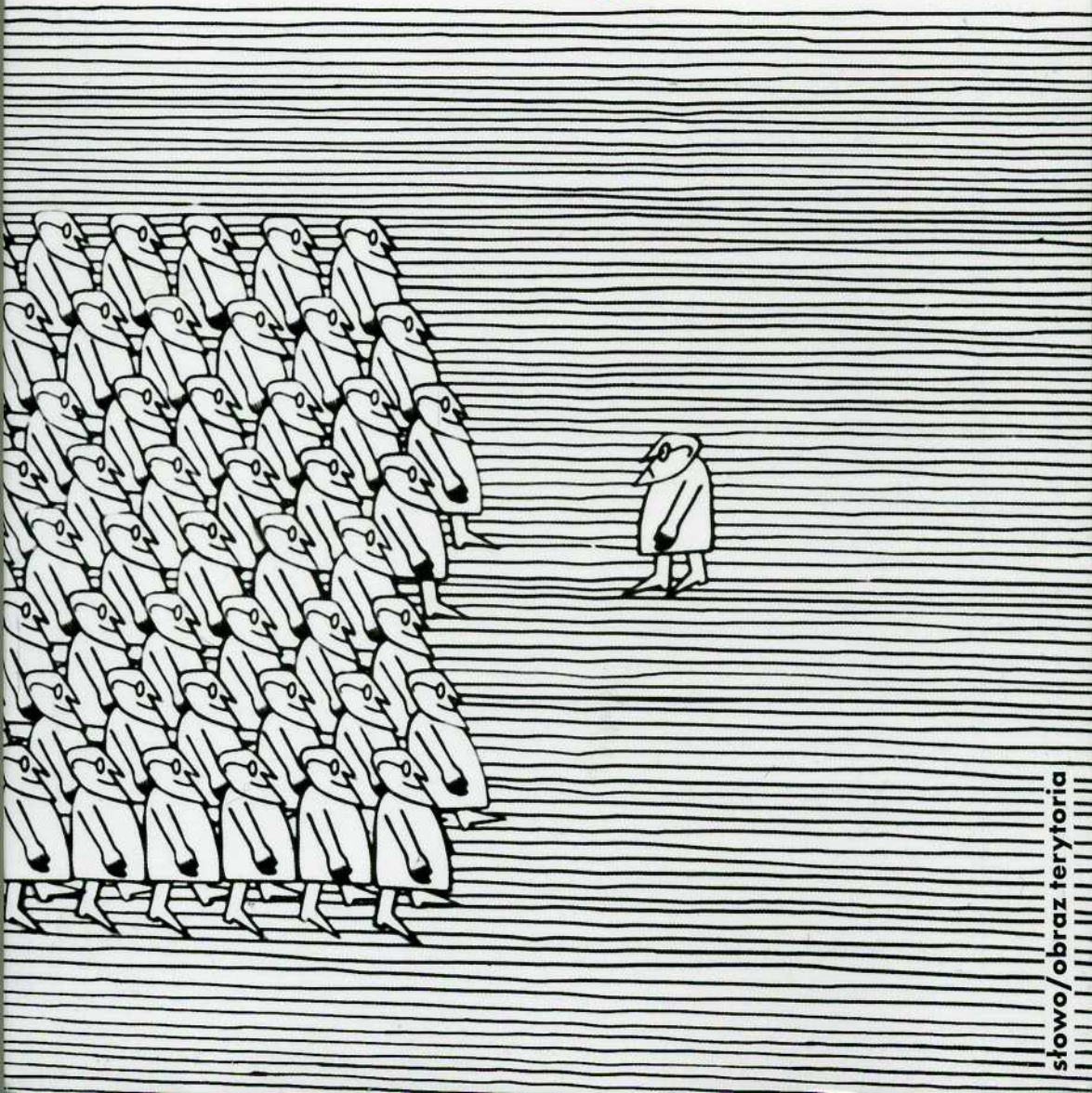


Paweł Sitkiewicz

# Polska szkoła animacji



## 62 Zmiana warty

o czytelny przekaz, podporządkowując go „linii ideologicznej Partii”, mógł liczyć, że sprosta kryteriom realizmu socjalistycznego, nawet jeżeli forma lub treść dzieła będą niezgodne z obowiązującą metodą. Myślę, że to stanowi klucz do zrozumienia ówczesnych filmów rysunkowych, które mogły być realistyczne tylko w cudzysłowie, lecz ideologiczny „wydźwięk” musiał być zawsze wyrażony wprost.

Wprowadzenie socrealizmu miało istotny wpływ na rozwój polskiej animacji. Po pierwsze, produkcja została poddana ścisłej kontroli. Po drugie, zabroniono eksperymentów formalnych. Kreskówki, wzorowane na radzieckich produkcjach Sojuzmultfilmu, musiały być realistyczne, oparte na czytelnym rysunku, postacie zaś – antropomorficzne i obsadzone w schematycznych rolach. Ważną funkcję pełnił w takich filmach komentarz narratora, który dawał pewność, że myśl zostanie właściwie zrozumiana. Po trzecie, kreskówki ograniczono do twórczości dla widza dziecięcego, kosztem animacji dla dorosłych. Po czwarte wreszcie, socrealizm narzucał określoną tematykę, taką jak współzawodnictwo pracy, posłuszeństwo starszym i przełożonym, krytyka wyzyskiwaczy i bumelantów; w najlepszym wypadku pozwalał na ilustrowanie haseł w rodzaju: „w jedności siła” lub „gdyby kózka nie skakała...”. Dziecięcy adresat wymagał z kolei infantyilizacji problemów społecznych, do których – pośrednio lub wprost – odnosiły się filmy.

Sprawowanie kontroli nad procesem realizacji filmów animowanych wywoływało kuriozalne spory. Twórcy nie mogli bowiem działać jako grupa artystyczna – musieli być zrzeszeni w spółdzielni pracy. Tylko jak mierzyć wydajność „robotników” zajmujących się animacją dla dzieci? Tego już nikt nie wiedział. Jak wspominał Witold Giersz, próbowano nawet wyznaczać normy pracy, ale nie było zgody co do tego, czy jako miarę traktować liczbę rysunków, metry taśmy czy może sekundy filmu<sup>18</sup>. Podobne kłopoty sprawiała walka z formalizmem. Studio odwiedziali konsultanci plastyczni, którzy pouczali animatorów, jak poprawnie – to znaczy zgodnie z zaleceniami – rysować postacie zwierząt, urzędnicy zaś, odpowiedzialni za ocenę obrazkowych scenopisów i scenariuszy, tropili ślady plastycznych eksperymentów oraz odstępstwa od realistycznej konwencji przedstawiania rzeczywistości (zając musiał wyglądać jak zając, a ryba nie mogła mieć dłoni jak człowiek)<sup>19</sup>. Jeszcze więcej problemów sprawiała treść filmów. Zanim scenariusz trafił do realizacji, przechodził przez sito cenzury. Odpowiedzialny za kontrolę krótkich dodatków podmiot, czyli Sekcja Scenariuszy i Dokumentacji PP „Film Polski” w Warszawie, a następnie Dział Programowy WFF w dyrekcją w Łodzi, oceniał pomysł pod względem ideologicznego wydźwięku i użyteczności. Na ogół zalecano poprawki.

## Kino małej destabilizacji

W latach 60. dzięki festiwalowym laurom polska animacja nie była już tylko ciekawostką jednego sezonu. Przeszła być również utożsamiana z twórczością Lenicy i Borowczyka. Mówiło się głośno o polskiej szkole animacji jako „tej trzeciej”, po czechosłowackiej i zagrzebskiej, które największe sukcesy święciły od końca lat 40. do początku 60. Zdaniem wielu krytyków i historyków polska szkoła była najważniejszą tendencją w światowej kinoplastyce szóstej dekady XX wieku oraz początku lat 70. Nie obejmowała – rzecz jasna – całej produkcji tego okresu (wątek ten rozwinę w rozdziale 7), lecz kino artystyczne, oparte na bogatej formie wizualnej, będącej dziełem reżysera-autora. Inne ważne wyznaczniki szkoły to: tematyka, która nieodłącznie wiąże się z kontekstem politycznym i społecznym okresu tak zwanej małej stabilizacji lat 60., oraz „filozoficzna” aura, wykraczająca poza publicystyczną krytykę wydażeń z pierwszych stron gazet, typową dla szkoły zagrzebskiej. Wachlarz zainteresowań animatorów z Polski wahał się od refleksyjnej satyry do abstrakcyjnych rozważań na temat ludzkiej egzystencji czy mechanizmów władzy. Polską szkołę utożsamiano ponadto z gronem utytułowanych autorów. Byli to przede wszystkim Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Daniel Szczuchura, Kazimierz Urbański, Witold Giersz, Mirosław Kijowicz, Stefan Schabenbeck, Władysław Nehrebecki i Ryszard Czekala, ale tendencje stylistyczne polskiej szkoły można było odnaleźć również w twórczości takich artystów, jak Tadeusz Wilkosz, Stefan Janik, Alina Maliszewska, Jerzy Zitzman czy Zenon Wasilewski, którzy na co dzień zajmowali się innymi odmianami animacji, a nawet niechętnie odnosili się do faktu istnienia pokoleniowej grupy. Nie chciałbym jednak układać kompletnej listy nazwisk i tytułów ani tym bardziej wchodzić w spory o to, kto zasługuje na wyróżnienie, ale zrozumieć polską szkołę animacji jako kulturowy fenomen, który – gdyby nie uśmiech losu – nie mógłby zaistnieć.

Polska szkoła animacji zdobyła popularność i uznanie właśnie na skutek splotu sprzyjających okoliczności. Jedną z nich był – paradoksalnie – kryzys kinematografii. Trzeba pamiętać, że kino animowane funkcjonuje zazwyczaj na marginesie głównego nurtu i dlatego trudno jest mu konkurować z filmami pełnometrażowymi, które wyświetla się w szerokiej dystrybucji. Gdy animacja staje się wizytówką i głównym towarem eksportowym, możemy być pewni, że w dziedzinie kultury narodowej dzieje się coś niedobrego. Jak powiedział Daniel Szczuchura: „Na moje filmy zwrócono uwagę, gdy w filmie fabularnym panowała posucha”<sup>1</sup>.

## Kino małej destabilizacji

spektakularnych porażek. Często uciekali w adaptacje klasyki literackiej. Jerzy Kawalerowicz zamilkł na długie lata. Młodzi twórcy, tacy jak Roman Polański czy Henryk Kluba, zamiast kręcić autorskie filmy na miarę swojego talentu, muszą tracić energię na bezowocną walkę z aparatem urzędniczym. Jak by tego było mało, Andrzej Munk w 1961 roku zginął w wypadku samochodowym.

Z kryzysu skorzystali animatorzy i dokumentaliści, ponieważ zaostrzenie polityki kulturalnej w dużym stopniu nie objęło krótkiego metrażu. W „Uchwale KC” nie padało ani słowo na temat filmu animowanego. Oczekiwania władz wyraził dosadnie Jerzy Toeplitz, pisząc w 1960 roku, że dla eksperymentów „idealnym terenem jest krótki metraż”<sup>8</sup>. Oznacza to – jak rozumiem – że kino aktorskie miało pełnić funkcje społeczno-polityczne, natomiast wytwórnie krótkich form filmowych, zarówno animowanych, jak i dokumentalnych, mogły być koncesjonowaną sferą wolności twórczej, a zwłaszcza wizytówką liberalizmu i rzekomych swobód. Animacja do tej roli nadawała się lepiej niż dokumentalizm, gdyż była stosunkowo tania w realizacji, potencjalnie adresowana do wąskiej grupy odbiorców, a przede wszystkim nie rejestrowała rzeczywistości w sposób bezpośredni, nie mogła więc, jak sądzono, demaskować jej za pomocą kamery. Poza tym ten rodzaj sztuki filmowej nie cieszył się chyba uznaniem w kręgach władzy, która gotowa była przymknąć oko na „niegroźne eksperymenty” lub „dziecięce kreskówki”. Podejrzewam wręcz, że kierownictwo kinematografii miało słabe rozeznanie w bieżącej produkcji.

Polska animacja dobrze wykorzystała koniunkturę. Stała się towarem eksportowym, co wynikało z festiwalowych sukcesów i ogólnie dobrej prasy za granicą. Z recenzji, artykułów i wzmianek można by ułożyć obszerną antologię – żywy dowód uznania<sup>9</sup>. Z publicystyki wynika, że na seansach polskich filmów, organizowanych w trakcie prestiżowych imprez w Oberhausen czy Annecy, zbierały się tłumy. Ludzie siedzieli nawet na schodach pomiędzy rzędami, gdyż – jak pisał Tadeusz Kowalski – „oczekiwano z każdym pokazem sensacji artystycznej”<sup>10</sup>. W latach 60. i 70. polska animacja zdobyła łącznie kilkaset nagród – w tym dużą liczbę Grand Prix – na wszystkich liczących się festiwalach, między innymi w Oberhausen, Annecy, Melbourne, San Francisco, Brukseli, Paryżu, Cannes i Wenecji<sup>11</sup>. Najbardziej utytułowane filmy, *Czerwone i czarne* Giersza oraz *Labirynt* Lenicy, otrzymały po dziewięć prestiżowych wyróżnień, *Fotel Szczechury* i *Wszystko jest liczbą* Schabenbecka – po osiem, a *Apel* Czekaty – siedem. Dobrą passę kontynuowali przedstawiciele kolejnych pokoleń – Zbigniew Rybczyński, Jerzy Kucia i Piotr Dumala.



peryment o kolażowej konstrukcji albo doszukiwać się w nim aluzji politycznych, traktując tytułowy dom jako alegorię totalitarnego państwa pod kontrolą niewidzialnego szpiega, którego kroki cały czas słyszymy w ścieżce dźwiękowej – państwa pełnego absurdów, trawionego wewnętrznym rozkładem.

Na Zachodzie – gdzie istniała długa tradycja sztuki awangardowej, a jednocześnie zaangażowanej – łatwiej było umieścić obraz Lenicy i Borowczyka w kontekście politycznym. Już w roku 1958 Karel Reisz pisał o *Domu*: „Korzysta on z pełnego repertuaru kinowych trików, by skryształizować, w serii metaforycznie pomyślanych sekwencji, atmosferę niepokoju i braku bezpieczeństwa”, choć jednocześnie dostrzegł, że *Dom* to „stężenie poezji, czysto wizualny sposób kręcenia filmów”<sup>43</sup>. Ponieważ w Europie Wschodniej socrealizm zahamował rozwój animacji abstrakcyjnej, mogło się wydawać naturalne, że eksperymentalna forma – nie tak dawno nazywana „zgnitym formalizmem” – stanowi akt sprzeciwu, a więc reakcję na polityczne zniewolenie.

Taka lektura prowadziła niekiedy do absurdów. Przykładem *Czerwone i czarne* (1963) Witolda Giersza – filmowy żart o walce dwóch barwnych plam: toreadora i byka. Po zmaganiach

---

Czerwone i czarne (1963) Witolda Giersza  
pojedynek byka z toreadorem odczytany  
jako walkę Kościoła z Partią.

# Przyczernione lustro PRL-u

na korridzie obaj bohaterowie zostają zamknięci w stoiczkach z farbą. Na festiwalu w Oberhausen film nagrodzono wielominutową owacją i Grand Prix. Przez niektórych został on wtedy odczytany jako pojedynek dwóch sił politycznych w Polsce – Partii (czerwone) i Kościoła (czarne)<sup>44</sup>. „Filmem tym można się po prostu cieszyć jako znakomitą parodią walki byków – pisar niemiecki dziennikarz – można go również traktować jako estetyczny pojedynek dwóch barw, jeśli ktoś chce, może ten film traktować nawet jako odzwierciedlenie walki politycznej”<sup>45</sup>. Do-

dał również, że filmy z Europy Wschodniej są „silnie zaangażowane społecznie”. Jednak Witold Giersz odżegnywał się od takiej lektury, twierdząc, że nie miał intencji politycznych<sup>46</sup>. Jak mówił w wywiadzie: „bagatelizowałem treść, starałem się robić filmy atrakcyjne plastycznie”<sup>47</sup>. Wpisany w *Czerwone i czarne* konflikt Gomułki i kardynała Wyszyńskiego jest trudny do udowodnienia, jako że wiele scen – na przykład te, w których toreador i byk robią sobie przerwę na piwo lub za pomocą lustra demaskują to, co dzieje się po drugiej stronie kamery – kłóci się z politycznym stylem lektury. Stanowi wręcz ukłon w stronę tradycyjnej kreskówki. Taką strategię odbioru nazwałbym zatem upolitycznieniem paranoicznym. Jednocześnie to ciekawy dowód na to, że część widzów – również tych, którzy mieli wpływ na recepcję polskiej animacji – domagała się inteligentnej gry z systemem, symbolicznych „pięciu minut prawdy”.

Wiele lat później sytuacja ta powtórzyła się w wypadku *Tango* (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego. W małym pokoju krzyżują się ścieżki aż dwudziestu sześciu postaci, między innymi złodzieja, sportowca, staruszki, pary uprawiającej miłość, pijaka i Matki Polki z zakupami. Interpretatorzy chętnie patrzyli na ten film przez pryzmat peerełowskiej rzeczywistości. Giżycki nazwał *Tango* „polskim panopticum”: „Wszystko kotluje się w jakimś pokoju przechodnim, tym symbolu polskich kłopotów mieszkano-



**Tango (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego, czyli polskie panoptikum wpisane w cykl życia i śmierci.**



## Animacja – polityka – cenzura

Zdarzało się, że cenzor chciał się wykazać czujnością i czeptał się filmów, które nie łamały przyjętych norm. Tak było między innymi w wypadku *Suszy* (1969) Henryka Ryszki i Stefana Schabenbecka<sup>88</sup>. W filmie widzimy z lotu ptaka popękaną od upału ziemię, gdzie pomiędzy szczelinami jakaś cywilizacja wznosi most, by na koniec przeciąć go płotem. Nie powstrzymuje to budowy kolejnych kładek, zapewniających kontakt z sąsiednimi wyspami. Cenzor uznał, że pejzaż przypomina mapę Berlina, a więc istniało podejrzenie, że mosty pozwalają przejść nielegalnie przez mur z komunistycznego NRD do kapitalistycznego RFN. Tyle że w finale deszcz niweczy wysiłek budowniczych, co z kolei podważa paranoiczną interpretację. Nie uchroniło to *Suszy* – filmu o uporze człowieka, który przegrywa walkę z wyższą siłą – od poważnych kłopotów. Obraz – jako jeden z wielu – ukarano ograniczoną dystrybucją. Można powiedzieć, że i tak miał wiele szczęścia, bo nie został pocięty nożycami przez cenzora. Następnym film Henryka Ryszki, *Korozja* (1970, z Januszem Wiktorowskim), w którym dopatrzono się opowieści o Bogu i grzechu, pozbawiono kilku scen, w tym... końcowej puenty, wskutek czego ta mroczna opowieść o upadku cywilizacji – i tak już enigmatyczna – stała się jeszcze mniej zrozumiała<sup>89</sup>. Krótko potem Stefan Schabenbeck wyemigrował do RFN-u. Może więc cenzor czuł szóstym zmysłem, co się święci?

Znacznie dłuższa była lista filmów, które z powodów politycznych nie zostały dopuszczone do produkcji. Niestety, z wyjątkiem okresu socrealizmu prawdopodobnie nie zachowały się żadne dokumenty pozwalające zrekonstruować „niebyłą historię” polskiej animacji okresu PRL-u. Anegdota mówi, że Władysław Nehrebecki chciał zrealizować film oparty na grze barw, ale projekt odrzucono, gdyż – zdaniem urzędników – „kolor czerwony został ukazany w złym świetle”<sup>90</sup>. Z kolei Witoldowi Gierszowi uniemożliwiono adaptację powieści 1984 George’a Orwella, która miała wejść na ekrany w roku 1984. W tym wypadku można się jedynie dziwić, że reżyser w ogóle zaproponował taki pomysł.

Tajemnicą polszynela było to, że władze kinematografii traktowały Jana Lenicę jako *persona non grata*. Co prawda już po wyjeździe na Zachód zrealizował on w Polsce jeszcze trzy filmy, ale z coraz większymi kłopotami. Mimo sukcesu *Labiryntu* w Annecy i Oberhausen nie wyrażono zgody na realizację filmu zatytułowanego *Wyspa R.O.* (w scenariuszu: *Archipelag R.O.*), planowanego od końca lat 50.<sup>91</sup> Na skutek niekończących się perturbacji projekt został ukończony dopiero w 2001 roku, ale stracił po drodze cały swój ładunek buntu (ponieważ to kolejna antyutopia o podróżniku przybywającym do mrocznej i groteskowej krainy). Zdaniem Daniela Szczchury twórcy mieszkający w Polsce byli traktowani łagodniej niż gość z Paryża

## 184 Artystyczna kontrabanda

tworzyli scenografię, reżyserowali film, a czasem także animowali lalki, wycinanki lub rysunki. Jednocześnie filmowcy musieli współpracować z kierownictwem wytwórni, w większości przypadków korzystać z usług operatora (Tadeusz Wilkosz mówi, że z zasady nie zbliżał się do kamery, bo jego zdaniem brak doświadczenia mógł wyrządzić więcej szkód niż pożytku)<sup>21</sup>. Muzykę, nie licząc paru wyjątków od reguły, również komponował profesjonalista. Niektórzy autorzy współpracowali ponadto z zawodowymi plastykami i animatorami. Tak więc autorska samodzielność mogła ograniczać się do pomysłu i kreacji obrazu, ewentualnie kreacji ruchu, w skrajnych sytuacjach – wyłącznie do reżyserii filmu. Zdaniem Stefana Schabenbecka nałożenie sobie na barki zbyt wielu obowiązków osłabiało dystans do wykonywanej pracy, utrudniając pełne zaangażowanie w proces twórczy<sup>22</sup>. Szansa ucieczki od kolektywnego systemu tworzenia, o której pisał Lenica, była raczej strategią, a może nawet modą, aniżeli praktyką stosowaną na co dzień. Nie oznacza to, że przywołane deklaracje artystów nie miały pokrycia w ich pracy. Powtórzę raz jeszcze: oryginalna plastyka i radykalne podejście do polityki autorskiej wyróżniają polską animację na tle innych kinematografii tego okresu. Wielu reżyserów uwielbiało eksperymentować z formą, a nawet korzystać z nietypowych technik animacji, które zapewniały lepszą kontrolę nad aktem twórczym. Urbański animował nitki z włóczki (*Materia*, 1962) oraz procesy chemiczne (*Moto-gaz*, 1963), Giersz – formy malarskie (m.in. *Mały western*, 1960; *Koń*, 1967) i papierowe serwetki (*Oczekiwanie*, 1962, z Ludwikiem Perksim), Walerian Borowczyk – fotografie (*Szkola*, 1958), Lenica ożywił skrawki papieru (*Był sobie raz...*, 1957, z Borowczykiem) oraz secesyjne ryciny (*Labirynt*, 1962), Teresa Badzian – guziki i nici (*Guzik*, 1964), Julian Antonisz używał wielu non-camerowych technik własnego pomysłu, polegających na ręcznym malowaniu lub wydrapywaniu kształtów na taśmie filmowej (np. *Słońce. Film bez kamery*, 1977). Zbigniew Rybczyński, pogrobowiec polskiej szkoły, zaczął zaś zdjęcia „żywej akcji” z technikami poklatkowymi, by już w latach 80., na emigracji, przetrząść się na sztukę wideo i animację cyfrową. Z publicystyki wynika, że istniał wręcz przymus formalnych poszukiwań. Od uznanych twórców wraz z każdą premierą oczekiwano oryginalnej scenografii lub nowej, autorskiej techniki.

### Polska szkoła grafiki

Na związki łączące różne dyscypliny artystyczne, w tym kino animowane, w okresie narodowych szkół zwracali uwagę zarówno filmowcy, jak i krytycy, ale dotąd nikt nie wyjaśnił natu-