



Marcin Giżycki

NIE TYLKO DISNEY

Rzecz o filmie animowanym

ŚCIEŻKI DŹWIĘKOWE

„Wyjście od tworzywa – to jest właściwa droga”
Rozmowa z **Witoldem Gierszem**

- Ile zrealizował Pan filmów?
- Nigdy nie prowadziłem statystyki, ale w Studio Miniatur Filmowych obliczono kiedyś, że około czterdziestu.
- Złożyło się na to dwadzieścia kilka lat działalności.
- Pracę w kinematografii zacząłem w 1950 roku jeszcze w Spółdzielni Filmów Rysunkowych w Bielsku.
- Należał Pan do grona pionierów filmu animowanego w Polsce.
- To już stare dzieje.
- Debiutował pan w 1956 roku filmem *Tajemnica starego zamku*. Później przełomowym momentem w Pańskiej karierze stały się chyba filmy *Neonowa fraszka* i *Mały western*?
- Rzeczywiście. *Neonowa fraszka* była pierwszą, bardzo jeszcze nieśmiałą próbą odejścia od konwencjonalnego rysunku, to jest konturu wypełnionego kolorem. Zastosowałem tu rysunek pędzlem, co miało sugerować świetlne, neoneowe rureczki, tworzące postacie. W *Małym westernie* operowałem już tylko płamą barwną naniesioną własnoręcznie pędzlem na celuloid.
- Był Pan pierwszym w kraju, a wydaje mi się, że i na świecie, realizatorem, który posłużył się taką techniką, to jest malunkiem osobiście nanoszonym na celuloidy z ominięciem całego sztabu pracowników pomocniczych.
- Mnie się też tak wydawało. Ale ku mojemu zakoczeniu na festiwalu w Anncy, na którym po-



kazywałem *Mały western*, pojawił się film George'a Dunninga *Latający człowiek* (*Flying Man*) zrealizowany w bardzo zbliżony sposób. Doszliśmy do podobnych rezultatów niezależnie od siebie i nie jest istotne, który z nas był pierwszy. Gwoli jasności trzeba dodać, że oba te filmy postawiły się w gruncie rzeczy tradycyjną, celuloidową techniką, innowacją była tylko forma rysunku: odejście od konturu na rzecz swobodnej plamy barwnej.

– Próbowal Pan chyba wszystkich odmian animacji, bo nawet ma Pan w dorobku film lalkowy *Oczekiwanie*. Niemniej kojarzy się Pana przede wszystkim z tak zwanym „dynamicznym malarstwem”, czyli stopniowym przekształcaniem, przez domalowywanie i ścieranie, wciąż tego samego obrazu utworzonego w grubej warstwie niezaschniętej farby. Czy i Pan uważa, że tworzy ono najbardziej charakterystyczny nurt w Pana twórczości?



Maly western. W. Gencz

– Może najbardziej charakterystycznym z tego względu, że poza Piotrem Szpakowiczem nikt u nas takiej techniki nie stosuje. Oczywiście robimy to trochę inaczej. Szpakowicz operuje głównie statycznymi planszami malarskimi, które zmieniają się metodą przelikań. Jeżeli wprowadza animację, to bardziej uproszczoną niż u mnie. Ale w gruncie rzeczy zrobłem tą metodą bardzo niewiele filmów, bo tylko trzy: *Koń*, *Intelektualista* i *Pożar*. Niemniej przyłgłem do mnie, że jest to moja technika. Na ogół pracowałem jednak w sposób tradycyjny. Lubię zwłaszcza animację na celuloidach tyle, że robioną tak, jak w *Malym westernie*.

– W takich Pana filmach jak *Maly western* czy *Czerwone i czarne* szczególnie cenię rodzaj dowcipu płynący z czysto plastycznych pomysłów. Przykładem może być zderzenie się dwóch postaci, złotej i niebieskiej, z czego powstaje jedna wielka, zielona postać. Ten gag mógł się narodzić tylko z myślenia obrazowego i tylko w filmie animowanym.



Wspomiany marek. W. Gencz

– Te pomysły narodziły się w trakcie realizacji, w związku z czym nie mogły stanowić punktu wyjścia dla scenariusza. Żałuję, że nie wpadłem na to wcześniej, bo wówczas mógłbym porządkować im całą fabułę. Wyjście od twórcywa – to jest właściwa droga. Próbowałem pójść nią w *Oczekiwaniu*. Tu od początku zastanawiałem się, jaką akcję należy zastosować dla postaci, które Ludwik Perski zrobił z bibulki. Co może być dramatem, tragedią dla bibulkowej baletnicy? Zgniecenie, rozdarcie materiału, z którego została zrobiona, w najgorszym wypadku spalanie. Jakie mogą być jej przeżycia? Lekkie, banalne – bo to tylko tancerka z papieru. W ten sposób powstaje anegdota.

– Powiedział Pan kiedyś: „Wszystkie moje filmy, które jakoś mnie zadowoliły, zrealizowałem sam [...] natomiast realizowane z zespołem wpadały miernie”. Jak Pan to tłumaczy?

– Praca w zespole nie pozwala na wykazanie indywidualnego podejścia do plastyki. Lenia, gdyby musiał pracować z zespołem, nie realizowałby *Nowego Janka Muzykanta* czy *Labiryntu*. Jeśli mamy do czynienia z kilkunastoma, nawet bardzo zdolnymi, plastykami i chcemy stworzyć z nimi coś, co nie ma być zlepkiem kilkunastu może nawet dobrych, ale bardzo różnych od siebie prac – to następuje z konieczności równanie w dół. Trzeba zrezygnować z własnej indywidualności, żeby końcowy efekt był jednolity. Swoje osobiste piętno można wycisnąć tylko w sposobie prowadzenia akcji, dramaturgii, ale dla rozgrywek plastycznych nie ma tu pola do popisu.

– Niemniej realizował Pan i realizuje filmy w zespole.
– Spróbuję się wytłumaczyć. W Bielsku przeszedłem przez szkołę klasycznego filmu rysunkowego – tradycyjną, dobrą szkołę, która jest tam do dziś kulturowana. Wydawało mi się, że osiągnąłem już pewną biegłość w tej technice i początkowo nie zamierzałem robić filmów inaczej. Z czasem jednak zaczęło mi czegoś brakować, doszedłem do wniosku, że cała moja warsztato-

wa pewna niewiele znaczy, cieszę się tylko rzeczy nowe. Po wielu poszukiwaniach narodziło się wreszcie coś, co dało mi pewną satysfakcję. Myślę o filmach tworzących ciąg od *Małego westernu* do *Pożaru*. Ale co jakiś czas wracam do filmu tradycyjnego, traktując to jako obowiązek wobec wytwórni. Po prostu napływają konkretne zamówienia i trzeba je wykonać. Niemniej od bardzo dawna nie zrobiłem filmu z grupą animatorów. Ukończony niedawno pelnometrażowy film *Proszę słonia* nie stanowi tu wyjątku, gdyż jest montażem materiału z serialu nakręconego jedenaście lat temu i tylko większa łą-



czeń i widne drobne dokrętki zostaty dorobione. Zresztą sam je właściwie wykonałem z pomocą jednego animatora.

– Film animowany leży na styku dwóch dyscyplin: plastyki i filmu fabularnego. Czy zgodzi się Pan z tezą, że autorska odmiana filmu animowanego jest bliższa pierwszej z nich, podczas gdy zespołowa – drugiej?

– Są filmy, które bez wahania można by uznać za dzieła plastyczne, przykładem jest dla mnie chociażby twórczość Szpakowicza. Niemniej myślę, że animacja wykształca na tyle oryginalne środki wyrazu, iż należałoby ją w ogóle wyodrębnić, jako autonomiczną dyscyplinę. W każdym bądź razie wśród różnych gatunków filmów jest czymś tak specyficznym, że zwykle łatwiej jest porozumieć się jej przedstawicielowi z plastykiem nielawowcem, niż reprezentantem filmu fabularnego czy dokumentalnego. Może więc należałoby pozostać przy określeniu „ożywiona



Krzysztof Gierczak

Janek Mioduski, W. Gierczak

plastyka", czyli plastyka stworzona nie tylko za pomocą pędzli i płótna, lecz także kamery, projektora i ekranu.

– A czy Pan sam, będąc autorem scenografii do większości swoich filmów, czuje się plastykiem?

– Mocno posatwione pytanie. Wszystkie swoje umiejętności plastyczne podporządkowuję filmowi. Nie parę się plastyką w innym wydaniu. Czuję się więc plastykiem i filmowcem nierozdzielnie. Nie znalazłbym zresztą czasu na uprawianie malarstwa, grafiki czy rysunku. Praca w filmie animowanym jest ogromnie czasochłonna. Może nie umiem sobie czasu odpowiednio zorganizować, ale mnie ona całkowicie absorbuje.

Warszawa 1979

WITOLD GIERCZAK

Urodzony w 1927 roku, jeden z najstarszych stażem twórców polskiego filmu animowanego. Kontakt z animacją nawiązał jeszcze w latach pięćdziesiątych, gdy został członkiem Zespołu Filmów Rysunkowych Śląsk. Był współzałożycielem Studia Miniatur Filmowych w Warszawie. Jest autorem wielu filmów nagrodzonych na międzynarodowych festiwalach, cenionych za oryginalną plastykę. Najważniejsze z nich to m. in.: **Mały western** (1960), **Czerwone i czarne** (1963), **Koń** (1967), **Admiral** (1968), **Intelektualista** (1969), **Wspaniały marsz** (1970), **Pożar** (1975).

