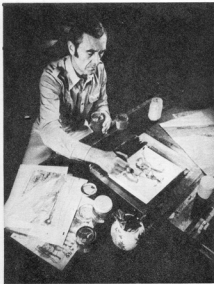


WITOLD GIERSZ

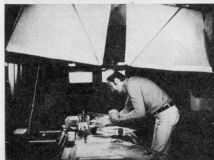
rozmawia z Redakcją
talks with the Editors



Witold Giersz urodził się w Poraju koło Częstochowy w 1927 roku. Prace w filmie animowanym zaczynał jako animator w Spółdzielni Filmów Rysunkowych „Śląsk” w Bielsku. Był współorganizatorem Studia Miniatur Filmowych w Warszawie. Debiutował samodzielnym filmem „Tajemnica starego zamku” w 1956 roku. W 1974 roku uzyskał dyplom na Wydziale Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Ważniejsze filmy: 1959 – „Neonowa frazka”, 1960 – „Mały western”, 1962 – „Oczekiwanie” (zrealizowany wspólnie z Ludwikiem Perskim), 1963 – „Czerwone i czarne”, 1967 – „Koni”, 1969 – „Intelektualista”, 1970 – „Wspaniały marsz”, 1972 – „Kaskader”, „Stary kowboj”, 1974 – „Ślady”, 1975 – „Pożar”, 1979 – „Proszę stania” (pełny metraż). W roku 1971 otrzymał nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II stopnia za twórczość reżyserką w dziedzinie filmu animowanego. Jest laureatem licznych krajowych i zagranicznych festiwalii filmowych. Adres: Warszawa, Gąbrińska 18/54

Witold Giersz was born in 1927 in Poraj near Częstochowa. He started his work in the animated film as an animator at the Śląsk Cooperative of Animated Cartoons in Bielsko. He participated in the organization of the Studio of Film Miniatures in Warsaw. He made his first independent film, "The Mystery of the Old Castle" in 1956. In 1974 he graduated as a film director from the State College of Film, Television and Theatre in Łódź. His more important films are: 1959 – "The Neon Trifle", 1960 – "The Small Western", 1962 – "Expectation" (done with Ludwik Perski), 1963 – "Red and Black", 1967 – "The Horse", 1969 – "The Intellectual", 1970 – "The Magnificent March", 1972 – "The Stuntman", 1972 – "The Old Cowboy", 1974 – "Traces", 1975 – "Fire", 1979 – "Please, Elephant" (full length). In 1971, the Minister of Culture and Art awarded him a prize, second class, for his work as a director of animated films. He has won numerous prizes at national and international competitions. Address: Warsaw, Gąbrińska 18/54

"The Mystery of the Old Castle" in 1956. In 1974 he graduated as a film director from the State College of Film, Television and Theatre in Łódź. His more important films are: 1959 – "The Neon Trifle", 1960 – "The Small Western", 1962 – "Expectation" (done with Ludwik Perski), 1963 – "Red and Black", 1967 – "The Horse", 1969 – "The Intellectual", 1970 – "The Magnificent March", 1972 – "The Stuntman", 1972 – "The Old Cowboy", 1974 – "Traces", 1975 – "Fire", 1979 – "Please, Elephant" (full length). In 1971, the Minister of Culture and Art awarded him a prize, second class, for his work as a director of animated films. He has won numerous prizes at national and international competitions. Address: Warsaw, Gąbrińska 18/54



REDAKCJA: Ile zrealizował Pan filmów?

WITOLD GIERSZ: Nigdy nie prowadziłem statystyki, ale w Studio Minifatur Filmowych obliczono kiedyś, że około 40.

Red.: Złożyło się na to dwadzieścia kilka lat działalności.

W.G.: Pracę w kinematografii zacząłem w 1950 roku jeszcze w Spółdzielni Filmów Rysunkowych w Bielsku.

Red.: Należał Pan do grona pionierów filmu animowanego w Polsce.

W.G.: To już stare dzieje.

Red.: Debiutował pan w 1956 roku filmem „Tajemnica starego zamku”. Później przełomowym momentem w Pańskiej karierze stały się chyba filmy „Neonowa fraszka” i „Mały western”?

W.G.: Rzeczywiście. Neonowa fraszka była pierwszą, bardzo jeszcze nieśmiałą próbą odejścia od konwencjonalnego rysunku, to jest konturu wypełnioną kolorem. Zastosowałem tu rysunek pędzlem, co miało sugerować światline, neonowe rurki, tworzące postacie. W Małym westernie operowałem już tylko plamą barwną naniesioną własnoręcznie pędzlem na celuloid.

Red.: Był Pan pierwszym w kraju, a wydaje mi się, że i na świecie, realizatorem, który posłużył się taką techniką, to jest malunkiem osobście nanoszonym na celuloidy z ominięciem całego sztabu pracowników pomocniczych.

W.G.: Mnie się też tak wydawało. Ale ku mojemu zaskoczeniu na festiwalu w Annecy, na którym pokazywałem Mały western, pojawił się film George'a Dunninga. Latający człowiek zrealizowany w bardzo zbliżony sposób. Dosłaliśmy do podobnych rezultatów niezależnie od siebie i nie jest istotne, który z nas był pierwszy. Gwoli jasności trzeba dodać, że oba te filmy posługiwały się w gruncie rzeczy tradycyjną, celuloidową techniką, innowacją była tylko forma rysunku: odejście od konturu na rzecz swobodnej plamy barwnej.

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

W.G.: Może najbardziej charakterystyczny 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 przenikań, jeżeli wprowadzą animację, to bardziej uproszczoną niż u mnie. Ale w gruncie rzeczy zrobiłem tą metodą bardzo niewiele filmów, bo tylko trzy: Kof, Intelektualista i Pożar. Niemniej przyglęno do mnie, że jest to moja technika. Na ogół pracowałem jednak w sposób tradycyjny. Lubię zwłaszcza animację na celuloidach tyle, że robią ją tak, jak w Małym westernie.

Red.: W jakich Pana filmach jak „Mały western” czy „Czerwone i czarne” szczególnie cenię rodzaj dowcipu płynący z czysto plastycznych pomysłów. Przykładem może być zderzenie się dwóch postaci, żółtej i niebieskiej, z czego powstaje jedna wielka, zielona postać. Ten gag mógł się narodzić tylko z myślenia obrazowego i tylko w filmie animowanym.

W.G.: Te pomysły narodziły się w trakcie realizacji, w związku z czym nie mogły stanowić punktu wyjścia dla scenarzysty. Żałuję, że nie wpadłem na nie wcześniej, bo wówczas mógłbym podporządkować im całą fabułę. Wyjście od tworzywa – to jest właściwa droga. Próbowałem pojąć ją w Czekiwanie. Tu od początku zastanawiałem się, jaką akcję należy zastosować dla postaci, które Ludwik Perski zrobił z bibułki. Co może być dramatem, tragedią dla bibułkowej baletnicy? Zgniecenie, rozdarcie mate-

1-4. Autor przy pracy w studio
Fot. J. Szabara

1-4. In the Author's studio





5-6

Witold Giersz

5-6. Kadry z filmu „Oczekiwania” (współpraca z Ludwikiem Perskim), 1962
7-10. Kadry z filmu „Ślady”, 1974
11-14. Kadry z filmu „Stary kowboj”, 1960
Fot. S. W. Krukowski

5-6. Frames from the film „Expectation” (made together with Ludwik Perski), 1962
7-10. Frames from the film „Traces”, 1974
11-14. Frames from the film „The Old Cowboy”, 1960

niatu, z którego została zrobiona, w najgorszym wypadku spalenia. Jakże mogą być jej przesyca? Lekkie, banalne – bo to tylko taneczka z papieru. W ten sposób powstała cała anegdota.

Red.: Powiedział Pan kiedyś: „Wszystkie moje filmy, które jakoś mnie zadowolily, zrealizowałem sam (...) natomiast realizowane z zespołem wypadają miernie”. Jak Pan to tłumaczy?

W.G.: Praca w zespole nie pozwala na wykazanie indywidualnego podejścia do plastyki. Lenica, gdyby musiał pracować z zespołem, nie zrealizowałby Nowego Janka Muzykanca czy Labiryntu. Jeśli mamy do czynienia z kilkunastoma, nawet bardzo zdolnymi, plastikami 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 piędno można wycisnąć tylko w sposobie prowadzenia akcji, dramaturgii, ale dla rozrywek plastycznych nie ma tu pola do popisu.

Red.: Niemniej realizował Pan i realizuje filmy w zespole.

W.G.: Spróbuję się wytłumaczyć. W Bielsku przeszedłem przez szkołę klasycznego filmu rysunkowego – tradycyjną, dobrą szkołę, która jest tam do dziś kultywowana. 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 warsztatowa wiedza niewiele znaczy, że w animacji naprawdę liczą się cięszą oko 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 pełnometrażowy film Proszę słonia nie stanowi tu wyjątku, gdyż jest montażem materiału z serialu nakręconego jedenaście lat temu i tylko miejsca łączeń i pewne drobne dokreśli zostały dorobione. Zresztą sam je władcwie wykreślałem z pomocą jednego animatora.

Red.: 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?

W.G.: Są filmy, które bez wahania mogłoby uznać za dzieła plastyczne, przykładem jest dla mnie chociażby twórczość Szpakowicza. Niemniej myślę, że animacja wykształcała 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 się porozumieć jej przedstawicielowi z plastikiem niemiłowcem, niż reprezentantem filmu fabularnego czy dokumentalnego. Może więc należałoby pozostać przy określeniu „ożywiona plastyka”, czyli plastyka tworzona nie tylko za pomocą pędzli i płótna, lecz także kamery, projektora i ekranu.

Red.: A czy Pan sam, będąc autorem scenografii do większości swoich filmów, czuje się plastikiem?

W.G.: Mocno postawione pytanie. Wszystkie swoje umiejętności plastyczne podporządkowuję filmowi. Nie parzę się plastyką w innym wydaniu. Czuję się więc plastikiem 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.

Rozmawiał MARCIN GIŻYCKI

EDITOR: How many films have you made?

WITOLD GIERSZ: I have never compiled statistics, but they said once at the Studio of Film Miniatures that there were about forty.

Ed.: The fruit of the twenty odd years of your activity.

W.G.: I started to work with the film industry as early as 1950, at the Cooperative of Animated Cartoons in Bielsko.

Ed.: You were among the pioneers of the animated film in Poland.

W.G.: That was long ago.

Ed.: You made your debut in 1956 when you did „The Mystery of the Old Castle”. But the turning point in your career was „The Neon Trifle” and „The Small Western”.

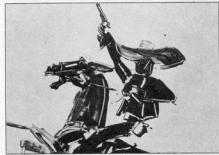
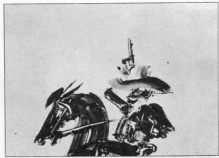
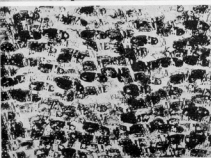
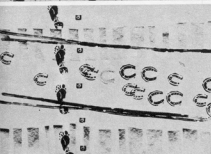
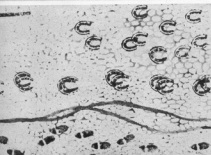
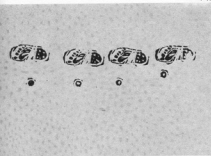
W.G.: Indeed. The Neon Trifle was my first, very timid, attempt to abandon conventional drawing, i.e. contours with colour. I did my drawings with a brush, which created the impression that the characters were made of neon tubes. In The Small Western I made use only of patches of colour which I put with a brush straight onto the celluloid.

Ed.: You were the first film-maker in Poland and, if I am not mistaken, in the world, to use this technique, namely, painting on the celluloid without a whole staff of assistants.

W.G.: I thought so, too. But, to my surprise, when I showed The Small Western at the Festival in Annecy, George Dunning presented his Flying Man, made in a very similar way. We arrived at similar results independently and it does not really matter who was the first. Let's be quite clear about it: both films used the traditional celluloid technique, the only innovative thing was the form of drawings: contours were replaced by patches of colour.

Ed.: It seems that you have tried all possible forms of animation, you have even made a puppet film. „Expectation”. However, your name evokes associations primarily with „dynamic painting”, i.e. the gradual transformation, through the addition and erasure of painted elements, of a single picture done in a thick layer of wet paint. Do you agree that this is the most characteristic undercurrent in your art?

W.G.: People call it the most characteristic because, apart from Piotr Szpakowicz, no one uses this technique in Poland. Naturally, our methods are somewhat different. Szpakowicz deals, in the main, with static painted surfaces that evolve as a result of impregnation. When he introduces animation, it is less complex than with me. But, to be quite frank, I have used this method in three films only: The Horse, The Intellectual and Fire.





15



16

Witold Giersz

- 15, 16. Kadry z filmu „Pozar”, 1975
- 17. Kadry z filmu „Admirał”, 1968
- 18-21. Kadry z filmu „Kaskader”, 1972
- 22. Kadry z filmu „Kół”, 1967

- 15, 16. Frames from the film “Fire”, 1975
- 17. Frame from the film “The Admiral”, 1968
- 18-21. Frames from the film “The Stuntman”, 1972
- 22. Frame from the film “A Horse”, 1967



17

Nevertheless the story goes that this is my technique. Generally, I have worked quite traditionally. I am especially fond of animation on the celluloid if it is in *The Small Western*.

Ed.: What I particularly appreciate in your films such as “*The Small Western*” or “*Red and Black*” is the wit based on purely visual effects. For instance, a clash of two figures, yellow and blue, which leads to the emergence of a single huge green figure. This gag could only be born as a result of thinking in terms of pictures, and only in an animated film.

W.G.: This sort of ideas came to me when I was already working on the film and that is why they could not be the starting point for the script. I regret that they did not occur to me earlier, then I could have subordinated the entire plot to them. I think that the starting point should lie in the material. I tried to follow this path in *Expectation*. There, from the very beginning I kept thinking about a plot in which to involve the figures made of tissue paper made by Ludwik Penski. What drama, what tragedy can be designed for a tissue ballerina? Crumpling, tearing, or, in the worst case, burning? What can her sensations be? Light, banal, for she is only a paper dancer. This gave rise to the whole plot.

Ed.: You have once said: “I made myself all my films that I find fairly satisfactory (...) all those made in collaboration have turned out mediocre.” How do you explain it?

W.G.: Group work hinders one’s approach in the visual sphere. If Lenica had had to work with a group, he would have never made *New Janko the Musician* or *The Labyrinth*. If we work with a dozen, however talented designers, and we do not want to come up with a conglomerate of a dozen, however, good, diverse works, we must restrain ourselves and fall into line. One’s own individuality must be given up in favour of a homogeneous final effect. One’s individual mark may be imprinted only in the way we develop the plot, on the dramatic quality, but visually, there is no room for shining out.

Ed.: And yet, you have made films in collaboration with others.

W.G.: Let me explain. In Bielsko. I went through a good traditional school of classical animated cartoons, cultivated there until today. I thought that I had

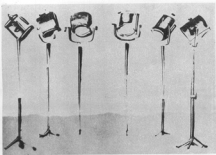
become quite skilful at this technique and originally I planned no other methods. However, as time went by, I ceased to be satisfied. I came to the conclusion that all I knew about workmanship did not mean much, that what really counted in animation and was pleasing to the eye was novelty. After a good deal of research, I finally arrived at something that gave me some satisfaction. I mean the series of films from *The Small Western* to *Fire*. But from time to time I go back to traditional cartoons, which I regard as my duty towards the company. Certain films are commissioned and I have to carry them into effect. However, I have not made a film with a group of animators for a very long time now. Please, *Elephant* is no exception, as this full-length film uses the material shot for a serial eleven years ago, with only junctions and some other little things done now. I did all the alternations practically myself, assisted by one animator.

Ed.: Animated film lies on the borderline of two disciplines: The visual art and feature film. Do you agree that an animated film d’auteur has more of the former, whereas an animated film produced by a team is more like the latter?

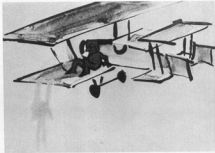
W.G.: There are films that can obviously pass as works of the visual arts, like for instance, all Szpakowicz has done. Nevertheless, I think that animation has worked out means of expression original enough to be distinguished as an autonomous discipline. Anyway, it is so unique among the multifarious film genres that a maker of animated films finds it easier to communicate with a representative of the fine arts who does not make films than with someone who makes feature films or documentaries. For that reason it may be better to opt for the term “animated visual art”, i.e. produced not solely by means of a brush and canvas but also a ciné-camera, a projector, and a screen.

Ed.: You have designed settings for almost all your films. Does it make you feel an artist?

W.G.: Quite a blunt question. All my artistic experience is subordinated to the film. I do not practice art in any other form. Hence I feel at once an artist and a film maker, one inseparable from the other. I would have no time for painting, graphic art or drawing. Film making is very time-consuming. Maybe I am not very well organized, but it takes all my time.



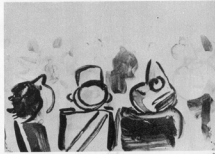
18



20



19



21



22

23. Projekt do filmu „Czarny błysk”
24, 25. Projekty do filmu „Potar” 1975
26. Kadry z filmu „Mały western” 1960
27. Projekt do filmu „Wspaniały marz” 1970
28, 29. Kadry z filmu „Stary kowboj” 1972



23. Design for the film "A Black Flash"
24, 25. Designs for the film "Fire", 1975
26. Frames from the film "A Small Western", 1960
27. Design for the film "Magnificent March", 1970
28, 29. Frames from the film "The Old Cowboy", 1972





26

