

Reinterpretacja rewizjonizmu

Garby Marka Serafińskiego w kontekście myśli Leszka Kołakowskiego i dziedzictwa polskiej szkoły animacji

OLGA BOBROWSKA

W latach 1997-2011 ¹ Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu zrealizowało cykl *14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego*. Na podstawie lekkich i pełnych subtelności humoru tekstów filozofa zawartych w tomiku *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych* z 1963 r. powstała wyjątkowa seria telewizyjna. Wielopoziomowe, pozornie proste gatunkowo teksty kultury intencjonalnie zachęcały odbiorców do twórczej krytyki, swoistego „ostrzenia” zmysłu humanistycznej dociekliwości ². Uniwersalizm przesłania filozofii Leszka Kołakowskiego, skupionej na człowieku poszukującym ładu i wartości w rzeczywistości zarówno empirycznej, jak i mitycznej, dociera i do widzów młodych, i do ukształtowanych już odbiorców kultury, dlatego też seria wzbudziła zainteresowanie widzów festiwalu oraz międzynarodowych dystrybutorów. Banalne, często absurdałne sytuacje przytrafiające się mieszkańcom nieistniejącej Lailonii przy odrobinie intelektualnej gimnastyki okazywały się trawestacjami problemów współczesnego społeczeństwa, aktualnymi w czasie wydania oryginału literackiego, a także podczas pracy nad animowanymi adaptacjami filmowymi. Przy realizacji „lailońskich” bajek pracowało dwunastu wyśmienitych polskich reżyserów filmów animowanych (wśród nich Jacek Adamczak, Zbigniew Kotecki, Hieronim Neumann i Marek Serafiński), korzystających ze zróżnicowanych technik animacji. Ich osobowości, temperamenty twórcze i wcześniejsze doświadczenia artystyczne przydają dodatkowych kontekstów interpretacyjnych adaptacjom filmowym opowiadań Kołakowskiego. Cykl *14 bajek z królestwa Lailonii* można odczytywać jako niezwykle konglomerat humanistyczny, w którym filmowe wybory formalne, autorski indywidualizm (Kołakowskiego, reżyserów i scenarzysty Jana Zamojskiego) oraz materia literacka stają się równoprawnymi przekąźnikami myśli filozoficznej.

Dla Leszka Kołakowskiego zarówno filozofowanie, jak i uprawianie sztuki było wyrazem postaw etycznych. W emocjonalnym (utrzymanym nieco w tonacji satyrycznej) tekście krytyczno-literackim z lat 60. *O „Doktorze Faustusie”* ³, podobnie jak w pisany już w 1977 r. artykule *Ludobójstwo i ideologia*, Kołakowski wykazuje konieczność spojrzenia na przeszłość „z prokuratorskiej perspektywy”, wyzbycia się lęku w introspektywnym poszukiwaniu przyczyn katastrofy. Radykalne ekstremizmy przejawiają się w wytworach kultury, wzorach społecznych i ekonomicznych, ale pozostanie przy takiej jedynie refleksji sprawia, że uznaje się pewną nieuchronność wydarzeń dramatycznych, otwiera się na akceptowanie tłumaczeń zgodnie z kategoriami *błędu wieku młodzieńczego* czy *podległości du-*

chowi czasów, unika się przyjęcia odpowiedzialności. Teksty te dotyczą poglądów Kołakowskiego na dziedzictwo totalitaryzmów hitlerowskiego i stalinowskiego, z tym że dosłowne odniesienie do systemu stalinowskiego dochodzi do głosu dopiero w *Ludobójstwie i ideologii*. W literackim tekście krytycznym Kołakowski stawia pytanie: „*Doktor Faustus*” jest krytyką tradycji kulturalnej, z której najbardziej brutalna reakcja czerpała – może bezprawnie, ale skutecznie – pewną ilość odżywczego pokarmu; zarazem jednak przeciwstawia się tej tradycji w imię wartości, które chronologicznie na ogół ją poprzedzają, i stąd w konfrontacji siły okazują się jednak mało skuteczne. Jak zaś sprawić, żeby w obronie wartości powszechnych przeciwko wrogom nie być zmuszonym z tych właśnie wartości dla skuteczności walki zrezygnować i tym samym walkę uczynić niesensowną?⁴ Kołakowski nigdy nie stworzył monolitycznego systemu filozoficznego, a jednak we współczesnej historii filozofii przypisuje mu się decydujące znaczenie w ramach formacji warszawskiej szkoły historii idei. Kaliber myśli Leszka Kołakowskiego przewyżcza miałość i niedostatek realizacyjne pojawiające się w niektórych filmach z poznańskiej serii, czyniąc je mimo wszystko intrygującymi. Choć filozof nie uważał bajek za szczególnie znaczące w swoim dorobku, to w powszechnej recepcji jego twórczości stanowią one ważny element dopełniający refleksję o czysto naukowym charakterze. Przebijające z tekstów poglądy Kołakowskiego na politykę, potrzeby społeczne i religijne dostrzegała też PRL-owska cenzura, która na zasadach prewencji wstrzymała druk ostatniego opowiadania z tomu (*Wielki głód*), gdzie pod płaszczem niewinnej anegdoty zostały zakamuflowane przez Kołakowskiego systemowe patologie, które piętnował jako socjalistyczny rewizjonista.

Zarówno przed-, jak i poemigracyjna działalność filozofa (polityczna, naukowa, publicystyczna, artystyczna, a także podejmowane przez niego wybory osobiste) pozostawała w ścisłym związku z kształtowaniem się współczesnej polskiej sfery publicznej. W pewnych momentach – tak jak np. gdy w marcu 1950 r., uczestnicząc w walkach na „froncie filozoficznym”, radykalnie atakował Władysława Tatarkiewicza; w październiku 1966 r., gdy wraz z Krzysztofem Pomianem wywołał burzę w PZPR wystąpieniem na Uniwersytecie Warszawskim czy w lutym 1968 r., gdy publicznie, potępiając zdjęcie z afisza *Dziadów* w inscenizacji Kazimierza Dejmka, mówił o karłowaceniu kultury narodowej w wyniku nękania jej przez pozostające w poczuciu permanentnego zagrożenia władze administracyjne oraz konieczności zniesienia tego *nieznośnego i niszczyielskiego stanu rzeczy*⁵ – jego udział w życiu społecznym w sposób znaczący wykraczał poza schematy opisu naukowego czy komentarza publicystycznego.

Jakkolwiek byłoby nadużyciem sytuowanie *Bajek z Lailonii* w tym samym rejestrze oddziaływania, co pozycje takie jak *Świadomość religijna i więź kościelna* (1965), *Główne nurty marksizmu* (1976-1978) czy *Horror Metaphysicus* (1988), to uwzględniając właśnie owo peryferyjne miejsce tomiku z 1963 r. w strukturze dorobku Kołakowskiego, relacji tekstualnych należałoby raczej szukać w wytworach kultury, które towarzyszyły pisarzowi w okresie krystalizowania się jego postaw społecznych, filozoficznych i politycznych. Bajki, wbrew wpisaniu w gatunek dydaktyzmu, nie zostały stworzone przez Kołakowskiego po to, aby moralizować, pouczać czy wychowywać. Wraz z utworami literackimi i próbami scenopisarskimi, luźną publicystyką, często prześmiewczą i parodystyczną, stanowią komplementarną, lecz autonomiczną całość w stosunku do dyskursu nauko-

wego Kołakowskiego. Sytuację tę dostrzegał też Jan Zamojski, który proces adaptacyjny traktował jako działanie komparatystyczne, uznając rewizjonistyczny kontekst bajek za odniesienie oczywiste ⁶.

Continuum wydarzeń, tekstów i postaci oddziaływało na filozofa zarówno w momencie, gdy kierowała nim konieczność zdefiniowania sensu (tak wewnętrznego, jak i społecznego) w deklarowanym powojennym nowym łaździe, a także wtedy, gdy zrezygnował z intelektualnego angażowania się w ideologię wiary w konieczność dziejową. Niezdolność marksistów do rewizji (i rekonstrukcji) doktryny pod naporem pytań, które posypały się ze strony myślicieli związanych z warszawską szkołą historii idei (Kołakowski, Bronisław Baczko ⁷), sprawiła, że przeszedł on na pozycje historycznego relatywizmu i sceptycyzmu, a wreszcie zaczął ciągle ponawiać, *z pełną świadomością ich beznadziejności, próby znalezienia trwałych, uniwersalnych wartości i zaangażowanie się w ich obronie* ⁸.

Ruch rewizjonistyczny stanowił przede wszystkim kierunek intelektualno-polityczny aktywizujący osoby należące do partii. Wśród jego inicjatorów znaleźli się przedstawiciele pokolenia, którego Leszek Kołakowski, należący do generacji intelektualistów dzielących doświadczenie zaważenia się ładu społecznego i systemu wartości w okresie wojennym, był typowym reprezentantem. Ryszard Sitek przywołuje słowa Jerzego Szackiego, związanego z warszawską szkołą historyków idei, opisujące zaangażowanie tego środowiska w budowę polskiego komunizmu: *Marksizm (...) proponował jakiś nowy ład. Usiłował pokazać, że cały ten bałagan jest historią. (...) Było się skłonny myśleć o tym wszystkim jako o deformacjach czegoś, co nie jest złe jako kierunek. W jakimś sensie było to więc na pewno poszukiwanie religii* ⁹. Grzechem pierwotnym intelektualnej elity komunistycznej stał się konsekwentny racjonalizm nakazujący odwrócenie wzroku od zbrodni, teoretyzowanie wobec sytuacji elementarnych ¹⁰, wreszcie prowadzący ich na barykady „frontu ideologicznego”, skąd pod pretekstem merytorycznych dyskusji podnosili na temat swoich oponentów argumenty ideologiczne, a nierzadko też wprost personalne. Ryszard Sitek dostrzega pierwsze przejawy rewizjonizmu u Kołakowskiego w pismach z 1954 r. wprowadzających zasadę historycznej relatywizacji w ocenie kierunków filozoficznych ¹¹, od 1956 r. zaś datuje eksplozję prac o charakterze krytyczno-rozliczeniowym autorstwa Kołakowskiego, Bronisława Baczki czy Jerzego Szackiego, które to tendencje wzrastają przez całą następną dekadę i kumulują się w powszechnym buncie intelektualistów z 1968 r.

Okres 1957-1968, tak istotny dla ewolucji myśli Leszka Kołakowskiego od pozycji filozofa zaangażowanego w funkcjonujący system, konstruktywnego krytyka i reformatora, po rewizjonistę i wreszcie dysydenta, stanowi także dekadę, w której dwukrotnemu przewartościowaniu uległa polska kultura filmowa. W wyniku procesu odwilży (1954-1957) wyłoniła się polska szkoła filmowa, która zrewolucjonizowała kino niegdyś skazane na branżowy schematyzm, później zaś uwarunkowane ideologicznie. Na ekranach filmowych pojawili się romantyczni „loserzy” pokroju pełnych wahań konspiratorów, jak Jaś Krone z *Pokolenia* (1954), Maciek Chełmicki z *Popiołu i diamentu* (1958), Bożek z *Nikt nie woła* (1960) czy konformiści w rodzaju Piszczyka z *Zezowatego szczęścia* (1960). Mitologia heroicznej, żołnierskiej ofiary o charakterze wręcz sakralnym pojawiła się zaś jako reakcja na ambiwalencję tych filmowych konfrontacji, krytycznych wobec współczesności, z ducha zaś demokratycznych. Polityka kulturalna lat 60. zarządzana

przez przywódcę frakcji „partyzantów” Mieczysława Moczara domagała się połączenia treści nacjonalistycznych z ideologią komunistyczną, najchętniej w ramach konwencjonalnie realizowanych filmów wojennych (co się spełniło np. w *Barwach walki*, filmie zrealizowanym w 1964 r. przez Jerzego Passendorfera na podstawie wspomnień Moczara). W dusznej atmosferze lat 60. krępującej swobodę poszukiwań artystycznych deprecjonowany przez władze film animowany pozostawał natomiast obszarem wyjętym spod czujnej kurateli narodowo-komunistycznych ideologów, z czego jego twórcy skwapliwie korzystali.

W spectrum szerszym niż sama tylko kultura filmowa zachowawczość siermiężnego socjalizmu epoki Gomułki oraz konserwatywna (w swej końcowej fazie także skrajnie antysemicka) strategia kulturalna ministra spraw wewnętrznych i „literata” Mieczysława Moczara wykreowały sytuację społeczną, którą Leszek Kołakowski w słynnym przemówieniu z 21 października 1966 r. na Uniwersytecie Warszawskim¹² określał jako powszechne rozczarowanie zawiedzionymi nadziejami na *przywrócenie praworządności, odpowiedzialności władzy przed społeczeństwem, wolności informacji i krytyki*¹³.

Filmy z Poznania, będące efektem procesu artystycznego toczącego się w konkretnych warunkach społeczno-politycznych lat 90., odwołują się do postaw intelektualnych i artystycznych obecnych w polskiej szkole animacji, między innymi za sprawą Leszka Kołakowskiego, jednego z inicjatorów krytycznego myślenia obywatelskiego tamtego okresu. W sposób naturalny powraca w nich pytanie o kondycję wspólnot zatracających się w beznadziei, moralnym zobojętnieniu, konstruujących swoją tożsamość wokół narodowych kompleksów i zbiorowej frustracji, zarządzanych przez izolujących się od społecznej rzeczywistości aparatczyków, których elity szerzą mowę nienawiści, a tajna policja ńeka krytyków systemu.

Polska szkoła animacji – między polityką a filozofią

*Mój stosunek do plakatu i filmu animowanego jest podobny: oba gatunki traktowałem zawsze, jako środki kontrabandy artystycznej. Plakat był dla mnie koniem trojańskim hasającym po ulicach i przemycającym coś, czego się tam zazwyczaj nie znajduje. Film animowany z jego umysłowym infantylizmem i plastycznym prymitywizmem objawił się jako nowy koń trojański, w którego zapakować można było inne treści*¹⁴ – mówił Jan Lenica w 1977 r. w rozmowie z redakcją „Projektu”. Stwierdzenia w rodzaju *umysłowy infantylizm czy plastyczny prymitywizm* mogą brzmieć zaskakująco w ustach artysty, którego niepokojąca i wysoce konceptualna twórczość animowana rozślawiła polską animację w Europie i na świecie dwie dekady wcześniej. W okresie poprzedzającym realizację debiutu Lenicy i Waleriana Borowczyka *Był sobie raz...* (1945-1957) większość animowanych produkcji rzeczywiście jednak nie wykraczała poza prymitywny dydaktyzm i skrajny schematyzm przedstawienia. Dostosowanie się twórców do wymogów jedynej słusznej metody ekspresji artystycznej, czyli realizmu socjalistycznego, zadekretowanego oficjalnie na zjeździe w Wiśle (listopad 1949 r.), drastycznie spowolniło rozwój polskiego filmu animowanego. Sztuka, która w 1945 r. narodziła się w Polsce na nowo (animacje sprzed 1945 r. nie przetrwały zawirowań wojennych), była pozbawiona punktów odniesienia innych niż np. dyskredytowane przez władze przedwojenne filmy Władysława Starewicza i Walta Disneya czy agitki

i kroniki filmowe realizowane w bratnich krajach. Pionierzy okresu powojennego nie tylko musieli określić od nowa konwencje estetyczne i narracyjne, ale także zmierzyć się z dramatycznym brakiem zaplecza technicznego.

Pierwsze filmy animowane, takie jak *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski) czy *Paweł i Gawel* (1947, reż. Ryszard Potocki; film zaginiony), powstały w prywatnym mieszkaniu Wasilewskiego w Łodzi. Podobnie „chałupnicze” metody pracy stosowali artyści zgrupowani wokół Zdzisława Lachura, który tuż po wojnie prowadził pracownię przy Wydziale Propagandy KW PPR w Katowicach. Grupa Lachura, dążąca do wpisania swoich działań w ramy instytucjonalne, stworzyła w 1948 r. Zespół Produkcyjny Filmów Rysunkowych „Śląsk”, który ostatecznie dał podwaliny pod istniejące do dziś Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Jak pisze Paweł Sitkiewicz, nawet w 1951 r. w studiu wciąż brakowało celuloиду (zastępowanego kliszami rentgenowskimi), aparatury do nagrywania dźwięku, laboratorium, profesjonalnych kamer przystosowanych do zdjęć poklatkowych, a nawet regularności w wypłacaniu pensji pracownikom, którzy aż do końca lat 40. działali społecznie¹⁵.

Socrealizm obarczył film animowany wspomnianą przez Jana Lenicę umysłową infantyлизacją. Eksperyment (rozumiany jako odejście od realizmu czy to przez zastosowanie narracji asocjacyjnej czy też kreacyjną deformację przedstawień) został surowo wzbroniony, a restrykcyjne działania cenzorskie rozpoczęły się już na etapie oceny filmu w Biurze Scenariuszowym. Los oskarżonych o formalizm „półkowników” stał się udziałem filmów Zdzisława Lachura (*Ich ścieżka*, 1949) i Zenona Wasilewskiego (*Pan Piórko śni*, 1949). Oba filmy chwalono przed zjazdem w Wiśle za *oryginalną formę plastyczną*, podwyższenie jej [polskiej animacji – dop. O. B.] *atrakcyjnej odrębności*¹⁶ czy za przełomową *próbę znalezienia nowego języka filmu kukielkowego*¹⁷. Jak podejrzewa Paweł Sitkiewicz, w przypadku dzieła Zenona Wasilewskiego *większe obawy budziła (...) treść filmu, a formalizm posłużył jako pretekst do ingerencji. Gdyby film wyrażał „postępowe idee”, trafiłby do ograniczonej dystrybucji*¹⁸.

Niszowość, niedoinwestowanie i brak zainteresowania władz filmem animowanym w krajach komunistycznych (poza ZSRR i maoistowskimi Chinami) z biegiem lat paradoksalnie przyczyniły się do rozkwitu tej dziedziny sztuki. Po zniesieniu socrealistycznych wytycznych animacja zaczęła przyciągać artystów, którzy, tak jak Jan Lenica, pragnęli nasycić swoje prace „innymi treściami”. Filmy niedopuszczane do szerokiej dystrybucji krajowej ciągle mogły liczyć na udział w międzynarodowym obiegu festiwalowym, a utrudniony dostęp do nowoczesnych rozwiązań technologicznych pobudzał kreatywność w obrębie technik uznawanych za konwencjonalne czy – jak w przypadku wycinanki zastosowanej w debiutanckim filmie Borowczyka i Lenicy – wręcz prymitywne.

Dom Borowczyka i Lenicy, *Szkoła* (1958) Waleriana Borowczyka, *Fotel* (1963) i *Karol* (1966) Daniela Szczechury, *Sztandar* (1965) Mirosława Kijowicza, *Worek* (1967) Tadeusza Wilkosza czy *Schody* (1968) Stefana Schabenbecka to tylko niektóre tytuły z długiej listy filmów animowanych z tamtego okresu, które często za pomocą czytelnych metafor przedstawiały, niczym w krzywym zwierciadle, absurdy życia w systemie socjalistycznym, naturę totalitaryzmu związaną z uniformizacją i skłonnością społeczeństwa do aktów zbiorowego szaleństwa. Jednocześnie wspomniane filmy stanowią obecnie kanon polskiej szkoły animacji,

w obrębie której badacze zauważają dwie zasadnicze tendencje – filmu filozoficznego i filmu politycznie zaangażowanego. Obu kierunkom wspólna jest inwencja w stosowaniu środków ekspresji animacji filmowej, odejście (często skrajne) od realistycznego przedstawienia na rzecz figuratywnej umowności i wyabstrahowanej z rzeczywistości inscenizacji, obecność refleksji egzystencjalnej (określanej w prasie zachodniej jako „polski smutek”¹⁹), wreszcie manifestowana antyrozrywkowość. Oba trendy rozwijały się w sposób dialogiczny i komplementarny (z czasem jednak nurt filozoficzny zdominował zakres poszukiwań twórczych). Trudno jednoznacznie zaklasyfikować *Schody* bądź to jako obraz filozoficzny, bądź jako zaangażowany politycznie, choć moment jego realizacji przypada na apogeum nacjonalistycznej i antyintelektualnej nagonki politycznej lat 60., w wyniku której kraj opuściło około 13 000 osób pochodzenia żydowskiego²⁰.

Filmy Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy, które ostatecznie rozsadziły sztywne schematy socrealistyczne (tak twórcze, jak i odbiorcze), szybciej na Zachodzie niż w Polsce zaczęto interpretować w kluczu krytyki ideologicznej²¹. Zarówno w *Domu* (przede wszystkim), jak i w *Szkole* materiałem filmu animowanego stały się fotografie poddane manipulacjom poklatkowym i kolorystycznym. Wprowadzenie na obszar filmu animowanego fotografii ludzi oraz elementu gry aktorskiej nadaje animacji, alternatywnej formie kinematograficznej, wrażenie autentyczności (przez uaktywnienie w widzu procesu identyfikacji z rozpoznawalną rzeczywistością empiryczną). Ich zastosowanie nie sprowadza się jednak do kopiowania rozwiązań stylistycznych filmu aktorskiego. Postacie z animowanych fotografii nie tyle odgrywają role w pewnej narracji, ile je unaocniają, emblematyzują pragnienia, konflikty czy idee, niczym aktorzy kina niemego. W przypadku Jana Lenicy – którego twórczość stanowi zasadniczy kontekst formacji polskiej szkoły animacji – taka syntetyczna komunikacja artystyczna („kontrabanda”) wiązała się z jego doświadczeniami plakacisty.

Z pewnością *Dom* pozostaje przede wszystkim surrealistycznym hołdem złożonym pierwszej awangardzie zafascynowanej możliwościami fotografii i filmu. Zgodnie ze słowami autorów: (...) *film zginął wraz ze śmiercią awangardy francuskiej. Najchętniej wróciłibyśmy do Mélièsa. (...) Ambicją naszą jest nadanie filmowi animowanemu charakteru poważnego. W swych filmach widzimy duże możliwości rozwoju nowoczesnych form groteski i komedii. (...) Chcemy powrócić do kina wizualnego, pojętego współcześnie, wzbogaconego o elementy dźwięku, koloru*²².

Trudno jednak przyjąć, że *Dom* jest wyłącznie wyrafinowanym przejawem nostalgii za dawnym kinem i minionymi formacjami intelektualno-artystycznymi. Widz zdaje sobie bowiem sprawę z faktu, że w grafikach, ilustracjach i fotograficznych kadrach, będących materią filmu, wprost wyraża się zmysłowość cielesna, zachwyt nad klasyczną Europą Zachodnią, jak i admiracja dla kultury *fin de siècle* oraz awangardy, co stanowi całkowite przekroczenie konwencji i zasad do niedawna obowiązujących w polskim kinie.

Szkola, film zrealizowany przez Waleriana Borowczyka, wydaje się bardziej praktyką niż manifestem. Jak podkreśla Marcin Giżycki, symboliczne znaczenie filmu jako pacyfistycznego i antyautorytarnego zostaje wydobyte ze statycznych zdjęć aktora, następnie poddanych animacyjnej obróbce²³. Nienaturalny rytm ruchów postaci jest eksponowany w serii bezużytecznych ćwiczeń musztrowych,

w których przez większość czasu uczestniczy bohater. Rygor marszu przenika nawet do jego erotycznych snów. Polska animacja zaangażowana politycznie niezwykle często sięga po metodę wykorzystania fotografii (choć oczywiście nie można powiedzieć, aby krytycznie nastawieni twórcy ograniczali się wyłącznie do tej stylistyki). Być może technika ta w szczególny sposób sprzyja autorskiemu charakterowi realizacji (fotografowanie jednego lub niewielkiej grupy aktorów nie wiąże się z koniecznością współpracy z szerokim zespołem o zróżnicowanych preferencjach i zdolnościach artystycznych), ukonkretnia obraz społecznie i kulturowo (uwiarygodnia przedstawienie na zasadzie dokumentacji), za pomocą karykatury nawiązuje do przyswojonych przez szeroką publiczność kinową wzorców filmowej opowieści. W konsekwencji wzrasta możliwość podjęcia z widzem intelektualnej gry przez dołączanie kolejnych kodów do pozornie anegdotycznej opowieści. Po Borowczyku eksperymenty tego typu podejmowało wielu animatorów, wśród nich np. Julian Antoniszczak (*W szponach sexu*, 1969), Zbigniew Rybczyński (*Zupa*, 1974), Hieronim Neumann (*Blok*, 1982), Jacek Kasprzycki (*Mój dom*, 1983) czy Marek Serafiński, o którym Marcin Giżycki pisze: *Jest on autorem kilku interesujących filmów z zastosowaniem techniki „borowczykowskiej” – manipulowanych zdjęć aktorskich*²⁴. Jak mówił sam reżyser w kontekście adaptacji jednej z bajek Leszka Kołakowskiego, filmu *Garby: Dla mnie film, który jest fotografowany, staje się bardziej dokumentem niż baśnią czy opowiadaniem, zawiera w sobie więcej realizmu. Nie chodzi o to, że ja fotografię lubię, ale nie wyobrażam sobie rysowanej historii Ajio. Animacja przy pomocy fotografii polega na tym, że z fragmentów zarejestrowanych kamerą wybiera się w powiększalniku fazy. (...) Wtedy jednak ta decyzja była jednorazowa. Należało wybrać fazę, zrobić kilka tysięcy odbitek fotograficznych, wyciąć je, pomalować i jeszcze wysuszyć na podłodze. Zdjęcia były naklejane na celuloidy i przyciskane szybko. Potem było to filmowane pod kamerą na 35-milimetrowej taśmie. Istniała jedna totalna wada: do tych celuloidów przyczepiał się cały kurz tego świata. Brud, którego się nie dało usunąć*²⁵.

Kontrabanda z Miasta Garbów

Głównym bohaterem *Garbów* zrealizowanych przez Marka Serafińskiego w 1998 r. jest władca autorytarny, którego irracjonalne decyzje oraz stosowanie terroru sprowadzają katastrofę na społeczeństwo. Ajio (Wojciech Wojtkowski²⁶), robotnik-kamieniarz, spokojny człowiek i ojciec rodziny, pewnego dnia ulega dziwnej chorobie. Okazuje się, że podobnie jak to przytrafiło się innemu lailońskiemu kamieniarzowi 108 lat wcześniej, wyrósł mu garb. Narośl nabiera ludzkich kształtów, wkrótce zaś okazuje się sobowtorem robotnika. Identyczna twarz skrywa jednak jego mroczne i podłe *alter ego*. Garb Ajio przejmuje władzę, gdyż udaje mu się wmówić lekarzom, że jest on „prawdziwym człowiekiem”. Następnie zaś uruchamia lawinę oskarżeń wobec członków społeczności, dowodząc, że nie są ludźmi, lecz właśnie garbami. Poddani manipulacji językowej wydają na świat garby, sobowtóry dużo atrakcyjniejsze niż ich ludzkie oryginały. Monstra natychmiast podchwytują retorykę Ajio i doprowadzają do usunięcia zdominowanych przez nie ludzi. Szeregi opierających się hysterii (w przekonaniu „wyleczonych” – epidemii) stopniowo maleją. Wreszcie żona Ajio zostaje przymuszona do „pozbycia

się” garbu (*de facto* więc przeistoczenia się w garb), a jego synek ucieka z miasta, pragnąc kiedyś powrócić i „rozprawić się z garbami”. Zarówno bajka literacka, jak i film animowany pozostawiają kwestię *jedynego miasta garbów w Lailonii, w którym nie było ani jednego garbatego* otwartą (*Dalsza historia tego miasta nie została opisana. O ile wiemy, istnieje dotychczas*²⁷).

Marek Serafiński, opowiadając o *Garbach*, mówi: *Przekładanie literatury na obraz polega na rezygnacji* i dodaje: *Moja ingerencja w tekst jest maksymalna, brutalna. (...) Prawie z niczego nie jestem w nim [w filmie – dop. O. B.] zadowolony! Nie zmienilbym jednak takiego podejścia do scenariusza, jakie przyjąłem, a ono było dosyć radykalne, odbiegło od pierwowzoru*²⁸. Niezadowolony twórca wiąże się z „chałupniczymi” warunkami pracy nad filmem i końcowym efektem formalnym. Serafiński przez około półtora roku przy wsparciu przyjaciół i rodziny wykonał parę tysięcy zdjęć, z których skomponował filmowe kadry, wycinając nożyczkami postacie i inscenizacje oraz kolorując je kredkami i farbami. Animacja ruchu w *Garbach* nie odznacza się realistyczną płynnością ani też nie ma charakteru surrealistycznej cudowności negującej animowaną czasoprzestrzeń. To raczej ruch chropowaty, demaskujący iluzję, zredukowany do prostych, schematycznych i powtarzających się gestów. Jednocześnie sceny metamorfoz stanowią dominantę narracyjną filmu. W tym właśnie należy upatrywać chyba najgłębszej ingerencji Serafińskiego w tekst Kołakowskiego. O ile w oryginale literackim masy zaczynają łykać tabletki na garby z powodu strachu zasianego przez Ajio, to w animowanej adaptacji terror wprowadzony przez kamieniarza jest tylko jednym z czynników popychających zwykłych mieszkańców miasta do radykalnego zwrotu. Równie istotne wydaje się ich pragnienie przeobrażenia się w nowego (tutaj prawdziwego) człowieka.

W wielokrotnie powtarzających się scenach narodzin garbów Serafiński stosuje duże zbliżenia postaci, dzięki którym z całą mocą zostaje wydobyty kontrast między obrazem człowieka a jego garbem. W przeciętnych szarych obywatelach zachodzi widoczna zewnętrzna przemiana – garby noszą lepsze ubrania i dużo wyraźniej eksponują swoją cielesność. Nie dochodzi do wizualnej uniformizacji garbów, lecz ich jedność mentalna zostaje klarownie zasygnalizowana. „Nowi ludzie” bez żadnych oporów przyłączają się do nagonki na domniemane garby, w równym tempie wymachują pięściami i skandują slogany podrzucane przez Ajio (*Precz z garbami!*). Sceny te są wariacją na temat pierwszej przemiany, czyli metamorfozy Ajio, kiedy to ciałem kamieniarza wstrząsają skurcze, jego twarz wykrzywia się w bólu, a wreszcie pojawia się sobowtór, którego uśmiech przypomina raczej szyderyczy grymas. Nadekspresyjność ciała i mimiki Wojciecha Wojtkowskiego przywodzi na myśl obrazy z niemieckiego czy radzieckiego kina niemego. Wrażenie to zostaje podtrzymane w metamorfozach kolejnych bohaterów – twarze ludzi wykrzywia cierpienie, z twarzy garbów, pozornie piękniejszych i lepszych, przebija zaś wrogość i żądza dominacji.

Kluczową rolę w zainicjowaniu zbiorowej transformacji zarówno u Kołakowskiego, jak i u Serafińskiego odgrywają postacie lekarzy. W opowiadaniu *Garby* stanowią oni uprzywilejowaną, otoczoną szacunkiem grupę naukowców i filozofów uchodzących za elitę intelektualną, kastę przywódców. Pomimo braku wiedzy i zachowawczości uparcie poszukują odpowiedniej mikstury zwalczającej garb i nie wahają się podać jej fałszywemu Ajio. W filmie Serafińskiego elitaryzm lekarzy



zostaje wyrażony przez gesty i aparycję trzech podstarzałych mężczyzn. Ich odseparowanie od społeczeństwa podkreślają białe kitle i kadrowanie z żabiej perspektywy (jak np. w scenie, w której, niczym dygnitarze partyjni, przyglądają się mieszkańcom miasta z balkonu monumentalnego budynku). Raz pozwoliwszy dojść garbowi Ajio do władzy i sławy, lekarze stają się podobni do pozostałych obywateli, tak jak oni są przymuszani do przeistoczenia się w nowych ludzi.

Odpowiedzialność elit rządzących za społeczeństwo stanowi jeden z centralnych tematów *Garbów*. Analizując film w kontekście 1998 r., a więc końca pierwszej dekady polskiej demokracji powojennej, możemy traktować autorską wypowiedź Serafińskiego jako gwałtowny sprzeciw wobec wyraźnie widocznej technicyzacji życia publicznego. Nowo powstała demokracja nie podjęła kroków przeciwdziałających rozbudowanemu aparatowi biurokratycznemu, balastowi (garbowi) po epoce komunizmu. Władze wybierane w wolnych wyborach, niezależnie od umiejscowienia na mapie idei politycznych, nie uregulowały sposobów komunikacji ze społeczeństwem, odżegnywały się od angażowania obywateli w dialog i powierzały zadanie eksplikacji charakteru oraz konieczności wprowadzanych zmian ekspertom-naukowcom, powiększając w ten sposób poziom niezrozumienia i niezadowolenia z transformacji wśród społeczeństwa. Jednocześnie kapitalistyczny system gospodarczy usankcjonował kulturę korporacyjną z immanentnie w nią wpisanymi zasadami rywalizacji, relatywizmu czy kultu postępu technologicznego. W państwie technokratów uprawianie humanistyki i krytycznego myślenia nie tyle nie ma racji bytu, ile staje się zajęciem marginalizowanym. Przejawy takiego stanu rzeczy w polskiej sferze publicznej opisywał Tadeusz Gadacz w 2005 r.: *Niedawno w Krakowie otwarto nową małpiarnię. Kosztowała 2,5 mln zł. Ministerstwo Nauki nie ma tylu pieniędzy na najważniejsze projekty humanistyczne w skali całego roku. Na małpiarnię mamy, na humanistykę nie. To jest symboliczne. Ale ja tę mentalność rozumiem. Chodzi o szybki i konkretny efekt. Gdy postawimy małpiarnię, to ona już stoi, małpy skaczą, dzieci się cieszą. Natomiast*

jeżeli zaczniemy w szkołach rozmawiać na temat dziejów i znaczenia takich pojęć, jak wolność, równość, sprawiedliwość, szczęście, miłość, prawda, to nie będzie wiadomo, gdzie właściwie się te pieniądze podziały. Podobnie, jeśli zaczniemy od nowa tłumaczyć wielkich filozofów. W technokratycznej logice małpiarnia jest oczywiście lepsza ²⁹.

Jakkolwiek uogólnianie tez w odniesieniu do obszaru geopolitycznego (w tym wypadku krajów zza byłej Żelaznej Kurtyny) nie prowadzi do satysfakcjonujących konkluzji, to warto w tym miejscu przywołać poglądy rumuńskiego historyka idei Vladimira Tisemaneanu. Zauważa on w swoich analizach europejskich społeczeństw postkomunistycznych, że choć doktryny faszystowskie pozostają na marginesie zainteresowań politycznych współczesnych przywódców (i wyborców) Europy Środkowo-Wschodniej, to utrzymywanie się w mocy pewnych mitów i symboli politycznych nakazuje badaczowi i komentatorowi zachowanie postawy krytycznej oraz dużego stopnia czujności w określaniu przyczyn i diagnozowaniu konsekwencji zachodzących procesów społecznych i kulturowych.

Film Serafińskiego zwraca uwagę na szczególne zagrożenie związane z izolacją klas inżynierów społecznych od ogółu ludności, a mianowicie na wzmocnienie roli politycznych demagogów, populistów wykorzystujących opozycyjne nastroje sfrustrowanego społeczeństwa do zdobycia sławy, wpływów, a wreszcie władzy. Bunt garbów pod wodzą demonicznego Ajio przywodzi na myśl sytuacje, w których patologie chwiejnego parlamentaryzmu we Włoszech lat 20. czy w Niemczech i Rumunii w latach 30. pozwoliły dojść do władzy ugrupowaniom faszystowskim, narodowo-socjalistycznym i nacjonalistycznym. To woła ludu zasłuchanego w głosy „nowych ludzi” poprzedzała przejście władzy i zamachy stanu. Udział przywódców intelektualnych w kształtowaniu się systemów totalitarnych (nie na zasadzie „fascynacji” czy „błędu młodości”, ale jako świadomego działania racjonalizującego antysemityzm czy szowinizm proletariatu) jest faktem niepodważalnym w historii zarówno nazizmu, jak i komunizmu. To o intelektualistach większego i mniejszego formatu (prawdopodobnie mając na myśli jednak przede wszystkim takie osobistości, jak Mircea Eliade czy Emil Cioran ³⁰) pisał w 1966 r. Éugene Ionesco: *Akolici żądni mieć własnych akolitów, otumanieni z kolei tumaniący innych, konformistyczni antykonformiści, umysły zmącone wierzące we własną przenikliwość* ³¹. Koncepty „choroby nosorożcowej” Ionesco (metafora faszyzmu, którą autor posługiwał się na dziewiętnaście lat przed powstaniem dramatu *Nosorożec*) oraz „epidemii garbów” Kołakowskiego odznaczają się analogicznością, szczególnie ze względu na absurdalność wcielenia, jakie przyjmuje szerzące się w społeczeństwie zło. Absurd ten jest reakcją obronną, formą językowej kontrabandy wobec dominującego w sferze publicznej zagarniania znaczeń i symboli przez organizacje dążące do monopolu na stanowienie ładu społecznego.

Portretowanie lekarzy w kontekście zarezerwowanym dla elit PZPR-owskich pozwala odczytywać *Garby* jako ostrzeżenie przed powielaniem błędów przeszłości w czasie teraźniejszym. Traumą, która zdominowała dzieje polityczne XX w. była podatność społeczeństw na totalitaryzmy. Resentyment za totalitarną racjonalizacją czystek politycznych objawił się z całą mocą w epoce Moczarsowskiej. „Bunt garbów” nie ma charakteru prawicowego ani lewicowego, jest natomiast skierowany przeciwko inności, realnej czy urojonej. Garb dla obywateli miasta jest oznaką de-

grogolady, patologii; to stanowisko zostaje podtrzymane przez lekarzy-przywódców, a samozwańczy władca Ajjo wykorzystuje te nastroje. Pod hasłem walki z chorobą (wrogiem wewnętrznym) w istocie doprowadza do eksterminacji ludności w całym mieście. Ionesco, naoczny świadek narodzin reżimu nacjonalistycznego, w 1940 r. opisywał kolejne fazy ideologicznej przemiany społeczeństwa, które po początkowym oburzeniu jest w stanie pójść na drobne ustępstwa z urzędownikami nowego ładu, co prowadzi do akceptacji, wiary i wreszcie aktywizmu na rzecz ideologii. Stąd już krok do widocznej metamorfozy. Jak pisze Alexandra Laignel-Lavastine na podstawie pamiętnika dramaturga *Présent passé, passé présent: Ionesco zauważa, że zazwyczaj tej ewolucji psychologicznej towarzyszy przemiana fizyczna, tak wyraźna, że mając już pewne doświadczenie, on potrafi dostrzec tę zmianę, zanim jeszcze przyszłe nosorożce otworzą usta. Ich skóra grubieje, ręce zaczynają przekształcać się w racice, na czole wyrasta im róg, stają się okrutni*³².

Następnie cytuje dramaturga: *Wymowne milczenie, uśmiech – i już rozumiem, że stało się z nimi coś nieodwracalnego. Że wpadli. Wyraz ich twarzy zmienia się. W ich wzroku pojawia się szczególnie błysk*³³. W innych przytoczonych przez badaczkę zapiskach Ionesco konstatuje, odnosząc się do swojej zadumy nad zdolnością człowieka do przemiany w potwora, *to tak, jak gdybym na gorącym uczynku przyłapał sam proces metamorfoz*³⁴. Fakt, że powyższe słowa rumuńskiego dramaturga mogłyby z powodzeniem zostać napisane przez teoretyka filmu animowanego, usiłującego wyrazić istotę tego medium, w kontekście powyższych rozważań wydaje się jedynie przypadkowym zbiegiem okoliczności.

OLGA BOBROWSKA

¹ W latach 1997-2000 powstała zasadnicza część serii (jedenaście filmów). *Jak szukaliśmy Lailonii* w reż. Jacka Adamczaka w symboliczny sposób w tym momencie zamyka cykl. Plany kolejnych adaptacji zostały odłożone w TvSFA na dalszą przyszłość z uwagi na trudną sytuację studia.

² Analizę formalną cyklu tych filmów przeprowadziła Katarzyna Mąka-Malatyńska, por. K. Mąka, *Animacja i filozofia. O adaptacji filmowej „13 bajek z królestwa Lailonii” Leszka Kołakowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 173-180.

³ Tekst ten ukazał się po raz pierwszy drukiem w „Gazecie Wyborczej” (nr 132, 8-9 czerwca 2013, s. 22-23). Powstał natomiast na początku lat 60. jako jeden z pierwszych artykułów Kołakowskiego w cyklu *Z dziennika lektury* publikowanego w „Argumentach”, jego druk uniemożliwił jednak urząd cenzorski. Tekst *O „Doktorze Faustusie”*, jak pisze Zbigniew Mentzel, zachował się na korektorskich szpaltach z ręcznymi poprawkami autora.

⁴ L. Kołakowski, *O „Doktorze Faustusie”*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 132 (8-9 czerwca), s. 23.

⁵ Por. R. Sitek, *Warszawska szkoła historii idei. Między historią a teraźniejszością*, Warszawa 2000, s. 97-98.

⁶ Por. wywiad z J. Zamojskim w Poznaniu 2012 r. Wywiady przeprowadziłam w ramach stypendium otrzymanego od Fundacji Studentów i Absolwentów UJ Bratniak (lipiec 2012 r.).

⁷ Bronisław Baczko (ur. 1924), profesor Zakładu Historii Filozofii Nowożytnej i Myśli Społecznej PAN. W czasie wojny dwa lata spędził w kołchozach, w 1943 r. wstąpił do I Armii WP. Po wojnie jako oficer polityczny został oddelegowany na „front ideologiczny”. Wraz z Leszkiem Kołakowskim pierwszoplanowa postać warszawskiej szkoły historyków idei. Autor m.in.: *Rousseau: Samotność i wspólnota* (1964), *Człowiek i światopoglądy* (1965). W 1968 r. został usunięty z partii i zmuszony do emigracji. Od 1974 r. jest związany z Uniwersytetem Genewskim.

⁸ R. Sitek, dz. cyt., s. 18.

- ⁹ Rozmowy. *Bez recept.* Z Jerzym Szackim rozmawiają Paweł Kłoczowski i Ryszard Legutko, „Res Publica” 1988, nr 4, s. 33-34, cyt. za: R. Sitek, dz. cyt., s. 24.
- ¹⁰ *Sytuacje elementarne to te, gdzie zamiera krytyka, to jest takie sytuacje ludzkie, do których nasz stosunek moralny pozostaje niezmienny bez względu na okoliczności, w jakich te sytuacje dochodzą do skutku. Jeśli człowiek umiera z głodu, a mogę mu dać jeść, wówczas nie ma żadnego zbiegu okoliczności, w których byłoby rzeczą słuszną powiedzieć: „taktycznie jednak lepiej pozwolić mu umrzeć”; lub jeśli nie mogę mu pomóc, powiedzieć: „taktycznie, lepiej przemilczeć sprawę jego śmierci głodowej”,* L. Kołakowski, *Pochwała niekonsekwencji*, w: tegoż, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone*, t. 2, Warszawa 1989, s. 160.
- ¹¹ Por. R. Sitek, dz. cyt., s. 54.
- ¹² Po tym wystąpieniu Leszek Kołakowski został w 1966 r. usunięty z PZPR, a w 1968 r. z Uniwersytetu Warszawskiego, razem z Bronisławem Baczko, Zygmuntem Baumanem, Marią Bielińską, Włodzimierzem Brusem, Stefanem Morawskim, i Krzysztofem Pomianem.
- ¹³ Por. A. Friszke, *Desant komandosów*, „Polityka” 2008, nr 8, s. 4-11.
- ¹⁴ *Jan Lenica rozmawia z Redakcją*, „Projekt” 1977, nr 2, s. 48., cyt. za: P. Sitkiewicz, *słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 189.
- ¹⁵ Por. P. Sitkiewicz, dz. cyt., s. 68.
- ¹⁶ Stwierdzenia te padły w kontekście filmu Zdzisława Lachura, por. tamże, s. 63.
- ¹⁷ Stwierdzenia te padły w kontekście filmu Zenona Wasilewskiego, por. tamże.
- ¹⁸ Tamże, s. 64.
- ¹⁹ Tamże, s. 10.
- ²⁰ Dane obejmują okres od września 1968 do końca 1969 r., za: W. Władyka, *Polski kalendarz: Marzec '68*, „Polityka” 2008, nr 10, s. 30-37.
- ²¹ Paweł Sitkiewicz przytacza spostrzeżenie amerykańskiego krytyka Williama Moritza: *Jego zdaniem dzieło to wyraża po prostu krytykę komunistycznego reżimu, zarówno poprzez aluzje, jak i samą formę. „Dom” – pisze Moritz – składa się ze skomplikowanej nieliniarnej struktury, którą widz musi rozszyfrować, a którą trudno podważyć cenzorowi, skoro żaden pojedynczy element nie łamie w sposób oczywisty zasad, a całościowe znaczenie jest niejasne; [Lenica i Borowczyk] żądają od widza, by zakwestionował normę, co samo w sobie stanowi już akt sprzeciwu*, por. P. Sitkiewicz, dz. cyt., s. 143.
- ²² S. Janicki, *Rozmawiamy z J. Lenicą i W. Borowczykem*, „Film” 1957, nr 31, s. 6-7, cyt. za: M. Giżycki, *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000, s. 43.
- ²³ Por. M. Giżycki, *1946 – 1960: Socrealizm i odwilż*, w: *Polski film animowany*, red. M. Czyżewski, B. Zmudziński, Warszawa 2008, s. 37.
- ²⁴ M. Giżycki, *Nie tylko Disney*, dz. cyt., s. 127.
- ²⁵ Wywiad z M. Serafińskim, wywiad w Poznaniu 2012.
- ²⁶ Wojciech Wojtkowski, urodzony w 1965 r., jest animatorem, reżyserem filmów animowanych i ilustratorem, jako aktor występował jedynie w filmach Marka Serafińskiego.
- ²⁷ L. Kołakowski, *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych oraz inne bajki*, Warszawa 2005, s. 24.
- ²⁸ Wywiad z M. Serafińskim, dz. cyt.
- ²⁹ T. Gadacz, J. Żakowski, *Nie ma szczęścia bez myślenia*, „Polityka” 2005, nr 50, s. 8.
- ³⁰ Udział intelektualistów rumuńskich w tworzeniu ideologii Żelaznej Gwardii, rumuńskiej organizacji faszystowskiej, został szczegółowo i w sposób poruszający przeanalizowany przez Alexandrę Laignel-Lavastine w książce *Cioran, Eliade, Ionesco: o zapominaniu faszyzmu* wydanej w Polsce w 2010 r. w tłumaczeniu Ireneusza Kani. Autorka rekonstruuje zaangażowanie Eliadego i Ciorana w ruch legionowy oraz odtwarza absurdalne dryfy wielkiej polityki, które zaważyły nad losem Ionesco, gorącego krytyka zarówno nazizmu, jak i komunizmu, jako jedyne z całej trójki skazanego za kolaborację z rumuńskim reżimem.
- ³¹ E. Ionesco, *Autres pages de journal*, w: tegoż, *Notes et contre-notes*, Gallimard, seria *Idées*, Paris 1983, s. 287; I wyd. 1966, za: A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: o zapominaniu faszyzmu. Trzech intelektualistów rumuńskich w dziejowej zawierusze*, tłum. I. Kania, Kraków 2010, s. 186.
- ³² Tamże, s. 191.
- ³³ Tamże, s. 187.
- ³⁴ Tamże, s. 191.