

Mgr Joanna Parol  
Uniwersytet Warszawski

## Zaskoczenie światem, paradoks dorastania i miłość. Filmowe dylematy dotyczące wychowania

*Duch domu, szkoły, społeczności, opinii publicznej  
kształtuje poprzez przyjęte w nich i narzucające się same przez się  
sposoby zachowania i mówienia, bezwolnie przyjmowane  
symbole i słowa, wymagania i formy.*

Karl Jaspers

*Błąka się bezdomne uczucie – kopciuszek.  
A właśnie dzieci – książęta uczuć, poeci i myśliciele.*

Janusz Korczak

Zajmowanie się młodymi ludźmi, studiowanie ich charakterów i rozwijanie budzących się w nich talentów to zadania niezwykle interesujące i urzekające. Jednak samo wychowanie stawia już przed wychowawcami (rodzicami, nauczycielami i innymi ludźmi, którzy uczestniczą w tym procesie) wiele pytań, na które nie zawsze łatwo jest odpowiedzieć. Jeśli mają przed sobą specjalistyczną literaturę, wydaje się ono zajęciem absorbującym, ale wcale nie takim trudnym. Tymczasem kiedy nauczyciel staje przed uczniem, a rodzic przed swoim dzieckiem okazuje się, że tak naprawdę nie staje przed wychowankiem, tylko drugim człowiekiem; różne metody i formuły mogą nie znajdować żadnego zastosowania, a dziecko może chcieć więcej, ale też więcej dawać. Jaspers (1998, s. 165) zwraca uwagę na nieobliczalność w wychodzeniu naprzeciw drugiemu człowiekowi. W wychowaniu ma się bowiem do czynienia z ludźmi, a człowiek nie może stać ponad cudzym życiem, ponad innymi ludźmi. „Planowanie ma we wszelkiej działalności pedagogicznej wyraźną granicę, gdyż człowiek musi wychodzić naprzeciw drugiemu człowiekowi w sposób, który zawsze ma w sobie coś nieobliczalnego” (tamże, s. 165). Jak podkreśla Janusz Korczak (1998, s. 255), lata pracy z młodymi ludźmi potwierdzają, że zasługują oni na szacunek, życzliwość i właśnie na zaufanie. „A dziecko drepce niezdarnie z książką szkolną, piłką i lalką; przeczuwa, że bez jego udziału, ponad nim, dzieje się ważne i silne, co decyduje o doli i niedoli, karze i nagradza i łamie” (tamże, s. 249). Autor *Króla Maciusia Pierwszego* w przywoływanych fragmentach zwraca uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze dzieci bezsprzecznie zasługują na zaufanie, po drugie natomiast – pojawia się niebezpieczeństwo, że wychowanie stanie się oddziaływaniem, procesem, w którym dziecko tak naprawdę nie będzie uczestniczyło, wychowanie będzie je omijało, choć dziecko zostanie mu podporządkowane. Istotną okazuje się odwaga wychowywania innych i samego siebie, polegająca na zaufaniu do drzemiących w człowieku możliwości (Jaspers, 1998, s. 163), rozwijający się człowiek bowiem ciągle „się staje”,

posiadając swój ukryty potencjał. To pojęcie odwagi przywołuje z kolei pytanie o znaczenie i granice wychowania. W opozycji do siebie stoją dwa ujęcia wychowania, jedno podkreślające jego niemoc, drugie – wszechmoc (tamże, s. 164). Zgodnie z pierwszym „Wszystko jest wrodzone” i „Zrobić z człowieka można coś innego tylko poprzez sterowanie cechami dziedzicznymi w łańcuchu pokoleniowym”, zgodnie z drugim „Wszystko jest dzięki wychowaniu” i „Z człowieka wszystko można zrobić odpowiednim wychowaniem”. Zdaniem Jaspersa oba ujęcia są fałszywe i żadne z nich nie odzwierciedla ogromnej roli wychowania. Chociaż to drugie skrajnie wywyższa wychowanie, to ogranicza się jedynie do planów wychowawcy, nie zawierając w sobie nieprzewidywalnych efektów wychowania, związanych z odkrywaniem w drugim człowieku możliwości, których wcześniej nie przeczuwano. Granice wychowania zatem nie mogą i nie powinny być wyznaczane, można je natomiast zaobserwować w konkretnej sytuacji.

### 1. Umiejscowienie akcji, przestrzeń i kadr filmowy

Metaforycznie, ale trafnie granice wychowania ukazuje kino poprzez operowanie przestrzenią oraz uczynienie umiejscowienia akcji lub sceny, przestrzeni sceny, przestrzeni kadru oraz rozmiaru i kształtu kadru jednymi z ważnych kwestii bądź elementów danych filmów.

Scenografia i umiejscowienie akcji może pełnić w filmach rolę pierwszoplanową, dynamicznie włączać się w akcję, a nie stanowić jedynie tła wydarzeń. Bordwell i Thompson (2011, s. 131) przywołują pracę Bunuela nad filmem *Dyskretny urok burżuazji*. Jako miejsce nakręcenia powtarzającego się wielokrotnie ujęcia włączających się bezcelowo ludzi zostaje wybrana samotnie położona na otwartym polu i osadzona drzewami aleja. Dzięki temu reżyser podkreśla w swoim filmie, że jego bohaterowie pojawili się znikąd i donikąd zmierzają. Twórca filmowy może kontrolować umiejscowienie sceny na wiele sposobów, tak, by ściśle współgrało ono z historią, którą chce opowiedzieć. Scenografia może przytłaczać bohaterów lub być zredukowana (tamże, s. 131, 132), niemal w każdym filmie jednak odgrywa ważną rolę i wpływa na odbiór jego znaczenia.

Istotne jest nie tylko miejsce, w jakim twórcy filmowi umieszczają akcję, lecz także to, jak budują przestrzeń kadru i przestrzeń sceny. Filmowcy wpływają na postrzeganie i rozumienie inscenizacji przez widzów. Sposób, w jaki skomponują kadr, jakich użyją środków wizualnych, oddziałuje na odbiór dzieła filmowego. Za pomocą elementów kompozycyjnych i wskaźników głębi twórcy filmowi „sterują” uwagę widza i skupiają ją na wybranych elementach opowiadania (tamże, s. 171). Kadrowanie wpływa na obraz poprzez rozmiar i kształt kadru, przestrzeń ekranu i przestrzeń poza ekranem, punkt widzenia kamery wyznaczony przez odległość, kąt i wysokość oraz relację zmieniającego się kadrowania do inscenizacji (tamże, s. 207). Format i kształt kadru wpływają na odbiór filmu. Odpowiednia kompozycja i maskowanie (inaczej kaszetowanie – sposób tworzenia obrazów panoramicznych) koncentrują uwagę widza w jednym punkcie lub ją rozpraszają (tamże, s. 210). Reżyser komponując kadr dokonuje wyboru, co chce w nim umieścić, a co pozostawić poza kadrem (tamże, s. 212). Nie bez znaczenia jest wyznaczający stopień dystansu punkt widzenia kamery, dzięki któremu widz może mieć wrażenie niemal „namacalnego”

uczestnictwa w oglądanych wydarzeniach lub bycia zdecydowanie poza nimi (tamże, s. 214). Twórcy filmowi mogą zwracać uwagę odbiorców na dane wydarzenia w dziele stosując motywy scalające i ujednolicające film lub wręcz przeciwnie – za pomocą wyjątkowego i rzadko zastosowanego kadrowania. Kadrowanie bowiem odgrywa znaczącą rolę zarówno dla konstruowania narracji filmu, jak i wzmacniania wizualnej atrakcyjności dzieła.

Niemal każdy obraz to przestrzeń skończona, posiadająca swoje ramy, które ją ograniczają. Te stałe i silne linie sprawiają, że najłatwiejsza do ukazania i jednocześnie najczęściej przedstawiana w filmach jest przestrzeń zamknięta. Bardzo trudno natomiast stworzyć przestrzeń otwartą (Block, 2014, s. 88). To wyjątkowy rodzaj przestrzeni, który powstaje wtedy, kiedy obraz-kadr sprawia wrażenie wychodzenia poza linie go ograniczające, jakby „przepychając się” przez nie, wywołuje odczucie przestrzeni poza kadrem. Przedstawienia krajobrazu nie są równoznaczne z ukazywaniem przestrzeni otwartej, związana jest ona bowiem z pojawieniem się czegoś tak silnego wizualnie, by zostały zatarte ramy zamykające obraz. Istnieją trzy sposoby na uzyskanie przestrzeni otwartej. Pierwszy z nich to ekrany wielkoformatowe, panoramiczne. Im większy ekran, tym łatwiej przedstawić przestrzeń otwartą, tym dalej linie kadru przesuwać się do granicy obwodowego postrzegania widza. Drugi sposób to zastosowanie intensywnego ruchu w kadrze (tamże, s. 89, 90), wielokierunkowego albo takiego, który powoduje wchodzenie obiektu w kadr lub jego wychodzenie poza kadr, na tyle wolnego, by mógł zostać dostrzeżony przez odbiorców i na tyle szybkiego, by wizualna intensywność została uzyskana. Trzeci sposób to eliminacja linii stałych, nieruchomych, silnie związanych z przestrzenią płaską, które obecne są niemal w każdym kadrze. Z przestrzenią otwartą i zamkniętą związana jest także zasada wizualnego kontrastu i podobieństwa (tamże, s. 96). Przestrzeń zamknięta wiąże się z przestrzenią płaską, a zatem z brakiem kontrastu w rozmiarach, z ograniczeniem tonów i zakresu kolorów, eliminacją ruchu relatywnego, czyli redukcją wizualnej intensywności, zasadą podobieństwa. Przestrzeń otwarta natomiast łączy się z przestrzenią głęboką, a więc z zasadą kontrastu, dzięki której wzrasta intensywność wizualna poprzez zestawianie małych i dużych obiektów, jasnych i ciemnych kolorów, barw ciepłych i zimnych.

Przestrzeń otwarta i zamknięta zostały wyżej omówione ze względu na kompozycję kadru, co oczywiście ma nie tylko formalne i wizualne znaczenie dla filmu, lecz także wpływa na jego narrację. Warto jednak również zwrócić uwagę na przestrzeń jaką reżyser wybiera na miejsce akcji filmu. Ona też może być otwarta lub zamknięta. Przestrzeń otwarta najczęściej wiąże się z krajobrazami, naturą, natomiast przestrzeń zamknięta zazwyczaj oznacza umieszczenie bohaterów w jakimś zamkniętym pomieszczeniu, budynku. Filmowanie bohaterów w zamkniętych lub otwartych przestrzeniach może wpłynąć na odbiór znaczenia filmu, np. przedstawiać ich stosunek do świata, stan umysłu lub uczucia. Są filmy, w których przestrzenie odgrywają równie ważną rolę, jak ludzie oraz dzieła, w których to przestrzenie przejmują rolę najważniejszą. Bordwell i Thompson (2011, s. 130) cytują słowa Bazina, który omawiając scenografię, porównuje teatr z kinem. „W teatrze najważniejszy jest człowiek. Natomiast dramat na ekranie może rozgrywać się bez udziału aktorów. Trzaskające drzwi, liść na wietrze, fale uderzające o brzeg mogą wzmocnić efekt dramatyczny. Niektóre arcydzieła filmowe używają człowieka

tylko jako rekwizytu, dodatku lub zrównoważenia dla natury, która przyjmuje rolę najważniejszego bohatera”.

## 2. Wielki sztuczny świat. „Między ochroną i bezwzględną kontrolą”

Zgodnie z doktryną personalizmu chrześcijańskiego, Maritain (1998, s. 137) podkreśla, że człowiek jako byt fizyczny i przede wszystkim osoba ludzka, posiada bogatsze i szlachetniejsze wewnętrzne, duchowe istnienie, które jest godne poznania i miłości. Ten mikrokosmos, mały wszechświat, jako mieszkanie Boga, dzięki poznaniu obejmuje wielki wszechświat, a poprzez miłość daje siebie innym istotom. Dusza pozostająca ponad czasem i śmiercią stanowi rdzeń osobowości, wiążącej się z niezależnością. Jak dodaje Maritain (tamże, s. 137), to właśnie wskazana przez myśl religijną tajemnica ludzkiej natury, zgodnie z którą stworzona na obraz Boży i będąca w bezpośredniej relacji z królestwem dobra, piękna, prawdy i z Bogiem, osoba ludzka posiada godność absolutną. Janusz Korczak (1998, s. 259) zwraca uwagę na konieczność szacunku dla dziecka, jego pracy poznania, niewiedzy, niepowodzeń i lez. Nazywa dziecko cudzoziemcem, nie rozumiejącym języka, nie znającym kierunku ulic oraz praw i zwyczajów. Łatwo zatem wykorzystać tę niewiedzę przeciw dzieciom, które, chętne i ciekawe, chłoną wszystko dookoła. Młody człowiek „staje się” i zyskuje swoją drugą naturę – kulturę własnej istoty, utworzoną poprzez dopływające do niego treści za sprawą świata historycznego, tradycji, dzięki planowemu wychowaniu przez rodziców, szkołę i inne instytucje oraz dzięki wszystkiemu, co słyszy i czego doświadcza ze strony otaczającego świata (Jaspers, 1998, s. 162).

Podstawowym warunkiem wychowania według Jaspersa (tamże, s. 163) jest zaufanie, ściśle łączące się z uznaniem godności jednostki. Doprowadzona do skrajności nieufność, równoznaczna z traktowaniem ludzkiego istnienia jako epizodu, przyniesie bowiem proces samozniszczenia, uniemożliwiając powstanie warunków dla procesu tworzenia i rozwoju. Wychowanie jako takie, które zwraca się do wolności, ma za zadanie służyć człowiekowi pomocą w jego stawianiu się sobą, a nie podporządkowywać go wychowującemu, otwierać przed nim świat, a nie zamykać. Rodzina jako grupa pierwotna, podstawowa komórka społeczna wprowadza młodego człowieka w świat, jednocześnie powinna stanowić pewnik, na którym człowiek nigdy się nie zawiedzie, w którym pokłada ogromne nadzieje i który zawsze zapewni bezpieczeństwo, schronienie i zrozumienie. Dom natomiast to pojęcie oznaczające nie tylko budynek, lecz także relacje najbliższych sobie ludzi, bezpieczeństwo, rodzinę, „gniazdo”, które trzeba będzie wreszcie opuścić, by „zbudować” własny dom, założyć rodzinę. Z jednej strony rodzina i dom dają szansę i nadzieję, z drugiej strony łatwo sobie wyobrazić, jak wielka tragedia może się zdarzyć jeśli te „prawdy” zawiodą. Jak zauważa Jan Paweł II (1998, s. 220, 221), dzieci doznają przemocy i krzywd nawet we własnych domach, w których słusznie powinny pokładać całkowitą ufność. Dzieje się tak również w rodzinach zamożnych, w których za szczególnie myłą fasadą dostatku i spokoju mogą mieć miejsce ludzkie dramaty. Jan Paweł II podaje przykład rozpadającej się rodziny, pozostającej rodziną jedynie na pokaz i przynoszącej dzieciom samotność i zagubienie. Papież nazywa tę przemoc podstępna i wielokształtna, zamieniającą wrodzony entuzjazm w rozczarowanie i cynizm.

Podstępna i „cicha” przemoc przedstawia Yorgos Lanthimos w swoim filmie *Kiel*. Dzieło opowiada o rodzinie, ale takiej, która utraciła wszystkie pozytywne cechy i właściwości, jakie się z tym pojęciem wiążą. Dwoje ludzi, mężczyzna i kobieta, żyją poza miastem wraz z trójką dzieci, synem i dwiema córkami, w wielkim, pięknym domu z przestronnym ogrodem i basenem. Dom jest szczelnie ogrodzony bardzo wysokim płotem. To tu tych dwoje ludzi stwarza sobie „własny świat”, wyizolowany od prawdziwego, sztuczny świat, w którym to przedstawiony ojciec okazuje się „panem”, matka kobietą pokornie i biernie podporządkowaną jego misternie dopracowanemu planowi, a wychowanie tresurą. Film jest pozbawiony emocji, wszystko tu odbywa się w ciszy, na poziomie pojedynczych słów i gestów. Bohaterowie nie wyrażają żadnych uczuć, zachowują się jak maszyny, roboty, w które ten wymyślony świat zostaje zaprogramowany. Rzeczywistość ta przywołuje na myśl totalitaryzm, w tym przypadku to ojciec sprawuje całkowitą i bezwzględną kontrolę nad zachowaniem swoich dzieci, nawet nad ich uczuciami, myślami i gestami. Wszystko w tym świecie podlega cenzurze. Syn i dwie córki, którzy mają pewnie ponad 20 lat, nie mają imion, co pozbawia ich w pewien symboliczny sposób indywidualności, nigdy nie opuszczają domu i żyją w przekonaniu, że jedynym dobrym miejscem na świecie jest ich dom.

Rodzice odgradzają ich od świata, odrywają słowa od znaczeń (rodzeństwo myśli, że np. morze to fotel, autostrada to wiatr, wycieczka to materiał, telefon to solniczka), wymyślają fikcyjnych wrogów, zastraszają i bezmyślnie karzą, stosując przemoc fizyczną i psychiczną. Film nie wyjaśnia i nie zdradza powodów postępowania tych dwojga wobec swoich dzieci. Jednym z nich mogłaby być chęć ustrzeżenia dzieci przed zagrożeniami, które mogą pojawić się ze strony otoczenia. Zresztą jako ważną zasadę ojciec podaje zdanie: „Dziecko może być wystawione na zagrożenia, gdy urośnie mu kiel”, natomiast dom może opuścić wtedy, gdy ten kiel mu wypadnie. Podczas gdy rodzeństwo jest tego nieświadome, widz dowiaduje się, że ojciec nie chce, by jego dzieci w ogóle opuszczały dom. Oznacza to, że pragnie ciągle sprawować nad nimi kontrolę, a zatem cel uchronienia dzieci przed zagrożeniami ze strony świata zostaje zagubiony. W wychowaniu-tresurze, jakie stosuje wobec swoich dzieci ten mężczyzna, ten cel od początku jest nieodpowiednio realizowany. Oczywiście jest, że każdy rodzic pragnie obronić swoje dziecko przed grożącym mu złem, jednak obrona ta nie może polegać na odgradzeniu od świata, izolacji, wszechobecnej kontroli i kłamstwach, tylko wręcz przeciwnie – na uświadamianiu o tych zagrożeniach. Janusz Korczak (1998, s. 259) pyta: „Jak będzie umiało jutro, gdy nie dajemy żyć dziś świadomym, odpowiedzialnym życiem?”. Jak podkreśla Jaspers, wychowanie ściśle wiąże się z wolnością, wypełnia się treściami, które w wolności przyjmuje wychowanek. Zawsze przynosi ono porażkę, gdy jest autorytarne. Od najwcześniejszych lat zatem dzieci powinny być angażowane w wychowaniu tak, by uczyły się dzięki własnemu wglądowi, a nie poprzez posłuszeństwo. Wychowanek, jak zaznacza Jaspers, to bardzo miękka i podatna na formowanie istota, a zatem jeśli zostanie wychowana w duchu autorytarnym, to później będzie potrafiła żyć jedynie w posłuszeństwie, ale nie w wolności. Doskonale ukazuje to film *Kiel*. To przerażająca wizja „wytresowania” jednostki ludzkiej tak, by powoli traciła wszystkie swoje indywidualne cechy i stała się jedynie żyjącym bytem fizycznym. W tym filmie w wychowaniu nie ma żadnej nieobliczalności, gdyż nie może jej być w tym sztucznym, całkowicie „zaplanowanym” świecie, w którym wychowawca wydaje się wychodzić nie naprzeciwko drugiemu człowiekowi, ale ponad nim. Tymczasem

dziecko jest w wychowaniu równoważne z dorosłym, wychowanie zatem powinno być oparte na wzajemnej przyjaźni i szacunku między dorosłymi a wychowankami (Śliwerski, 1998, s. 447). Ostateczny cel wychowania, jak porównuje Maritain (1998, s. 143), nieskończenie wyższy i szerszy od celu sztuki architektonicznej czy nawet medycznej, wiąże się z wolnością duchową. Ogromną rolę odgrywa natomiast żywotna spontaniczność wychowanka i stałe poszerzanie jego doświadczenia.

Wolności i spontaniczności brakuje w laboratoryjnych niemal warunkach stworzonych w domu z filmu *Kiel*. Reżyser wprowadza widza do tego zimnego świata, powoli odkrywając jego szokujące elementy i za pomocą precyzyjnych zdjęć z chłodną obojętnością rejestrując codzienne życie w tym znajdującym się na odludziu, jakby specjalnie ukrytym miejscu. Początkowy szok przy pierwszych scenach obrazu ustępuje miejsca oczekiwaniom na następne pomysły ojca, które za każdym razem wywołują zdumienie i niedowierzanie. Choć dom jest luksusowy i wielki, staje się dla rodzeństwa więzieniem, którego jednocześnie się boją i z którego nie mogą się wydostać. Ojciec buduje dla nich świat, w którym brakuje radości, śmiechu, miłości, a nawet złości. Dominuje chłodna obojętność, co w końcu odmienia się za sprawą dwóch filmów, które trafiają w ręce starszej siostry. Po ich obejrzeniu odkrywają, że prawdziwy świat może wcale nie wyglądać tak, jak ten, w którym żyje, zaczyna wierzyć w to, że można żyć inaczej. Kiedy ojciec posuwa się już do ostatecznych rozwiązań, by tylko nie wpuścić żadnych ludzi do ich domu, wreszcie w tym obojętnym miejscu pojawiają się łzy, cierpienie i starsza siostra wyrwa sobie kiel, by móc wydostać się poza odgradzający ich od reszty świata płot. Ten rozpaczliwy czyn przynosi krew i ból, ale również wolność.

### 3. Małe wspólne światy. „Między mocą i bezsilnością”

Czym jest młodość? Jak pięknie mówi Jan Paweł II (1998, s. 224) „to nie tylko pewien okres życia ludzkiego, odpowiadający określonej liczbie lat, ale to jest zarazem czas dany każdemu człowiekowi i równocześnie zadany mu przez Opatrzność. W tym czasie szuka on odpowiedzi na podstawowe pytania, jak młodzieniec z Ewangelii; szuka nie tylko sensu życia, ale szuka konkretnego projektu, wedle którego to swoje życie ma zacząć budować. I to właśnie jest najistotniejszy rys młodości. Każdy wychowawca, poczynając od rodziców, a także każdy duszpasterz musi dobrze poznać ten rys i musi go umieć zidentyfikować w stosunku do każdego chłopca czy dziewczyny, i powiem jeszcze więcej: musi umilować to, co jest istotne dla młodości”. Niewątpliwie to czas piękny, obfitujący w liczne szanse, nadzieje, zdobywane doświadczenia i wrażenia, jednak często określany w literaturze przedmiotu jako z jednej strony proces „stawania się”, poszukiwanie, dążenie, z drugiej pewien kryzys, znajdowanie się w stanie „pomiędzy”, fazie przejściowej, bycie między dzieciństwem a dorosłością, natomiast ludzie dorastający są wówczas nazywani bytami liminalnymi, ludźmi „progowymi”. Przypisywane są młodym ludziom również cechy dwuznaczne, płynne, wyrażają się w wielu różnorodnych symbolach. Liminalność kojarzona jest zatem ze śmiercią, niewidzialnością, z przebywaniem w lonie, ciemnością, biseksualnością, dzikością czy z zaćmieniem słońca lub księżyca (Turner, 2010, s. 136-153). Młodość często określana jest także czasem konfliktów i zaburzeń, czasem „burzy i naporu”, a więc buntem i złością.

Wszystkie te atrybuty portretują czas młodości jako czas niejednoznaczny, ambiwalentny, związany jednocześnie z pięknem, poszukiwaniem, niepewnością, niepokojem, dezorientacją i złością. Zaciekawione spojrzenie dziecka na otaczający świat ustępuje miejsca pytaniom o samego siebie, o własną tożsamość, o sens istnienia i o pragnienia od życia. Erikson zwraca uwagę (1998, s. 616) na młodzieńczy kryzys tożsamości. Dojrzewający młody człowiek, doznając nowych odczuć, pragnień i wrażeń, zaczyna uczyć się na nowo patrzenia na świat i myślenia o nim. Jako niecierpliwy idealista wierzy, że jego wyobrażenie o idealnej rzeczywistości można w całości zrealizować – poprzez porównania chce wszelkie niedoskonałości zauważone w swoim życiu odmienić. I staje przed najtrudniejszym zadaniem – musi na tym etapie życia zespolić wszystkie spostrzeżenia poczynione np. jako syn, uczeń, przyjaciel, sportowiec w jedną całość, co pozwoli mu określić siebie i przygotować na przyszłość. W stadiach poprzednich rodzice odgrywają zdecydowanie bardziej bezpośrednią rolę w determinowaniu skutków kryzysów rozwojowych, w tym stadium zaś ich wpływ staje się bardziej pośredni, niemniej jednak to dzięki ich działaniom w latach wcześniejszych, dziecko może wejść w okres młodzieńczy z poczuciem ufności, autonomiczności, inicjatywy i pracowitości lub odwrotnie z nieufnością, wstydem, zwątpieniem we własne siły i przekonaniem o własnej słabości. Tożsamość psychospołeczna budowana jest zatem już od najmłodszych lat życia dziecka i, co ciekawe, życie zdaniem Eriksona (tamże, s. 617) to wartość na tyle zmienna, że rozwiązanie problemu w danym stadium nie oznacza niemożliwości jego pojawienia się później.

Chociaż, jak już wspomniałam, w stadium dorastania rola rodziców jest znacznie mniej bezpośrednia niż wcześniej, to pozostają oni dla młodzieży niezwykle ważni, jednak ich pozycja dla dorastającego człowieka jest bardzo problematyczna. Młodzi ludzie mają do rodziców stosunek ambiwalentny – pragną utrzymania więzi z nimi, a zarazem potrzebują autonomii. Ambivalencja dotyczy też stosunku rodziców do dzieci – z jednej strony akceptują ich dążenie do samodzielności i niezależności, z drugiej natomiast chcą ich uchronić przed złem świata (Obuchowska, s. 17, 18). Dla jednych i drugich życie w takiej ambiwalencji uczuć i pragnień jest trudne, wiąże się z przeplatającymi się radościami i cierpieniami.

Ambivalencja obecna w relacjach rodzic-dziecko to niezwykle wdzięczny i interesujący temat, jaki przedstawia kino. Zwłaszcza jeżeli zarówno przed, jak i za kamerą staje młody człowiek, który na ekranie przedstawia własne uczucia i emocje wiążące się z relacjami z rodzicem, z własną matką. Takim młodym reżyserem jest Xavier Dolan, obecnie prawie dwudziestosiedmiolatek, w momencie debiutu fabularnego – niespełna dwudziestolatek. Dzięki temu każdy kadr jego pierwszego filmu *Zabitem moją matkę* (2009) wypełniony jest szczerością, pięknem i miłością. Główny temat dzieła to właśnie wspomniana wyżej ambivalencja w relacjach z rodzicem, w tym przypadku z matką. Przedstawiona historia oparta jest na biografii reżysera. Jak stwierdza sam Dolan przy okazji premiery jego filmu *Mama*: „Najwięcej wiem o swojej matce, która jest dla mnie największą inspiracją. Mówiąc to mam na myśli matkę w ogóle, figurę, którą reprezentuje. To do niej zawsze wracam. To ją chcę widzieć jako zwyciężczynię każdej bitwy. Jej chcę udzielać porad, żeby mogła rozwiązać swoje problemy. To dzięki niej zadaję sobie wiele pytań. To jej krzyk chcę usłyszeć, kiedy panuje cisza. To ona ma mieć rację, kiedy wszyscy się myślą. Ostatnie słowo należy zawsze do niej” (Dolan, 2014). *Zabitem moją matkę* to portret egocentrycznego nastolatka Huberta

(gra go również sam Dolan), który w dzieciństwie silnie związany z matką, co akcentuje słowami „Kiedy byłem mały byliśmy z mamą przyjaciółmi”, by do końca ukształtować swoją tożsamość, zyskać odrębność i niezależność, musi ją symbolicznie zabić. „Powinniśmy się móc jakoś zabić, w naszych głowach, a potem się odrodzić. Moglibyśmy znowu rozmawiać i patrzeć na siebie, być razem, jakbyśmy nigdy wcześniej się nie spotkali”. Potrzebuje wiary we własną odmienną, dlatego buduje ją na fundamencie wszelkich opozycji wobec matki. Na swoim video-blogu wyznaje: „Kiedy byłem mały bardzo się kochaliśmy. Nadal ja kocham, mogę na nią patrzeć, rozmawiać z nią, być blisko, ale nie potrafię być jej synem”. Kiedy zaczyna dorastać i kształtuje swoją tożsamość wszystko mu się w niej nie podoba i budzi wstyd, wypomina jej zachowania, krytykuje gust, nie zgadza się z jej poglądami. Ten uderzający świeżością i zarazem dojrzałością obraz czyni ze wszystkich konfliktów, nieporozumień i kłótni między matką i synem tak naprawdę okazję do tego, by udowodnić widzowi nie jak wiele tych dwoje łączyło, ale nadal łączy – tylko nie wiedzą oni, jak to wyrazić. W przeciwieństwie do chłodnego, obojętnego i „przezroczyściego” świata z filmu *Kiel*, tutaj dominują barwy ciepłe, nasycone, kolorowe. Chłodne i blade kolory postrzegane są jako położone dalej, natomiast można odnieść wrażenie, że ciepłe, nasycone kolory „wychodzą do przodu” (Bordwell, Thompson, 2011, s. 167). W przeciwieństwie do lodowej ciszy tamtego życia, tu temperatura wręcz ulega wrzeniu – jesteśmy świadkami licznych kłótni i skrajnych wyznań od nienawiści do miłości. W filmie słyszymy ton nienawiści: „Kiedy próbuję sobie wyobrazić najgorszą matkę na świecie, nie przychodzi mi do głowy nikt gorszy od ciebie”, „Ja mam tak samo z mamą, jesteśmy zupełnie różni, nie nas nie łączy”, „Nienawidzę cię, nie mogę z tobą wytrzymać”, „Nie chcę już z tobą mieszkać. Wolalbym wyjechać na bezludną wyspę, wykopałbym sobie norę w piasku”, ale ten ton przeplata się z miłością: „Wreszcie nadajemy na takich samych falach. Kocham cię, moja słodka mamusi”, „Czuję się świetnie, tak bardzo cię kocham”, „Kocham cię, mówię ci to, żebyś nie zapomniała”, „W głębi serca ją kocham, ale nie tak jak syn kocha matkę. To dziwne, gdyby ktoś ją skrzywdził, byłbym gotów go zabić, przysięgam. A jednocześnie mogę wymieć co najmniej 100 osób, które kocham bardziej niż własną matkę”, „Co za paradoks, mam matkę, której nie jestem w stanie kochać, ale nie potrafię jej nie kochać”. Matka również potrafi powiedzieć synowi gorzkie słowa, a jednocześnie cierpi, że ich relacje nie wyglądają tak, jak kiedy był dzieckiem, pragnie powrotu syna do dzieciństwa. „Dawniej o wszystkim mi mówił. Teraz krytykuje wszystko, co powiem. Zupełnie, jakby ktoś wszystko wykasował. Czuję się tak, jakby wszystko było skończone. Chwile spędzane razem, wycieczki. Wszystko nagle zniknęło”. Jednocześnie bardzo go kocha, nie tylko tego małego chłopca, którym był, ale też tego dorastającego na jej oczach, próbującego podkreślić swą odrębność nastolatka. Na jego pytanie: „Co byś zrobiła, gdybym dzisiaj umarł?”, matka odpowiada szeptem: „Umarłabym jutro”.

Warto zwrócić uwagę także na kompozycję kadrów. Dystans i bliskość widza okazuje się wyznaczany przez sposób kadrowania. Dzięki planom średnim, półzblizeniom i zbliżeniom widza ma wrażenie, że znajduje się blisko inscenizowanego ujęcia (tamże, 216-217). Reżyser może wpłynąć na rozumienie przez widza ukazywanego zdarzenia. Louis Lumiere (tamże, s. 207) w filmie *Karmienie dziecka*, stosując plan średni, czyli ustalając za pomocą ramy kadru rozmiar prezentowanej sceny, zmniejsza rolę otoczenia, zaś uwydatnia gest i mimikę. Dolan robi podobnie – również zmniejsza rolę otoczenia, nie



tylko na oglądanych obrazach-kadrach, na których często widzimy matkę i syna razem, lecz także w warstwie tekstowej, pojawiają się bowiem stwierdzenia: „Najważniejsze, że jesteście razem, poza nami nikt się nie liczy”.

I w ten sposób Dolan buduje swój film – zachowanie matki i syna, związane z ambiwalencją dorastania, są nie tylko głównym tematem filmu, ale stają się jego wielką siłą. Ten film to nie tylko monologi syna, to zarazem długa wymiana zdań między matką i synem, to miejsce spotkania ich uczuć, emocji i dusz, to dialog. Jak stwierdza Buber (s. 648), kruche ludzkie życie pomiędzy narodzinami i śmiercią może się wypełnić, jeśli właśnie stanie się dialogiem. Jednak jest to dialogika, która nie ogranicza się jedynie do komunikowania, to także postępowanie ludzi wobec siebie i przede wszystkim, co doskonale odzwierciedla film Dolana, „wzajemność wewnętrznego działania” (tamże, s. 657). To właśnie na dialogicznym złączeniu, wyraźnym zwróceniu ku sobie, polega wychowanie na każdym etapie, ale właśnie w stadium dorastania najjaskrawiej się uwidacznia. Takie krańcowe przeżycie sprawia, że druga osoba staje się dla nas stale obecna (tamże, s. 651). Chłopak po powrocie z internatu wyznaje matce, że ciągle

o niej myślał, kiedy patrzył na coś pięknego. Kocha matkę i potrzebuje jej bliskości, pragnie być afirmowany, jednak nie wymaga akceptacji każdego swojego zachowania. W jednej ze scen mówi matce, że była dla niego zbyt pobłażliwa. Jak podkreśla Jan Paweł II (1998, s. 224-225): „W każdej epoce życia człowiek pragnie być afirmowany, pragnie znajdować miłość. W tej epoce pragnie tego w szczególny sposób – przy czym ta afirmacja nie może być afirmacją wszystkiego bez wyjątku. Młodzi wcale tego nie chcą. Chcą także, ażeby ich poprawiać, chcą, ażeby mówić im tak lub nie. Potrzebują przewodników, i to potrzebują tych przewodników bardzo blisko”. W tym filmie również widać, że problem młodości jest bardzo głęboko personalistyczny (tamże, 225). Młodzi, jak podkreśla Jan Paweł II (tamże, s. 225), nawet jeśli ulegają swoim słabościom i podążają za wszystkim, co można określić jako „zgorzenie współczesnego świata”, to w głębi swoich serc pragną i poszukują jedynie pięknej i czystej miłości, szukają piękna w miłości. „Jestem bowiem w młodych ludziach olbrzymi potencjał dobra i twórczych możliwości” (tamże, s. 226). Mnogość doznań i uczuć w tym okresie czynią z dorastającego człowieka kogoś, kto zachwyca i odstrasza, przyciąga i odpycha, kto jest ślepy na to, co powinien i pragnie widzieć, a zauważa to, czego tak naprawdę nie ma. Młodego człowieka idealnie opisuje cytat, który pokazuje Hubertowi jego nauczycielka: „Jesteś jak ryba leżąca w głębinach, ślepa i lśniąca pływasz po wzburzonej wodzie, walczysz z wściekłością świata kruchą poezją z innej epoki”. Ten niezwykle piękny i burzliwy czas jednak mija, człowiek dorasta i wszystko w nim się uspokaja. Koniec filmu można zatem interpretować symbolicznie. Matka mówi Hubertowi: „Dorośnij wreszcie, przestań być egoistą”. Chłopak po tych słowach uznaje, że cierpienia matki, związane z jego dorastaniem kończą się, a więc usuwa lzę z trzymanej w rękę figurki, która ją przedstawia. Zresztą, sam wcześniej jej mówi: „Przepraszam cię, nie chciałem cię skrzywdzić”. Chociaż wypowiada te słowa w sytuacji, gdy niechcący rani matkę, to można je interpretować jako podtytuł filmu. Hubert zabija matkę, ale tylko symbolicznie, by móc ją kochać dojrzałą miłością pozbawioną młodzieńczej złości.

Podczas gdy w *Zabiłem moją matkę* Xavier Dolan koncentruje się na kryzysie dojrzewania, w *Mamie* (2014) na główny plan wysuwa się egzystencja ożywiona dynamiką relacji matka-syn. Ten pierwszy to szczere wyznanie wchodzącego w dorosłość nastolatka, ten drugi – dojrzałe dzieło artysty świadomego każdego filmowego obrazu.

Widzowie tak bardzo przyzwyczaili się do prostokątnych ram kadru, że nie biorą pod uwagę innej opcji (Bordwell, Thompson, 2011, s. 207). Od połowy lat 50. XX wieku dominują różne formaty szerokoekranowe, panoramiczne (tamże, s. 207-208). Tymczasem w okresie kina niemego, pojawiały się filmy prezentowane na znacznie większych formatach. Reżyser Abel Gance nagrywa i wyświetla sekwencje filmu *Napoleon* (1927) w stworzony przez siebie oryginalnym rozmiarze, określonym przez niego tryptykiem, ze względu na to, że powstaje on poprzez połączenie trzech standardowych klatek, które stykają się bokami. Siergiej Eisenstein zaś to zwolennik kadru kwadratowego. Dzięki kinu panoramicznemu uzyskuje się specyficzne efekty wizualne, odgrywające szczególnie ważną rolę w przypadku rozległych krajobrazów. Jednak częściowe ukrycie kadru również oddziałuje na odbiorcę. Griffith w *Nietolerancji* zasłania większość ekranu, zostawiając jedynie cienki, pionowy pasek, co uwydatnia przedstawiony upadek żołnierza (tamże, s. 208). Xavier Dolan natomiast idzie jeszcze dalej – w jego filmie pojawiają się dwa formaty. Niemal całe dzieło, obraz relacji matka-syn, rozgrywa się na powierzchni niewielkiego kwadratu. Ten format odzwierciedla brak własnej przestrzeni w wyjątkowo „dusznych” relacjach matki i syna, uwięzienie w ciasnej przestrzeni życia, ich niezwykle intymną więź, jednocześnie tak przedstawiona historia zbliża widzów na przekraczającą intymne granice odległość, dzięki czemu odbiorca niemal znajduje się w obrazie.

Dowiadujemy się, że akcja filmu ma miejsce w niedalekiej przyszłości, kiedy to wchodzi w życie kontrowersyjna ustawa, zgodnie z którą rodzic może oddać po szpitalną opiekę dziecko, cierpiące na jakąś chorobę bądź sprawiające kłopoty wychowawcze. Film zaczyna się w momencie, gdy Die Depres, od trzech lat wdowa, odbiera nastoletniego syna z ośrodka wychowawczego. Steve ma ADHD, w wielu sytuacjach bywa bezczelny, agresywny, arogancki, jednocześnie pod powierzchnią choroby okazuje się delikatny, wrażliwy i niewinny. Łączy go silna więź z matką, dla której zrobiłby wszystko. Die to zaś wojownicza kobieta, która nie poddaje się w sytuacjach kryzysowych. Pragnąc dla syna wszystkiego, co najlepsze, podejmuje się jego wychowania. Sama nawet stwierdza „Popracujemy nad twoim zachowaniem”. Jako najważniejszą zasadę podaje: „Grunt to wzajemny szacunek”. Jak podkreśla Jaspers (1998, s. 158), bez szacunku nie ma wychowania. To właśnie respekt stanowi substancję wszelkiego wychowania, respekt również rozumiany jako uczciwość, samodzielność, odpowiedzialność i wolność. Kiedy matka traci pracę, Steve ją pociesza: „Nie pierwszy raz mamy kłopoty. Będziemy drużyną – nasza dwójka. Opanuję się i zaopiekuję tobą. Będę cię chronić”. W jednej ze scen śpiewa „Vivo per lei”, czyli „Żyję dla niej”, podczas gdy tak naprawdę to Die żyje dla niego, stara się z całych sił, by zapewnić mu lepsze życie. Trochę światła i przestrzeni pojawia się w ich życiu wraz z pojawieniem się sąsiadki, która zaczyna uczyć Steve’a i spędza z nimi dużo czasu. To po jej zapoznaniu ich „przestrzeń życiowa rozszerza się”. Dosłownie – podczas gdy Dolan niemal cały film komponuje w kadrach kwadratowych, panoramicznie nagrywa tylko dwie sekwencje, podczas których kadr się poszerza. W jednej z nich Steve

„własnymi rękami” rozciąga kadr – teledyskowa sekwencja przedstawia wówczas troje radosnych ludzi, cieszących się swoim towarzystwem, na kilka krótkich chwil oddychających wolnością. Druga „rozszerzona” sekwencja ukazuje wspólną wycieczkę tej trójki i wyobrażenia Die o szczęśliwej przyszłości jej syna – o jego pierwszej miłości, maturze, studiach, ślubie. Te poszerzania kadru doskonale omawia zdanie Jaspersa (1998, s. 165) o człowieku i świecie: „Jednostka nie musi w bezruchu trzymać się swego miejsca, lecz wkracza w świat, tak iż wszystko może ożywić jej wąską egzystencję. Człowiek tym bardziej zdecydowanie może się stawiać sobą, im jaśniejszy i pełniejszy jest świat, z którym jednoczy się jego własna rzeczywistość”. Jednak to nie tylko te dwie sekwencje budują pozytywny nastrój filmu. Choć kadry się zwężają, to w całym filmie dominują barwy ciepłe, czerwień i żółć dziennego światła, które przybliżają widzowi bohaterów i przedstawiają ich w jasnym świetle nadziei, wiary i miłości. Choć matka mówi: „Ty będziesz mnie kochał coraz mniej, takie są prawa natury”, to syn zaznacza: „Może kiedyś przestaniesz mnie kochać, ale ja zawsze będę przy tobie. Tylko ty się dla mnie liczysz”. W jednej ze scen Steve bardzo trafnie określa ich wzajemną miłość: „W tym jesteśmy najlepsi”.

Na początku filmu padają wypowiedziane przez dyrektorkę ośrodka słowa: „Miłość nikogo nie uratuje”. Film *Mama* pokazuje, że miłość rzeczywiście nie wystarcza, ale na pewno jest niezbędną siłą, energią, która sprawia, że nawet w chwili największych słabości, których na drodze wychowania pojawia się wiele, ciągle obecna jest odwaga, nadzieja i moc. Xavier Dolan podkreśla: „Kluczowe było dla mnie to, aby z *Mamy* na każdy możliwy sposób promieniowała odwaga i przyjaźń. Człowiek nie powinien być definiowany przez trudności i metki, tylko przez uczucia i marzenia. Dlatego właśnie chciałem nakręcić film o zwycięzcach”.

Niezwykłym i poruszającym filmem o zwycięzcach i bezkresie miłości jest dzieło *Pokój* (2015). Opowiada o kobiecie, nazywanej w filmie Ma, która razem z synem, Jackiem, mieszka w Pokoju. Chłopiec wierzy, że to miejsce to cały świat, tymczasem jest to mała szopka ogrodowa, w której porwana kobieta żyje już od siedmiu lat. Z wielkim uporem Ma stara się zapewnić synowi normalne dzieciństwo, uchronić przed koszmarem związanym z prawdą, gdzie tak naprawdę się znajdują. Jack dzięki stworzonej przez nią iluzji jest szczęśliwy i ciągle patrzy na tę niewielką przestrzeń szeroko otwartymi oczami. Ona natomiast żyje dzięki niemu. Jak stwierdza Jaspers (1998, s. 165) „Zaufanie, zaufanie do świata, ponieważ istnieje ta ludzka istota – oto najintymniejszy czyn stosunku wychowującego. Ponieważ istnieje ta ludzka istota, absurd, jakkolwiek by cię przygniatał, nie może być prawdą. Ponieważ istnieje ta ludzka istota, musi istnieć światło przesłonięte ciemnościami, zbawienie skulone w strachu, wielka miłość ukryta w obojętności żywych ludzi”. To dzięki niemu nie traci nadziei i, gdy Jack kończy pięć lat, razem udaje im się z tego miejsca wydostać. Okazuje się jednak, że na nowo życia uczy się nie tylko chłopiec, lecz także Ma, która po początkowym zagubieniu, wreszcie się odnajduje. Znowu to zasługa syna, przestrzeni i relacji, tego małego świata razem stworzonego, powracającego w prawdziwym świecie, świata miłości i wzajemnego współlistnienia. Zdaniem Jaspersa bycie sobą łączy się z cudzym byciem sobą i dopiero ruch tej miłości związany jest z miłującą komunikacją. Miłująca komunikacja między dwojgiem ludzi zawiera w sobie wszelką miłość do rzeczy, do świata i do Boga i rozwija siebie samą stopniowo tak, jak przyjmuje w siebie wszystkie treści jako wspólne. Jedynie poprzez darzących siebie miłością ludzi świat rzeczy staje się ważny

(tamże, s. 165). Tę uwagę Jaspersa o wychowaniu-miłości i świecie jako relacji z drugim człowiekiem doskonale odzwierciedlają ostatnie słowa Jacka w filmie *Pokój*. „Gdy miałem 4 lata nie wiedziałem nawet co to świat, a teraz ja i Ma będziemy w nim żyć na zawsze aż umrzemy. To jest ulica w mieście, w kraju Ameryce, a Ziemia to niebieskozielona planeta, ciągle się kręci, więc jak my z niej nie spadamy? Potem jest kosmos, ale nikt nie wie, gdzie jest niebo. Ma i ja postanowiliśmy, że skoro nie wiemy, co lubimy, będziemy próbować wszystkiego. I jest tu tak wiele rzeczy, ale czasem jest strasznie. Ale to nic, bo wciąż jesteśmy razem”. W tym filmie pojawia się miłość, o jakiej mówi Hessen (1998, s.70), ta wyższa forma miłości, przed którą jako przed darem łaski pedagogika może się tylko zatrzymać. Tutaj nie ma żadnej teorii, istnieje jedynie praktyka – „praktyka czynnej miłości”.

#### 4. „Stać się jak dzieci”. Zakończenie

„Dzieci, jeśli otrzymają stosowną pomoc i zaznajomią się z miłością, potrafią same stawiać się twórcami pokoju, budowniczymi braterstwa i solidarności w świecie. Ich entuzjazm i szczerze zaangażowanie pozwala im być świadkami i nauczycielami nadziei i pokoju, z pożytkiem dla dorosłych. Aby nie roztrwonić tego potencjału, należy stworzyć dzieciom – okazując należyty szacunek ich osobowości – wszelkie warunki sprzyjające harmonijnemu i wszechstronnemu rozwojowi” (Jan Paweł II, 1998, s. 221). Dzieci bardzo szybko uczą się życia, poznają je dzięki obserwowaniu i naśladowaniu postępowania dorosłych. Prędko uczą się miłości i szacunku dla innych, ale również łatwo wchłaniają to, co jest złe. Ważne okazuje się zatem, by pamiętać o tym, że dziecko, to baczny obserwator życia, który z wielkim entuzjazmem „wita” każdą nową umiejętność, każdą nową wiedzę. Dlatego tak bardzo należy zastanawiać się nie nad tym, czego dziecko uczymy, ale jak żyjemy, jakie życie mu pokazujemy, na jakim fundamencie zbudowaliśmy nasze z nim relacje. To wszystko bowiem w życiu późniejszym owocuje zaufaniem do świata oraz miłością i szacunkiem do innych ludzi. Istotne jest również spojrzenie na wychowanie z punktu widzenia dziecka. Wtedy okaże się, że całe piękno wychowania może odczuwać i wychowawca, polega ono bowiem na patrzeniu na świat „oczami dziecka”, na zdziwieniu światem, zaskoczeniu nim i ponownym odkryciu. Jan Paweł II przywołuje żądania Jezusa, by uczniowie na powrót stali się dziećmi. „Tak więc Jezus odwracał powszechny sposób myślenia. Dorośli powinni uczyć się dróg Bożych od dzieci naśladowując ich umiejętność zaufania i zawierzenia” (tamże, s. 222). Stać się jak dzieci – to także podstawa nadziei. Nawet jeśli przed człowiekiem pojawiają się trudności, które odbierają odwagę i zło budzące lęk, dziecięca prostota w człowieku pozwoli mu odzyskać nadzieję.

Szkic ten koncentruje się na różnych przedstawianych przez kino dylematach dotyczących wychowania. O wychowaniu opowiadają filmy poruszające, zaskakujące, niejednokrotnie trudne, ale zawsze ambitne. Dobitnie pokazują widzowi, że wychowanie zajmuje w życiu człowieka niezwykle ważną rolę. Reżyserzy poruszają ten temat w różnorodny sposób operując przestrzenią filmową. To właśnie jej czar skupia uwagę widza na czas seansu. To ona także pozwala na ukazanie wychowania z różnych perspektyw i dylematów z nim związanych. Warto wymienić takie poruszane przez twórców filmowych tematy dotyczące wychowania, jak: pragnienie uchronienia dziecka przed złem a kontrola i izolacja (*Kiel*),

kryzys dojrzewania i ambiwalencja związana z dorastaniem (*Zabiłem moją matkę*), moc, odwaga i miłość w wychowaniu a bezsilność (*Mama*) oraz miłość-wychowanie i świat-relacja z drugim człowiekiem (*Pokój*). Twórcy filmowi udowadniają swoimi pełnymi emocjami obrazami istotę wychowania, nadzieje i zagrożenia, jakie się z nim wiążą oraz przede wszystkim jego centrum – człowieka zaskoczonego światem i drugim człowiekiem.

### **Bibliografia:**

- Birch A., (2005), *Psychologia rozwojowa w zarysie*, tłum. J. Łuczyński, M. Olejnik, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Block Bruce, (2014), *Opowiadanie obrazem. Tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych*, tłum. M. Kuczbajska, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Bordwell D., Thompson K., (2011), *Film art. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Buber M., (1998), *Dialog*, (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Druga „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Kielce: Dom Wydawniczy STRZELEC, (s. 656-660).
- Buber M., (1998), *Wychowanie*, (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Druga „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Dom Wydawniczy STRZELEC: Kielce, (s. 641-656)
- Depta H., (1975), *Film i wychowanie*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Elkind D., (1998), *Erik Erikson – osiem stadiów człowieka*, (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Pierwsza „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Kielce: Dom Wydawniczy STRZELEC, (s. 610-619).
- Hessen S., (1998), *O sprzecznościach i jedności wychowania*, (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Druga „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Kielce: Dom Wydawniczy STRZELEC, (s. 63-74).
- Jan Paweł II, (1998), *Oreędzie do dzieci*, (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Druga „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Kielce: Dom Wydawniczy STRZELEC, (s.220).
- Jan Paweł II, (1998), *Przekroczyć próg nadziei. O młodości i młodziźnie*, (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Druga „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Kielce: Dom Wydawniczy STRZELEC, (s. 223-226).
- Jaspers K., (1998), *Uwagi o wychowaniu*, (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Druga „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Kielce: Dom Wydawniczy STRZELEC, (s. 158-166).

- Korczak J., (1998), *Prawo dziecka do szacunku* (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Pierwsza „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Kielce: Dom Wydawniczy STRZELEC, (s. 248-265).
- Maritain J., (1998), *Od filozofii człowieka do filozofii wychowania*, (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Druga „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Kielce: Dom Wydawniczy STRZELEC, (s. 133-150).
- Obuchowska I., (2012), *Dorastanie – między mocą a bezsilnością*, (w:) Z. Izdebski (red.), *Zagrożenia okresu dorastania*, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, (s. 15-20).
- Ryś M., (1992), *Wpływ dzieciństwa na późniejsze życie w małżeństwie i rodzinie. Studium psychologiczne. Część I. Podstawy teoretyczne*, Warszawa: Wydawnictwo Fundacji Akademii Teologii Katolickiej.
- Śliwerski B., (1998), *Antypedagogika*, (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Druga „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Kielce: Dom Wydawniczy STRZELEC, (s. 441-454).
- Turner V., (2010), *Proces rytualny*, (w:) A. Chalupnik, L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego (136-153).
- Van Gennep A., (2010), *Obrzędy przejścia*, (w:) A. Chalupnik, L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, (123-135).
- Witkowski L., (1998), *Rozwój i tożsamość w cyklu życia. Uwagi końcowe: O potrzebie korzeni*, (w:) A. Rutkowska (red.), S. Wołoszyn (wybór i opracowanie), *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, Tom III Księga Pierwsza „Myśl Pedagogiczna w XX Stuleciu”, Kielce: Dom Wydawniczy STRZELEC, (s. 619-620).

**Filmografia:**

- Kiel*, (2009), reż. Yorgos Lanthimos.
- Mama*, (2014), reż. Xavier Dolan.
- Pokój*, (2015), reż. Lenny Abrahamson.
- Zabiłem moją matkę*, (2009), reż. Xavier Dolan.