

KATARZYNA MĄKA-MALATYŃSKA

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Images
vol. XX/no. 29
Poznań 2017
ISSN 1731-450X

Wyprawa do krainy prawdopodobieństwa [1] – o dokumentach animowanych Marcina Podolca

ABSTRACT. Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Wyprawa do krainy prawdopodobieństwa – o dokumentach animowanych Marcina Podolca* [Journey to the land of verisimilitude: The animated documentaries of Marcin Podolec]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 289–299. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.17.

The article analyses two student short films by Marcin Podolec, *Dokument* and *Olbrzym*, which represent the animated documentary genre. In her analysis and interpretation of films, the author uses Annabelle Honess Roe’s methodology to research this phenomenon. She expands the definition of the animated documentary base on Roe’s work.

KEYWORDS: animated documentary, animation in documentaries, *Dokument*, *Olbrzym*, Marcin Podolec

Związki animacji i dokumentu sięgają początków kina. Animację stosowano w przekazach niefikcyjnych, gdy istniała potrzeba uwypuklenia czegoś, wzmocnienia znaczeń, wyjaśnienia, gdy brakowało *stricte* dokumentalnego zapisu jakiegoś zdarzenia. Z czasem zaczęto ją również wykorzystywać, gdy zamierzano zobrazować wewnętrzny świat autentycznych bohaterów – ich wspomnienia, wizje czy sny. Dziś animacja jest powszechnie używana we wszystkich mediach audiowizualnych. Jest również nieodzownym elementem wielu audiowizualnych form faktualnych. Sięgają po nią twórcy programów informacyjnych, filmów instruktażowych, przyrodniczych i historycznych, reportaży telewizyjnych. Marek Hendrykowski zauważa, że od jakiegoś czasu mamy do czynienia „z interkulturowym trendem, który w znacznym stopniu przesunął twórczość animowaną z pozycji awangardowego marginesu ku centrum poszukiwań współczesnego kina” (Hendrykowski 2012, s. 168). Choć pierwszy film klasyfikowany dziś jako dokument animowany powstał ponad sto lat temu, to dopiero współcześnie liczba filmów realizowanych w tej formule oraz ich ranga artystyczna sprawiły, że dokumenty animowane stanowią odrębny nurt w kinematografii, który znaczą nazwiska Folmana i Damian, czy twórców psychorealizmu jak Landtreth. Na pytanie o przyczynę pojawienia się dziś w kinie tak wielu „dokumentów animowanych” odpowiada Marek Hendrykowski:

[1] Tytuł niniejszego artykułu to parafraza tytułu tekstu Kazimierza Wyki *Podróż do krainy niepraw-*

dopodobieństwa (Wyka 1947) dokonana przez Marka Hendrykowskiego (2012, s. 182).

Rosnąca konwencjonalizacja i banalizacja filmu dokumentalnego doprowadziła z czasem do skostnienia jego form i środków wyrazu, będącego skutkiem zaniku urozmaiconych dawniej kanałów społecznego obiegu oraz presji niemal wszechobecnej rutyny posługiwania się nimi. (Hendrykowski 2012, s. 176)

Jednym z powodów jest również zapewne zachwianie wiary w dokument jako przekaz autentyczny, wynikające z relatywizmu epistemologicznego refleksji postmodernistycznej oraz z rozwoju technologicznego umożliwiającego niemal nieograniczone symulowanie rzeczywistości.

Gdy powstawało *Zatonięcie Lusitanii* (1918), pierwszy dokument animowany, nikt nie używał tego określenia i nie rozważał filmu Winsora McCaya w kategoriach genologicznych. Zarówno dla twórcy, jak i dla ówczesnych odbiorców animowany obraz zatopienia brytyjskiego statku pasażerskiego przez niemiecką torpedę był po prostu dokumentem.

Nawet nieanimowany prolog, w którym oglądamy McCaya i jego współpracowników przygotowujących się do pracy nad rysowaniem ujęć filmu, sugeruje bezproblemowe wykorzystanie animacji jako medium reprezentacji rzeczywistości. (Honest Roe 2013b, s. 31)[2]

Refleksja nad rozróżnieniem przekazów fikcyjnych od niefikcyjnych oraz nad ontologicznym statusem obrazów stała się domeną współczesnej myśli filmowej i medioznawczej. Zasadniczym powodem, dla którego naukowcy dziś tak często pochylają się nad tymi zagadnieniami, może być rozwój technologii, umożliwiający coraz silniejsze zacieranie różnic pomiędzy zapisem dokumentalnym i fikcyjnym, oraz fakt, że następuje on w momencie, gdy poetyka dokumentu jest silnie ugruntowana, a media zalewają obrazy niefikcyjne. W powszechnej świadomości odbiorczej wciąż jednak granica pomiędzy rodzajami filmowymi pozostaje ostra i czytelna. Świadczy o tym zdziwienie odbiorców, krytyków i badaczy zjawiskiem dokumentu animowanego. Maciej Stasiowski rozpoczyna swój tekst poświęcony dokumentowi animowanemu od cytatu: „Nie ma przecież czegoś takiego!” (Stasiowski 2015, s. 20). Jednocześnie kategoria ta staje się coraz pojemniejsza – zaliczane są do niej filmy złożone zasadniczo z materii dokumentalnej, dla której animacja stanowi jedynie uzupełnienie, oraz animacje, które osadzone są w konkretnym czasie i przestrzeni, odtwarzają historyczne realia, ukazują rzeczywiście istniejących bohaterów.

Żadna ze znanych mi definicji dokumentu animowanego nie daje przekonującej i ostatecznej odpowiedzi na pytanie, czym jest ta forma filmowa. Trudność definicyjna wynika zapewne po części z dynamiki, zmienności wszelkich kategorii genologicznych, a także z błędnego postrzegania kina faktów i kina fikcji jako zbiorów rozłącznych, a nawet przeciwstawnych, stąd przekonanie, że sformułowanie „dokument

[2] Roe jest autorką jedynej, jak dotąd, książkowej monografii zjawiska: *Animated Documentary* (Honest Roe 2013a). Pierwsze prace naukowe poświęcone tej problematyce ukazały się jednak już w roku 1997: Sybil A. DelGaudio *If Truth Be Told, Can Toons Tell*

It? Documentary and Animation (DelGaudio 1997) oraz Paula Wellsa *The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetics* (Wells 1997).

animowany” ma charakter oksymoroniczny. Autorka monografii poświęconej temu zjawisku, Annabelle Honess Roe, jego definicję opiera na połączeniu historycznych objaśnień dokumentu i animacji:

[...] proponuję, aby można było uznać dzieło audiowizualne (wytworzone cyfrowo, sfilmowane, rysowane na celulojdie) za dokument animowany wówczas, gdy został on zarejestrowany lub stworzony klatka po klatce, odnosząc się do tego świata, nie do jakiegoś świata w całości wyobrazonego przez twórcę, wreszcie gdy został zaprezentowany jako dokument przez swoich producentów lub odebrany jako dokument przez widzów, publiczność festiwalową czy też krytyków. (Honess Roe 2013b, s. 29)

Definicja Roe jest dwuczłonowa. Jej pierwsza część odnosi się do sposobu realizacji i zgodnie z nią dokumenty animowane są animacjami oraz do relacji z rzeczywistością – zachowują typową dla kina dokumentalnego referencjalność. Część druga związana jest z kontekstem produkcyjno-recepcyjnym. Można sprowadzić ją, nieco upraszczając, do stwierdzenia: co twórcy, w tym producent, uznają za animowany dokument, jest animowanym dokumentem. I jednocześnie, animacja, która jest odbierana jako dokument, jest dokumentem animowanym. Autorka uważa oba człony definicji za komplementarne. Pierwszy z nich wydaje się jednak zdecydowanie zbyt szeroko ujmować zjawisko, włączając w nie wszystkie filmy animowane, które poprzez odniesienie do konkretnych realiów, postaci, zdarzeń miałyby mieć charakter dokumentalny. W obrębie dokumentu animowanego znalazłby się wówczas na przykład film Piotra Dumala *Franz Kafka* (1991), który opowiada o autentycznej postaci i w części oparty został na literaturze dokumentu osobistego – *Dziennikach*. Pojawiają się w nim daty, które pozwalają osadzić w czasie konkretne wydarzenia z biografii pisarza. Wizerunek bohatera jest tożsamy ze znanym z wielu reprodukcji fotograficznym portretem Kafki. Ponadto bez trudu rozpoznać można również miejsca zdarzeń – praskie ulice i mosty. Jednak w żadnym momencie tej filmowej opowieści – ani w warstwie obrazu, ani w warstwie dźwięku – Dumala nie umieszcza materiałów *stricte* dokumentalnych. Wspomniane zdjęcie Kafki podlega w jego rękach transpozycji na rysunek. Fotografia traktowana jest jako źródło inspiracji, nie pojawia się w filmie jako element potwierdzający zakorzenienie w rzeczywistości. *Per analogiam*, opierając się na wypracowanej przez Roe definicji, można by dojść do wniosku, że każdy fabularny film historyczny jest dokumentem. Analogia ta pokazuje, że trudność definicyjna rodzi się ze zderzenia w określeniu dokument animowany dwóch terminów, które nie mają zamkniętych i stałych definicji, przeciwnie – podlegają one nieustannym zmianom wraz z przeobrażającymi się konwencjami dokumentu i animacji. Jeden element definicji Roe wydaje się nie podlegać dyskusji: dokument animowany jest filmem animowanym[3]. Przyjęcie

[3] Przetłumaczony na język polski angielski termin *animated documentary* (dokument animowany) zadomowił się już w refleksji filmoznawczej, choć

niewielu zafałszowuje genologiczny status utworów tego typu. Z pewnością lepiej ich charakter oddawałoby sformułowanie: animacja dokumentalna.

tego założenia pozwala odróżnić dokumenty wykorzystujące animację (z animowanymi sekwencjami) od dokumentów animowanych, w których przeważa forma animowana. W dalszej części rozważań Roe uzupełnia definicję o jeszcze jeden niezmiernie, w moim przekonaniu, istotny aspekt. W dokumencie animowanym „animacja i dokument tworzą nową, spójną formę, w której animacja pomaga poszerzyć naszą wiedzę na temat jakiegoś aspektu danego świata w takim stopniu, że oddzielenie animacji od dokumentu staje się niemożliwe albo czyni wewnętrzne znaczenie filmu niezrozumiałym” (Honesty Roe 2013b, s. 33). W tekście swej pracy dyplomowej autor filmów *Dokument* i *Olbrzym*, Marcin Podolec, w podsumowaniu analizy wybranych dokumentów animowanych zauważa:

Żaden z wymienionych twórców nie zdecydował się jednak na film w 100% animowany. Dlaczego? Zderzenie wykreowanego świata z realnym to zbyt mocny znaczeniowo i emocjonalnie zabieg, by z niego nie skorzystać. Bezpośrednie zestawienie dwóch, tak z pozoru odległych, form filmowych potwierdza, że oglądane wydarzenia działały się naprawdę. (Podolec 2017)

Podolec zwraca uwagę na warunek, moim zdaniem, *sine qua non* zaistnienia animacji dokumentalnej, a jednocześnie źródło jej siły wyrazu. Jest nim obecność w strukturze filmu, w jakiegokolwiek jego warstwie, materiału rejestrowanego w sposób dokumentalny: fotografii, fragmentów archiwalnego zapisu filmowego, dokumentalnej ścieżki dźwiękowej. Kryterium producencko-odbiorcze, które wskazuje Roe, może stanowić, w moim przekonaniu, jedynie uzupełnienie, niekiedy bardzo istotne, definicji podstawowej dotyczącej samej materii filmowej. W obrębie tak definiowanego dokumentu animowanego znajdzie się na przykład *Droga na drugą stronę* (2011, reż. Anca Damian), poza jego obrębem zaś – wspomniany już *Franz Kafka*[4].

Owo zahaczenie animacji w rzeczywistości, które pozwala zakwalifikować jakiś obraz do kategorii dokumentów animowanych, świetnie ilustrują etiudy Marcina Podolca, przede wszystkim zrealizowany przez niego w roku 2015 *Dokument*. Bohaterem filmu jest Antoni, który urodził się i całe życie spędził w Jarosławiu. Obecnie mieszka z żoną w dużym domu opuszczonym już przez dzieci. Syn wyjechał do Łodzi, dwie córki – do Krakowa. Jego codzienność naznaczona jest rutyną: rano – basen, potem – praca, wieczorem – telewizja. Rzadko wyjeżdża: czasami odwiedza pobliski ogród botaniczny, w górach spędza z żoną wakacje. Odczuwa pustkę i osamotnienie, które po-



Dokument, reż. Marcin Podolec

[4] Odmiennego zdania jest Jerzy Armata, który w książce poświęconej twórczości Piotra Dumalały pisze: „I w końcu *Franz Kafka* (1991) animowany

dokument (tak, dokument) o życiu i twórczości tego genialnego pisarza” (Armata 2009, s. 10).

dziela wielu rodziców, w chwili gdy dzieci opuszczają rodzinne domy. By zachować z nimi kontakt, Antoni dzwoni codziennie do Krakowa i Łodzi. Zagląda do pokoi syna i córek, podkłada im do szuflad słodczye-niespodzianki. W jednym z nich co wieczór zapala nocną lampkę, której światło imituje blask telewizyjnego ekranu: „Z zewnątrz to wygląda, jakby ktoś tu był. I nie spał całą noc”. W *Dokumencie* dominuje smutek i melancholia rozumiana jako tęsknota za przeszłością oraz żal, że pewnych wyzwań już się nie podejmie. Antoni bardzo lubi rośliny i z troską pielęgnuje domowe kwiatki: fikusa Jana, paprotkę Marcelka, Briana de Palmę i Park Kaktusów. W kolejnym ujęciu widzimy nagiego bohatera leżącego w płatkach róż. Scena ta przywodzi na myśl słynny kadr ukazujący młodą kobietę kąpiącą się w różanych kwiatach z filmu *American Beauty* (1999). Podobnie jak u Sama Mendesa, scena ta w etiudzie Podolca ilustruje wyobrażenie, fantazję starzejącego się mężczyzny, w *Dokumencie* pozbawiona jest jednak podtekstu erotycznego. Bohater stwierdza: „Na emeryturze chciałbym otworzyć kwaciarnię. Ale.... Wiem, że nie będę mógł sobie na to pozwolić”.



Dokument, reż. Marcin Podolec

Opowieść o Antonim dotyczy terażniejszości, od której kilkakrotnie ucieka we wspomnienia związane z synem, ze swoim zakorzenieniem w Jarosławiu, ze ślubem. Struktura scen retrospektywnych jest zróżnicowana. Niekiedy są one skoncentrowane wokół jednego drobnego zdarzenia, wówczas czas płynie wolno i odmierza go jednostajne tykanie zegara, kapanie wody; innym razem – układają się w sekwencje ujęć, w których syntezie podlega wiele lat życia bohatera. W scenie opowiadającej o żonie w kilku ujęciach zostaje przedstawiona historia związku Antoniego i Gosi. Pierwsze ujęcie ukazuje dwie pary nóg w półbutach, obok walizki. Przyszli małżonkowie poznali się bowiem na stacji PKP. Kolejny kadr: te same nogi, letnie obuwie, dwa kwiatki w trawie. „Umówiliśmy się na spacer” – komentuje bohater. Po chwili dodaje: „Oczywiście po Jarosławiu”. W następnym kadrze znów widoczne są nogi, tym razem jednak w eleganckich butach. „Cztery lata później, w Wigilię 1982 r., oświadczyłem się” – informuje napis. Sekwencję zamykają: fotografia ślubna i zdjęcia z podróży poślubnej do Bułgarii. „I znów do Jarosławia” – głoszą rozedrgane litery na czarnym tle. Gdy bohater wraca do terażniejszości, czas ponownie zwalnia. Zabiegi związane z czasoprzestrzennym uporządkowaniem narracji współtworzą jej subiektywny charakter.

Reżyser *Dokumentu* korzysta nie tylko z narzędzi animacji i z fotografii z domowego archiwum bohatera, lecz również ze środków wyrazu typowych dla *grafic novels* i komiksu. Marcin Podolec jest bowiem nie tylko animatorem, ale również znanym w Polsce i Europie autorem komiksów. Jego *Fugazi. Music Club* (Podolec 2013) ukazał się

we Francji, Belgii, Szwajcarii i Kanadzie nakładem renomowanego wydawnictwa Gallimard. Album doczekał się również edycji włoskiej. Narysowany przez Podolca *Podgląd (Voyeurs)* do scenariusza Daniela Chmielewskiego opublikowany został w roku 2015 we Francji nakładem La Boîte à Bulles. Co istotne, w kontekście omawianych filmów, część jego prac komiksowych również ma charakter dokumentalny. Podstawą scenariusza *Fugazi* były wspomnienia współzałożyciela tytułowego klubu muzycznego – Waldemara Czapskiego. W roku 2016 ukazał się współtworzony przez Podolca i Marcina Węclawka *Dym. Pablopavo. Wywiad graficzny* (Węclawek, Podolec 2015), który w warstwie słownej jest zapisem rozmów z muzykiem Pablopavo, opatrzonych rysunkami Podolca. W związku z tym wydawnictwem autor podkreślał: „Od lat jestem zafascynowany dokumentami, lubię rysować, a do rysowania sporo słucham. Chętnie sięgam po tematy, które pozwalają mi wyjść do drugiego człowieka” [5]. Choć Podolec stosuje w *Dokument* pewne elementy przyjęte w kinie niefikcyjnym, w tytule sugeruje klasyfikację genologiczną, to jeden z typowych dla filmu dokumentalnego środków wyrazu zastępuje rozwiązaniem właściwym dla komiksu. Bohater nie opowiada swej historii zza kadru, nie wypowiada się wprost do kamery. Wszystkie zdania ukazane zostają w formie napisów. Część pojawia się w formie komentarza pisanego w pierwszej osobie, który umieszczony zostaje na tle rysunków, część – jako komiksowe dymki. Przyjąć można, że zapis graficzny odpowiada podziałowi warstwy słownej filmu na komentarz zza kadru oraz na wypowiedzi wprost do kamery. Tematyka i stylistyka narracji słownej oraz jej forma graficzna oddaje emocjonalną sytuację bohatera, pozwalając widzowi na identyfikację. Litery wylaniają się i znikają, zastępowane przez inne, niekiedy zostają przekreślone lub zmieniają kolor z czarnego na czerwony, który wyróżnia się na tle monochromatycznego obrazu. Czcionka przywodzi na myśl napisy odręcznie wykonane, jakby wyrwane z dziennika czy pamiętnika. Podolec dzieli słowa bohatera na frazy, co oddaje tempo jego mówienia, momenty wahania, pauzy. Jako odpowiednika zawieszenia głosu

używa trzykropka. W chwili, gdy Antoni opowiada o telefonowaniu do dzieci, jego monolog podzielony zostaje na fragmenty kolejno pojawiające się na ekranie: „Potem dzwonię do dzieci. Córki mieszkają w Krakowie, a syn w Łodzi. / Raz byłem w Łodzi, to strasznie wiało. / No więc dzwonię, a one pytają co u mnie”. Kolejne napisy informują, o czym rozmawia bohater z córkami i z synem. Kiedy połączenie urywa się, przy ustach ojca narysowany zostaje dymek: „Halo!” Obraz bohatera zaciera



Dokument, reż. Marcin Podolec

[5] Wypowiedź Marcina Podolca cytuję za: <<http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/dym/1>> [dostęp: 23 grudnia 2016].

się aż do całkowitego rozbielenia. Narracja zza kadru, choć symuluje tradycyjny w dokumencie off, za sprawą komiksowej formy prezentacji zmienia swój charakter. Słowa padają z rzadka, opowieść jest oszczędna i wybiórcza. Napis osłabia jej dokumentalność, a jednocześnie odsyła do informacji umieszczonej na końcu filmu: „Na podstawie rozmów i obserwacji z lat 1991–2014”. A więc opowieść Antoniego nie jest, jak często zdarza się w filmie dokumentalnym (choć nie jest to warunek konieczny dokumentalizmu), zapisem *in statu nascendi*.

Historia ta powstała w oparciu o rozmowy i wspomnienia. Nakładają się w niej pamięci dwóch osób: ojca, który wspomina przeszłe zdarzenia i relacjonuje terażniejszość, oraz syna – autora filmu, który dzieli się z widzami tym, co zapamiętał z przeszłości. Relacja pomiędzy bohaterem a autorem staje się jasna dzięki umieszczeniu w filmie fotografii twórcy oraz dzięki napisom końcowym. Warto również odnotować, że choć w *Dokumentcie* jest również mowa o córkach, to na ekranie jako postać rysunkową widzimy tylko syna. Jest on bohaterem sekwencji retrospektywnych. Wycieczka do ogrodu botanicznego wyzwala wspomnienia Antoniego z czasów, gdy chodził tam z synem, by uczyć go nazw drzew. Antoni, otoczony dużymi roślinami o fantastycznych kształtach, wyjmując z kieszeni maleńką postać chłopca, stawia go sobie na dłoni i próbuje uczyć. „Słuchał. Ale tylko trochę” – komentuje bohater, a syn nagle odlatuje z jego otwartej dłoni. Ojciec macha mu na pożegnanie. Każde wspomnienie w opowieści Antoniego zapowiada rozstanie.

Autor, świadom siły zderzenia dokumentu z animacją, raz osłabia dokumentalny charakter filmu (na przykład poprzez zastosowanie wspomnianych napisów), by za moment go wzmocnić. Animacja rysunkowa, stanowiąca podstawową technikę, w jakiej powstawał film, łączy się w nim z fotografią. Integracja tych elementów w nową spójną całość następuje dzięki zabiegom, jakich autor dokonuje na fotografii. Pierwsze zdjęcie pojawia się w tle napisu tytułowego. Mężczyzna w zimowym ubraniu stoi oparty o drzewo. Pod koniec ujęcia z jego ust wydobywa się maleńka animowana chmurka pary. Za sprawą fotografii zestawionej z wcześniejszymi obrazami narysowanego Antoniego obraz animowany nabiera wiarygodności. Konfrontacja pozwala na stopniową identyfikację bohatera zdjęć z animowaną postacią starszego mężczyzny. Już po chwili jednak Podolec ponownie osłabia dokumentalność przekazu: fotografie ilustrują przeszłość, terażniejszość została narysowana. Jakby dzisiejsze, tu i teraz prezentowane, życie bohatera toczyło się na niby, życie prawdziwe, utrwalone na kliszach jest już za nim. Zabieg ten doskonale współgra z semantyką narracji słownej. Fotografie pojawiają się w filmie kilkakrotnie. Nie zawsze jednak ich



Dokument, reż. Marcin Podolec



Dokument, reż. Marcin Podolec

wartość poznawcza zostaje wyeksponowana. Gdy Antoni rozmawia z dziećmi przez telefon, w kadrze widoczne są ich zdjęcia. Stanowią jednak zaledwie nieostre tło. Na pierwszym planie znajduje się narysowana postać ojca. Niekiedy fotografie układają się w dynamiczne sekwencje, innym razem pojedyncze zdjęcia trwają dłużej na ekranie, a wówczas Podolec ingeruje w obraz za pomocą rysunku – dodaje dym z papierosa, obrysowuje kontur. W ten sposób wprowadza w statyczny obraz fotograficzny

element dynamiczny, który łączy go z dominującą w filmie formą animacji rysunkowej. Jak istotna jest w *Dokument* rola fotografii jako elementu uwiarygadniającego, przekonuje umieszczenie zdjęcia bohatera na końcu filmu. To swoisty dokumentalny stempel, który wzmacnia znaczenie informacji o faktycznym charakterze przekazu zawartej w napisie końcowym.

W kolejnej etiudzie Marcina Podolca, *Olbrzym* (2016), ascetyczny i monochromatyczny obraz malarski oraz rysunek skonfrontowane zostają z fotografią i filmowym zapisem dokumentalnym. Tożsamość postaci rysunkowej i bohatera filmu podkreślona zostaje w dwóch pierwszych ujęciach. Obraz rysunkowy zderzono z fragmentem dokumentalnej rejestracji, która prezentuje tytułowego Olbrzyma przy mikrofonie, gdy kłania się publiczności. Tło dźwiękowe obu ujęć wypełnia jednostajny terkot kamery. Oba obrazy są czarno-białe. Tworzą spójną całość. Tym razem Podolec wykorzystuje słowną narrację bohatera zza kadru. Komiksowe dymki uzupełniają ją tylko. Obraz animowany staje się ilustracją, konkretyzacją opowiedanej z offu historii. Zadaniem rysunków jest przede wszystkim ukazanie stanów wewnętrznych bohatera, jego snów, kompleksów. Gdy mówi on, że zawsze czuł się większy, Podolec rysuje obraz potężnego mężczyzny wśród niewielkich domów. Ponieważ bohater jest poetą i w narrację wplata swoje wiersze, funkcją animacji jest również przedstawienie obrazowego ekwiwalentu słów. Takie podejście do animowanych sekwencji sprawia, że choć film dzięki narracji i autentyzmowi postaci nie traci wiarygodności dokumentu, zyskuje dodatkowy wymiar. Animacja umożliwia mu bowiem oddanie jego emocji. Postać głównego bohatera ulega bezustannym przeobrażeniom i wędruje po nieistniejących w rzeczywistości przestrzeniach. Sekwencje animowane zdecydowanie dominują w strukturze filmu i zderzane są przede wszystkim z wypowiedzią bohatera, rzadziej z rejestracją dokumentalną, która w dużej mierze opiera się na detalach. Powraca ujęcie dłoni Olbrzyma, które przewracają kolejne kartki notesu z zapisami prób poetyckich. W ten sposób głównym źródłem wiedzy o postaci pozostaje animacja oraz słowo – materia, w której tworzy sam bohater.

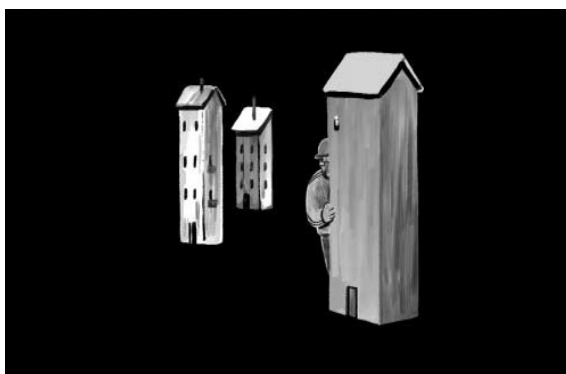
Sekwencje animowane nie odmalowują, jak w poprzednim filmie, światów, nie próbują budować pełnej przestrzeni. Koncentrują się na bohaterze, który zwykle stanowi centrum kadru. Otaczają go przedmioty określające jego tożsamość, odnoszące się do wspomnień, jak siatka na motyle, mikrofon, miś z dzieciństwa, ale dzięki czarnym tłom pozostają niejako zawieszony w próżni. Warstwa plastyczna *Olbrzym* znacząco różni się od stylistyki zastosowanej w *Dokumentencie*. Wybrana przez Podolca

technika animacji pozwala na swobodniejsze metamorfozy przedmiotów i bohatera, a odrzucenie zasady detalicznego, realistycznego odtwarzania przestrzeni skłania do kreowania obrazów onirycznych i metaforycznych. W jednej z sekwencji wspomnieniowych spotykają się wszystkie formy filmowe zastosowane w *Olbrzymie*. W ramach umieszczonych na czarnym tle jakby na ścianie mieszkania babci bohatera, której cień przez moment przysłania obrazy, wiszą fotografie z dzieciństwa, ruchomy kadr – zapis poetyckiego slamu oraz puste ramki, w których pojawiają się kolejne rysunki. W ostatniej sekwencji powraca stosowany w *Dokumentencie* rodzaj rozedrganego rysunku. Po raz pierwszy możemy zobaczyć pokój bohatera w szerszych planach. Zaglądamy do tajemniczej teczki, którą nosi w kilku scenach. Znajdują się w niej z pieczołowitością przechowywane rekwizyty przeszłości, niczym Proustowskie magdalenki: głowa pluszowego misia, klucz, sygnet z oczkiem od babci, muszka, siatka na motyle, ołowiany żołnierz. Etiudę zamyka napis: „Bohater filmu od 11 lat z sukcesami występuje na slamach poetyckich”.

Olbrzym to animowany portret intymny poety. Podolec nie podaje encyklopedycznych informacji o nim. Nie poznajemy nawet jego nazwiska. Koncentruje się raczej na jego życiu wewnętrznym, na jego sposobie postrzegania przeszłości i teraźniejszości. W obu filmach autor zdaje się rozszerzać granice dokumentalnego portretu, który w polskiej dokumentalistyce ma długą tradycję. Łączenie animacji z dokumentem pozwala pokazać, jeśli nie więcej, to na pewno coś innego niż w konwencjonalnym filmie niefikcyjnym, gdzie przyjrzeć się możemy jedynie zewnętrznym wyglądom rzeczy, gestom i mimice i z ich zderzenia ze słowem bohatera wnioskować ewentualnie na temat jego życia wewnętrznego. Tymczasem dokument animowany umożliwia odmalowanie wewnętrznych światów bohaterów i skłania twórców, by właśnie na tym aspekcie filmowego portretu się koncentrowali.



Olbrzym, reż. Marcin Podolec



Olbrzym, reż. Marcin Podolec

W przytaczanych już rozważaniach Roe postrzega dokument animowany w kontekście stosowania animacji w dokumencie niemal od początków kina. Zastrzega jednak, by nie rozpatrywać tego zjawiska w kategoriach genealogicznych, a więc jako ukoronowania ciągłej linii rozwojowej kina, lecz w archeologicznych – zgodnie z tym, jak archeologię kina uprawia Thomas Elseasser (2006, s. 18). W konsekwencji Roe postrzega wzajemne relacje dokumentu i animacji jako wzmacnianie przekazu. Animacja w najwcześniejszych latach kina wspierała funkcję reprezentatywną przekazu niefikcjonalnego[6].

Dokument animowany jest archeologicznie powiązany z wcześniejszymi przykładami wykorzystania animacji w niefikcjonalnych scenariuszach, a także ze współczesnymi przykładami dokumentu wykorzystującego animację w określonym celu. (Honest Roe 2013b, s. 33)

Wydaje się, że o klasyfikacji genologicznej dokumentu animowanego może decydować nie tylko zderzenie materii animowanej z dokumentalną w jednym utworze, ale również funkcje animacji. Roe proponuje, by rozważać nie ontologiczny status tej formy filmowej, a więc relację przekazu do rzeczywistości, lecz jej status epistemologiczny, skoro podstawowym wyznacznikiem dokumentu jest funkcja poznawcza. Zastanawiając się, czego możemy dowiedzieć się z dokumentu animowanego o przedstawionej rzeczywistości, badaczka wyodrębnia trzy kategorie użycia animacji w dokumencie: mimetyczną substytucję (gdy animacja, zwykle w estetyce realistycznej – rotoskopii lub *motion capture*, uzupełnia brakujące zapisy archiwalne, dokumentalne rejestracje), niemimetyczną substytucję (gdy animacja nie zastępuje rekonstrukcji, a naśladowanie wyglądu ludzi i rzeczy ma niewielkie znaczenie), ewokację (gdy animacja ukazuje emocje, stany umysłu, najczęściej zachowując konsekwentnie subiektywną perspektywę) (Honest Roe 2013b, s. 41). W moim przekonaniu, animacja pojawia się we wszystkich tych funkcjach w kinie dokumentalnym. W dokumencie animowanym, gdzie animacja i dokument stanowią integralną całość, dominują dwie ostatnie funkcje. W obrębie poszczególnych utworów układają się one w hierarchicznym porządku, jak Jacobsonowskie funkcje języka. W *Dokumencie* dominuje niemimetyczna substytucja, rzadziej stosowana jest substytucja mimetyczna i ewokacja. W *Olbrzymie* hierarchia jest nieco inna: ewokacja przeważa nad pozostałymi funkcjami. Takie spojrzenie na dokument animowany pozwala wyjść z impasu wywołanego oksymoronicznym jego rozumieniem: „Animacje nie kwestionują możliwości poznawczych dokumentu, a raczej oferują nam spotęgowaną perspektywę rzeczywistości, przedstawiając świat z rozmachem i głębią niedostępną materiałowi na żywo” (Honest Roe 2013b, s. 43).

[6] Warto odnotować, że jeden z pierwszych teoretyków kina, Karol Irzykowski, właśnie w animacji dostrzegał potencjał rozwojowy kina. Podkreślał również jej wartość poznawczą: „Film rysunkowy może

przecież dawać także życie zwyczajne, to znaczy robić to samo, co dotychczas robił film zwykły, zaaranżowany w naturze, posługujący się przedmiotami i ludźmi rzeczywistymi” (Irzykowski 1977, s. 252).

- Armata J., 2009, *Piotr Dumala w krainie snów*, w: J. Armata (red.), *Śnione filmy Piotra Dumaly*, Kraków
- DelGaudio S., 1997, *If Truth Be Told, Can Toons Tell It? Documentary and Animation*, „Film History” nr 9
- Elseasser T., 2006, *Early Film History and Multi-Media*, w: W. Hui-Kyong Chun, T. Keenan (red.), *New Media Old Media: A History and Theory Reader*, New York
- Hendrykowski M., 2012, *Animacja jako dokument. Dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, „Kultura Współczesna” nr 3
- Irzykowski K., 1977, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa
- Podolec M., 2013, *Fugazi Music Club*, Warszawa
- Podolec M., 2017, *Animacja w filmie dokumentalnym*, w: K. Mąka-Malatyńska (red.), *Od obserwacji do animacji – twórcy o kinie dokumentalnym*, Łódź [w przygotowaniu]
- Roe Honess A., 2013a, *Animated Documentary*, New York
- Roe Honess A., 2013b, *Nieobecność, nadmiar i rozwinięcie epistemologiczne: w poszukiwaniu ram badawczych dla dokumentu animowanego*, przeł. M. Bokiniec, „Panopitcum” nr 12 (19)
- Stasiowski M., 2015, *A jak animacja, a jak autentyzm*, „Ekran” nr 1
- Wells P., 1997, *The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetics*, w: P. Wells, *Art and Animation*, London
- Węclawek M., Podolec M., 2015, *Dym. Pablopavo. Wywiad graficzny*, Warszawa
- Wyka K., 1947, *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, „Twórczość” nr 9



Kino Przedwiośnie w Krotoszynie (1972)