

Ekscytująca zagadka polskiej animacji

PAUL WELLS

Co wiem o Polsce? Z jednej strony to obraz ogólny: sowiecka i nazistowska opresja, Auschwitz, powstanie Solidarności, skomplikowana transformacja z komunizmu do kapitalizmu. Mam jednak i mały obraz, spojrzenie ograniczone, ukształtowane przez współczesne brytyjskie stereotypy na temat Polaków: ciężko pracujący imigranci, „fachowcy”, piękne dziewczyny, wreszcie trwałe wkład Polski w sztukę grafiki i animacji. W gruncie rzeczy to właśnie prace Lenicy, Borowczyka, Kuci, Dumay i innych pozwoliły mi uwolnić się od wizji Polski podtrzymywanej bądź przez dokumenty o Lechu Wałęsie i działalność Pomarańczowej Alternatywy, bądź przez stare, amerykańskie kawały o „głupich Polaczkach”. Jak to bywa, podstawowe zrozumienie tego, jak Polska była pokazywana, pozwoliło mi pełniej pojąć, co polscy twórcy animacji chcieli osiągnąć w swoich pracach i pomogło mi uświadomić sobie, jak radykalnie ich sztuka była włączona w historyczne perturbacje i redefiniowanie ekspresji kulturowej.

Kiedy rozpocząłem badania nad filmem animowanym, to książki Johna Halasa ze studia Halas&Batchelor niemal jako jedyne postrzegały animację jako formę sztuki i co istotniejsze wskazywały na jej światową różnorodność oraz tożsamość. Rola Halasa w ASIFA oraz jego nieustanna obecność w międzynarodowym obiegu animacji sprawiły, iż zyskał on pełną świadomość co do tego, czym animacja w Europie różni się od standardów pracy nad przeciętnym amerykańskim filmem ry-sunkowym. Jeszcze w 1962 r. przegląd polskiej animacji w publikacji *Design in Motion* prezentującej prace z całego świata, mieścił się na dwóch stronach, a opis sugerował, iż skupia się ona jedynie na historiach dla dzieci i bajkach z wyraźnymi wpływami stylistyki modernistycznej rodem z United Production of America czy studia w Zagrzebiu. Prawie dekadę później, w książce z 1970 r., *Art in Movement*, Halas przedstawia filmy Waleriana Borowczyka, Jana Lenicy, Witolda Giersza, Mirosława Kijowicza, Ryszarda Czecha, Kazimierza Urbańskiego, Daniela Szczecury, Stefana Schabenbecka czy Jerzego Kotowskiego.

Należy sądzić, że był to Złoty Wiek polskiej animacji i z pewnością wyłonił godnych uwagi autorów.

Zaprzagnąłem zobaczyć te filmy zachęcony zniewalającymi czarno-białymi fotosami z książki Halasa. Olśniewające gry z kolorem autorstwa Giersza, stały się więc dla mnie inspirującą niespodzianką. Jego *Mały western* (1961) to wnikliwa i zabawna potyczka łącząca praktyki sztuk pięknych, w szczególności malarstwa, konwencje gatunkowe hollywoodzkiego westernu i zręczne nadzorujące działanie samego twórcy-animatora. Ten zachwycający wizualnie dowcip powołuje do życia zielonego bohatera z kombinacji niebieskiej i żółtej postaci. Pomysł ten Giersz roz-

winie w późniejszym *Czerwone i czarne* (1963), w którym plamy barwne wykorzystuje do rozegrania walki byków, zanim z powrotem umieści wibrujące kolory na właściwym im miejscu, tzn. w pojemnikach na farby.

Już jednak czarno-białe fototy z filmów *Czekały*, *Szczechury* czy *Schabenbecka* dobrze odzwierciedlały sposób, w jaki każdy z tych artystów wykorzystywał kontrast estetyczny czy metaforyczny: ciszę powiązaną z czystą, białą przestrzenią, które to elementy wzajemnie się dopełniają w *Ptaku* (1969) *Czekały*, filozoficzne zestawienia pierwszoplanowych postaci i pozornie przytłaczającego je graficznie tła w *Fotelu* (1963) oraz *Wykresie* (1966) *Szczechury* czy formalistyczne metafory *Schabenbecka* we *Wszystko jest liczbą* (1966) i *Suszy* (1969). *Czekała* stwierdził kiedyś, że *nie jest jego celem zadziwiać widza, ale tak wykorzystywać język sztuki, by przekazać problemy, które dotyczą i interesują go osobiście jako artystę*. Wydaje się to istotną cechą polskiej animacji, która choć pod względem wizualnej dynamiki jest niezwykle oryginalna i prowokacyjna, to jednak nie pragnie być ani zmysłowa, ani spektakularna, koncentrując obraz raczej na jak najbardziej klarownym wyrażeniu osobistej wizji twórcy i co najistotniejsze na celnej metaforze.

Prace *Czekały*, podobnie jak *Jerzego Kuci*, można bez trudu odnieść do filmów *Roberta Bressona*, a w szczególności do jego filozoficznych poglądów zawartych w *Notatkach o kinematografie*¹, gdzie w aforystycznych stwierdzeniach francuski reżyser wychwala między innymi przeciwstawianie się teatralności oraz ustawianiu wszystkiego jak na teatralnej scenie i kładzie nacisk na *ruch od zewnątrz do wewnątrz*. Film *Czekały Syn* (1970) jest tego doskonałym przykładem, ponieważ zostają w nim odrzucone konwencjonalne metody inscenizacji na rzecz relacji rodzinnych i związków emocjonalnych, by ostatecznie ukazać pokoleniową alienację między synem a jego rodzicami i ogólną atmosferę samotności i melancholii. Obrazuje to ponadto opinię *Bressona*, iż *ważne jest nie to, co ujawniają modele, lecz to, co kryją, szczególnie to, czego sami nie podejrzewają, że jest w nich*².

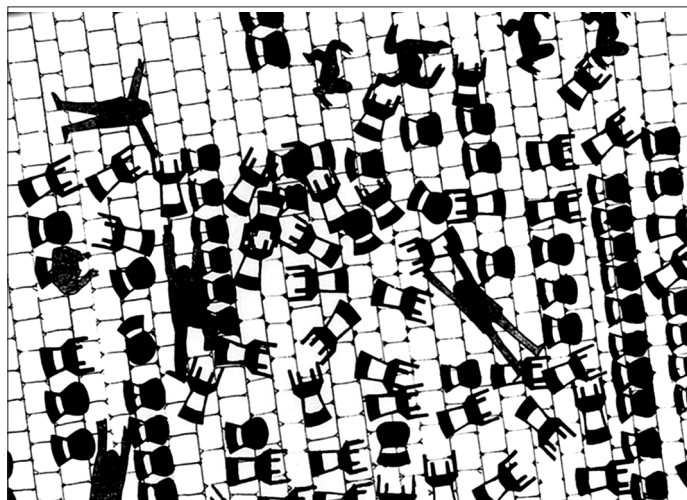
Twórczość *Kuci*, osiągnąca punkt kulminacyjny w filmie *Strojenie instrumentów* (2000), który można uznać za arcydzieło, doskonale potwierdza *Bressonowską* maksymę: *Niech to uczucia kierują zdarzeniami, a nie na odwrót*³. Intensywna koncentracja *Kuci* na powtarzalnych, acz ważnych obserwacjach zmiany, nieuchronnie wywołuje niemalże transcendentalne poczucie emocjonalnego doświadczania raczej jakiejś wiedzy niż materialnego faktu czy sprawdzalnego zdarzenia. Jest to również jedna z najlepszych ekspresji *Bressonowskiego* „dokumentu” oraz przekonania francuskiego reżysera, iż najważniejsze, by nie *gonić za poezją. Ona samoczynnie przedostaje się przez połączenia (elipsy)*⁴. Myśl ta mogłaby stanowić niemal dosłowny opis *Strojenia instrumentów*, w tym sensie, że podróż *Kuci*, odbywana niejako po bocznych drogach, a w dodatku wycinkowo, jest wyrażana przez codzienne „instrumenty” naszego istnienia – ciało, umysł, technologię, świat materialny – które są „dostrajane” do pragmatycznych życiowych potrzeb, a zarazem przepojone pamięcią, fantazją, osobistymi symbolami, półświadomym poznaniem, podświadomymi pragnieniami i zwykłymi „fotografiami” nieoczekiwanego postrzegania. *Kucia* rozgrywa również dynamikę ścieżki muzycznej, by wesprzeć swoje kompozycyjne strategie. Jest to muzyka wizualna, ale skonstruowana w taki sposób, że dostrzega się w niej głęboką świadomość jednej z obserwacji *Bressona*: *Kiedy zajęte są tylko oczy, uszy się niecier-*

pliwą. *I odwrotnie. Wykorzystać to zniecierpliwienie*⁵. Dźwięk i obraz stają się jedną, wspólną instrumentacją w odkrywaniu świadomości.

Podobne przekonanie jest wyrażone, choć w trochę inny sposób, w pracach Jana Lenicy. Filmy, nawiązujące niejednokrotnie do Chaplina czy Feuilladego, pozostają jednak jedyne w swoim rodzaju, są własnymi, naładowanymi liryką, quasi-surrealistycznymi formami, podważającymi spójność tradycyjnego obrazowania i kultury materialnej. Chris Robinson, krytyk filmowy i dyrektor Festiwalu Filmów Animowanych w Ottawie, po śmierci artysty sugerował, że Lenica sprzeciwiał się mitowi bohatera zakorzenionemu tak mocno we współczesnych opowieściach, a który, w jego mniemaniu, wielce przyczynił się do zbudowania fikcyjnego pojęcia człowieczeństwa zasadzającego się jedynie na „jednorodności” i braku jakichkolwiek różnic. Robinson zauważa dalej, że tego typu narracje przeradzają się także w konformistyczne biografie, które nie chcą rozwiewać złudzeń i nie pokazują egzystencjalnych upodzeń. Sytuując filmy Lenicy w tej samej linii, co twórczość absurdystów – poczynając od Bustera Keatona, przez Samuela Becketta, a kończąc na Terry’em Gilliamie – Robinson uznaje, że Lenica nie ujawnia takich konformistycznych skłonności, a raczej postrzega je jako fałszywy obraz osobistego doświadczenia.

Autorzy animacji są przeważnie definiowani za pośrednictwem tematyki dominującej w ich twórczości, zainteresowań artystycznych czy kontekstu narodowego, ale wskazanie na świeże spojrzenie każdej z tych indywidualnych perspektyw na poziomie uniwersalnym jest już na ogół o wiele większym wyzwaniem. Lenica na przykład wyraźnie „dehumanizuje” swoje własne działania estetyczne w odniesieniu do konwencjonalnych przedstawień, by podkreślić problem dehumanizacji kondycji ludzkiej, nieodzownie odrywając swoich bohaterów od bezpiecznych kategorii rodzinnych i kulturowych czy społecznych infrastruktur. Za sprawą zmechanizowanej, wycinankowej animacji Lenica rozwija i dosłownie osiąga Bergsonowskie *chwilowe znieczulenie serca* i wykorzystuje właściwe temu odrzucenie wrażliwości czy sentymentu jako bynajmniej nie-komiczną podstawę swojego enigmatycznego przedstawienia wypartej, odroczonej, rozproszonej pasji⁶. *Labirynt* (1961) jest z pewnością arcydziełem absurdu, arcydziełem jawnego natchnienia i optymizmu, gnębionego i naznaczonego żałobą, jednak w jakiś sposób utrwalonego w rezonujących obrazach. Być może to w ten sposób Lenica postrzegał samego siebie, Polskę czy świat, ale jest to również perspektywa bliska sporej części polskiej animacji.

Może też jest to nieuchronny stan narodu pokonującego napięcia między mocno zakorzenionym katolicyzmem, mrocznym pogłosem holocaustu i wpływem sowieckiego komunizmu – szczególne rodzaje represji mieszają się swobodnie ze spuścizną opresji, a z tego duchowego i politycznego połączenia wynurza się pierwotny, czasem paranoiczny i filozoficzny sens owej pasji. Nie jest to ten rodzaj tłumionej pasji, jaki reprezentują owładnięci klasową obsesją Brytyjczycy, zawstyżeni własnymi ciałami, wyzwalani przez alkohol, pocieszani przez błyskotliwe zespolenie heroicznej porażki i romantycznego idealizmu. To raczej sugestywna, a jednak niewysławialna pasja siły samego życia w konfrontacji z tym, co wymaga zmiany lub powstrzymania. Jest to ta właśnie siła życia, która – jak się wydaje – napędza polską grafikę od 1948 r., a od połowy lat 50. do dzisiaj – także stylizowaną ironię polskiej animacji.



Fotel, real. Daniel Szczechura (1963)

Midhat Ajanović sugeruje, że *animacja jest idealnym medium do rejestracji, opisu i wyjaśniania tajemnicy dusz wyczerpanych biedą, sterroryzowanych głupotą, ograniczonych ideologicznymi kłamstwami, przestraszonych i skostniałych z powodu mroku dnia codziennego. Człowiekowi można odmówić wszystkiego, z wyjątkiem jego snów i marzeń* i kończy: *polscy twórcy animacji w rzeczywistości mówią o swoim życiu, politycznym systemie i społeczeństwie, w którym żyją, a w ten sposób wystawiają to wszystko na najostrzejszą krytykę.* Choć to oczywiście prawda, to jednak sformułowanie takie nie oddaje w pełni ani funkcji katartycznej, ani pewnych szczególnych krytycznych cech tych prac. Animacja ze swej istoty stała się niemal dokładnym przeniesieniem napięcia między życiem przeżywanym i doświadczanym przez jednostki a nieprzejednanym światem, w którym ono się wyłania i szuka sposobu, by przetrwać. Te filmy są świadectwem polskiej duszy. Nieuchronnie zaczęto je postrzegać z perspektywy „poezji pesymizmu”, ale z innego punktu widzenia można docenić w nich również pomysłowy pragmatyzm, mocną odpowiedź na postrzeganą bezsilność. To sposób wykorzystywania animacji jako alternatywnego języka najcelniej zmierza do uchwycenia trudnej kondycji życia jako takiego, a nie tylko trwania.

Prawdopodobnie Piotrowi Dumale najlepiej udało się wysławić, jak to osiągnąć, gdy stwierdził: *Bliska mi jest religia, psychoterapia czy psychoanaliza i tym podobne kwestie, dlatego mój język również zbliża się do tego. Jest bliski językowi snów, symboli i spraw uniwersalnych. To jest najważniejszy problem. Dystansuję się więc do [społecznej i politycznej] sytuacji [w Polsce], ponieważ chcę uniknąć jakichkolwiek odwołań do niej. Jeśli nawet one istnieją w moich pracach, to niezamierzenie. Jestem jak instrument, gram to, co chcę, a potem jestem zaskoczony tym, co widzę. Oczywiście nie jest to zupełna improwizacja, ale po części tak. To język, który lubię, niezwykle głęboki język symboli i elementów moich snów.* Jeśli przyjąć, że *Strojenie instrumentów* Kuci opowiada ostatecznie o sposobie, w jaki ludzki instrument zasadniczo gra swoją własną muzykę, słowa Dumale stanowi-

łyby echo tego projektu. Twórca mediuje formę ekspresji przez animację, która w istocie wykracza poza przyziemne warunki egzystencjalne i chwytą esencję tego, czego trzeba „doświadczyć”. Dumała, podobnie jak wielu jego rodaków, jest mniej zainteresowany „tekstem” życia, niż ujawnieniem jego „podtekstu”. To poszukiwanie ukrytej i niewidocznej „góry lodowej”, a nie komentarz na temat jej widocznego, sterczącego i oczywistego „czubka”.

Na przykład *Franz Kafka* (1991) Dumały jest w rzeczywistości fragmentaryczną biografią niewidocznych, a czasem niezauważanych symbolicznych bodźców znaczących przestrzeń, w której Kafka, dzięki twórczej pracy, mógł wyrażać własne, tłumione uczucia. Jakkolwiek taki chwyt wydaje się zakorzeniony w mrocznej i wręcz ascetycznej sferze, ostatecznie jest to inspirująca wskazówka dotycząca „dokumentalnego” uczucia w znaczeniu Bressonowskim, która z kolei pozwala samej praktyce twórczej na ujawnienie owej „pasji” przynależącej do głęboko umocowanych życiowych, wewnętrznych sprzeczności i ambiwalencji.

Adaptacja *Zbrodni i kary* (2001) Dostojewskiego autorstwa Dumały, choć bazująca na jednej z najwspanialszych literackich refleksji na temat moralnego i etycznego relatywizmu oraz sprawiedliwości, jest jednocześnie w równej mierze ilustracją ludzkiej (polskiej) duszy wpisanej w pustkę. Dumała, inkrustując film swoimi własnymi wspomnieniami z dzieciństwa w Warszawie, skutecznie odmawia uznania wynikającego z kompleksu czy zbrodniczego działania za z natury „mroczne”, ale raczej uważa je za istotę pewnej psychologicznej czy emocjonalnej energii – pasji właśnie – osiągniętej dzięki poetyckiej obrazowości jego animacji. Rzeczywiście, gdy ogląda się prace protosurrealistów – Lenicy i Borowczyka, graficznych symbolistów – Czekały, Szczechury i Schabenbacka czy plastycznych formalistów – Giersza i Urbańskiego, pierwszych, najważniejszych talentów polskiej animacji, a potem z kolei prace Dumały, Kuci czy Zbigniewa Rybczyńskiego można uznać, że wykorzystują oni animację na dwóch płaszczyznach: do ujawniania filozoficznego oporu wobec uniwersalizujących modeli ludzkiej wrażliwości oraz do kwestionowania niektórych utrwalonych, znanych rozwiązań podporządkowanych formułom hollywoodzkich historii, religijnym przypowieściom czy przyzwoleniu ukrytemu w „komunistycznych” kulturowych narracjach i żartach.

Zbigniew Rybczyński został w tym gronie chyba najbardziej doceniony dzięki temu, iż wyszedł poza graficzne metafory, samoświadome wykorzystywanie sztuk plastycznych, strumieni świadomości i Bressonowskiej dynamiki symbolicznej sugestii, która charakteryzuje polską animację, po to, by przemówić do międzynarodowej widowni. Rybczyński nie lekcewał wszystkich tych aspektów, a jedynie wykorzystywał je wybiórczo, by mówić do szerszych wspólnot i przede wszystkim po to, by poddawać krytyce inne ideologiczne praktyki. To Rybczyński dostrzegł jednak, że aby uchwycić to, co się stało „kliszami” w przedstawianiu autorytarnych reżimów w radykalnych pracach lat 60. i 70., i by wykorzystać bardziej indywidualne wizje polskich twórców animacji z lat 80. i 90., trzeba wyjść poza ograniczenia mówienia o „wielkich narracjach” walki ideologicznej w Europie, a następnie na nowo włączyć się w międzynarodowy porządek na własnych warunkach. Jest to z pewnością dość złożone. Sam Lech Wałęsa zaproponował trafną chyba metaforę tego procesu, gdy mówił o transformacji w Polsce i przejściu od kapitalizmu do komunizmu: *robienie z kapitalizmu komunizmu jest jak robienie zupy rybnej z akwarium. Po prostu trzeba*

zagotować akwarium. Jednak w odwrotną stronę – zrobienie kapitalizmu z komunizmu – jest odrobinę trudniejsze.

Prace Rybczyńskiego zaczynają odsłaniać to „akwarium” przez stosowanie eksperymentu jako narzędzia subiektywnej „różnicy” sprzymierzonej jedynie z samą sobą jako sztuką, a także z zainteresowaniami Rybczyńskiego jako artysty. Widać to już w 1973 r. w *Plamuzie*, w którym wykonywane na żywo jazzowe kompozycje dopełnia osłepiającymi inskrypcjami koloru, kształtu i formy istniejącymi samych dla siebie, wykorzystuje technologię w duchu, który właściwie ucieleśnia *wolność twórczej ekspresji*. Była to strategia, którą stosowali Norman McLaren czy Len Lye w latach 30. w Wielkiej Brytanii, gdy mieli okazję tworzyć filmy pod auspicjami GPO Johna Griersona. Eksperymenty Rybczyńskiego miały własne poczucie demokracji, które zawarte było w nich samych, a próby przykładania przez artystę zasad animacji do różnego rodzaju „nowych mediów” wskazywały na przeświadczenie, iż można połączyć stare z nowym w sposób postępowy. Jego oscarowy film *Tango* (1980) jest na przykład, z jednej strony, wnikliwym przedstawieniem codziennej rutyny pewnych zwyczajów i wzorów, a z drugiej żartobliwą parodią polskiej tradycji metaforycznych filmów rysunkowych. *Schody* (1987), łączące fragmenty wideo z amerykańskimi turystami i sekwencję schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina* Eisensteina, są proroczą krytyką zderzenia ideologicznych wartości nie do pogodzenia, a *Kafka* (1992) – błyskotliwym wejściem w sugestywny świat wyobraźni pisarza w ciągłym procesie metaforycznej, materialnej i technologicznej choreografii.

W ostatnich latach mogliśmy obserwować rozwój kariery Tomasza Bagińskiego z Platige Image i oglądać animowane wizje Mariusza Wilczyńskiego czy Marka Skrobeckiego. Wszyscy oni mają dług wdzięczności wobec swoich poprzedników, których prace tak fascynują, a ich wpływ do dziś pozostaje niezwykle głęboki. Sugestywne w aspekcie filozoficznym dokonania polskich twórców animacji przetrwały i wytrzymały próbę czasu, przetrwały złożoność kontekstu, w którym powstawały, by w końcu stworzyć niezwykle uniwersalne i długowieczne dzieła przekraczające narodowe granice i przemawiające do istoty ludzkiej kondycji.

PAUL WELLS

tłum. MARTYNA OLSZOWSKA

¹ R. Bresson, *Notatki o kinematografie (fragmenty)*, tłum. A. Ledóchowski w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, wybór i opracowanie A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002. Fragmenty nie tłumaczone w ww. publikacji za wyd. oryginalnym: R. Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Gallimard, Paris 1975.

² R. Bresson, *Notatki...* dz. cyt., s. 296.

³ R. Bresson, *Notes...* dz. cyt., s. 37.

⁴ Tamże, s. 35.

⁵ R. Bresson, *Notatki...* dz. cyt., s. 303.

⁶ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 2000, s. 11.