

Irina Gavrash

Uniwersytet Gdański
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Nagrodzone starania Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy. O wspólnych animacjach eksperymentalnych

Tekst dotyczy kilku autorskich animacji Waleriana Borowczyka (1923–2006) i Jana Lenicy (1928–2001), powstałych we współpracy w latach 1957–1958. Szczególna uwaga została w nim poświęcona dwóm realizacjom – filmom *Był sobie raz...* (1957) oraz *Dom* (1958), wyprodukowanym przez Zespół Autorów Filmowych „Kadr”¹, które w sposób istotny przyczyniły się do zmiany oblicza polskiej animacji. Za pracę Borowczyka i Lenicy, a także innych podobnie myślących twórców dziedzina ta, postrzegana wówczas poprzez pryzmat produkcji dla dzieci, została wzbogacona o osiągnięcia współczesnej plastyki, stając się równorzędną formą wypowiedzi artystycznej.

Wracając do Borowczyka i Lenicy, warto odnotować, iż obydwaj artyści dali się poznać wówczas jako zdolni graficy oraz rysownicy². Borowczyk, mający za sobą studia malarzkie na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1946–1951), uznanie w środowisku osiągnął przede wszystkim jako autor kilku cykli graficznych, takich jak *Bitwa pod Lenino* czy *Nowa Huta*. Za tę ostatnią serię litografii przyznano mu Nagrodę Państwową III stopnia w 1953 roku. Ponadto o sukcesach początkującego artysty świadczyły liczne wyróżnienia na wystawach ogólnopolskich³. Twórcza kariera Lenicy także nie była wolna od ostrych zakrętów, zdradzając wielostronne

uzdolnienia młodego człowieka. Po ukończeniu średniej szkoły muzycznej w Poznaniu kontynuował naukę na Politechnice Warszawskiej (1947–1952), jednocześnie zajmując się rysunkiem satyrycznym, ilustracją książkową oraz plakatem. Na jego rozwoju zaważyła także sylwetka ojca, Alfreda, będącego uznanym malarzem współczesnym, współzałożycielem awangardowej poznańskiej grupy 4F+R. Pierwsza indywidualna wystawa rysunków Jana Lenicy miała miejsce w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie pod koniec lat 40. Poczynając od 1950 roku Lenica pełnił funkcję redaktora graficznego tygodnika satyrycznego „Szpilki”, a w 1954 roku rozpoczął pracę w katedrze plakatu na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w roli asystenta Henryka Tomaszewskiego. Przypuszczalnie Lenica z Borowczykiem poznali się w redakcji czasopisma „Szpilki” na początku lat 50.⁴, gdzie ostatni zaczął publikować swoje rysunki satyryczne. Kilka lat później wpadli na pomysł realizacji filmów animowanych, wnosząc do tej dziedziny swoje dotychczasowe doświadczenia z plastyką.

Przyglądając się początkom współpracy plastyków, można założyć, że sam pomysł na realizację animacji mógł wyjść od Borowczyka, który miał już za sobą amatorskie doświadczenia z techniką filmową. W połowie lat 50. Borowczyk odbył pierwszą swoją podróż po Francji, wykonując tam dwa filmy na taśmie 16 mm: jeden w pracowni Fernanda Légera niedługo po jego śmierci oraz drugi – 20-minutowy dokument z pobytu w Paryżu, złożony z niepowiązanych ze sobą ujęć⁵. Żadna z tych realizacji nie przetrwała jednak próby czasu.

¹ Próby rekonstrukcji procesu produkcji tych dwóch realizacji podjął się niedawno Paweł Sitkiewicz. Zob. *Powrót do kina wizualnego. Borowczyk i Lenica w Zespole Autorów Filmowych „Kadr”, „Kwartalnik Filmowy”, 2019, nr 105–106, s. 244–245. Realizacja przebiegała w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, gdzie istniała odpowiednia baza warsztatowa.*

² Zob. np. J. Motyka, *Twórczość Waleriana Borowczyka a teoria odbicia rzeczywistości w sztuce*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, Warszawa 1984, s. 51–70; K. Murawska-Muthesius, *Spojrzenie zimnowojennego podróżnika: szkicownik londyński Jana Lenicy z 1954 r.*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2015, nr 9, s. 69–76.

³ Zob. Teczka Waleriana Borowczyka w Pracowni Plastyki Współczesnej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

⁴ D. Bird, *Borowczyk w Polsce 1923–1958 / Borowczyk en Pologne 1923–1958*, [w:] b. Boro. *Borowczyk. Walerian Borowczyk (1923–2006)*, red. U. Śniegowska, P. Vimenet, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 24.

⁵ *Kino nie jest sztuką zespołową*, rozm. Waleriana Borowczyka z Jacques’em Rivette’em, Michelem Delahaye’em i Sylvie Pierre, tłum. W. Chyła, W. Michera, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 19–20, s. 209. Przedruk wywiadu z „Cahier du

Niemniej animacja autorska, którą mieli zamiar wspólnie realizować, stanowiła wówczas dla obydwu plastyków *terra incognita*. Sam Lenica wspominał o początkach w następujący sposób:

Animacja była jednak dla nas czymś nowym i bardzo pociągającym, po prostu razem się jej uczyliśmy. A warto wiedzieć, że animacja dla dorosłych była wtedy zupełnie rzadkością. Znaliliśmy właściwie tylko filmy Mc Larena i kilka filmów czeskich⁶.

Z perspektywy czasu widać, że wszystkie te, zdawałoby się, negatywne czynniki ograniczające swobodę działań, do których należy dodać trudności ze znalezieniem bazy technicznej, wsparcia instytucjonalnego czy wreszcie ograniczenia finansowe, zdołali oni przekuć we własny sukces, który został następnie potwierdzony przez wyróżnienia filmów w kraju oraz zagranicą. W efekcie powstały realizacje świeże, nieobciążone tradycyjnym warsztatem. Brak możliwości odniesienia się do kontekstu prowokował twórców do poszukiwania podniet w innych dziedzinach sztuki. Twórczo wzbogacali oni technikę filmową o osiągnięcia plastyki współczesnej oraz własne doświadczenia w zakresie plakatu. Zespolenie środków obrazowych z ruchem oraz dźwiękiem, a także umiejętne posługiwanie się montażem czy improwizowana praca, która nie opierała się na scenariuszu, zbliżały wspomniane animacje do podobnych poszukiwań awangardy filmowej⁷.

Sami twórcy, formułując manifest artystyczny, który ukazał się we fragmentach w postaci opublikowanej dyskusji z Tadeuszem Kowalskim, określali swoją pozycję w następujący sposób:

Uważamy, że film zginął wraz ze śmiercią awangardy francuskiej. — Najchętniej wróciłibyśmy do [Georges] Mélièsa. Tam, gdzie obraz przeważa i gdzie dominuje element ruchu (...) Nie chcemy ograniczać się do jednego gatunku stylistycznego (np. do filmu animowanego), ale sięgać do wszystkiego, co pobudza wyobraźnię,

wzrusza i śmieszy, bawi oko. (...) Chcielibyśmy tworzyć plastykę w ruchu i w kolorze, uzupełnioną dźwiękiem⁸.

Był sobie raz...

Pierwszą wspólną manifestacją Borowczyka i Lenicy zrealizowaną w praktyce była animacja pt. *Był sobie raz...*⁹ To blisko 9-minutowy, barwny film, wykonany na taśmie 35 mm. Został zrealizowany w technice kolażu, w którym wykorzystano biały arkusz oraz skrawki kolorowego papieru, kolorowe kredki, wycinki z magazynów ilustrowanych, a także montaż ujęć filmowych. Praca ukazuje „perypetie” czarnej niewielkiej plamy wyrwanej z kartki papieru (kleksa atramentowego), która bez celu przemierza umownie potraktowaną przestrzeń. Prosta technika wycinanki posłużyła artystom jako narzędzie, pozwalające na podjęcie gry z przyjętymi konwencjami animacji dziecięcej. Sięgając po płaskie elementy o uproszczonej formie, twórcy dokonali zamiany tradycyjnych, opartych na warsztacie socrealistycznym, treści na formę nowoczesną, eksplorującą granice sztuki przedstawieniowej i abstrakcji. Całości stanowiącej pean na rzecz nowoczesności dopełniała muzyka Andrzeja Markowskiego o jazzowych brzmieniach, nagrana na elektrycznych organach Hammonda¹⁰.

Próbując dokonać szczegółowej rekonstrukcji fabuły, widz napotyka trudności. Została ona bowiem potraktowana jako pretekst do poszukiwań formalnych. Do zaniechania podjęcia tradycyjnej analizy skłania także z pozoru błahy charakter treści filmu. Ot, kilka skrawków kolorowych papierków wprawionych w ruch! Niemniej przywołanie ważniejszych ogniw animacji wydaje się istotne ze względu na tkwiący w filmie potencjał wypowiedzi autotematycznej. Spróbujmy zatem.

Oto niewielka plama, niezbornie przebiegając nóżkami, zaczyna poruszać się wzdłuż linii nakreślonej za pomocą ciemnej kredki. Jest to jeden z niewielu wyznaczników świata przedstawionego w filmie. Potraktowana płasko płaszczyzna kadru została rozcłonkowana w dolnej części za pomocą grubej nieregularnej kreski, która wyznacza linię horyzontu. Gdzieś tam rosną monstrualne kwiaty oraz koślawe drzewa. Te oszczędne elementy, za pomocą których jest

cinéma”, 1969, nr 209. Por. U. Czartoryska, *Walerian Borowczyk, czyli kino fotograficzne*, „Fotografia” 1961, nr 11, s. 373.

⁶ *Jestem bohaterem moich filmów*, z Janem Lenicą rozm. Bogusław Zmudzirski, „Kino”, 1999, nr 9, s. 29.

⁷ Por. M. Porębski, *Uwagi o genezie twórczości filmowej Borowczyka i Lenicy*, „Kwartalnik Filmowy”, 1964, nr 4, s. 24–28. Zob. także: *Rozmawiamy z Janem Lenicą*, rozm. Stanisław Janicki, „Film” 1960, nr 10, s. 10.

⁸ T. Kowalski, *Ludzie, którzy chcą wrócić do Mélièsa*, „Film” 1957, nr 51, s. 9. Manifest w całości jest przechowywany w Archiwum Jana Lenicy w Muzeum Narodowym w Poznaniu: Walerian Borowczyk, Jan Lenica, *Zespół Autorów Filmowych KINO*. Zob. więcej na ten temat: P. Sitkiewicz, *Powrót do kina wizualnego...*, s. 249–253.

⁹ A. Kossakowski, *Polski film animowany 1945–1974*, Wrocław 1977, s. 82–83.

¹⁰ T. Kowalski, „Był sobie raz...” *Film, którego nie da się opowiedzieć*, „Teatr i Film” 1958, nr 6, s. 18.

tworzona sugestia przestrzenności, kojarzą się z nieporadnym dziecięcym rysunkiem wykonanym na białej kartce papieru. (Podobna konwencja zostaje zasugerowana na samym wstępie w napisach wykonanych odręcznie za pomocą kolorowych kredek). Bohater filmu, ufnie podążając obraną drogą, po niewczasie orientuje się w pułapkach, jakie zastawia na niego ten spłaszczony „pejzaż”. Niespodziewanie linia biegnąca dotąd wzdłuż dolnej krawędzi kadru, wbrew potocznemu doświadczeniu, skręca nagle w górę, a następnie w lewo, wtórując ramom kompozycji. Zanim wszędogołoskie stworzenie się obejrzy, już zawisnie na samej górze. Przymotniejac – spadnie w dół. Pod pozorem tego rysunkowego dowcipu twórcy akcentują materialny wymiar arkusza papieru, naruszając iluzję świata przedstawionego. Problematyzują jednocześnie relacje pomiędzy dwoma mediami użytymi w filmie – białym podłożem a kadrem taśmy filmowej.

W dalszej części animacji, złożonej z kilku dynamicznych scen, dochodzi do zagęszczenia narracji filmu. W obręb ruchomego obrazu zostają wprowadzone kolejne elementy wyrwane z kolorowych kartek papieru, które najpierw – zestawione w odpowiedni sposób – przypominają kształtem warzywa wrosnięte w ziemię, buraczka i marchewkę, jednak w wyniku potyczki z czarnym kleksem przybierają nieco groźniejszy kształt – ptaka z rozdziawionym dziobem, który atakuje czarną plamę. Wszystko za sprawą przegrupowania oraz zmiany funkcji tych samych podstawowych kształtów, kojarzących się na przemian z marchwią, odnogami, dziobem, bulwą, łodygami bądź skrzydłami. Ostateczna jednak identyfikacja staje się niemożliwa ze względu na bezustanny ciąg metamorfoz, jakim ulegają bohaterzy, wymieniając ze sobą poszczególne części. Łącząc proste kształty ze sobą, twórcy penetrowali aluzyjny potencjał zawarty w tych układach. Zdaje się wręcz, że wprawiane w ruch elementy, z których co rusz wyłania się nowa kombinacja, posłużyły twórcom za osnowę krótkiej opowieści o istocie kreacji artystycznej.

Mijając na swej drodze inne elementy w postaci dziecięcych gryzmołów bądź figur wyciętych ze starych czasopism, dwójka towarzyszy na sam koniec trafia do muzeum, na co wskazują obrazy zawieszane na białych ścianach. Zresztą budynek, tak jak cała reszta scenerii, został zaznaczony jedynie za pomocą nieporadnej kreski. Jeden z obrazów przypomina stylistyką dzieła Miró, drugi z kolei to ikona malarstwa europejskiego i kultury popularnej zarazem. Mowa oczywiście o *Monie Lizie*, która w pozbawionym powagi otoczeniu przywodzi na myśl raczej swoją XX-wieczną redakcję w postaci

ready made'u Duchampa. Kulista forma mija te dzieła, spoglądając na nie z namaszczeniem, by w końcu zająć swoje miejsce w ozdobnej ramie. (Obok już розміścił się jej towarzysz). Jednak nie chcąc pozostać w roli narzuconej z góry, która równałaby się postawieniu kropki w filmie, podąża dalej, wychodząc poza granice obrazu i całej kompozycji. Zapewne także wymykając się wszelakim innym ramom (czytaj: normom, porządkom), które prowadzą do zeszywnienia formy. Kamera wykonuje odjazd i wówczas oczom widzów zostaje ukazany warsztat twórców, złożony z narzędzi, niewielkiej liczby rekwizytów użytych w filmie oraz odpadków kolorowego papieru.

Włączenie gotowych elementów, sztuki popularnej oraz naiwnej w obręb twórczości plastycznej, wzorem takich kierunków awangardowych, jak dadaizm czy surrealizm, zawierało w sobie posmak kontestacji wobec tradycji artystycznej. Narzucają się tutaj analogie z kolażami Maxa Ernsta oraz obrazami Joana Miró, przywołanymi w filmie w sposób bezpośredni. Ciekawych paraleli pod tym względem dostarcza także sztuka abstrakcyjna, penetrująca obszary metafory za pomocą sugestywnych, zawierających pierwiastek narracyjny tytułów. Przywołajmy tu chociażby tak odmienne w charakterze dzieła, jak „rysunek tuszem” Francisca Picabii pt. *Najświętsza Paniienka*¹¹ z plamą atramentu, zdobiący okładkę jednego z numerów czasopisma awangardowego „291”, czy propagandowy plakat radzieckiego plastyka El Lissitzky'ego pt. *Klinem czerwonym białych bij* (1920). Wspólny dla obydwu przykładów jest tkwiący w nich potencjał rewolucyjny, który na nice wywraca stary porządek. Z pewnością szereg wspomnianych przykładów nie wyczerpuje bogactwa odniesień zawartych w filmie. Naładowanie cytatami ze sztuki nie zubaża jednak wypowiedzi plastyków, czyniąc z niej raczej postmodernistyczny rebus, który zachęca do poszukiwania intertekstualnych związków dopowiadających intencje twórców. Całość zostaje jednak wzięta w nawias poprzez towarzyszącą filmowi atmosferę absurdu i przekory.

Inne realizacje duetu

Oprócz filmu *Był sobie raz...* Borowczyk i Lenica wspólnie wykonali jeszcze kilka filmów. Jednym z nich było powstałe w 1957 roku *Nagrodzone uczucie*, historia miłości opowiedziana za pomocą obrazów naiwnego malarza Jana

¹¹ K. Janicka, *Surrealism*, Warszawa 1985, s. 162–164.

Płaskościńskiego w konwencji filmu niemego z napisami. Ruch kamery chwytający poszczególne fragmenty statycznych obrazów tworzył iluzję ruchu wewnątrzkadrowego. W 1957 roku powstały również dwie krótkie formy filmowe: animowany plakat pt. *Strep-Tease*, wykonany z okazji Dni Oświaty, będący wprowadzeniem do Polskiej Kroniki Filmowej oraz animowana reklama „Sztandar Młodych”, promująca dziennik Związku Młodzieży Polskiej. Wszystkie formy zostały zrealizowane dla Wytwórni Filmów Dokumentalnych¹².

Równocześnie twórcy podjęli starania do wzięcia udziału w Konkursie Filmów Eksperymentalnych w ramach Wystawy Światowej EXPO 58 w Brukseli (otwarta 17 kwietnia). Była to wówczas najbardziej prestiżowa impreza poświęcona kinu eksperymentalnemu. Pierwotny pomysł autorów polegał na luźnej ekranizacji *Kolonii karnej* Kafki, który jednak upadł ze względu na brak możliwości znalezienia wsparcia instytucjonalnego¹³. Nie chcąc stracić szansy na startowanie w zawodach, plastycy zdecydowali się na korektę pomysłu, która uwzględniałaby zarówno ograniczenia budżetowe, jak i niewielką ilość czasu, jaka pozostała twórcom do dyspozycji, a jednocześnie nie straciła na sile wyrazu. W rezultacie powstał film *Dom*, który wraz z kilkoma innymi dziełami z Polski został włączony do konkursu. Udział w podobnym przedsięwzięciu stanowił nie lada wyzwanie dla młodych, mało doświadczonych reżyserów. Ogółem zostało pokazanych wówczas ponad 400 realizacji¹⁴. Tym bardziej musiała cieszyć twórców wygrana. Film otrzymał wówczas Grand Prix i Złoty Medal, a artyści – 10 000 dolarów. Tak wielka nagroda umożliwiła im w niedługim czasie wyjazd do Francji i stała się jednocześnie impulsem do podjęcia samodzielnej kariery przez każdego z nich.

Dom

Dom jest barwnym filmem krótkometrażowym zrealizowanym na taśmie 35 mm. Zamiast tradycyjnej konstrukcji fabularnej twórcy uciekli się do zestawienia ze sobą luźno powiązanych fragmentów, dokonując rozbicia ciągłości narracyjnej. Utwór jest złożony z luźno powiązanych ujęć, scen oraz sekwencji samodzielnych kadrów, rycin czy pocztówek.

¹² b. boro. *Borowczyk...*, s. 27–28.

¹³ Zob. więcej na ten temat: P. Sitkiewicz, *Powróć do kina wizualnego...*, s. 249–253.

¹⁴ K. Mikurda, *Walerian Borowczyk: mistrz ucieczek (przyczynek do biografii)*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 7, red. P. Włodek, K. Żyto, Łódź 2018, s. 89.

Elementem współtworzącym znaczenie filmu jest elektroakustyczna ścieżka dźwiękowa Andrzeja Kotońskiego. Nie jest to właściwie animacja w ścisłym słowa znaczeniu, gdyż podczas realizacji filmu plastycy w minimalnym tylko stopniu korzystali z tradycyjnych narzędzi techniki. Większość natomiast członów kompozycyjnych została wykonana przy użyciu materiału fotograficznego rejestrującego kolejne fazy ruchu oraz fragmentarycznie techniki filmowej. Z drugiej strony, wydaje się, że materiał – w tym wypadku fotograficzny – nie przesądza o klasyfikacji, ważniejszy pozostaje być może fakt sięgnięcia po metodę wprowadzania w ruch statycznych obrazów. Pomijając długą dyskusję na temat tego, czym właściwie jest animacja, przywołajmy tutaj jedynie etymologię słowa „animować”, które wywodzi się od łacińskiego *animus*, czyli „obdarzyć życiem”. A za Marcinem Giżyckim dodajmy: „obdarzyć życiem naturę martwą i statyczną, a życie to, jak wiadomo, ruch”¹⁵.

Kompozycja filmu *Dom* jest pozornie zamknięta przez podobne ujęcia XIX-wiecznej kamienicy, realizowane poprzez ruch kamery ukazujący poszczególne kondygnacje budynku na statycznym zdjęciu. Po tym, jak kamera dokonuje zbliżenia na jedno z okien, oczom widza zostaje ukazana twarz młodej kobiety ujętej do ramion na ciemnym pustym tle. Jej wizerunek, któremu towarzyszy równomierne tykanie metronomu, będzie pojawiał się kilkakrotnie w podobnych do siebie ujęciach scalających całą kompozycję, a zarazem będących jej osią. Zwrócona do widza na wprost, wykonuje proste zmechanizowane ruchy głowy w dół, do góry i w bok.

Portret postaci został użyty na podobieństwo refrenu w utworze muzycznym. Element ten łączy następujące po sobie fragmenty filmu: 1. ujęcie z kolażowym mechanizmem stanowiącym połączenie metalowej konstrukcji (generator elektryczny) i przekroju ludzkiego mózgu; 2. scenę z martwą naturą ułożoną na stole oraz animowaną peruką poruszającą się po jego powierzchni; 3. animowane fotogramy Étienne-Jules’a Mareya przedstawiające walkę dwóch szermierzy; 4. zapętlającą się scenę z wchodzącym do pokoju mężczyzną w kapeluszu, który wiesza swoje nakrycie głowy na stojącym tam wieszaku, i na koniec – 5. scenę z kobietą, pieszczącą głowę manekina, by po krótkiej chwili poddać ją destrukcji. Logika związków przyczynowo-skutkowych rozpada się na korzyść powstających łańcuchów skojarzeniowych.

¹⁵ P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk 2009, rozdz. 1. *Zrozumieć animację*, s. 10.

Ze względu na pozbawienie realizacji tradycyjnej fabuły oraz oniryczną atmosferę, która towarzyszy całości realizacji, odbiór filmu od początku nastęrczał krytykom trudności. Swoje wątpliwości co do konstrukcji, która rozpada się na rzecz samodzielnych, odrębnych stylistycznie fragmentów wypowiadali m.in. Tadeusz Kowalski czy Romuła Wojna¹⁶. Pierwszy z nich pisał:

Każdy film, a krótki w szczególności, powinien mieć przejrzysty, jednoznaczny szkielet. Obowiązują tu takie same zasady jak w budowie domu (mieszkalnego, a nie filmowego) lub utworu muzycznego. Dopiero potem powstają inne elementy, wzmacniające i ozdabiające ten pierwotny, zasadniczy układ. Jasna konstrukcja jest pierwszym warunkiem czytelności, a tym samym siły oddziaływania na widza. Otóż tej właśnie linii, prowadzącej do otwierającego klucza, nie mogą się dopatrzeć w filmie *Dom*¹⁷.

Tymczasem była to świadoma decyzja reżyserów, którzy powracając do wzorców awangardy filmowej lat 20., dążyli do odświeżenia konwencji filmu. W strukturze utworu są czytelne odwołania do głównych manifestów tamtych lat. Szczególnie interesujący punkt odniesienia stanowi film Fernanda Légera *Balet mechaniczny* (1924). Podobnie jak w filmie polskich reżyserów, również tutaj struktura dzieła, złożona z luźno powiązanych ze sobą kadrów i krótkich ujęć, przedstawiających wyizolowane z kontekstu przedmioty bądź obrazy abstrakcyjne, została zamknięta z obydwu stron za pomocą ujęć młodej kobiety, swobodnie kołyszącej się na huśtawce. Zestawienie wspomnianych elementów, ukazanych w dużym zbliżeniu, z fragmentami ciała kobiecego, które pojawiają się sporadycznie w kadrze, powoduje, iż nabierają one erotycznych konotacji. I odwrotnie, cielesność zostaje w ten sposób zobiektywizowana, przyrównana do mechanizmu. Wątek mechanizacji ciała i psychiki ludzkiej był chętnie podejmowany przez twórców awangardy, zafascynowanych dynamiką współczesnego życia, które zaczęło gwałtownie przyspieszać wraz z procesem industrializacji, oraz teorią psychoanalizy Zygmunta Freuda, stanowiącą podstawę światopoglądu surrealistów¹⁸.

Widzimy zatem, że obydwa filmy mają wiele wspólnego nie tylko w odniesieniu do analogii strukturalnych, ale także podejmowanych tematów. Rola złożonego mechanizmu przypadła także głównej bohaterce filmu *Dom*. Zagrała ją żona artysty Ligia (panieńskie nazwisko Borkowska, ur. w 1932 roku). Sztuczne, urywane ruchy głowy kobiety są przejawem elementarnych, najprostszych form „życia” automatu. Zastanawiający jest kontrast pomiędzy statyczną pozą kobiety w ujęciach portretowych oraz ruchem wewnątrzkadrowym w poszczególnych scenach, które jednoczy wspomniany wizerunek. Te wewnętrzne obrazy mają charakter archetypiczny. Stanowią projekcje mechanizmów, które rządzą psychiką kobiety, opierając się na zasadach powtórzenia, mechanizacji. Powracające obsesje, podszyte pierwotnym popędem ku życiu oraz śmierci, obezwładniają wolę bohaterki.

Przyglądając się budowie filmu, warto poświęcić więcej miejsca fragmentowi, który został wyróżniony ze względu na odmienność użytego materiału¹⁹. Jest to sekwencja złożona ze starych fotografii, pocztówek oraz rycin. Elementy wizualne użyte w tej części, w przeciwieństwie do pozostałych scen czy ujęć filmowych, o treści symbolicznej, mają przeważnie charakter wspomnień bohaterki, przeblysków jej pamięci.

Na początku przeważają zdjęcia z rodzinnego albumu, znacząc okres dzieciństwa oraz dojrzewania. Towarzyszą im ilustracje do bajek. Łagodny, sielankowy nastrój tych późółkłych już nieco wspomnień, zabarwiony być może nutą melancholii, buduje ścieżka dźwiękowa, imitująca melodię dobywającą się z katarynki. Jej brzmienie zmienia się w sposób nagły w dalszej części sekwencji, wprowadzając atmosferę napięcia do warstwy wizualnej. Monochromatyczny ciąg obrazów zostaje wówczas przełamany za sprawą obrazka z czerwoną różą, który zabarwiony emocjonalnie, wydobywa momenty najbardziej poruszające wyobraźnię kobiety. Wymowa kwiatu jest równie banalna, co wyrazista. Czerwień, o niejednoznacznym ładunku, zostaje tutaj zestawiona z wizerunkiem młodego człowieka, symbolizując pierwsze miłosne uniesienia, okres inicjacji. Ale także zapowiedź zawodu, który posłuży jako impuls do wewnętrznej introspekcji. Sekwencję, po wstawce złożonej z kolorowych widokówek z podróży, zamyka dynamiczny ciąg monochromatycznych obrazów przedstawiających suche liście, lecące żurawie oraz

¹⁶ T. Kowalski, *Dom, czyli poszukiwanie uniwersalnej formuły*, „Film” 1958, nr 23, s. 5; R. Wojna, *Udany czy nieudany*, „Ekran” 1958, nr 23, s. 3.

¹⁷ T. Kowalski, *Dom...*, s. 5.

¹⁸ K. Janicka, *Surrealizm*, op. cit., s. 8–9.

¹⁹ Analizy poszczególnych części filmu dokonał Piotr Prusinowski. Zob. *Automatyzm ludzkiej egzystencji w filmie „Dom” Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka*, „Images”, 2012, nr 19, s. 105–109.

nietoperza. Przywołane wizje, w zestawieniu z czerwonym bukietem kwiatów, wprowadzają atmosferę niepokoju oraz rezygnacji, które paraliżują wolę kobiety. Jej wizerunek pojawia się kilkakrotnie w tej części pracy w postaci krótkich ujęć przedstawiających akt kobiecy. Nagie ciało ukazane od tyłu leży bezwładnie, niemal stapiając się z jasną powierzchnią płaszczyzny, czarne zaś długie włosy płynnie przechodzą w ciemne podłoże. Kobieta, w całości pogrążona w sobie, bezwiednie porusza ręką.

Dociekania istoty kobiecości stanowiły jeden z głównych tematów w twórczości surrealistów. Postulując uwolnienie treści podświadomych spod dyktanda racjonalizmu, istotną rolę w tym procesie przyznawali kobiecie. Miała stanowić medium związane z naturą, otwierające dostęp do świata snów i rojeń. Jednak udzielając głosu, postrzegali ją jako zbiorczy obraz Kobiety pisanej z dużej litery. Za przykład niech posłuży kolaż autorstwa René Magritta, reprodukowany w paryskim piśmie „La Révolution surréaliste” w 1929 roku, z przedstawieniem aktu kobiecego oraz podobiznami szesnastu mężczyzn z zamkniętymi oczyma wokół. Typizacja postaci kobiecej podążała wówczas w dwóch kierunkach: wizerunku bezwolnej, bez reszty uległej kobiety-dziecka oraz *femme fatale*, która jednocześnie fascynuje i przeraża. Zdaje się, że Borowczyk z Lenicą kontynuują w swoim filmie fascynację surrealistyczną, utrzymując pogląd na dwoistą naturę kobiecą. Co więcej, dokonując współczesnej redakcji tematu, scalają obydwie wspomniane typy w obrębie jednej postaci, przez co filmowy portret zyskuje na psychicznej głębi. (Podobnie miał postąpić Louis Buñuel w filmie *Mroczny przedmiot pożądania* z 1977 roku, w którym główną rolę zagrały dwie aktorki). Niemniej ukazanie splotu przeciwstawnych motywacji, które kierują zachowaniem bohaterki, nie prowadzi do przełamania przyjętych kulturowo fantazmatów związanych z kobiecością. Wręcz odwrotnie, oczom widza zostaje ukazany podmiot, który zawieszony pomiędzy pragnieniem a niemożnością jego realizacji, staje się zakładnikiem własnych emocji. Znaczenie domu zostaje zatem użyte w filmie w dwojaki sposób: w sensie przestrzeni fizycznej, stanowiącej zwyczajowo pole ekspresji kobiecości, oraz metafory wyobraźni bądź pokładów jej podświadomości. Za statyczną, regularną fasadą nie kryje się żadna uporządkowana przestrzeń, lecz labirynt o niejasnej konstrukcji, złożony z obrazów, które niczym pokoje odsłaniają wewnętrzne obsesje i lęki przed widzem. Logika poruszania się po nim nie uwzględnia początku ani końca. To świat zapętłony w sobie.

Nagroda wygrana w Brukseli spowodowała, iż duet momentalnie zyskał sławę. Miarę sukcesu stanowił szereg tekstów poświęconych animacji, które ukazały się w pismach zagranicznych o takiej randze, jak „Cahiers du Cinéma” czy „Arts”. Rozgłos zyskany za granicą bezspornie przełożył się także na uznanie wśród środowisk twórczych w kraju, mimo iż krytyka wysuwała wówczas szereg zastrzeżeń dotyczących nowatorskiej formy i niezrozumiałej treści. (Niemniej większość piszących, co uważam za symptomatyczne, równocześnie zaświadczała o wysokich walorach plastycznych filmu, o jego nowoczesnej formie graficznej, która nie ustępuje najlepszym wzorom znanym z takich miesięczników, jak „Graphis” i „Gerbauchsgraphik”)²⁰. A trzeba dodać, iż podjęcie się podobnej realizacji było wówczas obarczone niemałym ryzykiem. Co prawda, atmosfera polityczna zelżała już nieco pod wpływem Października, to jednak zmiany w kulturze obejmowały na ogół swoim zasięgiem takie zjawiska, które nie stanowiły potencjalnego zagrożenia dla ówczesnego *status quo*. Natomiast film Borowczyka i Lenicy, ze względu na otwartą formę oraz operowanie mroczną, gęstą atmosferą, mógł podsuwać różnorakie odczytania, niekoniecznie mieszczące się w granicach poprawności politycznej. Przy odrobinie chęci metaforę „domu” można było poszerzyć o kontekst historyczny. Nie bez przyczyny chyba krytyka zagraniczna miała z okazji przyznania nagrody młodym twórcom rozprawiać „o «polskim wkładzie» w awangardowy film poetyczny, dopatrując się w gorzkim, szyderczym, niespokojnym wizjonerstwie *Domu* – tęsknoty Polaków doświadczonych kataklizmami, za ustabilizowanym uczuciowo domem przez małe «d»”²¹. Na szczęście te same cechy, jak wieloznaczność wypowiedzi, niemożność pochwylenia ostatecznych sensów, chroniły film przed odłożeniem go na półkę. Film ostatecznie trafił na szerokie ekrany w postaci dodatku do *Bigamisty (Il bigamo)*, reż. Luciano Emmer, 1956).

* * *

W ogólnym rozrachunku działania Borowczyka i Lenicy, a także podobnie myślących twórców przyczyniły się do zrewidowania pojęcia animacji, prowokując systemowe zmiany w strukturze wytwórni filmów animowanych. W 1958 roku rozpoczęło działalność Studio Miniatur Filmowych

²⁰ T. Kowalski, *Dom...*, s. 5.

²¹ Z. Kałużyński, *Jak poeci zostają kpiarzami*, „Film” 1960, nr 8, s. 7.

w Warszawie, w którym obok tradycyjnych kreskówek dla dzieci zaczęły powstawać filmy eksperymentalne. Toteż Borowczyk wraz z Lenicą, tym razem jednak każdy z osobna, zrealizowali tam odpowiednio *Szkołę* (1958) oraz *Nowego Janko Muzykanta* (1960) i *Labirynt* (1962). Formuła kina autorskiego, w ramach której autor odpowiada za większość funkcji związanych z realizacją filmu, zachowując przy tym bezpośrednią kontrolę nad procesem twórczym, stanowiły zachętę dla tych twórców, którzy poszukiwali możliwości poszerzenia swoich dotychczasowych doświadczeń w plastyce. Pprzykład Borowczyka i Lenicy wskazywał zaś, że wspomniana dziedzina stanowi wdzięczne pole do poruszania się na pograniczu dziedzin artystycznych. Toteż animacja powojenna w krótkim czasie wzbogaciła się o grono nowych osób, mających częstokroć artystyczne wykształcenie, którzy wnieśli do niej świeży powiew. Niemniej jednak to właśnie Borowczyk i Lenica kojarzą się dzisiaj z pionierskimi początkami autorskiej animacji powojennej.

Dom stanowił szczytowe i zarazem ostatnie osiągnięcie tandemu artystycznego. Ogromna wygrana pozwoliła twórcom na wyjazd za granicę oraz podjęcie samodzielnej pracy w dziedzinie filmu animowanego i aktorskiego. Patrząc z perspektywy czasu na ten wspólny etap, będący wycinkiem w karierze artystycznej twórców, mimowolnie powstaje chęć prześledzenia wkładu każdego z osobna. Podobne ciągoty są podsycane świadomością późniejszych losów duetu oraz konfliktu narosłego wokół spraw autorskich. Wygląda na to, iż rozbieżności co do zakresu wysiłku włożonego w powstanie dzieł zaczęły się pojawiać od początku, być może stanowiąc przyczynę do rozstania. Borowczyk próbował w późniejszym czasie zawłaszczyć wspólne realizacje. W 1969 roku, podczas wspomnianego już wywiadu w „Cahier du cinema” w 1969 roku²², wymieniał wspólne filmy jako własne²³. Według Pawła Sitkiewicza artysta w ten sposób dawał wyraz swoim przekonaniom, wobec których to pomysł, nie zaś proces realizacji przesądza o autorstwie nad dziełem. Być może Borowczyka trawił żal, związany z przekonaniem o nikłej wiedzy w kraju na temat jego poczynąń zagranicznych, który próbował wyładować na Lenicy, pozostającym w świetle reflektorów. Lenica mimo emigracji zachował kontakt z krajem, realizując

tutaj kilka filmów, którym zawdzięczał opinię jednego z filarów animacji²⁴.

Jeśli przyjrzymy się samym dziełom, to faktycznie można prześledzić tematy, które czerwoną nicią widać się przez całą twórczość plastyków, splatając się w kilku tych realizacjach. Surowa estetyka kadrów w filmie *Dom*, z pustym jednolicie traktowanym tłem, jest bliska niektórym kompozycjom plakatowym i graficznym Borowczyka, np. plakat do filmu *Korzenie* w reżyserii Benito Alazraki z 1955 roku (1956). Wspomniany przykład dostarcza także paraleli tematycznych, drążąc wątek kobiecości i jej związków z naturą. Ponadto Borowczyk niejednokrotnie w późniejszej twórczości będzie sięgał po materiał fotograficzny służący jako budulec animacji oraz technikę *repollero* wykorzystaną w realizacji *Nagrodzonych uczuć*. Z kolei Lenica rozwinie temat bohatera niepasującego do otaczającej rzeczywistości, eksperymentując z formą wycinanki, kolażu oraz uproszczonego, ekspresyjnego rysunku. Surrealistyczna metafora zostanie w jego dziełach uzupełniona o groteskę oraz czarny humor. Jednak drążenie, kto i w jakim stopniu przyczynił się do powstania wspomnianych animacji, wydaje się tyleż niestosowne, co niemające sensu. Krótkotrwały okres wspólnych poszukiwań z pewnością stanowił owocny epizod dla obydwu twórców, stanowiąc rodzaj magazynu pomysłów tematycznych i formalnych, rozwijanych w kolejnych latach. Na koniec zacytujmy Lenicę, który na pytanie dziennikarza o zasadę współpracy i wkład każdego z twórców miał udzielić następującej odpowiedzi:

Dociekanie, kto co wniósł, jest moim zdaniem niemożliwe, albo co najmniej bezcelowe. Sądzę, że tak jest najczęściej w przypadku współpracujących ze sobą par. Niech Pan spróbuje ustalić, co jest wkładem każdego z dwóch braci Quay. Pomijając już to, że ja ich od siebie nie odróżniam, sądzą, że niemożliwe i w gruncie rzeczy jałowe byłoby szukanie odpowiedzi na zadane przez pana pytanie²⁵.

²² Szerzej na temat wpływu, jaki wywarły animacje Borowczyka i Lenicy na animację polską oraz konfliktu między plastykami zob. P. Sitkiewicz, *Powrót do kina wizualnego...*, s. 257–259.

²³ *Kino nie jest sztuką zespołową...*, op. cit., s. 209. Przedruk wywiadu z „Cahier du cinema”, 1969, nr 209.

²⁴ Por. treść listu do redakcji tygodnika „Film” z 1969 r. W. Borowczyk, *Szanowny Panie Redaktorze!...*, „Film” 1969, nr 35, s. 11. Dla ścisłości należy zaznaczyć, że w latach 50.–60. ukazało się kilka tekstów bądź wzmianek, które zostały poświęcone filmom twórcy wykonanym samodzielnie. Zob. wykaz bibl. w bazie filmpolski.pl: <http://www.filmpolski.pl/rec/index.php/rec/1100/52> [dostęp: 28.01.2020].

²⁵ *Jestem bohaterem moich filmów...*, s. 28.