

Filmowy wizerunek Janusza Korczaka

TADEUSZ LUBELSKI

*Przez te dzwony, sztandary, mundury i blaski
Idzie cień. Janusz Korczak, ten lekarz warszawski,
Prowadzi poprzez getto dzieci z sierocińca,
Dwoje ich wziął na ręce i wyszedł z dziedzińca,
Jak ten, co na Golgotę krzyż dźwigał mozolnie,
Idzie na miejsce kaźni. Idzie dobrowolnie.*

Antoni Słonimski, *Pieśń o Januszu Korczaku*

Doktor Henryk Goldszmit, czyli Janusz Korczak, był charakterystyczny, łatwy do rozpoznania. Znamy jego zatroskaną twarz z mnóstwa zdjęć, choćby z tego najpopularniejszego, które wykonał Edward Poznański, wykorzystanego niedawno na obwołucie biografii autorstwa Joanny Olczak-Ronikier. Ale nie znamy jego gestów ani głosu. Wprawdzie w jednej z pierwszych scen *Korczaka* Andrzeja Wajdy młody fan tytułowego bohatera mówi doń: *Widziałem pana w kinie, u PAT-a*, jednak żadne zdjęcia filmowe ani nagrania radiowe z udziałem twórcy *Króla Maciusia Pierwszego* nie zachowały się. Szkoda, tym bardziej że jego pogadanki radiowe były uwielbiane, a i kino Korczak lubił. Sam nie miał na nie czasu, ale seanse filmowe traktował jako jedną z najatrakcyjniejszych nagród, jakimi można sprawić przyjemność dzieciom. Zapowiadając powstanie redakcji dziecięcej gazety „Mały Przegląd”, obiecywał: *Kina będą dwa (na parterze). W jednym filmy awanturnicze i śmieszne, w drugim – wzruszające i naukowe. Wszystko będzie ciekawe*¹.

Pomimo tego braku można jednak obserwować, jak stopniowo, z roku na rok, opatrzony materiał fotograficzny bywa coraz częściej uzupełniany, a może i zastępowany przez wizerunek filmowy. Najpopularniejszą z tych nowych ikon staje się obraz legendarnego ostatniego marszu Starego Doktora na czele pochodu dziecięcych wychowanków, zainscenizowanego w filmie Andrzeja Wajdy; warto zauważyć, że ten sam obraz został użyty w ostatnich latach na okładkach dwu opracowań monograficznych poświęconych tematowi Holokaustu w kinie². Postanowiłem przyjrzeć się całości tego filmowego wizerunku, który nie jest na razie zbyt obfity. Dzieli się on w sposób naturalny na trzy części: film biograficzny (historyczny), w którym Korczak występuje jako postać; portret dokumentalny; adaptacje utworów literackich. Dla jasności wyводу tę pierwszą, najobszerniejszą część podzieliłem dodatkowo na dwa rozdziały: w pierwszym omawiam niezrealizowane projekty filmów biograficznych, w drugim – znacznie mniej liczne filmy, które powstały.

Biopiki, które mogły powstać

Punktem wyjścia wszystkich projektów była legenda Korczaka. *Legenda urodziła się rankiem w środę dn. 5 sierpnia 1942 roku* – pisała autorka pierwszej biografii Starego Doktora, córka jego wydawcy. – *Rosła gwałtownie w przeciągu paru godzin na przestrzeni kilku ulic warszawskiego getta. (...) Wejście ostatniego z chłopców i dziewczynek po pochylej desce do zachlorowanego wagonu i następnie zasunięcie i zaplombowanie drzwi zakończyło ten czas, podległy jeszcze obserwacji tych, co pozostali i przeżyli*³. Najważniejsze motywy legendy pojawiają się już w pisanym na gorąco, kilkunastozwrotkowym wierszu poety getta, Władysława Szlengla, opatrzonym omyłkowo datą o pięć dni późniejszą, 10 sierpnia 1942 r. Wiersz zaczyna się od obrazu marszu: *Dziś widziałem Janusza Korczaka, / Jak szedł z dziećmi w ostatnim pochodzie, / A dzieci były czyściutko ubrane, / Jak na spacer niedzielny w ogrodzie*. Potem próba udzielenia pomocy: *Ktoś doleciał – papier miał w dłoni, / Coś tłumaczył i wrzeszczał nerwowo, / – Pan może wrócić... jest kartka od Brandta, / Korczak niemo potrząsnął głową*. Dalej krótki ciąg retrospekcji: *Potem myślał o królu Maciusiu, / Że mu los tej przygody poskąpił. / Król Maciuś na wyspie wśród dzikich / Też inaczej by nie postąpił*. Wreszcie gorzka apoteoza: *Czy słyszycie, sąsiedzi zza murka, / Co na śmierć naszą patrzycie przez kratę? / Janusz Korczak umarł, abyśmy / Mieli także swe Westerplatte*⁴.

To Szlengel (1914-1943), syn grafika zarabiającego na co dzień malowaniem plakatów reklamowych dla kin, poeta, satyryk, konferansjer, gdyby przeżył, byłby zapewne najnaturalniejszym – jako świadek tragicznego finału – scenarzystą filmu. I tak jednak jego wiersz pozostaje matrycą całej serii kolejnych scenariuszy, której szczęśliwym zwieńczeniem stał się dopiero film Andrzeja Wajdy z 1990 r.

Dopiero całkiem niedawno udało się odnaleźć w Filmotece Narodowej ślad pierwszego projektu, opatzonego datą 30 lipca 1945 r., a tydzień później – 6 sierpnia 1945 r. – przyjętego w łódzkiej siedzibie Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego. Autorem konspektu był Zygmunt Schindler, w przyszłości (kiedy będzie używał nazwiska Szyndler) znany kierownik produkcji, między innymi wielu filmów Jana Rybkowskiego, ale i *Żony dla Australijczyka* Barei. Jego projekt wyglądał tak oto: *Film o Januszu Korczaku rozgrywa się w ghetcie warszawskim podczas tzw. akcji wysiedleńczej. Głównym terenem akcji filmu jest sierociniec, na czele którego stoi Janusz Korczak. Myślą przewodnią filmu są usiłowania bohatera idące w kierunku odosobnienia środowiska sierocińca od świata zewnętrznego, tzn. od piekła, które jest za murami sierocińca (...). Dookoła tych usiłowań, których kurczowo trzyma się Korczak, rozgrywa się cała akcja filmu i wszystkie konflikty dramatyczne, prowadzące do punktu kulminacyjnego, to jest pochodu dzieci przez miasto na Umschlagplatz. Na czele pochodu kroczy Janusz Korczak i nie korzysta z rozkazu indywidualnego zwolnienia, otrzymanego w ostatniej chwili i dotyczącego wyłącznie jego osoby. Idzie na śmierć razem z pochodem dzieci*⁵.

Konspekt Szyndlera najwidoczniej szybko trafił do mieszkającego wtedy w Łodzi doświadczonego scenarzysty Ludwika Starskiego. To Starski 14 września 1945 r. złożył na ręce szefa programowego wytwórni, Jerzego Bossaka, rozszerzoną, trzystronicową wersję pomysłu, hołubioną przez następne miesiące jako *jedna z najbardziej prestiżowych inicjatyw tematycznych polskiej kinematografii*⁶. Projekt Starskiego rozwijał tamten wstępny zarys, wzbogacał go o szczegóły ostat-

niego pochodzący zaczerpnięte z relacji innego świadka (Edwarda Gadomskiego w „Robotniku”), dodawał motyw „Jaśka, który został Johannem”, czyli fikcyjnego wychowanka niemieckiego pochodzenia, który w wiele lat po pobycie na kolonii u Pana Doktora wstąpił do SA, trafił do getta, ale teraz – mimo okrucieństwa – przypomniał sobie którąś z dawnych bajek, mógł stać się „tajemniczym pomocnikiem” Korczaka⁷. Projekt szybko zarezerwował dla siebie Aleksander Ford, który oczywiście wydawał się jego wymarzoną realizatorem. Jednak Ford, najpierw zapaliwszy się do pomysłu, wkrótce zaczął się przed nim wzbraniać – z kilku powodów, z których może najważniejszy był ten, że powojenny klimat polityczny skłaniał, by o Zagładzie opowiadać w sposób zdobywczy, akcentując ducha oporu, na pozór nieobecny w opowieści o Starym Doktorze dochowującym wierności swoim wychowankom⁸. Taką zdobywcą perspektywę zawarł reżyser w *Ulicy Granicznej*, którą nakręcił wkrótce, zresztą ze scenariopisarską pomocą tegoż Ludwika Starskiego.

Do projektu filmu o Korczaku reżyser wrócił pod koniec lat 50., namówiony przez Artura Braunera, swego łódzkiego krajana. Brauner (ur. 1918) jeszcze przed wojną był miłośnikiem twórcy *Kajtusia czarodzieja*; kiedy znalazłszy się po wojnie w Niemczech, podjął i efektownie rozwinął karierę producenta, realizacja filmu biograficznego o Korczaku stała się jego obsesją. *Dla mnie to najbardziej ludzki, najszerszy i najdzielniejszy człowiek ze wszystkich, jacy żyli na tym świecie* – pisał w tomie swoich wspomnień. – *Nasze czasy potrzebują takich prawdziwych bohaterów*⁹. Niezrażony niepowodzeniem nakręconego dla niego w 1958 r. przez Forda (w ramach pierwszej socjalistycznej koprodukcji) *Ósmego dnia tygodnia*, namówił reżysera na ten projekt. W 1959 r. zaczęto więc przygotowywać produkcję filmu *Janusz Korczak*. Ford polecił oczywiście Starskiego jako scenarzystę. Ludwik Starski w czternaście lat po wojnie sfinalizował więc wreszcie dawny projekt.

Napisany przez niego scenariusz został niedawno odnaleziony w FilMOTECE Narodowej¹⁰. Ten obszerny, ponadwustustronicowy tekst (gdyby więc został wprost przeniesiony na ekran, film musiałby trwać ponad trzy godziny) był w zasadniczych zarysach rozwinięciem idei sformułowanej już w pierwotnym konspekcie Zygmunta Szynclera. Centrum fabuły stanowiły zmagania Korczaka zmierzające do maksymalnego odgrodzenia wychowanków od losu gotowanego mieszkańcom getta. Akcja filmu miała się rozpocząć w listopadzie 1940 r., kiedy nastąpiła przeprowadzka żydowskiego Domu Sierot ze stałej siedziby przy ulicy Krochmalnej do getta, gdzie zaadaptowano na potrzeby sierocińca dom przy Chłodnej 33. To wtedy nastąpiła sławna interwencja Korczaka w gestapo, na znak protestu przeciw zarekwirowaniu przez hitlerowskich żandarmów worków z kartoflami należących do Domu Sierot; w jej wyniku Stary Doktor został na kilka tygodni uwięziony na Pawiaku. Scenariusz rozpoczynał się od przedstawienia się Korczaka w trakcie tego protestu (*Zawód? Jakby to określić? ... Bo i doktor medycyny, i pedagog, i działacz społeczny... a nawet i literat* itd., s. 1), w świecie przedstawionym – zwróconego do oficera gestapo, w przewidywanym efekcie ekranowym – bezpośrednio do widza¹¹. Cała współczesna akcja filmu miała się toczyć w getcie; ostatni obraz łączył się z końcówką powstania, w maju 1943 r.

Scenariusz Starskiego zawierał dwa motywy przewodnie, które będą odąd powracać stale, aż po tekst Agnieszki Holland, według którego powstał film Andrzeja Wajdy. Pierwszy z tych motywów to pisanie pamiętnika przez bohatera (który za-

czał pracę nad nim w maju 1942 r.) – pracy przy biurku towarzyszy głos z offu; motyw ten staje się też okazją do indywidualizacji wielu postaci dziecięcych. Drugi to motyw codziennej zebranki Korczaka idącego z workiem przez getto¹², co z kolei stanowi pretekst do pokazywania codzienności dzielnicy żydowskiej. Dwa inne pomysły fabularne stanowią oryginalny wkład scenarzysty i będą odtąd powracać w kolejnych wariantach projektu przygotowywanego przez Braunera; dopiero Agnieszka Holland definitywnie zrezygnuje z ich obu. Wiążą się one z wprowadzeniem fikcyjnych postaci pierwszoplanowych – dwu dawnych wychowanków Korczaka, którzy obrali skrajnie odmienne drogi życiowe. Pierwsza z nich to bojowy Jakub, który stara się otworzyć Doktorowi oczy na konieczność walki zbrojnej. Druga to Niemiec Erwin, który jeszcze przed wojną wyjedzie za matką do Niemiec, wstąpi do SS, a teraz w getcie pamięć wpojonych niegdyś przez Korczaka nauk o tyle zmniejsza jego okrucieństwo, że staje się on tajemnym pomocnikiem Doktora uwalniającym go z kolejnych tarapatów. Każda z tych postaci uzasadnia wprowadzenie po jednej obszernej retrospekcji ukazującej tradycję Korczakowskich sierocińców. Pierwsza rozgrywa się na początku lat 20. w Żydowskim Domu Sierot, druga – u progu lat 30. w katolickim Naszym Domu; w tej drugiej mały Erwin staje się modelem słynnego wykładu Korczaka demonstrującego studentom na aparacie rentgenowskim, jak wygląda serce dziecka, kiedy się boi (s. 44-45)¹³.

Wątek Jakuba decyduje o pewnym rozwiązaniu dramaturgicznym, na które Starskiego mógł namówić Ford. Mniej więcej po dwóch trzecich akcji, po scenie w kawiarni Esplanada, toczącej się we wczesnej fazie okresu wywózek, na przełomie lipca i sierpnia 1942 r., następuje cięcie czasowe (s. 137-138) i dalsza część akcji rozgrywa się już podczas powstania w getcie, zatem w kwietniu-maju 1943 r. Młoda wychowawczyni Domu Sierot, Esterka (jej pierwowzorem była Esterka Winogronówna, która zginęła jeszcze pod koniec lipca 1942 r., ujęta w hitlerowskiej łapance), przeżyła odratowana przez lekarza ŻOB-u i wraz z Jakubem walczy w powstaniu. Dopiero teraz, w scenie w zniszczonym Domu Sierot, dowiaduje się o śmierci Starego Doktora wraz z wychowankami (towarzysze ukrywali przed nią tę wiadomość), a dzieje się to za pośrednictwem spotkanego tu Heńka, przez miniony rok żyjącego życiem Robinsona w pustoszonej getcie (prototypem tej z kolei postaci był Henryk Azrylewicz, który rzeczywiście w sierocińcu przepisywał na maszynie pamiętnik Korczaka). To ten bohater wprowadza w scenariuszu trzecią obszerną retrospekcję, w której ramach zostaje przedstawiona ostatnia droga Starego Doktora na czele wychowanków.

Artur Brauner jednak z jakichś względów nie zaakceptował tego scenariusza, podobnie jak kolejnego skryptu, zamówionego u Bohdana Czeszki¹⁴. Zresztą Ford wycofał się wtedy z projektu, otrzymawszy od władz propozycję nie do odrzucenia, w postaci realizacji *Krzyżaków*. Przez ten czas niedający za wygraną Brauner zamawiał kolejne scenariusze: u Howarda Fasta, Bena Barzmana, Arnošta Lustiga, tak że w końcu na blacie okalającym jego gabinet zebrana się piramida złożona z dwunastu Korczakowskich skryptów o łącznej wartości 350 000 marek. Z takim scenariuszowym kapitałem Brauner wrócił do idei koprodukcji z Polską. W lutym 1965 r. została podpisana umowa między jego firmą a Filmem Polskim na wspólną realizację filmu *Dr Korczak* w reżyserii Aleksandra Forda. Scenariusz Starskiego został wprawdzie uwzględniony w umowie, jednak realnie producent nie brał go już pod uwagę. W tej fazie pracy Brauner stawiał na scenariusz Alexandra Rama-

tego, żyjącego w Szwajcarii amerykańskiego pisarza i reżysera, rodem z Brześcia nad Bugiem. To kolejne warianty jego skryptu, opatrzonego w pewnym momencie niezbyt fortunnym tytułem *Bunt potępionych* (*Dr Korczak* pozostawał podtytułem), były wysyłane ze Szwajcarii *via* Berlin Zachodni do Zespołu „Studio”, gdzie tłumaczono je na polski i kierowano do recenzentów. Ford liczył się z ich uwagami i stale dyskutował z Braunerem, który z kolei był gotów do ciągłego ulepszania swego ukochanego projektu¹⁵. Brauner nigdy nie rezygnował całkowicie ze scenariuszy, za które raz zapłacił; niby odrzucone, bywały wykorzystywane w późniejszych wariantach. Wszystko wskazuje na to, że gdyby do koprodukcji w końcu doszło, jej podstawą byłby scenariusz będący kontaminacją dwu wersji: tekstu Ramatiego i późniejszego wariantu zaproponowanego na zamówienie Braunera przez copywritera z Los Angeles Ladislasa Fodora¹⁶. Produkcja była rozkręcona; główną rolę miał grać nie kto inny, jak sam Henry Fonda¹⁷.

Do realizacji tego projektu nie doszło jednak wtedy z przyczyn zupełnie od filmowców niezależnych. Nadszedł marzec 1968 r. Jednodniowe opóźnienie w dostarczeniu ukończonego scenariusza przez niemieckiego koproducenta strona polska potraktowała jako okazję do zerwania produkcji. To wtedy Andrzej Wajda zobaczył przypadkiem w wytwórni na Chełmskiej przejmującą scenę przyspieszonego rozbiierania ustawionych już dekoracji warszawskiego getta. *Nie widziałem wcześniej czegoś podobnego i mam nadzieję, że nie zobaczę do końca życia* – wspominał po latach¹⁸. Samo podjęcie przez Forda koprodukcyjnego projektu władze wykorzystały jako jeden z pretekstów do nagonki na reżysera, stanowiącej część haniebnej kampanii antysemitki, jaką wtedy przeprowadzono. Ford, głęboko zraniony, opuścił kraj, a jego emigracyjny los skończył się w 1980 r. samobójczą śmiercią.

Wcześniej, na początku lat 60., podjęto – w Zespole „Syrena”, z którym Ford nie był związany – jeszcze inną próbę, zainspirowaną dwudziestą rocznicą śmierci Korczaka. Planując realizację filmu rocznicowego kierownik artystyczny Zespołu, Jerzy Zarzycki, zamówił scenariusz u pisarza najbardziej predysponowanego do przygotowania go, czyli u Igora Newerlego, który przez kilkanaście przedwojennych lat był sekretarzem twórcy *Króla Maciusia* i redaktorem stworzonego przezeń „Małego Przeglądu”. Paradoksalnym efektem tego zamówienia stała się fascynująca książka eseistyczno-biograficzna *Żywe wiązanie*, wydana w 1966 r. Warto przypomnieć, że książka ta – dziś klasyczne dzieło rodzimej biografistyki – zaczyna się od słów: *Z.A.F. proponuje film. Nie wiem. Gest, owszem. Jego życie miało gest i ten wyjdzie na ekranie. Ale myśl? Jak ująć w kadry dramaturgię jej powstawania, zmaganie się, rozterki?*¹⁹ Kilkanaście pierwszych stron książki, kiedy sytuacja naracyjna umieszczona jest jeszcze w 1962 r., nosi autotematyczne ślady zmagania się autora z formułą scenariusza, aż w pewnym momencie pisarz decyduje się na porzucenie jej: *Skorzystałem z oferty filmowej, by zabrać się wreszcie do tego, co się odkładało z roku na rok, bo jątrzy i boli, bo ciężka praca, grube ryzyko... Taki sobie pretekst do samoprzymuszenia się. Wcześniej czy później, trzeba jak testament wykonać. Ale w jakiej formie? Scenariusz? Nie. Krępuje i nie wystarcza. Tak samo, jak się dobrze zastanowić, tak samo każda z istniejących form literackich*²⁰. Stąd ostateczny wybór przez pisarza formuły sylwicznej, łączącej wspomnienia o Korczaku z autobiografią i dziennikowym zapisem chwil bieżących.

Najwidoczniej dowiedziawszy się o późnej rezygnacji Newerlego, Zespół „Syrena” zamówił scenariusz u Hanny Mortkowicz-Olczakowej, córki wydawcy Sta-

rego Doktora, która niedługo po wojnie opublikowała jego pierwszą biografię (por. przyp. 3). Przygotowany przez nią tekst pod kilkoma względami przypominał wcześniejszy scenariusz Ludwika Starskiego; także opierał się w głównych zarysach na *Pamiętniku* Korczaka, a rama fabularna zamykała się między majem a sierpniem 1942 r. Film miał rozpoczynać się nocą, kiedy Doktor zaczynał pisać swój ostatni utwór w pokoiku w Domu Sierot, a kończyć bezpośrednio po scenie marszu na Umschlagplatz, kiedy do opustoszałego już sierocińca trafiają: polska lekarka z niepotrzebnym już ausweisem dla Korczaka i Paweł, pomocnik zza muru (ktoś taki jak Newerly), który w ostatnim obrazie filmu zbiera z podłogi porzucane *kartki, kartki, bloczki, gazetki Domu Sierot*²¹. W odróżnieniu od tekstu Starskiego scenariusz Mortkowicz-Olczakowej unikał jakichkolwiek sytuacji i postaci fikcyjnych. Jego cechą szczególną było też objęcie wszystkich najważniejszych faz życia Starego Doktora, czemu służyło siedem sekwencji wspomnieniowych ułożonych w porządku chronologicznym: od dzieciństwa (obejrzone wspólnie z ojcem jasełka we Wspomnieniu I) po przeniesienie się z Krochmalnej do getta w 1940 r., ze słynną interwencją w siedzibie gestapo w sprawie kartofli (we Wspomnieniu VII). Nie odnalazłem żadnych świadectw, które wyjaśniałyby, dlaczego w latach 60. z realizacji tego scenariusza w Zespole „Syrena” zrezygnowano.

Dwa biopiki, które powstały, i dwie inne fabuły ze Starym Doktorem w tle

Ostatecznie, w odstępie kilkunastu lat, w całkowicie odmiennych warunkach nakręcono dwa pełnometrażowe filmy fabularne, których tytułowym bohaterem był Janusz Korczak. Pierwszy z nich, zatytułowany *Jest pan wolny, doktorze Korczak* (*Sie sind frei, doktor Korczak*; inny tytuł: *Męczennik / Der Märtyrer!*), wyprodukował wreszcie w 1974 r., o czym od lat marzył, Artur Brauner – w reżyserii Aleksandra Forda, ze zdjęciami Jerzego Lipmana, tyle że nie w Polsce, jak od początku było w planie, a w Niemczech, w koprodukcji z Izraelem. Prawem paradoksu scena deportacji dzieci do obozu zagłady została nakręcona w Berlinie, na zrujnowanym dworcu Görlitzer Bahnhof. Uroczysta premiera odbyła się w Tel Awiwie pod patronatem Goldy Meir²². Wystąpili aktorzy niemieccy i izraelscy, a postać doktora Korczaka zagrał, z dużym taktem, wybitny aktor brytyjski Leo Genn (ćwierć wieku wcześniej nominowany do Oscara za rolę Petroniusza w *Quo vadis* /1951/ Mervyna LeRoya). Jak głosiła czołówka, scenariusz napisał Joseph Gross *na podstawie scenariuszy Alexandra Ramatiego, Bena Barzmana i innych*. Rzeczywiście, łatwo było rozpoznać motywy z wcześniejszych skryptów. I tym razem akcja ograniczała się do ostatnich dni Korczakowskiego sierocińca. Już w drugiej scenie hitlerowski dygnitarz wyznaczał datę rozpoczęcia wywózek na 22 lipca 1942 r. Film zaczynał się symbolicznym obrazem drogi do Treblinki ocalonego chłopca z sierocińca, Michaela (przypominającego postać Szmulika ze scenopisu Ramatiego, który Ford miał realizować w Warszawie), a kończył – zatrzaśnięciem drzwi wagonu za Doktorem i dziećmi. W porównaniu z wcześniejszymi projektami scenariuszowymi jest tu pewna nowość: lejtmotyw pisania pamiętnika pojawia się (trzykrotnie) za każdym razem w ramach takiej samej konstrukcji – widzimy pochylonego nad notatkami Korczaka, po czym jego głos z offu zostaje nałożony na serię autentycznych zdjęć archiwalnych z warszaw-

skiego getta; za trzecim, ostatnim razem notatce z 4 sierpnia towarzyszy między innymi słynna fotografia chłopca z uniesionymi rękami.

Film Forda ma pewną zasadniczą, rzucającą się w oczy słabość: jego tytułowy bohater jest pozbawionym energii i wiary zmęczonym starcem, w którego duchową siłę trudno uwierzyć. Korczak, niczym postarzały hipis, krąży po getcie w popielatym prochowcu, z chlebakiem na ramieniu, z gwiazdą Dawida noszoną raz na prawej, raz na lewej ręce²³ (w rzeczywistości Stary Doktor nigdy jej nie założył²⁴), z wciąż tym samym, melancholijnym wyrazem twarzy. W dodatku mówi się tu wyłącznie po niemiecku, co sprzyja wrażeniu, że wszyscy – i Korczak, i dzieci, i hitlerowcy – należą do jednej grupy narodowościowej. Nie ma za to postaci dobrego Niemca, Erwina, obecnej jeszcze w wersji Starskiego, toteż hitlerowski funkcjonariusz, pokazujący Doktorowi stosowny papier przy wygłaszaniu – w finałowej scenie – tytułowej formuły, wyrasta jak *deus ex machina*. Ze scenariusza Starskiego pozostał natomiast wątek miłości Jakuba i Esterki, którzy – bardziej od Korczaka świadomi śmiertelnego zagrożenia – rozpoczynają w getcie akcję zbrojną.

Jedna ze scen rozgrywających się w Domu Sierot dostarcza wyrazistego przykładu bezradności głównego bohatera filmu. Wiadomo, że Korczak – z jego skrajnym poczuciem odpowiedzialności za wszystkie dzieci pozostające w sierocińcu, z zapamiętałą dbałością o warunki sanitarne Domu – nie zgodziłby się na dobrowolne oddanie żadnego dziecka, czego dowiódł, nie ulegając donosom, na przykład w związku z epidemią tyfusu²⁵. W scenariuszu Starskiego jest ilustrująca to scena niezapowiedzianej kontroli trzech mężczyzn z gminy żydowskiej (w tym policjanta), świetnie opracowana pod względem dramaturgicznym. Kontrolerzy szukają chorych, gorączkujących dzieci; Korczak z panią Stefą zapewniają, że takich nie ma, my jednak wiemy, że kilkoro dzieci z wysoką gorączką leży w pokoju Doktora, w tak zwanej izolacie. Napięcie wiąże się więc z obawą, czy wizytujący nie wpadną na ich trop. Wpadają w końcu, jednak dzieci wykazują wzorową pomysłowość, przekonując przedstawicieli gminy, że zostały tam zamknięte za karę, bo były niegrzeczne²⁶. Tymczasem w filmie Forda w analogicznej scenie Doktor godzi się bez słowa na zabranie chorej dziewczynki przez kontrolerów gminy.

Z kolei za przykład trywializacji pary czołowych bohaterów może posłużyć scena intymnej rozmowy Korczaka i pani Stefy Wilczyńskiej w noc przed tragicznym finałem. Wiadomo z przekazów biograficznych, jak delikatna była w rzeczywistości relacja tych dwojga, którzy przepracowali ze sobą 23 lata, zachowując wobec siebie całkowitą lojalność, ale nigdy nie wykraczając poza więzy czysto zawodowe, nawet do końca nie przechodząc na „ty”²⁷. Tymczasem w filmie Forda rozmawiają ze sobą jak rozczarowane sobą stare małżeństwo; Stefa, mówiąca do Doktora per Janusz, zarzuca mu, że *wprawdzie dzieci traktuje jak dorosłych, ale dorosłych – jakby byli dziećmi*. Scena ta mogłaby skądinąd – zwłaszcza dzięki bardzo dobrej izraelskiej aktorce Ernie Porath – być ozdobą jakiegoś fikcyjnego dramatu psychologicznego; jednak w filmie biograficznym razi, bo fałszuje postaci prototypowe. I wzmaga wrażenie, że Korczak – mimo heroicznej postawy – pozostał z pustymi rękami, jak człowiek, który przegrał życie. Podczas gdy w rzeczywistości był duchowym zwycięzcą.

To zapewne niepowodzenie filmu Forda, połączone z zapamiętanym obrazem dekoracji getta rozbieranych w marcu 1968 r., skłoniły do zajęcia się tym tematem Andrzeja Wajdy. Twórca *Kanału* zawsze uważał pokazanie światu postaci Korczaka

za zobowiązanie polskiego filmowca; wydawało się, że właściwy moment nadszedł w sezonie „Solidarności”. Wajda chciał jednak uniknąć konwencji hollywoodzkiego filmu biograficznego, a amerykański producent Larry Bachman skłaniał się właśnie w tę stronę. Zamówił on scenariusz u Johna Brileya, który – jako scenarzysta *Gandhiego* (1982) – zdobył właśnie renomę specjalisty od widowisk historycznych o XX-wiecznych świętych. Briley skupił się jednak na przedwojennej działalności Korczaka, uważając tragedię getta za nieodpowiednią dla amerykańskiej publiczności. Wajda zdołał skłonić producenta do zamówienia drugiego, konkurencyjnego scenariusza u Agnieszki Holland, która znalazła się właśnie na emigracji w Paryżu. Od końca 1982 r. oboje zaczęli pracować już nad jej tekstem²⁸.

Październikowy numer krakowskiego miesięcznika „Znak” z 1984 r. był w znacznej części poświęcony projektowi filmu o Korczaku. Obok fragmentu scenariusza Agnieszki Holland ukazał się w nim artykuł Wajdy *Dlaczego „Korczak”?*, w którym można było przeczytać: *Co zmusza mnie do zrobienia tego filmu? Jakie nadzieje wiążę z tym tematem? Dlaczego przestudiowałeś wszystkie dostępne materiały z Getta w Warszawie i udzielasz się, że ta prawda da się przedstawić na ekranie? (...) Nie tylko wierzę w ten scenariusz, ale właśnie dziś chcę zrobić ten scenariusz bardziej niż kiedykolwiek przedtem. Chcę zrobić ten film w czasach, kiedy starożytne ideały wychowawcze Doktora Korczaka ośmieszane są i łżone powszechnie, a ogólne pomieszczenie pojęć dzieli świat na tych, którzy doświadczywszy zbyt wiele, rozumieją wszystko i tych, którzy z tego, co dzieje się wokół, nie pojmują absolutnie nic. Już za chwilę, być może, staną oni przed tym samym dylematem, który musiał rozwiązać Doktor Korczak – a my z naszą świadomością i doświadczeniem będziemy na to patrzeć bezradnie*²⁹.

Jednak tej samej jesieni, kiedy wydawało się, że realizacja *Korczaka* Wajdy zaczyna się finalizować, zaszły wydarzenia, które odsunęły ją o dalsze lata. Reżyserowi odmówiono paszportu, co uniemożliwiło mu podróż do Londynu, niezbędną jeśli chodzi o umowę z angielskim koproducentem. Tragiczna śmierć księdza Popiełuszki skierowała energię obojga zaangażowanych w projekt filmowców w nowe strony. Agnieszka Holland zajęła się scenariuszem filmu o zabiciu księdza; Andrzej Wajda nawiązał kontakt z Ernestem Bryllem w celu podjęcia wspólnej pracy nad *Wieczernikiem*, po czym rozpoczął przygotowania do adaptacji *Kroniki wypadków miłosnych* Tadeusza Konwickiego.

Projekt korczakowski nabrał wreszcie realności po zwycięskich wyborach latem 1989 r. Decydującym krokiem okazało się włączenie się berlińskiej producentki Reginy Ziegler, która odkupiła scenariusz Agnieszki Holland od Bachmana i Andrzej Wajda zaczął nad nim intensywnie pracować. Znamienne że *Korczak* miał być pierwszym polskim filmem wyprodukowanym od początku w nowej sytuacji ustrojowej, w dodatku w czasie kiedy reżyser był w samym środku mnóstwa nowych działań: w Senacie, w biurze senatorskim, w dwu teatrach (krakowskim Starym i warszawskim Powszechnym, którego dyrekcję właśnie objął). Głównym problemem stało się teraz przystosowanie scenariusza Holland – w pierwotnej wersji obejmował całą biografię Korczaka, od dzieciństwa poczynając³⁰ – do ram dwugodzinnego spektaklu kinowego. Wajda rozważał nawet zrealizowanie kilkogodzinnego miniseriału telewizyjnego, bo taki format byłby najodpowiedniejszy dla tekstu Holland, jednak w końcu zdecydował się na nakręcenie piątej z kolei wersji scenariusza, najzwięźlejszej. W notatkach, które reżyser prowadził w tym



Jest pan wolny, doktorze Korczak, reż. Aleksander Ford (1974)



Korczak, reż. Andrzej Wajda (1990)



okresie, powraca też pytanie: *kolorowy czy czarno-biały*? Ciekawe, że o wyborze czarno-białej taśmy zdecydowała chęć nawiązania do konwencji kina klasycznego. *Nie idzie o to* – pisał Wajda w sierpniu 1989 r. – *żeby zrobić film czarno-biały, ale kino z sercem, takie właśnie z lat czarno-białych filmów*³¹.

Najważniejszą jednak – i najszcześliwszą – decyzją reżysera był wybór Wojciecha Pszonia na wykonawcę postaci tytułowej. Poprzednio wchodziły w grę różne propozycje, o rolę tę zabiegał między innymi amerykański gwiazdor Richard Dreyfuss. Pszoniak długo nie mógł znaleźć klucza do postaci, aż przeczytał *Pamiętnik Korczaka. Z jego pamiętnikiem pisany w getcie pojechałem na Korsyke. Zamknąłem się na Korsyce. Tam wchodziłem w świat warszawskiego getta, krok po kroku, w głód, w lęk, w ten szczególny rodzaj nadziei, o której wiemy, że się nie ziści. (...) Zredukowałem się. Przestałem być aktorem. Stałem się kimś, kto ma swoją obecnością zaświadczyć*³².

Dla ostatecznej wersji filmu ten osobliwy proces przeobrażenia się wykonawcy, który na okres zdjęć (nakręconych w Warszawie między wrześniem a grudniem 1989 r.) stał się kimś szczególnym – sobą skupionym i Korczakiem jednocześnie, miał decydujące znaczenie. Korczak Pszonia, nie ukrywając ludzkich chwil słabości, był taką właśnie postacią, jaka wylaniała się ze wspomnień tych, którzy go znali. Z jednej strony, prawdziwie spolegliwym opiekunem, na którego zawsze można było liczyć³³. Z drugiej strony kimś, kto *nie stłumił w sobie dziecka – istoty nieustannie zadającej pytania sobie i światu*³⁴. Właśnie ta stała oscylacja między niezłomnością a naturalną ludzką dobrocią jest najbardziej charakterystyczną cechą bohatera filmu Wajdy. Korczak Pszonia ani chwili nie waha się przed podjęciem żadnej z najtrudniejszych decyzji, a równocześnie potrafi po dziecięcemu droczyć się ze swoimi wychowanekami, zarazem doskonale ich rozumiejąc. A przy tym nie jest wcale wszytkowiedzącym mędrcom. Jeszcze w scenariuszu Holland, w scenie nocnej rozmowy z panią Stefą w dziecięcej sypialni, późną jesienią 1940 r., po powrocie z więzienia na Pawiaku, na jej pytanie *I co się z nami stanie?* Korczak odpowiada proroczo: *Niemcy przegram wojnę. Ale przedtem zniszczą cały nasz świat*³⁵. W filmie nie jest tak przewidujący, nie odpowiada na pytanie pani Stefy; milczy, a w chwilę potem mówi: *Przecież jeszcze raz może się zdarzyć jakiś cud*. Jak bywa w życiu, raz myśli o najgorszym, to znów liczy mimo wszystko na ocalenie. W jednej ze scen na pytanie prezesowej Czerniakowowej, co będzie robił po wojnie, odpowiada nieoczekiwanie: *Jak to co? Będę prowadził sierocińce dla niemieckich dzieci*³⁶.

Naturalnie, jest w tym pewien aspekt idealizacji. Anna Sobolewska zauważyła we wspomnianej już recenzji, że film Wajdy przypomina w konstrukcji ikonę: *obraz z figurą świętego w centrum i pasma jego czynów na obrzeżach*³⁷. Jest to skądinąd zrozumiałe w dziele o człowieku, któremu często przypisuje się atrybuty świętości³⁸. Stąd – często dyskutowane w zachodnich omówieniach filmu – pojawiające się w nim motywy religijne i mistyczne: stylizacja tytułowego bohatera na postać Franciszka z Asyżu (klasycznym franciszkańskim motywem są choćby przylatujące doń bez lęku ptaki)³⁹ czy pojawienie się aureoli nad głową zasypiającego Szlomy. Takie motywy są jednak równoważone przez nieukrywanie chwil słabości Korczaka, jak nagłe ataki złości czy wspomaganie się alkoholem. Nie wydają się też przesadzone ukazane w filmie liczne próby udzielenia pomocy Korczakowi, przeprowadzenia go na aryjską stronę Warszawy, podejmowane zarówno przez

mieszkańców getta, jak i przez przyjaciół z tamtej strony muru. Igor Newerly rozstrzygnął to w swojej książce jednoznacznie, pisząc: *Każdej chwili mógł wyjść z getta, chociażby ze mną, ostatnim razem, kiedyśmy się widzieli*⁴⁰.

Zapewne najtrudniejsza do nakręcenia była finałowa sekwencja przemarszu mieszkańców sierocińca na Umschlagplatz – bo najbardziej legendarna i opisana w najróżniejszych wariantach, od heroicznego sprawozdania sekretarza Gminy Żydowskiej, Nachuma Remby, po deheroizującą opowieść ostatniego świadka, Marka Rudnickiego⁴¹. Przedstawienie ostatniej drogi Korczaka z dziećmi w filmie *Wajdy* można uznać za swoistą „wersję definitywną”, jakby syntezę tych rozmaitych – sprzecznych, wydawałoby się – wariantów. Jak w relacji heroicznej, dzieci idą w sposób zorganizowany, czwórkami, w przejmującym rytmie kompozycji Wojciecha Kilara, jakby rzeczywiście ich wspólny marsz stanowił *niemy protest przeciwko bandytyzmowi*⁴². Nikt jednak nie staje na ich widok na baczność, nie ma też mowy o tym, by Korczak – jak u Słonimskiego czy Szlengla – *dwoje ich wziął na ręce*.

Z kolei najwięcej nieporozumień odbiorczych – zwłaszcza we Francji, z powodu znanej kampanii przeciw filmowi zainicjowanej przez Claude’a Lanzmanna – wywołała finałowa, wizyjna scena: ostatni wagon odłącza się od pociągu i staje, otwierają się drzwi, dzieci z Doktorem wysiadają, idą radośnie przez pole... Scenę tę przyjmowano bądź jako zapowiedź powstania państwa Izrael, bądź jako alegorię chrześcijańskiego nieba, symptom zawłaszczenia żydowskiej Zagłady przez katolicyzm⁴³. Tymczasem w pierwotnym scenariuszu scena ta była wyobrażeniem legendy. Bezpośrednio poprzedzała ją rozmowa Szlomy z Igorem (Newerlym) w obozie koncentracyjnym, przerwana przez chłopca z sąsiedniej pryczy: *Mówicie o Korczaku? To nieprawda, że on nie żyje! Ja nie widziałem, ale mój sąsiad widział... Korczak z dziećmi był w ostatnim wagonie... I za Białą Podlaską ten wagon nagle się odczepił*⁴⁴. Gdyby więc dołączono tę poprzedzającą scenę, wielu nieporozumień udałoby się może uniknąć.

Po filmie *Wajdy* – zresztą wyraźnie do niego nawiązując – scenę ostatniego marszu Korczaka z dziećmi zainscenizowano jeszcze w dwóch widowiskach hollywoodzkich. W filmie *Powstanie (Uprising, 2001)* w reżyserii Jona Avneta doktor Korczak jest jedną z wielu postaci epizodycznych, stanowiąc tło dla grupy młodych dzielnych mieszkańców getta, przyszłych organizatorów powstania. Autorzy – może za pośrednictwem filmu Forda, może po prostu w ślad za przekazem historycznym – wzmacniają dawną opozycję (znaną jeszcze ze scenariusza Starskiego) między naiwną ugodowością starych Żydów a zapalczywą walecznością młodych. Mordechaj Anielewicz (Hank Azaria) protekcjonalnie poklepuje poczciwego starszaka Korczaka (Palle Granditsky) w scenie w Domu Sierot (skądinąd eleganckim i przestronnym), szukając okazji do dyskretnego spotkania z prezesem Czerniakowem (Donald Sutherland), od którego oczekuje pieniędzy na zakup broni. Okazja do spotkania nadarza się podczas koncertu w Domu Sierot, przerwane nagle zbrojnym najściem hitlerowców, któremu zresztą Korczak – jako gospodarz wieczoru – stara się godnie przeciwstawić. Po koncercie niemiecki oficer morduje starego żydowskiego skrzypka. W odwecie Mordechaj z przyjacielem zabijają trójkę hitlerowców; w ramach logiki filmu to od wieczoru w Domu Sierot młodzi żydowscy bojowcy rozpoczynają zbrojny opór w getcie. Nie zdołają jednak przeciwstawić się wywózkom: pochód Korczakowskiego sierocińca, prowadzony przez

Starego Doktora, do samego końca nadającego mu rytm monotonnym powtarzaniem *one, two, three*, stanowi w filmie figurę Zagłady – zdarzenie przełomowe, po którym nie można się już cofnąć przed podjęciem walki. Annette Insdorf zwraca uwagę na ciszę, jaka zapada w filmie po zaplombowaniu drzwi wagonu za Doktorem i dziećmi; ciszy towarzyszą surrealne obrazy zwłok, choć można dyskutować, czy rzeczywiście jest to „moment kinowej wielkości” w *Powstaniu*⁴⁵.

Inaczej funkcjonuje analogiczny motyw w *Dzieciach Ireny Sendlerowej* (*The Courageous Heart of Irena Sendler* /2009/) w reżyserii Johna Kenta Harrisona. Postawa doktora Korczaka (Krzysztof Pieczyński), który sprzeciwiał się rozsyłaniu swoich wychowanków na drugą stronę muru, argumentując to – w rozmowie z tytułową bohaterką – ich zbyt słabą znajomością polskiego, zostaje przeciwstawiona wyborowi Ireny Sendlerowej (Anna Paquin), która od chwili zamknięcia getta decyduje się na akcję przeprowadzania żydowskich dzieci na aryjską stronę. Bohaterka nie jest jednak pewna słuszności swojej decyzji, zdaje sobie sprawę z ryzyka. Toteż obraz marszu Doktora z dziećmi na Umschlagplatz zostaje przedstawiony z jej punktu widzenia, stanowiąc decydujący dowód na słuszność jej wyboru. Pochód dzieci nie ma tu zresztą nawet cienia dynamiki poprzednich wersji; jest jeszcze bardziej żałosny niż w opowieści Marka Rudnickiego. Sam Korczak idzie na jego końcu, nikt nie proponuje mu pomocy, to on zachęca Stefana (związanego z Ireną) do ucieczki w ostatniej chwili, co ma znaczenie dla romansowego wątku filmu.

Dokumenty

W odróżnieniu od filmów fabularnych, skupiających się na najbardziej tragicznej, wojennej fazie życiorysu Korczaka, twórcy poświęconych mu filmów dokumentalnych starają się objąć biograficzną całość. Według mojego rozeznania powstały u nas cztery takie filmy; na każdym z nich odcisnął się okres powstania.

Dwa dokumenty powstały w epoce PRL-u. Pierwszy, 17-minutowy *Korczak* (produkcja WFO, 1978) w reżyserii Leszka Skrzydło, jest konwencjonalnym filmem oświatowym, skupionym na metodzie pedagogicznej Starego Doktora i wyróżniającym się pięknym odczytaniem komentarza przez Zbigniewa Zapasiewicza. Peerelowska poprawność polityczna jest wyczuwalna w 35-minutowym, wyprodukowanym przez Poltel, *Januszu Korczaku* (1988) Stanisława Grabowskiego. Przy omawianiu wczesnego okresu biografii pisarza akcentuje się związek z czasopismami lewicowymi – „Czerwonym Sztandarem” i „Głosem”; wśród zdjęć działaczy, z którymi współpracował, pojawiają się Wera Kostrzewa i Julian Marchlewski; spośród dwóch sierocińców, którymi zawiadywał, znacznie więcej uwagi poświęca się katolickiemu Naszemu Domowi, zaś o żydowskim charakterze Domu Sierot na Krochmalnej wspomina się jedynie mimochodem. Jest jednak kilka ciekawych wspomnień świadków, zwłaszcza relacja pediatry, profesora Bolesława Górnickiego, który często spotykał Korczaka w latach 30. na posiedzeniach komisji pediatrycznej Warszawskiego Towarzystwa Lekarskiego. Otóż autor *Jak kochać dziecko* był znany z tego, że nigdy nie zabierał głosu, choć często sprawiał wrażenie, że ma ochotę wziąć udział w dyskusji. Okres wojny jest przedstawiony skrótowo; ilustrują go fragmenty monodramu telewizyjnego *Kim był ten człowiek* opartego na *Pamiętniku* Korczaka, z Markiem Bargiełowskim, oraz scena marszu

z dziećmi z filmu Forda *Jest pan wolny, doktorze Korczak*, przy czym o źródle filmowym tej sceny w komentarzu się nie wspomina.

Zdecydowanie najciekawszy w tej grupie jest 50-minutowy dokument Agnieszki Ziarek *Janusz Korczak. Król dzieci*, wyprodukowany w sezonie 1999-2000 przez Canal+ w koprodukcji z Francją i Izraelem (polskim producentem był Piotr Dziecioł). To w tym filmie najwyraźniejsza jest dbałość o objęcie całości biografii Korczaka, opowiedzianej środkami filmowymi w siedmiu częściach: *Początek powołania*, *Szczęśliwe lata*, *Narastanie niebezpieczeństwa*, *Wojna*, *Getto*, *Ostatni marsz* i *Następcy*. Film wyróżnia się użyciem wielu nieznanymi materiałami archiwalnymi, ale także ciekawym doбором wspomnień świadków żyjących w okresie zdjęciowym w Polsce, Francji i Izraelu. Najbardziej dramatyczna część szósta, *Ostatni marsz*, została przedstawiona w sposób najuczciwszy, na jaki mógł sobie pozwolić dokumentalista: obrazowi trasy, jaką musieli pokonać uczestnicy przemarszu (z ostatniej siedziby sierocińca przy Siennej 16 *aż do bramki Umschlagu*), towarzyszy dramatyczna relacja jej świadka, pokazanego w zbliżeniu Marka Rudnickiego (1927-2004). *Nie było gestów, nie było śpiewu, nie było dumnie podniesionych głów*⁴⁶. Uzupełnieniem dokumentu Agnieszki Ziarek jest nakręcony w tym samym okresie 19-minutowy film telewizyjny Piotra Załuskiego *Wciąż inny dom... Opowieść o Starym Doktorze* (2000), zawierający wspomnienia dwu przedwojennych współpracowników Korczaka, żyjących po wojnie w Izraelu: Erny Friedman i Yony Bocian. Tym razem opowieść o ostatniej drodze Doktora jest oparta na relacji Nachuma Remby.

Ponadto w telewizji izraelskiej powstał w 2004 r. dokument Siemiona Winokura *Yanush Korchak* będący pamiętnikarską rekonstrukcją trzech ostatnich dni życia Starego Doktora. Motywy Korczakowskie pojawiają się też w sekwencjach warszawskich spacerów w dwu dokumentach Kazimierza Karabasa: *Próba materii* (1981) i *Spotkania* (2004). Warto przypomnieć, że autor *Muzykantów* zrealizował w 1983 r. w Teatrze Telewizji monodram *Epizod z roku 1942* z udziałem Henryka Machalicy, oparty na *Pamiętniku* Korczaka⁴⁷.

Adaptacje

Filmowych adaptacji książek Korczaka powstało zaskakująco mało. Podobno jeszcze w kinie przedwojennym pojawił się projekt przeniesienia na ekran tego spośród jego utworów dla dzieci, który najlepiej się do tego nadawał: opublikowanego w 1934 r. (najpierw w odcinkach w „Małym Przeglądzie”) *Kajtusia czarodzieja*. Joanna Olczak-Ronikier zanotowała w biografii pisarza: *Miał nadzieję na ekranizację tej powieści i tuż przed wojną pojawiły się na to pewne szanse. Nic z tego nie wynikło*⁴⁸.

Najważniejszą Korczakowską adaptacją pozostaje, wciąż ogromnie lubiany, *Król Maciuś I* (1958). Mogło jednak zaskakiwać, że jego autorką została Wanda Jakubowska, zaledwie w pięć lat po nakręceniu ponurej socrealistycznej biografii generała Świerczewskiego. Autor najinteligentniejszej recenzji jej dziecięcego filmu, Bolesław Michałek, poświęcił nawet tej zbieżności żartobliwy komentarz: *Cóż za ironia losu! Jakubowska zrobiła w swoim czasie poważnego „Żołnierza zwycięstwa”, który w ostatecznym rachunku był filmem dla dzieci; teraz zaś dziecinny „Król Maciusia”, który w ostatecznym rachunku jest filmem dla doro-*

*słych*⁴⁹. Fakt ten okaże się jednak mniej zaskakujący, jeśli pamiętać, że Jakubowska знаła przed wojną Korczaka, obracała się w tych samych, co on, środowiskach, a współautorem scenariusza uczyniła Igora Newerlego. Echem tego biograficznego aspektu jest postać Starego Doktora w wykonaniu Jana Koechera (absolwenta przedwojennego PIST-u), relatywnie ważniejsza w filmie w porównaniu do książki, wzorowana w pewnym sensie na osobie pisarza.

Największą zaletą filmu jest jednak jego umowność stylizacyjna, osiągnięta zarówno dzięki walorom scenariusza i aktorów drugiego planu (gorzej było z wykonawcami dziecięcymi), jak zwłaszcza ogromnie pomysłowej scenografii Anatola Radzinowicza. W rezultacie – jak zauważył we wspomnianej recenzji Michałek – wydarzenia serio, często zbyt dramatyczne jak na konwencję filmu dla dzieci, zostały przetransponowane *na zabawę w wydarzenia, wojna – na zabawę w wojnę, życie – na zabawę w życie*⁵⁰. To dzięki tej transpozycji uniknięto też nieszczęśliwego zakończenia powieści, zamienionego w filmie na wygnanie wrogów przez zbiorowe „tupnięcie i dmuchnięcie”. Właśnie to zabawowe zakończenie bywało zresztą odczytywane jako żartobliwa alegoria niedawnego przewrotu politycznego; stąd sugestia krytyka, że Jakubowska zrobiła *film dla dorosłych*.

Znacznie swobodniej, w duchu czysto dziecięcej opowieści, potraktowali Korczakowski pierwowzór Sandor Jesse i Lutz Stützner, autorzy animowanej adaptacji *Króla Maciusia Pierwszego* zrealizowanej w roku 2002 w koprodukcji polsko-niemiecko-francuskiej. Zaś o nowych ekranizacjach nie słyhać. Szkoda, bo ogromny na nie apetyt wywołuje opublikowany niedawno utwór Piotra Szulkina *Ucięta głowa czarownicy*, będący surrealistyczną wariacją na temat osiemnastego rozdziału *Kajtusia czarodzieja*, przed którego pierwotną, okrutną wersją pisarz sam się cofnął⁵¹. Zdumiewający wielowątkowy sen o zemście starości na młodości otwartej na wszelkie szanse, wyprowadzony z ulubionej maksymy babci bohatera: *Widzisz, Kajtusi, jak chcesz, wszystko możesz osiągnąć*⁵². Może w takim bezwzględny odczytywaniu Korczakowskich opowieści, niecofającym się przed dziecięcymi lękami, kryje się wskazówka dla przyszłych adaptatorów?

TADEUSZ LUBELSKI

¹ W anonsie ogłoszonym w „Naszym Przeglądzie” z 3 października 1926 r., cyt. za: J. Olczak-Ronikier, *Korczak. Próba biografii*, Warszawa 2011, s. 254.

² Chodzi o trzecie wydanie amerykańskiej książki Annette Insdorf *Indelible Shadows. Film and the Holocaust* (Cambridge – New York 2003) oraz pierwszą edycję pracy Joanny Preizner *Kamienie na macewie. Holocaust w polskim kinie* (Kraków – Budapeszt 2012). Co charakterystyczne, jedna z osób, której pokazałem te okładki (kulturoznawczyni!), skomentowała je spontanicznie: *To musieli sfilmować hitlerowcy, przecież Polakom w czasie okupacji to było zabronione, odruchowo traktując to zdjęcie jak autentyk*.

³ H. Mortkowicz-Olczakowa, *Janusz Korczak*, Kraków 1949, s. 7.

⁴ W. Szlengel, *Kartka z dziennika „akcji”*, w: tenże, *Co czytałem umarłym*, opr. I. Maciejewska, Warszawa 1979, s. 76-78.

⁵ Z. Schindler, skrót konspektu na scenariusz filmowy o Januszu Korczaku, w zbiorach Filmoteki Narodowej, teczka S-174. Dziękuję Piotrowi Zwierzchowskiemu za wiadomość o odnalezieniu tego materiału.

⁶ Por. E. Zająček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa 2009, s. 90, 229.

⁷ L. Starski, *Janusz Korczak* (Pomysł na scenariusz), w zbiorach Filmoteki Narodowej, teczka S-174.

- ⁸ Szerzej piszę o tym w swojej książce *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012, s. 20-25.
- ⁹ A. „Atze” Brauner, *Mich gibt's nur einmal. Rückblende eines Lebens*, Berlin – München 1976, s. 210-211.
- ¹⁰ Stało się to już po ukończeniu przeze mnie książki *Historia niebyła kina PRL* (por. przyp. 8), toteż w jej pierwszym rozdziale, poświęconym tużpoważennemu projektowi filmu o Korczaku, zmuszony byłem odtwarzać ten scenariusz na podstawie innych dostępnych materiałów.
- ¹¹ L. Starski, *Janusz Korczak. Scenariusz*, w zbiorach Filмотeki Narodowej, teczka S-11129. Cytaty ze scenariusza na podstawie tego mазszynopisu.
- ¹² *W czasie okupacji, zwłaszcza w getcie, gdy potrzeby Domu stale wzrastały, a możliwości ich zaspokojenia malały z dnia na dzień, ciężar jałmużnictwa spadł prawie wyłącznie na barki Korczaka, który z ogromną determinacją wypełniał tę uciążliwą powinność* (A. Lewin, *Gdy nadchodził kres... Ostatnie lata życia Janusza Korczaka*, Warszawa 1996, s. 88).
- ¹³ W rzeczywistości był to wykład inauguracyjny, jaki Korczak wygłosił w 1922 r. w Państwowym Instytucie Pedagogiki Specjalnej utworzonym przez Marię Grzegorzewską; por. J. Olczak-Ronikier, dz. cyt., s. 217-218.
- ¹⁴ Por. A. „Atze” Brauner, dz. cyt., s. 211.
- ¹⁵ Na podstawie listu Edwarda Zajička z 20 marca 2011 r., a także jego książki *Poza ekranem*, dz. cyt., s. 229-231.
- ¹⁶ *Dr Korczak*, ostateczna wersja scenariusza, przekład z angielskiego zredagowany według zmienionej wersji w języku niemieckim pana Fodora, Zespół Realizatorów Filmowych „Studio”, grudzień 1966, w zbiorach Filмотeki Narodowej, teczka S-11131.
- ¹⁷ Wiadomość tę, pochodzącą z korespondencji Forda z Braunerem przechwyconej przez bezpiekę, podaje Filip Gańczak w książce *Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011, s. 142.
- ¹⁸ W filmie Stanisława Janickiego *Kochany i nienawidzony. Dramat życia i śmierci twórcy „Krzyżaków”* (2002).
- ¹⁹ I. Newerly, *Żywe wiązanie*, Warszawa 1978, s. 5 (skrót „Z.A.F.” oznaczał powołane do życia w 1956 r. Zespoły Autorów Filmowych; „Syrena” była jednym z nich).
- ²⁰ Tamże, s. 23.
- ²¹ H. Mortkowicz-Olczakowa, *Janusz Korczak*, scenariusz filmowy, s. 111, w zbiorach Filмотeki Narodowej, teczka S-9385.
- ²² A. „Atze” Brauner, dz. cyt., s. 216.
- ²³ Zauważyła to Joanna Preizner, *Kamienie na macewie*, dz. cyt., s. 364.
- ²⁴ Por. Joanna Olczak-Ronikier, dz. cyt., s. 341.
- ²⁵ Por. na ten temat: A. Lewin, dz. cyt., s. 67-73.
- ²⁶ Por. L. Starski, *Janusz Korczak. Scenariusz*, dz. cyt., s. 101-107.
- ²⁷ Oto na ten temat znamieny fragment książki Newerleго (która musiała przecież być znana Fordowi): *Tę noc z 4 na 5 sierpnia 1942 roku i raneк zburzony szczękiem broni, wrzaskiem „alle Juden raus!”, i drogę przez zamarte ulice Warszawy, jak idą wśród dzieci i wychowawców, oni dwoje z pełną świadomością śmierci, z od dawna przemyślaną zgodą na nią, to wszystko można sobie wyobrazić i odtworzyć. Ale ostatni ich kontakt, ale słowo, którym się żegnają czy łączą, jakiś bodaj jeden gest, spojrzenie... Nic, urwana taśma, nic nie widzę. A przecież musieli choćby się odezwać do siebie, choćby spojrzeć. Ba, gdyby się ich nie znało, gdyby się nie miało przeświadczenia, że mogą obejść się bez słów, bez gestu... Tej sceny nigdy nie napiszę* (I. Newerly, dz. cyt., s. 149).
- ²⁸ Powyższy akapit na podstawie książki *Wajda. Filmy*, t. 2, Warszawa 1996, s. 231-235.
- ²⁹ A. Wajda, *Dlaczego „Korczak”?*, „Znak” 1984, nr 10 (359), s. 1275.
- ³⁰ *Uważałam, że jak nie wolno patrzeć na Żydów jedynie poprzez Holocaust, tak i na życie Korczaka poprzez to, że wybrał męczeństwo, bo to spojrzenie fałszywe i upraszczające – tłumaczyła scenarzystka* (A. Holland, *Magia i pieniądze*. Rozmowy przeprowadziła Maria Kornatowska, Kraków 2002, s. 26).
- ³¹ Z notatek reżysera w pudle „Korczak II” w krakowskim Archiwum Andrzeja Wajdy.
- ³² *Aktor*: Wojciech Pszoniak w rozmowie z Michałem Komarem, Kraków 2009, s. 216.
- ³³ *Korczak jest tu taki sam, jakim był zawsze – pisał jego bliski współpracownik. – Sto konsekwentnie na straży niezbednego ladu. Nie ukrywa swego stanu ducha, swojego stosunku do tego, co się wokół niego dzieje. Domaga się od wszystkich bez wyjątku, by zachowywali się właśnie tak, jak tego wymaga sytuacja. Oczekuje, że każdy będzie trwał na swoim posturunku i robił to, co najbardziej konieczne w danej chwili* (A. Lewin, dz. cyt., s. 33).
- ³⁴ A. Sobolewska, *Do ostatniej chwili życia*, „Film” 1990, nr 43, s. 11.
- ³⁵ A. Holland, *Korczak*, Warszawa 1991, s. 85 (w książce wydrukowano wcześniejszą wersję scenariusza).
- ³⁶ Tego zdania nie ma w scenariuszu. Jacek Leociak zauważył (na spotkania w krakowskim Centrum Kultury Żydowskiej 19 listopada 2012 r.), że to jedyna kwestia wypowiedziana w filmie przez Korczaka, która nie jest za-

- świadczona w zachowanych po nim materiałach. Rzeczywiście, w *Pamiętniku* pisanym w 1942 r. Stary Doktor zwierza się w pewnym miejscu ze swoich planów na powojenny okres, ale o pracy w niemieckich sierocińcach nie ma tam mowy; por. J. Korczak, *Pamiętnik i inne pisma z getta*, opr. M. Ciesielska, J. Leociak, Warszawa 2012, s. 26-29.
- ³⁷ A. Sobolewska, dz. cyt.
- ³⁸ *Moim świętym epoki pieców jest doktor Goldszmit. I jeśli mi się zdarzy zrobić coś niezłego, okazać trochę życzliwości bliźniemu albo napisać kilka ładnych słów lub zdań – zawsze mi się wtedy wydaje, że pomodliłem się do Starego Doktora* – pisał Tadeusz Konwicki (*Którędy*, w: tegoż, *Wiatr i pył*, opr. P. Kaniecki, T. Lubelski, Warszawa 2008, s. 384).
- ³⁹ Szerzej pisze o tym Terri Ginsberg w artykule *Święty „Korczak” z Warszawy*, tłum. R. Gałązka, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003, s. 344-345.
- ⁴⁰ I. Newerly, dz. cyt., s. 234. Warto dodać, że pierwotnie w scenariuszu Holland jedną z ważnych postaci był Igor, aryjski pomocnik bohatera. Z ostatecznej wersji filmu jednak zniknął; w scenie na cmentarzu żydowskim, będącej ostatnią próbą przekonania Doktora do przejścia na aryjską stronę, został zastąpiony przez Marynę Falską.
- ⁴¹ Relacje te najobiektywniej omawia Joanna Olczak-Ronikier w ostatnim rozdziale swojej biografii Korczaka, dz. cyt., s. 422-433.
- ⁴² Por. E. Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego*, tłum. A. Rutkowski, Warszawa 1983, s. 606.
- ⁴³ Na temat zachodnich sporów wokół *Korczaka* por. wybór recenzji w: *Wajda. Filmy*, t. 2, dz. cyt., s. 242-247; *Czy Wajda zdradził Szoa*, tłum. M. Oleksiewicz, „Kino” 1991, nr 4, s. 42-45.
- ⁴⁴ A. Holland, *Korczak*, dz. cyt., s. 149. Pomysł wziął się z książki Newerlego, gdzie autor przytaczał podobną rozmowę w obozie na Majdanku jako przykład uporczywej legendy, zgodnie z którą Korczak przeżył wraz z sierocińcem; por. tegoż, *Żywe wiązanie*, dz. cyt., s. 295.
- ⁴⁵ A. Insdorf, dz. cyt., s. 349.
- ⁴⁶ Wcześniej Marek Rudnicki opublikował swoje wspomnienie, *Ostatnia droga Janusza Korczaka*, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 45, s. 6.
- ⁴⁷ Por. M. Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasa*, Poznań 2009, s. 172, 218.
- ⁴⁸ J. Olczak-Ronikier, dz. cyt., s. 289.
- ⁴⁹ B. Michałek, *Król Maciuś pierwszy i drugi*, „Nowa Kultura” 1958, nr 18, s. 10.
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ Jeśli potraktować dosłownie jego zabawę autotematyczną: *Kiedy przeczytałem ten osiemnasty rozdział o Kajtusi w twierdzy wodza czarnoksiężników – jeden chłopiec powiedział: – To straszne! (...) Potem śnił mu się Kajtuś. Chłopiec bał się w nocy. Nie mogąc zmienić, wykreśliłem to wszystko, co mu się śniło. I znów przeczytałem. Powiedział: – Już teraz dobrze* (J. Korczak, *Kajtuś czarodziej*, Warszawa 1960, s. 257).
- ⁵² P. Szulkin, *Ucięta głowa czarownicy*, w: tegoż, *Epikryza*, Kraków 2011, s. 79-142, cyt. s. 133.



Król Maciuś I, reż. Wanda Jakubowska (1958)