

Rozumieć inaczej. Głos niewysłuchanych w *Kolorowych pończochach* (1960) Janusza Nasfetera

BOGUMIŁA MICHALSKA

Absolwentka filmoznawstwa w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego (2003). Interesuje ją kino jako zwierciadło epoki: konteksty kulturowe, historyczne, społeczne i obyczajowe znajdujące odbicie w dziełach filmowych swoich czasów. Szczególnie zajmują ją obrazy z lat 60. i 70., z naciskiem na przejawy kontestacji i kontrkultury nie tylko w Stanach Zjednoczonych. Publikowała w „Kwartalniku Filmowym” oraz w pracy zbiorowej *Polskie seriale telewizyjne 2005: studium antenowe*.

Słowa kluczowe

Janusz Nasfeter, *Kolorowe pończochy*, *Matylda*, *Jadźka*, film dla dzieci i młodzieży, film psychologiczny, kino PRL, 1960, moda PRL, psychologia dziecka, dzieciństwo, dorastanie, wykluczenie, szkoła

DOI

10.56351/PLEOGRAF.2022.4.03

Streszczenie

Przyczynek do analizy drugiego pełnometrażowego filmu Janusza Nasfetera *Kolorowe pończochy*. Recepcji twórczości Nasfetera już od debiutu towarzyszy szereg nieporozumień, poczynając od zaklasyfikowania go jako reżysera filmów dla dzieci i młodzieży, podczas gdy są to dramaty psychologiczne przeznaczone również dla dorosłej widowni. Jego pozycja jako autora osobnego na tle polskiej kinematografii powoduje mniejsze zainteresowanie badaczy, natomiast nieliczni, którzy zajmują się jego spuścizną, również nie ustrzegli się omyłek. Ponowny uważny ogląd nowel *Matylda* i *Jadźka*, wchodzących w skład omawianego w kontekście epoki filmu, pozwala na weryfikację nie tylko popełnianych dotychczas błędów rzeczowych, ale także interpretacyjnych uproszczeń.

Rozumieć inaczej. Głos niewysłuchanych w *Kolorowych pończochach* (1960) Janusza Nasfetera

BOGUMIŁA MICHALSKA

Summary

A contribution to the analysis of Janusz Nasfeter's second feature *Kolorowe pończochy* (*Colorful Stockings* /1960/). Since his debut, the reception of Nasfeter's work has been flawed by a number of misunderstandings, beginning with classifying him as a director of children and teenage films instead of psychological dramas intended for adult audience as well. His position of a separate/individual artist contrasted to Polish cinema diminishes researchers' interest, and those few who study his legacy also make mistakes. A careful re-examination of novellas *Matylda* and *Jadźka*, which are segments of the film discussed in the historic context, allows us to verify not only factual errors committed so far, but also interpretative simplifications.

Rozumieć inaczej. Głos niewysłuchanych w Kolorowych pończochach (1960) Janusza Nasfetera

BOGUMIŁA MICHALSKA

Lubię książki, w których liczy się nogi stonogom. Czytanie wyłącznie literatury tzw. pięknej ma w sobie coś przerażającego. Traci się właściwą perspektywę. Po lekturze monologu wewnętrznego dobrze jest dowiedzieć się, jak np. kichają słońce¹.

Przeciętny polski historyk filmu, zapytany o najważniejsze produkcje 1960 roku, bez wahania wymieni *Krzyżaków* Aleksandra Forda, *Matkę Joannę od Aniołów* (prem. 1961) Jerzego Kawalerowicza, *Niewinnych czarodziejów* Andrzeja Wajdy, *Zezowate szczęście* Andrzeja Munka, *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza, *Rozstanie* (prem. 1961) Wojciecha Jerzego Hasa i może *Do widzenia, do jutra...* Janusza Morgensterna. Jeżeli jego zainteresowania badawcze obejmują komedię, napomknie o *Mężu swojej żony* (prem. 1961) Stanisława Barei, a jeśli kino dziecięce – o *Szatanie z siódmej klasy* Marii Kaniewskiej. Tylko ten ostatni prawdopodobnie wspomni jeszcze *Kolorowe pończochy* Janusza Nasfetera.

Stanie się tak, ponieważ – jak zauważa Paweł Jaskulski, autor jedynej traktującej o Nasfeterze

książki – rodzimi filmoznawcy w większości tkwią w „zaklętym kręgu twórców i dzieł”, z rzadka poświęcając uwagę reżyserom pozakanonicznym, tworzącym kino gatunkowe bądź osobne². Dodatkowym czynnikiem, dla którego twórczość Nasfetera pozostaje w większości zapomniana, jest niesłuszne przekonanie o mniejszym ciężarze gatunkowym i jakościowym filmów przeznaczonych dla dzieci i młodzieży – za takie się je powszechnie uważa – stanowiących pokaźną część jego dorobku. Jan Jakub Starzomski w niepublikowanej pracy o wczesnych dziełach Janusza Nasfetera pisze o „osobliwym zawieszeniu”, wywołanym z jednej strony przez dość żywe zainteresowanie współczesnych reżyserowi krytyków i niewielkiego – ale wiernego do dziś – grona wielbicieli oraz wyjątkowość tej twórczości na tle polskiej kinematografii, a z drugiej przez brak przynależności do grona „wielkich” i nieporuszanie tematów „ważnych” jako świadomy wybór artystyczny³. Niegdyś osobność Nasfetera sprawiała kłopoty krytykom, dziś przyprawia badaczy o konfuzję⁴; wokół jego twórczości od fabularnego debiutu (*Małe dramaty*, 1958, prem. 1960) narosło szereg nieporozumień o różnorodnym charakterze. Artykuł ten ma na celu wyjaśnienie niektórych z nich na przykładzie *Kolorowych pończoch*.

² P. Jaskulski, *Niewygodna zagadka. Twórczość Janusza Nasfetera*, Elipsa, Warszawa 2021, s. 7. Autor we wstępie szerzej omawia problematykę kanonu i osobności w polskiej kulturze filmowej.

³ J.J. Starzomski, *Ich najpiękniejsze dni. Realizm i kreacja we wczesnych filmach Janusza Nasfetera*, niepublikowana praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2020, s. 4.

⁴ Szczegółowiej analizuje te różnice zdań Starzomski, podając odniesienia bibliograficzne.

¹ W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Znak, Kraków 2015, s. 16.

Tytuł tej pracy był dość oryginalny i niekrótki:
Człowieku dorosły, chciej zrozumieć dziecko.
Autorka wykazała na wielu stronicach, jak nieraz
ludzie starsi nie rozumieją dziecka: jak karzą je często
niestusznie⁵.

Marek Hendrykowski w *Słowniku terminów filmowych* wśród gatunków dla niedorostłej widowni wyodrębnia film dziecięcy – dla młodszych (8-12 lat), film młodzieżowy – dla widzów wieku pośredniego (do 15 lat) i dorastającej młodzieży (do 18 lat), film rodzinny adresowany do rodzin oraz film szkolny jako odmianę dwóch pierwszych rozgrywającą się w szkole. Z załączonych do haseł przykładów wynika, że klasyfikacja – podobnie jak w wypadku kina dla dorosłych – ma źródło w uproszczonym założeniu, że widz chce oglądać film o samym sobie: jeśli pełnoletnim kobietom proponuje się opowieści o pełnoletnich kobietach, to małaletnim – o nastolatkach. Hendrykowski przy okazji klasyfikuje dwa obrazy Janusza Nasfetera: *Mój stary* (1962) uznany zostaje za film dziecięcy, zaś *Abel, twój brat* (1970) za jego wariant szkolny⁶. Owo uproszczenie jest przyczyną najbardziej fundamentalnego nieporozumienia dotyczącego twórczości Nasfetera, mającego wpływ na jej dawną – wliczając w to dystrybucję kinową i telewizyjną w porach zarezerwowanych dla dzieci i młodzieży szkolnej – i współczesną recepcję. Jak podsumowuje Starzomski, *Małe dramaty*,

Kolorowe pończochy i Mojego starego zalicza się do kształtującego się pod koniec lat 50. w polskim kinie nurtu dziecięco-młodzieżowego tylko z braku alternatywy⁷. Sam reżyser uważał: *Jedni twierdzą, że robię filmy dla dorosłych, inni że dla dzieci, a ja chciałbym, aby one były dla wszystkich*⁸.

Wziąwszy pod uwagę powyższe gatunkowe uproszczenie, zastanawia, że chociażby Francuzom udało się uniknąć podobnie stereotypowego myślenia, dzięki czemu *Rudzielec* (*Poils de carotte*, 1932) Juliena Duviviera czy *400 batów* (*Les quatre cents coups*, 1959) François Truffauta uniknęły etykiety filmu dla dzieci. Również drugi z wymienionych reżyserów raczej nie spotkał się z zarzutami o niedostateczne wyeksponowanie problemów dorosłych – co zdarzyło się Januszowi Nasfeterowi⁹ – w *Dzikim dziecku* (*L'enfant sauvage*, 1970) czy *Kieszonkowym* (*L'argent de poche*, 1976). Przywołanych przykładów z francuskiej kinematografii nie można uznać za zwyczajowo przeznaczone dla młodszej widowni baśnie, bajki czy opowieści przygodowe, więc mimo młodocianych aktorów w głównych rolach musiała na klasyfikacji zaważyć tematyka, zresztą zbieżna z zainteresowaniami Nasfetera: problemy dzieci w świecie dorosłych. Z podobnego założenia powinna wyjść krytyka polska, ponieważ żaden z jego wczesnych filmów dziecięcych nie jest ani baśnią jak *Warszawska*

⁷ J.J. Starzomski, dz. cyt., s. 5.

⁸ Tytuł rozmowy Z. Ornatowskiego z reżyserem, „Ekran” 1960, nr 50, s. 3. W przywołanym wyżej opowiadaniu Szaniawskiego bohater zastanawia się, czy nie należałoby napisać książki i dla dzieci pod tytułem: Dziecko! Chciej zrozumieć człowieka dorosłego (dz. cyt., s. 65), co zdaniem autorki artykułu również koresponduje z intencjami Nasfetera.

⁹ Szerzej omawia kolejne z nieporozumień na linii reżyser – krytycy Starzomski w rozdziale poświęconym *Mojemu staremu*.

⁵ J. Szaniawski, *Profesor Tutka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 62.

⁶ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994.

syrena (1956) Tadeusza Makarczyńskiego i *Król Maciuś I* (1957, prem. 1958) Wandy Jakubowskiej, ani filmem przygodowym jak *Tajemnica dzikiego szybu* (1956) Wadima Berestowskiego i wspomniany *Szatan z siódmej klasy*, ani też filmem familijnym jak *Awantura o Basię* (1959) Kaniewskiej. Wymienione tytuły stanowią całość pełnometrażowej produkcji dla widza dziecięco-młodzieżowego w ówczesnej Polsce i jeden z głównych punktów odniesienia dla debiutu Janusza Nasfetera.

Równocześnie rodzimi krytycy nie mieli trudności z klasyfikacją gatunkową i określeniem grupy docelowej takich produkcji o dzieciach lub młodzieży, jak *Ulica Graniczna* (1948, prem. 1949) i *Piątka z ulicy Barskiej* (1953, prem. 1954) Forda, *Lunatycy* (1959, prem. 1960) Bohdana Poręby lub najbardziej chyba pokrewne kinu Nasfetera *Zagubione uczucia* (1957) Jerzego Zarzyckiego. Pierwszy z wymienionych filmów opowiada, podobnie jak *Zakazane zabawy* (*Jeux interdits*, 1952) Réne Clémenta, o wojnie widzianej oczyma dzieci, drugi skupia się na społeczno-wychowawczych zaletach reedukacji młodzieży przez pracę, trzeci relacjonuje chuligańskie wybryki wykończonych chłopców dojrzewających w latach 50., a czwarty pokazuje opłakane skutki zaniedbania syna przez rodziców pracujących w nowohuckim kombinacie i analizuje jego przyczyny. Poruszają więc ważne problemy na tle wielkiej historii lub przemian społecznych, a określane są odpowiednio jako dramat wojenny, dramat obyczajowy i film polityczny, dramat obyczajowy oraz

psychologiczny. Na ich tle tematyka autorskiego kina Janusza Nasfetera wydaje się krytykom nieważna, marginalna i nieistotna, w dodatku zawsze ukazywana jest z prywatnej perspektywy bohaterów, często równie nieważnych, marginalnych i nieistotnych. Poetyce powszedniości reżyser pozostanie wierny nawet podczas pięciu lat eksperymentów z kinem gatunkowym o i dla dorosłych¹⁰.

Kiedy polska publiczność poznała bliżej Janusza Nasfetera w 1960 roku, miał on już 11 lat doświadczenia reżyserskiego: trzy etudy szkolne, współautorstwo filmu dyplomowego, dziewięć dokumentów nakręconych dla Wytwórni Filmów Oświatowych i cztery dziejące krótkometrażówki¹¹. Jego debiut fabularny, *Małe dramaty*, jako pierwszy poznali widzowie festiwalu w Cannes rok wcześniej, krajową premierę miał dopiero z dwuletnim opóźnieniem 14 marca, zaś 18 listopada odbył się pierwszy pokaz właśnie ukończonych *Kolorowych pończoch*. Początkowo reżyser planował nakręcić składający się z czterech nowel film zatytułowany *Upadek milionera*, ostatecznie jednak dwie z nich – *Karuzela* i *Upadek milionera* – złożyły się na *Małe dramaty*, *Kolorowe pończochy* jako *Matylda* weszły w skład drugiego dyptyku, a *Nawet wrogowie płaczą*, napisana z Mieczysławem Jahodą, nie

¹⁰ *Zbrodniarz i panna* (1963), *Ranny w lesie* (1963, prem. 1964), *Niekochana* (1965, prem. 1966), *Długa noc* (1967, prem. 1989) i *Weekend z dziewczyną* (1968).

¹¹ Podaję za prowadzoną przez Szkołę Filmową w Łodzi internetową bazą filmpolski.pl.

została wykorzystana¹². Wpłynęło to na większą spójność ostatecznie powstałych obrazów: pierwszy opowiada o małych chłopcach, drugi o licealistce i uczniu IV klasy.

Motywowany stereotypami dotyczącymi płci podział rozrywki na „męską” i „kobietą” – w uproszczeniu: o wojnie i przygodzie lub o miłości i rodzinie – obecny jest także w tekstach kultury przeznaczonych dla dzieci i młodzieży. W ten sposób wychowuje się przyszłego konsumenta: mała odbiorczyni tematów „dziewczyńskich” stanie się użytkowniczką „babskich”, a niedojrzały miłośnik „chłopakich” – „męskich”. Taki podział tematyczny zastosował również Nasfeter w pierwszych filmach, w zamierzeniu skierowanych do obu grup wiekowych. *Małe dramaty* opowiadają o ubogich chłopcach starających się zrealizować – choćby w świecie fantazji – marzenia o przygodach: przejażdżce na karuzeli łańcuchowej lub wycieczce rowerowej, będących czymś wyjątkowym w skromnym małomiasteczkowym życiu. *Kolorowe pończochy* skupiają się na emocjonalnych doświadczeniach nadwrażliwych dziewczynek pragnących akceptacji w środowisku – one nie tęsknią do wyjątkowości, ale normalności, nie rzucają życiu wyzwania, lecz chcą się do niego dostosować, a własną odrębność traktują jako czynnik wykluczający. Przyjęło się uważać, że główną przyczyną niedostosowania tytułowych bohaterów nowel – Matyldy i Jadźki – jest ich niezamożność czy

ubóstwo wywołujące ostracyzm koleżeństwa, co po wnikliwym obejrzeniu filmu okazuje się kolejnym nieporozumieniem¹³.

Rzeczywiście i w *Małych dramatach*, i w *Kolorowych pończochach* dziecięce marzenia rozbijają się o barierę finansową – pieniądze są wyznacznikiem świata dorosłych. Ci rozmawiają o nich, zwykle zmartwieni wydatkami generowanymi przez potomstwo: matka Milionera z *Upadku milionera* narzeka, że trzeba będzie kupić mu buty, książki i zeszyty; matka Matyldy wyrzuca jej koszty nowego ciepłego płaszcza i każe kolejny raz cerować stare pończochy; matka Jadźki ma pretensje, że dziewczynka potrzebuje nowych zeszytów i „papieru groszkowanego” do oprawy, oraz odmawia pieniędzy na szkolną wycieczkę do kina na film przyrodniczy. Dzieci nie są winne, że trzeba je odziać i obuć oraz zaopatrzone postać do szkoły, innymi słowy – nie zawiniły własnemu istnieniu. Matki czy to bezpośrednio, czy w sprzeczkach z ojcami właśnie winą za to je obarczają, krzywdząc – najprawdopodobniej mimowolnie – na całe życie. Tymczasem bohaterom Nasfetera nie chodzi o posiadanie ani pieniędzy, ani upragnionych rzeczy, które można za nie kupić („To żadna sztuka – mówi o przejażdżce jeden z bohaterów *Karuzeli* – trzeba

¹² Za pomoc w dotarciu do tych informacji dziękuję Agnieszce Polanowskiej z Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (FINA).

¹³ Np. Roman Włodek twierdzi: *We wczesnych filmach Nasfetera dzieci były ukazywane jak w pozytywistycznych nowelach – reżyser niemal sugerował, że dobrobyt materialny rozwiązałby wszystkie problemy* (*Karuzela, Upadek milionera, Matylda*), zob.: R. Włodek, *Janusz Nasfeter – dziecko też człowiek*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Rabid, Kraków 2004, s. 21. Jaskulski uważa, że: *Nasfeter w Kolorowych pończochach skupia się przede wszystkim na niskim statusie materialnym dzieci i negatywnych konsekwencjach tego stanu*, zob.: P. Jaskulski, dz. cyt., s. 72.

tylko zapłacić”), ale o umożliwiane przez nie niedostępne doświadczenia, dzięki którym i sami protagoniści ulegną przemianie, i choć na chwilę znajdują się w innym – lepszym, ciekawszym – świecie. A przynajmniej taką mają nadzieję.

Karuzela opowiada o ubogich chłopcach z okolic małego miasteczka – są zżyłą grupą, choć jednemu z nich rodzice każą paść kozę, więc nie może pójść z nimi ani do szkoły, ani do obwoźnego lunaparku, co wywołuje w kolegach szczerze współczucie. Główny bohater *Upadku milionera* jest nowy w miasteczku, ale razem z miejscowymi chłopcami z rodzin o równie niskim statusie materialnym (którzy początkowo mu dokuczają, więc udaje przed nimi zamożnego) zazdrości jedynemu w okolicy posiadaczowi roweru. Bohaterki *Kolorowych pończoch* przedstawiono w bardziej zróżnicowanym środowisku szkolnym, wbrew jednak recenzjom i streszczeniom nie są w nim jedynymi niezamożnymi. Matylda nosi się skromniej niż niektóre koleżanki, ale nie aż tak niemodnie, jak się jej wydaje, natomiast w klasie, do której dołącza Jadźka, są dzieci z najróżniejszych środowisk, a równie ubogi wydaje się wygadany Cebula w za dużej poplamionej marynarce. Bieda byłaby więc tylko czynnikiem wspomagającym wykluczenie Matyldy i Jadźki, które nie stoją w opozycji do homogenicznych grup – jego głównej przyczyny należy szukać w charakterach bohaterek.

Matylda. „Nie ma się czego wstydzić, bo one są bardzo ładne”

Wiek młodzieńczy to taki straszny czas... nie wiem, kto wymyślił, że jest piękny. Jesteś niezgrabna, niedorzeczna, ze wszystkiego się wyłamujesz, z każdej strony jesteś bezbronna. A dla rodziców jeszcze mała, ustawiają cię. Cały czas jesteś pod jakimś kloszem i nikt do ciebie nie może się przebić¹⁴.

W internetowej bazie filmipolski.pl można przeczytać, że bohaterka Matyldy jest córką niezamożnej urzędniczki, która nie może jej kupić wymarzonych kolorowych pończoch. Wnuczce chce pomóc babcia, robiąc na drutach pończochy w wielobarwne paski. *Dobre intencje staruszki owocują jednak fatalnymi konsekwencjami. Matylda zostaje wykpiąta przez koleżanki, a jej chłopak przestaje się z nią spotykać¹⁵.* Jaskulski kondensuje to streszczenie w przypisie do książki następująco: *W noweli Matylda symbolem luksusu są modne kolorowe pończochy, na które nie stać tytułowej bohaterki. Babcia bohaterki szyje [sic! – B.M.] jej w zamian grube pończochy w wielobarwne paski, które stają się w szkole przedmiotem niewybrednych żartów. Matylda dostaje w końcu od – samotnej, utrzymującej cały dom – matki pieniądze na prawdziwe pończochy, ale nie ma serca ich wydać¹⁶.* W innych recenzjach i omówieniach babcine pończochy nazywane są już to ironicznym wariantem tych wymarzonych¹⁷, już to niemodnymi, dość dziwacznymi czy złośliwą

¹⁴ S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, tłum. J. Czech, Czarne, Wołowiec 2015.

¹⁵ <https://filmipolski.pl/fp/index.php?film=122237> [dostęp: 18.10.2022].

¹⁶ P. Jaskulski, dz. cyt., s. 130.

¹⁷ J.J. Starzomski, dz. cyt., s. 58.

karykaturą marzeń bohaterki¹⁸. Niekoniecznie świadczy to o niezrozumieniu filmu, ale o skuteczności zastosowanej przez Nasfetera w tej noweli subiektywizacji¹⁹. Historia Matyldy została opowiedziana i skomentowana zza kadru przez samą protagonistkę: „To było dawno. Jeszcze w zeszłym roku. Byłam więc znacznie młodsza niż teraz. Nie miałam jeszcze szesnastu lat. I dlatego zapewne tamto przeżycie wydawało mi się tak wielkim”.

Po pierwsze, matka Matyldy jest nauczycielką. Po drugie, pończochy nie są grube, tylko ciepłe i „prawdziwe” – przędza wełniana używana do ich dziergania jest cienka. Po trzecie, większości koleżanek pasiaste pończochy bardzo się podobają, a jako pretekst do okrutnych żartów wykorzystuje je złośliwa Ola, możliwe że z zazdrości o Jacka, który – po czwarte – nie jest chłopakiem Matyldy (zatańczył z nią na szkolnej zabawie, żeby dokuczyć Celinie, z którą się pokłócił). Przede wszystkim stylonowe czerwone pończochy nie są w tej opowieści symbolem luksusu; wg słów Nasfetera można je zastąpić każdym innym przedmiotem, o którym się marzy i którego nie można mieć²⁰. Sama Matylda zaś tłumaczy, dlaczego chciała mieć kupne

pończochy, jakie nosiła Celina: „Byłam pewna, że dzięki nim stanę się inna. Bardziej interesująca. Bardziej dorosła”.

Akcja noweli obejmuje niecałe trzy dni, a o sytuacji domowej i szkolnej bohaterki można wnioskować na podstawie przesłanek: zasłyszanych rozmów, zaobserwowanych reakcji, porównań z koleżankami. W małym dramacie, który z perspektywy czasu sama Matylda uważa za wyolbrzymiony, pończochy – i modne, i niemodne – są tylko katalizatorem. Przyczyna „pończochowej afery” również leży głębiej, w wychowaniu dziewczyny. Opiekują się nią apodyktyczna, zapracowana matka oraz łagodna, niepełnosprawna babcia; pierwsza dyscyplinuje i wymaga, druga szantażuje emocjonalnie – obie w jak najlepszej wierze. Prawdopodobnie wrodzone Matyldzie nadwrażliwość i nieśmiałość zostają pogłębione i utrwalone przez oczekiwanie od niej przedwczesnej dojrzałości i odpowiedzialności – niekonsekwentnie kontrowane podkreślaniami, że wciąż jest dzieckiem. W efekcie nie potrafi ona artykułować – również dosłownie: głos więźnie jej w gardle, kiedy zwraca się do matki – własnych uczuć i potrzeb. Czuje się winna, że w ogóle je posiada, bo w skromnym inteligenckim domu została nauczona, że są przejawem egoizmu i płochości. Nie tylko bierze sobie do serca każdą uszczypliwą uwagę niektórych koleżanek i najdrobniejsze nawet niepowodzenie urasta w jej oczach do rozmiarów tragedii. Pozostaje też głucha na objawy życzliwości większości współuczennic, a każde miłe zdarzenie traktuje z podejrzliwością. Nieśmiałość utrudnia jej

¹⁸ Z. Klaczyński, *Wielkie niedole małych ludzi*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 324.

¹⁹ Jedynie psychołożka Barbara Stefaniak, zresztą z perspektywy 55 lat, zauważa subiektywność straszliwego upokorzenia towarzyszącego Matyldzie podczas noszenia babcinych pończoch, zob.: B. Stefaniak, *Zdradzone przez dorosłych – cierpienie dzieci w wybranych filmach Janusza Nasfetera*, [w:] *Lęk, ból, cierpienie. Analizy i interpretacje*, red. G. Różańska, Jasne, Pruszcz Gdański – Słupsk 2015, s. 214.

²⁰ J. Nasfeter, *Jedni twierdzą, że robię filmy dla dorosłych, inni że dla dzieci, a ja chciałbym, aby one były dla wszystkich*, rozm. Z. Ornatowski, „Ekran” 1960, nr 50, s. 3. W przywołanych powyżej dla kontekstu *Zagubionych uczuciach* Zarzyckiego dziecięcy bohater marzy o piłce futbolowej.

codzienne funkcjonowanie, zaś każda interakcja niesie perspektywę ośmieszenia lub innej nieprzyjemności. Przez

biało-czerwono-niebiesko-żółto-zielone pasy na pończochach czuje się nie tylko dziecinnie, ale i jak klaun, ponieważ nie zauważa, że w istocie jej ubranie wcale nie różni się tak bardzo od strojów koleżanek (ma modny błękitny płaszcz i czerwoną szyfonową chustę), za to porównuje się z cyrkowcami zapraszającymi na ulicach miasta na występy.

Matka wpoła jej, że życie jest pasmem poświęceń dla innych oraz rezygnacji z przyjemności na rzecz praktyczności (prosząc o nowe pończochy, Matylda podkreśla więc, że chciałyby ciepłe). Wprawdzie odmawia córce nowych pończoch, paląc papierosa, więc na własne drobne uciechy znajduje środki, jednak Matylda czuje wyrzuty sumienia. W efekcie uważa się za poniżaną i szuka okazji, by poniżyć się bardziej. Nie tylko jest ofiarą w domu, ale przyjmuje tę rolę na zewnątrz, masochistycznie wystawiając się nawet na te ciosy, których nikt nie zadaje, co czyni z niej łakomy kęs dla klasowej złoźnicy Oli nazywającej ją „bohaterką Mniszkówny”²¹. Rzeczywiście Matylda ma skłonność do melodramatyzmu, a do wywoływania przez nią w

oczach koleżanek wrażenia „niedzisiejszości” z XIX-wiecznym nalotem przyczynia się głównie matka. Chociażby wysłała dziewczynę na szkolną potańcówkę w codziennej burej sukience, wprawdzie w modnym fasonie i ze świeżym białym kołnierzykiem, ale zupełnie nieodpowiedniej do okazji (w pojęciu matki to ubranie odświętne, a poza tym „w jej wieku nieważna jest moda”), co – razem ze starymi pończochami – natychmiast wytyka Ola.

Z powodu wynikającego z nieśmiałości braku przyjaciół oraz niedostatku zrozumienia wśród bliskich i koleżanek Matylda ucieka w lektury, co owocuje kolejnym rozczarowaniem rzeczywistością. Po spotkaniu z pozującym na dojrzałego egzystencjalistę zmanierowanym Jackiem, któremu nie dała się nabrać (jej naiwność wynika z wpojonego idealizmu, nie z głupoty), stwierdza, że nie był podobny do żadnego z bohaterów jej ulubionych książek: „Nie myślałam o nim. Myślałam o sobie. Gdybym mogła być inna. Taka jak Celina. Nawet jak Ola. Chciałabym podobać się”. Matyldzie nie chodzi o stroje, choć niewątpliwie byłyby one czynnikiem wspomagającym przemianę, ale o charakterystykę dziewcząt; ma na myśli nie tylko powodzenie u chłopców, lecz ogólną akceptację środowiska. Pragnęłaby być „inna” odmiennie niż jest, a raczej niż sobie wyobraża, że jest; z podobnej przyczyny broni się przed założeniem babcinych pończoch: nie są „inne” w pożądanym sposobie – różnią się i od jej cerowanych bawełnianych, i od jednobarwnych stylonów koleżanek. Chce się więc wpasować: w rozmowach z matką i babcią

²¹ Prawdopodobnie żadna z dziewcząt nie czytała powieści Heleny Mniszkówny – nawet jeśli w ich rodzinach zachowały się wydania przedwojenne, raczej po taką ramotę nie sięgały. Powojenny zakaz wydawania Mniszkówny został zniesiony w 1956, a więc dwa lata przed powstaniem scenariusza *Kolorowych pończoch*, ale jako uosobienie mieszczańskości i tandety traktowano tę literaturę pogardliwie (potajemnie czytając w odpisach). Dopiero w 1972 Wydawnictwo Literackie wznowiło największy przebój Mniszkówny, debiutancką *Trędowatą*, z analitycznym postowiem Teresy Walas. Ola odwołuje się więc do stereotypu pokutującego w kulturze polskiej od 1909.

podkreśla, że teraz wszystkie dziewczynki „ubierają się kolorowo”. Owszem, kolorowo, ale jak dorosłe; Matylda nosi „dziecięce” czarne pantofelki z paskiem (pasujące do czarnego beretu i ładnie się komponujące z pasiastymi pończochami), ale na płaskiej podeszwie, natomiast Celina ma białe pantofle z paskiem na „poważnej” kaczusce.

Dzisiejszego widza może zastanawiać, dlaczego młodzież (a po części także dzieci w *Jadźce*) nosi się jak dorośli, ci zaś z kolei nie ubierają się młodzieżowo, co jest współcześnie powszechne. Młodzież jako grupa o osobnym stylu bycia i konsumująca specjalnie przeznaczone dla siebie dobra służące czystej rozrywce, a nie wychowaniu, dopiero się na przełomie lat 50. i 60. kształtuje, prawdopodobnie pierwszy raz w historii. W 1953 we francuskim magazynie „Elle” pojawiła się przełomowa rubryka z modą dla dziewcząt, w 1954 Elvis Presley nagrał w Memphis pierwszy singiel, a w 1955 butik w Londynie otworzyła Mary Quant, która za kilka lat wynajdzie minispódniczkę. Jeszcze przez chwilę bratanicy nie przyjdzie do głowy wytykać wujowi, że nie nosi spodni, ale dwie zszyte ze sobą spódnice, jak Anuli w felietonie z cyklu *Wojna domowa* z pierwszej połowy lat 60.²², ponieważ nie będzie miała z czym porównać garderoby starszego pokolenia. Do wyboru były wówczas albo ubrania dziecięce, albo dla dojrzałych.

²² M. Michałowska, *Wojna domowa*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 182. Felietony te oraz nakręcony na ich podstawie w latach 1965-1966 serial Jerzego Gruzy są bezcennym źródłem informacji na temat życia codziennego peerelowskiej inteligencji w dużym mieście, ówczesnej obyczajowości i mód oraz osławiania konfliktu pokoleń.

Rówieśnicy Matyldy starają się więc nosić jak dorośli nie tylko z charakterystycznej dla nastolatków chęci podkreślenia, że nie są już dziećmi; żeby wyeksponować dojrzałość, do której aspirują, zwracają się do siebie per „pan” i „pani” (jeśli nie znają się bliżej lub nie zostali sobie przedstawieni) lub jak Jacek trzymają po kieszeniach papierosy i buteleczki z alkoholem.

Ponieważ wyobraźnia, wynikająca z przywiązania do bycia ofiarą, nie pozwala jej dostrzec obiektywnej prawdy, Matylda dopuszcza tylko fakty utwierdzające ją w roli. O ile może podejrzewać babcię, że dołoży wszelkich starań, by wnuczka ubrała się ciepło, stąd stwierdzenia, że takie właśnie pończochy są modne i piękne, a koleżanki będą zazdrościć, o tyle wielogłos uczennic, w którym przeważają zachwyty, powinien dodać Matyldzie otuchy:

„- Ojej, jakie ty masz kolorowe pończochy! Śliczne! (...)

- Nie chowaj!

- Dlaczego ma chować? W całej szkole nikt takich nie ma!

- Kolorowe.

- Ale jakie?

- Zwyczajne. W paski.

- O matko! Zagraniczne?

- Francuskie?

- Na pewno!

- Przecież tam jest taka moda! Nawet podłużne paski są modne.

- Zagraniczne? Pewnie babcia jej zrobiła.

- To nie paryskie?

– Skąd.”

Babcia miała więc w większości rację. Dziewczęta są tak zaafierowane pończochami Matyldy (która ze wstydem przemknęła do klasy już po dzwonku), że nie zwracają uwagi na trwające równolegle sprawdzanie obecności. „Bohaterka Mniszkówny” cierpi w milczeniu, w każdym odruchu życzliwości widząc szyderstwo, i skupia się tylko na niemiłej koleżance negującej paryskość pończoch oraz na karykaturze nasmarowanej naprędce przez Halinę. Bezbłędnie rozpoznaje sytuację Ola i postanawia się zemścić na Matyldzie za poprzedni wieczór (Ola, przyjaciółka Celiny, z którą chodzi Jacek, prawdopodobnie się w nim podkocha – na zabawie recytuje z pamięci jego pretensjonalny wiersz wydrukowany w czasopiśmie), sugerując przystojnemu młodemu nauczycielowi biologii, by narysowała na tablicy budowę kwiatu. Koleżanki to nieświadomie podchwycą, ponieważ – co widać chwilę wcześniej w zbliżeniu na jej zeszyt – Matylda ładnie i w stylu epoki rysuje, głównie fantazyjne kwiaty i nogi w kolorowych pończochach. Dziewczyna woli się jednak wyprzeć zdolności, a także zrobić z siebie nieuka niepamiętającego zadanego materiału, niż stanąć przed całą klasą, która po chwili orientuje się w sytuacji:

„– Zobacz, ona się wstydzi wyjść w tych pończochach.

– Nie ma się czego wstydzić, bo one są bardzo ładne.

– Brzydkie...

– Mnie się podobają!

– E tam, takie pstrokate.”

Dzisiejszej widowni należy się wyjaśnienie tym bardziej, że nawet popremierowi krytycy (głównie mężczyźni) nie zorientowali się, że niemodność pończoch uległa się w głowie Matyldy. Jak pisze Aleksandra Boćkowska, moda była w PRL-u polem walki na wielu frontach²³. Wprawdzie oficjalnie zakładano, że: *Przeźrenność naszych placów, wspaniałe perspektywy ulic, monumentalna skala elewacji i szlachetna architektura wnętrz przemawiają najprawdziej i najpełniej w zestawieniu z radośnie uśmiechniętym, coraz lepiej i piękniej się ubierającym człowiekiem, który jest nieodłącznym elementem wszystkiego „Nowego” w Polsce*²⁴, ale gospodarka centralnie planowana nie nadążała za potrzebami przeciętnego obywatela, a szczególnie przeciętnej obywatelki. Milioner w *Małych dramatach* tłumaczy ekspedientce, że rower musi być i dobry, i ładny, niestety przemysł z rzadka potrafił w jednym wyrobie połączyć obie te zalety, pozostawał też w tyle za światowymi trendami²⁵. Wyręczali go więc rzemieślnicy, prywatna inicjatywa, bazarowi handlarze, marynarze i stewardessy, przemysłowcy²⁶, krewni za granicą

²³ A. Boćkowska, *To nie są moje wielbłądy. O modzie w PRL*, Czarne, Wołowiec 2015, s. 17.

²⁴ *Moda Polska. Modele odzieży przeznaczonej na międzynarodowy pokaz mody odbywający się w ramach Targów Lipskich w 1954*, oprac. graf. R. Szałas, W. Horn, Warszawa 1954, b. p., cyt. za: A. Boćkowska, dz. cyt.

²⁵ Np. w 13. odcinku *Wojny domowej* pt. *Młode talenty* z 1966 w tekście piosenki autorstwa Wojciecha Młynarskiego pojawiają się „pończochy dwie typu ye-ye”, tymczasem w modzie światowej przebojem są już rajstopy, co widać m.in. w *Powiększeniu Michelangela Antonioniego* z tego samego roku (prem. polska 1968). Fotografik Tadeusz Rolke opowiada Boćkowskiej, że w 1965 kolorowe rajstopy przywiózł sympatii jako prezent z Paryża, zob. A. Boćkowska, dz. cyt., s. 194.

²⁶ Jerzy Kochanowski podaje w *Tylnymi drzwiami. „Czarnym rynku” w Polsce 1944-1989*, W.A.B., Warszawa 2014, s. 155, że

oraz sami obywatele, a zwłaszcza obywatelki. Żelazna kurtyna była w przypadku Polski dość nieszczęlna, więc rodacy nie tylko wiedzieli, co akurat nosi się w Paryżu (oraz czyta, ogląda i czego się słucha), ale też wypracowali szereg strategii zdobywania owych dóbr, wspierani przez pisma „Przekrój” oraz „Ty i Ja”. Wyczerpująco opowiadają o tym między innymi dokument *Szafa polska 1945-89* (2006, reż. Katarzyna Kościelak i Joanna Jaworska), przywołana powyżej książka Boćkowskiej *To nie są moje wielbłądy. O modzie w PRL* czy katalog towarzyszący wystawie *Modna i już! Moda w PRL* w Muzeach Narodowych w Krakowie i Wrocławiu między 2015 i 2016²⁷.

Oryginalny, fabryczny model „stamtąd” liczył się bardziej niż domowej produkcji, a zwłaszcza produkcji przemysłowej na rynek krajowy – chyba że zdobyło się odrzut z eksportu – niemniej adresy krawcowych i dziewiarek z szarej strefy oraz wziętych szewców przekazywano sobie jak najcenniejszy skarb. Na wagę złota były też własne umiejętności: domowym sposobem produkowało się nawet kapelusze, torebki i buty. Zatem deprecjonowanie babcinych pończoch, że nie są paryskie, równie dobrze może pokrywać zazdrość koleżanki, a wytykanie pstrokatości ujawniać jej brak odwagi czy nutki ekscentryzmu w sposobie ubierania się. Ponieważ jednak Matylda nie pragnie odstawać od grupy rówieśniczej wyglądem, pozostając w nadziei, że

pomoże jej to w dopasowaniu też charakteru czy osobowości, nie chce wyróżniać się ani nudnymi cerowanymi pończochami, ani niepowtarzalnymi (a przy okazji praktycznymi); chce być modna tak samo jak koleżanki.

Obsesja na punkcie kolorowego wyrobu dziewiarskiego doprowadzi w kolejnym dniu do oskarżenia Matyldy o kradzież jednej pończochy Celiny – tu również prowodyrem będzie Ola, a nie sama ofiara rzekomego przestępstwa. Inne koleżanki spróbują jej wprowadzić bronić, ale Matylda wychwyci z kakofonii okrzyków tylko potwierdzające nieistniejącą winę i w rozpacz pobiegnie nad rzekę targnąć się na życie. Mimo że dziewczyna już wchodzi do wody, Barbara Stefaniak ocenia jej zachowanie tylko jako bliskie próby samobójczej²⁸, co w kontekście komentarza samej bohaterki wydaje się uzasadnione: „I wtedy zaczęłam iść. Byłam dumna z siebie. Nigdy dotąd nie zaznałam podobnego uczucia. Wzruszało mnie ono tak bardzo, że nie czułam nawet zimna. Chciałam, żeby widziały mnie one. Żeby żałowały. Żeby ktoś krzyknął...”. Raczej więc jest to upojenie wizją czynu i jego skutków²⁹. Powstrzymana i odprowadzona do domu dziewczyna dostanie od babci szalik i rękawiczki pasujące do pończoch, więc z bezsilności i niezrozumienia się popłacze, co wreszcie zauważy matka. Matylda jednak, cierpiąc z godnością, odpowie, że nic jej nie jest. Dzięki zastosowanemu chwytowi narracyjnemu

w 1960 na 19 430 par importowanych nylonowych pończoch kupionych przez komisje tylko 1089 zostało oclonych. Czerwone stylony upragnione przez Matyldę można prawdopodobnie kupić tylko w komisie.

²⁷ J. Kowalska, M. Możdżyńska-Nawotka, *Modna i już! Moda w PRL*, MNK – MNWr, Kraków – Wrocław 2015.

²⁸ B. Stefaniak, dz. cyt., s. 212.

²⁹ Stefan Chwin stawia i rozwija w pracy *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, tezę, że samobójstwo to nie tylko efekt splotu psychospołecznych i psychobiologicznych determinacji, ale także głębokie doświadczenie imaginacyjne.

widz wprawdzie pamięta, że udało się „pończochową aferę” przeboleć, ale nie dowie się, jaki był jej wpływ na sytuację domową i szkolną „bohaterki Mniszkówny”.

Jadźka. „Ale las był zupełnie inny, niż ja myślałam”

Od dawna, od zawsze mam świadomość, że nasz padół nie jest tym, czego mi było trzeba, i że nigdy do niego nie przywyknę³⁰.

Tytułową bohaterką nakręconej na taśmie czarno-białej drugiej noweli jest Jadźka, dziewięcioletnia dziewczynka, również pochodząca z biednej rodziny. Jej dziwaczne ubranie i niezbyt lotny umysł stają się przyczyną złośliwych żartów w nowej szkole. Docinki kolegów sprawiają wrażliwej dziewięciolatce dużą przykrość. Zpracowani rodzice nie są w stanie w pełni zrozumieć, jak bardzo cierpi ich dziecko – streszcza drugą nowelę filmpolski.pl, nieco mniej przekłamując niż w przypadku Matyldy. Bohaterka jest dziewczynką inteligentną, ale nieco wycofaną. Potrafi jednak odgryźć się chłopcu, który oskarża ją, że ma pchły, bystrze zauważając, że ona nie, ale psy mają pchły oraz jej agresor, a gdy w odpowiedzi usłyszy, że u nich wszystko posypuje się azotoxem³¹, celnie ripostuje, żeby sobie tym środkiem posypał język. Jadźka zatem, w odróżnieniu od Matyldy, nie

poddaje się bez walki; prawdopodobnie wyczuwa też, że nie należy ujawniać własnych słabości, co nie do końca jej się udaje.

Z poprzedniej szkoły dotarła za nią opinia uczennicy nieporządnej, więc niektórzy z kolegów i koleżanek bezlitośnie wychwytyją potwierdzające famę szczegóły: dziurę w pończosze (jak Ola u Matyldy)³², rozwiązane sznurowadła czy niedomyte ręce (w służbowym mieszkaniu rodziców na przedmieściach nie ma bieżącej wody). Natomiast odpowiednio uważny nauczyciel, jakim jest wychowawca klasy, potrafi pytaniami, w których zawiera też szacunek do ucznia i otwartość na jego potrzeby, wydobyć z Jadźki całkiem sporo wiadomości. Niestety dziewczynka nabiera się na fałszywe podpowiedzi klasowego wesołka Kuby Cebuli (uprzednio wyśmiewającego jej nazwisko Bratek i ukaranego przymuszeniem do publicznego przedstawienia się), który podpowiada źle także dlatego, że sam nie zna prawidłowych odpowiedzi. On jest przyzwyczajony do śmiechu kolegów, ale bohaterka traktuje to bardzo osobiście.

Dobrego nauczyciela gra Gustaw Holoubek, powtarzając niejako rolę z *Tajemnicy dziękiego szybu*, ma nawet podobne jasne ubranie. Obsadzany zwykle z uwagi na inteligencję *emploi*, kilka lat później wystąpi jako główny

³² Znaczące, że o dziurach w pończochach Matyldy tylko się mówi – pierwsze zbliżenie na jej zgrabne nogi ukazuje je już w pasiastych pończochach – widzowie są więc zdani na opinie samej posiadaczki i niezycziwej koleżanki. Natomiast dziurka w czarnych pończochach Jadźki – być może powstała podczas upadku, kiedy dziewczynka została niechcący popchnięta drzwiami, obawiając się wejść spóźniona do klasy – jest wyraźnie widoczna w przynajmniej dwóch ujęciach, lecz nie zostaje skomentowana. Różnica ta także podkreśla subiektywny charakter pierwszej i obiektywny drugiej historii.

³⁰ E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, tłum. I. Kania, Aletheia, Warszawa 2021. Zdaniem autorki artykułu ucieczki Jadźki w świat wyobraźni potwierdzają niezgodę na świat, w jakim przyszło jej żyć, oraz na narzucany sposób życia.

³¹ Inaczej DDT, popularny od lat 40. do 60. środek owadobójczy stosowany m.in. przeciwko wszom i komarom malarycznym oraz do ochrony roślin.

bohater w *Klubie profesora Tutki* (1966-1968) Andrzeja Kondratiuka według zbiorów opowiadań Jerzego Szaniawskiego publikowanych w latach 1954-1962. Klimat prozy Szaniawskiego, uważność autora i skupienie na pozornie nieistotnych, w rzeczywistości jednak stanowiących sedno drobiazgach, senna atmosfera prowincjonalnego miasteczka oraz swoisty bezczas, a także wyrozumiałość profesora dla ludzkich słabości i dostrzeganie niezrozumiałej dla dorosłych inteligencji dzieci (zwłaszcza w opowiadaniu *O twórczości najmłodszych*³³) wykazują pokrewieństwa z poetyką Janusza Nasfetera. Niestety, ten ideał pedagoga z sercem zupełnie nie ma autorytetu wśród uczniów, odwrotnie niż agresywna matematyczka wymuszająca posłuch krzykiem i onieśmiałająca Jadźkę. Reprezentuje ona powszechny typ nauczyciela uważającego ponizenie przed całą klasą za najlepszy środek wychowawczy. Nie orientując się, że matka dziewczynki używa jej zeszytu, żeby spisywać listy zakupów, nie wykazuje się logicznym wnioskowaniem, które powinno charakteryzować nauczyciela przedmiotów ścisłych. Odczytawszy na głos jedną z takich list, pyta z pretensją: „Gdzie rozwiązanie?! Gdzie reszta?!”, na co Jadźka odpowiada: „Mamie oddałam”, czego sroga kobieta nie docenia. Z satysfakcją konstatuje, że dziewczynka miała w poprzedniej szkole dwójkę z matematyki i – nie słuchając jej zapewnień, że się

poprawiła i już umie rachować – każe sprawić sobie nowy, czysty zeszyt.

O tym, że brak porządnego zeszytu oprawionego w papier nie jest winą dziecka, widz wie od pierwszej sceny filmu, rozgrywającej się po południu dzień wcześniej. Jadźka zgłasza w niej plecom matki, nawet niezerkającej na córkę od maszyny do szycia, obawy co do nowej szkoły. Nie chce do niej iść, uważając, że powtórzą się sytuacje ze starej; z góry zakłada: „Ja ich nienawidzę, oni są źli. Wszyscy. Wszyscy”. Aby uzbierać jeszcze dzień zwłoki, zwraca uwagę, że nie ma nowych zeszytów ani czystego kołnierzyka, na co słyszy, że na razie weźmie stare, a dopiero po lekcjach dostane pieniądze na nowe. Świeży kołnierzyk zostaje jej dosyty do kaftanika nazajutrz rano, więc widać, że matka stara się w miarę skromnych możliwości nie zaniedbywać córki. Na fatalny stan zeszytów Jadźki mają wpływ głównie rodzice: matka zachlapuje je zupą, winiąc przy okazji protestującą dziewczynkę za odrabianie lekcji w kuchni (czyli przerzucając na dziecko własną odpowiedzialność), a ojciec pracujący jako pomocnik maszynisty stawia na nich służbową lampę. Z wypracowania odczytanego przed całą klasą wszyscy się dowiedzą, że: „Jego ręce są zawsze czarne od smarów i węgla. I on sprawdza moje zeszyty. Ja czyszczę je i wycieram gumką, żeby nie było plam, ale nie przy tacie, bo byłoby mu smutno”. Podobną uważnością i przekonaniem o istotności drobiazgów Jadźka wykazuje się, wyjmując zeszyt spod lampy – aby nie powalała

³³ J. Szaniawski, dz. cyt., s. 151-154.

ozdobnej serwetki na komódce, podkłada pod nią papier pakowy.

Na komódce stoi też metalowa kasetka, w której matka trzyma cenne dla siebie rzeczy, będące przedmiotami pożądania córki: metalową broszkę wykładaną szkiełkami oraz czarne aksamitki. Zwłaszcza porządne wstążki do włosów będą dla Jadźki odpowiednikiem czerwonych pończoch Matyldy; ponieważ dziewczynka uczesana jest w kucyki związane białym sznurkiem i czarną tasiemką, jeszcze przed pierwszym wyjściem do szkoły prosi matkę o „czarne, błyszczące wstążki”, ale także słyszy, że nie potrzebuje się stroić: „Ja w twoim wieku nie miałam takich wymagań” (matka nie zapewni też dziecku stroju do gimnastyki). Odwołania do własnego dzieciństwa kobieta stosuje stale, podkreślając, że córka ma lepiej: może chodzić do szkoły, a ona musiała pracować (możliwe, że nie umie czytać, skoro zeszyty sprawdza dziecku mąż). Na wieść o kolejnym wydatku wymuszonym przez szkołę oznajmia: „Obejdzie się bez kina. Ja w twoim wieku nawet nie wiedziałam, co to jest kino. Raz byłam w teatrze. I tylko dlatego, że teatr przyjechał na wieś. Przedstawiali jasełka. Miałam dużo mniej przyjemności niż ty”. Bez względu więc na grupę społeczną, z której się wywodzą, matki bohaterek *Kolorowych pończoch* opowiadają przeważnie o sobie, nie zwracając uwagi na potrzeby córek. Jadźka również pracuje: w domu opiekuje się młodszym bratem, robi zakupy oraz wypełnia wszystkie polecenia rodziców dotyczące gospodarstwa, ma więc podwójne obowiązki – inaczej niż Matylda, która uczy się, czyta i od

czasu do czasu zostaje wysłana z zapłatą do elektrowni, przez co traci lekcję wuefu.

Jadźka potajemnie pożycza broszkę i aksamitki, żeby nazajutrz ładniej wyglądać w szkole; nie tyle zależy jej na opinii innych dzieci, co ma nadzieję, że wychowawca dostrzeże i doceni wysiłki. Ale to się nie wydarzy: klasowy sadysta i lizus Janek napiętnuje jej niedomyte ręce, za co zostanie przez dotychczas gołębiego serca nauczyciela wyrzucony z klasy. Ponieważ w szkole nie ma obowiązku noszenia mundurków ani chałtatów, garderoba dzieci odzwierciedla stan posiadania rodziców, warstwę społeczną, z której się wywodzi lub do której aspiruje rodzina oraz upodobania estetyczne i fantazje matek. Innymi sygnałami są spontaniczne wypowiedzi uczniów – przy każdej okazji i bez okazji – gdzie byli, co widzieli, co mają ich rodzice lub co się im przydarzyło. Nabzdyczony Janek nawet wypracowanie o najpiękniejszym dniu swojego życia napisze o delegacji ojca do „bratniej republiki”, z czego „każdy patriota by się cieszył”. Pochodzący z niezamożnej rodziny Cebula, który na koloniach nad morzem karmił mewy kaszanką (tę właśnie wypowiedź i całą scenę o podróżach dzieci komentują Staszek i Szóstek w *Historii kina w Popielawach /1998/* Jana Jakuba Kolskiego), napisał dla odmiany o filmie, który jego mamie opowiedziała znajoma, choć sama go nie widziała. Klasa, jak to w peerelowskiej podstawówce, nie jest jednorodna; w obronie Jadźki stają chłopcy z rodzin o różnym statusie materialnym, a Walek nawet wdaje się w bójkę z Jankiem, który upatrzył sobie w dziewczynce łatwą ofiarę. Koleżanki,

wykazujące się też o wiele mniejszą aktywność na lekcjach, trzymają ją na dystans, zwłaszcza Hania i Jola, które wychowawca wcześniej rozsadził za karę, a następnie próbował do Hani dosadzić właśnie Jadżkę, ostatecznie więc siada ona sama w ostatniej ławce.³⁴

Zainteresowanie i wsparcie okazuje bohaterce od samego początku Leon, chłopiec nieco wyobcowany, również siedzący samotnie, ale w pierwszej ławce, do której nawet Jadżkę bez powodzenia zaprasza. Zostanie też – przy wsparciu Cebuli – autorem intrygi, dzięki której dziewczynka mimo braku pieniędzy będzie mogła pójść na film o afrykańskiej przyrodzie³⁵, a którą udaremni Janek. Leon jest delikatniejszy od kolegów, a matka stroi go w błyszczący chałcacyk z obszytą koronką chusteczką w kieszonce. Gra go Lech Rzegocki, który w *Upadku milionera* jako Czarny również wykazywał się największą wrażliwością i uczuciowością w gronie miejscowych chłopców, przez co nabrał się na mistyfikację Milionera. Prawdopodobnie, prócz szansy na zaprzyjaźnienie się, dostrzega w nowej uczennicy podobną własnej osobność, która jednak jemu nie uniemożliwia funkcjonowania w grupie. Jadżka natomiast żyje we własnym

świecie i jak Matylda rozczarowuje się, kiedy prawdziwy nie spełnia oczekiwań: „Paprocie są całkiem małe i mało jest ptaków na drzewach”.

Kolejną zbieżnością czarno-białej *Jadżki*, w zamierzeniu bardziej realistycznej, a mniej kreatywnej, z nakręconą w kolorze³⁶ pierwszą nowelą jest obecność luster. Obie bohaterki się w nich – dość podobnych – przeglądają, nie tyle żeby skontrolować wygląd czy napawać się własną urodą (są jak najdalej od podobania się samym sobie), ale żeby przekonać się, jak widzą je inni – a raczej jak sobie wyobrażają, że są widziane, czym reżyser podkreśla częściową zbieżność ich charakterów i sytuacji życiowych: odbicia nie są przecież identyczne. Lustro samo w sobie jest obiektywne, ale spojrzenie odbijającej się w nim osoby już nie. Pierwsze ujęcie *Matyldy* pokazuje odbicie bohaterki w lusterku, podczas gdy pierwsze ujęcie drugiej noweli to zbliżenie na popularny oleodruk z Aniołem Stróżem, co również sugeruje odpowiednio zapośredniczenie opowieści oraz jej bezpośredniość, następnie kamera przesuwa się w prawo, od detalu wystroju do sylwetki bohaterki w określającym ją wnętrzu. Mniej oczywistą analogią będzie powtarzający się motyw pozornej kradzieży: chcąc przeszkodzić Leonowi w obronie Jadżki, najpierw Hania i Jola, a następnie Janek wytykają mu przywłaszczenie wypchanego lisa. W rzeczywistości pożyczyl go jedynie ze szkoły, żeby pokazać w domu choremu bratu. Akcja drugiej noweli także rozgrywa się w

³⁴ Jak podaje Stefaniak, powołując się na prace Dana Olweusa: *Badacze zajmujący się przemocą wśród młodzieży wyróżniają kilka rodzajów agresji: fizyczną (bicie, kopanie, popychanie, zabieranie i niszczenie przedmiotów, ograniczanie wolności), relacyjną (wykluczanie, ignorowanie, manipulowanie innymi) i werbalną (groźby, złośliwości, ośmieszanie, obrażanie, przezywanie, rozpuszczanie plotek)*. Bohaterki filmów Nasfetera są ze strony rówieśników obiektami przemocy werbalnej i relacyjnej, natomiast ich dręczycielki posługują się głównie tą drugą, zob.: B. Stefaniak, dz. cyt., s. 210-211.

³⁵ Leon, który już widział film, zachęca Jadżkę niezamierzenie znaczącymi słowami: „Zobaczysz, jak to przyjemnie żyć sobie na wolności!”.

³⁶ Dzięki pracy w ZF Studio Nasfeter miał do dyspozycji ścinki taśmy Eastmancolor pozostałe z produkcji *Krzyżaków*, zob.: J.J. Starzomski, dz. cyt., s. 15 i P. Jaskulski, dz. cyt., s. 44. Obaj autorzy powołują się na informacje zawarte w recenzji S. Grzeleckiego *Samotność dzieci*, „Film” 1960, nr 48, s. 5.

ciągu trzech dni, ale między pierwszym i drugim a ostatnim występuje dwudniowa przerwa, ponieważ upokorzona Jadźka przestaje chodzić do szkoły (jak twierdzi, z poprzedniej też „sama sobie” odeszła).

Jak już było wspomniane, Matylda znajduje upodobanie w byciu ofiarą mimo okazywanej przez koleżanki sympatii. Mająca poważniejsze problemy z adaptacją Jadźka – dziś prawdopodobnie zdiagnozowano by ją w kierunku autyzmu – nie chce nią być i walczy do końca. Analizująca aspekty psychologiczne filmów Nafetera o dzieciach i młodzieży Barbara Stefaniak, odnosząc się do badań Dana Olweusa (patrz: przypis 35) podaje, że pasywne ofiary *mobbingu to zazwyczaj osoby lękliwe, niepewne siebie, ostrożne, mało mówne, reagujące płaczem, wycofaniem lub ucieczką, charakteryzujące się niską samooceną, źle oceniające swoją sytuację, pozbawione przyjaciela w klasie, mające poczucie samotności i opuszczenia, nieagresywne, źle nastawione do przemocy, niepotrafiące się bronić*, natomiast rzadziej pojawiające się ofiary *provokujące mają problemy z koncentracją, są ogólnie niespokojne, wytwarzają atmosferę irytacji i napięcia, podlegają zmiennym nastrojom, co wywołuje ich konflikty z kolegami*³⁷. Matylda byłaby więc modelową ofiarą pasywną, natomiast Jadźka wypadkową pierwszego i drugiego typu, przy czym żadna z bohaterek nie jest pozbawiona przyjaciół – a raczej nie byłyby ich pozbawione, gdyby nie odrzucały pomocnych dłoni. Nastolatka ma sympatyczną koleżankę z ławki,

niejednokrotnie okazującą jej serdeczność, natomiast czwartoklasistkę wspierają koledzy z Leonem na czele. Niestety, on również zawiedzie zaufanie Jadźki, ledwie ta nieśmiało zacznie się do niego przekonywać. Tuż przed wyjściem do kina klasowy sadysta pławi się w poczuciu satysfakcji, ponieważ przypadkiem dowiedział się, że matka dziewczynki dorabia sprząając sklepy i mieszkania – „No to co? W sklepach też musi być porządek! Bo inaczej byłyby szczury!”, odbija jeszcze piłeczkę Cebula. Leon jednak tchórzy, kiedy Janek nazywa Jadźkę jego narzeczoną, manipulant rozkoszuje się więc dręczeniem ofiary opuszczonej przez ostatniego sojusznika: „Ty brudasio! Myślisz, że nie wiem, za co cię wyrzucili z tamtej szkoły?! Byłaś nieporządna i brudna. I nic nie umiałaś. (Tu uśmiecha się z błogością). Ty dziadówko! Tak ciebie nazywali! I tu też będziesz dziadówką!”. Jadźka traci resztki sił i płacze w niezrozumieniu okrucieństwa, które ją kolejny raz niezastuzenie spotyka.

Momenty wolności obu bohaterek wiążą się ze śmiercią: u Matyldy własną i wyobrażoną, natomiast Jadźce umiera babcia. O uczuciach związanych z tym wydarzeniem sama dziewczynka pisze dość dokładnie w wypracowaniu, z którym wiążą się najbardziej bodaj przejmujące momenty noweli. Pierwszy ma miejsce, kiedy dotychczas zajęty sobą i zbywaniem wyrzutów żony ojciec wreszcie spogląda na córkę, która dzieli się z nim tematem już skończonej (i poplamionej zupą w nowym zeszytcie) pracy, zamyśla się i ze współczuciem mówi: „Najpiękniejszym dniu życia... Twoim...

³⁷ B. Stefaniak, dz. cyt., s. 211.

Bardzo trudne wypracowanie”. Drugi, gdy Leon – z zastrzeżeniami, ponieważ Jadźka jest nieobecna – odczytuje pracę dziewczynki na prośbę nauczyciela: „Chciałbym, żebyście jedno z tych wypracowań usłyszeli wszyscy. Nie jest ono najlepsze, ale jest na pewno inne. Może ciekawsze”. Także tą zapowiedzią wychowawca okazuje, że nie wartościuje więcej, niż wymaga od niego system szkolnictwa – wystawia oceny, ale poza tym proponuje lub sugeruje z nadzieją, że uczniowie sami wyciągną wnioski. Większość dzieci wysłucha wypracowania „tej nowej” z zainteresowaniem, niektóre z demonstracyjnym znużeniem, ale nie będą wiedziały, co o nim myśleć, prócz niezmiennie zadowolonego z siebie Janka: „To jest nie na temat, proszę pana. To jest przecież smutne”.

Praca Jadźki ujawnia, co kryje się za jej upodobaniem do geografii, którą uważa za namiastkę podróży, i za spontaniczną, ale przerwana przez dzwonek, opowieścią o całonocnej podróży do Pyskowic. Dziewczynka zawsze też zwalnia przy przejeździe kolejowym za ulicą – jak na ironię – Wesołą, który codziennie pokonuje w drodze do szkoły, i patrzy za oddalającym się pociągiem. Nie wypadało jej się cieszyć najpiękniejszym dniem, ponieważ pierwszą w życiu wyprawę koleją na wieś odbyła z powodu choroby babci. Przez całą podróż wyglądała oknem, a że wreszcie nie musiała opiekować się braciszkiem, który został u sąsiadki, rozpięta ją poczucie wolności. Podczas drogi ze stacji przez las miała ochotę śmiać się, skakać, głośno śpiewać i krzyżeć, choć okazał się

inny od wyobrażeń, ale się powstrzymała, ponieważ mama płakała. Kiedy rodzice towarzyszyli konającej babci, Jadźka siedziała w ogródku pełnym kwiatów, kapusty i kopru, które w nocy – za wyjątkiem nieużytecznych roślin ozdobnych – wyciął sąsiad, uznając, że zmarła już ich nie wykorzysta. Mimo zrozumienia natury śmierci dziewczynka pisze jednak, jakby krewna wciąż żyła: „I nigdy nie byłam już na wsi. Ale zawsze patrzę na szyny na przejeździe za ulicą Wesołą, bo nimi można dojść do babci i do jej ogródka z kwiatami”. Tory będą więc dla Jadźki jak czerwone pończochy dla Matyldy symbolem tęsknoty do innego, lepszego życia, którego – jak sądzi – udało jej się przez chwilę doświadczyć w chwili cudzego nieszczęścia, a nawet więcej niż symbolem, bo wprost łączą się z podróżą i niezapomnianym doświadczeniem bycia wolną.

Jedynie Leon intuicyjnie rozumie wypracowanie koleżanki, ale nie potrafi tego wyrazić: „Bo.. Bo... Proszę pana, to trzeba jakoś inaczej, tak inaczej rozumieć”. Dręczony wyrzutami sumienia wybiera się w odwiedzin. Kiedy odnajduje odrapane podwórko z pompą i suszącym się praniem, na murze i drewnianym płocie widać rysunki kredą i napisy, których nie było, kiedy dziewczynka pierwszy raz szła w przykrótkim płaszczku do szkoły – jej karykatury i kulfony spod niewprawnej ręki: „To jest Jadźka dziadówka”, „Dziadówka”, „Warjatka” etc. Fama dotarła więc i na przedmieścia, ale należy założyć, że dzieci z sąsiedztwa bezmyślnie papugują zasłyszane inwektywy – w okolicy wszyscy są podobnie ubodzy, znów więc bardziej wyróżnikiem

dziewczynki byłby jej charakter, nie status materialny³⁸. Leon widzi, że Jadźka urządza dla braciszka i innych małych dzieci przedstawienie pod pompą: tańczy w za dużym męskim kapeluszu, masce z kartonu zasłaniającej całą twarz i z dala w dłoni; kręci się i kłania w rytm polki, puszczonej przez jedną z dalszych sąsiadek z patefonu wystawionego do okna. Zapytana przez kolegę, dlaczego nie przychodzi do szkoły, Jadźka zdejmując maskę. (Właśnie przy tej scenie Szóstek wyzna Staszewi, że wierzy w to mocniej niż w Pana Boga, a po seansie przyśni mu się, że Jadźka go całuje).

Leon stara się przekonać dziewczynkę do powrotu do szkoły, opowiadając, że czytał na głos jej wypracowanie, i zarzeka się, że było najlepsze ze wszystkich; widzowie wiedzą, że koloryzuje, ale też rozumieją jego motywację. Jadźka odchodzi z braciszkiem do domu, rzucając tylko na odchodnym, że nie chce wracać, ponieważ wszyscy w szkole są źli. Leon zaczyna ścierać beretem napisy na płocie, zerkając w kierunku okna, przez które obserwuje go dziewczynka, charakterystycznym obronnym gestem przyciskając do piersi kapelusz (zwykle właśnie tak nosiła szkolną teczkę – jak tarczę). Kiedy jednak Jadźka z powrotem stanie w drzwiach, chłopiec ucieknie i nie zawróci nawet na rozpaczliwe wołanie koleżanki, która wybiegnie za nim na ulicę. Ostatnie ujęcie noweli to, analogicznie jak w *Matyldzie*, zbliżenie na

zapłakaną twarz bohaterki połączone z muzyką niediegetyczną zagłuszającą wciąż powtarzane imię Leona. Prawdopodobnie tak wrażliwa dziewczynka nie będzie w stanie podejść do swojego doświadczenia z dystansem, na który zdobędzie się bardziej stabilna emocjonalnie nastolatka, ale reżyser pozostawia widzów w niepewności.

...wszystko tu widać wyraźniej i lepiej. Tam, w gwaronym śródmieściu, człowiek patrzący staje się tylko gapiem: nie może dostrzec, uchwycić wielu rzeczy ciekawych; tu porównać bym mógł siebie do miłośnika sztuk pięknych na wystawie obrazów, gdzie człowiek się nie rozprasza, ale skupia i patrzy na rzeczy widziane uważniej, głębiej, inteligentniej³⁹.

Mimo kilku prac, do których odwołania zawiera niniejszy artykuł, osobna twórczość Janusza Nasfetera pozostaje w znacznej mierze nierozpoznana. Można powiedzieć, że reżyser wciąż jest – jak jego bohaterowie – osamotniony i niezrozumiany. Starzowski podkreśla, że autorska wizja Nasfetera *objawia się w możliwie najczystszej postaci, nieskażonej ani reakcjami krytyków i publiczności, ani wpływem współczesnych kierunków polskiego kina*, właśnie w filmach z lat 1958-1962⁴⁰. Stawia wręcz tezę, że *nonkonformistyczna i indywidualistyczna postawa twórcy przybrała najradykalniejszy kształt właśnie w tym okresie⁴¹*, a *Kolorowe pończochy* wydają się najlepszym obrazem z *pierwszej trylogii filmów dziecięcych (...)*,

³⁸ Stefaniak przypuszcza, że autorem napisów może być Janek, wydaje się to jednak mało prawdopodobne: tak zrozumiąły (a przy tym tchórzliwy) chłopiec raczej nie zniżyłby do wyprawy do biednej dzielnicy – znęca się nad ofiarami, które same mu się napatoczą, zob.: B. Stefaniak, dz. cyt.

³⁹ J. Szaniawski, dz. cyt., s. 47-48.

⁴⁰ J.J. Starzowski, dz. cyt., s. 6.

⁴¹ Tamże, s. 5.

a także jednym z lepszych filmów Nasfetera w ogóle, co zawdzięczają przede wszystkim *Jadźce*⁴². Analizuje je jednak pod kątem wzajemnych proporcji realizmu i kreacji, a także w szerszym kontekście ówczesnej polskiej kinematografii oraz oczekiwani krytyków, nie omawiając wszystkich znaczących drobiazgów kluczowych dla treści dziecięcych mikrohistorii. Z kolei Jaskulski poświęca w książce więcej miejsca filmom o dzieciach z lat 70., a że i Roman Włodek w pionierskim artykule nie skupia się na zawiedzionych uczuciach Matyldy i Jadźki⁴³, drugi obraz Janusza Nasfetera wciąż czeka na pogłębioną całościową filmoznawczą analizę zarówno formy, jak i treści. Przykładowo wnikliwej refleksji można poddać motyw lustra, o którym była mowa przy zbieżnościach między *Matyldą* i *Jadźką*, wiążący się w kulturze nie tylko z odbiciem czy podwojeniem. *Sam charakter lustra, zmienność jego funkcji w aspekcie czasowym i egzystencjalnym wyjaśniają jego podstawowy sens, a także znaczeniową różnorodność przedmiotów [przezeń odbijanych]. Twierdzono, że jest symbolem wyobraźni (lub świadomości) jako zdolności formalnego odwzorowywania przejawów świata widzialnego. Wiązano też lustro z myślą, będącą wszak – zdaniem Schelera i innych filozofów – organem autokontemplacji i odbijania świata*⁴⁴.

⁴² Tamże, s. 24. Bohaterką plakatu Franciszka Starowiejskiego do *Kolorowych pończoch* jest jednak Matylda: <http://gapla.fn.org.pl/plakat/3042/kolorowe-po-czochy.html> [dostęp: 18.10.2022].

⁴³ Zob.: R. Włodek, dz. cyt.

⁴⁴ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2012, s. 237 (nawias kwadratowy od tłumacza). Na następnej stronie autor przypomina o swoistym sensie lusterek ręcznych jako emblematów prawdy, a w niemal takim lusterku, choć stojącym, pierwszy raz widzimy Matyldę. Obszernie sygnalizuje możliwości interpretacyjne tego symbolu

Natomiast twórczość Nasfetera i motyw lustra ciekawie łączą się we wzmiankowanym filmie Kolskiego: wśród plakatów, fotosów i pocztówek ozdabiających ściany pokoju głównej bohaterki, Chanutki V, znajduje się plakat Zbigniewa Łobodzińskiego⁴⁵ do *Małych dramatów*, znacząco przytwierdzony obok lustra, w którym właścicielka będzie się odbijać podczas rozmowy z kochankiem, Józefem Andryszkiem V. Scena ta również stanowi obiecujący punkt wyjścia do szerszej analizy i interpretacji – powiązań *Historii kina* w *Popielawach* z Januszem Nasfeterem można odnaleźć więcej niż zamieszczonych w dziele cytatów z *Jadźki*⁴⁶.

W niefilmoznawczym tekście Stefaniak omawia *Małe dramaty, Kolorowe pończochy* i *Abla, twój brata* pod kątem wizerunków odzieranych ze złudzeń dzieci krzywdzonych i krzywdzących w świecie przepełnionym okrucieństwem i bólem. Co znamienne, dziecięce mikroświaty charakteryzują się fizyczną bądź psychiczną nieobecnością dorosłych. Reżyser – pisze

Agnieszka Kuc w tekście *O funkcjach motywu lustra w dziele filmowym*, [w:] *Rzecz w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska, Warszawa 2016, s. 175-192. Przykładem głębszej analizy będzie natomiast artykuł Małgorzaty Czapiği *W labiryncie zwierciadeł. Uwagi o Zwierciadle Andrieja Tarkowskiego*, „Znaczenia” 2010, nr 4, <http://www.e-znaczenia.pl/?p=632> [dostęp: 18.10.2022].

⁴⁵ Imię grafika za Gaplą, internetową galerią plakatu Filмотeki Narodowej:

<http://gapla.fn.org.pl/plakat/3168/ma-e-dramaty.html> [dostęp: 18.10.2022]. Warszawska Galeria Grafiki i Plakatu przy Hożej 40 przypisuje autorstwo łódzkiemu artyście Andrzejowi Łobodzińskiemu:

<https://www.galeriagrafikiiplakatu.pl/pl/plakaty/473/-lobodzi-nski-Andrzej/12764/Male-dramaty-1959-r-rez-Janusz-Nasfe-ter/> [dostęp: 18.10.2022].

⁴⁶ Mogą one wynikać m.in. z analogii biograficznych, bo Nasfeter i Kolski pochodzili z rodzin o filmowych tradycjach, obaj także od dzieciństwa byli kinomanami, zob.: J. Boguszewska, G.P. Dudzik, *Nasfeterowie*, Apostolicum, Zabki 2004, oraz G. Stachówna, *Jańcioland i okolice. Filmowe światy Jana Jakuba Kolskiego*, Universitas, Kraków 2021.

psycholożka – wykazał się wielką intuicją i z wyczuciem pokazał cierpienie, jakie wzajemnie zadają sobie dzieci, nakreślił portrety ofiar i dręczycieli, a na podstawie jego filmów można stworzyć cały katalog form przemocy rówieśniczej⁴⁷. Zauważa również, głównie w historiach Matyldy i Jadźki, swoiste odwrócenie ról: *dzieci przejmują funkcje opiekunów rodziców, starają się ich chronić mimo swego cierpienia i czynią to własnym kosztem. Dorośli, na których ciąży ostateczna odpowiedzialność za krzywdę swoich pociech, sami są zranieni i nieporadni, zmagają się z kłopotami materialnymi i nieobecnością partnerów. Obie strony cierpią w samotności*⁴⁸. Z racji ograniczenia objętościowego i tematycznego artykuł Stefaniak nie wyczerpuje zagadnień wartych obszerniejszej i głębszej analizy z punktu widzenia najnowszych osiągnięć psychologii czy pedagogiki. Daje się więc zauważyć kolejny brak – tym razem interdyscyplinarnego – opracowania.

Należałoby zatem pójść za radą Leona, która jest też główną zasadą przyświecającą samemu reżyserowi, i spróbować „inaczej zrozumieć” zarówno Nasfetera jako twórcę, zwłaszcza na tle kanonu kina polskiego, jak i jego bohaterów, a szczególnie bohaterki. Dziś jest to możliwe bardziej niż w chwili premier filmów autora przełamującego zwyczajowe przedstawianie dzieci i młodzieży na polskich ekranach: dystans czasowy i poszerzony zasób narzędzi badawczych pozwalają nam na pogłębioną refleksję i świeże spojrzenie. Chociażby wątek nieobecności (z

punktu widzenia dzieci) lub nieprzydatności (z punktu widzenia matek) ojców albo sygnalizowana wyżej stereotypizacja bohaterów dziewczęcych i chłopięcych oraz wynikająca z niej tematyka poszczególnych dzieł mogłyby zostać poddane analizie za pomocą metod wypracowanych na potrzeby studiów nad płcią kulturową.

Dobrze też mieć w pamięci, że *Jadźka* to najpiękniejszy film, który ma moc uzdrawiającą. Tak przynajmniej uważali dziecięcy bohaterowie *Historii kina w Popielawach*.

⁴⁷ B. Stefaniak, dz. cyt., s. 209.

⁴⁸ Tamże, s. 214.