

A portrait of an elderly man with white hair and a mustache, wearing a dark blue button-down shirt. He is looking slightly to the left of the camera. The background is a blurred green, possibly foliage.

magazyn **FILMOWY**

12 (52) / GRUDZIEŃ 2015

PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH



WYWIAD

Witold Giersz

ANIMACJA NARODZIŁA SIĘ
PRZED NASZĄ ERĄ

TEMAT NUMERU

Kostiumy

ANIMACJA NARODZIŁA SIĘ PRZED NASZĄ ERA

Z WITOLDEM GIERSZEM
ROZMAWIA JERZY ARMATA





rmy – w poszczególnych fazach ich ruchu.

Oczywiście. To była dla mnie największa zachęta do – jeśli można tak rzec – kontynuowania sztuki tych artystów. Im należało, by ich rysunki były jak najbardziej zdynamizowane, zrywali ze statyką obrazu. Na większość malowideł prehistorycznych przedstawiali np. biegnących łowców, w najbardziej charakterystycznej dla tych czynności pozie rozciągniętych nóg, napiętych mięśni, po to, by pokazać wysiłek towarzyszący polowaniu. Co więcej, by zaprezentować zwierzę w ruchu, malowano kilka faz galopującego stworzenia. To czysta animacja. Nieco później, w starożytnym Egipcie, odnajdujemy całe cykle rysunków naściennej, ukazujących na przykład walnę dwóch atletów. Poszczególne rysunki, wchodzące w skład cyklu, to

kolejne fazy animacyjne. Gdyby współczesny animator wybrał te rysunki, ułożył w odpowiedniej kolejności i sfotografował, byłaby to już animacja. W Egipcie odnaleziono papirus, na którym napisano o twórcach płaskorzeźby między kolumnami jednej ze świątyń, ukazującej bóstwo – w kolejnych fazach ruchu – unoszące ręce w geście powitania. Władca, jadąc rydwanem przed tymi kolumnami, miał wrażeń, że bóstwo go wita. To też swoista próba animacji. Artyści od lat poszukiwali sposobu odtworzenia swoich statycznych prac, wzbogacenia ich o element ruchu.

Można stwierdzić, że animacja narodziła się przed naszą erą. Jako młody chłopiec bardzo chciałem zostać malarzem, a więc jak mniemam – uprawiać sztukę... statyczną.

Oczywiście, nie miałem wtedy pojęcia o animacji. Od dziecka bardzo lubiłem rysować, malować – kredkami, akwarelami. O animacji pomyślałem dopiero wówczas, kiedy zobaczyłem filmy Włata Disneya, najpierw te krótkie z Myszką Miki, później dłuższe – *Królewską Śnieżkę* i *siedmiu krasnoludków*... Pamiętam, jak rozmawiałem kiedyś z moją siostrą, która też rysowała, jak by to było fajnie, gdybyśmy mogli pracować u Disneya. Miałem wtedy chyba dziesięć lat. To były marzenia, o których nigdy poważnie się nie myślało. Dopiero przypadek sprawił, że dowiedziałem się z ogłoszenia prasowego, że w Bielsku-Białej powstaje zespół, który ma zamiar realizować filmy rysunkowe...

Wtedy rzuciłeś studia ekonomiczne.

Wszystko rzuciłem. I studia, i pracę, spakowałem się i szybko wyjechałem do Bielska-Białej. Zrezygnowałem ze wszystkiego, zanim przyjęto mnie do pracy.

Zaryzykowałś?

To nawet nie było ryzyko, a spontaniczny odruch. Wszystko albo nic.

Postawiłeś wszystko na – można powiedzieć – jedną kartę. Stałeś się nawet „stachanowcem” polskiej animacji, twoja podobizna wisiała wśród bielskich przodowników pracy.

Był taki zwyczaj wówczas w Bielsku, że przy głównej ulicy wywieszano portrety przodowników pracy. Byli to głównie włókiennicze, ale kiedyś wywieszono trzech pracowników Studia Filmów Rysunkowych: Barbara Terlikiewicz – 300 proc. normy, Józefów Jakubiec – 700 proc. normy, Witold Giersz – 1500 proc. normy. Prawdę mówiąc, to był wynik niemo-

Prawdę mówiąc, ten mój gwałtowny zwrot w zupełnie innym kierunku nie był czymś do końca przemyślany, to było raczej działanie spontaniczne. Zrobiłem scenopis rysunkowy do swojego kolejnego klasycznego filmu, nie rysując go, a malując pędzlem postaci oraz zarysy tła. I wtedy zauważyłem, że to jest jakiś pomysł, że może by w ten sposób zrobić film. Tak powstał *Moły western*. Trochę się bałem, że te zbyt swobodne szkicowe pociągnięcia pędzlem będą się film animować. A to był błąd, szkie powinien być jeszcze bardziej zamazany.

Na większości malowideł prehistorycznych na przykład przedstawiali biegnących łowców, w najbardziej charakterystycznej dla tych czynności pozie rozciągniętych nóg, napiętych mięśni, po to, by pokazać wysiłek towarzyszący polowaniu. Co więcej, by zaprezentować zwierzę w ruchu, malowano kilka faz galopującego stworzenia. To czysta animacja.

liwy do uzyskania. Jeśli normą było osiem rysunków dziennie, to musiałbym robić dziennie sto ówadziesiątka.

Zatem ile procent normy wyrabiałś? Powiedzmy, dwieście.

Po pierwszych filmach, które były utrzymane w klasycznej konwencji kina rysunkowego, poszedłeś całkowicie swoją drogą, szybko wypracowując sobie własny charakter animowanego pisma. W twojej twórczości doszło do światowej barwnej rewolucji, w myśl której kolor uczynił bohaterem swoich filmów, a więc odszedłeś od tego, od czego tak naprawdę wszystko się zaczęło, czyli od dziecięcych marzeń, od kina spod znaku Włata Disneya. Przeszedłeś na pozycje wręcz antydisneyowskie.

Do tego wszystkiego dochodziłeś metodą prób i błędów, bo przecież wtedy do szkoły filmowej nie chodziłeś, profesjonalne wykształcenie zdobywałś w Łodzi dopiero później. Czego warstwu animatora uczyleś się na filmowym planie. Praca w Bielsku, nie tylko moja, ale całego zespołu, polegała właśnie na tym, że sami uczylimy się na własnych błędach. Zwróć uwagę, że właśnie w Studiu Filmów Rysunkowych, w końcowych latach mojej pracy w Bielsku-Białej, powstał film *Pani Twardowska* Lechosława Marzałka – byłem wtedy jego asystentem i głównym animatorem – który był naprawdę bardzo fajnie animowany. Do dzisiaj ta animacja robi wrażenie i powoduje refleksję, że teraz nie zawsze zwracamy dostateczną uwagę właśnie na



Foto: Archiwum Witolda Giersza

jącość samego rzemiosła animacyjnego.

Wtedy byliście odkrywami nowych lądów animacji, dlatego tak je dopieszczaliście, później, gdy to, co już odkryte, stało się powszechne, przyszła rutyna. Ta uwaga nie dotyczy twojej sztuki, ty ciągle szukasz sposobów artystycznej wypowiedzi. Choćby *Pożar*, w którym zastosowałeś nową, wymyśloną przez siebie technologię malarskiej animacji przez nakładanie kolejnych warstw farby szpachelką bezpośrednio pod kamerą.

Animacja szybko się starzeje. Kazimierz Urbafski twierdził, że każdy jego film musi być inny. Stale poszukiwał nowych form wypowiedzi artystycznej, wynikającej przede wszystkim z techniki, nie z przedstawianych treści.

Treści się nie starzeją, często mają charakter uniwersalny i ponadczasowy, natomiast forma – jak najbardziej, szybko staje się anachroniczna, staroświecka, a taki film, z którym nie najlepiej obszedł się czas, traktowany jest przez kinomanów bardziej jak archiwalny zabytek niż żywe dzieło. Staram się, by moje filmy – choć różnorodne pod względem

formy – były kontynuacją tego samego sposobu myślenia.

Przed kilkoma laty twoja retrospektywa stała się hitem wrocławskich – jakże niekonwencjonalnych pod względem programowym – *Nowych Horyzontów*. Tworzyłeś kino uniwersalne, dla dorosłych i dla dzieci. Myślał o przyszłych odbiorcach swojego filmu podczas jego realizacji?

Tak, naturalnie. Chciałbym, by moje filmy nie były kierowane wyłącznie do dorosłych czy wyłącznie do dzieci. Oczywiście, poza odcinkami seriali. Nie chciałbym, by decydującym kryterium dobrego odbioru motów filmów był wiek widza. To jest trudne zadanie i nie zawsze dobrze oceniane przez krytykę. Co ciekawe, a pamiętam to dobrze, pierwszymi filmami Disneya byli zachwyceni głównie dorośli, dopiero później zainteresowały się nimi dzieci.

Tworzyłeś kino autorskie, tzn. twój charakter filmowego pisma jest natychmiast rozpoznawalny, pomimo że często sięgasz do stylistyki kina gatunkowego, na przykład westernu, czego przykładem choćby *Mały western* czy *Stary kowboj*. Jeden z twoich najpiękniejszych, a zarazem najbardziej przejmujących

Teraz, dzięki technologii 3D, bardzo się to wszystko zmieniło. Możemy bez problemów odtwarzać sytuacje, które są nie do zarejestrowania kamerą. Weźmy choćby powstanie i ewolucję dinozaurów. Film naukowy, poparty animacją, może być bardziej atrakcyjny i – co niezwykle ważne – bardziej przekonujący w tłumaczeniu widzowi skomplikowanych problemów.

filmów – Gwiazda – ma charakter musicalu, a właściwie takiej animowanej śpiewowry, notabene opartej na słynnej „Kolędze Noce”.

Gwiazdy nie nazwałbym musicaliem, a reminiscencjami do znakomitych spektakli Ernsta Brylla (tekst) i Wojciecha Tracińskiego (muzyka) w gdańskim Teatrze Muzycznym. Ich protest songi, z których się składała, robiły tak wielkie wrażenie, że przedstawienie nagrodzono czterdziestominutową owacją na stojąco. A poza tym scenarzysta Brylla opierał się na głośnej powieści George'a Orwella „Rok 1984”. Nawiasem mówiąc, swój film realizowałem właśnie w tym roku. O dzień, ówczesny dyrektor programowy w Naczelnyim Zarządzie Kinematografii przejrzał scenariusz i zatwierdził do realizacji. Na nieszczyście jego następcą był już bardziej zachowawczy. Jego działania spowodowały, że dalsze części filmu, a miały być jeszcze dwie, nie powstały, zaś Gwiazda nie była dystry-

Był taki zwyczaj wówczas w Bielsku, że przy głównej ulicy wywieszano portrety przodowników pracy. Byli to głównie włókniarze, ale kiedyś wywieszano trzech pracowników Studia Filmów Rysunkowych: Barbara Terlikiewicz – 300 proc. normy, Jarosław Jakubiec – 700 proc. normy, Witold Giersz – 1500 proc. normy. Prawdę mówiąc, to był wynik niemożliwy do uzyskania. Jeśli normą było osiem rysunków dziennie, to musiałbym robić dziennie sto dwadzieścia.

buowana. Dopiero po kilku latach została pokazana tylko na jednym festiwalu – w Niepokalanowie, gdzie dostała nagrodę.

Używając terminu „musical” na określenie Gwiazdy, chciałem jedynie podkreślić, że był to film z piosenkami, które pełniły ważną rolę w prowadzeniu narracji filmowej. To był wyjątek, w swoich filmach rzadko korzystasz ze słowa, powierając funkcje narracyjne samemu obrazowi.

Film jest przede wszystkim sztuką ruchomych obrazów. To nie jest tylko moje zdanie, ale

wieśla moich kolegów, z którymi pracowałem w warszawskim Studiu Miniatur Filmowych, uważało, że ożywiona plastyka nie wymaga komentarza. Jerzy Kucia, którego twórczość bardzo cenię, w ogóle nie używa słów w swoich filmach. Słowa nie są potrzebne, ale dźwięk w filmie animowanym jest bardzo istotny.

Ścieżka dźwiękowa – muzyka, szmery, czyli dźwięki naturalne, oraz elementy... ciszey, która może pełnić niezwykle ważną rolę dramatyczną. Skądś kiedyś śpiewali, że „cisza krzyczy”.

Przykładam wielką wagę do warstwy audytywnej filmu i to zarówno do efektów dźwiękowych, jak i muzyki, która potrafi znakomicie budować nastrój opowieści, klimat całego filmu. Miałem szczęście pracować z wieloma znakomitymi kompozytorami, najpierw z Grażyną Bacewicz, która napisała mi muzykę do dwóch wczesnych filmów. Dla mnie było to odkrywcze, bo bardzo poważnie potraktowała skomponowanie muzyki do filmów rysunkowych: W dżungli według opowiadania Wacława Sieroszewskiego oraz Wiosennych przygód królowa Hatabaty.



Gwiazda, reż. Witold Giersz

Fot. Archiwum Wacława Giercha



Fot. Archiwum Witolda Giersza

Kilka lat. Witold Giersz

W poznańskim Telewizyjnym Studiu Filmów Animowanych realizowano przez lata cykl filmów, które były animowanymi adaptacjami popularnych utworów muzyki poważnej. Poszczególne odcinki były autorskimi impresjami na temat konkretnych klasycznych kompozycji muzycznych. Każdy z nas, realizujących te teledyski, inaczej do tego podchodził. Ja wybrałem utwory, które odznaczały się dużą dynamiką, dawały duże możliwości wyżycia się właśnie animatorowi.

W tamtych czasach muzykę do rysunkowych filmów dla dzieci pisał m.in. Krzysztof Penderecki. To prawda. Wcale się od tego nie odlegiżywał, od samych swych twórczych początków był znakomitym kompozytorem. Ten margines jego działalności wcale mu nie zaszkodził w dalszej karierze.

Wydaje mi się, że dawałście kompozytorom duży margines tzw. wolności twórczej. W kinie animowanym, w którym nie było słowa, można było twórczo poszaleć. Kompozytor nie może pisać pod dyktando. Do paru moich

filmów muzykę napisał Kazimierz Serocki, m.in. do *Konia* czy *Wspomnianego marszu*. Dla niego najważniejszą sprawą było zbudowanie właściwego klimatu filmu. Dlatego duto rozmawialiśmy jeszcze przed realizacją, a nie tylko wtedy, gdy film był już zmontowany. Często mówił, że pisanie do filmu jest dla niego chałturą, ale on te chałtury traktuje bardzo poważnie i robi je tak, jak potrafi najlepiej.

W twoim dorobku znajdują się także filmy, podczas realizacji których sytuacja była odwrotna – *Rondo oile Turca* czy *W grocie Króla Gór*. Do znanych utworów Wolfganga

Amadeusza Mozarta czy Edwarda Griega „dorysowywałeś” ilustracją, a właściwie tworzyłeś ich plastyczną interpretację.

W poznańskim Telewizyjnym Studiu Filmów Animowanych realizowano przez lata cykl filmów, które były animowanymi adaptacjami popularnych utworów muzyki poważnej. Poszczególne odcinki były autorskimi impresjami na temat konkretnych klasycznych kompozycji muzycznych. Każdy z nas, realizujących te teledyski, inaczej do tego podchodził. Ja wybrałem utwory, które odznaczały się dużą dynamiką, dawały duże możliwości wyżycia się właśnie animatorowi. Chodziło

mi nie tylko o dosłowną ilustrację tego, co słyszemy, ale o swego rodzaju popis animacyjny, oczywiście rytmicznie sprzężony z tytułowym utworem. Zawsze zależy mi na tym, by ruch w moich filmach był dopracowany w stopniu maksymalnym.

Pulsacja rytmiczna ilustrowanego utworu wyznaczała niejako tempo animowanej opowieści.

Ale z czasem chodziło o oddanie charakteru utworu muzycznego, którego film był poświęcony. Tytuł utworu Mozarta „Rondo alla Turca”, w polskim tłumaczeniu „Marsz turecki”, sugeruje zawartość treściową: jakąś ostryjną wojskową paradę, konie... Wybrałem ten utwór, gdyż zobaczyłem treści całego filmu już wtedy, kiedy słuchałem nagrania. Niewiele miałem do napisania, przeniosłem na taśmę swoją wizję, którą miałem podczas słuchania tego utworu. Co więcej, wydawało mi się, że musiał ją mieć także Mozart podczas komponowania „Marszu tureckiego”.

Uwielbiasz rysować zwierzęta, zwłaszcza konie.

Urodziłem się na wsi. Mój ojciec przez pewien czas miał praktykę zawodową w Poraju, był fclczere, który prowadził jednoosobową poradnię na wszystkie okoliczne wioski. Przez osiem lat mieszkalem na wsi i tam zetknąłem się z tym całym zwierzyńcem. Konie, krowy, ptaki, zwierzęta zawsze mnie fascynowały. Podglądałem, jak się zachowują konie ciągnące wozy, wierzące na pastwisku... Stąd chyba narodziła się pasja rysowania zwierząt.

W filmie animowanym zwierzęta często się... „uczłowiecza”: mówią ludzkim głosem, zachowują się jak ludzie, posiadają nasze wady i przyzwyczajenia. W twoich filmach tego nie ma. Ptak jest ptakiem, koń koniem, często są one uosobieniem wolności...

Koń jest chyba jednym z najpiękniejszych zwierząt. Jego graja, elegancja, urok. Jak kroczy stępą, jak skacze, jak porusza głowę, piękne oczy, wzrok... Poezja ruchu.

W twoich filmach dostrzegam także poezję uczuć.

Zrealizowane wspólnie ze znanym dokumentalistą Ludwikiem Perskim
Oczekiwanie to jeden z najpiękniejszych filmów o miłości.

Są tematy, do których się wraca, choćby motywy Pierrota i Colombiny. Oczekiwanie tylko pod względem zastosowanej techniki animacji lalkowej odbiega od pozostałych moich filmów. Autorem projektów postaci wykreowanych z papierowych serwetek był Ludwik Perski, który nieraz dla zabawy – oczekując na przyjazd na realizację zamówienia w restauracji – robił sobie właśnie takie bibułkowe laleczki. Film lalkowy w zasadzie nigdy mnie nie pociągał, a zrobiłem Oczekiwanie dlatego, że – poza oczywiście samą opowieścią – była to całkowicie inna lalka, a więc próba poszukiwania czegoś nowego. Poza tym zauważyłem, że postać z białej bibułki na czerni tworzy bardzo interesujące gry światłocienia. To jest film czarno-biały, posiada pewne fragmenty kolorowe, które mnie teraz drażnią, na przykład czerwona róża, ale

drażnią mnie dlatego, że mają inną fakturę, inną głębię. Kiedy będę rekonstruował cyfrowo ten film – a mam nadzieję, że do tego dojdzie – to postaram się to wyrównać.

W twoim dorobku jest także duża grupa filmów o walorach edukacyjnych – animowane filmy oświatowe, jak Kłopoty z ciepłem, Dinozaury, Wielkie koty. Mimo tej „oświatowości” nie tracą charakteru autorskości.

Swą pracę dyplomową poświęciłem właśnie tym sprawom. Nosiła tytuł „Komunikatywność i estetyka animacji w filmie naukowym”. Wiele rozmawiałem na ten temat z moim promotorem prof. Janem Jacobym. On właśnie utwierdził mnie w przekonaniu, że animacja jest za mało wykorzystywana w filmach naukowych. Teraz, dzięki technologii 3D, bardzo się to wszystko zmieniło. Możemy bez problemów odtwarzać sytuacje, które są nie do zarejestrowania kamerą. Ważny choćby powstanie i ewolucję dinozaurów. Film naukowy, poparty animacją, może być bardziej atrakcyjny i –

co niezwykle ważne – bardziej przekonujący w tłumaczeniu widzowi skomplikowanych problemów.

Nie mylił się zatem Karol Irzykowski, który przed blisko wiekiem stwierdził, że animacja jest sztuką przyszłości.

Piotr Kamler uważa, że animacja jest czystą sztuką i nie powinna przenosić żadnych treści. Sam akt malowania, wzbogacony o element ruchu, który odbywa się w czasie i przestrzeni, jest już wystarczająco atrakcyjny. Ja zaś, wiedząc, jak sugestywnie animacja przemawia do widza i – dzięki plastycznym metaforom – w sposób niezwykle skondensowany przekazuje pewne treści, uważam, że szkoda ograniczyć ją tylko do czystej sztuki. Oczywiście takie filmy są bardzo potrzebne – powstają i będą powstawały, ale można dzięki tej niezwykle sugestywnej formie wypowiedzi przekazywać także ważne i potrzebne treści. Animacja rozwija wyobraźnię widza pod każdym względem. ●