

Powrócić do kina wizualnego

Borowczyk i Lenica
w Zespole Autorów Filmowych „Kadr”

PAWEŁ SITKIEWICZ

Zrealizowane w „Kadrze” filmy Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy *Był sobie raz...* (1957) oraz *Dom* (1958) należy uznać za symboliczny początek polskiej szkoły animacji, która zasłynęła w świecie z filmów intelektualnych, mrocznych, z politycznym podtekstem, nawiązujących do najnowszych trendów w sztukach plastycznych. Oba dzieła były trampoliną do międzynarodowej kariery Lenicy i Borowczyka, zwróciły uwagę światowej krytyki na polskie kino eksperymentalne, stanowiły też dowód na to, że potencjał „ożywionej plastyki” (w szerokim rozumieniu tego terminu), który na siłę ograniczono do twórczości dla dzieci, nie został jeszcze w Polsce uwolniony. Ponadto te dwa bezprecedensowe filmy wyrażały ducha popaździernikowej odwilży politycznej. Dlatego dziwić powinien fakt, że kulisy działalności duetu animatorów w zespole zajmującym się produkcją pełnometrażowych filmów aktorskich pozostają do dziś owiane tajemnicą, a także są uwikłane w uproszczenia i półprawdy. Proponuję zatem, na ile pozwalają dostępne źródła, zbadać okoliczności współpracy Borowczyka i Lenicy z „Kadrem”, koncentrując się nie na recepcji filmów czy nagrodach festiwalowych (jak robiono do tej pory), ale na samym procesie produkcji oraz formowaniu się artystycznego programu najważniejszego duetu w dziejach polskiej animacji.

Droga do debiutu

*Zaczęło się na jakimś nudnym zebraniu, zaczęliśmy rozmawiać, on miał luźny pomysł. Poszliśmy do Kawalerowicza, który był szefem „Kadru”. Było to w 1956 roku, czyli na początku względnej liberalizacji. Wtedy do filmu w zasadzie nie dopuszczano nikogo z boku, trzeba było skończyć szkołę filmową¹ – tak Jan Lenica zapamiętał początki współpracy z Walerianem Borowczykiem. *A róbcie sobie, co chcecie* – powiedział Kawalerowicz. Z przekory zrealizowali więc film improwizowany.*

W relacji Borowczyka, w głównych punktach podobnej, nie ma miejsca ani na Jana Lenicę, ani na przypadek. W 1969 r. w rozmowie z redaktorami „Cahiers du cinéma” wymazał partnera, przypisując sobie wszystkie zasługi: *Wpadłem wówczas [tj. w 1956 r.] jednocześnie na trzy pomysły. Najpierw wymyśliłem „Dom”, film składający się z trzech bardzo krótkich sekwencji oddzielonych twarzą kobiety-świadka. Film skomponowany jak zbiór wierszy. Drugim pomysłem było Nagrodzone uczucie do obrazów Jana Płaskocińskiego. Trzeci pomysł, historię dla*

*dzieci i dorosłych, opowiedzianą za pomocą wycinanki, zrealizowałem jako pierwszy*². Był bowiem najprostszy w realizacji. Jest jeszcze trzecia wersja tej historii – wspólna, najbardziej oficjalna, a ponadto zapośredniczona przez dziennikarza. André Martin w artykule dla „Cahiers du cinéma” z 1959 r. podał kilka szczegółów, ewidentnie zaczerpnąwszy informacje od Lenicy i Borowczyka, którzy co prawda nie kręcili już razem filmów, ale nie byli jeszcze na wojennej ścieżce. *Mając pomysł na film, którego nie da się opowiedzieć, rzucili na papier kilka pisanych na maszynie linijek zarysu scenariusza, dołączyli kopertę zawierającą kilka skrawków wycinanek i gryzmołów, by wniosek stał się bardziej przejrzysty, i poszli zobaczyć się z Jerzym Kawalerowiczem*³. Ten zaś – wielkim wysiłkiem wyobraźni – zdecydował się skierować pomysł do realizacji, zaznaczając, że jedyne, na co mogą liczyć, to film eksperymentalny. Inne gatunki były zarezerwowane dla profesjonalistów.

Gdy sprowadzimy te trzy narracje do wspólnego mianownika, uzyskamy taki oto obraz: *spiritus movens* duetu był Walerian Borowczyk, doświadczony jako filmowiec amator. Jan Lenica miał z kolei znajomości w „Kadrze”, gdyż jego szwagier, Tadeusz Konwicki, objął stanowisko kierownika literackiego. To trzecia najważniejsza funkcja w każdym zespole filmowym, po kierowniku artystycznym i szefie produkcji. Do kina obaj autorzy wkroczyli z impetem, nie przejmując się oficjalną ścieżką zawodową. Skorzystali z atmosfery odwilży politycznej. Na horyzoncie dostrzegli możliwość kręcenia filmów pełnometrażowych, toteż pogodzili się z tym, że trzeba zacząć od produkcji skromniejszej i tańszej, która stanie się boczną furtką prowadzącą do poważnej kariery reżyserskiej. Jerzy Kawalerowicz, szef „Kadru”, dał im wolną rękę. Nawet jeżeli początkowo Borowczyk z Lenicą planowali realizację *Domu i Nagrodzonego uczucia*, złożyli propozycję filmu improwizowanego dla dzieci, gdyż pomysł ten doskonale wpisywał się w oczekiwania. Dwóch znanych artystów zamierzało nakręcić film, którego tematem jest zabawa ruchomą plastyką.

Obraz ten, trochę prawdziwy, trochę fałszywy, a trochę uproszczony, chciałbym wzbogacić o kilka znaczących szczegółów, bez których łatwo ulec wrażeniu, że o wszystkim decydował przypadek i protekcja Tadeusza Konwickiego. Prawda okazuje się dużo ciekawsza.

Wpierw należy wejść w skórę Lenicy i Borowczyka. Dwóch młodych artystów z Warszawy postanowiło w 1956 r. kręcić nowatorskie filmy na taśmie 35 mm. Ale dokąd pójść? Z kim rozmawiać? Filmy pełnometrażowe powstawały w Zespołach Autorów Filmowych, ale tu przepustką był dyplom szkoły filmowej albo przedwójne doświadczenie. W Bielsku, na południu Polski, a więc z dala od stolicy, działało Studio Filmów Rysunkowych, gdzie realizowano prawie wyłącznie animacje dla dzieci, utrzymane jeszcze w realistycznym stylu szkoły radzieckiej, a do tego obciążone bagażem ideowo-wychowawczym⁴. Bielski zespół przeszedł zresztą liczne perturbacje lokalowe i organizacyjne, dopiero co zdobył samodzielność prawną, odłączając się od Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi. W Tuszynie działało z kolei Studio Filmów Lalkowych, którego produkcja nie ograniczała się tylko do jednej techniki, ale znów – dotyczyła twórczości dziecięcej. W obu placówkach panował ścisły podział zadań, na wzór amerykański. Artysta bez doświadczenia mógł co najwyżej odpowiadać za opracowanie plastyczne, ewentualnie za scenografię. Nie obejmował z marszu funkcji reżysera ani głównego animatora. Czwartą opcją dopiero rysowała się na horyzoncie. Z Bielska oddelegowano do

Warszawy tzw. Grupę Produkcyjną, która miała za zadanie stworzyć podwaliny pod przyszłe Studio Miniatur Filmowych. Będzie jednak potrzebować dwóch lat, zanim wykształci ekipę oraz rozpocznie pracę na własne konto. Wytwórnice filmów oświatowych i dokumentalnych również działały w dość wąskim sektorze produkcji.

Borowczyk i Lenica poszli do zespołu „Kadr”, który już wtedy zaczynał budować swoją legendę miejsca, gdzie kiełkują najważniejsze tendencje w polskim kinie lat 50. i 60. Na pozór to najgorsza decyzja, ale asem w rękawie była protekcja Tadeusza Konwickiego. Zdaniem Andrzeja Kossakowskiego wybór „Kadru” to – obok przypadku – świadoma manifestacja, która wyraża niechęć do tradycyjnego filmu animowanego w jego dotychczasowym polskim kształcie⁵. Wydaje się mało prawdopodobne, by młodzi plastycy myśleli w ten sposób, zwłaszcza że nie czuli się jeszcze animatorami. Ich decyzja stała się jednak elementem środowiskowej legendy: rewolucja w kinie animowanym musi się dokonać poza wytwórniami, które hołdują starym zasadom.

Lenica i Borowczyk to głośne nazwiska w polskiej plastyce połowy lat 50. Obracali się w kręgach artystycznych stolicy, wystawiali prace w prestiżowych miejscach, zdobywali nagrody w konkursach młodej sztuki. Ich rysunki, publikowane m.in. w „Szpilkach”, „Przekroju” i „Nowej Kulturze”, znała cała Polska. Lenica był ponadto na progu europejskiej kariery jako grafik użytkowy. W 1960 r. Charles Rosner na łamach opiniotwórczego pisma „Graphis” mianował go *liderem swojego pokolenia artystycznego*, nazwał również *młodym gniewnym polskich sztuk wizualnych*, a jego styl określił jako *idiom polskiego plakatu filmowego, podziwianego na całym świecie*⁶. Jeszcze przed swoim filmowym debiutem Lenica i Borowczyk zaprojektowali dla „Kadru” plakaty. Pierwszy – do *Kanalu* Andrzeja Wajdy, drugi – do *Prawdziwego końca wielkiej wojny* Kawalerowicza. To oznacza, że nie poszli na spotkanie z szefem zespołu jako dwaj anonimowi plastycy.

Ponadto okres od połowy lat 50. do końca dekady był dla polskiego kina pod wieloma względami wyjątkowy. Panowało przekonanie, że odtrutką na sztampę realizmu socjalistycznego musi być film nowatorski, nawiązujący do awangardowych tendencji w kinie europejskim. Lenica i Borowczyk wykorzystali koniunkturę. Osłabła bowiem cenzura, środowisko filmowe otworzyło się na nowinki ze świata literatury, plastyki i muzyki współczesnej. Zespoły dostały więcej swobody. Jak wspominał Konwicky atmosferę w „Kadrze” końca lat 50.: *Przepływały rzeki różnych wariatów albo ludzi ciekawych, z jakimiś pomysłami, których nie udało się nigdy zrealizować*⁷. Po prawdzie: kilka razy się udało.

Konwicky bez wątplenia był akuszerem przy narodzinach duetu, choć nie wolno przeceniać jego roli. Protekcja kierownika literackiego to z pewnością cenna pomoc, ale gdyby w fotelu szefa zasiadał ktoś inny, prawdopodobnie Lenica i Borowczyk usłyszeli by decyzję odmowną. Konwicky miał duży wpływ na politykę repertuarową, ale ostatnie słowo należało do Zarządu Przedsiębiorstwa Państwowego Zespołu Autorów Filmowych (PPZAF). Nawet Kawalerowicz nie mógł w pojedynkę podjąć takiej decyzji. Prócz tego istnieją przesłanki, że Konwicky pomógł szwagrowi nie do końca bezinteresownie. Po głowie chodził mu dokładnie taki sam pomysł, czyli uzyskanie zgody na realizację filmu eksperymentalnego, mimo braku formalnego wykształcenia. Tak powstał *Ostatni dzień lata* (1958).

Trzecim – choć na ogół nieobecny w wspomnieniach – protektorem świeżo powstałego duetu był Wojciech Zamecznik, plakacista i fotograf, tak jak Lenica

z wykształcenia architekt, równolatek Borowczyka. Już pod koniec lat 40. zainteresował się filmem eksperymentalnym, próbując łączyć nowoczesne sztuki plastyczne z animacją (początkowo w kinie amatorskim). To on zainteresował Jana Lenicę filmem animowanym, odkrywając przed młodym grafikiem możliwości medium kojarzącego się powszechnie z Disneyem i radzieckimi „multiplikacjami”. Zdaniem Juliusza Zamecznika, syna Wojciecha, to on udostępnił Borowczykowi i Lenicy prywatną kamerę i przekazał warsztatowe podstawy animacji⁸. Bez elementarnej wiedzy na temat technik poklatkowych nie da się zrealizować nawet tak prostego filmu jak *Był sobie raz...*

Kierownikami artystycznymi zespołów filmowych byli w latach 1956-1958 w większości ludzie o umysłach otwartych. Pełniona funkcja łączyła się ze stanowiskiem w Zarządzie ZAF-u, który m.in. rozstrzygał problemy wspólne dla wszystkich zespołów, kierował filmy do produkcji, rozliczał wydatki, zajmował się sprawami personalnymi, prowadził pertraktacje z wiceministrem kultury i sztuki odpowiedzialnym za kinematografię. To Zarząd ostatecznie zgodził się na realizację filmów eksperymentalnych w ramach PPZAF. Lista nazwisk wygląda następująco: Jerzy Kawalerowicz (Kadr), Antoni Bohdziewicz (Po prostu), Ludwik Starski (Iluzjon), Jerzy Bossak (Kamera), Jan Rybkowski (Rytm), Jerzy Zarzycki (Syrena), Wanda Jakubowska (Start) oraz Aleksander Ford (Studio), który jako jedyny w tym gronie odegrał rolę zdecydowanie negatywną. Na zebraniach obecni byli również szefowie produkcji (czasami w zastępstwie), ale nie ulega wątpliwości, że to kierownicy artystyczni wyznaczali politykę ZAF-u. Większość z nich to ideowcy z kombatancką legitymacją bojowników o film artystyczny w międzywojennej Polsce. Gdyby na starcie zgłosili weto, filmy Borowczyka i Lenicy pewnie by nie powstały.

12 lutego 1957 r. Kawalerowicz przedłożył wniosek na zebraniu Zarządu ZAF-u, gorąco broniąc idei produkowania filmów krótkometrażowych: *To jest inicjatywa popierania drobnych form w ramach eksperymentu w zespole. Chodzi o to, żeby zespół pewnych ludzi, którym nie ma odwagi powierzyć roboty samodzielnego filmu – kształcić, żeby ich tą drogą przygotowywać do samodzielnej pracy*⁹. Generalnie wniosek spotkał się z pozytywnym przyjęciem, choć budził kontrowersje. Zarząd zdecydował przeznaczyć 300 tys. zł na dwa filmy: o taszyczmie, we współpracy z łódzką filmówką, oraz na film *niby kukielkowy na płasko*. Za enigmatycznymi opisami kryją się: *Somnambulicy* Mieczysława Waśkowskiego oraz *Był sobie raz...* Lenicy i Borowczyka.

Dwa tygodnie później Zarząd podjął decyzje, które stanowiły ramę dla zespołów zainteresowanych wspieraniem kina eksperymentalnego. Streszczają się one w trzech punktach. (1) *Finansowanie i organizacja: Filmy krótkometrażowe mogą być realizowane przez Zespoły w ramach przyznanych łącznych limitów na produkcję i bez naruszania zadań planowych w zakresie produkcji długometrażowych filmów fabularnych.* (2) *Formalności: Do warunków skierowania filmów krótkometrażowych zainteresowany Zespół winien dołączyć scenariusz wzgl. scenopis, a gdy to ze względu na eksperymentalny charakter filmu nie jest możliwe, co najmniej eksplikację realizatorską.* (3) *Kosztyorys i planowanie: W przypadku gdy planowany koszt filmu nie przekracza 0,5 miliona zł. zespół zwolniony jest od opracowania szczegółowego planu generalnego. W warunkach skierowania podane musi być jednak wtedy szczegółowe zestawienie wynagrodzeń realizator-*

skich¹⁰. Do prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii trafił zaś wniosek o *upoważnienie Zespołów do realizacji filmów krótkometrażowych*.

Z postanowień wynika, że twórcy kina eksperymentalnego mogli liczyć na dużą swobodę i minimum formalności. Sam pomysł, by z pieniędzy przeznaczonych na produkcję filmów aktorskich wydzielać kwotę na finansowanie filmów krótkich, budził od początku wiele kontrowersji. Największym przeciwnikiem propozycji Kawalerowicza był Aleksander Ford, który protestował również przeciwko temu, by partycypować w budżetach etud filmówki. *Tak samo jest niesłuszne wykorzystywanie środków przyznanych dla ZAF-u na produkcję filmów krótkometrażowych. Cały fundusz był przyznany na produkcję filmów fabularnych, ale długometrażowych. Bardzo gorąco przeciwstawiam się uszczuplaniu funduszy przeznaczonych dla nas*¹¹ – mówił na spotkaniu Zarządu 28 kwietnia 1957 r. Gremium doszło do konsensusu: jeżeli jakiś zespół chce wspierać twórczość eksperymentalną, to może, ale z własnej puli pieniędzy. Przecież *zespołowi nie można narzucać, jeżeli chce prowadzić produkcję eksperymentalną, to nie można im tego zabronić*¹² – mówił Wiktor Budzyński z „Po prostu”. To oznacza, że Kawalerowicz wykazał się odwagą, zaufawszy Borowczykowi i Lenicy. Istniało ryzyko, że etatowi reżyserzy „Kadru” będą mieć pretensje do szefa, który uszczuplił budżet zespołu. Większość kierowników artystycznych nie podjęła tego ryzyka. Zarząd zastanawiał się również, czy nie poprosić ministra o *przyznanie dodatkowych funduszy na produkcję filmów „eksperymentalnych”, ale ostatecznie uznał, że to niezręczne*¹³. Państwo finansowało przecież wytwórnie krótkich form filmowych. W protokołach istnieje ślad, że wniosek trafił na biurko wiceministra Zaorskiego.

12 marca 1957 r. film Borowczyka i Lenicy został skierowany do produkcji, jeszcze jako *Przygoda Rzepki*, jako że jeden z „bohaterów” przypomina ni to figurę geometryczną, ni to wesołą rzepkę. Zespół został zobowiązany do *złożenia eksplicyacji reżyserskiej oraz oświadczenia w sprawie kosztów łącznych*¹⁴. Na tych dwóch dokumentach kończyły się formalności, co – w porównaniu z przepisami, które weszły w życie na początku lat 60. – wydaje się rozwiązaniem liberalnym, nawet jak na popaździernikową odwilż. Budżet wyniósł 110 972,71 zł¹⁵. To niewielka suma. W epoce naznaczonej socrealizmem, która w polskiej animacji skończyła się na przełomie 1956 i 1957 r., koszty zwykłych filmów rysunkowych były znacznie większe. Na przykład wychowawczo-propagandowa kreskówka *Niebieski lisek* (1954) Wacława Wajsera kosztowała 772 490,03 zł¹⁶. Ośmiominutowy film o rzepce był więc siedmiokrotnie tańszy od animacji dla dzieci oraz pięć razy tańszy, niż wynosił górny limit wydatków, czyli 0,5 mln zł (powyżej tej sumy trzeba było zamówić szczegółowy kosztorys). Dla porównania realizowane w tym samym czasie *Kineformy* Andrzeja Pawłowskiego kosztowały 306 tys. zł i – zdaje się – ich autor budżet ten znacznie przekroczył. Wynagrodzenie realizatorskie przyjęto zaś według stawek filmu rysunkowego, w tym wypadku oszczędzając na honorariach. *Był sobie raz...* powstał w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, gdzie na wyposażeniu były stoły trikowe do zdjęć poklatkowych.

Borowczyk i Lenica, zamiast się zniechęcić skromną ofertą Kawalerowicza, zrobili użytek ze spartańskich warunków. Niski budżet, elementarne doświadczenie i brak scenariusza nie tylko nie krępowały im rąk, ale wprost przeciwnie – niedostatki stały się impulsem do szukania twórczych rozwiązań. Aura sztuki naiwnej, niezbornaść ruchów, luźna konstrukcja narracyjna, kolażowość scen – to wszystko

zdecydowało o niezwyklej formie filmu, o jego dowcipie, a nawet paradoksalnej widowiskowości. W 1961 r. Urszula Czartoryska pisała z podziwem: *nie bez znaczenia był fakt, że filmy tej spółki autorskiej pobili wszystkie polskie filmy „eksperymentalne” pod względem bezkonkurencyjnie niskich kosztów produkcji; sądzą, że i ta umiejętność wyczarowywania efektów skromnymi środkami charakteryzuje twórców „Domu” – dziś, kiedy na ogół nawet film animowany w pogoni za oryginalnością domaga się coraz bardziej skomplikowanych „fabryk snów”*¹⁷. Duch Georges’a Mélièsa, do którego za moment będę się odwoływać, towarzyszył im więc od samego początku.

Był sobie raz... nie opowiada historii w tradycyjnym tego słowa znaczenia. Nie jest nawet do końca filmem dla dzieci, jak zakładano w eksplikacji. *Widzimy spięcia barwne, niespodzianki wynikające z rozkładu form graficznych i ich ponownej syntezy w zupełnie nowym kształcie* – zauważył Tadeusz Kowalski, zaznaczając, że treścią filmu nie jest fabuła, ale forma, na przykład *rytm kreski*¹⁸.

W dużym skrócie *Był sobie raz...* to opowieść o podróży czarnej plamy na czterech nóżkach po krainie plastyki. Spotyka ona na swej drodze rozmaite formy graficzne, na ogół są to postaci wycięte ze starych gazet lub dziecięce rysunki, a także dzieła sztuki, m.in. antyczna rzeźba, *Gioconda* Leonarda da Vinci i obraz Joana Miró. Zaprzyjaźnia się również z rzepką, która przybiera rozmaite kształty (raz jest ptakiem, a raz kapeluszem). Na koniec rzepka i plama zamieszkują w ramie obrazu, stając się dziełem sztuki współczesnej. Kamera robi odjazd i widzimy stół z porzucanymi wycinankami.

W trakcie realizacji film o rzepce wydorował. Wyeksponowane zostały aluzje do wszystkiego, co modne w popaździernikowej kulturze: jazzu, malarstwa abstrakcyjnego i surrealizmu. Puenta zaś stanowi manifest: w dobie rewolucji artystycznej ruchome „rzepki” na ekranie są takim samym dziełem sztuki jak obrazy awangardowych malarzy.

Był sobie raz... był filmem bez precedensu w światowej animacji tamtych lat. Po raz kolejny: brak doświadczenia i izolacja za żelazną kurtyną, obiektywnie same negatywne zjawiska, wpłynęły pozytywnie na kształt tego debiutu. Borowczyk i Lenica z nikim nie rywalizowali, ponieważ nie znali innych przedstawicieli tej branży. We wcześniejszych dekadach film abstrakcyjny podlegał zwykle regułom matematyki bądź opierał się na nieczytelnych dla zwykłego widza strukturach muzycznych. Poza tym nikt przed Borowczykiem i Lenicą nie odważył się posłużyć kolażem filmowym z taką dezynwolturą, łącząc wycinanki, zdjęcia kronikalne, fotografie, abstrakcyjne formy z rysunkami dziecka. Film jest ponadto kolażowy w warstwie dźwiękowej. Główną ścieżkę zaimprovizował na organach Hammonda awangardowy kompozytor Andrzej Markowski.

Jak tłumaczył po latach Jan Lenica: *przekroczenie pewnych barier czy konwencji było, być może, wynikiem działania w zupełnej niewiedzy tego, co się gdzie indziej działo. Byłem barbarzyńcą, który wchodzi do ogrodu i tratuje kwiaty. Pracowałem zupełnie intuicyjnie*¹⁹. Przyznał, że nim przystąpił do debiutu, widział kilka filmów Normana McLarena oraz pojedyncze filmy lalkowe z Czechosłowacji, których nawet nie dało się naśladować w polskich warunkach. Podobny w duchu film wycinankowy McLarena pt. *Kos (Le merle)*, 1958), tak samo utrzymany w poetyce purnonsensu, oparty na zabawie geometrycznymi formami, które przybierają kształt tytułowego ptaszka, powstał rok po *Był sobie raz...* Improwizowane i sur-

realistyczne filmy wycinankowe Larry'ego Jordana także mają późniejszą datę realizacji. Improwizacja, autotematyzm, prymat formy nad treścią – to zjawiska, które dopiero zaczynały kiełkować w kinie animowanym i nigdy nie występowały w takim natężeniu.

Festiwalowy sukces filmu, połączony z życzliwym przyjęciem przez krytykę (o reakcjach widzów wiemy niestety niewiele), przypieczętował dalsze losy Borowczyka i Lenicy. Coś, co mogło być jednorazową przygodą, przerodziło się w karierę filmową z prawdziwego zdarzenia. W 1957 r. duet – pracując w sprinterskim tempie – zrealizował klip pt. *Strip-tease* dla Polskiej Kroniki Filmowej²⁰, a następnie *Nagrodzone uczucie* w technice repollero oraz kolażową reklamę „Sztandaru Młodych” – wszystko dla Wytwórni Filmów Dokumentalnych (dlatego pomijam opis tego dorobku, który powstał w innych warunkach produkcyjnych). Równolegle Lenica z Borowczykiem myśleli o pełnej niezależności, a także rozpoczęli prace nad dużym projektem dla „Kadru”.

Manifest i pierwsza porażka

W drugiej połowie 1957 r. (nie znamy jednak dokładnej daty) Borowczyk i Lenica sformułowali swój manifest, pod którym złożyli podpisy²¹. Oryginał szczęśliwie zachował się do dnia dzisiejszego. Nosi tytuł *Zespół Autorów Filmowych KINO*. Jego powstanie zazębia się z premierą *Był sobie raz...* (zapewne październik) oraz nowym projektem dla „Kadru”²².

Borowczyk i Lenica postanowili założyć własny zespół – najmniejszy ze wszystkich, bo tylko dwuosobowy – i realizować odtąd filmy w zgodzie z programem. Trudno ocenić, co tak naprawdę chodziło im po głowie i kiedy zrodził się pomysł (teoretycznie mógł powstać jeszcze przed rozmową z Kawalerowiczem). W grudniu 1957 r. powiedzieli Tadeuszowi Kowalskiemu, że niebawem będą mieć *własny zespół produkcyjny* i rzucą się w wir pracy. W dokumentach archiwalnych nie zachował się nawet ślad dyskusji w gronie Zarządu ZAF-u na temat oficjalnego powołania dziewiętego zespołu, co nie oznacza, że Borowczyk z Lenicą nie podejmowali takich starań. Jestem jednak przekonany, że znali realia kinematografii PRL-u i wiedzieli, że władza nigdy nie wyrazi zgody na istnienie takiego kuriozum. Nazwanie duetu Zespołem Autorów Filmowych należy chyba potraktować jako żart z głębokim podtekstem: nie odbiegamy od profesjonalistów, stanowimy tandem o potencjale regularnego zespołu, chcemy reaktywować „prawdziwe kino”. Mogli również myśleć o osobnej komórce w ramach „Kadru”. Poza tym wiadomo: każda awangarda musi mieć swój manifest.

Program Borowczyka i Lenicy jest jednym z najciekawszych tego typu dokumentów w historii polskiego kina. Pozostawał przez lata nieznanym, z wyjątkiem paru urywków, które zostały zacytowane w rozmowie z Tadeuszem Kowalskim dla magazynu „Film”. Ale nawet te urywki zakodowały się w świadomości filmoznawców, którzy pamiętają, że Lenica z Borowczykiem zamierzali *wrócić do Mélièsa* (choć słowa te w cytowanym manifestie nie padają)²³.

*Film interesuje nas jako sztuka odrębna, niepodobna do innych sztuk: literatury, teatru, malarstwa*²⁴ – takimi słowami zaczęli swój program. Ma bawić „swą innością”, szukać *nowych możliwości wizualnego oddziaływania*. Za wzór postawili Mélièsa oraz – już bezosobowo – zjawiska z tzw. prehistorii ruchomych obrazów.

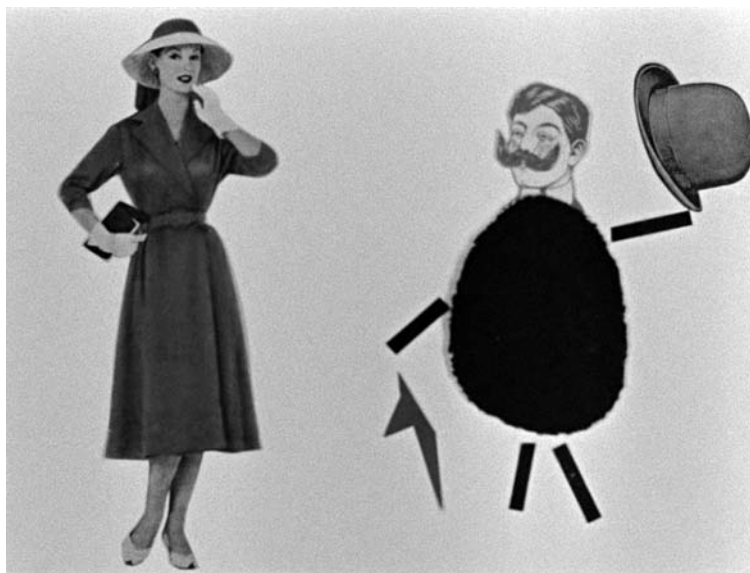
Ten nurt kina odnalazł swoich kontynuatorów w awangardzie francuskiej i radzieckiej w latach dwudziestych. Ustawili się w jednym rzędzie m.in. z Eisensteinem, Buñuelem, Dalim i Légerem. Manifest zakończyli deklaracją: Chcemy powrócić do kina wizualnego, pojętego wspólnie, wzbogaconego o elementy dźwięku i koloru. Nie chcemy ograniczyć się do jednego gatunku stylistycznego (np. film animowany), ale sięgać do wszystkiego, co pobudza wyobraźnię, wzrusza, śmieszy, bawi oko. Ich dotychczasowy dorobek potwierdzał te słowa. Kolejne dwa projekty były jeszcze śmielszą próbą zbliżenia się do kina aktorskiego.

Drugim filmem dla „Kadru” miała być początkowo adaptacja *Kolonii karnej* według Franza Kafki. Z wywiadu udzielonego Kowalskiemu oraz listu od Antoniego Bohdziewicza wynika, że produkcję przerwano po wykonaniu prac wstępnych, na dość zaawansowanym etapie. Powstał scenariusz (nie zachował się), wstępny kosztorys, projekty scenografii, zostali wybrani wykonawcy, złożono propozycję w dwóch zespołach. Borowczyk i Lenica planowali nakręcić film zgodnie z manifestem: barwny, aktorski, dwuaktowy (ok. pół godziny), wykorzystujący triki lub efekty specjalne. Lenica: *Miała to być dosyć dowolna adaptacja (wizualne, czysto filmowe rozszerzenie podtekstów kafkowskich)* ²⁵. Gdy w „Kadrze” projekt oceniono jako zbyt kosztowny, duet udał się do ZAF „Po prostu”, który wyprodukował eksperymentalne *Kineformy*. Zasugerowali, że *Kolonie* można zrealizować we współpracy z filmówką, by zredukować koszty. Bohdziewicz, szef „Po prostu” (zespół zmienił później nazwę na „Droga”), wstępnie wyraził zgodę i skonsultował projekt z działem produkcyjnym, który uznał, że filmu zrealizować się nie uda.

Bohdziewicz napisał wówczas list do Borowczyka i Lenicy, w którym czytamy: *produkcyjnie rzecz biorąc – nie jest to impreza ani łatwa, ani prosta, jakby to wynikało z Waszych informacji w pierwszych rozmowach. Z naszych obliczeń wynika np., że mielibyśmy tu 35 dni zdjęciowych, z tego 7 w plenerach, 7 w dekoracjach i 21 dni we wnętrzach adaptowanych* ²⁶. A do tego trzeba by doliczyć przestoje i zmiany lokalizacji. Koszt głównego rekwizytu, czyli maszyny do tortur, był zbyt wysoki i – co gorsza – nie dało się go wykonać na czas. Przewidywany budżet: 1,15-1,3 mln zł. *Nie widzimy szans, żeby uzyskać na Zarządzie poparcie dla Waszego projektu. Nie widzimy też szans, żeby uzyskać poparcie w NZK i od tej strony próbować forsowania projektu* – pisał Bohdziewicz i radził, by zająć się projektem skromniejszym i tańszym.

Dodatkową okolicznością utrudniającą realizację *Kolonii karnej* był wyścig z czasem. Film miał być zrealizowany na Międzynarodowy Konkurs Filmu Eksperymentalnego w ramach wystawy światowej Expo-58 w Brukseli. Kopię należało wysłać do marca 1958 r. List Bohdziewicza pochodzi zaś z 12 listopada 1957 r.

Dokument ten należy przeczytać drugi raz: między wierszami. Łatwo wyczuć w nim ton protekcyjności: Lenica i Borowczyk nie mają doświadczenia i nie zdają sobie sprawy z tego, jak skomplikowanym zadaniem jest realizacja filmów kilkuaktowych z aktorami. Nie potrafią oszacować metrażu ani kosztów. Bohdziewicz sugerował, że wyliczenia Ludwika Hagera z „Kadru” były z grubsza poprawne, co oznacza, że żaden zespół nie podejmie się tego zadania. Pisał o *obecnej sytuacji w ZAF* (w domyśle: trudnej). Obawiał się awantury. Przeciwnicy kina eksperymentalnego, zwłaszcza Ford, nie mogli się pogodzić z budżetem w wysokości 100 tys. zł, a co dopiero z sumą dziesięciokrotnie większą.



Był sobie raz..., real. Walerian Bporowczyk, Jan Lenica (1957)

Bohdziewicz nie pisał o jednej istotnej sprawie: ścieżce formalnej dla filmów fabularnych o budżecie przekraczającym 0,5 mln zł. Poruszył ją za to Kawalerowicz w trakcie Zebrania ZAF-u w dniu 12 listopada 1957 r. (ta sama data, co na liście do Borowczyka i Lenicy!). Powiedział: *W momencie kiedy zespół zgłasza film eksperymentalny i jednocześnie nie zgłasza pewnej sumy, to ten film nie przechodzi wówczas przez komisję ocen scenariuszy. (...) Wydaje mi się, że jeżeli taki film wchodzi jako pozycja fabularna zespołu, to powinien on iść tą drogą, którą idzie normalny film. (...) Powinien przejść formalną drogę biura scenariuszowego* ²⁷.

Głównym tematem tej części dyskusji był co prawda nowelowy film *Miaszeczek* (w najmniejszym stopniu eksperymentalny), planowany we współpracy ze szkołą filmową, a *Kolonia karna* w ogóle nie widnieje w porządku obrad, odnosząc jednak wrażenie, że Kawalerowicz przy okazji próbował zamknąć sprawę, która od dłuższego czasu była tematem rozmów kularowych i zaangażowała aż cztery osoby z Zarządu (dwóch kierowników artystycznych i dwóch szefów produkcji). Zbieżność dat nie wydaje mi się przypadkowa, zwłaszcza że w spotkaniu brał udział Bohdziewicz. *Kolonia* nie mogła zostać wyprodukowana w ten sam sposób, co *Był sobie raz...*, gdyż była w zamierzeniu – mimo niepełnego metrażu – filmem fabularnym, do tego o wyższym budżecie, a to oznacza, że Lenica i Borowczyk musieliby przejść ze swoim projektem przez Komisję Ocen Scenariuszy i kolaudacje. Film opowiadający o kolonii karnej, w której w okrutny, ale systemowy sposób zabija się więźniów za pomocą maszyny tortur obsługiwanej przez fanatycznego strażnika, miałyby nikłe szanse na realizację. W głosie Kawalerowicza słychać ostrzeżenie, że to niebezpieczna ścieżka. Przyszłość pokaże, że miał rację.

Nieudany projekt dla „Kadru” stał się obsesją obu filmowców. Gdy tylko ich drogi się rozeszły, każdy próbował wrócić do scenariusza według Kafki. Niewykluczone, że spór o prawa do tej adaptacji pogłębił konflikt dawnych przyjaciół. Pod koniec lat 50. Borowczyk wystąpił z pomysłem pełnometrażowego filmu *Ostatnia podróż Guliwera*, którego fabuła do złudzenia przypomina *Kolonie karną*. Streszczają ją Kuba Mikurda i Olga Byrska na podstawie materiałów zdeponowanych przez Borowczyka w Cinémathèque Française ²⁸. Współczesny Guliwer w stroju lotnika zostaje wyrzucony na brzeg tajemniczej wyspy, gdzie w towarzystwie gubernatora ogląda maszynę do straceń w podziemnym forcie, a ponieważ nie chce zaakceptować totalitarnych porządków, musi ratować się ucieczką. Na próżno – zostaje schwytyany i zaprowadzony siłą do fortecy. W wywiadzie z przełomu 1960 i 1961 r. (daty są istotne) Borowczyk mówił, że to jego najbliższy projekt ²⁹. Mikurda i Byrska słusznie zwracają uwagę na podobieństwo *Ostatniej podróży Guliwera* do *Goto, wyspy miłości* (*Goto, l'île d'amour*, 1968). Prawdopodobnie więc scenariusz ewoluował, oddalając się od pierwowzoru literackiego. Z kolei Daniel Bird już w *Szkole* (1958) Borowczyka – a był to jego pierwszy film autorski – dostrzega pomysły, które znajdują rozwinięcie w *Goto* ³⁰. To zaś oznacza, że *Szkola* także wyrasta z odrzuconego projektu dla „Kadru”.

Moim zdaniem *Guliwer* przechodził ewolucję m.in. dlatego, że w tym samym czasie Lenica przygotowywał swoją wariację na temat *Kolonii karnej*. *Na początku lat 60. napisałem scenariusz do animowanego filmu średnometrażowego. Okazało się, że są pieniądze tylko na krótki metraż. Przeciąłem scenariusz i według jednej z części nakręciłem „Labirynt”* ³¹ – wspominał po latach, dodając, że *Wyspa R.O.* to właśnie druga część *Labiryntu*. Podobieństwo do *Ostatniej podróży Guliwera* jest

uderzające: skrzydlaty podróżnik trafia do kafkowskiego miasta, gdzie maszyna do tortur próbuje zrobić mu pranie mózgu. Podróżnik ginie w trakcie ucieczki. W drugiej części tytułowy R.O. trafia na postapokaliptyczną wyspę, która przypomina kolonię karną, i tam poddaje się – niczym w filmie *Szkola* – „tresurze” strażnika³². Wszystko wskazuje na to, że na przełomie 1960 i 1961 r. trwał wyścig między Lenicą i Borowczykiem, kto pierwszy zrealizuje film na podstawie dawnego pomysłu.

Brak zgody na realizację *Wyspy R.O.* w Polsce był dla Lenicy bezpośrednim impulsem do decyzji o pozostaniu na emigracji. Komisji, która odrzuciła scenariusz, podobno przewodziła Wanda Jakubowska³³. Kilka lat wcześniej zasiadała w gremium, które zgodziło się na wspieranie kina eksperymentalnego w ramach ZAF-u. W latach 60., wraz z zastrzeżeniem polityki państwa wobec kinematografii, wiadomo było, że pewnych tematów w filmie animowanym poruszać nie wolno. Jerzy Kawalerowicz miał rację, przestrzegając przed kierowaniem adaptacji *Kolonii karnej* do komisji scenariuszowej. Lepiej było przerwać projekt z powodów finansowych, niż narażać się na negatywne recenzje.

Balet mechaniczny czasów zimnej wojny

Lenica i Borowczyk wrócili więc do jednego z pierwszych pomysłów – na suitę pomyślaną niczym zbiór wierszy. Tak powstał *Dom*, który pierwotnie był zatytułowany *Miasto*, jeden z najbardziej enigmatycznych i nieprzeniknionych filmów w historii polskiego kina. Gdy po brukselskim sukcesie trafił na ekrany kin, budził duże kontrowersje. Historię recepcji (której streszczać tutaj nie zamierzam, gdyż tylko w 1958 r. na temat *Domu* opublikowano kilkadziesiąt tekstów i notek) można umieścić pomiędzy wierzchołkami symbolicznego czworokąta. Te wierzchołki interpretacyjne to: (1) nieporozumienie lub bełkot, w najlepszym razie przypadkowy zlepek obrazów; (2) ukryty przekaz polityczny zza żelaznej kurtyny na temat nastrojów społecznych w PRL-u; (3) konfrontacja stylów: od początków kina, przez rozmaite awangardy, po współczesność; (4) rozumienie dosłowne: film opowiada o kobiecie, która siedzi sama w domu, a w jej głowie rodzą się rozmaite wizje wywołane przez traumatyczne doświadczenia, samotność, zazdrość, niepokój i wspomnienia³⁴. Wszyscy interpretatorzy zgadzali się z jednym: film drażni, trudno go polubić, pozostawia w głowie mętlik.

Dom składa się refrenu (widok kobiety w półzblizeniu – w tej roli Ligia Borowczyk) oraz sześciu części: (1) sztuczna inteligencja powołuje do życia kolejne obiekty wycięte ze starych magazynów; (2) walka dwóch postaci pożyczonych z chronofotografii Mareya; (3) scena z żarłoczną peruką, która zjada owoce, wypija mleko i tłucze szklankę; (4) zapętłona sekwencja z mężczyzną, który wchodzi do pokoju i kładzie kapelusz na wieszaku; (5) widok nagiej kobiety leżącej plecami do widza (w tej roli Teresa Byszewska, żona Lenicy), po którym następuje przenikanie starych zdjęć, ilustracji i pocztówek; (6) Ligia całuje głowę manekina, który na koniec się rozpada. Film otwiera i zamyka obraz majestatycznej kamienicy, nad którą unosi się tajemniczy obiekt.

Dom nie ma linearnej fabuły, choć widzowie uparcie jej szukali. Nie zawiera jasnego przekazu, choć każdy krytyk chciał na siłę złamać nieistniejący szyfr. Nie próbuje angażować emocjonalnie w konwencjonalny sposób. Zygmunt Kałużyński

zauważył słusznie: *Kpina, sen i poezja przenikają się tu tak kompletnie, że skonfundowany widz nie wie wreszcie, jakie konkretne uczucie w sobie wywołać*³⁵. Twarz Ligii patrzącej w oczy widzowi sugeruje, że wszystko dzieje się w głowie postaci, a poszczególne obrazy to strumień świadomości, automatyczny zapis tego, co kłębi się w jej wyobraźni. Jednakże sekwencje nr 1, 2 i 3 z trudem pasują do tej interpretacji. Lenica i Borowczyk celowo zastawili na widza pułapkę.

Dom został pomysłany jako, być może ostatnia w XX w., próba awangardowego filmu-manifestu, który – przez akt transgresji – wstrząśnie widzami, zostawiając ich z poczuciem irytacji lub niezrozumienia, a zarazem z poczuciem wewnętrznego niepokoju. Mówiąc metaforycznie, to bomba konstruowana specjalnie z myślą o brukselskim konkursie, na którym spotkali się wszyscy najważniejsi reprezentanci kina eksperymentalnego i undergroundowego tamtych czasów. Konstrukcja tej bomby była wzorowana na *Psie andaluzyjskim* (*Un chien andalou*, 1929) Luisa Buñuela i Salvadora Dalego oraz *Balecie mechanicznym* (*Ballet mécanique*, 1924) Fernanda Légera.

Borowczyk i Lenica czuli związek z surrealizmem. W manifestcie zapowiadali powrót nie tyle do Mélièsa, ile do filmowej awangardy, której protoplastą mianowali francuskiego maga ekranu. Zapytani przez dziennikarza o inspiracje, wymienili wiele nazwisk (w tym Légera), ale tylko dwa tytuły: *Psa andaluzyjskiego* i *Złoty wiek* (*L'âge d'or*) Buñuela i Dalego³⁶. Trudno uwierzyć w przypadkowość analogii: ich ulubione filmy zrealizowali malarz i filmowiec, dwaj surrealiści, którzy weszli do kina boczną furtką.

Gdyby zaś porównać kulisy realizacji *Domu* i *Psa*, to są one zadziwiająco podobne, choć w tym wypadku też nie wiemy, czy Lenica z Borowczykiem znali intencje swoich wielkich poprzedników³⁷. Oba filmy powstały na podstawie zaimprovizowanego scenariusza, pisanego metodą skojarzeń; centralnym punktem każdego z nich jest szokująca scena (martwe osły kontra żarłoczna peruka); luźną, pozbawioną porządku przyczynowo-skutkowego konstrukcją fabularną buduje ciąg scenek różniących się stylem i ładunkiem emocjonalnym; ważnym elementem *Domu* i *Psa* są powracające niczym refren motywy; oba filmy mają za zadanie wytrącić mieszczańską publiczność z równowagi.

Uważny widz znajdzie w *Domu* cytaty i nawiązania zarówno do *Psa andaluzyjskiego*, jak i *Baletu mechanicznego*, a także powtórzenie kolażowej konstrukcji wszystkich najważniejszych manifestów filmowej awangardy. Widok majestatycznej kamienicy, manekin, naga kobieta, motyw zapętlonego ruchu postaci, fascynacja obiektami, łączenie animacji, trików, obrazów statycznych i ruchomych, twarz kobiety jako wizualny refren – to wszystko spadek po filmach Buñuela, Dalego i Légera. Warto w tym miejscu podkreślić, że *Dom* to mimo wszystko dzieło oryginalne, podejmujące dialog z tradycją Wielkiej Awangardy.

Powstanie *Domu* było nierozdzielnie związane z upadkiem poprzedniego projektu. Z grudniowej rozmowy z magazynem „Film” wynika, że Borowczyk i Lenica czuli się sfrustrowani. Dwa zespoły odrzuciły ich scenariusz, odmówiły wsparcia. Potraktowano ich protekcyjnie. Szansa wzięcia udziału w najważniejszym po wojnie konkursie kina eksperymentalnego oddalała się z każdym miesiącem. Odpowiedzią na kłopoty był film improwizowany, ale tym razem prowokacyjny i nieprzyjemny, będący wyzwaniem dla widowni. Autorzy nie zamierzali iść na kompromis. Dali upust swoim fantazjom. Kawalerowicz po raz

drugi zapewnił im swobodę wypowiedzi. Musieli jednak znów zadowolić się prostym warszatem, minimalnym budżetem (którego nie znamy), a także – chcąc zdążyć na Brukselę – pracować w szybkim tempie.

Szczęśliwie zachował się konspekt prac nad *Domem*, spisany ręką Waleriana Borowczyka³⁸. Daje on wgląd w to, jak wyglądał proces produkcji filmu. Wynika z niego, że zdjęcia trwały od 10 do 22 stycznia (łącznie 10 dni), z czego część z ekipą, a część na stole trikowym. Montaż i dokrętki: od 23 do 26 stycznia. Nagranie muzyki: od 27 stycznia do 5 lutego. Po tym okresie nastąpiło *oddanie kopii montażowej do wzięcia negatywu i wykonania kopii wzorcowej*. Jeżeli udało się dotrzymać terminów z harmonogramu, film powstał w niecały miesiąc.

Antoni Nurzyński, operator filmu, w wywiadzie skarżył się na trudne warunki pracy: *Borowczyk i Lenica byli bardzo wymagający i nawet najprostsze ujęcia były wnikliwie dyskutowane. W mojej karierze operatorskiej nigdy przedtem nie miałem tak trudnych zadań*³⁹. Do dyspozycji miał *skromne środki*, a film – w zależności od sekwencji – wymagał różnego rodzaju zdjęć, w tym trikowych i poklatkowych. Reżyserzy powtarzali niektóre sceny po wielokroć, aby uzyskać zamierzony efekt. Jak na złość sceny z kluczowym rekwizytem powtórzyć się nie dało. Nurzyński: *głowa gipsowa, która rozpada się w kulminacyjnym punkcie naszego filmu, była w Warszawie tylko jedna. Moja trema była naprawdę uzasadniona*⁴⁰.

Zdjęcia z planu oraz harmonogram prac pozwalają zajrzeć za kulisy produkcji⁴¹. Jedna kamera, dwa małe reflektorki, kilka podstawowych rekwizytów, takich jak tapczan, wieszak, postument na kwiaty, kapelusz, białe płótno lub duży arkusz papieru. Trzeba było zdobyć dwie peruki, głowę fryzjerską, sztuczne kwiaty, owoce oraz zlecić przygotowanie chronofotografii Mareya do sekwencji z szermierzami. Odnoszę wrażenie, że część zdjęć kręcono jeżeli nie na korytarzu Wytwórni Filmów Dokumentalnych, to – w najlepszym razie – w zaadaptowanym do zdjęć pomieszczeniu. Musiało być zimno, gdyż zapisek pod sceną z aktem kobiecym brzmi: *Uwaga: grzejnik elektryczny*⁴².

Borowczyk i Lenica bawili się znakomicie, improwizując sceny, które zaplanowali w dużym zarysie. Na jednym z werków przymierzają kobiece peruki, na innym – pozują z dziurawą głową fryzjerską.

Ich metoda polegała na wyjściu od poetyckich skojarzeń i poszukiwaniu ekwiwalentów wizualnych, które wyrażą nieoszlifowany zamysł. Najśłynniejsza scena, w której peruka wypija mleko, zjada owoce i tłucze szklanekę, w momencie realizacji jest pozbawiona znaczenia jako takiego. Lenica i Borowczyk wymyślali film intuicyjnie. Redaktorowi czasopisma „Image et son” tłumaczyli to tak: *Peruka, której użyliśmy, jest symbolem rzeczy straszliwej. Chcieliśmy uzyskać wrażenie, które dają, na przykład, włosy na szkielecie. Chodziło o stworzenie atmosfery*⁴³. Znaczenia zostały na dobrą sprawę dopisane dopiero w Brukseli. Przy okazji Konkursu Filmów Eksperymentalnych Lenica i Borowczyk wydali oświadczenie: *Obrazy, które rzuciliśmy na ekran, wyrażają myśli i uczucia człowieka współczesnego, świadka wydarzeń, które budzą ustawiczny niepokój*⁴⁴. Zdanie to stało się klamrą interpretacyjną, która utrwaliła lekturę w kluczu politycznym lub egzystencjalnym. Krótco potem klucz ten stał się wytrychem do otwierania znaczeń ukrytych w filmach polskiej szkoły animacji.

Po ukończeniu zdjęć powstał scenariusz i scenopis. Tak przynajmniej sugerował Jan Lenica, mówiąc w wywiadzie, że film był improwizowany, a dokumentacja

została sporządzona dla archiwum zespołu, by dopełnić formalności⁴⁵. Oba teksty przetrwały do czasów dzisiejszych i faktycznie sprawiają wrażenie, jakby napisano je pod film, ponieważ są z nim zgodne w szczegółach wykluczających improwizację na planie⁴⁶. Dla współczesnego widza stanowią bezcenną pomoc w zrozumieniu autorskiego zamysłu Lenicy i Borowczyka.

Ze scenariusza wprost wynika, że mieszkająca w tytułowym domu kobieta jest albo świadkiem ukazanych zdarzeń (nawet tych utrzymanych w poetyce surrealizmu, spoza porządku realistycznego), albo obrazy rzucone na ekran (zwłaszcza w scenie kolażowej) są jej wspomnieniem. Scenariusz podpowiada, jak czytać najbardziej abstrakcyjną sekwencję pierwszą. Opowiada ona o sztucznej inteligencji, która próbuje sprawdzić się w czynnościach zarezerwowanych dla człowieka i natury. Narzędzie stwarza robota, który następnie kreuje kolejne obiekty, takie jak „grająca maszyna” i bukiet kwiatów. *W pracy robota powstaje zakłócenie, które uniemożliwia mu pracę, robot nie może powołać do życia nowego mechanizmu*⁴⁷.

O tym, że ostateczna wymowa filmu ukształtowała się dopiero po zmontowaniu całości, świadczy muzyka. Lenica i Borowczyk poprosili o jej skomponowanie Krzysztofa Komedę, który stał na czele najważniejszego zespołu jazzowego w Polsce. Zofia Lach, partnerka pianisty, odmówiła w jego imieniu, ponieważ obiecał już muzykę Romanowi Polańskiemu z łódzkiej filmówki, który pracował nad *Dwoma ludźmi z szafą* i też chciał zdążyć na konkurs w Brukseli⁴⁸. Oceniał, że dwóch ścieżek nie zdąży przygotować. To oznacza, że *Dom* z jazzową ilustracją miał być zupełnie innym filmem niż ten, który znamy – prawdopodobnie lżejszym, manifestującym swą improwizowaną strukturę, w duchu *Był sobie raz...* i *Nagrodzonego uczucia*, gdzie muzyka tworzy dystans wobec obrazów, wprowadza ducha zabawy.

Ostatecznie ścieżkę dźwiękową przygotował Włodzimierz Kotoński. Jest to tzw. muzyka konkretna, eksperymentalna, która wykracza poza konwencjonalną ilustrację. Tworzy kontrapunkty, wywołuje skojarzenia, z reguły ogranicza się do efektów akustycznych. Z braku czasu powstała w osiem dni. Zespół pracował od ósmej rano do północy. *Nie było ani jednego taktu muzyki pisanej, całość była komponowana i nagrywana „na żywo”*⁴⁹ – wspominał Kotoński. W ścieżce dźwiękowej pojawiają się te elementy, które w Brukseli ukształtują interpretację *Domu*: odgłosy kroków, syntetyczne tony rodem z filmu science fiction.

Jak zatem odczytywać film zgodnie z autorskim zamysłem? Co budzi ustawiczny niepokój człowieka współczesnego? Rekonstrukcja procesu realizacji *Domu* prowadzi do podstawowego wniosku: film – budowany metodą skojarzeń – nie ma zaprogramowanego przesłania, każdy widz sam musi zmierzyć się z surrealistycznymi obrazami, by nadać im znaczenie. To kino wizualne i poetyckie, a nie intelektualne. Zainscenizowane sytuacje zawierają jednak podpowiedzi. Wyznaczają ramę interpretacyjną. Człowiek współczesny obawia się przemocy, rozpadu relacji międzyludzkich, dehumanizacji, samotności, powtarzalności rytuałów dnia codziennego oraz sztucznej inteligencji, zwłaszcza tej, która zastąpi wyobraźnię człowieka. Lęka się czegoś strasznego, co nadejdzie, choć jeszcze nie wiadomo, co to jest. To coś przyniesie destrukcję. Tęskni za tym, co utracił: za krainą dzieciństwa, odległymi miejscami, których być może nigdy nie zobaczy, a także za światem sprzed kataklizmu, po którym zostały stare fotografie i pocztówki. Przelatujący nad kamienicą *przedmiot nieokreślonego bliżej kształtu*⁵⁰ – jak czytamy

w scenariuszu – przywodzi na myśl sputnik, który został umieszczony przez Sowieców na orbicie Ziemi w październiku 1957 r. Sztuczny satelita, inicjując podbój kosmosu w aurze zimnowojennego wyścigu zbrojeń, zaszczepił obawy przed nowym rodzajem zagrożenia, które nadciągnie z nieba.

Z listu otwartego Borowczyka do Aleksandra Jackiewicza wynika, że gotowy film – jeszcze przed oddaniem do dystrybucji – wywołał wściekłość wśród decydentów polskiej kinematografii. *Nazajutrz po zrealizowaniu „Domu” co najnamiętniejsi impotenci filmowi domagali się oddania „afery” w ręce prokuratora. W złości pytali, kto zezwolił na wyprodukowanie „czegoś podobnego” za pieniądze „polskiego podatnika”. Filmowi groziła śmierć*⁵¹. Niewykluczone, że spadkobiercy Buñuela, Dallego i Légera czuli satysfakcję. Co to za manifest awangardy bez skandalu?

Mimo wszystko *Dom* został wysłany do Brukseli, gdzie niespodziewanie zdobył główną nagrodę, pokonując 402 konkurentów z całego świata. Daniel Szczechura uważa, że *Grand Prix w Brukseli to jakby złoty medal na olimpiadzie lub pierwsza nagroda w Konkursie Chopinowskim*⁵². O filmie pisały redakcje z całego świata, a jego realizatorzy stali się z dnia na dzień gwiazdoramii kina animowanego i eksperymentalnego, których celebrowano na łamach takich czasopism, jak „Cahiers du cinéma” czy „Arts”. To – obok *Kanatu* (1956) Andrzeja Wajdy – pierwszy tak wielki sukces polskiego kina na arenie międzynarodowej. W Polsce *Dom* trafił do szerokiej dystrybucji jako dodatek do *Bigamisty* (*Il bigamo*, reż. Luciano Emmer, 1956) z Marcellem Mastroiannim.

Brukselski sukces, połączony z nagrodą pieniężną w wysokości 10 tys. dolarów (wówczas to suma zawrotna), stał się trampoliną do europejskiej kariery Borowczyka i Lenicy, choć jednocześnie przypieczętował ich rozstanie.

Zakończyła się również współpraca z „Kadrem”. 1 stycznia 1958 r. rozpoczęło działalność Studio Miniatur Filmowych w Warszawie, w którym – obok kreskówek dla dzieci – miały powstawać autorskie filmy animowane dla dorosłych. Zgodą na produkcję filmów eksperymentalnych dla ZAF-u okazała się więc rozwiązaniem tymczasowym. Władze kinematografii poszerzyły zakres działalności wszystkich wytwórni krótkich form filmowych. Borowczyk, zapytany przez dziennikarza, dlaczego jego *Szkoła* nie wyszła z „Kadru”, odpowiedział: *Zespoły zajmują się raczej produkcją filmów fabularnych. Małe formy filmowe natomiast, w tym i eksperymentalne (...), powstają w Studio Miniatur Filmowych, do którego należą wraz z Jankiem Lenicą*⁵³.

Wnioski i konsekwencje

Dwa najważniejsze polskie filmy eksperymentalne lat 50. XX w. powstały dzięki korzystnemu splotowi okoliczności oraz determinacji osób, które postanowiły wyjść poza ciasne ramy produkcji filmowej w PRL-u. Co ciekawe, Jerzy Kawalerowicz odegrał znacznie ważniejszą rolę, niż wskazują wspomnienia Lenicy i Borowczyka. Nawet jeżeli powiedział *A róbcie sobie, co chcecie*, wcześniej zaważczył wśród najwyższych władz polskiej kinematografii o zgodę na poszerzenie zakresu działalności Zespołów Autorów Filmowych, dzięki czemu sprawa dotarła aż do samego wiceministra. Wziął na siebie również ciężar ewentualnej porażki. Gdyby *Dom* wrócił z Brukseli bez nagrody, prawdopodobnie rozpocząłby się rytuał szukania winnych, którzy zezwolili na produkcję tego szokującego filmu.

Dalekosiężne skutki podjętych wówczas decyzji są trudne do przecenienia. Sukcesy artystycznych filmów animowanych dla widzów dorosłych, takich jak *Był sobie raz...* i *Dom*, wymusiły reorganizację wytwórni krótkich form filmowych, w których zaczęto finansować ambitne projekty animatorów wywodzących się z uczelni artystycznych. Oczywiście nie jest to wyłączna zasługa Lenicy i Borowczyka, ponieważ pod koniec lat 50. kilku innych filmowców podjęło wysiłek poszerzenia języka „ożywionej plastyki”, m.in. Wojciech Zamecznik, Witold Giersz, Andrzej Pawłowski, Waclaw Wajser, Zenon Wasilewski, Mieczysław Waškowski, Halina Bielińska i Włodzimierz Haupe, jednak to międzynarodowe sukcesy duetu Lenica/Borowczyk sprawiły, że twórczość, która wcześniej stanowiła kłopotliwy margines produkcji filmowej, przebiła się do środków masowego przekazu, wywalczyła miejsce zarówno w polskim kinie, jak i w sztukach plastycznych.

Dla dwóch grafików z ambicjami filmowymi można było zrobić wyjątek i udostępnić warsztat w strukturach ZAF-u, ale w obliczu nowej fali debiutów musiało pojawić się rozwiązanie systemowe. Krótco po sukcesie *Domu* swoje pierwsze filmy animowane, często jeszcze studenckie, zrealizowali m.in. Stefan Janik (*Uwaga*, 1958), Daniel Szczechura (*Konflikty*, 1960), Mirosław Kijowicz (*Arlekin*, 1960) i Kazimierz Urbański (*Romanca*, 1960), a reżyserzy, którzy dotychczas koncentrowali się na pracy zespołowej lub twórczości dziecięcej – jak np. Witold Giersz – wstąpili na ścieżkę kina autorskiego. W 1962 r. Jan Lenica mówił w wywiadzie: *Film animowany jest predestynowany do spełnienia dużej roli społecznej, ale tylko poszukiwania nowej tematyki i nowych form plastycznych przyczynią się do stworzenia polskiej szkoły filmu animowanego, o której ostatnio mówi się coraz częściej*⁵⁴.

Sukces Lenicy i Borowczyka należy ponadto oceniać z podwójnej perspektywy. Ich filmy nie tylko poszerzyły w Polsce definicję kina animowanego, lecz także spopularyzowały przekonanie, że film jest równoważną formą ekspresji dla artystów z dyplomem akademii sztuk pięknych. Na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w „Zachęcie” (październik i listopad 1957 r.) duet zaprezentował swój niedawno ukończony film, *na który* – jak pisał pewien obecny na miejscu dziennikarz – *nie można się było docisnąć*⁵⁵. Niewykluczone, że to właśnie *Był sobie raz...* lepiej wyrażał ducha rewolucji artystycznej, która się wówczas dokonywała, niż inne prace pokazywane w ramach tego wydarzenia. Kilka lat później bliski związek kina i sztuk plastycznych był już odbierany jako jedna z głównych cech polskiej szkoły animacji.

Smutną konsekwencją brukselskiego sukcesu było rozstanie Lenicy i Borowczyka. Istnieją przesłanki, że już w trakcie konkursu wybuchł spór o autorstwo filmów, który położył się cieniem na relacji dawnych przyjaciół. Borowczyk konsekwentnie próbował zawłaszczyć wszystkie filmy z 1957 i 1958 r. (również te dla WFD), czego dowód znajdziemy m.in. w wywiadzie dla „Cahiers du cinéma”. W 1962 r. napisał do Lenicy list – w pewien sposób pożegnalny – w którym sugerował, że *Prawdziwym autorem filmu jest ten, kto go wymyślił* (w domyśle: nie ten, kto go zrealizował). *W Polsce, w roku 1957 wziąłem Cię do „spółki”, bo to mi umożliwiło zrealizowanie moich pomysłów na taśmie 35 mm (...) w „Kadrze”, w którym działał Twój szwagier*⁵⁶. List ten znajduje się w archiwum Borowczyka, a nie Lenicy, co oznacza, że celowo zrobił jego kopię i zadbał, by przetrwała do czasów dzisiejszych.

Lenica nigdy się z tą narracją nie zgodził i uważał oba filmy z „Kadru” za wspólne, choć przyznał, że *Nagrodzone uczucie* powstało na podstawie scenariusza Borowczyka⁵⁷. Po latach Lenica stał się wręcz przeczulony na punkcie insynuacji. W 1974 r. pisał z Paryża do Zygmunta Kałużyńskiego: *Słyszałem, że w „Kulturze” był wywiad mojego ex-kolegi Boro. Czy wypowiadał się na temat mój lub naszych wspólnych filmów? Bo tutaj nie omija żadnej okazji, aby mi jakiegoś paskudnego świństwka nie podłożyć. Poinformuj mnie proszę*⁵⁸.

W wywiadzie udzielonym Bogusławowi Zmudzińskiemu Lenica obciążył „ex-kolegę” odpowiedzialnością za rozpad duetu: *Pierwszy sygnał do rozstania dał Borowczyk, realizując samemu jeszcze przed wyjazdem do Francji „Skołę”*. Ale zaraz dodał: *decydujące było chyba to, że każdy z nas dojrzał do tego, aby pracować samemu. I to wydaje mi się procesem bardzo naturalnym*⁵⁹. Wielki sukces ośmielił młodych filmowców, otworzył przed nimi nowe możliwości pracy, również za granicą, o czym marzył każdy reżyser w Polsce. Idąc do Kawalerowicza w 1956 r., Lenica i Borowczyk byli na siebie skazani. Dwa lata później mogli już przebierać w propozycjach. Tak oto rozpoczęły się dwie niezależne kariery.

PAWEŁ SITKIEWICZ

¹ J. Lenica, *Labirynt*, oprac. E. Czerwiakowska i T. Kujawski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002, s. 96.

² *Kino nie jest sztuką zespołową*, rozm. W. Borowczyka z J. Rivette’em, M. Delahaye’em i S. Pierre, tłum. W. Chyła, W. Michera, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 19-20, s. 209. Jest to przedruk wywiadu z „Cahiers du cinéma” 1969, nr 209.

³ A. Martin, *Borowczyk et Lenica. Revient aux origines*, „Cahiers du cinéma” 1959, t. 16, nr 96, s. 29.

⁴ Informacje na temat działalności wytwórni filmów animowanych czerpię głównie z książki A. Kossakowskiego *Polski film animowany 1945-1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.

⁵ Tamże, s. 84.

⁶ C. Rosner, *Jan Lenica*, „Graphis” 1960, nr 87, s. 21.

⁷ T. Konwicky, *Pamiętam, że było gorąco*, rozm. K. Bielas i J. Szczerba, Znak, Kraków 2001, s. 25.

⁸ *Rozmowa z Juliuszem Zamecznikiem*, rozmawiała K. Ziębińska-Lewandowska, w: *Wojciech Zamecznik. Foto-graficznie*, red. K. Puchała-Rojek, K. Ziębińska-Lewandowska, Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2015, s. 128-130.

⁹ Protokół z posiedzenia Zarządu ZAF-u w dniu 20 lutego 1957 r., Archiwum Państwowe Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanów-

ku (dalej: APDOiP), skoroszyt Zespoły Autorów Filmowych (dalej: ZAF), sygn. 1, k. 12. Dziękuję prof. Krzysztofowi Kornackiemu za pomoc merytoryczną i dotarcie do cytowanych dokumentów.

¹⁰ Postanowienia Prezydium Zarządu ZAF-u z 5 marca 1957 r., APDOiP, ZAF, sygn. 1. Trzy kolejne cytaty za tym samym źródłem.

¹¹ Protokół z posiedzenia Zarządu ZAF z 28 kwietnia 1957 r., APDOiP, ZAF, sygn. 1, k. 22.

¹² Protokół z zebrania Zarządu ZAF-u z 5 kwietnia 1957 r., APDOiP, ZAF, sygn. 1, k. 11.

¹³ Tamże, s. 12.

¹⁴ Postanowienia z posiedzenia Prezydium ZAF-u z 12 marca 1957 r., APDOiP, ZAF, sygn. 1.

¹⁵ Postanowienia Prezydium Zarządu ZAF-u z 5 marca 1957 r., dz. cyt.

¹⁶ Sprawozdanie z realizacji filmu *Niebieski lipek*, 26.06.1954, Archiwum Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej.

¹⁷ U. Czartoryska, *Walerian Borowczyk, czyli kino fotograficzne*, „Fotografia” 1961, nr 11, s. 374.

¹⁸ T. Kowalski, „*Był sobie raz...*”. *Film, którego nie da się opowiedzieć*, „Teatr i Film” 1958, nr 6.

¹⁹ *Byłem barbarzyńcą...* Z Janem Lenicą rozmawia Marcin Gizycki, „Animafilm” 1980, nr 2 (4), s. 58.

²⁰ Taką chronologię podaje Lenica w liście do Z. Schuberta, 10.08.1972, Archiwum Jana Lenicy, Muzeum Narodowe w Poznaniu (dalej: AJL).

- ²¹ W. Borowczyk, J. Lenica, *Zespół Autorów Filmowych KINO*, AJL.
- ²² „Filmowy Serwis Prasowy” (1957, nr 18/56, s. 10) zapowiedział film we wrześniu.
- ²³ T. Kowalski, *Ludzie, którzy chcą wrócić do Mélièsa*, „Film” 1957, nr 51, s. 8-9.
- ²⁴ W. Borowczyk, J. Lenica, dz. cyt. Wszystkie cytaty w tym akapicie wg tego samego źródła.
- ²⁵ *Rozmawiamy z Janem Lenicą* (rozm. S. Janicki), „Film” 1960, nr 2, s. 11.
- ²⁶ List A. Bohdziewiczca do W. Borowczyka i J. Lenicy, Cinémathèque Française, zbiory Waleriana Borowczyka (dalej: CF). Dziękuję dr. Kubie Mikurdzie za udostępnienie materiałów z CF.
- ²⁷ Protokół stenograficzny z przebiegu zebrania Zarządu ZAF-u z 11 i 12 listopada 1957 r., APDOiP, ZAF, sygn. 3, k. 79.
- ²⁸ Treść filmu podają za: K. Mikurda, O. Byrska, *Borowczyk. Widmowa filmografia*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/borowczyk-widmowa-filmografia/> (dostęp: 15.07.2018). O filmie mówił K. Mikurda w trakcie konferencji naukowej w ramach festiwalu Animator (7.07.2018).
- ²⁹ *Entretien avec W. Borowczyk et Jan Lenica*, „Image et son” 1960-1961, nr 136-137, s. 24.
- ³⁰ D. Bird, *Walerian Borowczyk*, t. 1: *Les origines / Origines (1923-1958)*, Paris 2017, s. 96.
- ³¹ *Komputer nie zastąpi mózgu ani wyobraźni* (rozm. J. Wójcik), „Rzeczpospolita” 2000, nr 135, s. A11.
- ³² Jan Lenica opublikował scenariusz filmu pod tytułem *Archipelag R.O.* („Dialog” 1975, nr 8). Nie wiemy jednak, w jakim stopniu odzwierciedla on oryginalną wersję z początku lat 60.
- ³³ *Komputer nie zastąpi...* dz. cyt.
- ³⁴ Zob. np.: R. Wojna, *Udany czy nieudany*, „Ekran” 1958, nr 23, s. 3; Z. Kałużyński, *Film rysunkowy ratuje „szkołę polską”*, „Polityka” 1961, nr 2; R. Lassota, *Co poeta chciał przez to powiedzieć*, „Ekran” 1958, nr 27, s. 7; L. Pijanowski, *Droga eksperymentu filmowego*, „Świat” 1958, nr 19.
- ³⁵ Z. Kałużyński, *Jak poeci zostają kpiarzami*, „Film” 1960, nr 8, s. 7.
- ³⁶ *Entretien...* dz. cyt., s. 22-23.
- ³⁷ Kulisy realizacji filmu podają za: E. Adamowicz, *Un chien andalou*, I. B. Tauris, London – New York 2010.
- ³⁸ Harmonogram prac nad filmem *Dom*, rękopis W. Borowczyka w zbiorach CF.
- ³⁹ A. Nurzyński, *Operator „Domu” o swojej pracy*, „Polska” 1958, nr 8, s. 21.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ Zob. werki z realizacji filmu w AJL.
- ⁴² Harmonogram prac... dz. cyt.
- ⁴³ *Entretien...* dz. cyt., s. 24.
- ⁴⁴ Cyt. za: J. Płażewski, *Poszukiwania na celuloidowej taśmie*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 20, s. 7.
- ⁴⁵ *Rozmawiamy z Janem Lenicą*, dz. cyt.
- ⁴⁶ W. Borowczyk, J. Lenica, *Scenariusz obrazowy filmu „Dom” (tytuł tymczasowy „Miasto”)*, maszynopis, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. S-32126.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ M. Grzebałkowska, *Komeda. Prywatne życie jazzu*, Znak, Kraków 2018, s. 177.
- ⁴⁹ *Z ankiety „Rola muzyki w dziele filmowym”*. Wypowiedź Włodzimierza Kotońskiego, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2, s. 32.
- ⁵⁰ W. Borowczyk, J. Lenica, *Scenariusz...* dz. cyt.
- ⁵¹ W. Borowczyk, *Szanowny Panie Redaktorze!*, „Film” 1964, nr 35, s. 11.
- ⁵² D. Szczechura, *Janek miał szczęście*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 19 (23 I), s. 10.
- ⁵³ *Z Walerianem Borowczykiem o „Szkołę”* (rozm. W. Świeżyński), „Wiadomości Filmowe” 1958, nr 46, s. 13.
- ⁵⁴ *Z Janem Lenicą – o polskim plakacie i filmie animowanym* (rozm. KR), „Film” 1962, nr 26, s. 1.
- ⁵⁵ [acz], *Nowiny i nowinki*, „Słowo Ludu” 1958, nr 18. Zob. także 2. *Wystawa Sztuki Nowoczesnej* (katalog), Warszawa 1957. Dla porządku warto zaznaczyć, że w trakcie wystawy pokazywano jeszcze jeden film – abstrakcyjnych *Somnambulików* Czesława Waškowskiego, również dla „Kadru”.
- ⁵⁶ List W. Borowczyka do J. Lenicy, 8.07.1962, CF. Następnym cytatem za tym samym źródłem.
- ⁵⁷ List Jana Lenicy do Zdzisława Schuberta, dz. cyt.
- ⁵⁸ List Jana Lenicy do Zygmunta Kałużyńskiego, 30.12.1974, AJL.
- ⁵⁹ B. Zmudziński, *Jestem bohaterem swoich filmów* (wywiad z J. Lenicą), „Kino” 1999, nr 9, s. 28.