

Poezja, mitologia i ideologia

Obraz dziecka w twórczości filmowej
Arūnasa Žebriūnasa *

ANNA MIKONIS-RAILIENĖ

*Dzieciństwo zna właściwe sobie sposoby
Widzenia, myślenia, czucia*¹.

*Nie ma dzieci, są tylko malutcy dorośli*².

Do kina litewskiego dziecko wkroczyło w trudnym okresie ideologicznych haseł i kłamliwej propagandy lat 50. XX w. Kino litewskie w okresie obciążonym ideologią sowiecką dostrzegło jednak w dziecku bohatera, który mógł przyciągać uwagę widza i mówić o sprawach ważnych dla zniewolonego wówczas narodu. Bohater dziecięcy dzięki świeżemu, pozbawionemu uprzedzeń oglądowi świata przekazywał niejawne treści o zakazanej litewskiej historii, kulturze, literaturze, mitologii. To właśnie twórczość Arūnasa Žebriūnasa: debiut *Ostatni strzał* (*Paskutinis šūvis*, 1959), *Dziewczynka i echo* (*Mergaitė ir aidas*, 1964), *Ślicznotka* (*Grąžuolė*, 1969) czy też telewizyjna nowela *Śmierć i drzewo wiśni* (*Mirtis ir vyšnios medis*, 1968), uformowała w kinie litewskim poetycki obraz dziecka o szczególnej wyobraźni, wrażliwości i liryzmie. W twórczości litewskiego reżysera dziecko zyskuje szczególne miejsce. Jest wcieleniem idei romantycznej, którą w czasie studiów artystycznych zachwycił się reżyser, jest uosobieniem formy poetyckiej, którą przejął Žebriūnas od malarzy romantycznych i mistrzów kina niemego (Siergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina, Davida Griffitha). Ich twórczość poznał w czasie studiów w Moskwie. Uznał, że świat dziecka stanowi tematykę ważną i pozostał jej wierny przez wiele lat.

Wśród reżyserów, którzy rozpoczęli pracę w Litewskim Studiu Filmowym w późnych latach 50. XX wieku, Arūnas Žebriūnas jawi się jako twórca osobny. Upodobanie tematyki dziecięcej i charakterystyczny poetycko-formalny styl wizualny oparty na starannej kompozycji kadru, montażu intelektualnym, wysmakowanych wizualnie sekwencjach – odróżnia go zarówno od historyczno-patriotycznych filmów Vytautasa Žalakevičiausa, jak i od „poetyckiego humanizmu” Robertasa Verby. Kręcąc w 1959 r. *Ostatni strzał*, Žebriūnas przetaił ścieżkę bardziej otwartym postawom, które pojawiły w nadchodzącej dekadzie, wyznaczając również kierunek rozwoju kina litewskiego.

* Publikacja powstała w ramach projektu badawczego *Kino litewskie (1956-1990) Reżyserzy. Filmy. Konteksty* (*Lietuvos kinas (1956-1990) Kūrėjai. Filmai. Kontekstai*) finansowanego przez Europejski Fundusz Społeczny (European Social Fund) ze środków Grantu Globalnego (Global Grant, Grant No. VP1-3.1-SMM-07-K-02-019).

Do wytwórni litewskiej Žebriūnas przyszedł w 1955 r., po ukończeniu Wydziału Architektury w Litewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wykształcenie architektoniczne utrudniało mu jednak rozpoczęcie pracy w roli reżysera. Vytautas Žalakevičius, formując litewską grupę reżyserów w nowo wybudowanym studiu filmowym, dostrzegł talent młodego architekta i zlecił realizację samodzielnej noweli. Warsztatu filmowego Žebriūnas uczył się pod kierunkiem Michaiła Romma na rocznych kursach reżyserskich w Moskwie.

Žebriūnas uważał innowacje formalne za nieodzowne w dziele filmowym. Twierdził: *Reżyser musi stworzyć swój własny świat, świat pozornie niezależny od rzeczywistości. Malarze tworzyli swoje własne światy, podobnie jak kompozytorzy. Poetyka kina, ze swą umiejętnością metaforyzacji rzeczywistości, jest dla mnie istotą kina. W filmie unikam dialogów, bo kino jest syntezą muzyki i obrazu. Innowacje formalne uważam za nieodzowne, by wyrazić siebie*³.

W filmach *Ostatni strzał*, *Dziewczynka i echo*, jak również *Ślicznotka* strona wizualna oraz poszukiwania formalne staną się swoistą sygnaturą autora. Wybór kina dziecięcego był również dla niego pewną strategią autorską i alternatywą twórczą. Ta problematyka uchroniła go w pewien sposób przed koniecznością realizowania filmów propagandowych o planie sześcioletnim, spółdzielczości produkcyjnej i działaczach partyjnych. *Nigdy nie robiłem filmów dla dzieci. Moje filmy są o dzieciach* – wyzna po latach reżyser. – *Chciałem uniknąć ideologicznej atmosfery, która dominowała wówczas w kinie sowieckim, partyjnych bohaterów. Gdy zacząłem filmować dzieci, udawało mi się ominąć kwestie ideologiczne. Dzieci były istotami czystymi, pozbawionymi kłamliwego obrazu propagandy*⁴.

Połączenie poetyckiej wizji dzieciństwa z wyszukaną formą wizualną, poetyka dziwności, zawieszenie pokazywanej historii w nieokreślonym czasie, trudny montaż – to cechy „dziecięcych filmów” Žebriūnasa. Pokazał on, że dzieci mają marzenia, ambicje i pragnienia, że przeżywają wielkie dramaty, cechuje je otwartość na świat, świeżość, tajemniczość i przynależność do kręgu mitów. *Ostatni strzał*, *Dziewczynka i echo*, *Ślicznotka* – pokazywane poza granicami państwa sowieckiego – przyniosły międzynarodowe uznanie dla kina litewskiego.

Przyjrzymy się bliżej Žebriūnasowskiej czasoprzestrzeni dzieciństwa – by użyć określenia badacza literatury dziecięcej Jerzego Cieślakowskiego – w której dominuje poetycka forma inspirowana wyobraźnią dziecka. Analiza będzie dotyczyć trzech najciekawszych filmów zrealizowanych w Litewskim Studiu Filmowym: *Ostatni strzał*, *Dziewczynka i echo* oraz *Ślicznotka*. Dzieła te, powstające w okresie dominacji zniewolonych form filmowych, opowiadały dziecięce historie nasycone obrazami gęstymi semiotycznie.

Łaima i jej łabędzie – dziecięcy obraz utraconej wolności

*Spojrzę w lecące po niebie łabędzie
I tam polecę, gdzie one polecą*⁵.

W 1959 r. w Litewskim Studiu Filmowym powstał cykl nowel pod wspólnym tytułem *Żywi bohaterowie* (*Gyvieji didvyriai*). Film składał się z czterech nowel: *Niepotrzebny* (*Mums nebereikia*) reżysera Marijonasa Giedrysa i operatora Donata Pečiūry, *Słowik* (*Lakštingala*) reżysera Broniusa Bratkauskasa i operatora Al-

girdasa Araminasa, *Ostatni strzał (Paskutinis šūvis)* reżysera Arūnasa Žebriūnasa ze zdjęciami Jonasa Griciusa i tytułowy film w reżyserii Vytautasa Žalakevičiausa, ze zdjęciami Antanasa Mockusa⁶. Bohaterem tych krótkich form filmowych jest dziecko, jego odważne, a nawet bohaterskie czyny i zachowania w trudnej sytuacji powojennej Litwy. *Słowik* – to jasnowłosy chłopak naśladowujący trele słowika, które pomagają ostrzec partyzantów przed zbliżającą się grupą żołnierzy niemieckich, w noweli *Niepotrzebny* odnajdujemy obraz małego Juozukasa, który zostaje oddany na służbę do bogatego pana, po przyjeździe na miejsce dowiaduje się jednak, że jest niepotrzebny, i wreszcie *Ostatni strzał* – historia Łaimy, która ginie od przypadkowego wystrzału mężczyzny ukrywającego się na mokradłach. Przyjrzyjmy się uważniej trzeciej noweli, debiutowi Arūnasa Žebriūnasa. Piętnastominutową etiudę poetycką otwierają milczące kadry. To mozaika szybko zmieniających się sugestywnych i plastycznie wyrafinowanych obrazów. Film rozpoczyna kadr z wycelowanym w niebo monumentalnym wrakiem czołgu. Obok siedzi jasnowłosa dziewczynka splatająca wianek z kwiatów. Po chwili spokojną twarz dziecka mąci jak gdyby refleks nagłego zamyślenia. Sylwetka dziewczynki zostaje przyćmiona cieniem chmury zapowiadającej burzę. Nagłe cięcie i widzimy wianek zwisający na szczątkach zasieków. Detal zmienia plan ogólny rozległej łąki, po której dziewczynka ściga umykający cień obłoków. Potem następuje nagle szybka, dynamiczna sekwencja odbudowy. Rytmiczny montaż kafarów wbijających pale w dno jeziora. Wtem wszystko cichnie — moment zawieszenia. Kamera w ciszy panoramuje jezioro. W kierunku pobliskiego cmentarza płynie łodziąmi kondukt pogrzebowy. Pod stopami mężczyzny zapada się bagno. Widać milczące, surowe twarze osób zebranych wokół cmentarnego dołu. Cięcie. Nagły, krótki jak seria z karabinu grzechot werbla na tle ujęcia ziemi zasypującej się na trumnę. W tych kilku przytoczonych fragmentach mieści się cała tajemnica stylu, który podporządkowuje akcję nie logice faktów, ale logice skrótów poetyckich, logice jakby przypadkowych wygładów rzeczywistości.

Bohaterowie nowelki to jasnowłosa dziewczynka Łaima (Živilė Jakelaitytė), mieszkająca w idyllicznej wiejskiej przestrzeni przy jeziorze i troskliwie opiekująca się łąbėdziami oraz zmęczony, ukrywający się w lasach mężczyzna (Bronius Babkauskas). Od początku patrzymy na świat oczami dziecka. To właśnie ono znajduje się w centrum i ono także przygląda się wszystkiemu, co je otacza. Dziecięcy świat Łaimy zostaje skonfrontowany z powojenną niebezpieczną rzeczywistością wsi litewskiej: *Zastrzelono naszego Jonasa i Adomasa, a dlaczego ty jeszcze żyjesz?* – pyta dziewczynka mężczyznę. Łaima staje się również świadkiem zwierzeń ukrywającego się partyzanta (w prasie nazwanego bandytą): *Wszystko nam zabraliście. A co z nami?* – ze łzami w oczach zwierzy się Łaimie mężczyzna. Domem dziewczynki staje się gniazdo łąbėdzie, tu spędza noc i wita świt. Rano, gdy się budzi, zaczyna bawić się nabojami zabranymi mężczyźnie. Rzuca je do wody. Widząc to, mężczyzna zaczyna je zbierać, brodząc po błotnistej przestrzeni. Spotkanie kończy się dla obojga tragicznie: mężczyzna przypadkowo grzęźnie w mokradłach, próbuje wydostać się z wysysającego go mułu, strzela i zabija Łaimę. Kamera powoli oddala się od gniazda z martwą dziewczynką, unosi się do góry, po niebie cicho krążą łąbėdzie.

Istota poetyckości tego filmu tkwi w kunsztownym montażu – w obmyślonym w najdrobniejszych szczegółach autorskim sposobie organizacji semantycznej

utworu. Wyeksponowanie narracyjnej funkcji obrazu, oszczędność słowa, aluzyjny montaż sprawiły, że tę etiudę można odczytać jako wieloznaczną metaforę. Poetyckie tropy: łabędzi, jeziora, gniazda, w którym mieszka Łaima, są sugestywne i bogate. Nie ma tutaj najmniejszych odniesień do rzeczywistości, nie wiemy, czy dziewczynka ma rodziców, czy chodzi do szkoły. Film nie sięga również po tak charakterystyczną dla kina dziecięcego manierę dydaktyczno-moralizatorską. Dziecko jest tutaj bytem symbolicznym, pozbawionym realnego środowiska, kontekstu domu rodzinnego, nie jest wplecione w relacje rodzinne bądź konflikty koleżeńskie. Przyjaciółmi są dla Łaimy ptaki, a domem rodzinnym gniazdo łabędzi z pisklętami. Fabularną spójność dzieła tworzył montaż skojarzeniowy zestawiający obrazy czołgu i dziewczynki, wianka (jako symbolu niewinności) i drutu kolczastego (oznaki sowieckiej teraźniejszości), gniazda łabędzi z mieszkającą w nim Łaimą (jako symbolu bezpiecznego domu) i mokrada, na którym ginie ukrywający się żołnierz. Mamy więc tutaj do czynienia z metaforycznym, aluzyjnym przetworzeniem rzeczywistości, z pewną tajemnicą. Symbol staje się instrumentem poznania. *Wewnętrzny nurt akcji wynika z zestawień obrazów, z ich związków ze sobą. Tu wszystko jest rzeczywistością, a także symbolem*⁷ — komentował etiudę Adam Horoszczak.

Źródłem inspiracji do obrazu filmowej bohaterki stał się mitologiczny wizerunek bogini Łaimy. Łaima troszcząca się o łabędzie była wyraźnym nawiązaniem do bogini płodności, symbolu odrodzenia i nowego życia⁸. Obraz jasnowłosej dziewczynki o mitologicznym imieniu Łaima, podobnie jak obraz powojennej rzeczywistości litewskiej, nie był przypadkowy. Dziecięcy temat posłużył litewskiemu reżyserowi do powiedzenia w sposób niejawni o zniewolonym kraju. *To był rok 1960: 15 lat po wojnie, 7 po śmierci Stalina, 4 lata po antysowieckiej rewolucji na Węgrzech. Dobrze pamiętaliśmy bolesną walkę litewskich partyzantów w lasach. W kinie szukaliśmy własnego bohatera, bliskich i ważnych tematów. Już wtedy dokładnie znaleźliśmy teorię relatywizmu*⁹ – wspominał Almantas Grikevičius okoliczności powstania filmu. Arūnas Žebriūnas natomiast dodał: *„Ostatni strzał” był moim pierwszym filmem, jak również pierwszym litewskim filmem zrealizowanym w Litewskim Studiu Filmowym. Czulem wówczas ogromną potrzebę nawiązania do mitologicznych uogólnień i symboli. Szukałem źródeł litewskiej kultury w litewskiej mitologii. Bardzo cenię ten okres, kiedy Litwinom droższy od człowieka był las dębowy. Mitologia w litewskiej świadomości jest głęboko zakorzeniona, jest organicznym obrazem kultury litewskiej i wyrazem bliskich nam wartości*¹⁰.

W ten sposób obraz dziecka o mitologicznym imieniu Łaima staje się symbolem bliskiej widzowi przeszłości, staje się wyrazicielem narodowej tożsamości. Język ezopowy, którym posłużył się litewski reżyser, wyrażał treści adresowane do odbiorcy dorosłego. Można powiedzieć, że reżyser korzystał z powszechnego przeświadczenia, że w filmie dziecięcym nic groźnego ukryć się nie da, że to, co groźne, musi być w oczywisty sposób widoczne, by dotarło do odbiorcy naiwnego, niedoświadczonego. Jezioro i gniazdo z Łaimą (z wplecioną we włosy czarną wstążką) stają się swoistym *pars pro toto* wolnej ojczyzny, są błogosławionym, bezpiecznym zakątkiem, w którym swój dom odnajduje bogini-dziecko. Było to nade wszystko obcowanie z tajemnicą, światem jakby zaledwie przeczuwanym, a dobrze przecież rozpoznawanym dzięki rodzimym tradycjom i rodzimej zakazanej historii. Naród pozbawiony własnej państwowości stawia kulturę wysoko, pełni

ona bowiem jednocześnie funkcję kompensacyjną, terapeutyczną i dydaktyczną. Sytuacja braku wolności sprawia, że wszystko w kulturze staje się znaczące, nabiera charakteru znaku odsyłającego do innej rzeczywistości. Film o Łaimie jako postaci symbolicznej stanowił swoistą odmianę twórczości danego czasu, uwikłanego w schematy ideologiczne i potrzebującego ważnych, narodowych tematów i dyskusji nad istotą i wolnością ojczyzny. *Dzieci – księżęta uczuć*, powiedział Korczak, przypisując im także *kapitał sprawiedliwych sądów i ocen, taktowną powściągliwość w żądaniach, subtelne odczuwanie, nieomyłne poczucie słuszności*¹¹. Symboliczny język filmu *Ostatni strzał* czerpał ze źródła litewskiej odrębności kulturowej.

Niezawile i w piękny plastycznie sposób opowiedziane historie *Żywych bohaterów* zostały przyjęte z aplauzem przez widzów i krytyków filmowych. W 1960 r. cykl nowel zdobył (obok *Sierioży*, reż. G. Danielija i I. Tałankin, 1960) główną nagrodę na XII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlovych Varach, nagrodę międzynarodowej krytyki filmowej FIPRESCI oraz pierwszą nagrodę Dużego Bursztyna na II Festiwalu Filmowym Krajów Bałtyckich i Białorusi. Film obejrzało sześć milionów widzów. Czytelnicy pisma „Sowietskij Ekran” w 1961 r. przyznali *Żywym bohaterom* miano najlepszego filmu roku.

Wiktoria i jej tajemnica – dzieciństwo romantyczne

W Litewskim Studiu Filmowym na początku lat 60. XX w. odbywały się debaty nad filmem *Dziewczynka i echo*. Toczyły się długo, film bowiem wprowadzał w litewską wyobraźnię zupełnie nową jakość. Na podstawie noweli rosyjskiego pisarza Jurija Nagibina *Echo* Arūnas Žebriūnas postanowił zrealizować film z górskim krajobrazem w tle, opowiadający o dziecięcej wrażliwości na piękno przyrody. *Przyroda w filmie to nie tylko miejsce akcji, nie tylko komponent wydarzeń, to bohater linii dramaturgicznej, ponieważ główna bohaterka Wika jest gospodynią morza i gór. To dziecko zmienia przyrodę swoją wyobraźnią. Pierwsze promienie słońca, rzeźkość morskiego wiatru i morza są dla bohaterki źródłem radości, szczęścia i bogactwa. Wiktoria bowiem urodziła się i wyrosła w naszym kraju, gdzie wartość rzeczy jest inna* – w taki sposób scharakteryzuje reżyser główną bohaterkę przyszłego filmu na posiedzeniu Rady Artystycznej¹². W tych słowach można zarzucić romantyczną istotę filmu *Dziewczynka i echo*, w którym przyroda jest źródłem radości, marzeń i ostoją dla ducha w trudnych chwilach.

W filmie dominują liryczne opisy przyrody powiązane z wewnętrznymi przeżyciami Wiktorii. Podstawową strukturę narracyjną stanowi pobyt Wiki (Lina Braknyté) na wakacjach u dziadka. Dziewczynka samotnie eksploruje przestrzeń otoczoną górami (film kręcono na Krymie). W czasie jednej z takich wypraw góry powierzają Wice swoją tajemnicę, obdarzając ją echem. Pewnego dnia Wiktoria poznaje Romasa. Zdradza mu swą tajemnicę. Opowiada o echu, którym obdarzyły ją góry. Dziewczęca wrażliwość na piękno przyrody zostaje jednak wyszydzona przez miejscowych chłopaków. W czasie porannej kąpieli Wiki w morzu bawiąca się nad brzegiem zgrają chłopców zabiera sukienkę pozostawioną na brzegu przez dziewczynkę. Wiktoria, wychodząc ziębnięta z morza i okrywając nagie ciało rękami (z powodu tego epizodu film okrzyknięto dziełem demoralizującym), styka się z brutalnością i szyderstwem chłopców. Romas, ob-

serwujący chuligańskie zachowania chłopców, obiecuje im zdradzić tajemnicę Wiktorii w zamian za sukienkę. Kiedy jednak chłopcy podążają wiedzeni przez Romasa krętym szlakiem, by poznać tajemnicę, góry milczą, tym razem nie odpowiadając echem na wołanie.

Siła tego filmu tkwi nie tyle w podstawowej linii narracyjnej (oczekiwanie na ojca, kłótnia z chłopcami, wyjazd do miasta), ile w przekonującym tle dziewczęcych fantazji. To, co w *Dziewczyńce i echu* istotne, to uważna, wnikliwa obserwacja Wiktorii, zestawiająca jej delikatność, kruchość uczuć, świat wyobraźni z obrazem krajobrazu morskiego i górskiego. Można rzec, że celem filmu nie jest opowiadanie, lecz ukazanie momentu zetknięcia się bohaterki z tajemnicą gór, próba transpozycji wrażeń, uchwycenia stanów emocjonalnych, towarzyszących Wiktorii w jej samotniczych wędrówkach.

Warto wspomnieć dwie nastrojowe sekwencje. Pierwszą widzimy na początku filmu, gdy dziewczynka z rogiem w ręku wybiega nad brzeg budzącego się morza i długo trąbi, następnie zamyślona brodzi w wodzie w blasku wschodzącego słońca, długo bawi się na piasku. Żebriūnas eksponuje szczegóły, które znaczą drogę, spacer: znalezienie kamyków do kolekcji, narysowane na piasku serce. W połączeniu z liryczną muzyką sekwencja ta tworzy intymną, poetycką atmosferę. Scena podkreśla ukryte znaczenia przedmiotów, a świat wyobraźni jawi się w niej jako ważniejszy niż świadomość końca wakacji i oczekiwanie na ojca.

Druga sekwencja następuje wówczas, gdy dziewczynka wita wracającego z polowu dziadka. Czeką na obiecaną niespodziankę. Niespodzianką jest duża muszla, która ma przypomnieć Wiktorii o morskiej przestrzeni. Dziewczynka słucha dźwięków muszli i tańczy, wraz z nią raduje się morze. Żebriūnas tworzy emocjonalną analogię do narastającej radości bohaterki za pomocą szybkiego montażu kilku ujęć fal morza, nadmorskich skał i dziewczynki słuchającej muszli.

Poza tymi dwiema starannie rozplanowanymi sekwencjami lirycznych obrazów Żebriūnas stosuje oszczędną reżyserię. Prostota tematu oraz linii fabularnej pozwala skupić się na obserwacjach i zachowaniach Wiktorii: jej zwiewnej lekkości, serdecznym śmiechu, spacerach, sylwetce w przykrótkiej sukience. Samotność, osobność dziewczynki są oddane za pomocą formatu obiektywów szerokokątnych i kompozycji kadru przypominającej dzieła Antonioniego.

W filmie krajobraz również odnajduje romantyczny wyraz. Przemieszczenie ogromnych płaszczyzn i ustroni, strzaskane drzewa i popękane skały, zakątki, skąd można przyglądać się falom odpływu i przyływu tworzą przystań dla spokojnej kontemplacji. Wspaniałość dzikiej i nieokiełznanej natury nasuwa skojarzenia z romantycznym pojmowaniem pejzażu¹³ i dzieciństwa. Symbolizujące wolność otwarte morze, implikujące aksjologiczną wyższość nad lądową przestrzenią uwięzienia, i pełne skrzydlatego błękitu dzieciństwo zyskują tu szczególny wymiar. Góry powierzające Wiktorii swą tajemnicę stają się pełnoprawnym bohaterem filmu. Kamera uczestniczy w tej historii na prawach *dramatis personae*. Szybkie najazdy, pionowe i poziome panoramy, różne punkty widzenia sprawiają, że góry stają się groźne i tajemnicze. Sugestywny obraz gór poświadcza, iż echo należy do Wiktorii, a pojąć naturę mogą tylko ci, którzy zaufają intuicji i potrafią nawiązać z naturą bezpośredni kontakt.

Film musiał przejść pełną meandrów drogę do widza. Uzyskał pierwszą kategorię, określono go jednak jako film dla dzieci i młodzieży i w związku z tym

zmniejszono liczbę jego kopii. Dlatego ten dorosły, trudny, psychologiczny utwór przewnął się przez ekrany bez zapowiedzi i reklam na porannych seansach dziecięcych w czasie krótkich ferii zimowych. *Pierwszoklasiści, których pod przymusem, jak w wojskowym szeregu, prowadzano na projekcję filmu, oczywiście nic z niego nie pojęli. Z obojętnością patrzono na nagie ciało dziewczynki, gospodyni górskiego echa, po raz pierwszy dotkniętej zdradą i szyderstwem chłopców. Młodzi widzowie nudzili się i ze łzami w oczach błagali o pozwolenie na opuszczenie sali bądź po prostu zasypiali*¹⁴ – przypominał scenarzysta filmu Jurij Nagibin. Trudno się jednak zgodzić, że nagej Wiki kąpiącej się w morzu rzeczywiście towarzyszyła obojętność widowni. Po kilku seansach na Litwie w prasie rozległy się protesty nauczycieli donoszące, że film jest demoralizujący, epatuje bowiem nagością małego dziecka. Film zdjęto z ekranów. Dopiero kiedy został nagrodzony w Cannes (w 1965 r.) jako najlepsze dzieło w kategorii filmów dziecięcych, powrócił na ekrany. Artystycznie wyrafinowany język filmu nie uszedł uwagi zagranicznych krytyków. Po sukcesie w Cannes, na XVIII Międzynarodowym Festiwalu w Locarno film *Dziewczynka i echo* otrzymał Srebrny Żagiel za *liryzm atmosfery, świeżość uczuć i piękno pejzażu*, na V Festiwalu Filmów Krajów Bałtyckich został nagrodzony trzema pierwszymi nagrodami: Arūnas Žebriūnas – za najlepszą reżyserię, Jonas Gričius za mistrzostwo operatorskie oraz Algimantas Bražinskas – za muzykę.

Inga i urok niepojętych myśli

Ona jest piękna jak księżniczka z bajki

Ona jest piękna jak słońce

Ona tańczy jak płatki śniegu

Tym poetyckim refrenem rozpoczyna się kolejny film Arūnasa Žebriūnasa *Ślicznotka* (1969). Początek filmu ukazuje grupkę dzieci siedzących w kole i kolejno wypowiadających kwestie. W środku jasnowłosa dziewczynka kręci się, kokieteryjnie przewraca oczami i plastycznie gestykułuje. Epitety, które słyszy, wprawiają ją w zachwyt, dziewczynka śmieje się i jest szczęśliwa. Widzimy scenę zabawy dzieci w „Ślicznotkę”. Odtworzenie tego dziecięcego aktu zachwytu, owa zdolność do przekształcania otoczenia dzięki zabawie jest główną ideą *Ślicznotki*.

Prace nad filmem trwały ponad rok, rozpoczęły się w 1968 r. Wówczas uwagę Žebriūnasa przykuło krótkie opowiadanie rosyjskiego pisarza Jurija Jakowlewa ze zbioru *Zabawy dziecięce* pt. *Zabawa w Ślicznotkę*. Poetycka struktura opowiadania, oszczędność dialogów dawała okazję do eksperymentu z formą. Na zaledwie dwóch stronach tekstu Jakowlew opowiedział historię brzydkiej dziewczynki Ninki: *Ninka mieszkająca pod siódemką była nadzwyczaj brzydka: miała szeroki, spłaszczony nos, duże grube usta, wokoło których niczym okruchy chleba rozsypały się piegi. Oczy bez koloru. Proste, rzadkie włosy. Poruszała się z wypiętym do przodu brzuchem, powoli powłócząc nogami. Żyliśmy wtedy w owej błogosławionej niewiedzy, kiedy pięknym był człowiek serdeczny i dobry. Ninka była dla nas piękna. Grając w Ślicznotkę tworzyliśmy czarodziejskie lustro, w którym nieładna Ninka dostrzegала swe piękno*¹⁵. Motyw nieładnej (o ile można tak określić dziecko) „ślicznotki” stanie się również motywem przewodnim filmu Žebriūnasa.



Ostatni strzał, reż. Arūnas Žebriūnas (1959)



Dziewczynka i echo, reż. Arūnas Žebriūnas (1964)



Ślicznotka, reż. Arūnas Žebriūnas (1969)

Fabula filmu jest dość oszczędna, uboga w konkrety, akcja pozbawiona jakichkolwiek rzeczywistych desygnatów: okoliczności i miejsca. Wiemy, że Inga (Inga Mickytė) mieszka z mamą, która ciągle czeka na list i pracuje, redagując teksty. Pewnego ranka do bloku, w którym mieszka Inga, przeprowadza się chłopak. Jedyną rzeczą, którą przywozi ze sobą do nowego mieszkania, jest wiązka suchych gałęzi, którą wstawia do naczynia z wodą na parapecie okna i cierpliwie czeka, aż zakwitnie przylaszczkami. To marzenie oczaruje Ingę. Będzie próbowała z przyjaciółmi odnaleźć kwitnącą przylaszczkami miotłę. W końcu filmu marzenie się ziści, miotła zakwitnie. Ponadto Inga chodzi na spacer, opiekuje się bezdomnym psem, lubi obserwować świat¹⁶, czyta *Trzech muszkieterów*, uwielbia tańczyć i przeglądać się w lustrze.

Właściwie taka jest linia fabularna *Ślicznotki*. Uzupełniają ją dialogi Ingi z dziećmi i mamą. Częste repliki o chęci bycia dorosłą (*Mamo, jestem już duża, nie należy mnie okłamywać* – często powtarza dziewczynka), o chęci bycia piękniejszą (*Mamusiu, kiedy dorosnę, będę piękniejsza, wtedy polecimy daleko ponad chmury, a na ziemię będą spadały srebrne gwiazdy*). Zawarta w filmie wizja dzieciństwa jest ściśle spleciona z refleksją dotyczącą natury piękna i marzeń. Dziecko tu rozumie, wie, kojarzy, a także potrafi przeczuć i wyobrazić sobie bardzo wiele. Można by rzec, że w filmie litewskiego reżysera dziecko i dzieciństwo, jak pisze Marta Piwińska, pięknie nie ową *pięknością mleczną i poziomkową*, ale *pięknością dziwnych, niepojętych myśli, które płyną do nas z innych światów*¹⁷.

Chęć ukazania indywidualistycznych cech bohaterki skłoniła Żebriūnasa do zbudowania dorosłego wizerunku dziecka. *Tu dzieci rozmawiają jak filozofowie kawiarni „Neringa”*¹⁸ w *chwilach natchnienia*¹⁹ – napisze o dzieciach w *Ślicznotce* znany pisarz litewski Vytautas Sirijos Gira. Melancholia, zamyślenie, uważna obserwacja toczących się wydarzeń, delikatne spojrzenia i taneczne gesty Ingi przekazują coś z istoty dziewczynki, jakiś rys jej wewnętrznej natury.

Romantyczny topos dziecięcych zajęć (spacery Ingi po miejskiej przestrzeni, nad rzeką, poszukiwania kwitnącej miotły) i zabaw (śliznotka) został przeniesiony w nieromantyczną, miejską przestrzeń: odrapane ściany podwórka, szare sowieckie bloki i sklepy. Jest jednak w filmie jedna znacząca scena. Pozwala ona dostrzec ponownie ów Żebriūnowski ezopowy dialog z odbiorcą. Pewnego ranka Inga wybiega z domu na ulicę miasta. Mija duży plac i tłumy ludzi wsłuchujących się w dźwięki dobiegające z wieży zegarowej. Dziewczynka zatrzymuje się na chwilę i słucha. Kamera unosi się do góry i z perspektywy ptasiej panoramuje stojących w zamyśleniu ludzi. Uważne ucho z łatwością rozpozna dźwięki patriotycznej pieśni litewskiego poety doby romantyzmu Maironisa *Litwa, droga (Lietuva Brangi)*. Sceny tej nie ma w scenariuszu literackim ani w scenariuszu reżyserskim, nie została ona również utrwalona na liście montażowej filmu. Epizod z ludźmi nieruchomo wsłuchanymi w dźwięki poezji Maironisa, najwybitniejszego poety litewskiego odrodzenia narodowego XIX w., jest wart odnotowania w poetyckiej wizji *Ślicznotki*²⁰.

Oko cenzora i błogosławiona odwilż

Obraz dzieci utkany z Żebriūnowskiej poetyckiej wizji pojawił się w przestrzeni filmowej ostro strzeżonej przez cenzora. Okres twórczości litewskiego reżysera

przypadł na lata, kiedy nie tylko kino, ale również dzieciństwo podlegało ideologicznym regulacjom. Dzieciństwo w kulturze radzieckiej było bowiem obiektem szczególnej troski, a „dziecko radzieckie” stało się fenomenem tej kultury²¹, było traktowane jako plastyczny materiał mogący posłużyć do uformowania *nowego człowieka radzieckiego*²². Arkadij Niediel, przywołując słowa Stalina o dzieciach jako o klasie uprzywilejowanej, zauważył, że radziecki model dzieciństwa był dokładnie przemyślany, ujęty w sztywne ramy i eksploatowany do celów propagandowych²³. Systematycznie przekonywano najmłodszych, iż należy kochać i szanować przywódców partyjnych troszczących się o ich przyszłość. Umocnieniu kultu Stalina służyły jego zdjęcia z dziećmi, będące symbolami wdzięczności za szczęśliwe dzieciństwo²⁴. Także w późniejszym okresie istnienia Związku Radzieckiego sekretarze generalni lubili otaczać się najmłodszymi, co miało na celu przekonanie opinii publicznej o wielkiej wadze, jaką przywiązują do ich losu. Topos: „Głowy państwa kochają dzieci” – będzie się powtarzał na fotografiach i w kronikach filmowych. „Dziecko radzieckie” nie mogło być zapomniane przez „najważniejszą ze sztuk”. Radziecka prasa filmowa zapewniała o największej kinematografii dziecięcej na świecie w Związku Radzieckim: w Moskwie działała odrębna wytwórnia filmowa im. Maksima Gorkiego realizująca wyłącznie filmy dziecięce. Obrazy filmowe pionierów, największej propagandowej „szkoły wychowania komunistycznego”, dominowały w sowieckich filmach dziecięcych. Pionierzy oddani ideom partii komunistycznej, wierności rewolucyjnej i proletariackim tradycjom narodu radzieckiego bohatersko walczyli z „wrogami ludu” i stali się częstym filmowym wzorem „radzieckiego dziecka”²⁵.

Kino litewskie w okresie sowieckim (funkcjonujące pod nazwą kina ZSRR), powstające pod czujnym okiem Moskiewskiego Komitetu Kinematografii, ideologów i sekretarzy partyjnych, podlegało tym samym wytycznym, które stawiano kinu radzieckiemu. Władze Litwy, jak również kierownictwo Litewskiego Studia Filmowego, były tylko marionetką w rękach struktury sowieckiej, która corocznie za pomocą tysięcy rozkazów, nakazów, rozporządzeń dyktowała, jak należy pracować, by sprostać ideologicznym wymaganiom partii.

W jaki zatem sposób zamiast komunistycznie zaangażowanego dziecka-pioniera w kinie litewskim powstaje obraz dziecka snującego marzenia o miotle kwitnącej przylaszczkami, szukającego echa czy też opiekującego się gniazdem ląbędzy?

Droga filmowych bohaterek na ekrany nie była łatwa. Bardzo często była sumą kuriozalnych przypadków, określonej strategii, ogromnej determinacji twórczej i umiejętności lawirowania pomiędzy cenzorskim okiem a ideą filmu. Teczki archiwalne, liczne zebrania Rady Artystycznej w Litewskim Studiu Filmowym, gorące dyskusje nad filmami w Goskino²⁶ pokazują, że obraz dzieciństwa inspirowany wyobraźnią dziecka i formą poetycką został poddany ostrej krytyce, wymogom ideologicznym i bolesnym restrykcjom. Reżyser, zmieniając związki fabularne na poetyckie, musiał sprostać wymaganiom stawianym przez cenzorów kreujących obraz „dziecka radzieckiego”, obraz dookreślony, jednoznaczny. Najwięcej ostrej krytyki doczekał się film *Dziewczynka i echo*. Na pierwszym posiedzeniu Rady Artystycznej w litewskiej wytwórni, na której Žebriūnas postanowił przedstawić ideę filmu, Vytautas Baniulis, kierownik Litewskiego Komitetu Kinematografii, zakwestionował tytuł. Dopatrzone w nim nawiązań do echa radio-



(fot. K. Liubšis)

Ślicznotka, reż. Arūnas Žebriūnas (1969)

wego Głosu Wolnej Europy, kazano zmienić tytuł filmu na *Ostatni dzień lata* ²⁷. Wiele pretensji miał komitet Goskino o postać Wiktorii. Aleksandr Dymyszyc, główny redaktor Kolegium Scenariuszowego w Goskino, twierdził, że *filmowi szkodzi autorska interpretacja tekstu z wpływem stylistyki kina asocjacji i abstrakcyjno-humanistyczne potraktowanie tematu*. Inni uczestnicy kolegium ubolewali natomiast, że Wiktorii brakuje *motywacji zachowań i wyraźnego charakteru*. Nie podkreślono bowiem faktu, że *przeżyła nieszczęśliwe dzieciństwo związane z tragiczną śmiercią rodziców w czasie wojny*; skrytykowano niewyraźny związek Wiki z otaczającym środowiskiem i nieokreśloność wiekową; kazano wytłumaczyć, z jakich przyczyn stała się dzika, ponieważ *samotnie błąka się po górach*; nie do przyjęcia były sekwencje spacerów Wiktorii nad morzem: *czyżby tam, gdzie mieszka bohaterka, nie było władzy sowieckiej, dlaczego spaceruje nad morzem, kiedy powinna być w szkole!* Oskarżenia kończyła konkluzja tłumacząca akceptację scenariusza: *Główne Kolegium Scenariuszowe nie uważa scenariusza Żebriunasa za odpowiedni utwór dla filmu. Jednak wileńska wytwórnia przeżywa kryzys produkcyjny. Dlatego należy podjąć szybkie decyzje, by nie zamknąć litewskiego studia w bieżącym roku. Kolegium Scenariuszowe Głównego Urzędu Kinematografii ZSRR postanowiło pójść na rękę propozycji Komitetu Kinematografii Litwy i zaakceptować scenariusz, by w 1964 roku film mógł się ukazać na ekranach* ²⁸.

Ślicznotka będąca impresją dziecięcych marzeń również z trudem przedarła się przez cenzorskie sito. Tekst *Zabawy w Ślicznotkę* przedstawiony w 1968 r. Komisji Ocen Scenariuszy w postaci literackiego opowiadania zawierał dwa ważne miejsca, które przesądziły o rozpoczęciu pracy nad scenariuszem. W tekście Jurija Jakowlewa, napisanym wspólnie z Žebriūnasem, zostały umieszczone informacje ideologicznie dookreślające bohaterkę i jej dalsze losy. W czasie zabawy w *Ślicznotkę* w sekwencji rozpoczynającej film chłopak określający zalety dziewczynki dodaje: *Jest odważna jak pionierzy*. Następny „prawomyślny” epizod puentuje nowelę: *Ninka mieszkająca pod siódmką zginęła w 1942 r. na froncie pod Mgoj, w czasie blokady Leningradu. W czasie wojny pracowała jako sanitariuszka*²⁹. Dyskutanci podkreślali nowatorskie ujęcie tematu dziecięcego i zaznaczyli, iż z przedstawionego materiału powstanie dzieło wielkiej rangi, dzieło wychowujące młodzież. W Žebriūnowskim filmie te momenty nie są obecne. Pada tylko dość niejednoznaczne pytanie do nowo przybyłego chłopca, na które nie doczekamy się odpowiedzi: *Kim jesteś: beatlesem czy pionierem?* Arūnas Žebriūnas po latach dopowie: *Przez całe swe życie walczyłem ze sztucnością i uludą. W moich filmach pionierów nigdy nie było*³⁰.

Pojawienie się natomiast na ekranach zbioru nowel *Żywi bohaterowie* było wynikiem określonej strategii kierownika artystycznego Vytautasa Žalakevičiusa. Film powstawał w trudnym okresie. W końcu lat 50. Litewskie Studio Filmowe *odczuwa kryzys na odcinku scenariuszy*, co spędza sen z powiek władzy naczelnej. Strategicznym remedium na dolegliwości wytwórni był pomysł zrealizowania czterech krótkich nowel. Nieskomplikowana dramaturgia filmów przypominająca miniaturę poetycką nie potrzebowała długiego tekstu, pozwoliła uniknąć również czasochłonnych weryfikacji cenzorskich i umożliwiała zatrudnienie całej kadry reżyserskiej pracującej wówczas w litewskiej wytwórni. *Odczuwamy notoryczny brak scenariuszy, a powinniśmy zatrudnić wszystkich reżyserów. Realizacja czterech nowel pomoże zapobiec deficytowi filmów* – zwierzał się na posiedzeniu Rady Artystycznej Vytautas Žalakevičius³¹. Nad filmem pracowało czterech reżyserów i sześciu operatorów. Film został jednogłośnie zaakceptowany przez Ministerstwo Kultury ZSRR i skierowany na eksport.

Istotne znaczenie dla poetyckich i formalnych wizji dzieciństwa litewskiego reżysera miały polityczne wydarzenia w Moskwie. XX Zjazd KPZR, a przede wszystkim wytyczne Nikity Chruszczowa złagodzą nieco podejście do sztuki, przyniosą powolne formowanie się pojęcia indywidualności w sztuce i kulturze. To czas ważnych zmian tematycznych i formalnych również dla kina. Okres lat 60. XX w. jest błogosławionym czasem odwilży, a sztuka filmowa staje się poetycka i liryczna³² – twierdzi Neja Zorkaja w *Historii kina sowieckiego*.

*W 1951 roku w filmie Pudowkina „Powrót Wasilija Bortnikowa” widzimy zbliżenie ściśniętej pięści (jak w „Matce”). Pamiętam, wszyscy w sali wydali głośny okrzyk podziwu. Odzwyczailiśmy się od takiego rodzaju zbliżeń – na ekranach dominowały wtedy „gadające głowy” i plany amerykańskie. Po premierze filmu „Powrót Wasilija Bortnikowa” powoli zaczął się zmieniać język., który uitorował drogę do nowego kinematografu*³³ – dopowie rosyjska filmoznawczyni Klara Isajewa. Filmy okresu odwilży podjęły postulat „szczeroci”, a szczeroci ta miała dotyczyć postaw oraz społecznego wizerunku również dzieci. Mali bohaterowie stali się znakiem nadchodzących zmian. Odwilż w kinie sowieckim – jak zauważa Walerij Fomin – zaczęła się od kina dziecięcego. To słowa bohatera z filmu *Serioza: Zo-*

baczie – mam serce – uformują nowy obraz dziecka, jego świat wewnętrzny, jego przeżycia staną się ważniejsze od czynów społecznych³⁴. Świat oczami dziecka – to cała seria filmów, ukazująca się w latach 60. w sowieckich wytwórniach i nie jest ona przypadkowa³⁵. Mały bohater staje się ważny nie jako dziecko, lecz jako nosiciel nowego spojrzenia na rzeczywistość. W filmach epoki odwilży dziecko jest pretekstem do mówienia o sprawach ważnych, bolesnych i aktualnych.

Odwilżowe nastroje, zmiany polityczne i ogromny upór Żebriūnasa pozwalają na realizację poetyckiej wizji dzieciństwa w kinie litewskim. Liryczny, sugestywny obraz dziecka w omawianych filmach wiele zawdzięczał również formalnym poszukiwaniom autora: zawiłym splotom montażowym i skojarzeniowym, symbolicznej funkcji obrazu, kojącemu rytmowi narracji, poetyckim środkom wyrazu. *Poezja filmowa* – pisał rosyjski teoretyk Wiktor Szklowski w *Poetyce kina – to szczególnie rytmiczny układ filmu, dominacja obrazu nad faktograficzną fabułą, kinematograficzny język symboli i metafor*³⁶. Ta żywa i popularna w latach 60. ubiegłego stulecia myśl rosyjskiego literaturoznawcy tłumaczy poetycki język filmów litewskich z dziecięcym bohaterem w tle.

W paradygmacie kina poetyckiego temat dziecięcy staje się również pretekstem do mówienia o wolności i wartościach narodowych. W swej teoretycznej pracy *Cisza i słowo* omawiającej funkcję słowa i obrazu w dziele filmowym reżyser przypomni okoliczności formowania się idei filmu *Dziewczynka i echo: W 1964 roku dotkliwie czułem słabnącą więź z żyjącym w chaosie tamtych lat społeczeństwem. Uciekłem i usiadłem „pod drzewem”*. *Nie na Litwie, nie u stóp litewskiego dębu, a w górach Kaukazu i nie pod drzewem morelowym, a usiadłem na Krymie, u podnóża skały zwanej Diabelskim Palcem* – napisze po latach reżyser. – *W ciszy pozabawionej codziennego zgiełku podświadomie zaczęły się rodzić obrazy poetyckich metafor i symboli, uosabiające problemy narodowe i bolączki społeczne. Zawsze chciałem głosić inne prawdy niż te popierane i oficjalnie przyjęte. Moja chęć mówienia nie była jednak werbalna. Poezja bowiem to świat wizualnej wyobraźni i asocjacji. (...) Po raz pierwszy będąc w górach, poczułem potężną pierwotną Ciszę. C i s z a o b r a z u stała się cudowną metaforą języka filmu (...) zezwoliła mi również na bycie sobą*³⁷.

Fragment mówi o ukrytym pragnieniu posługiwania się wyobrażeniami wizualnymi, które wydobywają to, co ukryte. Głównym medium przekazu dla reżysera pozostaje więc forma, cisza obrazu ma powiedzieć o prawdach istotnych i ważnych, o chęci bycia sobą w rzeczywistości, w której owo bycie jest ideologicznie narzucone i ustalone. *Dzieło sztuki znaczy więcej niż dzieło filozoficzne, gdyż to, co spowijają znaki, jest głębsze od wszelkich oczywistych znaczeń*³⁸ – napisał Gilles Deleuze. Twierdził również, że obraz, który daje do myślenia, jest ważniejszy od samej myśli. Obraz, ukazany w ciszy, bez komentarza słownego i skłaniający odbiorcę do myślenia, towarzyszy bohaterkom filmów Żebriūnasa i jest ważną estetyczną wykładnią filmów. Filmy Arūnasa Żebriūnasa w sposób kameralny, poetycki, a nawet symboliczny budowały świat obrazu, który przenikał niczym mgła wysokie mury ideologii sowieckiej, pozwalając prowadzić otwarty, pozabawiony ideologicznych haseł dialog z odbiorcą o przeszłości i kulturze zniewolonego społeczeństwa³⁹. A nosicielem tych ważnych prawd stało się dziecko.

Należy też podkreślić ważny szczegół biograficzny. Reżyser urodził się w 1930 r. w Kownie, w rodzinie oficera wojska litewskiego. W tym mieście, w od-

różnieniu od wielokulturowego Wilna, tkwiły korzenie międzywojennej państwowości, było ono patriotycznym symbolem kultury litewskiej. Idee niepodległości i suwerenności państwa litewskiego, tak żywe w międzywojennym Kownie, znajdują również subtelny wyraz w dziecięcych filmach reżysera.

* * *

Obraz dzieciństwa w filmach litewskiego reżysera stanowił owoc kultury, z której wyrastał, warunkowały go osobliwości czasu i miejsca. Forma i poetycka stylistyka filmów *Ostatni strzał*, *Dziewczynka i echo* i *Ślicznotka* były wynikiem nastrojów odwilżowych i estetycznych zmian formalnych w kinematografii sowieckiej. Połączone jednak z poetycką wizją Arūnasa Žebriūnasa tworzyły obraz dziecka szczególnie i wyjątkowy⁴⁰. Szczególny punkt widzenia dziecka był pretekstem do powiedzenia rzeczy ważnych, odsłaniał prawdy, które w inny sposób, w innej konwencji byłoby powiedzieć znacznie trudniej. Litewskiemu reżyserowi bliższe od realistycznych wizji dzieciństwa opowiedzianych w *Czterystu batach* (1959) François Truffauta czy w *Złodziejach rowerów* (1948) Vittoria De Siki były poetyckie i narracyjne poszukiwania reżyserów Europy Środkowo-Wschodniej: Karela Kachyni (*Zmartwienia*, 1963; *Spojrzenie z okna*, 1962; *Ja, Julinka i koniec wojny*, 1964), Františka Vlačila (*Biała gołębica*, 1960) czy też Štefana Uhera (*Słońce w sieci*, 1962; *Gdybym miał karabin*, 1971).

Obraz dzieciństwa w filmach Arūnasa Žebriūnasa oscyluje między dwoma modelami dzieciństwa utrwalonymi w historii kultury. W *Ostatnim strzale*, *Dziewczynce i echu* dzieciństwo może być rozpatrywane w dyskursie romantycznym, zainicjowanym przez J. J. Rousseau, który twierdził, że dzieci ucieleśniają stan niewinności, czystości i naturalnej dobroci. W ujęciu tym przypisywana dziecku duchowość sytuowała je blisko Boga, natury i wszystkiego, co dobre⁴¹. Drugi model dzieciństwa, widoczny w *Ślicznotce*, to obraz „malutkiego dorosłego”, którego pytania, by posłużyć się myślą Johna Locke’a, stanowią bodziec do przemysleń dla dorosłych⁴².

W filmach Žebriūnasa dziecko widzi inaczej, głębiej, poetycko i magicznie.

ANNA MIKONIS-RAILIENĖ

Wszystkie fotografie: Litewskie Państwowe Archiwum Główne (LCVA)

¹ J. J. Rousseau, *Emil, czyli o wychowaniu*, t. 1, tłum. W. Husarski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 85.

² G. Le Goff, *Czy w ogóle w średniowieczu były dzieci?*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, w: *Dzieci*, t. II, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988, s. 193.

³ Wywiad autorki z Arūnasem Žebriūnasem, styczeń 2013 r. (na prawach rękopisu). Tłumaczenia z języka litewskiego, rosyjskiego na język polski, jeżeli nie podano inaczej.

⁴ Wywiad autorki z Arūnasem Žebriūnasem, dz. cyt.

⁵ J. Słowacki, *W Szwajcarii*, w: *Wiersze i poematy. Wybór*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 145.

⁶ Ostatnia nowela *Żywi bohaterowie* została zrealizowana na użytek ideologiczny, opowiadała o grupie młodych pionierów, których czyny społeczne wtargnął wzorem dla współczesnej młodzieży. Nowela nie została pokazana na festiwalu w Karlovych Varach. W ostatniej chwili przed premierą filmu Vytautas Žalakevičius wtargnął do kabiny projekcyjnej i własnoręcznie odciał ostatnią część filmu. W ten sposób pozabawił film ideologicznej „poprawności”.

- ⁷ A. Horoszczyk, *Potrójna szansa lirycznej narracji*, „Ekran” 1961, nr 20, s. 8.
- ⁸ Dawni Litwini wierzyli w Łaimę – zauważa litewski religioznawca Norbertas Vėlius – boginię urodzin i losu. Ona wszystko wie, może podarować człowiekowi siłę i wiedzę. Łaima przędzie nić życia człowieka, a gdy nić się urwie – człowiek umiera. Gdy rodzi się dziecko, ukazują mu się trzy siostry Łaimy i przesądają o jego losie. Łaima jest potężną boginią ziemi i nieba, opiekującą się kobietami w trudnych kolejach ich życia. (por. N. Vėlius, *Chtoniškioji lietuvių mitologija*, red. P. Vildžiūnas, Aidai, Vilnius 2011, s. 63-80).
- ⁹ *Šoblė. Atsiminimai apie dokumentinio kino klastiką Henriką Šablevičių*, red. R. Rakauskaitė, „A Propos” studija, Vilnius 2010, s. 56.
- ¹⁰ Wywiad autorki z Arūnasem Žebriūnasem, dz. cyt.
- ¹¹ J. Korczak, *Prawo dziecka do szacunku*, w: *Wybór pism*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1957, s. 303.
- ¹² *Meno Tarybos posėdžio, įvykusio 1964 birželio 24 d. protokolai*, Lietuvos literatūros ir meno archyvas, F. 29, ap. 2, b. 87, s. 3.
- ¹³ Por. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 24.
- ¹⁴ J. Nagibin, *Iz zapiskok scenarista*, „Iskusstvo kino”, 1967, nr 1, s. 32-33.
- ¹⁵ J. Jakowlew, *Igra w Krasawicu*, „Izwestija”, 1968. Nr 226, s. 5.
- ¹⁶ Niezwykła umiejętność Ingi do zmieniania twarzy, tańca, plastyczność ruchów oraz smutek dużych oczu spowodowały że Ingę porównywano do ulubionej aktorki i żony Felliniego, Giulietty Masiny.
- ¹⁷ M. Piwińska, *Dziecko. Fragmenty romantycznej biografii*, „Twórczość”, 1976, nr 8, s. 15.
- ¹⁸ W okresie sowieckim wileńska kawiarnia „Neringa” była dysydenckim salonem myśli intelektualnej. Tu rodziły się idee pism (np. „Kultūros barai”), tu znajdowali wsparcie artyści nielubiani przez władze partyjne (Stasys Krasauskas, Tomas Venclova, Juozas Miltinis). Częstym bywalcem kawiarni był również Arūnas Žebriūnas.
- ¹⁹ V. S. Gira, *Vaikų pasaulio priešingybės*, Lietuvos literatūros ir meno archyvas, F. 547, Ap. 2, B. 47, s. 18.
- ²⁰ Film otrzymał główną nagrodę na IV Wszczęziązkowym Festiwalu w Mińsku w 1970 roku, Inga Mickyte otrzymała zaś nagrodę za najlepszą rolę dziecięcą.
- ²¹ Por. N. Bekus-Gonczarowa, *Dzieciństwo radzieckie – terytorium golemów*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 31/32 (2000).
- ²² Zob. szerzej: M. Geller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Instytut Literacki, Paryż 1988, s. 24-31.
- ²³ Zob. A. Niediel, *Razmieszczajas 'w niezbieznom. Eskiz stalinskoj metafiziki detstwa*, http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_3/05_2.htm – [dostęp 06 VIII 2013].
- ²⁴ Najsłynniejszą dziewczynką ze wspólnej fotografii z wodzem była Buriatka Giela Markizowa. Zdjęcie ze Stalinem trzymającym ją na rękach pojawiło się we wszystkich gazetach, służyło za wzór dla licznych plakatów i rysunków, umacniając przekonanie o ojcowskim stosunku wodza względem wszystkich dzieci. Sama Giela, po aresztowaniu rodziców, znalazła się w domu dziecka, gdzie nikt nie wierzył, iż to ona jest tym słynnym dzieckiem. Znane było również zdjęcie Stalina z tadżycką dziewczynką Mamlakat Nachtangową, która stała się dziecięcą bohaterką pracy. Mamlakat miała znacznie przewyższyc normę zbioru bawelny i stała się wzorem dla innych – słynnym dziecięcym stachanowcem. W nagrodę czekała ją spotkanie ze Stalinem, od którego otrzymała order i złoty zegarek. Nie stała się jednak żywym propagandowym manekinem: nauczyła się angielskiego i wyjechała do USA. Zob. szerzej: K. Starochamskaja, *Stalin i dewoczka na fotografijach: skolkko bylo dewoczek?* <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-23169/> – [dostęp 10.01.2013].
- ²⁵ O heroicznych czynach dzieci w sposób propagandowy opowiadały filmy białoruskiego reżysera Lwa Gołuba (*Dzieci partyzanta /Diety partizana, 1954/*, *Dziewczynka szuka ojca /Diewoczka iszczet otca, 1959/*; *Droga Aniuty /Aniutina doroga, 1968/*); filmy łotewskie *Rita*, reż. A. Neretniece (1957), *Nauris* L. Leimanisa (1957). Obrazy pionierów zawierały filmy: *Orlątko (Orlionok 1959)* reż. E. Bocziajew, *Timur i jego drużyna (Timur i jego komanda, 1940)*, reż. A. Razumnyj, *Dwaj przyjaciele (Dwa druga, 1954)* reż. W. Eisymonta, *Pasażer z „Ekwatoru” (Pasażir z „Ekwatora”, 1968)* reż. A. Kuroczkin i inne.
- ²⁶ Państwowy Komitet ds. Kinematografii ZSRR (Gosudarstwiennyj Komitet SSSR po Kinematografii).
- ²⁷ Na litewskie ekrany film wszedł pod zmienionym tytułem. W Związku Radzieckim i na festiwalach w Cannes i Locarno funkcjonował pod nazwą *Dziewczynka i echo*.
- ²⁸ A. Czerczenko i A. Žebriūnas, *Zaklucenije scenarno-redakcionnoj kollegii Gławnogo uprawlenija chudożestwennoj kiniematografii po*

- literaturnomu scenariju „Echo”, Lietuvos vaizdo ir garso archyvas, F. 29, ap. 2, b. 87, s. 15.*
- ²⁹ A. Žebriūnas, J. Jakowlew, *Gražuolė*, Lietuvos literatūros ir meno archyvas, F. 29, Ap. 2, B. 205, s. 5.
- ³⁰ Wywiad autorki z Arūnasem Žebriūnasem, dz. cyt.
- ³¹ *Meno Tarybos posėdžio, įvykusio 1959 gegužės 20 d. protokolai*, Lietuvos literatūros ir meno archyvas, F. 29, ap. 1, b. 144, s. 74.
- ³² N. Zorkaja, *Istorija sovietinio kino*, Aleteja, Sankt-Peterburg, 2010, s. 339.
- ³³ Por. „Echo” *otpepli ogramno. Iz stenogrammy „kruglogo stola”*, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1019/> (dostęp 25.01.2013), por. też J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968*, Universitas, Kraków 2012.
- ³⁴ Por. „Echo” *otpepli ogramno. Iz stenogrammy „kruglogo stola”*, dz. cyt.
- ³⁵ Filmowy obraz dziecka przyniesie międzynarodowe uznanie nie tylko dla wytwórni litewskiej, a również dla kina gruzińskiego i rosyjskiego: film Tengiza Abuladzego i Rewazego Czcheidze *Osiółek Magdany (Magdanas lurja, 1955)* zostanie nagrodzony w Cannes; film Rosjanina Aleksandra Mitty *Dzwonią, otwórzcie drzwi (Zvoniat, otkrojte dvier, 1965)* otrzymał Złotego Lwa na festiwalu filmów dla dzieci i młodzieży w Wenecji. Młody bohater będzie obecny w wielu filmach radzieckich wytwórni: *Dzieci Pamiru (Dieta Pamira, 1963)* debiut Władimira Motyla w Tadżygistanie, *Niebo naszego dzieciństwa (Niebo naszego detstwa, 1967)* – debiut fabularny kirgiskiego reżysera Tołomusza Okiejewa, *Nie jestem sierotą (Ja nie sirota, 1964)* – film Abbasa Szuchrata w Uzbekistanie i innych.
- ³⁶ W. Szklowski, *Poetika kino*, Kinopiecziat, Moskwa-Leningrad 1927.
- ³⁷ V. A. Žebriūnas, *Tyla ir žodis*, Vilnius 1998 (na prawach rękopisu).
- ³⁸ G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M. P. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 33.
- ³⁹ Por. też A. Mikonis, *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- ⁴⁰ Reżyser nie powtórzył już nigdy sukcesu artystycznego filmów realizowanych na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku. Do tematu dziecka powróci w nieco teatralnej ekranizacji *Malego księcia Antoine’a de Saint-Exupéry’ego*, w filmie *Lunatyk (Naktibalda, 1973)* i w telewizyjnym serialu przygodowym *Przygody Blomkvista (Seklio Kalio nuotyčiai, 1976)* zrealizowanym na podstawie powieści A. Lindgren *Detektyw Blomkvist*. Dużą popularnością cieszyć się będzie natomiast pierwszy litewski film muzyczny *Naręczona diabła (Velnio nuotaka, 1974)* na podstawie powieści Kazysa Boruty *Młyn Baltaragisa (Baltaragio malūnas)*. Ironiczną próbą przeniesienia na grunt litewski miłosnej historii Romea i Julii będzie film *Orzechowy chleb (Riešutų duona, 1977)*. Ostatni film o czasach Litwy pogańskiej, *Czas pełni księżyca (Mėnulio pilnatis metas, 1988)*, okaże się natomiast artystyczną porażką. W 1993 r. Arūnas Žebriūnas rozpoczął pracę jako wykładowca w Litewskiej Akademii Muzycznej na Wydziale Kina i Teatru, do kina już nie wrócił. W 2011 r. za całokształt twórczości i „poetycką wrażliwość” otrzymał nagrodę Ministerstwa Kultury Litwy.
- ⁴¹ Por.: M. J. Kehily, *Zrozumieć dzieciństwo: wprowadzenie w kluczowe tematy i zagadnienia*, w: *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem*, oprac. M. J. Kehily, tłum. M. Kościelniak, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008. Zob. też.: A. Kubale, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Zakł. Nar. im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- ⁴² Podają za R. Kubicki, *Dziecięce granice człowieczeństwa*, w: *Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej*, t. I, red. G. Leszczyński, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2009, s. 27-29.