

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi



Studia doktoranckie

Izumi Barbara Yoshida

nr albumu: 95

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

“Esej dokumentalny w technice animacji lalkowej.

Most- Historia Dzieci Syberyjskich.”

Promotor: prof. Piotr Dumala

Promotor pomocniczy: dr Anna Maria Zarychta

Łódź 2022

Spis treści:

1 Dzieci Syberyjskie - zapomniana historia	16
2.1 Lalkowy esej dokumentalny, problematyka narracji w filmie tego gatunku	28
2.2 Bohater jako funkcja - opis postaci	32
3 Źródła oraz inspiracje jako baza merytoryczno - wizualna	40
3.1 Inspiracja wizualna do tworzenia lalek	42
3.2 Lalki Semafora	46
3.3 Hayao Miyazaki - inspiracja jego światem animacji	51
3.4 Opis świata przedstawionego	
- pejzaż antropomorficzny jako koncepcja scenografii	59
3.5 Scenariusz w estetyce eseju wizualnego	66
4 Budowa lalek oraz dekoracji	69
4.1 Powstawanie lalki	69
4.2 Budowa dekoracji	79
5 Realizacja lalkowego planu zdjęciowego	
- aspekty techniczne	83
Zakończenie	90
Bibliografia	94
Filmografia	97
Spis Ilustracji	99

Wstęp

Kim ja właściwie jestem?

To pytanie, które pewnie nie raz każdy sobie zadaje. Pytanie, które stało się siłą napędową dla mojej dotychczasowej twórczości. Chęć poznania przodków, ich dziejów, oraz relacji moich dziadków i ojca, te wszystkie. Wspomnienia, którymi podzielili się ze mną moi dziadkowie, nawiązując m.in. do momentu moich narodzin, a przede wszystkim fundamentalna chęć poznania swojej tożsamości, stała się kluczem do poszukiwań, a z czasem do głębokiego odczuwania więzów łączących mnie z kulturą Japonii. Miałam bardzo silną motywację, ponieważ pochodzę z rodziny polsko-japońskiej, matka jest Polką, a ojciec Japończykiem. Dzięki temu „etniczemu melanzowi” poznałam język i kulturę krajów tak odległych od siebie mentalnie, geograficznie i kulturowo. Odkąd pamiętam, zawsze pragnęłam scalić moje dwie ojczyzny, aby pozostały w moim sercu jako dwie połówki połączone wzajemną przyjaźnią i szacunkiem: *serce przemawia do serca ponad wszelkimi językami, religijnymi i kulturowymi barierami*¹. Dwie Ojczyzny „piastowały”, mnie od lat najwcześniejszych, zaś w dorosłym życiu stały się źródłem mojej wrażliwości, życzliwości i tolerancji dla różnorodności. W okresie dorastania bywałam obiektem obraźliwych wypowiedzi i w pewnym stopniu prześladowania. Wtedy postanowiłam, że muszę opowiedzieć o mojej drugiej Ojczyźnie i jej związkach z Polską. Tak narodził się mój język filmowy, moje odniesienia do sztuki japońskiej, która swoimi walorami estetycznymi zachwyciła i zachwyca do dnia dzisiejszego ludzi Zachodu.

Moją historię zacznę od definicji określającej osoby z małżeństw mieszanych. W Japonii takie osoby nazywane są “ha-fu”, jest to zapożyczenie z języka angielskiego “half” co oznacza pół, ja jednak czuję się nie połową, a podwójnością w jednym... Dlatego poszukując odpowiedzi na pytanie kim jestem, zapragnęłam odszukać siebie na dwóch obszarach geograficznych i kulturowych. Poznałam tradycje mojej matki oraz głębokie przywiązanie do tradycji mojego ojca. W domu obchodziliśmy wszystkie święta polskie i japońskie, spaliśmy na futonach i popijaliśmy zieloną herbatę. Ojciec, człowiek o duszy poety, nauczył mnie szacunku do drugiego człowieka wyrażającym się m.in. głębokim ukłonem. Nauczył mnie dostrzegać najmniejsze przejawy życia Natury - w Japonii mówi się, że nawet najmniejszy robaczek żyje pełnią życia. Razem obchodziliśmy święto podziwiania księżyca i snuliśmy marzenia o szczęśliwym dla nas losie. Dzięki ojcu poznawałam tradycyjne święta takie jak: Dzień Szacunku Dla Osób Starszych, Święto Zieleni, Święto Gwiazdy, Pierwszy Dzień Pisania Kaligrafii, Dzień Dziewczyn oraz wiele innych nie występujących w polskiej tradycji świąt i rytuałów. I tak powoli rodziło się moje głębokie przywiązanie do kraju mojego ojca i moich dziadków. Ojciec, pokochał

¹ O. Hoystad, *Serce. Historia kultury i symboli*, Warszawa 2011, s. 11.

nową ojczyznę i przez całe dotychczasowe życie budował i buduje mosty przyjaźni łączące oba kraje. Od najmłodszych lat uczestniczyłam w organizowaniu Dni Kultury Japońskiej, aranżowaniu licznych wystaw poświęconych sztuce i rzemiosłu artystycznemu tego niezwykle twórczego narodu.

Używam nieprzypadkowo określenia “przyjaźń”. Pragnę zwrócić uwagę na fakt, że Japonia w oczach Polaków raczej kojarzona jest jako kraj, o którym myśli się pozytywnie. Podziwia się pracowitość Japończyków i piękno kultury. Dużo młodych osób fascynuje się językiem oraz pop-kulturą Japonii. Niemal każdy obywatel Polski wie, że Japonia to Kraj Kwitnących Wiśni, tego określenia używa się do dnia dzisiejszego w licznych opracowaniach i artykułach prasowych.

Pan Ambasador Japonii w Polsce – Nagao Hyodo – w swojej książce *Mosty przyjaźni* napisał: *W kontaktach z nieznanymi Polakami wielokrotnie przekonałem się, że gdy tylko rozmówca zorientował się, że jestem Japończykiem, zaczynał okazywać mi wiele życzliwości i sympatii*².

W dzisiejszych czasach, w dobie cyfryzacji i globalizacji, zdobycie informacji o kontaktach Polaków z Japończykami, nie jest już takie trudne. Niedawno obchodziliśmy 100 lat stosunków dyplomatycznych pomiędzy oboma krajami.

Warto się zastanowić co tak bardzo zbliżyło te narody. Nie była to wymiana handlowa czy inne wydarzenia polityczne, wojenne, w których Polacy brali udział. Pierwsze wzmianki o Polsce pojawiają się w piśmiennictwie japońskim w II połowie XIX wieku.

O Polsce dowiedzieli się Japończycy za sprawą wybitnego polityka i nowelisty Shiba Shiro, który jest bardziej znany jako Tokai Sanshu. W jego powieści pt. *Kajin no kigu* (*Niespodziewane spotkanie z pięknymi kobietami*) pojawiły się wątki mówiące o tragedii narodu polskiego pod zaborami obcych mocarstw oraz o rodzącym się ruchu niepodległościowym. Wybitny poeta *tanki* oraz badacz literatury japońskiej okresu Meiji Ochiai Naobumi, napisał wiersz pt. *Porando kaiko* (*Wspomnienie Polski*). Wiersz ten jest częścią poematu pt. *Kiba ryoko* (*Podróż na koniu*; 1893). Poetę zainspirowały dzienniki majora Fukushima Yasumasu, który wyruszył na koniu w samotną podróż z Berlina do Władywostoku, celem zdobycia informacji na temat nowoczesnych strategii wojskowych. Szczególnie interesowała go wiedza o carskiej Rosji, dlatego nawiązał kontakt z przedstawicielami ruchu niepodległościowego oraz z zesłańcami na Syberię, którzy znali zaborcę najlepiej. Fukushima Yasumasu został uznany za pierwszego przedstawiciela japońskiego rządu w Polsce. Podróż majora trwała 487 dni i zakończyła się we Władywostoku, a następnie statkiem popłynął do Japonii³.

Podczas, kiedy Polska była pod zaborami, wybuchła wojna japońsko - rosyjska, w której brali udział Polscy wcieleni do armii rosyjskiej. Kiedy wojna została przegrana przez Rosjan, wielu żołnierzy polskich trafiło do niewoli japońskiej.

Japonią fascynowali się wielcy polscy podróżnicy, którzy przybyli do Japonii na przełomie XIX i XX wieku, wśród nich byli m.in. Karol Lanckoroński i Paweł Sapieha

² Nagao Hyodo, *Mosty przyjaźni - polska dusza i japońskie serce*, Książnica Płocka, Płock 2007.

³ <https://instytutpolski.pl/tokyo/pl/historia-stosunkow-polsko-japonskich/> (dostęp 1.06.2021).

oraz badacze, zesłańcy na Syberię, w tym starszy brat Józefa, Bronisław Piłsudski, etnolog oraz Wacław Sieroszewski, pisarz i etnograf.

Bronisław Piłsudski został skazany w 1887 roku na 15 lat ciężkich robót na Sachalinie za spisek przeciwko carowi Aleksandrowi III. Tutaj rozpoczęły się jego badania nad kulturą Ajnów, rdzenną grupą etniczną zamieszkującą Hokkaido, północne tereny wyspy Honshu i rosyjski Sachalin. W 1902 roku zaproponowano mu pracę w Muzeum Carskiej Akademii Nauk w Petersburgu. W swoich badaniach posługiwał się fonografem Edisona i sprzętem fotograficznym. Dzięki osiągnięciom badawczym stał się najwybitniejszym znawcą ludów Ajnu zamieszkujących Sachalin i wyspę Hokkaido. Kultura tego ludu głęboko przeniknęła do jego życia osobistego, bowiem poślubił Shinshin Chou, kobietę z plemienia Ajnu. Piłsudski zapisał pieśni i opowieści Ajnu na wałkach woskowych, które przywiózł ze sobą do Polski. Po wielu latach wałki trafiły do Japonii, gdzie za pomocą techniki laserowej zostały odczytane i następnie przekazane społeczności Ajnów. Dzięki badaniom Bronisława Piłsudskiego Japończycy mogli zapoznać się z bezcennym materiałem ginącej kultury tego narodu. Do dnia dzisiejszego żyją w Japonii potomkowie Bronisława Piłsudskiego.

Innym znanym miłośnikiem i kolekcjonerem sztuki Japonii był Feliks Jasiński herbu Dołęga, pseudonim „Manggha”⁴. Dzięki jego pasji Polscy mogli poznać kulturę i historię tego kraju. Z tej charakterystycznej dla epoki fascynacji, nie tylko zresztą w Polsce, zrodził się nurt zwany japonizmem, którego początki datowane są na lata 70. XIX wieku. W Polsce niezwykła kolekcja Jasińskiego inspirowała wielu artystów młodopolskich, w tym m.in. Juliana Fałata, Leona Wyczółkowskiego, Józefa Mehoffera, Ferdynanda Ruszczyca czy Stanisława Witkiewicza⁵. Pod koniec lutego 1901 roku w Warszawie w salach biblioteki Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych odbyła się pierwsza prezentacja sztuki japońskiej ze zbiorów Jasińskiego. Była to pierwsza ekspozycja w Polsce przedstawiająca wszystkie dziedziny sztuki japońskiej: malarstwo, drzeworyty i rzemiosło artystyczne. Jednak pierwsza wystawa nie została odebrana pozytywnie przez część widzów, dopiero kolejne tym razem krakowskie prezentacje, zrodziły polski japonizm początków XX wieku⁶.

Znaczny wzrost zainteresowania Polaków Japonią nastąpił w trakcie wojny japońsko-rosyjskiej (1904-1905). Zrodziły się wówczas nadzieje na pokonanie Rosji i odzyskanie niepodległości. Doszło więc do nieoficjalnych kontaktów działaczy Ligi Narodowej i Polskiej Partii Socjalistycznej z przedstawicielami japońskich władz. Roman Dmowski i Józef Piłsudski udali się na rozmowy do Tokio. Choć ostatecznie do

⁴ M.in. autor wydanego w 1901 zbioru esejów zatytułowanego *Manggha. Promenades à travers les mondes, l'art et les idées* - którego tytuł pochodził z nazwy wielotomowego wydania szkiców Hokusai Katsushiki. Ten zbiór esejów na temat współczesnej mu estetyki, sztuki i muzyki stał się źródłem jego przydomka; <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/feliks-manggha-jasienski-kolekcjoner-mecenas-darczynca/> (dostęp 1.06.2021).

⁵ Feliks "Manggha" Jasiński; <https://culture.pl/pl/tworca/feliks-manggha-jasienski> (dostęp 1.06.2021).

⁶ <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/feliks-manggha-jasienski-kolekcjoner-mecenas-darczynca/> (dostęp 1.06.2021).

współpracy na szerszą skalę nie doszło, zrodzone wówczas wśród Polaków uczucie sympatii do Japonii przetrwało lata wojny i trwa do dziś⁷. Józef Piłsudski wraz z dyplomatą i działaczem PPS Tytusem Filipowiczem, 10 czerwca 1904 roku na zaproszenie władz tego kraju udał się do Japonii, zaapelował do rządu japońskiego, aby traktował Polaków jako swoich sprzymierzeńców⁸ (w tym samym czasie w Japonii przebywał także Roman Dmowski). Słynne ulotki nawołujące do dezercji brzmiały: „wróg mojego wroga jest moim przyjacielem”. Polacy idąc na wojnę, wcieleni do armii carskiej pod przymusem, dobrze wiedzieli, że to nie Japończycy są ich prawdziwymi wrogami, w wielu wypadkach „życzyli zwycięstwa Japończykom i nawet jeżeli to było możliwe - szkodzili Moskalom”⁹ dopuszczając się sabotażu czy dezercerując.

Historia kontaktów polsko - japońskich, to także bardzo bolesna i zarazem wzruszająca historia dzieci syberyjskich – dzieci zarówno zesłanych na Syberię więźniów politycznych, jak i późniejszych polskich osadników, którzy z bardzo różnych powodów wybrali Syberię jako nowe miejsce do życia.

Dla zesłańców Syberia była miejscem nędzy, grozy i smutku, byli tam tylko siłą roboczą, pozbawioną tożsamości, a tym samym godności i szacunku. Z jednej strony wzrastało tam pokolenie Polaków utożsamiające się ze słowami z poematu *Anhelli* Juliusza Słowackiego – konkretnie ze słowami Szymona: *Aż każdemu kwiato wi nie dajesz zakwitnąć tam, gdzie mu jest ziemia i życie właściwe ? Dlaczego ci ludzie mają ginąć?*¹⁰, zwłaszcza deklamując następny ustęp poematu: *i wszystkie zaczęły krzyczeć z wielką dumą: my Polaki, doprowadź nas do ojczyzny i do matek naszych ...*¹¹. Z drugiej dzieci, których rodzice podjęli na Syberię często dobrze płatną pracę inżynierów, architektów, specjalistów od budowy kolei, prawników czy lekarzy – i którzy z tym miejscem wiązali swoją i swojej rodziny przyszłość.

Historia dzieci syberyjskich, którą opowiadam w filmie

“Dzieci Syberyjskie” to sieroty polskich zesłańców politycznych i osadników, żyjące w okresie wielkich zawirowań politycznych i rewolucji bolszewickiej w Rosji. Kraj pogrążył się wówczas w koszmarze wojny domowej w wyniku czego rozpadła się carska Rosja. W obliczu działań wojennych Polacy znajdujący się na terenach Syberii uciekali coraz dalej

⁷ <https://instytutpolski.pl/tokyo/pl/historia-stosunkow-polsko-japonskich/>[dostęp:03.05.2021]

⁸ Jedynym sukcesem tego spotkania było uzyskanie zapewnień, że jeńcy polscy z armii rosyjskiej zostaną wydzieleni w oddzielne grupy. Z żywym zainteresowaniem Japończyków spotkały się polskie propozycje służby wywiadowczej, ale pozostały bez zobowiązań z obu stron; <https://nowahistoria.interia.pl/drogi-do-wolnosci/news-wojna-rosyjsko-japonska-pilsudskiego-wyprawa-do-japonii,nId,2256066>[dostęp:03.05.2021]

⁹ Źródło

https://nowahistoria.interia.pl/drogi-do-wolnosci/news-wojna-rosyjsko-japonska-pilsudskiego-wyprawa-do-japonii,nId,2256066#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=chrome

¹⁰ J. Słowacki, *Anhelli* “Dzieła Wszystkie”, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1952 s17.

¹¹ Ibidem.

na Wschód, aby przetrwać i chronić swoje dzieci. Szacuje się, że liczba uciekinierów wynosiła kilkaset tysięcy. Najtrudniejsza była sytuacja polskich sierot, które w tych bardzo trudnych warunkach pozostały bez opieki rodziców. Polscy patrioci, potomkowie zesłańców, działający w Polskim Komitecie Ratunkowym, robili co mogli, aby uratować dzieci. Z pomocą pospieszyła Japonia, przerażona dołą małych wygnańców. W latach 1919-1923 dzieci zostały uratowane przez rząd japoński oraz Japoński Czerwony Krzyż. Akcja ratunkowa miała także wsparcie dworu cesarskiego, który wydelegował do tego przedsięwzięcia szambelana cesarzowej Takeshiego Mori. Historię tę bardziej szczegółowo opisuję w rozdziale I niniejszej pracy.

Historia dzieci syberyjskich jest znana dla niewielkiej garstki Polaków. Znali ją ludzie, którzy mieli bezpośredni kontakt z Japonią, bądź interesowali się tym krajem, dlatego też postanowiłam, że muszę przybliżyć tę wzruszającą historię szerszemu ogółowi za pośrednictwem mojego filmu. Nie ukrywam, że mam poczucie wewnętrznej misji, powinności mówienia o sprawach, które tak pięknie zapisały się w relacjach obu krajów. Jak wyżej wspomniałam, uważam za swój obowiązek przywoływanie wspomnień o tragicznych losach wielu Polaków, którzy zostali poddani niejednej próbie dziejowej. Pomoc Japonii jest dla mnie szczególnie wzruszająca i ważna, bo to moi potomkowie ruszyli z pomocą moim polskim współbraciom.

Moja polsko-japońska twórczość

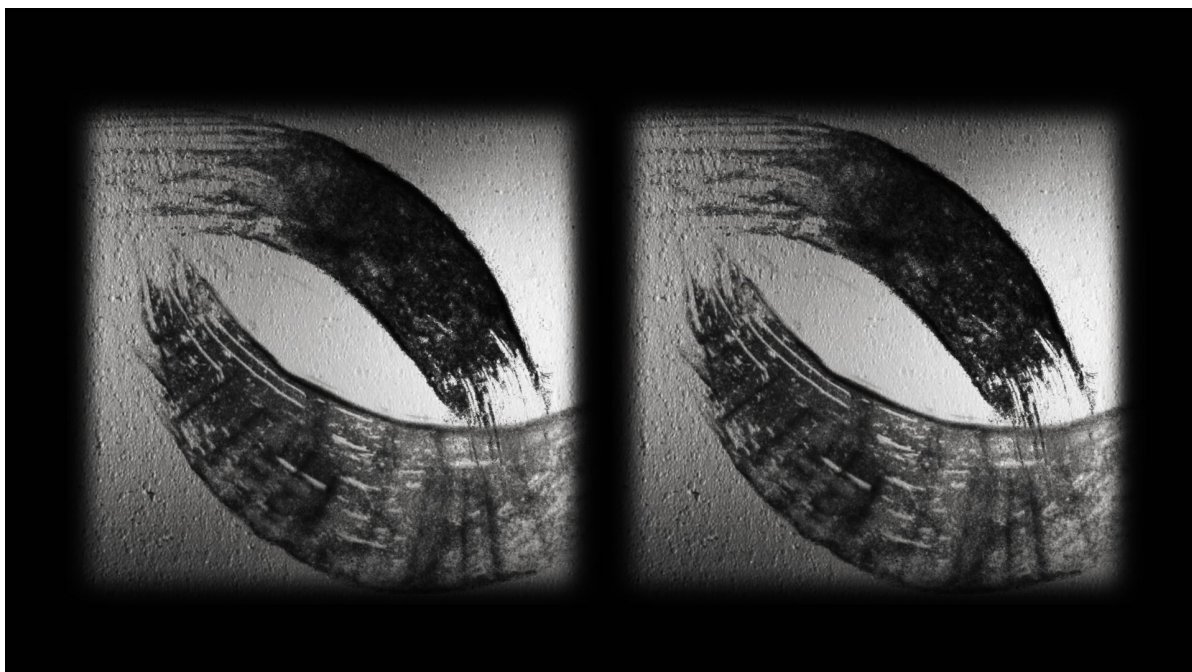
Moja ponad dwudziestoletnia praktyka jako tłumacza konsekwentnego, symultanicznego i pisemnego ma swoje odzwierciedlenie także w mojej dotychczasowej twórczości artystycznej. Filmy animowane *Miraż* (2012) i *Kigo* (2013) są przetłumaczeniem japońskich symboli na “mój język” – język animacji abstrakcyjnej. Staralam się nie tylko opowiedzieć historię o miłości, czy przedstawić piękne wiersze haiku, lecz przede wszystkim pragnęłam połączyć dwie różnorodności, które ścierały się w mojej świadomości. W filmie *Miraż*, który jest moim pierwszym zetknięciem się z formą abstrakcyjną, inspirowaną japońskimi znakami *kanji* (*kanji* to jeden z trzech alfabetów używanych w Japonii, są to tzw. znaki chińskie, które służyły do zapisu ważnych wydarzeń z życia arystokracji dworskiej oraz do przepisywania ksiąg buddyjskich przez klasztory). Z uproszczenia znaków *kanji* powstały dwa kolejne alfabetu *hiragana* opracowana w XI w. przez damy dworu cesarskiego oraz *katakana*, która została uproszczona na potrzeby piszących mężczyzn tego okresu (dzisiaj *katakana* zapisuje się słowa obco brzmiące, czyli zagraniczne, podobnie jak w Polsce kursywą).

W filmie *Miraż* wykorzystuję jedno ze zjawisk translacyjnych, które każdy może zaobserwować – w języku japońskim słowo “kłamstwo” ma taki sam zapis jak w języku chińskim “otwartość”. Na tej różnicy buduję historię o miłości, opowiadanej w dwóch kadrach. Kadry na początku wydają się być idealnie zsynchronizowane, pokazują animację czarnej plamy rozlewającego się tuszu. Po chwili mroczny cień przeistacza się w ludzkie sylwetki, które wyłaniają się ze znaków *kanji*. W końcowych sekwencjach filmu kadry tracą swoją synchronizację, stają się początkiem innej historii, aby w końcu filmu

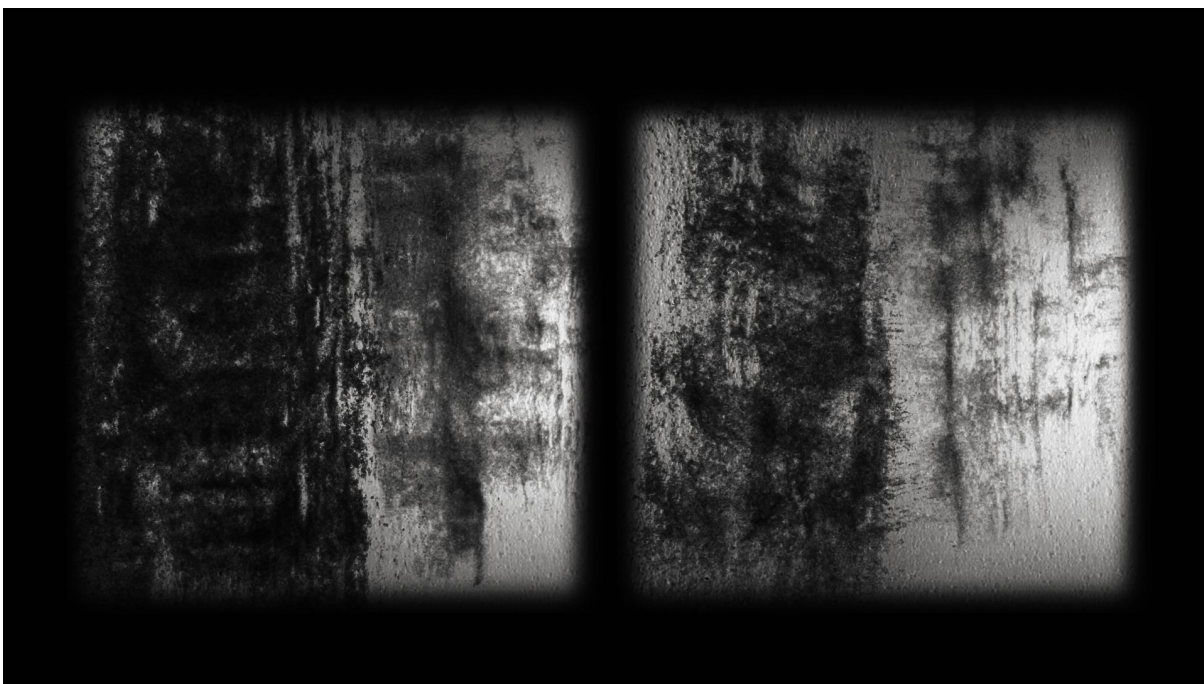
podzielić się na dwa różne pojęcia: z jednej strony chińska “otwartość”, z drugiej japońskie “kłamstwo”. Dwa znaki o takiej samej formie graficznej poprzez kontekst kulturowy i historyczny, nabrały zupełnie innego znaczenia. Analizując te znaki, odniosłam wrażenie, że pomiędzy dwoma znaczeniami tej samej formy graficznej przebiega bardzo cienka granica i rodzi się pewnego rodzaju ulotność.



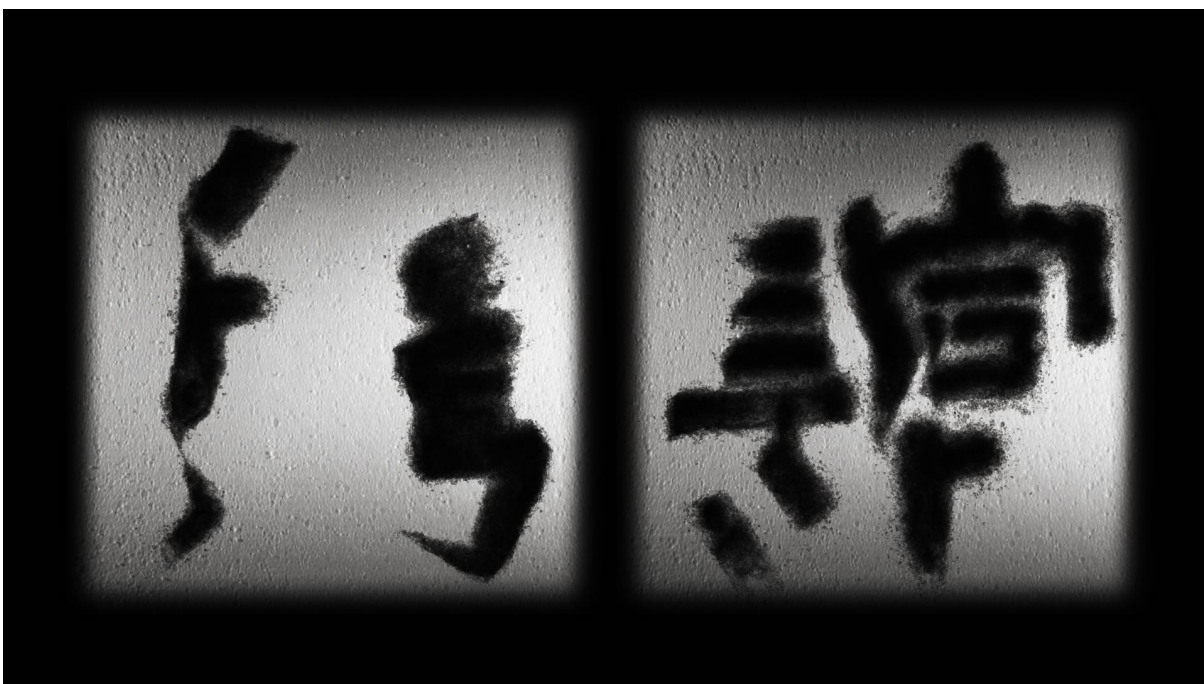
il. 1. Kadr z filmu *Miraż*.



il. 2. Kadr z filmu *Miraż*.



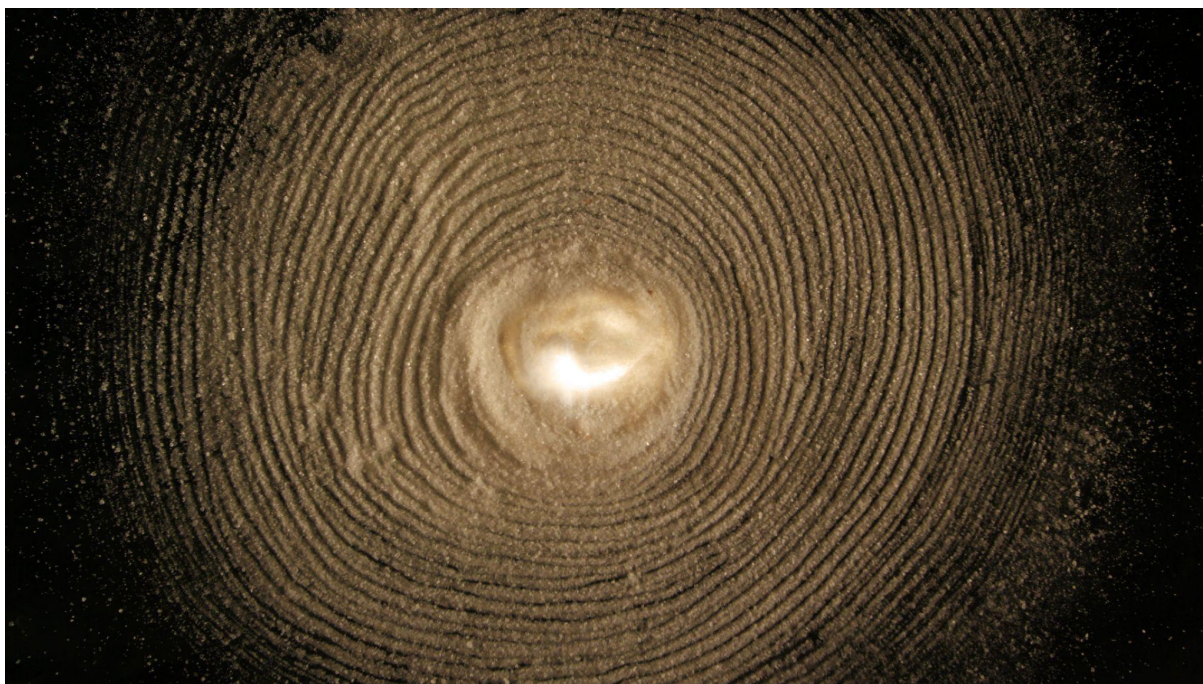
il. 3. Kadry z filmu *Miraž*.



il. 4. Kadry z filmu *Miraž*.

Natomiast *Kigo*, które określa pory roku, jest syntezą japońskiej tradycyjnej poezji haiku. Haiku to szkic, ulotność chwili, czasami zabawa słowem. *Kigo* to słowo o kluczowym znaczeniu, ono dyktuje początek frazy poetyckiej, która musi się zmieścić w formie 5-7-5 sylab. W przeciwnym razie wiersz nie zostaje zaklasyfikowany do tego gatunku.

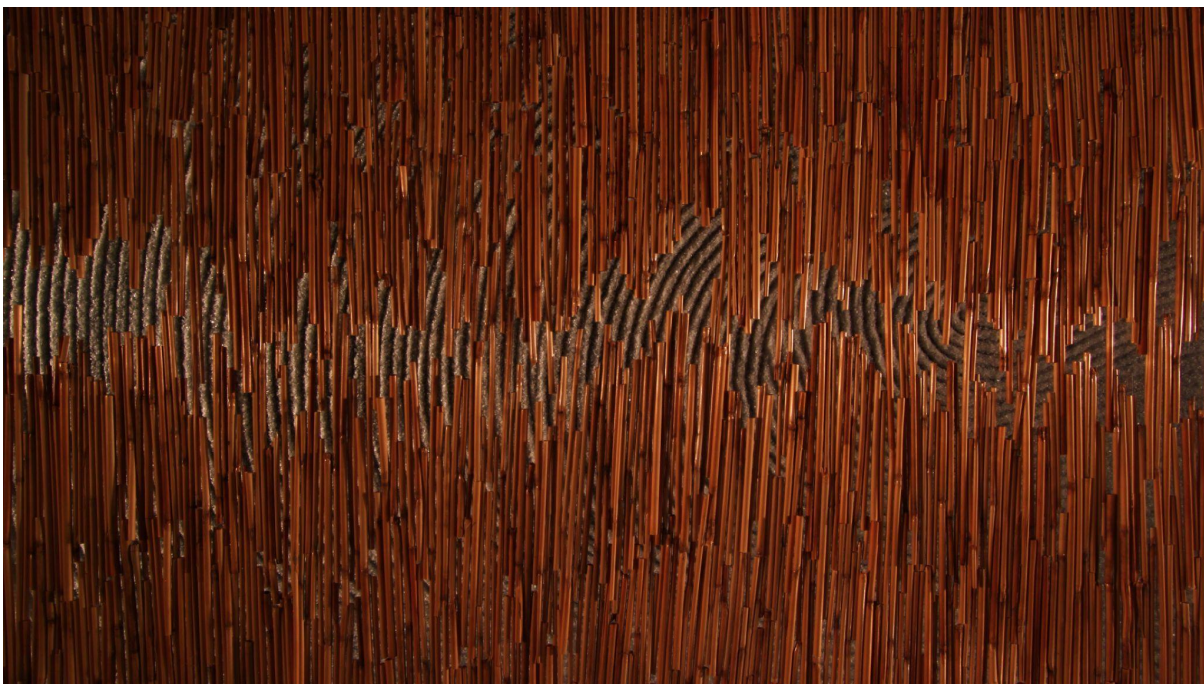
Film *Kigo* to mój pierwszy film w pełni abstrakcyjny. W Mirażu dało się uchwycić moment kiedy znak stawał się formą sylwetki ludzkiej. W filmie *Kigo* skupiłam się na sile wyrazu i przebiegu ruchu w kadrze. Wprawdzie inspirowałam się ogrodami japońskimi *karesansui* (ogrody Zen), lecz starałam się nadać im formę uniwersalną, nie naśladować, lecz sugerować dane zjawisko. Animując piasek (a tak naprawdę sól) i kamyczki nadałam im formę pełną wewnętrznego napięcia, wynikającego z mojego współodczuwania nastroju poety. Do animacji wybrałam cztery haiku, mówiące o czterech porach roku: wiosna, lato, jesień, zima – przemijanie i rodzenie się na nowo.



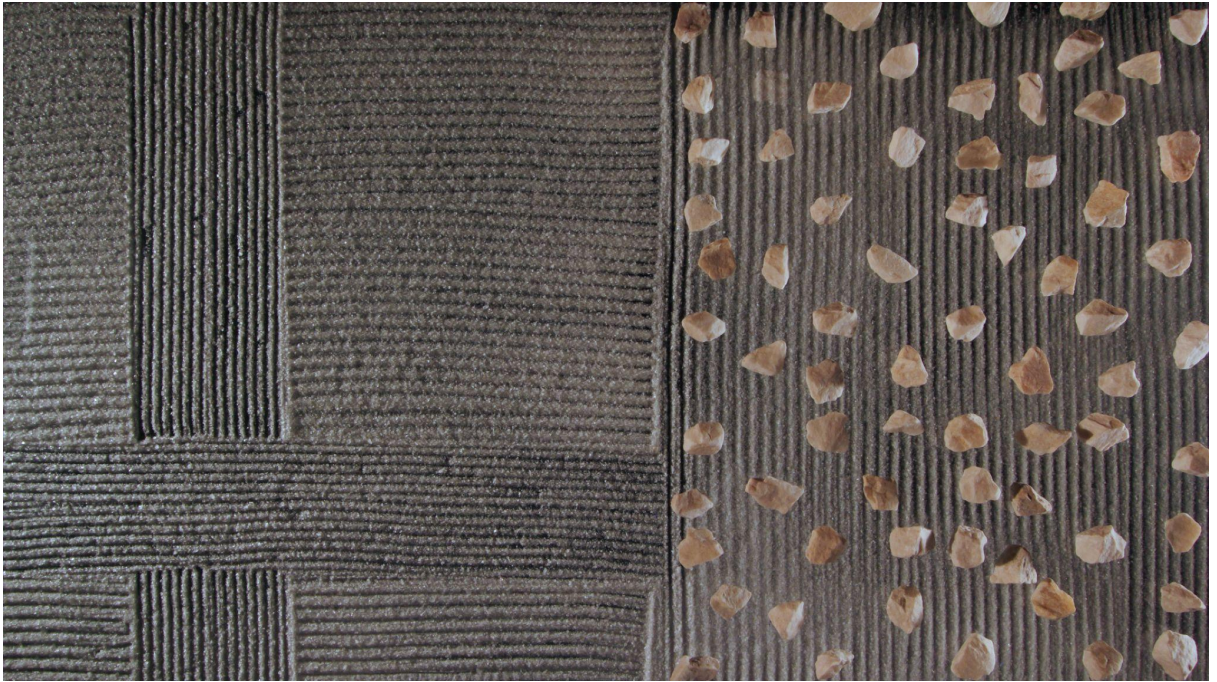
il.5. Kadr z filmu *Kigo* - fragment prologu



il. 6. Kadr z filmu *Kigo* - fragment lata



il. 7. Kadr z filmu *Kigo* - fragment jesieni

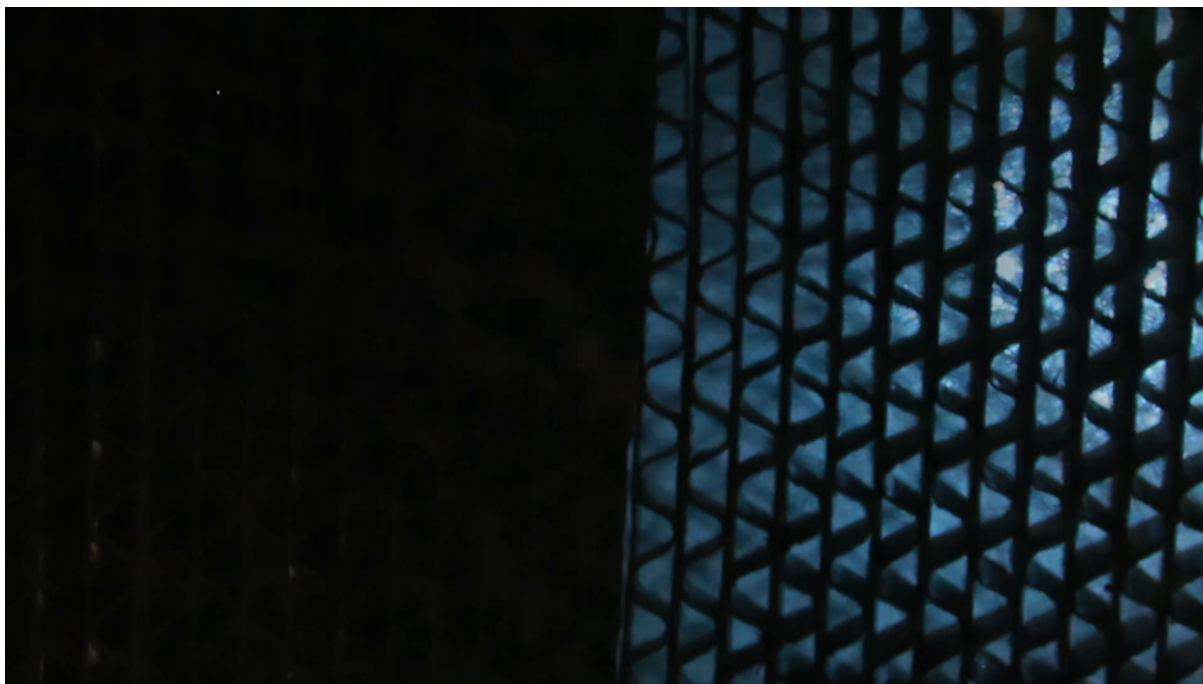


il. 8. Kadr z filmu *Kigo* - fragment zimy

W filmie dyplomowym zatytułowanym *Kinki*¹² (2015), który zarazem jest moim debiutem reżyserskim, pragnęłam stworzyć uniwersalny język czytelny dla wszystkich odbiorców. Język animacji abstrakcyjnej wydaje mi się idealnym narzędziem, aby to osiągnąć. Abstrakcja nie posiada dialogów, czy postaci, które często potrzebują tła kulturowego, aby być zrozumiane, np. w kulturze europejskiej postać lisa będzie sugerowała osobowość sprytną i chytrą, w Japonii to symbol boskości. Lis to postać o nadzwyczajnej inteligencji, przewyższającej ludzkie rozumowanie - dlatego też może kpić z rodzaju ludzkiego. Ten prosty przykład pokazuje jak trudno w obszarze postaci znaleźć uniwersalne ich odczytanie w różnych kulturach. Natomiast w abstrakcji mogę swobodnie poruszać się w sferze emocjonalnej, budując napięcia ciągu zdarzeń operując tylko obrazem, symboliką kolorów oraz dramaturgią dźwięku. Te środki wyrazu skłaniają widza do przeżywania doznań emocjonalnych, a co za tym idzie prawidłowego odbioru obrazu filmowego. Wiedza o rozumieniu symboli nie jest tu potrzebna.

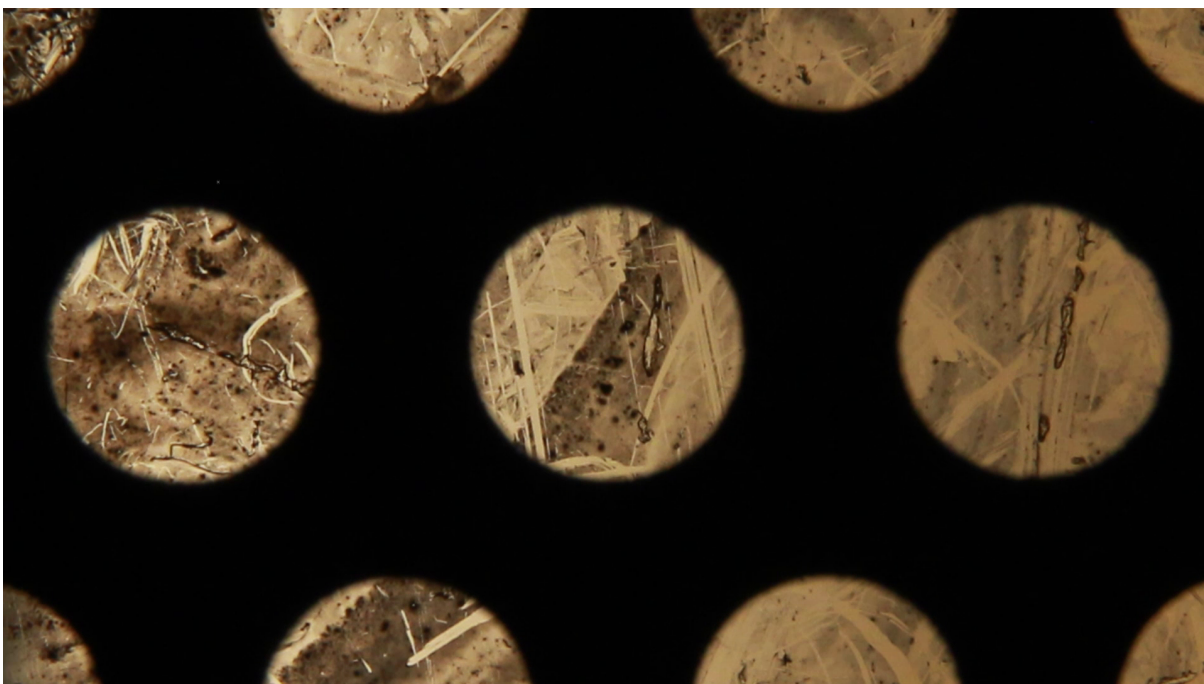
W filmie *Kinki* za pomocą obrazów w pełni abstrakcyjnych opowiadam historię w konwencji filmu grozy, czy też thrillera. Nie ma w obrazie nic figuratywnego, co mogłoby wskazywać na jedną i właściwą interpretację obrazu, skorzystałam z tego zabiegu, aby budować napięcie narracji.

Bohater mojego filmu za pomocą rekonstrukcji przywołuje obrazy zbrodni zapisane w pamięci. Zniekształcone obrazy jego pamięci przesłaniają rzeczywistość chwili. Wszystko co tak bardzo wydawało mu się znane zaciera swoje kontury, zniekształca się, staje się uciążliwe i odrealnione. Powoli z chaosu myśli, w sposób mozolny zaczyna wydobywać się przerażająca świadomość, że morderca okazuje się być jednocześnie ofiarą.

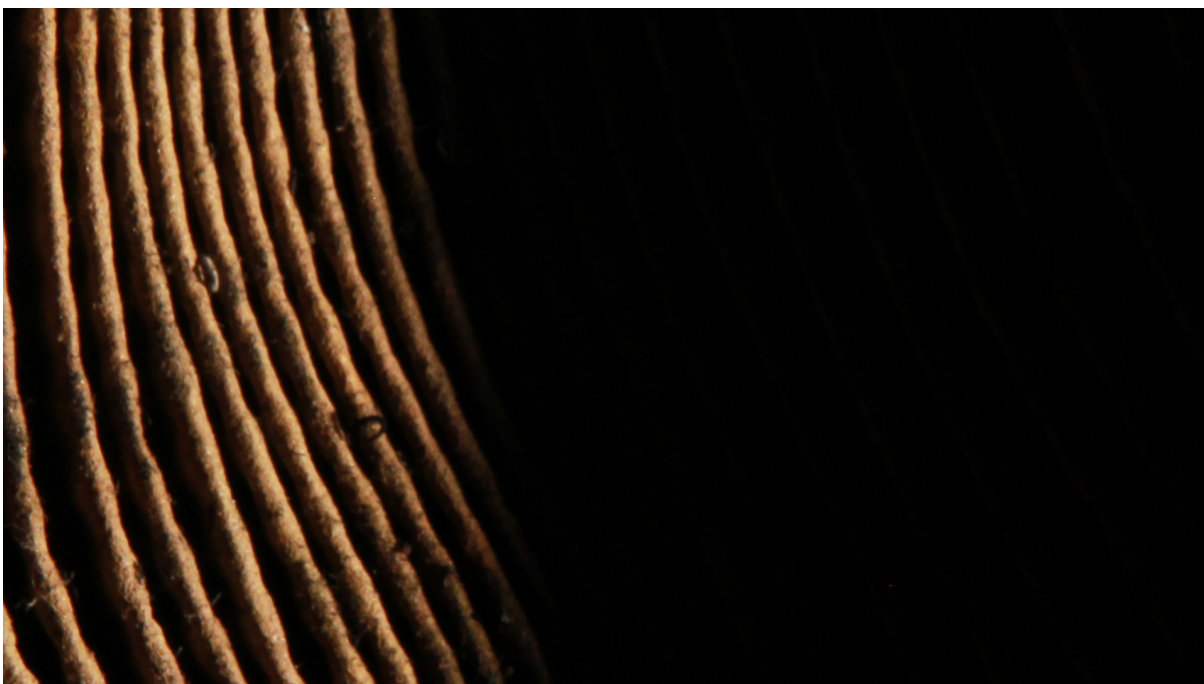


il. 9. Kadr z filmu *Kinki*

¹² *Kinki*, zapisywane w alfabecie *kanji* 禁忌, oznacza *tabu*.



il. 10. Kadry z filmu *Kinky*



il. 11. Kadr z filmu *Kinki*



il. 12. Plakat filmu *Kinki*

Mam jednak przeczucie, że abstrakcja nigdy nie będzie tak popularna i powszechnie akceptowana jak to się dzieje w przypadku kina mainstreamowego. Niejednokrotnie widzę, że pomimo moich starań odbiorca miał trudności w odczytaniu fabuły i przekazu filmu, fascynowała go przede wszystkim strona dzieła plastycznego. Poczułam potrzebę dotarcia do szerokiej publiczności, dając obraz łatwiejszy w odbiorze, nie pozbawiony jednak wysokich walorów estetycznych i ważności przekazu.

Wychowana na wybitnych dziełach mainstreamowych oraz studyjnej animacji, poczułam silną potrzebę zmierzenia się z nową, uniwersalną materią.

Być może dla innych twórców wyzwaniem byłoby zrealizowanie filmów eksperymentalnych - tak jak moje dotychczasowe doświadczenia - jednak we mnie narastała potrzeba zmierzenia się z opowieścią, która poruszyła by serca wielu współczesnych Polaków. Znajomość kultury polskiej i japońskiej pozwoliła mi na wyczarowanie dzieła, które będzie autentyczne w swojej warstwie historycznej, z uwzględnieniem mentalności, tradycji i wrażliwości obu narodów, które w przedstawionej historii znalazły się w niecodziennej sytuacji ratowania syberyjskich dzieci.

Pragnę by tak piękna historia została na nowo odnaleziona. Wierzę, że moim filmem dotrę do współczesnych odbiorców, którzy możliwe, że jeszcze jej nie znają. Mój film opowiada zaledwie o wycinku z życia Dzieci Syberyjskich, mam jednak nadzieję, że może dla niektórych widzów stanie się on "bodźcem" do dalszych wnikliwych poszukiwań historycznego tła losów polskich Sybiraków. Przyznaję, że bardzo byłam wzruszona faktem, że te małe, tak doświadczone przez bolesny los, dzieci swoją historią obudziły współczucie i przyczyniły się do zadzierzgnięcia więzów przyjaźni pomiędzy Polską i Japonią. Tym samym stały się swoistym „pomostem” między tak odległymi od siebie kulturami, udowadniając, że można się porozumieć, bo jak powiedział Pascal: „Serce ma swoje racje, których rozum nie zna”¹³. Pragnę przytoczyć również moje osobiste doznania nie jako reżyser – ale tym razem jako matki, którą zostałam w trakcie pracy nad filmem. Gdy zaczynałam pracę nad filmem, patrzyłam na tę historię z perspektywy dziecka – wyobrażałam sobie ich przerażenie i samotność. Wraz z końcem prac nad development urodziłam córkę. Od tej chwili mój punkt widzenia zmienił się diametralnie. Nadal opowiadałam historię widzianą oczami dziecka, ale jednocześnie odczuwałam troskę i niepokój o moich filmowych bohaterów. Przeszłam metamorfozę – z “kumpeli” moich bohaterów, stałam się ich “mamą”. Pragnę, by mój film *Most* przypominał o historii przyjaźni polsko- japońskiej, o wrażliwości na nieszczęście i bezwarunkowej chęci pomocy, tym, którzy są słabi i bezbronni.

¹³ Blaise Pascal, *Myśli*, Onepress Classic 2019, s. 19.

1. Dzieci Syberyjskie- zapomniana historia



il. 13. Zdjęcie Dzieci Syberyjskie z pielęgniarkami Japońskiego Czerwonego Krzyża wykonane w siedzibie Fukudenkai, Tokyo rok 1920.
Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.

„Syberyjskimi dziećmi” nazwano przede wszystkim dzieci polskich zesłańców, które zostały sierotami lub były półsierotami, a ich rodzice nie byli w stanie zaopiekować się nimi, ale także dzieci polskich osadników, które znalazły się w okresie wojny w bardzo trudnej sytuacji (np. spowodowanej aresztowaniem rodziców). Musimy pamiętać, że polskich więźniów politycznych zsyłano na Syberię często z całymi rodzinami – wywózki Polaków na Syberię jako forma carskich represji za działalność polityczną lub za udział w wojnach z Rosją miały miejsce z różną intensywnością od 1721 do 1917 roku). Na Syberii znajdowały się także dzieci Polaków, którzy emigrowali do Rosji w celach zarobkowych (głównie od lat 60. XIX wieku), pracujących m.in. przy budowie Kolei Transsyberyjskiej¹⁴ (polskie osadnictwo, które miało wpłynąć na rozwój przemysłowy tych regionów było na przełomie XIX i XX wieku dość liczne, dobrowolnych polskich przesiedleńców z tego

¹⁴ Kolej Transsyberyjska wybudowana w latach 1891 - 1916, najdłuższa linia kolejowa na świecie o długości 9288,8 km. Kamień węgielny pod budowę pierwszej nitki położył we Władywostoku car Mikołaj II. Przy budowie pracowało 18 - 20 % Polaków spośród wszystkich robotników.
<https://transsyberyjska.pl/kolej-transsyberyjska-historia/> [dostęp:05.05.2021].

okresu było około 34 tysięcy)¹⁵. Warto tu podkreślić, że do 1914 roku (i w latach wojny domowej) społeczność polska na Syberii dzieliła się na grupy:

- byłych zesłańców i ich potomków z okresu powstań narodowych – szczególnie listopadowego i styczniowego – którzy z różnych przyczyn pozostali na Syberii,
- robotników, urzędników i przedstawicieli tzw. „wolnych zawodów” (m.in. lekarzy, nauczycieli, inżynierów) przybyłych pod koniec XIX i na początku XX w. w celach zarobkowych,
- osadników rolnych (pod koniec XIX wieku napłynęli po raz pierwszy na Syberię dobrowolni osadnicy z Polski, z czasem było to ok. 9 tys. przybyłych „za ziemią” chłopów),
- zesłańców lub osoby skazane na pobyt na Syberii z przyczyn politycznych (np. za udział w działaniach rewolucyjnych z 1905 roku),
- żołnierzy i oficerów, którzy służyli w jednostkach stacjonujących na Syberii lub rosyjskim Dalekim Wschodzie¹⁶.

Dla wielu polskich zesłańców przebywających na Syberii przed końcem XIX wieku zsyłka była dotkliwą karą – tęsknota za krajem i najbliższymi była z pewnością bolesna. Nie da się jednak ukryć, że wielu polskich zesłańców – zwłaszcza tych szlacheckiego pochodzenia i gruntownie wykształconych – szybko stawało się częścią elity syberyjskiego społeczeństwa. Zdarzało się także, że niektórzy Polacy po zakończeniu kary nie korzystali z możliwości powrotu do Ojczyzny, wierząc, że lepsza przyszłość, także w sensie materialnym, czeka ich na wschód od Uralu. Plany te całkowicie przewartościował okres wojny domowej, który obszar Syberii objął w latach 1917 – 1924/25). Walki pomiędzy zwolennikami bolszewików (tzw. Czerwonymi) a wojskami carskimi (tzw. Białymi), zwłaszcza na wschodzie Rosji, trwały prawie 7 lat (dodatkowo na tym obszarze rodziły się konflikty lokalne, w które zaangażowane były Chiny, Japonia czy Mongolia oraz wspierające je wojskowe działania brytyjskie, francuskie i amerykańskie). W tych trudnych warunkach przyszło żyć, a raczej, wegetować, przebywającym na Syberii Polakom i ich dzieciom. Wygrana bolszewików, sprawiła, że objęli oni władzę w Rosji - w 1922 roku powołano Związek Socjalistycznych Republik Sowieckich/Radzieckich (ZSRS/ZSRR), ale działania wojenne na dalszych terytoriach Rosji trwały jeszcze ok. dwóch lat. W tym okresie (lata 1914-22) we Wschodniej Syberii i Mandżurii przebywało około 150 - 200 tys. Polaków. Według badań historycznych na Syberii do 1914 roku przebywało 150 tysięcy zesłańców, w tym 20 tysięcy od drugiej połowy XVIII wieku do trzeciej dekady XIX wieku, 50 tysięcy po Powstaniu Listopadowym, 50 tysięcy po Powstaniu Styczniowym i kolejne ponad 30 tysięcy osób do 1914 roku¹¹. Wśród

¹⁵ Sergiusz Leończyk, *Dobrowolne osadnictwo Polaków na Syberii na przełomie XIX-XX wieków. Włościanie, robotnicy, kolejarze, inteligencja*, w: *Polacy na Syberii od XIX do XXI wieku*, red. S. Leończyk, Warszawa 2019, s. 34 i n.; http://wspolnotapolska.org.pl/centrumwiedzyopolonii/2020/001/polacy_na_syberii.pdf [dostęp: 05.05.2021].

¹⁶ Jan Wiśniewski, *Liczebność Polaków we Wschodniej Rosji i na Syberii w latach 1914-1918. Zarys problematyki* w: *Polacy na Syberii od XIX do XXI wieku*, op. cit., s. 64- 65.

zesłańców byli ludzie wykształceni i zamożni, szczególnie osoby wywodzące się ze szlachty, ziemian lub zamożnego mieszczaństwa. Na przełomie XIX i XX wieku Syberia była rejonem ożywienia gospodarczego, m.in. dzięki budowie kolei transsyberyjskiej. Tutaj przybywali osadnicy chłopscy, które zaludniali tereny niezamieszkane, oraz np. wybitni specjaliści kolejnictwa. W 1883 roku ukazał się manifest carski, dający zesłańcom prawo powrotu do Ojczyzny. Z tego prawa skorzystało około 30% przymusowych zesłańców, Polaków. Pozostawiali głównie młodzi ludzie posiadający gruntowne wykształcenie, oni to właśnie otrzymali szansę zdobycia dobrze płatnych stanowisk: nauczycieli, księgowych w prywatnych przedsiębiorstwach oraz lekarzy, którzy otwierali prywatne praktyki. Polacy rozwijali tutaj swój biznes, trudnili się rzemiosłem, handlem, górnictwem - wydobyciem złota oraz żegluga. Często stawali się majątnym ludźmi ¹⁷.

Polscy osadnicy, jak i potomkowie dawnych więźniów przebywali wówczas na terenach różnych działań wojennych i politycznych, w które zaangażowało się kilka różnych państw, w tym Japonia. Był to okres wzmożonych migracji ludności uciekających przed działaniami wojennymi czy aresztowaniami. Na obszarach, gdzie władzę przejmowali bolszewicy ludność, która nie popierała ich działań była poddawana różnym formom represji – od konfiskaty majątków i aresztowania, po egzekucje przeciwników. Jak w przypadku każdej wojny był to także okres przemocy, głodu, bezdomności i szerzących się chorób (m.in. wybuchła epidemia tyfusu), a dodatkowo ludność borykała się z ciężkimi warunkami klimatycznymi, w których brak odpowiedniego schronienia, ciepłego ubrania czy brak opału jest jednocześnie wyrokiem śmierci. W wielu miejscach wraz z przybyciem wojsk bolszewickich rozpoczął się okres krwawego terroru. W tych tak dramatycznych czasach, jak zawsze, najbardziej ucierpiały dzieci. Bezdomne dzieci dosłownie żywiły się śniegiem, szczurami i jedzeniem znalezionym na śmietnikach (jeszcze w Polsce zachowała się w nich pamięć ekstremalnego głodu, w ośrodku w Wejherowie np. zakopywały jedzenie w ogrodzie jako tzw. „żelazną rację” na wszelki wypadek)¹⁸. Szansą na ratunek dla Polaków, stały się okupacyjne wojska Japońskie. W akcję ratowania polskich sierot zaangażowała się Anna Bielkiewicz (1877 - 1936)¹⁹ oraz

¹⁷ źródło: <http://www.pon.uj.edu.pl/wp-content/uploads/2014/01/Polacy-na-Syberii.pdf>
[dostęp: 17.07.2021]

¹⁸ Z archiwum „Pulsu Wejherowa”: dzieci syberyjskie, „Puls Wejherowa” 24 lutego 2018; <https://www.pulswejherowa.pl/17457/syberii-mandzurii-japonie-sieroty-przyjechaly-wejherowa/>
[dostęp: 10.05/2021].

¹⁹ Anna Bielkiewicz - polska nauczycielka i działaczka społeczna, córka, syberyjskiego zesłańca, jednego z projektantów kolei Transsyberyjskiej. Kierowniczka Polskiego Komitetu Ratunkowego Dzieci Dalekiego Wschodu Urodzona w Rosji, zmarła w II Rzeczypospolitej.
Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Anna_Bielkiewicz [dostęp: 05.05.2021]

lekarz, Józef Jakóbkiewicz (1892 - 1953²⁰), którzy pragnęli “zwrócić je ojczyźnie”²¹. W 1919 roku powołano do życia Polski Komitet Ratunkowy²².



il. 14. Anna Bielkiewicz

Józef Jakóbkiewicz

Zdjęcia ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.

Prezesem została, nieustrudzona, Anna Bielkiewicz, zaś jej zastępcą, wspomniany wyżej, lekarz Józef Jakóbkiewicz. Komitet działał na terenie Bajkału, Władywostoku oraz Harbina. W tym czasie mali Polacy przebywali, również, w rosyjskich i chińskich przytułkach. Zaczęto gromadzić dzieci, które w momencie ucieczki, znajdowały się na dworcach kolejowych, bądź na szlakach migracyjnych. O pomoc finansową, która umożliwiłaby prowadzenie akcji ratowania dzieci syberyjskich, zwrócono się, również, do Polonii Amerykańskiej²³.

W czerwcu 1920 roku, Anna Bielkiewicz przybyła do Tokio i zwróciła się do Japońskiego Rządu z prośbą, aby Japońskie Ministerstwo Obrony, pomogło przywieźć dzieci do Japonii, do czasu aż zostaną przetransportowane do Ameryki. W tym czasie japońskie siły zbrojne (wraz z oddziałami brytyjskimi, francuskimi i amerykańskimi)

²⁰Józef Jakóbkiewicz - polski lekarz, wychowawca młodzieży, naczelnny lekarz sanitarny we Władywostoku, który opiekował się sierotami i dziećmi z rodzin ubogich lub rozbitych przez wojnę (dla nich zorganizował m.in. Hufiec Syberyjski). Syn zesłańca, ur. w Rosji, zm. w Łodzi, pochowany na Cmentarzu Powązkowskim.

źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zef_Jak%C3%B3bkiewicz [ostęp:05.05.2021]

²¹ Teruo Matsumoto, Wiesław Theiss, *Dzieci Syberyjskie. Pomoc Japonii dla dzieci polskich z Syberii, 1919-1922* (Wstęp), Warszawa 2009, s. 7.

²² Ibidem, s. 12.

²³ Teruo Matsumoto, Wiesław Theiss, *Dzieci syberyjskie - Pomoc Japonii dla dzieci polskich z Syberii, 1919 - 1922*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2009, s. 12.

stacjonowały na obszarze rozciągającym się od Jeziora Bajkał na północy do chińskiej prowincji Xinjiang na zachodzie. Stacjonowały m.in. we Władywostoku, gdzie działał także Japoński Czerwony Krzyż. Japonia przystąpiła do akcji pomocy małym Polakom przeznaczając na ten cel pieniądze, transport, opiekę medyczną oraz zagwarantowała lokum i wyżywienie.

W lipcu 1920 roku polskie sieroty wypłynęły do Japonii z portu we Władywostoku. Niektóre z nich żegnały w porcie zrozpaczone matki, starsze rodzeństwo czy inni członkowie rodziny, którzy zdołali przedostać się do Władywostoku. Sceny pożegnania – jak wspominała Anna Bielkiewicz – rozdzierały serce, ale rodziny wiedziały, że jest to najprawdopodobniej jedyny sposób na ocalenie dzieci. Większość tych rodzin już nigdy się nie spotkała.

W ratowanie polskich dzieci zaangażowali się m.in.: Gi'ichi Tanaka (wówczas minister sił lądowych), Tomosaburō Katō (wówczas minister marynarki), panowie Ishibashi i Mushakoji (dwaj z najwyższych urzędników obu ministerstw), szef japońskiego MSZ Uchidy Kosai oraz prezes Japońskiego Czerwonego Krzyża – Ishiguro Tadanori²⁴.

Od lipca 1920 roku do lipca 1920 roku przewieziono do Japonii 375 dzieci i 32 dorosłych opiekunów.

Dzieci były przewożone do Japonii w trzech etapach:

1. Władywostok - Tokio - Seattle - z portu Tsuruga, dzieci udały się koleją do Tokio, gdzie umieszczono je w sierocińcu towarzystwa buddyjskiego Fukudenkai. Od 28 września do 8 lipca 1921 roku, dzieci wypłynęły z Yokohamy do Seattle.
2. Harbin - Osaka - Gdańsk - w lipcu 1922 roku dzieci odnajdywane w Wierchnieudińsk (Ułan Ade), Czyta, Sretensku, Błagowieszczeńsku, Chabarowsku, w liczbie 390 osób, zostały przetransportowane do Japonii, do Osaki, gdzie przebywały przez kilka tygodni, aby poddać się badaniom lekarskim przed dalszą podróżą. W Osace zakwaterowano dzieci w nowo wybudowanym internacie dla pielęgniarek ze Szpitala Publicznego. Dzieci przewieziono do Polski w dwóch etapach, statkami Katori Maru i Atsuta Maru. Transport dzieci odbywał się od 25 sierpnia do 6 września 1922 roku. Dzieci przemieszczały się trasą: Kobe, Szanghaj, Hongkong, Singapur, Colombo, Port Said, Tunis, Marsylia, Lizbona, Londyn, Gdańsk. Do wolnego miasta Gdańsk, dzieci dotarły na początku listopada, następnie zostały przewiezione do różnych miejscowości na terenie Polski.
3. Czyta - Irkuck - Moskwa - Stołpce - we wrześniu 1922 roku, Anna Bielkiewicz opuściła Japonię, aby dalej poszukiwać i ratować małych Polaków. Dzięki pomocy Radzieckiej Misji Wojskowej w Pekinie, otrzymała pozwolenie, aby dzieci mogły wracać do Ojczyzny przez tereny rosyjskie. Dzieci, zgromadzone w miejscowości Czyta na Zabajkale, w liczbie 117 osób oraz 14 dorosłych,

²⁴ Szymon Kazimierski, *Polak, Japończyk – dwa bratanki* (cz. II) w: „Kurier Galicyjski” nr 13 (161) [on-line].

www.kuriergalicyjski.com, 17-30 lipca 2012;

źródło: <https://arch.kuriergalicyjski.com/historia/121-upami-tnienia/893-polak-japoczyk-dwa-bratanki-cz-2?showall=1> [dostęp: 10.05.2021].

wyruszyły koleją do Polski. W miejscowości Stołpce przekroczyły granice wytęsknionej Ojczyzny²⁵.

Anna Bielkiewicz tak wspominała tę podróż: „Przebyliśmy całą podróż jakby w zamkniętym pudle. Nic nie widzieliśmy, ponieważ w tym czasie panowały silne mrozy. W okolicy Irkucka i Krasnojarska było około 50 stopni mrozu, szyby w oknach całkowicie zamarły, ale w wagonach było ciepło (....). Kiedy dojechaliśmy do granicy, wszyscy ze wzruszeniem ujrzeliśmy polskie sztandary i polskich żołnierzy. Przybyliśmy na rodzinną ziemię, a starsze dzieci popłakały się ze wzruszenia”²⁶. W ten sposób uratowano od tułaczki i niechybnej śmierci 765 dzieci (na Syberii panował głód i szalała m.in. wspomniana powyżej epidemia tyfusu). Japoński konsul, Watanabe, powiedział, żegnając dzieci, znamienne słowa: „Japonia czuje się szczęśliwa, że może tą drogą chociażby zaświadczyć o swojej sympatii dla Polski, ratując z powodzi anarchii i rozprężenia te młode latorośle”²⁷.

Jak wcześniej wspomniałam, pierwszym Japończykiem, który odwiedził Polskę w latach 90 XIX wieku, był major Yasumasa Fukushima, attaché wojskowy ambasady Japonii w Berlinie (kiedy był w Polsce, major poznał tragiczne losy narodu polskiego zagarniętego przez trzech zaborców, a także historię licznych polskich powstań niepodległościowych. W jego zapiskach czytamy: “Gdym wreszcie znalazł wieś, szarą i pęsną Spytałem, gdzieżem zaszedł i jak zwie się ten kraj. Litością zdjęty dawnych słuchałem opowieści O Polsce startej ze wszystkich świata map”²⁸).

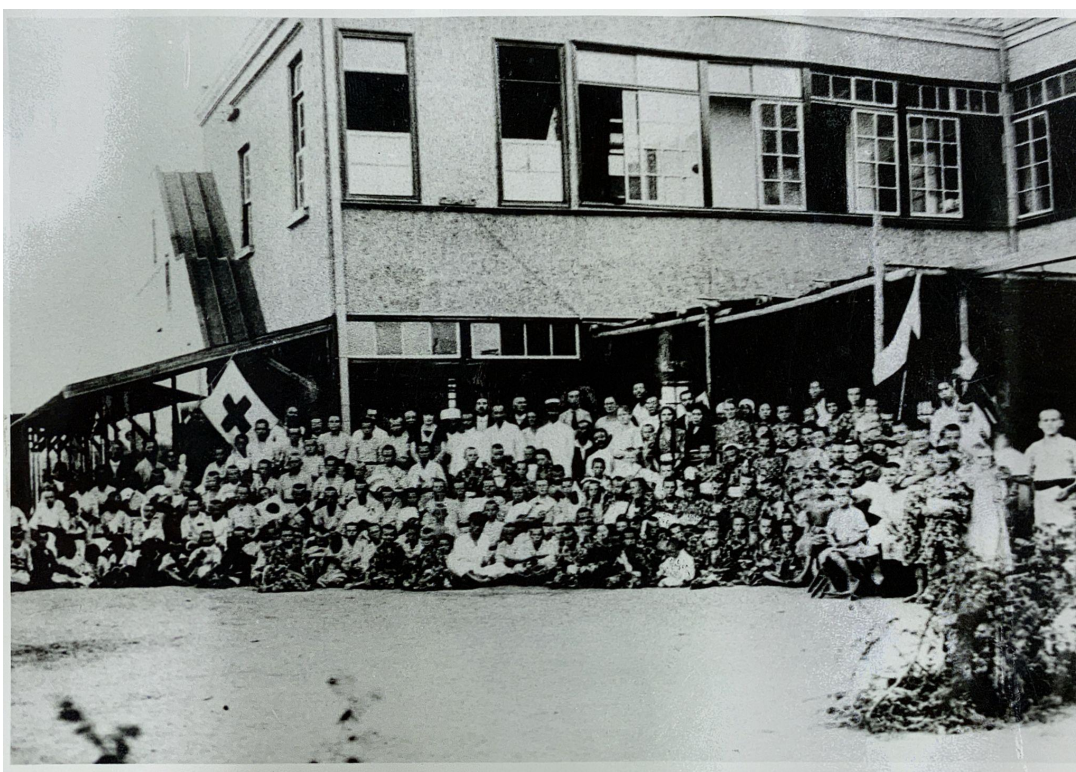
²⁵ Teruo Matsumoto, Wiesław Theiss, *Dzieci Syberyjskie - Pomoc Japonii dla polskich dzieci z Syberii, 1919- 1922*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2009, s.18.

²⁶ Ibidem, s. 20.

²⁷ W 1919 roku rząd Japonii uznał rząd Ignacego Paderewskiego i Państwo Polskie, które odzyskało niepodległość po 123 latach zaborów. W rzeczywistości kontakty pomiędzy obydwojoma krajami zaczęły się ożywiać już wcześniej, głównie w dziedzinie współpracy wojskowej, o czym m.in. wspominałam we Wstępie (była to m.in. dyplomatyczne działania Józefa Piłsudskiego i Romana Dmowskiego). W latach 1921 - 1941 działał w Warszawie japoński konsulat; *Wybrane epizody w historii stosunków japońsko-polskich*, Ambasada Japonii w Polsce; źródło: <https://www.pl.emb-japan.go.jp/relations/epizody.pdf> [dostęp 17.05.2021].

²⁸ Źródło: <https://www.pl.emb-japan.go.jp/relations/epizody.pdf> [dostęp 17.05.2021].

Dzieci (ok. 300 z nich w wieku od roku do 16 lat) zamieszkały w Wejherowie, w Zakładzie Opiekuńczo Wychowawczym kierowanym przez doktora Jakóbkiewicza, który wcześniej przysposobił budynek pod przyszły sierociniec. Spędziły tu około pięciu lat. Ośrodek składał się z internatu, przedszkola i szkoły oraz małej przychodni ze szpitalem. Zakład Wychowawczy Dzieci Syberyjskich istniał w Wejherowie do 1928 roku²⁹. Potem przeniesiono "dzieci Syberyjskie" do Warszawy. Niektóre były już samodzielne i zostały na Kaszubach³⁰. W ten sposób zakończyła się gehenna sierot syberyjskich. Trzeba nadmienić, że wszędzie tam, gdzie pojawiły się podczas swojej morderczej tułaczki, spotykały się z pomocą, przyjaźnią i zrozumieniem. Doktor Jakóbkiewicz pielęgnował wśród dzieci syberyjskich pamięć o Japonii. Sam był miłośnikiem kultury japońskiej i autorem książki "Etyka rycerskiej Japonii"³¹ (1937). W 1937 roku zorganizował pierwszy w Polsce Instytut Medycyny Morskiej i Tropikalnej w Gdyni.



il. 15. Zdjęcie zbiorowe Dzieci Syberyjskich oraz przedstawicieli Japońskiego Czerwonego Krzyża wykonane w Osace w 1922 roku.
Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.

²⁹ Z Syberii i Mandżurii przez Japonię sieroty przyjechały do Wejherowa; Z archiwum „Pulsu Wejherowa”: dzieci syberyjskie, „Puls Wejherowa” 24 lutego 2018, źródło: <https://www.pulswejherowa.pl/17457/syberii-mandzurii-japonie-sieroty-przyjechaly-wejherowa/> [dostęp: 10.05/2021].

³⁰ Źródło: <https://wejherowo.naszemiasto.pl/odyseja-dzieci-syberyjskich-przez-japonie-do-wejherowa/ar/c1-908871> [dostęp: 10.05/2021]

³¹ Teruo Matsumoto, Wiesław Theiss, *Dzieci Syberyjskie*, op. cit., s. 22.

Japonia, w sposób szczególny zadbała o to, aby stworzyć dzieciom prawdziwy dom. Japończycy to naród niezwykle rodzinny i wrażliwy na niedolę osób pokrzywdzonych, szczególnie dzieci, które do dnia dzisiejszego są pod niezwykle opieką dorosłych³². Japończycy dowiedziawszy się o przybyciu dzieci syberyjskich i kiedy poznali ich tragiczne losy, pospieszyli z pomocą i robiły to nie tylko instytucje, ale również zwykli ludzie. Japońskie dzieci nawiązały serdeczne, przyjacielskie stosunki z małymi Polakami, przynosząc prezenty, i słodczyce oraz różne drobiazgami, w postaci maskotek, torebek, wachlarzy, które to upominki, niejednokrotnie, same wykonały.

Niezwykle wzruszająca i tragiczna w swoim następstwie, jest historia japońskiej pielęgniarki, ze Szpitala Czerwonego Krzyża, która z poświęceniem czuwała przy łóżku chorego na tyfus malucha. Pielęgniarka nazywała się Fumi Matsuzawa i miała zaledwie 23 lata kiedy zmarła zarażona tyfusem od swojego małego podopiecznego. Dzięki swojej odwadze i poświęceniu stała się symbolem ludzkiej solidarności z biednymi i opuszczonymi. W Japonii, do dzisiaj pamięć o niej jest żywa³³.

Niezwykłym wydarzeniem w historii Japonii, były odwiedziny Cesarzowej Teimei w sierocińcu Fukudenkai w Tokio. Cesarzowa wbrew protokołowi, zbliżyła się do dzieci i przytuliła trzyletnią Genowefę Bogdanowicz, która miała bardzo smutną minę i życzyła jej, aby zdrowo rosła i rozwijała się³⁴. Cesarzowa była niezwykle wzruszona losem dzieci syberyjskich. Fakt wizyty Cesarzowej odbił się szerokim echem w japońskiej prasie. Pojawiały się artykuły na ten temat, więc zainteresowanie małymi sierotami było co raz większe wśród społeczności japońskiej. W tak serdecznej atmosferze dzieci czuły się bezpieczne, kochane i szybko wracały do zdrowia.

Po przybyciu do Japonii, każde dziecko dostawało letnie kimono - *yukatę*³⁵ i obuwie - *geta*³⁶. Z radością śpiewały piosenkę dla dzieci "Moshi moshi kame yo", czyli, "Halo halo, mały żółwiku". Piosenka ta do dnia dzisiejszego jest uczona w Japońskich przedszkolach, a dorosłe już dzieci Syberyjskie zapamiętały ją do końca swoich dni. Maria Orthwein, jedna z Dzieci Syberyjskich, podczas spotkania z ambasadorem Tanabe wspominała, że: "(...) Japończycy otoczyli ją i grupę innych dzieci troskliwą opieką i dzięki temu dostała szansę na nowe życie, za co jest Japonii niezmiernie wdzięczna"³⁷.

³² Jako przykład mogę podać historię własną. Kiedy wraz z rodzicami odwiedziłam japońskich dziadków, miałam zaszczyt chodzić do japońskiej szkoły podstawowej. Do szkoły chodziliśmy w grupach. Naszym przewodnikiem był najstarszy uczeń. Kiedy zauważono, że w grupie jest nowe dziecko, od razu zainteresowano się kto to jest. Dorośli w sposób niewidoczny, ale oczywisty strzegli ich bezpieczeństwa w drodze do szkoły.

³³ Atsuro Akizuki, *Już w porządku - dzięki pełnej oddania opiece i ciepłu pielęgniarki, na obliczach dzieci powrócił uśmiech*, magazyn historyczny Rekishi Kaidou 2014, tłum Izumi Yoshida).

³⁴ Nagao Hyodo, *Mosty Przyjaźni - polska dusza i japońskie serce*, Książnica Płocka, Płock 2007, s. 17.

³⁵ *Yukata* - lekka bawełniana okrycie z szerokimi rękawami oraz zakładką, która umożliwia wydłużenie *yukaty* wraz ze wzrostem dziecka. *Yukaty* przepisywane są kolorową, szeroką szarfą wykonaną techniką *shibori* lub gładką.

³⁶ *Geta* - japońskie tradycyjne obuwie, rodzaj sandałów typu *japonek*. Podeszwa jest wykonana z drewnianego klocka. Obecnie *geta* jest noszone do letnich strojów typu *yukata*.

³⁷ Źródło: <https://www.pl.emb-japan.go.jp/relations/epizody.pdf> [dostęp: 05.05.2021].

Zaśpiewała również piosenkę o żółwiu, którą nadal doskonale pamiętała, mając wówczas 94 lat!

Po odżywieniu i wyleczeniu, przed wyjazdem z Japonii, dzieci otrzymały ubrania kroju europejskiego. W trosce, aby nie zmarzły podczas długiej morskiej podróży, otrzymały ciepłe, wełniane płaszczyki oraz czapeczki. Dzieci nie chciały się rozstawać ze swoimi przyjaciółmi. Japończycy też z ciężkim sercem żegnali “swoje” dzieci - bo traktowano je jak własne pociechy.



il. 16. Zdjęcie Dzieci Syberyjskich w tradycyjnych strojach *yukata* wykonane w siedzibie Fukudenkai, Tokyo rok 1920.

Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.



il. 17. Zdjęcie Dzieci Syberyjskich wykonane tuż przed wyruszeniem w drogę do “domu”, Tokyo.

Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.



il. 18. Zdjęcie odpływających Dzieci Syberyjskich z portu w Kobe w 1922 roku.

Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.

Historia dzieci na Syberii pojawiła się w artykule prasowym pt. *PORANDO - NO SHIBERIA KOJI*³⁸. Autor artykułu podkreślił, że dzieci syberyjskie w Japonii spotkały się z dużym zainteresowaniem i sympatią społeczeństwa japońskiego.

Kiedy pan Ambasador Japonii w Polsce, Nagao HYODO³⁹ zapoznał się ze wzruszającą historią dzieci syberyjskich, a stało się to za sprawą japońskiego korespondenta Teruo MATSUMOTO oraz dr Wiesława Theissa, autorów książki *Dzieci syberyjskie, pomoc Japonii dla dzieci polskich z Syberii, 1919 - 1922*, był niezwykle wzruszony i chciał poznać osobiście Dzieci Syberyjskie. Zaprosił „Dzieci”, będące już starszymi ludźmi często po osiemdziesiątce, do swojej rezydencji. Wzruszeni goście podkreślali, że pobyt w Japonii na zawsze pozostanie w ich pamięci, a głęboka wdzięczność gości w ich sercach do dnia dzisiejszego. Wielu z nich podkreślało, że: „Japonia jest ich drugą ojczyzną”⁴⁰.

W podziękowaniu za wielką dobroć i życzliwość Japończyków, doktor Jakóbkiewicz napisał do Rządu Japońskiego pismo zatytułowane „Naród Polski pod wielkim wrażeniem - nie zapomnimy tego dobra jakie dała nam Japonia” w treści zaznaczył: „Japończycy są narodem, którego związki są bardzo odległe względem Polski, Japonia znajduje się po przeciwnej stronie kuli ziemskiej. Tymczasem dotkniętym nieszczęściem polskim dzieciom Japończycy okazali tak głębokie współczucie i potrafili wyrazić tak serdeczny żal z powodu ich losu, że my Polacy mamy wobec nich wielki dług wdzięczności, o którym nigdy nie zapomnimy. Pragnę oświadczyć, że naród polski wobec Japończyków żywi uczucie najgłębszego szacunku, wdzięczności, przyjaźni i miłości”⁴¹. Ambasador Nagao Hyodo, w swojej książce *Mosty przyjaźni. Polska dusza i japońskie serce* w rozdziale „Dzieci syberyjskie” zauważył, że: *dobrze byłoby aby ta piękna historia „dzieci syberyjskich” mogła być szerzej spopularyzowana w obecnych czasach, w których skłonni jesteśmy skupić swoją uwagę na ciemnych kartach historii przedwojennej Japonii*⁴².

Mocnym symbolem powiązania doświadczeń obu krajów jest dzieło wybitnego współczesnego artysta ceramik Kazuaki Kita, który poprosił o przysłanie mu ziemi z obozu w Oświęcimiu, aby zmieszać ją z ziemią z Hiroshimy. W ten sposób pragnął ostrzec ludzkość przed zagładą. Powstałe maski pośmiertne ofiar zagłady są wstrząsającym dokumentem, który budzi grozę i mówi o niebezpiecznym rozdrożu - „jedna droga prowadzi do zagłady atomowej, druga zaś - do pokoju”⁴³. Artysta podkreślił, że wystawa w Polsce była dla niego szczególnie ważna.

³⁸ *Polskie dzieci syberyjskie* „Polonika” Nr 5, wyd. KOBUNSHA, 1994.

³⁹ Nagao Hyodo ur. w 1936 r. w Tokio, profesor Wydziału Prawa Tokijskiej Akademii Ekonomicznej, w latach 1993 - 1997 był Ambasadorem Ambasady Japonii w Polsce. Przyczynił się do ożywienia stosunków kulturalnych i gospodarczych pomiędzy Japonią i Polską.

⁴⁰ Teruo Matsumoto, Wiesław Theiss, *Dzieci Syberyjskie*, op. cit., s. 22.

⁴¹ Nagao Hyodo, *Mosty przyjaźni*, op. cit., s. 21.

⁴² Ibidem.

⁴³ Katalog do wystawy Kazuaki Kita, BWA, Wrocław, 1980.

Los Dzieci Syberyjskich jest żywym świadectwem niedoli Polaków, którzy przez 123 lata znajdowali się pod zaborami obcych państw: Rosji, Prus i Austro-Węgier.

Nieznany poeta napisał: „Łatwo jest mówić o Polsce. Trudniej dla niej pracować. Jeszcze trudniej umierać. A najtrudniej cierpieć”⁴⁴. Z okazji 100 rocznicy powołania Komitetu Ratunkowego dla Dzieci Dalekiego Wschodu oraz pomocy ze strony Cesarzowej Japonii podjęto uchwałę, w której podkreślono zasługi Japońskiego Czerwonego Krzyża oraz buddyjskiego towarzystwa charytatywnego Fukudentai w ratowaniu polskich sierot z Syberii (Uchwała z dnia 9 VIII 2019 roku).



il. 19. Zdjęcie grupowe Dzieci Syberyjskich wykonane w Fukudenkai, Tokyo rok 1920. Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.

⁴⁴ Wiersz wyryty na kamieniu przy wejściu na cmentarz w puszczy Kampinoskiej, gdzie spoczywa 2 200 ofiary. Ibidem, s. 112.

2.1 Lalkowy esej dokumentalny, problematyka narracji w filmie tego gatunku.

Nie ukrywam, że sklasyfikowanie mojego filmu nie było dla mnie łatwe. Prawdopodobnie, początkowo widz nie będzie zastanawiał się nad taką klasyfikacją, będzie to dla niego lalkowy film animowany.

Nazwa lalkowy esej dokumentalny jest autorską propozycją klasyfikacji mojego filmu zatytułowanego *Most*. Na wstępie pragnę wyjaśnić kluczowe dla mnie słowo jakim jest – esej.

Esej to (ang. *essay*, z fr. *essai* „próba”) – forma literacka, którą charakteryzuje:

- podmiotowy punkt widzenia,
- typ rozumowania (refleksyjność i nielinearność),
- subiektywny dobór argumentów,
- suwerenny dobór języka i stylu⁴⁵.

W szerokim rozumieniu – jak podkreśla Małgorzata Krakowiak – w jednej z możliwych *definicji to wypowiedź prozą na pewien temat, przekazująca w dowolnie upatrzonym celu i za pomocą wybranych przez autora środków kompozycyjnych i stylistycznych jego osobiste doświadczenie, wiedzę, sądy, refleksje, wrażenia lub uczucia związane z tematem. Na mocy konwencji wymaga się od czytelnika, żeby traktował esej jako akt życiowy autora, a nie jako fikcję literacką*⁴⁶.

Esej literacki jest tworem hybrydowym, gatunkiem literackim nieposiadającym zadowalającej definicji.

Wyróżnia się również esej filmowy: charakteryzuje się łączeniem różnych form wypowiedzi: sekwencji fikcyjnych i dokumentalnych, aktorskich i animowanych, zrealizowanych w formule narracji obiektywnej i subiektywnej (stąd też w esejach filmowych często wykorzystuje się na przykład tzw. głos ponad kadrowy)⁴⁷.

W swoim filmie pragnęłam połączyć kilka aspektów, które łączą w sobie różne elementy narracyjno-wizualne. Pragnęłam stworzyć obraz bardziej odpowiadający za pomocą symboli niż przywołujący konkretne sytuacje. Wyestetyzowane kadry wypełnione skrupulatnie zaprojektowanymi layoutami dają poczucie szlachetnego piękna. Kiedy artysta jest w stanie zapanować nad materią, czuje się bezpieczny mimo powtarzalności faz animacji, co nie przeszkadza w kontrolowaniu ruchu, czasoprzestrzeni, czy też zamierzonej kompozycji. Linearna narracja z jasno zarysowanymi bohaterami, piękne scenografie i kostiumy, które podkreślają charakter kreowanych postaci. Zapewne dla dzisiejszego widza, w niektórych przypadkach kino klasyczne wyda się „archaiczne”, może nawet nudne, jednak ja odnajduję w tych filmach perfekcję artystów, którzy skrupulatnie prowadzą widza przez opowieść.

⁴⁵ Małgorzata Krakowiak, *Mierzenie się z esejem*; książka pdf s. 209;

https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/3867/1/Krakowiak_Mierzenie_sie_z_esejem.pdf [dostęp 15.07.2021].

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Źródło: <https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/nasze-lekcje/lekcja-25-esej-filmowy> [dostęp 15.07.2021].

Wydaje mi się, że w filmach, które uważam za „szlachetne” na pozór, nie ma “otwartej furty” na indywidualną interpretację widza, jak to możliwe jest w filmach eksperymentalnych, gdzie narracja nie jest jednoznaczna i w pewnym sensie upoważnia do różnorodnego, subiektywnego odbioru każdego widza.

Każde dzieło artystyczne, to zaproszenie do rozmowy odbiorcy z twórcą. Jest to w moim odczuciu zabieg niebywale istotny, który świadczy o sile dzieła artystycznego. Uważam, że zrozumienie sztuki wymaga wysiłku odbiorcy i siły przekazu artysty, wtedy możemy mówić o sztuce “czystej”, pozbawionej kokieterii i hipokryzji. Jak mówi w swojej książce pt. *Księga herbaty* Okakura Kakuzo, niezbędna jest komunია dusz, odbiorca musi być gotowy na przyjęcie przesłania, zaś artysta musi je umieć przekazać. W dalszych swoich rozważaniach na temat rozumienia sztuki, podkreśla, że jesteśmy niespokojni kiedy nie możemy przeniknąć przesłania artysty, co budzi lęk i frustrację⁴⁸.

W swoim filmie pragnęłam połączyć aspekty artystyczne z prawdą historyczną. Duże znaczenie w mojej twórczości ma symbolika wypowiedzi z jej zdolnością do wywoływania w umyśle określonych stanów psychicznych i emocji (wyobrażeń i przeżyć)⁴⁹.

Wybrane symbole

Pierwszym i bardzo ważnym symbolem jest w moim filmie pudełko po landrynkach głównego bohatera, w którym trzyma swoje tajemnice. Symbolizuje ono traumę dziecka. Odbieram traumę, czy traumatyczne przeżycia, jako coś, co człowiek chowa w sobie głęboko, zakreślając krąg, którego nikt z zewnątrz nie może przekroczyć. Mój bohater skrywa swoje bolesne doświadczenia, pamiętając o miłości matki, która została mu w tak tragicznych okolicznościach odebrana. Wspomnienie tego uczucia pozwala mu przetrwać i strzec swojego skarbu, który ukrył głęboko w swoim sercu. Chłopiec jest nieufny, zamknięty w sobie, zapieczętował szczelnie swoją historię, ukrył przed ludzkim wzrokiem – zamknął w pudełku.

Stan emocjonalny Chłopca pozwolił mi wyjść poza suche fakty i skupić się na psychologicznym wymiarze protagonisty. W ten sposób pojawiła się dodatkowa narracja filmu. Powstała historia uniwersalna, która wyszła poza fakty historyczne. Przyjęłam formę opowieści-metafory, czułam, że tylko w ten sposób mogłam przybliżyć widzom skomplikowane losy dzieci i zbliżyć się do tych emocji, które trudno nazwać i wyrazić.

W wielu filmach animowanych, które można nazwać klasykami gatunku, na przykład film Hayao Miyazaki *Spirited Away*⁵⁰ bardzo mocno wyeksponowana jest strona psychologiczna bohatera. Główna bohaterka Chihiro jest zwyczajną 10 latką. Nie jest w

⁴⁸ Okakura Kakuzo, *Księga herbaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 69.

⁴⁹ Za encyklopedia PWN online: <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/symbol.html> [dostęp 26.01.2021].

⁵⁰ *Spirited Away* (oryginalny tytuł: *Sen to Chihiro no kamikakushi*) to pełnometrażowy film animowany w reżyserii Hayao Miyazaki, który miał swoją premierę w 2001 roku. Film został nagrodzony Oscarem za najlepszy film animowany, który był pierwszą nagrodą Akademii dla reżysera.

żaden sposób wyjątkowa. Nie ukrywa niezadowolenia z tego, że musi razem z rodzicami przeprowadzić się do innego miejsca. W drodze do nowego domu, rodzina zatrzymuje się przed dziwną bramą, która swoim niecodziennym wyglądem sprawia wrażenie pozostawionej, niekompletnej scenografii filmowej. Jest to wejście do Świata Bogów. Nie wiedząc o tym, rodzice zjadają posiłek w ulicznej knajpce i stają się świniami. Dziewczynka jest przerażona, nie wie dokąd uciekać. Płacze zagubiona. Ratuje ją nieznajomy chłopiec - Haku. Dziewczynka zaczyna pracować w łaźni przeznaczonej dla bogów. Jest zdana sama na siebie. Ciężka praca hartuje ją i sprawia, że staje się nad wiek dorosła, potrafi radzić sobie sama. W filmie wyraźnie można zaobserwować metamorfozę osobowości dziecka. Z kruchej istoty staje się osobą, która bierze odpowiedzialność za swoje czyny i jest w stanie nieść pomoc innym, bliskim jej osobom. Dzięki odkrywaniu tajemnicy ludzkiej kondycji, historia staje się dla widza niezwykle atrakcyjna. Sztuka ma dla nas prawdziwą wartość kiedy daje nam nadzieję na poprawę losu, na odnajdywanie dobra i siły oraz poznanie siebie i swoich możliwości egzystencjalnych. Jest bowiem, pragnieniem każdego z nas, by poprawiać niedoskonałość własnej natury. Z punktu widzenia rodzica, nic tak bardzo nie zaskakuje i nie cieszy jak obserwowanie rozwoju własnego dziecka, które powoli stawia pierwsze kroki, aby po chwili biec za swoimi marzeniami, by realizować siebie.

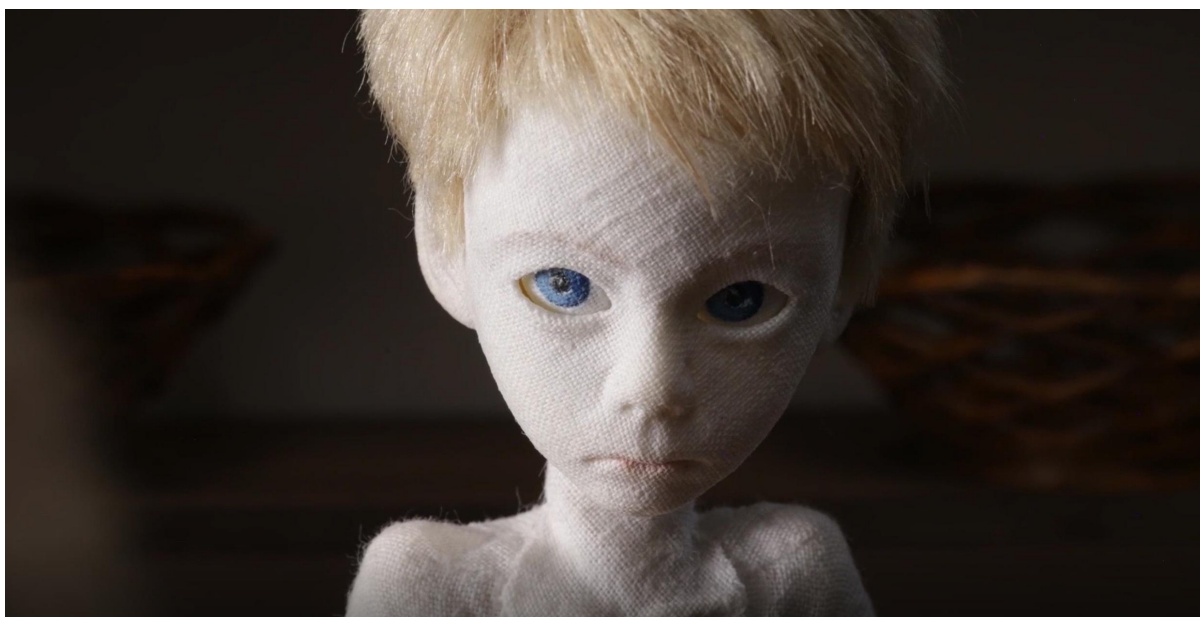
Mój bohater jest przeciwieństwem normalnego rozwoju dziecka, on staje się dorosły przedwcześnie. Wojna uczyniła z niego osobę dorosłą, okaleczyła jego radość dorastania, wrażliwość bycia dzieckiem. Światło jego dzieciństwa zbyt wcześnie zgasło. Pragnęłam, by w moim filmie znalazła się metafora zmiany odwrotnej, aby bohater mógł się rozkoszować swoim dzieciństwem, aby odnalazł wartość przyjaźni, wesołej zabawy, ciepła uśmiechu, aby tak jak inne dzieci w jego wieku, wyciągnął ufną dłoń do towarzysza zabaw. Po pewnym czasie, przy sprzyjających warunkach, mój bohater o imieniu Janek, odnalazł w sobie dziecko, otwarte na przyjmowanie wspaniałości świata. Zaczął oswajać swoją traumę, wymazywać ze świadomości zło, którego doświadczył. Dzięki, porozumieniu ze swoim przewodnikiem „mistrzem”, dziewczynką o imieniu Haru, chłopiec zaczyna odczuwać tęsknotę za braterstwem dusz. Ciemna chmura, która zawisła nad jego głową powoli zaczyna przybierać jasne barwy, a radość iskrzy się w jego, przygasłych dotąd, oczach. Haru wprowadziłam do mojego filmu, bowiem jej zadaniem jest rozproszenie „długiego cienia” rozpaczy Janka.

Ze źródeł historycznych, o których wspominałam powyżej, można dowiedzieć się, że w Japonii społeczność lokalna bardzo zaangażowała się w pomoc „Dzieciom Syberyjskim”. Całe rodziny przychodziły, aby pocieszyć małych przybyszów, pomagać im w nauce lub w rozwiązywaniu innych zawiłych problemów - przystosowania się do nowych okoliczności, w obcym kraju. Dzieci japońskie uczyły małych Polaków tradycyjnych gier i zabaw oraz języka japońskiego. Pragnęłam, aby dzieci występujące w filmie były symbolem wszystkich bohaterów narracji, aby razem z małymi Japończykami tworzyły nierozdzielalną całość. Jakby były stworzone z jednego światłocienia.

Film jest połączeniem fikcji fabularnej i faktów historycznych. Japończycy uratowali ponad 700 polskich dzieci. Były to dzieci w wieku od 2- 17 lat, zarówno dziewczęta, jak i chłopcy. Postanowiłam pokazać wielość i różnorodność dzieci, nakreślając ich cechy fizyczne, ich kolor włosów, oczu i płęć. Niestety budżet nie pozwolił mi na stworzenie oddzielnych rzeźb dla każdego dziecka, jednak zmiana koloru włosów i fryzury dała wrażenie wielorakości. Postaci drugoplanowe również mają przypisane zindywidualizowane cechy. Przez ruch i perspektywę zdarzeń, mogłam jeszcze bardziej podkreślić różnorodność cech fizycznych, np. Rudy (Antek) to chłopak o rudych włosach i zielonych oczach. W pierwszych kadrach filmu widzimy go jako osobę schorowaną, pokaszującą, nieodstępującą na krok Janka. Brunet (Staś) – chłopiec o brązowych włosach i zielonych oczach – jest niezdarny, niezaradny, ma tak zwane dwie lewe ręce. Właśnie w tych postaciach ukryłam subtelne piękno, odbicie moich przemyśleń, mojego pojmowania wszechświata.

2.2 Bohater jako funkcja-opis postaci

Janek Kowalski



il. 20. Janek Kowalski, kadr z filmu *Most*

Janek Kowalski. Dla każdego Polaka to imię i nazwisko, widnieje na wielu przykładowych do wypełnienia formularzach. Kojarzone jest z osobami przeciętnymi, a czasem także z niezbyt „rozumnymi”. Często to imię i nazwisko wykorzystywane jest w rozmowie, by podkreślić, że osoba, o której mówimy, nie wyróżnia się niczym nadzwyczajnym. Zazwyczaj mówi się, „taki sobie Kowalski”. Jednocześnie jest to najpopularniejsze imię i nazwisko od wielu dekad. Dawniej w książkach telefonicznych zajmowało całe stronicę.

Pragnęłam tym imieniem i nazwiskiem podkreślić, że bohater i dzieci syberyjskie, są zwykłymi dziećmi, tak jak wiele innych dzieci w ich wieku, z tym, że „moje” dzieci są istotami doświadczonymi przez zły los. Jednak ich rozterki wewnętrzne nie różnią się od problemów współczesnych dzieci. Mielili kochających rodziców, jednak okrucieństwo wojenne odmieniło ich życie. Razem z rodzicami zostali zesłani na Syberię, lub tam się urodzili, a ich losy toczyły się różnymi ścieżkami, które połączyła wojenna trauma. W wielu wypadkach były to dzieci, które straciły wszystko, rodziców, dom, bezpieczeństwo, godne życie, nadzieję i marzenia. W filmie pragnęłam stworzyć atmosferę, w której dusza uwieczniona budzi się do nowego światła życia. Dzieciństwo małych bohaterów filmu jest dla mnie kluczowe w tej historii. Dla mnie dzieciństwo powinno być pełne i szczęśliwe, dzieci Syberyjskie, podobnie jak Janek, zostały okrutnie z tych pozytywnych doświadczeń odarte. Wojna domowa gwałtownie zmieniła ich życie w koszmar. Sieroty zostały skazane tylko na siebie. Musiały walczyć o przetrwanie. Wśród dawnych zesłańców i osiedlonych na Syberii polskich rodzin panował głód i choroby. Wiele dzieci chorowało na tyfus

plamisty. Na archiwalnych zdjęciach widać wychudzone ciała i cierpienia w smutnych oczach. W ich spojrzeniach maluje się nie tylko lęk, ale i brak nadziei. Dzieci, tak jak moi bohaterowie, musiały odnaleźć się w tej nowej rzeczywistości. Dlatego też, Janek z dziecka stał się nagle osobą o psychice dorosłego człowieka. Osaczony zatracił moc odczuwania, wiary i zaufania do zastanej rzeczywistości. Janek czuje się odpowiedzialny za grupę sierot, staje się ich opiekunem i przewodnikiem. Walczy o przetrwanie grupy. Wiele czynności wykonuje sam – np. jego wyprawa po drewno - aby nie narażać innych dzieci na niebezpieczeństwo. Wyzbywa się wszelkich emocji, a jego jedyna misja to uchronienie od najgorszego kolegów i koleżanki. Skarbem Janka są wspomnienia, którymi się z nikim nie dzieli. Są one skrajne – szczęśliwe i nieszczęśliwe za razem. Janek “trzyma je” w swoim pudełku po landrynkach. Pragnęłam podkreślić, że niegdyś musiał on być chłopcem z dostatniego domu. Na Święta dostał piękne pudełeczko łakoci, teraz jego dusza i pudełeczko są puste, pozostał ból i cierpienie.

Haru



il. 21. Haru, kadr z filmu *Most*

Japońska dziewczynka, żyje pełnią dzieciństwa, bawi się na łonie natury, jej dusza śpiewa zachwycona urokiem świata.

Haru w języku japońskim oznacza wiosnę. Wiosenna jest też moja bohaterka, pastelowa niczym kwitnąca wiśnia. Haru uosabia pełnię dzieciństwa.

Haru nie jest stereotypową Japoneczką. Jest silna i niezależna. Uwielbia płać psikusy, łobuzować. Dziewczęce kimono nie przeszkadza jej wspinać się po drzewach, biegać i pokonywać skalne zasadzki. Przy tym jest bardzo wrażliwa, pomocna i wierna w przyjaźni, jest niczym promień słoneczny. Lubi składać origami, któremu nadałam funkcję „części Haru”.

Haru ma swoje tajemnicze miejsca - rodzaj sekretnego „domku na drzewie”. Jest nim skarpa nad brzegiem morza. Do domku można się przedostać tajemniczym przejściem, które znajduje się w dziurze bambusowego ogrodzenia prowadzącego do tunelu sklepionego „ramionami” krzewów. Jest to miejsce, w którym przechowuje żurawie z papieru origami.

Dziewczynka staje się powierniczką, przewodnikiem Janka w nowym dla niego miejscu. Jej odwaga oraz otwartość nie tworzy granic między dziećmi. Dziewczynka uczy Janka oraz innych dzieci zwyczajów i zabaw (scena nauki jedzenia pałeczkami, zabawa na podwórku czy puszczenie latawców), ale przede wszystkim jak być znowu dzieckiem. Uczy ich wiary, że życie to nie tylko smutek, lęk, głód i walka o przetrwanie. Daje dzieciom przyjacielską miłość, zaufanie i radość.

Janek i Haru to antagoniści, jednak rodząca się przyjaźń pozwala Jankowi pokonać traumę i odzyskać dzieciństwo.

Pudełko Janka



il. 22. Pudełko Janka, kadr z filmu *Most*

Tak jak wcześniej wspomniałam w poprzednim rozdziale mojej pracy, pudełko po landrynkach jest niczym siedziba serca Janka. W pudełku zamknął wspomnienia z Syberii. Przedmiot ten jest symbolem traumatycznych przeżyć chłopca, ale jednocześnie, a może przede wszystkim, obrazem matki. W dramatycznych okolicznościach stracił matkę, a razem z nią życiową podporę. Pudełko jest jego największym skarbem, jest jego wewnętrznym światłem, ciszą i przestrzenią życiową. Janek zawsze nosi go przy sobie. Kiedy czuje niepokój bezgłośnie wyjmuje je, czasami otwiera. W otwartym pudełku znajduje się zazdrośnie skrywana tajemnica jego dotychczasowych przeżyć. Janek podczas pierwszej nocy w Japonii nie może zasnąć, otwiera pudełko i widzi w nim swoje najwspanialsze, zarazem najsmutniejsze wspomnienie – swoją mamę. Widzi ją w sposób wyidealizowany. Nietrudno zgadnąć, że chora matka leży w obskurnej ruderze, lecz Janek widzi jej twarz piękną, anielską, jasną i spokojną, nie zaś oszpeconą cierpieniem.

Do drugiej retrospekcji dochodzi, gdy Janek już zaadoptował się do życia w Japonii. Znowu potrafi cieszyć się z nowej dla niego rzeczywistości, dlatego zdarza mu się nie zabierać ze sobą pudełka. Pewnego razu zostawił je przy swoim posłaniu i oddalił się od niego na chwilę. Tymczasem do pustego pokoju wchodzi Haru – robi teatr cieni na drzwiach oklejonych papierem, chce w ten sposób zabawić Janka. Po chwili orientuje się, że pokój jest pusty, nie ma przyjaciela, zostało tylko pudełko. Haru podchodzi do pudełka,

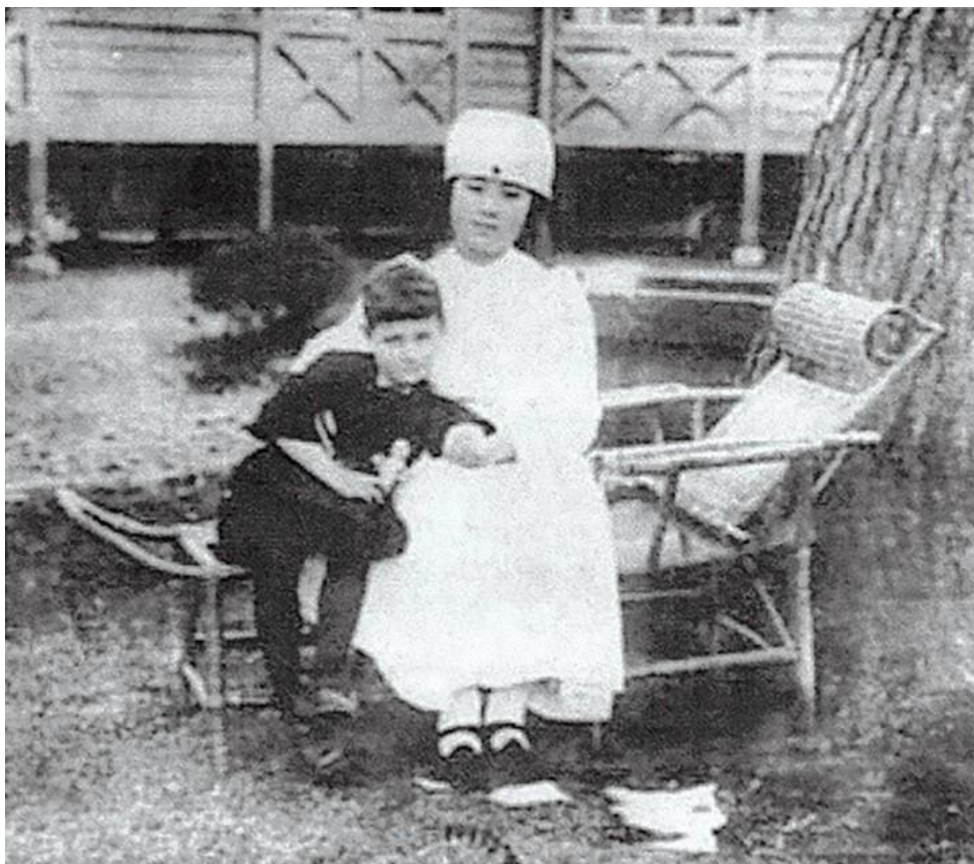
doskonale wie, że jest to dla Janka bardzo cenny przedmiot, aby zrobić mu niespodziankę wkłada do pudełka papierowego żurawia, którego sama złożyła.

W momencie, kiedy żuraw dotyka pudełka, Haru w sposób magiczny poznaje wspomnienia Janka. Widzi najbardziej traumatyczny obraz z przeszłości chłopca – śmierć ukochanej matki. Widzi obraz kobiety, która leży bez ruchu. Janek upadł na kolana i rozpaczliwie płacze. Haru upuszcza żurawia i ucieka ze wspomnień Janka.

W kulminacyjnym momencie Janek bierze Haru na skarpę i wysypuje zawartość pudełka. W niebo unosi się biały pył wyglądający jak płatki śniegu. Scena ta symbolizuje odrodzenie się bohatera odnalezienie wewnętrznego światła, które przesłania wszystkie lęki i niepokoje. Rodzi się w nim nowe życie, znika ciernista droga wspomnień, która oddala się do innej przestrzeni. Zawija się nić wzajemnej sympatii, między dziećmi, które potrafią się porozumieć, nie patrząc na różnice kulturowe. Dla nich ten aspekt nie istnieje, każde niewypowiedziane słowo trafia do ich serca.

W filmie nie została wyjaśniona ani nazwana zawartość pudełka. Kilka osób sugerowało, że być może są to prochy matki, ja jednak myślałam o tym, aby była to trucizna. Inspiracją dla mnie, w tym względzie, była scena z filmu *Warszawska jesień*, w której drugoplanowy bohater ma małe pudełeczko. Zapytany przez japońskiego lekarza, który rozpoznał truciznę, skąd to ma. Chłopiec odpowiada, że dostał to od mamy, powiedziała mu, że jeśli będzie groziło mu niebezpieczeństwo ma to wziąć i będzie mu lepiej. Oszołomiona tą historią, która była zaledwie kilkusekundowym epizodem w całym filmie, postanowiłam dowiedzieć się od pana Teruo Matsumoto, badacza historii dzieci syberyjskich, czy zdarzały się takie praktyki. Pana Matsumoto, stwierdził, że w czasie wojny zdarzały się takie sytuacje, chodziło o uśmierzenie cierpienia.

Fumi Matsuzawa



il. 23. Zdjęcie Fumi Matsuzawa z polskim chłopcem.



il. 24. Fumi Matsuzawa, kadr z filmu *Most*.

Pielęgniarka JPC. Niespełna dwudziestotrzyletnia kobieta, która poświęciła się ratowaniu polskich sierot syberyjskich. Jedyne postacie w filmie, które są stuprocentowo autentyczne. Fumi Matsuzawa jest bardzo altruistyczną postacią, w artykule Atsuro Akizuki⁵¹, autor pisze, o pielęgniarce, która bez reszty poświęciła się, aby pomagać i pielęgnować sieroty. Tak jak już wcześniej wspomniałam dzieci były nie tylko wygłodzone, ale cierpiały także na różne choroby, którymi zaraził się personel medyczny. „(..)Najstraszniejszy był tyfus plamisty. Epidemia tyfusu miała miejsce wiosną 1921 roku. Były wśród dzieci 22 osoby zainfekowane, na szczęście dzięki oddanej opiece lekarzy i pielęgniarek, w ciągu dwóch tygodni udało się wyleczyć chorych. Jednak doszło do tragedii. Zainfekowana została 23 letnia Fumi Matsuzawa. Fumi Matsuzawa dzień i noc opiekowała się chorymi dziećmi. Nie słuchała innych, którzy kazali jej choć, o czym pisałam również w rozdziale 1. na chwilę odpocząć od ciężkiej pracy(...)”⁵². Młoda pielęgniarka nie przeżyła infekcji. Pracowała do ostatnich sił, by pomóc dzieciom. Po śmierci, Fumi Matsuzawa, siostra Japońskiego Czerwonego Krzyża, została odznaczona przez Kapitułę Polskiego Czerwonego Krzyża, odznaczeniem III - ej klasy “w dowód uznania za bohaterstwo podczas ratowania dzieci polskich na dalekim Wschodzie”⁵³.



il. 25. Fragment artykułu z polskiej gazety z 1929 roku⁵⁴

W filmie pokazuję ją jako starszą siostrę, która opiekuje się dziećmi. W pierwotnej wersji scenariusza pragnęłam skupić się na charyzmatycznej osobowości Fumi oraz jej relacji z dziećmi. Pokazać jej chorobę i śmierć. Jednak, stwierdziłam, że w chwili kiedy Janek powoli zaczyna odzyskiwać zaufanie i tworzy się więź porozumienia pomiędzy nim i Haru, postanowiłam wprowadzić na plan tę właśnie dziewczynkę. Wydawało mi się to logiczne i właściwe. Dzieci Polskie zaprzyjaźniły się bardzo nie tylko z personelem

⁵¹ Atsuro Akizuki (urodzony w 1959, w prefekturze Aichi) japoński dziennikarz, zajmujący się głównie tekstami historycznymi.

⁵² Atsuro Akizuki, op. cit.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ źródło: <https://www.salon24.pl/u/nick/545776.fumi-matsuzawa-japonka-ktora-zmarla-ratujac-polskie-dzieci> [dostęp 02.01.2021]

medycznym, ale również z lokalną społecznością, a zwłaszcza ze swoimi japońskimi rówieśnikami. Bezwarunkowa przyjaźń dzieci – kiedy nie jest potrzebna znajomość języka, wystarczy jedynie wrażliwość i czułość, stała się kluczem w mojej animacji.

W moim filmie Matsuzawa pełni rolę starszej siostry lub matki. Jest dobrym aniołem stróżem, który czuwa nad bezpieczeństwem podopiecznych. Jest gotowa do bezgranicznych poświęceń, by ratować dzieci. Jest opanowana, uśmiechnięta. Potrafi dojrzeć rzeczywistość oczami dziecka. W scenie ucieczki Janka, gdy mieszkańcy poszukują zaginione dziecko, Haru biegnie szukać Janka na skarpie. Ma nadzieję, że tam ukrył się chłopiec. Droga na skarpę prowadzi przez mały tunel sklepiony gęstymi gałęziami krzewów. Matsuzawa bez chwili zastanowienia wbiega tam. Zachowuje się tak jakby była małą dziewczynką. Matsuzawa – postać historyczna w filmie pełni dwie funkcję. Po pierwsze podkreśla historyczny i dokumentalny charakter opowieści, po drugie odgrywa rolę narracyjną – dzięki niej dzieci czują się bezpiecznie w nowym miejscu.

3. Źródła oraz inspiracje jako baza merytoryczno-wizualna.

Wybraną techniką realizacji filmu jest animacja lalkowa. Lalka w kulturze japońskiej ma niezwykle, wręcz magiczne znaczenie, symbolizuje postać dziecka. To właśnie lalki miały być wcieleniem dzieci, a złe moce były przechwytywane przez nie. Niezwykle bogaty *Dwór Cesarski* z lalkami w strojach arystokracji dworskiej z epoki Heian (794 rok), do dnia dzisiejszego wystawiany jest z okazji Dnia Dziewczynki (03.03), aby zapewnić jej szczęście, zdrowie, dobrobyt, a przede wszystkim, chronić ją przed złymi mocami i demonami.



il. 26. Lalki *Hina*, przedstawiające dwór cesarski z okazji Dnia Dziewczynki.

W duchu japońskiej rdzennej religii shintoizmu, istnieje wiara, że wszystko ma duszę. Zarówno to co stanowi naturę, ale również to co jest wytworzone przez ludzi. Legendy z epoki Heian mówią o zniszczonych rzeczach, które nie były szanowane przez

właścicieli i zostały po prostu porzucone, a ich dusza zamieniła ich w demony, które w widowiskowym marszu nazwanym *Hyakki-yagyou*, nawiedziły swoich poprzednich właścicieli. Tym bardziej zrozumiała jest wiara, że lalki (po japońsku 人形 *ningyo* - co oznacza "ludzki kształt") mają duszę oraz ponadludzką moc.



il. 27. Fragment zwoju z przedstawiającego pochod demonów. Można rozpoznać demona *biwa* (lira japońska), demona *koto* (tradycyjny instrument muzyczny) itp.

Kolejnym zwyczajem podkreślającym szczególne znaczenie lalek w życiu codziennym Japończyków są tradycje związane z lalkami *Nihonningyou*. Lalki te dzielą się jeszcze na kategorie *Ichimatsu Ningyo* i *Isyo Ningyo*. *Isyo Ningyo* przedstawiają postaci w pięknych strojach, który pokazuje zawód lub status społeczny. W epoce Edo pojawił się zwyczaj wyposażania kobiet wychodzących za mąż właśnie w te lalki. Lalka miała stawać się talizmanem, który miał przyciągać złe moce, tym samym ratując swoją właścicielkę. Dlatego ważne było, aby lalka przedstawiała piękną kobietę w najbogatszym stroju. Tradycja ta jest utrzymywana do dnia dzisiejszego.

Lalki mają też szczególne znaczenie w wierzeniach związanych z religią Shinto. *Katashiro* - papierowe lalki służą Onmyoji oraz Kannushi by przekierować złe moce lub klątwy z człowieka na lalki. *Katashiro* następnie jest puszczane z nurtem rzeki modląc się o zdrowie, np. dziecka. To właśnie *katashiro* stało się początkiem dla wyżej opisanych lalek Hina.

3.1 Inspiracja wizualna do tworzenia lalek



il. 28. Lalki autorstwa Yuki Aatae.

Inspiracją do powstania lalek, do filmu animowanego pod tytułem *Most* stała się twórczość japońskiego artysty Yūki Aatae.

Yūki Atae urodzi się w 17 września 1937 roku (według japońskiej chronologii w 12 roku ery Showa, w Kawasaki, w prefekturze Kanagawa. W okresie dzieciństwa doświadczył biedy, była wojna, czas niepewności i zagrożenia. Artysta jednak wspomina tamte czasy z nostalgią, był dzieckiem i tak jak wszystkie dzieci bawił się z rówieśnikami, dokazywał, dlatego jego lalki to towarzysze ówczesnych zabaw, dziewczęta i chłopcy w tradycyjnych kimonach, w sytuacji codziennych zajęć. Obserwując jego twórczość odnosi się wrażenie, że czas się zatrzymał w latach 30. XX wieku. Drugim tematem, który podejmuje to współczesność - dzieci grają w piłkę, wpatrują się w ekrany telefonów komórkowych. Artysta zafascynowany twórczością reżysera Yasujiro Ozu stworzył lalki przedstawiające samego Ozu, jak i bohaterów z jego filmu. Atae przyznaje, że chętnie inspirował się ilustracjami Arthura Rackhama⁵⁵.

Atae już jako dziecko uwielbiał zajęcia manualne. Jak wspomina, w rodzinnym domu otaczały go przedmioty własnoręcznie wykonane przez rodziców, ojciec wypłatał kosze, rzeźbił drewniane łyżki, matka szyła ubrania- dlatego sam próbował naprawiać zniszczone ubrania oraz torby. W 1953 zaczyna pracować w firmie produkującej manekiny. Wówczas każdy manekin był ręcznie rzeźbiony. Artysta zafascynował się rzeźbą. W 1963 Yūki Atae kończy Japan Design School i zostaje artystą lalkarzem. Lalki artysty to przygotowane wcześniej formy z papier - mache, które pokrywa tkaniną. Tułów i kończyny wzmacnia dodatkowo włóknem drzewnym. Wszystkie fragmenty lalek; włosy, kimono oraz rekwizyty; przedmioty codziennego użytku, książki, telefon itd. wykonuje sam. Lalki są jego pasją do dnia dzisiejszego⁵⁶.

Lalki Atae nie są jednak zabawkami - są małymi rzeźbiarskimi dziełami sztuki. Sam autor stawia bardzo duży nacisk na fakturę użytego materiału oraz na włókna naturalne - bawełnę. Jak już wspomniałam, lalki te są zapisem dzieciństwa - bieda, wojna, lecz mimo traumatycznych wspomnień, artysta z radością wraca do tamtego okresu - był to dla niego czas beztroskich zabaw z rodzeństwem na łonie natury. Aby uchwycić tak miłe jego sercu zdarzenia, tworzy lalki w kimonach, które jak aktor Kabuki w kulminacyjnym momencie przedstawienia zastygają. Wydaje mi się, że aby przygotować

⁵⁵ Z oficjalnej strony Kawaguchiko Muse Museum, źródło: <http://www.fkchannel.jp/muse/author/> [dostęp:02.02.2021].

⁵⁶ Od autora, z oficjalnej strony Kawaguchiko Muse Museum, źródło: <http://www.fkchannel.jp/muse/author/> [dostęp:02.02.2021].

tak nieprawdopodobne dzieła, trzeba zrozumieć czym jest prawdziwe dzieło sztuki. Postaci, które kreuje są niczym ciepłe dni z przeszłości zatrzymane w rzeźbie⁵⁷.

Bardzo charakterystyczną cechą dla jego twórczości jest szycie lalek - jak sam nazywa - ze starych materiałów. Muszę nadmienić, że stare kimona nie są tak po prostu wyrzucane, robi się z nich różnego rodzaju galanterię i nadaje się im nowe znaczenie. Kimona to rodzaj opakowania naszego ciała, dlatego darzone są szacunkiem, podobnie jak zwiędłe kwiaty, zanurzone w rzece odpływają do wiecznej krainy.



il. 29. Lalka z tkaniny autorstwa Yuki Atae.

Ja również w swoich lalkach wykorzystałam stare tkaniny pościelowe. Kiedy rodził się ten pomysł w mojej głowie, nie wiedziałam wówczas, że Atae również poszukuje piękna w starych tkaninach. Stary materiał różni się od współczesnego. Jego urok nie

⁵⁷ Kawaguchiko Muse Museum, <http://www.fkchannel.jp/muse/author/> [dostęp:02.02.2021].

polega na naturalnym patynowaniu, lecz technologii wytwarzania. Współczesne materiały są wykonywane na coraz to lepszych, dokładniejszych krosnach, a samo włókno jest idealnej grubości na całej swojej długości dając doskonale gładką fakturę. Stare tkaniny są nieregularne, mają zgrubienia na włóknach, przez co są niezwykle ciekawe. Mają dla mnie niepowtarzalny urok, są ciepłe w odbiorze i charakteryzują się gradacją pól cieni. Uważam, że są niezwykle ciekawe wizualnie. Twarz lalki pokryta takim materiałem, zaczyna opowiadać dodatkową historię ludzkiej egzystencji. Lalki znacznie różnią się od siebie, poczynając od faktury ich „skóry”.

3.2 Lalki Semafora

- inspiracja lalkami filmowymi



il. 30. Lalki z Semafora, źródło:

<https://nowiny24.pl/muzeum-dobranoczek-w-rzeszowie/ar/5742872>

Od dawna byłam zafascynowana realizacją filmów lalkowych Łódzkiej Wytwórni SE-MA-FOR. Źródłem fascynacji jest nie tylko różnorodność produkcji, którą charakteryzował Semafor, ale również fakt, że był łódzką wytwórnią. Jako rodowita Łodzianką z dumą i zainteresowaniem obserwowałam sukcesy studia. Lalki, które można zobaczyć w animacjach tej wytwórni charakteryzują się niebywałą precyzją oraz dopracowaniem każdego szczegółu.

Początki studia Se-Ma-For sięgają lat czterdziestych, a dokładnie roku 1947. Państwowe Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For było bardzo ważnym zjawiskiem przemysłu filmowego w Łodzi. Tutaj powstawały wybitne animacje lalkowe, które zyskały renomę na scenach międzynarodowych. W 1960 roku nazwę tę przejęło Studium Małych Form Filmowych. W latach 1990 - 1999 wytwórnia została nazwana Studio Filmowe Semafor, zaś po zlikwidowaniu studia państwowego powstała spółka Se-Ma-For Produkcja Filmowa. Od początków istnienia Studio zajmowało się realizacją filmów animowanych - lalkowych, rysunkowych i eksperymentalnych dla dzieci i dorosłych. W Semaforze powstało 1400 filmów, w tym około 800 lalkowych. Filmy te zdobyły uznanie na całym świecie i otrzymały 300 nagród i wyróżnień. W 1983 roku film *Tango* Zbigniewa Rybczyńskiego został uhonorowany Oscarem. w 2008 roku nowy Se-Ma-For otrzymał Oscara za realizację filmową *Piotruś i wilk* w reżyserii Suzie Templeton. Ze studiem

współpracowali najwybitniejsi kompozytorzy: Krzysztof Penderecki, Krzysztof Komeda, Michał Urbaniak, Piotr Hertel, Waldemar Kazanecki i inni⁵⁸. Wśród scenografów znajdowali się wybitni artyści: Zbigniew Rychlicki, Adam Kilian, Karol Baraniecki, Edward Lutczyn, Eryk Lipiński. Semafor nie poprzestał jedynie na animacjach dla dzieci - tutaj realizowano także filmy dla dorosłych w różnych technikach animacji poklatkowej: m.in. wycinanki, animacji materiałami sypkimi (piasek, sól itp.), a nawet krótkometrażowe filmy fabularne wybitnych reżyserów takich jak m.in. Roman Polański, Janusz Majewski czy Filip Bajon⁵⁹.

W latach 1967 - 1974 powstawały filmy zamawiane przez telewizję dla dzieci i młodzieży oraz filmy we współpracy międzynarodowej. Powstały bardzo ciekawe realizacje, które można śmiało nazwać "klasyką" polskiej animacji lalkowej: *Przygody Misia Colargola* z francuską Procidis oraz polsko- austriacki *Opowiadania z doliny Muminków*. Ten serial jest dla mnie symbolem pomysłowości i oryginalności łódzkiej wytwórni. Serial o *Muminkach* stanowi dla mnie bardzo ciekawy przykład realizacji lalkowej. Lalki zaprojektowane do serialu posiadają jedynie jedną połowę - są niczym płaskorzeźby. Animacja powstawała na wieloplane, na warstwach stworzonych przez szyby, został stworzony świat muminków. Animacja zbliżona była do tradycyjnej wycinanki - każdy element ciała bohaterów nie był połączony ze sobą, animator kontrolował ich układ kładąc bezpośrednio na szybie. Dzięki takiemu zabiegowi charakter obrazu nawiązywał do książkowych ilustracji autorstwa Tove Jansson, jednocześnie dawał wrażenie głębi i realizmu. Myślę, że śmiało można określić tę realizację jedyną w swoim rodzaju pod kątem technologicznym, pokazującą niebywałą pomysłowość polskich filmowców⁶⁰.

⁵⁸ źródło Wikipeda, Se-Ma-For: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Se-ma-for> (dostęp: 1.09.2021).

⁵⁹ Ewa Ciszewska "Głową w dół. Studio Filmowe Semfor w latach 1990-1999"; https://www.academia.edu/23758233/G%C5%82ow%C4%85_w_d%C3%B3%C5%82_Studio_Filmowe_Semafor_w_latach_1990_1999 (dostęp: 1.09.2021).

⁶⁰ źródło "Muminki z łódzkiego studia filmowego - wywiad": <http://jansson-tove.blogspot.com/2013/01/muminki-z-odzkiego-studia-filmowego.html> (dostęp: 1.09.2021).



il. 31. “Muminki” z Se-ma-fora, źródło:

<https://www.ponapisach.pl/2017/12/magiczna-zima-muminkow-zapowiedz.html>

Za największy sukces Se-Ma-Fora uważa się produkcję animacji *Przygody Misia Uszatka* z 1975 - 1987 rok. W latach osiemdziesiątych mimo wspaniałych osiągnięć na międzynarodowych festiwalach, wspomniany już Oscar dla *Tanga Rybczyńskiego*, rozpoczęły się poważne problemy wytwórni, ze względu na brak zamówień oraz zaplecza filmowego. Wprawdzie od początku istnienia studia, w Tuszynie mieścił się Oddział, jednakże pojawiły się trudności z dojazdem ekipy filmowej, dlatego zdecydowano o budowie hal zdjęciowych w Łodzi przy ulicy Browarnej - Krośnieńskiej. Od początku pojawiły się kłopoty ze zgromadzeniem odpowiedniej ilości środków finansowych, dlatego inwestycję wstrzymano. Pozyskiwanie zleceń było bardzo uciążliwe i trudne, ponadto nastąpiła rewolucja technologiczna, zaczęto odchodzić od montażu analogowego do cyfrowego. Semafor przeszedł niezwykle trudną drogę restrukturyzacji oraz zabiegów o poprawę swojej kondycji finansowej. Jedną z przyczyn upadku produkcji filmów przez studio, była rezygnacja telewizji w inwestowanie w polską animację.

Opisując dokonania Se-ma-fora nie można pominąć drugiego Oscara tego studia, który zawdzięcza produkcji *Piotrusia i wilka* w reżyserii Suzie Templeton. W

przygotowaniu lalek do mojego filmu, niezwykle ważnym momentem była inspiracja lalkami także z tego filmu. W *Piotrusiu i wilku* zachwyciła mnie doskonałość techniki animacyjnej oraz niezwykle wysoki poziom artystyczny dzieła. Pojawił się tutaj świat opisany w kolorach wyobraźni dziecięcej w postrzeganiu natury i oswojaniu jej. Główny bohater wprowadza nas w niezwykle wzruszającą historię relacji pomiędzy dzieckiem a dzikim zwierzęciem. Chłopiec i wilk wzajemnie na siebie oddziałują i z czasem upodabniają się do siebie, łączy ich wzajemna ciekawość, zdziwienie i świadomość bliskości wszechpotężnej natury. Rzeczywistość ztraca swoje kontury w obliczu silnych przeżyć poznawania swojej kondycji i natury. W filmie pojawia się bogata gama ludzkich odczuć skonstruowana scenografią, która sugeruje ubóstwo materialne ludzi mieszkających na skraju lasu⁶¹. Ogromne wrażenie wywarła na mnie twarz Piotrusia, która pomimo tego, że się nie rusza na ujęciu, daje wrażenie jakby „żyła”. Lalki do filmu powstawały w skali 1:5. W początkowej fazie przygotowano rzeźby głów bohaterów filmu, następnie całe sylwetki. Niektóre lalki miały przygotowane po kilka głów, które oddawały stany emocjonalne postaci ich głębię psychiczną (zdziwienie, zaskoczenie, ciekawość, akceptacja). Twarz i dłonie wykonano z silikonu, który przypomina prawdziwą skórę ludzką. Każda postać animacji ma wyraziste oczy, wyczernione z głębi duszy bohatera. Szeroko otwarte, duże oczy Piotrusia, to głębia, w którą zanurza się widz doznając silnych przeżyć emocjonalnych. Takie zjawisko wprowadza widza do stanu bliskiego ekstazy, nazywane jest przez Zeami: „Otwarcie oczu” olśnieniem⁶².

W filmie starano się oddać w sposób naturalistyczny plenery i mieszkańców lasów. Wilk główny bohater, obok Piotrusia, wygląda jak prawdziwy zwierz, ma futro przypominające naturalną sierść. Wszystko jest w filmie realne, a jednak w dużym stopniu magiczne - w lalkę wstępuje dusza, która jednoczy się z krainą, z której pochodzi - biedna wioska, potężny las niczym boska pieczara i mieszkańcy zjednoczeni z naturą⁶³. Realizatorzy podkreślali, że praca nad filmem była żmudna, czasochłonna i stresująca. Niebywale trudno było zapanować nad gestem, mimiką twarzy, ruchem i dramaturgią narracji.

⁶¹ Mantykor, „Piotruś i Wilk- jak powstawały lalki w Semaforze”
<http://lotawica.blogspot.com/2008/02/piotru-i-wilki-jak-powstaway-lalki.html?m=1>

⁶² Ibidem

⁶³ Estera Żeromska „Maska na japońskiej scenie”, Warszawa 2004

Omawiając walory estetyczne produkcji *Piotruś i wilk* kolejny raz przypominam sobie piękne przesłanie Zeami (1364 - 1443) aktora *No*, autora sztuk i traktatów teoretycznych na temat zadania przed jakim stoi teatr, a więc sztuka wizualna. W swoim traktacie o pięknie sztuki teatralnej porównał przeżycie estetyczne widzów do wzruszenia jakiego doznaje się oglądając wiosną opadające płatki kwiatów drzewa wiśni lub śliwy. Kwiat jest tutaj czymś niezwykłym, budzi zaciekawienie. Takimi emocjami kierowałam się oglądając perfekcyjne wykonanie lalek oraz scenograficzny świat pełen bogatych niuansów dramaturgicznych, które również pragnęłam uzyskać w moim filmie⁶⁴.



il. 32. Piotruś z filmu "Piotruś i Wilk".

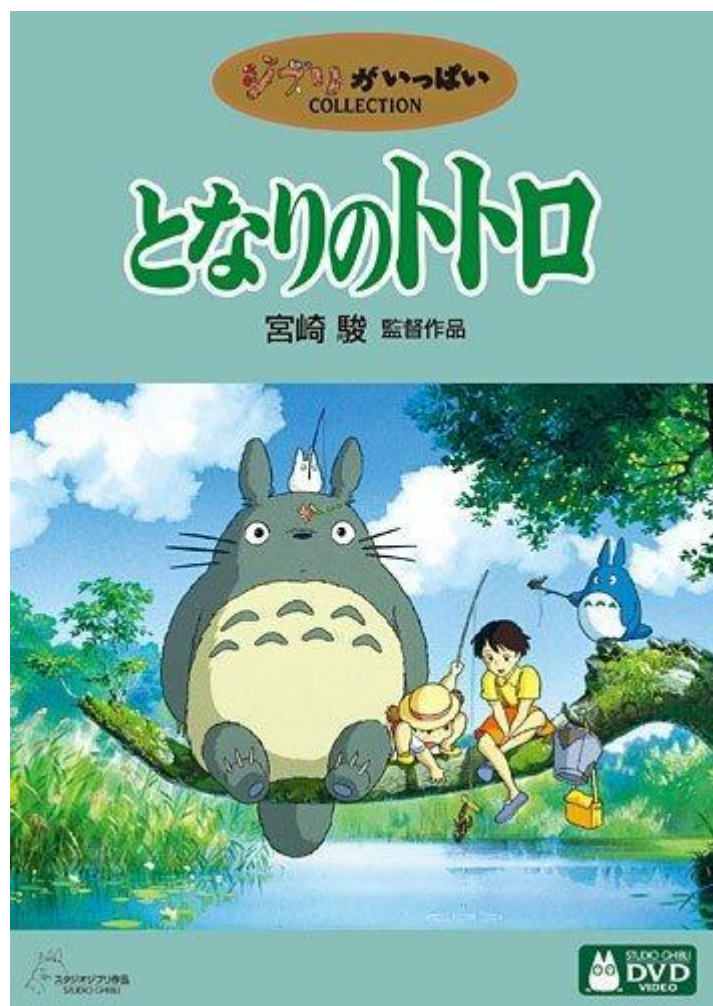
⁶⁴ Zeami, Seami właściwie Kanze Motokiyo, dążył do stworzenia idealnego piękna będącego najwyższym celem teatru. jego osiągnięcia w sztuce scenicznej stały się inspiracją dla artystów teatru XX wieku (J.L. Barrault, B. Brecht, P. Claudel, J. Copeau, G. Cousin, W.B. Yeats, J. Grotowski);
Źródło: Jolanta Tubielewicz, *Kultura Japonii Słownik*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 350.

3.3 Hayao Miyazaki

- inspiracja jego światem animacji

Moja dotychczasowa twórczość artystyczna bazowała na animacji abstrakcyjnej, gdzie obraz, animacja i muzyka miały w widzach wywoływać konkretne emocje. Filmy te nie miały klasycznego scenariusza, raczej rodzaj zapisu przepływu energii. Były bardzo zwięzłe i hasłowe. Większą rolę miał storyboard, który był zapisem kompozycji, wykorzystanych materiałów i pomysłów. Jednak *Most* jest filmem o „klasycznej” narracji. Do tej pory nie miałam zbyt wielkiego doświadczenia w takiej konwencji obrazu filmowego. Wprawdzie realizowałam filmy figuratywne, lecz były to produkcje raczej komercyjne, dlatego nie zaliczam ich do wysokich osiągnięć artystycznych.

Wielkie wrażenie wywiera na mnie postać Hayao Miyazaki, twórca japońskich filmów animowanych. Urzeka mnie sposób prowadzenia narracji w filmach *Mój sąsiad Totoro* (1988) czy *Ponyo* (2008). Filmy te zapierają dech w piersiach, z wielką ciekawością śledzimy bieg akcji. Jednakże po głębszej analizie filmu *Mój sąsiad Totoro* dochodzimy do wniosku, że film jest bardzo prosty, akcja jest statyczna, nie ma scen dynamicznych, drastycznych, np. walka między bohaterami filmu. Do takiej konwencji obrazu filmowego jesteśmy przecież przyzwyczajeni i oczekujemy, że coś się będzie działo z naszymi emocjami. Pragnę zatrzymać się na chwilę przy tym filmie – jest to animacja, która zrobiła na mnie największe wrażenie, kiedy byłam dzieckiem.



il. 33. Okładka DVD filmu *Mój sąsiad Totoro*

Film opowiada o dwóch siostrach; starszej Satsuki (10 lat) i młodszej Mei (około 4 lat). Poznajemy je w dniu przeprowadzki z miasta na wieś. Dziewczynki poznają nowe miejsce - jakim jest wieś, gdzie żyje się w zgodzie z przyrodą z dala od zgiełku cywilizacji. Pewnego dnia Mei bawiąc się na podwórku zauważa dwie dziwne postaci - Totoro. Biegnie za małym i średnim Totoro. Jest pochłonięta pościgiem, gubi się w lesie i wpada do dziury między korzeniami wielkiego, świętego drzewa. Spada do nory większego Totoro, kilkumetrowego, futrzastego stworzenia o dużych ustach i zębach. Dziewczynka jednak zupełnie się nie boi, jakby czuła, że nie może jej nic złego tutaj spotkać. Zmęczona pogonią, usypia na brzuchu wielkiego stworzenia. Kiedy budzi ją starsza siostra, okazuje się, że dziewczyna usnęła nie na Totoro, lecz na ziemi w tunelu z krzewów. Siostra i ojciec podejrzewają, że spotkanie z dziwnymi przybyszami to tylko jej sen.

Akcja filmu opowiedziana jest bardzo linearnie, tworząc nierozzerwany ciąg. Sceny filmu pokazują sytuacje z codziennego życia dziewczynek, w sposób spokojny, refleksyjny. Autor nie stosuje ujęć dynamicznych, które trzymałyby widza w ciągłym napięciu lub też zapierające dech w piersiach przygody, które tak są tak często spotykane w różnych produkcjach, np. takich jak Pixar czy Disney. Dziewczynki jadą do szpitala, aby odwiedzić, chorą mamę. Dni codzienne upływają im na zbiorach warzyw na polach, zabawami, chowają się przed deszczem... Jedynym momentem, który nazwałabym kulminacyjnym, jest zaginięcie młodszej siostry. Dziewczynka o imieniu Mei, postanowiła zanieść chorej mamie kukurydzę. Kolby kukurydzy sama zerwała w polu. Samotnie wyrusza drogą przez wieś, aby udać się do wsi sąsiedniej. Dla tak małej dziewczynki wyprawa jest uciążliwa, a przy tym dziecko się gubi. W tym czasie rozpoczęła się akcja poszukiwawcza zorganizowana przez wszystkich mieszkańców wioski. Przerażona starsza siostra, Satsuki, biegnie do świętego drzewa, tam gdzie kiedyś Mei spotkała Totoro. Prosi go, aby pomógł jej odszukać zaginioną siostrę. Satsuki trafia do leśnego ducha i wraz z jego powozem kotobusem (który jest postrzegany przez innych ludzi jako wiatr) odnajdują płaczącą dziewczynkę.

Film odebrałam jak niesamowitą przygodę, którą może przeżyć każde dziecko. w dzieciństwie, wypatrywałam w lesie oznak istnienia tych magicznych stworzeń. Urzekła mnie również sceneria, ukazująca japońską wieś. Kiedy po raz pierwszy oglądałam film, jeszcze nie miałam okazji być w mojej drugiej ojczyźnie - Japonii. Dlatego wiejskie wzgórza zacienione wyniosłymi sosnami, ze stojącymi na nich tradycyjnymi domami, stały się dla mnie obrazem rodzinnego domu. W podobny sposób odbiera to jeden z japońskich badaczy twórczości Miyazakiego - Kaoru Kumi. Przeprowadzając analizę tego filmu w *Miyazaki Hayao no jidai 1941-2008* stawia tezę, że Totoro jest „wirtualnym domem rodzinnym”. Jest to opowieść o dziewczynach z wielkiego miasta, która poznają wiejskie życie i stają się częścią nowej dla nich społeczności. Obserwujemy jak zmienia się ich sposób myślenia - to co kiedyś uważały za opowieści z książek dla dzieci, zaczynają obserwować jako zjawiska realne, zauważalne na co dzień - np. kurzyki (kurz) Susuwatari. Starsza siostra znajduje przyjaciół w nowej szkole. Kanta, kolega z klasy, najpierw jej dokucza, lecz w momencie zagrożenia (zniknięcie siostry) uczestniczy w poszukiwaniach. Sceny zaginięcia siostry i jej poszukiwania prowadzone przez całą wieś,

świadczą jak bardzo zmienił się status rodziny. Do tej pory rodzina była postrzegana jako „ci obcy” teraz są naszymi sąsiadami.



il. 34. Ilustracja *Totoro* wykonana przez Hayao Miyazaki

Autor opracowania, stawia dziwną dla mnie tezę, że Totoro nie jest kreatorem narracji filmem, jest bohaterem „ruchomej książki obrazkowej”. Teorię tę uzasadnia konstrukcją dramaturgiczną, a raczej jej brakiem. Film jest niczym innym tylko pokazaniem sytuacji z życia małej społeczności, bez jakichś wielkich wydarzeń. Taki sposób narracji jest niespotykany w filmach „goraku”, czyli filmach dających rozrywkę. Autor w swojej dysertacji, twierdzi, że sam Miyazaki w jednych z wywiadów otwarcie przyznaje, że specjalnie zrezygnował z zasad entertainment⁶⁵.

Choć analiza materii filmowej przeprowadzona przez Kumi *Mój sąsiad Totoro*, wskazuje, że autor otwarcie zarzuca reżyserowi brak podstaw filmu rozrywkowego. W ten sposób demaskuje tajemnicę fenomenu sukcesu Miyazakiego. Reżyser opowiada historię nie tylko przez prowadzenie głównej akcji, ale również porusza się w granicach naszej podświadomości - unaocznia nam nasze rozumienie świata, lub je neguje, w sposób dyskretny i symboliczny. Bardzo trafnym sformułowaniem wydaje mi się określenie Kumi, że jest to: „Bardzo dobra książka obrazkowa” - stwierdzenie to pozornie, obniża wartość dzieł Miyazakiego, jednak w bliższej perspektywie jest to pochwała kunsztu mistrza.

Jak już wyżej wspomniałam film ten do dnia dzisiejszego robi na mnie niebywale wrażenie. Plastyka oraz dramaturgia stały się silną inspiracją dla mojego filmu *Most*. Filmy Miyazakiego do roku 2008 (w tym roku miał premierę film *Ponyo*, gdzie autorem scenografii został Noboru Yoshida) miały bardzo realistyczne tła (scenografię). Pomimo tego, że postaci są bardzo w swojej formie uproszczone, daje to efekt realistycznego zdarzenia, w konkretnym plenerze (bogactwo detali scenograficznych). Realizm postaci, bez wątpienia, jest wynikiem perfekcyjnej, realistycznej animacji.

Postanowiłam, podobnie jak Miyazaki, skupić się na procesie ciągu narracyjnego, nie zaś na eksponowaniu innych zabiegów, które zakłócałyby rytm obrazu. Pragnęłam wzbudzić w widzu wrażenie, że jest świadkiem „płynącego życia” tak jak w drzeworytach Ukiyoe, aby mógł obcować z „książką z obrazkami”. W scenariuszu mojego filmu *Most* nie ma wyeksponowanych zwrotów akcji, skupiam się na pokazaniu tego, co jesteśmy zdolni w danej chwili zaobserwować. Reszta informacji jest widoczna w otoczeniu bohaterów: zimno Syberii, rezygnacja i przygnębianie bohatera, następnie egzotyczna przygoda – podróż do Japonii, pełnię życia wśród kolorów tego kraju.

⁶⁵ Miyazaki no jidai 1941-2008, Kaoru Kumi, Tokyo 2008.

Zarówno w moim filmie, jak i w *Totoro*, zauważam podobieństwa storytellingowe:

1. Bohaterowie zmieniają miejsce zamieszkania.
2. Adoptują się do nowego miejsca.
3. Bohaterowie stają się częścią lokalnej społeczności.
4. Odnajdują szczęście.

Historia „dzieci Syberyjskich” jest bez wątpienia historią, o której chciałoby się powiedzieć „życie pisze najlepsze scenariusze”.

Tak jak już wyżej wspomniałam, w filmach Miyazakiego bardzo znaczącą pozycję mają bohaterki - kobiety i dziewczynki, a nie mężczyźni i chłopcy. Nawet jeśli historia widziana jest z perspektywy bohatera, zawsze kluczową rolę odgrywa bohaterka.

W filmie *Księżniczka Mononoke*⁶⁶ historia jest opowiedziana z punktu widzenia głównego bohatera Ashitaka – młodego mężczyzny zakłętego przez Gnijące Bóstwo. Gdyby nie tytułowa bohaterka – Księżniczka Mononoke, San, nie zauważyłby istotnego problemów (walki techniki i postępu w obliczu niszczącej przyrody). Podobną sytuację można zaobserwować w *Podniebnym zamku Laputa*⁶⁷ – na drodze bohatera Pazu pojawia się Sheeta, która staje się bohaterką serii jego przygód. Tego typu relacje można zaobserwować w każdym filmie Miyazakiego. Kobiety i dziewczęta Miyazakiego są niezwykle silnymi osobowościami. Pragnę zauważyć, że są one zupełnie odbiegające od obrazu stereotypowych Japoniek. Zwraca na to szczególną uwagę dr psychiatrii Natsuko Hirashima⁶⁸.

Obraz tradycyjnej Japonki, to kobieta delikatna, uległa mężczyźnie, piękna - kobieta dziecko, niewinna i cicha. Nie zaprzeczam, że są to wartości, które na pewno są cenione wśród przywiązanych do tradycji współczesnych Japończyków. Obraz kobiety o takich cechach charakteru utrwalił się w średniowiecznej społeczności. Miyazaki burzy ten stereotypowy obraz kobiety, jego bohaterki są silne, niezależne, gotowe do podjęcia

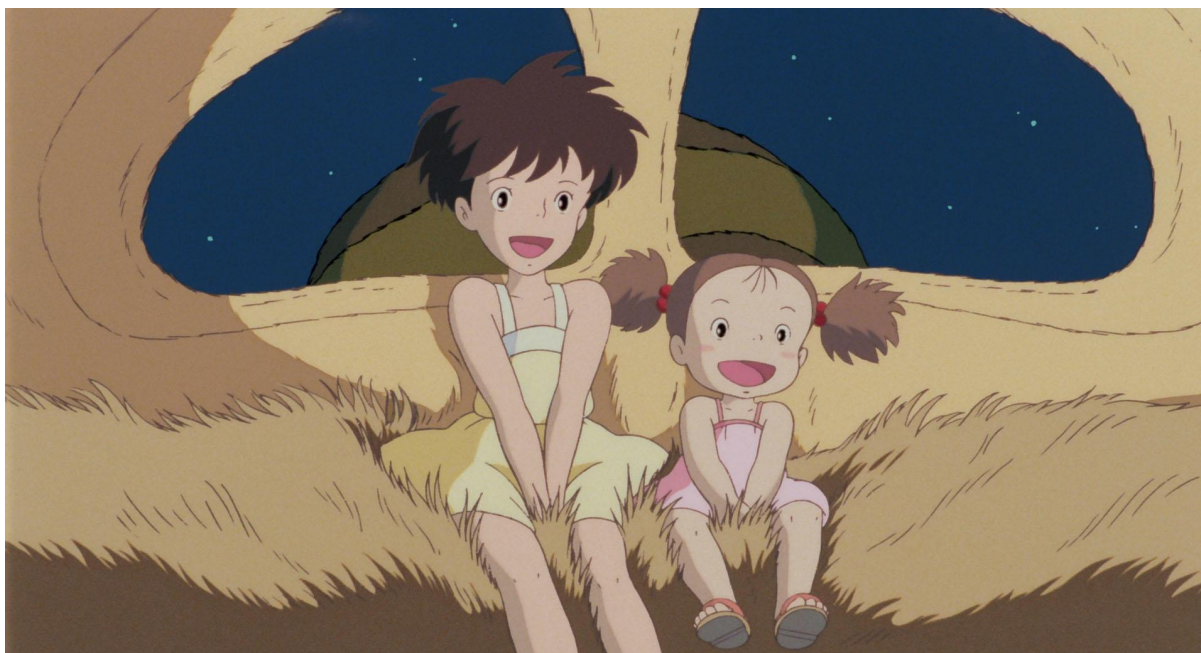
⁶⁶ *Księżniczka Mononoke* (tytuł oryginalny *Mononoke hime*) pełnometrażowy film animowany w reżyserii Hayao Miyazaki z 1997 roku.

⁶⁷ *Podziemny zamek Laputa* (tytuł oryginalny *Tenkuu no shiro Laputa*), pełnometrażowy film animowany w reżyserii Hayao Miyazaki z 1986 roku.

⁶⁸ Natsuko Hirashima- Profesor Kliniki Psychiatrii Szpitalu przy Międzynarodowym Uniwersytecie Zdrowia i Opieki Społecznej w Mita, autorka wielu tekstów z dziedziny psychologii i psychiatrii, specjalizuje się w chorobach psychicznych występujących u kobiet.

walki. Obie bohaterki San - Księżniczka Mononoke i Eboshi (przywódczyni w rozwijającej się przemysłowej metropolii) są gotowe do konfrontacji.

W *Podniebnym zamku* reżyduje matka piratów, Dora. Jest to kobieta postawna o mocnej budowie ciała, która trzyma w ryzach swoich atletycznych synów. Natsuko Hirashima, w analizie psychologicznej filmu *Mój sąsiad Totoro* zwraca szczególną uwagę na dobór płci głównych bohaterów, nazywając to *syoujyo no bannnoukann* - „wszystko mogąca dziewczyna”⁶⁹. Hirashima opisuje to zjawisko na przykładzie niemowlęcia: „(...) Niemowlę jest bezbronne, nie jest w stanie przeżyć nawet jednego dnia bez matki, jednak kiedy tylko zapłacze, od razu zjawia się matka i daje mu pierś do ssania”⁷⁰. Niemowlę żyje w świecie „wszechmogąctwa”, może wszystko otrzymać (...)”⁷¹.



il. 35. Kadr z filmu *Mój sąsiad Totoro*- siostry Satsuki Mei jadące kotobusem.

Dziecko, istota bezbronna jest w stanie zrealizować swoje oczekiwania. Im jest starsze tym bardziej jest świadome swoich możliwości, staje się niezależne. Później przychodzi moment, kiedy wydaje mu się, że nic nie jest w stanie przeszkodzić mu w realizowaniu swoich marzeń i dążeń. Takie samo zjawisko można zaobserwować w przypadku bohaterów - bohaterek Miyazakiego. Dziewczęta znają swoje możliwości fizyczne i psychiczne, wiedzą, że dzięki determinacji mogą pokonać przeciwności losu i zapanować nad swoimi emocjami. Obserwując ich poczynania, czasami odnosi się

⁶⁹ *Eureka- Świat Miyazaki Hayao*, red. Yoshiyuki Sugawa, Tokyo 1997, tłum. Izumi Yoshida, s. 169.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, s. 168-169.

wrażenie, że są niedojrzałe, naiwne w ocenie swoich możliwości. Ich dwojakość natury: siła i naiwność dziecka, jest wzruszająca. Widz czuje głęboką sympatię do bohaterów, ma bowiem świadomość, że z czasem utraci wrażliwość i prostolinijność, zatracając się w szarzyźnie dnia powszedniego.

Powyższe aspekty sprawiają, że filmy Miyazakiego, zwłaszcza *Mój sąsiad Totoro* jest obrazem wyjątkowym: widz ogląda nie tylko przesuającą się akcję opowieści, lecz bierze czynny udział w odnajdywaniu piękna świata. Piękno, bez wątpienia, pomaga w rozwoju intelektualnym, budzi wrażliwość na romantyzm chwili oraz pomaga w poznawaniu własnej wrażliwości. Przy omawianiu akcyjności filmu wspomnę ponownie, o japońskich drzeworytach Ukiyoe, które w sposób filmowy operowały stopklatką zapisując życie w XVII-wiecznej Japonii.

Pragnę, aby mój film *Most* został odebrany podobnie - jako impresja wizualna, w której zakodowana historia jawi się w obrazach, nie zaś jedynie w narracji. W filmie pokazuję symboliczne wartości postaw i różnorodność cech charakteru moich bohaterów. Pragnę, aby odbiorca mógł zapoznać się z kondycją psychiczną osób opowiadanej historii i mógł być świadkiem niezwykłych dziejów dzieci syberyjskich.

3.4 Opis świata przedstawionego

- pejzaż antropomorficzny jako koncepcja scenografii

Założeniem filmu *Most* było ukazanie dwóch różnych światów, widzianych oczami dziecka. Te dwa światy to - Syberia i Japonia, miejsca, które w moim filmie – jak już wspominałam – różnią się od siebie diametralnie. Świat Syberii jest ciemny, otoczony woalem szarości, który niczym smog unosi się w powietrzu. Scenografia tego miejsca jest bardzo uboga, zostały tam zamieszczone elementy charakterystyczne dla tego miejsca. Karłowate drzewa, zmagające się ze śnieżycami i wieczną zimą, śnieg przybrudzony i nieprzyjemny, wszechogarniająca pustka i jedynie chatka w oddali. W oknie chaty widać delikatny płomień światła. Jest bardzo kruchy, tak jak życie naszych małych bohaterów. Scenografia jest zapisem pamięci Janka. Zapamiętuje i widzi tylko to, co pragnie widzieć. Wyrzuca z pamięci złe doznania, stresujące obrazy. W sercu czuje pustkę, brak nadziei na normalne życie. Inspiracją wizualną do ukazania krainy Syberii, były fotografie przedstawiające puste przestrzenie zasypane śniegiem i dalekie zamglone horyzonty. Urzekła mnie niesamowita, zaśnieżona dal, nie mająca początku ani końca, niezmierzony kres istnienia. Gładka, szklana, powierzchnia śniegu daje wrażenie pustyni, gdzie człowiek daremnie szuka oazy w zimnej rzeczywistości. Osoba ludzka zaczyna być małym punkcikiem, zagubionym i bezradnym wobec potęgi natury.

Kolejną inspiracją stały się widoki z fotoreportażu rosyjskiego podróżnika, fotografa i blogera Ilia Stepanova (pseud. Fotomm). Fotograf ukazuje szaro-granatową Syberię, bardzo złowrogą i depresyjną, a zarazem niewymownie piękną i pociągającą. Zdjęcia zostały wykonane we wsi Priiskovoye⁷², gdzie panuje mgła oraz 30 stopniowe mrozy. Mające światła z okien przedzierają się przez gęstą zasłonę mroku, długie cienie malują na śniegu ślady życia. Widoczność w nocy wydaje się być bliska zeru. Odnosi się wrażenie, że przyroda zazdrośnie ukrywa przed okiem nieznajomego przybysza tajemnicę ludzkiego istnienia, wytrzymałość i hart ducha jej mieszkańców, żyjących w ekstremalnych warunkach pogodowych Syberii.

⁷² Priiskovoye to niewielka osada licząca około 600 mieszkańców. Jest ona położona w górach Ałatau na pograniczu Chakasji, Kemerowa i Krasnojarska.

źródło: <https://englishrussia.com/2014/12/10/siberian-winter-in-the-settlement-of-gold-workers/> [dostęp 05.05.2021].



il. 36. Fotografie, które stały się inspiracją wizualną dla scenografii Syberii.
Zdjęcia z <https://fotomm.livejournal.com/>

Pierwsza scena filmu zapoznaje widza z postacią Janka. Janek samotnie przedziera się przez zimową głuszę. Jego serce jest puste, ale walczy, aby przetrwać razem z grupą dzieci, za które czuje się odpowiedzialny. Martwe dziecko, które znajduje w drodze powrotnej jest bezimiennie, nawet nie widzimy jego twarzy. Jest to obraz wybiórczy ze świadomości Janka. Chata, w której ukrywają się dzieci, to przestrzeń charakterystyczna dla tego miejsca. Tutaj znajduje się piec tzw. „koza” z ogniem. Dzieci przykryte są brudnymi, starymi kocami, tulą się do siebie, aby ogrzać małe ciała. Reszta scenografii to tło, ukryte w mroku. Czarne, olbrzymie sylwety, to skrzywiona rzeczywistość widziana oczyma dziecka. Pojawia się moment, który wszystko zaczyna zmieniać, to początek nowego rozdziału w życiu małych bohaterów.

Dzieci które przyplwają statkiem do Japonii widzą świat, który tak bardzo się różni od tego, jaki dotychczas znały. Aby podkreślić różnicę widzenia nowej rzeczywistości, sceneria została pokazana w barwnych kolorach z bogatą dekoracją, ze smugą światła od wewnątrz. Roślinność soczyście zielona, kwiaty widoczne w każdym zakamarku ogrodu, podkreślają radosny charakter tego miejsca, które niesie nadzieję.

Scenografia jest bardzo szczegółowa i hiperrealistyczna. Symbolizuje to poprawę zdrowia psychicznego bohatera, który już nie boi się patrzeć i dostrzegać, pomimo początkującej niepewności i lęku. Ciekawość nowych doznań, przewycięża negatywne emocje. Realizm scenografii podkreśla dokumentalny charakter tego dzieła. Lalki są bardzo symboliczne, zaś scenografia ma przypominać widzom, że jest to historia, która miała miejsce ponad 100 lat temu.

W filmie fabularnym aktorskim, zawsze przy dokumentowaniu historii, scenografia jest tworzona od zera, istnieje zatem niebezpieczeństwo sztuczności (oczywiście czasem jest to wykorzystywane jako konwencja dzieła). W filmie lalkowym to niebezpieczeństwo jest znacznie mniejsze. Widz nie musi zastanawia się, czy dany fragment kadru jest „prawdziwy”, bo na wstępie już wie, że nie jest i nie może być prawdziwy. Dlatego uważam, że bardzo ważna jest sprecyzowana wizja kreowanego świata. W przypadku tego filmu, zdecydowałam się na hiperrealizm scenografii, nie mogło być zatem, błędów np. kulturowych czy historycznych. Oczywiście, są widoczne w niej elementy, które nie są odwzorowane 1:1 ze względów, np. współgrania kolorystycznego, jednak nie mogą one budzić wątpliwości. Bardzo uważałam, żeby widz japoński nie czuł niepoprawności kulturowej w warstwie wizualnej, jak i narracyjnej. Inspiracją wizualną do scenografii, były nie tylko fotografie z epoki, ale także współczesne zdjęcia zabytkowych budowli. Kryterium wyboru oprócz rzeczywistych miejsc, które w filmie zostały odwiedzone przez dzieci, była także potrzeba pokazania ich tradycyjnych aspektów, dających wrażenie miejsc z dziecięcych wspomnień. Japończycy używają na to określenia *Natsukashii*⁷³.

Dzieci Syberyjskie, które trafiły pod opiekę Japońskiego Czerwonego Krzyża oraz buddyjską organizację Fukudenkai, mieszkaly w budynkach bursy dla pielęgniarek JCK, oraz w szpitalu przygotowanego na pobyt małych pacjentów przez Fukudenkai.

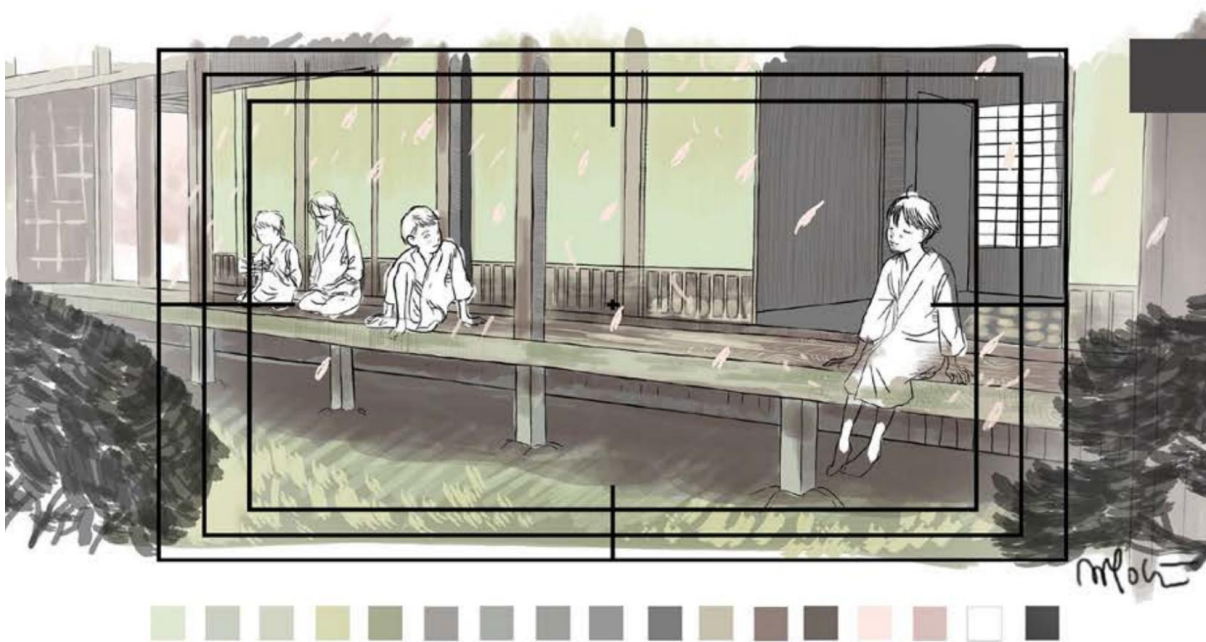
⁷³ *Natsukashii* (懐かしい), przymiotnik japoński, którego znaczenie jest zbliżone do „nostalgiczny”. *Natsukashii* określa uczucie, które towarzyszy, gdy mamy do czynienia z rzeczami, ludźmi lub zdarzeniami z przeszłości, które jak niegdyś sprawiają nam przyjemność. Określa moment, gdzie odżywają nasze dobre wspomnienia z przeszłości i cieszymy się nimi na nowo.

Fukudenkai-koji-in (Dom dla sierot Fukudenkai) postanowiłam pokazać jako miejsce tradycyjnego domu. Dzieci mieszkają w tradycyjnych pomieszczeniach, bawią się w ogrodzie, do którego schodzą bezpośrednio z *engawy* - przeszklonego korytarza, który może służyć również jako taras.

Engawa jest miejscem szczególnym w japońskim domu - Japończycy spędzają na niej wolny czas, podziwiając wiosną kwitnące kwiaty, latem puszczają fajerwerki, jesienią podziwiają księżyc, a zimą śnieżny krajobraz. Jest to miejsce łączące dom z otaczającą przyrodą, stając się przedsionkiem ogrodu, ale jeszcze częścią domu.



il. 37. Fotografia pokazująca fragment japońskiego domu z *engawą*.
(Źródło: <https://en.wikipedia.org/wiki/Engawa>)



il. 38. Koncept art engawy do filmu *Most*



il. 39. Kadr z filmu *Most* pokazujący scenografię z *engawa*.

Tak jak już wyżej wspomniałam *engawa* graniczy z wewnętrzną i zewnętrzną częścią domu. Wnętrze domu, w którym mieszkają dzieci, było stworzone na podstawie prawdziwych wnętrz starego, tradycyjnego domu japońskiego. Do dnia dzisiejszego konstrukcja i dekoracja domu, różni się od architektury spotykanej na Zachodzie, chociażby z tego względu, że ważnym ich założeniem jest to, żeby opierały się trzęsieniom ziemi. Japończycy projektują w swoich domach, czy nowych mieszkaniach, pokoje nazywane *wa-shitsu* (*wa* -tradycja, *shitsu* - pokój) - pokój tradycyjny. Taki pokój posiada dekoracyjną ścianę z wnęką *tokonoma* - honorowe miejsce w japońskim domu,

gdzie umieszcza się, wysoko cenioną kaligrafię, która funkcjonuje jako dzieło sztuki na równi z innymi dziedzinami sztuk plastycznych. Kaligrafia najczęściej jest poświęcona porom roku, poezji haiku i wywołuje określone doznania estetyczne. W *tokonoma* pojawia się także malarstwo *suibokuga* (*sui* - woda, *boku* - tusz, *ga* - obraz). Jest to sztuka wywodząca się z filozofii Zen - czyli panowanie ducha nad materią. Motywem obrazu jest przemijanie lub też piękno sezonowego kwitnienia, ale także potęga górzystych widnokręgów, widzianych z perspektywy „lotu ptaka”. *Kakemono* - pionowy zwój, może sprawić przyjemność gościowi. Stawia się tam również ikebana z sezonowych kwiatów lub takich, które gość upodobał sobie szczególnie. Kompozycje kwiatowe są wszechobecne - w domach, w pawilonach herbacianych, w recepcji hoteli, w domach handlowych itp. Jak napisał w swoim dziele Okakura Kakuzo (*Księga herbaty*): „Upodobanie do ikebany narodziło się wraz z poezją miłosną (...) kwiaty są naszymi wiernymi przyjaciółmi”⁷⁴.

Dla Japończyków Ikebana to obraz wszechświata, związku człowieka z ziemią i niebem. Wracając do *tokonomy*, to w tym najdonioślejszym miejscu japońskiego domu, zasiada osoba najważniejsza - czyli gość lub głowa rodziny. Przy *tokonoma* zawsze można znaleźć ozdobny „słup”. Jest to autentyczny pień drzewa, ze swoją fakturą i naturalnym kształtem. Im bardziej pokręcony tym piękniejszy. Japończycy kochają naturę z jej pięknem niedoskonałym, niesymetrycznym. Japończycy uważają, że natura pozbawiona jest symetrii, a więc symetria jest nieprawdziwa i banalna w swoim wyrazie. Tego typu pokój z *tokonoma*, nie służy jedynie jako miejsce do przyjmowania z „honorami” gości, ale to również pokój dla gospodarzy, gdzie Japończyk będzie mógł poczuć się zrelaksowany, siadając na podłodze pokrytej matami *tatami*. Maty te wykonane są ze słomy ryżowej, dzięki czemu w pokoju unosi się słodki zapach natury, która koi zmysły. Maty *tatami* mają określoną wielkość (180 cm. długości i 90 cm. szerokości) i służą do obliczania wielkości pokoi. Do dnia dzisiejszego Japończycy chętnie posługują się tą miarą, co w praktyce brzmi „pokój na 4,5 jo”. *Jo* - to nic innego jak mata *tatami*. Układ mat również ma znaczenie, muszą być ułożone w określony sposób, aby dobrze mieściły się na powierzchni podłogi. Ten detal również został odwzorowany w scenografii do filmu *Most*.

Japońskie tradycyjne budownictwo charakteryzuje się tym, że pokoje są „modułowe”. Rozróżnia się dwa rodzaje drzwi: *shoji* i *fusuma*. Dzięki drzwiom *fusuma*, można powiększać pokój poprzez wyjęcie ich. Często takie zabiegi stosuje się, gdy w domu jest wiele gości, np. w Nowy Rok, kiedy zjeżdża się cała rodzina lub gdy jest lato i zapewnia to większy przepływ powietrza.

Pragnę dodać, że *washitsu* jest bardzo funkcjonalnym pokojem. W ciągu dnia służy jako salon, z rozłożonym stołem oraz *zabuton* wokół stołu - specjalne poduszki do siedzenia. W nocy salon zamienia się w sypialnię. Rozkłada się *futon* - tradycyjne posłanie. Ten zabieg okazał się niezwykle istotny, ponieważ w jednej przestrzeni można było rozegrać zarówno sceny dzienne, jak i nocne.

⁷⁴ Okakura Kakuzo, *Księga herbaty*, op. cit., s. 79.



il. 40. Kadr z filmu *Most*, dzieci przy tradycyjnym posiłku w japońskim domu.



il. 41. Kadr z filmu *Most*, bohater w tradycyjnym domu japońskim.

3.5 Scenariusz w estetyce eseju wizualnego.

Scenariusz został napisany przez osobę, która wychowała się na pograniczu kultur polskiej i japońskiej oraz Paulinę Skibuńską – wybitną polską scenarzystkę, dokumentalistkę i reżyserkę. W filmie nie ma dialogów, dlatego gestem, ograniczoną mimiką czy też „choreografią” należało wyrazić stany emocjonalne, intencje, czy też słowa, które mogłyby paść z ust bohaterów. Często podczas pisania scenariusza dochodziło do rozwiązywania problemu ukazywania emocji za pomocą gestów. Dla widza zachodniego, dziewczynka i chłopiec trzymający się za ręce, lub przytulające się budzą miłe odczucie. Taki obraz jest słodki. W trakcie powstawania scenariusza pojawiały się propozycje, żeby Janek przytulił Haru, lub na odwrót, lecz w japońskiej kulturze, gdzie nie wypada tak jawnie okazywać swoich uczuć, wydawało mi się to niemożliwe, wręcz gorszące. Większość scen, gdzie okazywana jest wzajemna, dziecięca miłość, czy przyjaźń jest ukazana w obrębie wzroku. Wydało mi się, że jest to wystarczający sygnał, aby ukazać to co skrywane.

Charakterystyczne gesty, sposób zachowania się bohaterów podkreślony różnicami kulturowymi, to również wyzwanie dla animatora, który nie pochodzi z Japonii. Japończycy bardzo często w sposób charakterystyczny kłaniają się. Istnieje kilka rodzajów ukłonów, które wyrażają szacunek dla drugiej osoby. Wykonanie poprawnie ukłonu przez ludzi Zachodu często jest ukłonem niepełnym. Płynności ukłonu nabywa się przez długi okres mieszkania w Japonii. Rozróżnienie „jakości” ukłonów, tzn. miękkość ukłonu, np. wykonany przez pielęgniarkę, czy lekarza, a sztywny w próbie ukłonu dzieci syberyjskich, od razu buduje nam kontekst kulturowy.

Na podstawie takich mikro-ruchów, czy też mikro-sytuacji, starałam się przywołać dokumentalny aspekt tego projektu. Na podstawie literatury, która stała się bazą merytoryczną dotyczącą losów dzieci syberyjskich, wybrałam kilka sytuacji, które nie były główną bazą narracji, lecz stopniami, które budują główną akcję. Dla przykładu przytoczę scenę z sypialni, gdzie dzieci po raz pierwszy zakładają bawełniane kimona - *yukaty*. W jednym z pamiętników dzieci syberyjskich została opisana właśnie taka sytuacja. Dzieci zostały obdarowane japońskimi okryciami. W kieszeniach - szerokich rękawach, były schowane słodczyce. Dla dzieci, które zaznały wielkiej biedy, była to szalona radość.

W scenariuszu pojawia się autentyczna scena, kiedy dzieci odwiedza cesarzowa Japonii, która była patronką JCK. W opisach znajdujemy informację, że przywiozła ze sobą piękne kimona dla dzieci oraz skrzynię pełną łakoci. Zostało to przedstawione z dużą dokładnością w scenariuszu, niestety z różnych powodów scena nie weszła do realizacji. Głównym powodem był metraż filmu oraz koszty, które wiązały się z tą sceną. Była to scena, która stanowiła oddzielną historię wklejoną w akcję filmu. Jednak ten wątek zasoby finansowe, konieczność zrobienia dodatkowej lalki, z zachowaniem niezwykle staranności, w odtworzeniu kimona cesarzowej (12 kolejnych warstw kimona) oraz z przygotowaniem odświętnych kostiumów dla dzieci i pani Matsuzawa, stało się niemożliwe. Z tego powodu musiałam zrezygnować z tej wzruszającej sceny.

Tak jak zostało to wyżej wspomniane, w filmie nie ma dialogów. Podczas trwania filmu z ust lalki nie pada ani jedno słowo. Podstawą tej decyzji jest rodzaj komunikacji między dziećmi. Polskie dzieci po przyjeździe do Japonii nie znały języka japońskiego, lekarze i pielęgniarki też mówili jedynie w języku ojczystym. Wyobraziłam sobie ich sposób komunikacji oraz wzajemny język gestu. Przeniosłam moją wyobraźnię na plan lalkowy. Dzieci porozumiewają się za pomocą gestów, ciepłych spojrzeń, w których wyczuwalny jest rytm ich „serc”, ich emocje. Lalki zostały, dodatkowo, wyposażone w replacement z emocjami, aby zbudować przejrzystą komunikację pomiędzy widzami i obrazem.

Narracja w filmie jest niczym patchwork, skrawki wspomnień połączone nicią mijającego czasu. Wydarzenia wpływają na siebie pośrednio, niezauważalnie. Starłam się pokazać jak łatwo można coś zniweczyć, i jak długotrwałym procesem jest naprawa. Pragnęłam, aby film był hipnotyczny, zwięzły i zaskakujący jak poematy haiku. I żeby był odczytywany na różnych poziomach.

Haiku jest dla mnie bardzo osobistym sposobem postrzegania świata. Od dziecka moim spacerom z ojcem towarzyszyły te wiersze. Chodząc po lesie ojciec zadawał temat haiku i razem tworzyliśmy te krótkie formy poetyckie. Bez wątplenia nauczyło mnie to wrażliwości w postrzeganiu otaczającego mnie świata natury, wnikliwej obserwacji zdarzeń i początków „kadrowania”. Mam wrażenie, że podświadomie wplątałam te doświadczenia do mojej twórczości, dlatego pozwolę sobie na krótki opis tej poezji.

Haiku jest krótką formą epicką, powstała w XVII wieku, składającej się zaledwie z 17 sylab, o podziale - pierwszy wers 5, drugi 7 i trzeci 5. Wiersz haiku musi zawierać słowo klucz *kigo*. *Kigo* określa porę roku i jest zapisane w „księdze Kigo”. Każde z nich określa sytuację emocjonalną, nastrój chwili, atmosferę zjawiska. Japończycy czytając haiku dostrzegają całą „scenę”, w której zawarta jest ulotność chwili, idea życia, finezja rysunku. Haiku działa na wszystkie zmysły - poeta prowadzi nas przez cały szereg doznań, które można nazwać, wręcz audiowizualnymi.

Przykład: bardzo znany wiersz XVII-wiecznego japońskiego poety Bashō Matsuo:

Furu ike ya

kawazu tobikomu

mizu no oto

[Tu staw wiekowy

skacze żaba - i oto

woda zagrała]

(tłum. Agnieszka Żuławska-Umeda)

W powyższym haiku poeta najpierw ukazuje nam otoczenie, niczym *establish shot*. Poprzez określenie go mianem wiekowy, czytelnik od razu wyobraża sobie spokojny, cichy, opuszczony staw, pozornie pozbawiony życia. Następnie prowadzi nas na zbliżenie – detal – skok żaby, dalej efekt dźwiękowo synchroniczny – woda zagrała. Zacytowane haiku jest zobrazowaniem ciszy, która sprawia wrażenie, że oto nic tutaj nie żyje. Pojawia się nastrój melancholii i nostalgicznej zadumy. Lecz nagle ta martwa tafla ożywa, skok żaby wprowadzają w drganie, słysząc pulsowanie wnętrza stawu. Pojawia się dźwięk przesywający ciszę. Kontrast martwej ciszy z głośnym pluśnięciem żeby, sprawia, że muzyka stawu wydaje się być ogłuszająca. *Kigo* w tym utworze to „żaba”, symbol wiosny. Dzięki tej informacji, można wyczuć woń mokrej po zimie ziemi oraz budzącej się do życia przyrody.

Haiku jest niezwykle obrazowym utworem, dla mnie jest niczym obraz filmowy, który bezpośrednio działa na zmysły. Obrazem opisuje emocje, drzemające w naszej podświadomości. Pragnęłam pokazać w moim filmie rodzaj doznań estetycznych, które ukryte są w tego typu poematach.

Obrazy przemijania zamknięte w rytmie natury. Brak dialogów, podobnie jak w wierszach, pozwala na kontemplację obrazu, który jest wyestetyzowany i do złudzenia przypomina świat realny. Jednostajna narracja dotyka najdelikatniejszych strun współodczuwania, podobnie jak dzieje się to w poemacie haiku. Dzięki temu zabiegowi możemy prowadzić wnikliwą obserwację przemian w sferze duchowej Janka. Metamorfoza Janka jest procesem monotonnym, nie ma w zasadzie żadnego punktu zwrotnego, momentu, w którym bohater się diametralnie zmienia. Ta zmiana dokonuje się wraz z upływem czasu, jest powolna, spokojna, nie narzucająca się obserwatorowi.

4. Budowa lalek oraz dekoracji

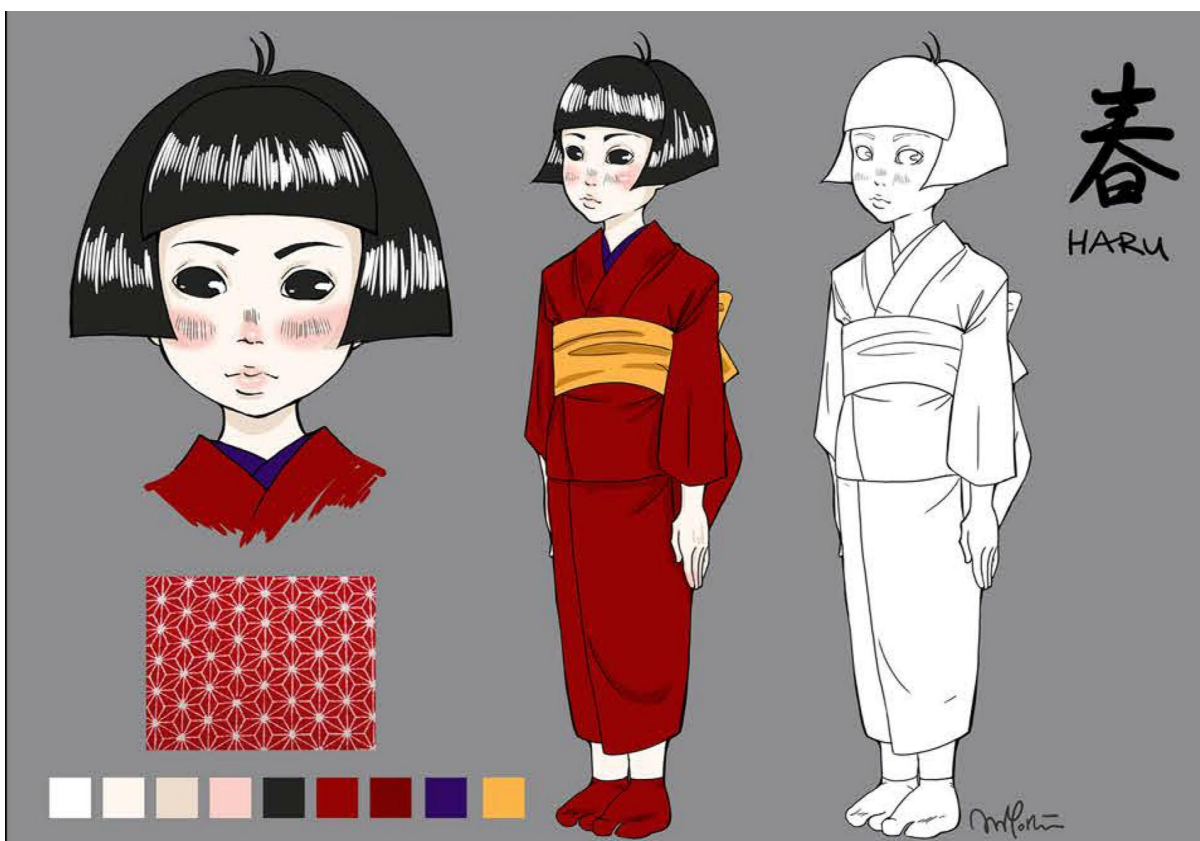
- problematyka aspektów technicznych

W tym rozdziale przybliżę proces w którym powstawały lalki do mojego filmu - na przykładzie Janka i Haru, głównych bohaterów filmu *Most*.

4.1 Powstawanie lalki



il. 42. Projekt lalki Janka.



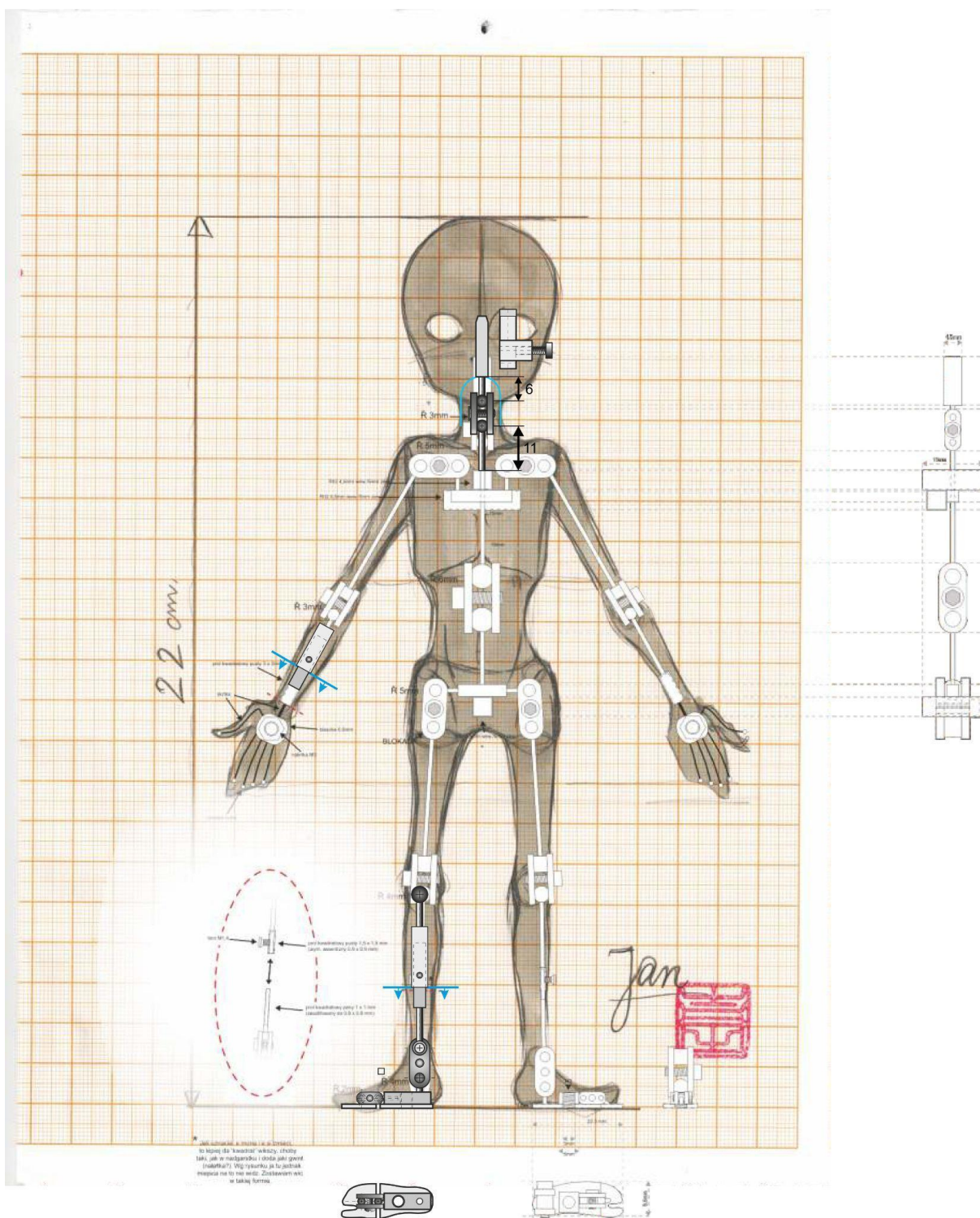
il. 43. Projekt lalki Haru

A. Koncept i szkielet

Na samym początku powstają projekty lalek.

W pojęciu projekt lalki, nie kryje się jedynie projekt twarzy, czy schematu ciała, ale również konstrukcja, która jest ukryta w „ciele” lalki. W moim filmie najpierw powstały moodboardy - zestawy zdjęć, kolaże, zawierające inspiracje wizualne moich bohaterów. W inspiracjach tych znajdują się m.in. twarze dzieci, które stały się podstawą do dalszego projektowania bohaterów, dobierając odpowiednie fryzury czy kostiumy.

Następnie powstały projekty techniczne postaci, czyli sylwetowe rysunki (w mojej ekipie nazywane *alienami* lub *ufokami*), na których widać zewnętrzny obrys lalki. Na etapie tego projektu widoczne są proporcje lalki - wielkość głowy, długość nóg i rąk, szczupłość postaci. W ten projekt, również, zostaje wrysowany schemat szkieletu. Jest to bardzo ważny element, od którego będą zależały możliwości ruchowe lalki. Elementy armatury lalki zmieniają się w zależności do potrzeb animacji. Jeśli reżyser wie, że dana postać nie będzie np. chodzić, będzie jedynie stać, to redukuje się przeguby w szkielecie - jest to sposób na redukcję zbędnej pracy oraz oszczędność finansową. Koszt szkieletu zależy od ilości stawów. Janek i Haru są wyposażeni w pełny asortyment szkieletu ze wszystkimi ruchomymi stawami.



il. 44. „alien” Janka z wrysowaną konstrukcją kulkową.

B. Rzeźba

Kolejnym etapem jest praca nad bohaterem, czyli twarzą lalki.

W tym procesie zostały wykorzystane dwie metody pracy: tradycyjna oraz nowa technologia. Janek i Haru zostali wyrzeźbieni przez Ewę Maliszewską, która jest autorką głowy Piotrusia z filmu *Piotruś i wilk*. Dla moich głównych bohaterów nie powstały pełne projekty twarzy, które by w 100% charakteryzowały postać. Zrobiłam serię szkiców oraz kolaże ze zdjęć dzieci - z każdego zdjęcia wybierałam fragment twarzy, które uważałam za odpowiednie dla moich bohaterów i na ich podstawie powstała rzeźba. Sposób współpracy z ekipą filmową, na którą się zdecydowałam, nie byłoby możliwy bez wzajemnego zaufania. Produkcja filmu to proces czasochłonny, który wymaga wielu korekt, niejednokrotnie wielu prób i eksperymentów.

Dodatkowy problem, który pojawił się w wielu etapach produkcji to „japońskość”. Od samego początku, gdy zdecydowałam się na realizację filmu, bardzo martwiło mnie czy jest możliwe wykreowanie Japonii oraz japońskich bohaterów poza granicami tego kraju. Nie byłam pewna, czy artyści plastycy, którzy nie byli w Japonii, nie poznali atmosfery i ludzi, będą potrafili oddać specyfikę i nastrój „prawdziwej Japonii” nie ulegając stereotypom utrwalonym w kulturze Zachodu. Często obserwuję w produkcjach animowanych, nie japońskich, obraz Japończyków zdeformowany, wprost satyryczny.

Twarze lalek zostały wyrzeźbione w plastelinie modelarskiej. Następnie zostały przygotowane formy z silikonu. Każda rzeźba odlana w żywicy była dalej odpowiednio obrabiana. Jak już wspomniałam, w moim filmie nie ma dialogów, a przeżywane przez bohaterów emocje są wyrażana przez fazy ekspresji emocji - replacemanty⁷⁵.

⁷⁵ Replacemanty - „wymienniki”, elementy lalki, najczęściej jej twarzy, które poprzez wymianę nadają postaci inną ekspresję.



il. 45. Przykładowe replacementy

Każda lalka ma zestaw replacementów emocjonalnych, tj.: radość, smutek, zmartwienie itp. Zazwyczaj replacementy robi się jedynie na dolnej części twarzy, lecz w moim filmie zdecydowałam się na wymianę całej twarzy, aby uniknąć problemów postprodukcyjnych, związanych z czyszczeniem linii łączeń. Druga metoda, która została wykorzystana w procesie rzeźbienia lalek to druk 3D.

Lalki do mojego projektu są unikatowe. Ich oryginalność nie polega jednak na wizualnym aspekcie projektowym, lecz na doborze materiałów, które nie należą do standardowych, wykorzystywanych w filmie animowanym. Obecnie w branży animacji stop-motion tworzy się lalki z żywicy, silikonu lub lateksu. Żywica jest materiałem twardym, trudnym w obróbce, silikon i lateks dają złudzenie prawdziwej skóry człowieka, do tego są giętkie, więc można zanurzyć cały szkielet lalki, tak aby nadal był łatwy w poruszaniu fazy po fazie. To samo można uczynić z głową lalki. Powleczone silikonem może mieć w konstrukcji żuchwę, która pozwoli na animacje, np. mowy, czy wyrażenie emocji. W moim odczuciu hiperrealizm w lalce, a nawet sugerowanie „tkanki ludzkiej” (tzn. skóry, czy projektu wizualnego lalki - twarzy i ciała) daje wrażenie czegoś zimnego, a czasami przerażającego, dającego efekt swego rodzaju „doliny nieprzyjemności”. Bohaterowie mojego filmu otrzymali pokrycie materiałem pościelowym, który nie jest standardowym tworzywem w lalce animacyjnej.

Faktura tkaniny nadaje lalce unikatowe, ciepłe wrażenie, które jest bardzo istotne dla narracji. Lalki muszą budzić sympatię, współczucie, dodatkowo stanowić symboliczny wymiar dla całej problematyki poruszanej w filmie. Widz powinien bezwarunkowo polubić bohaterów, utożsamiać się z nimi, dlatego ich wizualność jest niezwykle istotna. Tkanina jednak nie zachowuje się fizycznie jak silikon, lateks czy żywica. Jednym z największych problemów jakie się wiążą z tą niestandardową „skórą” jest niemożliwość czyszczenia powierzchni.

Animacja lalki polega na jej ciągłym dotykaniu i odkształcaniu. Dłonie, nawet przy zachowaniu higieny czy ochrony (rękawiczki) pokryte są bardzo dużą ilością substancji, które „niszczą” lalkę. Największym wyzwaniem animacyjnym jest animacja lalki tak, by w miarę możliwości nie dotykać miejsc, gdzie lalka pokryta jest tkaniną. W każdej lalce animacyjnej najbardziej brudzą się dłonie, które są narażone na największą eksploatację. Zazwyczaj w tego rodzaju produkcjach przygotowuje się odpowiednio dużą ilość dublerów rąk. Tworzenie zdublowanych części ciała nie jest skomplikowanym procesem, polega na zalaniu formy odpowiednim materiałem tj. silikon, lateks, w której uprzednio umieści się szkielet. Odlana część ciała jest poddawana (bądź nie) charakteryzacji i jest gotowa do gry w filmie.

Tak przygotowana ręka ma również wiele możliwości „odświeżenia”, poprzez, np. umycie jej ciepłą wodą z niewielką ilością mydła. Zabrudzenia są usunięte, dłoni można na nowo poddać charakteryzacji. W przypadku dłoni moich bohaterów, które pokryte są tkaniną, umycie ich pod bieżącą wodą jest niemożliwe - tkanina po wyschnięciu ma tendencje odkształcania się lub zagniecenia. Przygotowanie dłoni polega na, niczym innym jak na uszyciu „rękawiczek” o wielkości 3 cm. Materiał, który został wykorzystany do przygotowania „skóry”, to tzw. materiał pościelowy. Nie posiada elastycznych, rozciągliwych włókien tak jak dzianina, dlatego lalka ma ograniczone możliwości ruchowe. Kolokwialnie ujmując problem, materiał zaczyna „ciągnąć” uniemożliwiając wykorzystanie maksymalnej amplitudy zakresu ruchu. Dłoni lalki musi być delikatna, szef możliwie niewidoczny. Jest to bardzo żmudna i czasochłonna praca, niesprzyjająca szybkiej produkcji. Kolejny problem, bardzo prozaiczny, to mała ilość lalkarzy posiadających umiejętność uszycia animacyjnych rączek oraz ograniczony budżet. Po wielu próbach i eksperymentach zdecydowałam się, aby odlać dłonie w silikonie, w formie, która wcześniej pokryta była fakturą przypominającą tkaninę. Jest to kompromis między moim pierwotnym zamysłem, a rzeczywistą pracą przy animacji. Tak wykonana dłoń przypomina do złudzenia dłoń wykonaną z materiału. Dopiero na bardzo dużym zbliżeniu widać, że daje troszkę inny obraz niż tkanina (nie ma charakterystycznego dla tkaniny „meszka”). Jednakże uznałam, że najważniejsze jest, aby twarz była dopracowana do perfekcji, bo to na niej skupi się uwaga widza. Dłonie są sugestywnym nośnikiem informacji o emocjach przekazywanych za pomocą lalki. To, że są w ciągłym ruchu pozwala na unikanie dużych zbliżeń, co pozwala wtopić je w ogólną intencję wizualną, a widz nie będzie czuł zgrzytu.

Kolejnym problemem, który przyprawiał o ból głowy lalkarzy i producenta, były oczy moich lalek. Standardowe oczy są kulkami z namalowanymi źrenicami lub zalane żywicą, by stworzyć wrażenie ich szklistości. Na samym początku myślałam, że zabieg szklistości oczu, światło, które załamuje się w spojrzeniu lalki, nadaje jej cechy pełni życia. Jednak po przymiarce „szklanych” oczu zmieniłam zdanie. Wyglądały one bardzo obco i sztucznie. Artysta, który stał się dla mnie inspiracją - Yūki Atae, o czym pisałam w rozdziale drugim, maluje swoim lalkom oczy bezpośrednio na tkaninie pokrywającej twarz. Ja nie chciałam takiego rozwiązania. Animacja oczu polegałaby na przemalowywaniu oka przy każdej następnej klatce. Istniałaby potrzeba znalezienia sposobu czyszczenia tkaniny, tak, aby ślady po poprzedniej fazie nie pozostawały. Ten zabieg prowadziłby do odrealnienia postaci, czego chciałam uniknąć. Zdecydowałam się na oklejenie przygotowanej kulki tą samą tkaniną co twarz i namalowanie źrenicy ręcznie. Nie muszę wspominać, że jest to dodatkowa praca dla artystów plastyków-lalkarzy, którzy nie mogą ułatwić sobie pracy gotowymi elementami. Jednak wrażenie jakie dają te unikatowe oczy jest fantastyczne. Twarz lalki stała się spójna i jeszcze bardziej symboliczna, ale nadal utrzymująca realia biofizyczne.



il. 46. Kadr z filmu *Most*, Janek z ekspresją zaciekawienia.

Ostatnim etapem jest kostium.

W animacji lalkowej kostium wymaga bardzo dużej dbałości o szczegóły. Powodem jest fakt, że każda część garderoby musi być unikatowa ze względu na skalę lalki i odpowiedni materiał. Istnieje potrzeba, aby kostium dobrze zachowywał się w zminiaturyzowanym stroju. Użyta tkanina musi mieć odpowiednio drobny splot, a zwory odpowiednio małe. Dodatkowym aspektem który brałam pod uwagę, to faktura tkanin. Staralem się unikać tkanin, które swoją strukturą byłyby podobne do twarzy, aby w obiektywie nie upodobniały się kolorystycznie do karnacji lalki. Jeden z największych problemów natury technicznej, który pojawił się podczas szycia kostiumów było kimono. Bohaterowie spędzają większą część akcji w Japonii. Nosi się tam luźne, bawełniane, letnie kimona - *Yukata*.

Pierwszym problemem okazała się trudność szycia przez polskich lalkarzy kimona, które byłoby:

1. nie krępujące ruchów lalki,
2. aby miało odpowiednie proporcje.

Problem ten uwidocznił się w prototypie kimona dla lalki Haru. Pojawiły się nieścisłości w proporcji szerokości rękawów do całego kimona. Dla osób, które nie są znawcami kimona, wygląda ono bardzo efektownie i prawdziwie. Jednak każda osoba, która choć raz zetknęła się z kimonem, widzi niepoprawność ubioru (na szczęście po wielu próbach i korektach udało się stworzyć kimono, które wygląda autentycznie i nie budzi zastrzeżeń). Inny problem pojawił się podczas wyborów tkaniny na kimono. Tkaniny zaprojektowane specjalnie na kimona dla lalek, inspirowane były oryginalnym wzornictwem kimonowym. Tkaniny na kimona dla lalek były specjalnie drukowane, dlatego stawały się wiarygodne.

JANEK



il. 47. Prototyp lalki Janka

HARU



il. 48. Prototyp lalki Haru.

4.2 Budowa dekoracji

Koncepcja scenografii jest oparta na bardzo dużym realizmie, dlatego projekty wnętrz oraz plenery są odwzorowaniem istniejących miejsc. Musiałam przeprowadzić bardzo czasochłonny research, aby wybrać odpowiednią architekturę (w tym uliczki miast japońskich, ogrody itp.), które swoim charakterem spełniałyby realia historyczne – co zostało opisane w rozdziale 2.3.

Ograniczony budżet zmusił nas do stworzenia takich wnętrz i plenerów, które mogą być układane modułowo, aby po zmianie dekoracji, pozostać zupełnie innymi wnętrzami. Przed przystąpieniem do budowy scenografii, trzeba było dokładnie przestudiować elementy japońskiej architektury. Podobnie jak pozostała sztuka tego kraju, formy architektoniczne są skodyfikowane i nie ma w nich przypadkowości. Na konkretnych przykładach projektowo-budowlanych przedstawię plany scenograficzne.

W 90% scenografia została wykonana z płyt PCV (dodatkowo były to stare płyty, które zostały przez nas recyklingowane). Płyty te są łatwe w obróbce, a odpowiednio przygotowane oraz poddane charakteryzacji, aby imitowały różne tworzywa, ich fakturę i patynę czasu, tj. drewno, kamień czy metal. Podczas budowy scenografii wykorzystano również technologię druku 3D, który pozwolił na przyspieszone wykonania detali scenograficznych.

Dom japoński - składa się z *engawy*, pokoju dzieci, jadalni, gabinetu lekarskiego, pokoju pielęgniarki i łazienki oraz ogrodu z bramą

Ograniczony budżet zmusił nas do stworzenia takich wnętrz i form zewnętrznych, które mogą po pierwsze, być układane modułowo, oraz po zmianie wystroju grać zupełnie inne pomieszczenie. Przygotowanie się do budowy scenografii wymagało poznania przeze mnie oraz scenografów, tradycyjnej architektury japońskiej, która jak większość działań tego kraju jest skodyfikowana i nic nie istnieje tam przypadkowo.

Głównym miejscem akcji jest japoński dom, w którym zamieszkały dzieci wraz z opiekunami (pielęgniarką i lekarzem z JCK). Jest to miejsce, w którym – jak pisałam już wcześniej – pragnęłam oddać klimat tradycyjnego domu, aby Japończykom kojarzył się z rodzinnym domem.

Nakreślenie akcji dziejącej się w Japonii rozpoczyna się od wejścia dzieci do domu. Idą przeszklonym korytarzem - *engawą*. Architektura służy tutaj jako obramowanie, przez które widać ukwiecony ogród japoński. W filmie, zazwyczaj buduje się oddzielnie wnętrza i to co na zewnątrz, jednak w przypadku mojej produkcji postanowiliśmy na budowę wnętrza i zewnętrznego korytarza razem.

Pokój do którego wchodzi bohaterowie bezpośrednio przylega do korytarza. Pozwala to na robienie ujęć z bardzo rozbudowanym drugim planem (przez pokój na korytarz i ogród), co dodatkowo tworzy realizm przestrzeni.

Gabinet lekarski także jest modułowy, można go przystawić do korytarza. W podobny sposób został zaprojektowany pokój, w którym mieszkają dzieci. Jest to duży tradycyjny pokój, z papierowymi drzwiami. Budując to pomieszczenie najtrudniej było przyzwyczaić się ekipie do japońskiego nazewnictwa. Stworzenie wspólnego języka komunikacyjnego było jednym z istotniejszych aspektów współpracy. Na przykład w japońskim pokoju ściany są zrobione z papierowych przesuwanych drzwi (modułowe płaszczyzny służą jako ściana, ale można je odsuwać i przechodzić do następnego pomieszczenia) oraz przesuwanych okien wykonanych z papieru. Te pierwsze nazywają się *fusuma* – drzwio-ściany pokryte grubym papierem. Te drugie to *shoji*, są one zrobione z ażurowej ramy z kratami z drewna, pokryte półprzezroczystym, białym papierem. Korzystanie podczas budowy z terminologii umownej tj. drzwio-ściany, te drugie drzwio-okna, budziło wiele nieporozumień, więc określanie ich nazwami własnymi usprawniło komunikację.

Jednym z największych wyzwań było znalezienie sposobu zrobienia mat *tatami*. Są to plecione ze słomy ryżowej maty, które zastępują wykładzinę. Mają charakterystyczny splot, przypominający tkaninę lub kosz z wikliny. Jest to detal, który wydawał mi się istotny ze względu na sposób życia w japońskim domu. Życie w japońskim domu odbywa się na podłodze. Do posiłku siada się na matach, przy niskich stołach. Bezpośrednio na macie kładzie się posłanie - *futon* (materac), co powoduje, że w kadrze widoczna jest podłoga. Oczywiście jest to bardzo istotny szczegół, bowiem przez światło można wydobyć fakturę i uzyskać dodatkowy element wizualny w kompozycji całości. Początkowo, wraz z scenografami, zastanawialiśmy się nad wykorzystaniem tkaniny, lecz nie miała ona odpowiedniej faktury. Następnie zastanawiałam się nad drukiem 3D. Wydrukowanie faktury tkaniny na drukarce? Jednakże takie podłoże uniemożliwia animację na bolcach. Przy każdym ruchu lalki należałoby przewiercić się przez plastik. Zaczęliśmy się zastanawiać nad odlaniem faktury w silikonie. Doszliśmy do wniosku, że zabieg ten znacznie podwyższy koszt produkcji i spowoduje, że scenografia będzie bardzo ciężka i trudna do ewentualnej naprawy w przypadku, np. pęknięcia silikonu. Rozwiązanie okazało się znacznie łatwiejsze niż początkowo przypuszczaliśmy. Bandaż elastyczny stał się idealnym materiałem na maty *tatami*, ponieważ ma on odpowiedni splot, jest łatwy w barwieniu, a przygotowanie mat zastępczych nie sprawia trudności. Było to dla mnie niemałe zaskoczenie, że problem poszukiwania autentycznej japońskości, okazał się bardzo prosty.

Możliwości druku 3d w animacji lalkowej

W druku 3D zostały wydrukowane elementy, które są trudne do ręcznego wykonania oraz takie, które wymagały ręcznego rzeźbienia i przygotowania formy do odlewu. Takimi formami są, m.in. kamienne latarnie, które zostały umieszczone w ogrodzie - krzywizny zadaszenia, które musiałyby być rzeźbione ręcznie. Technologia druku 3D pozwoliła na przygotowanie modeli w programie komputerowym, który daje możliwości zaprojektowania faktury powierzchni danego elementu.

Do „druku” scenografii zostały wykorzystane dwa typy drukarek: 3D-filamentowa i żywiczna. Drukarka filamentowa pozwala na szybki i tani druk przedmiotów, jednak na ich powierzchni pozostaje linia druku. Aby ją zlikwidować trzeba wydruk poddać obróbce mechanicznej i ręcznego wygładzania papierem ściernym lub pokrycie wydruku specjalnym płynem XTC, który doskonale wypełnia nierówności. W ten sposób powstały drobne elementy, np. lamp. Jednak najlepszym rozwiązaniem okazała się drukarka żywiczna. Pozwala ona na druk bardzo precyzyjny, nie pozostawiający linii druku. Forma, która wychodzi z drukarki jest gładka i można od razu ją malować czy poddać charakteryzacji. Bardzo istotnym elementem scenografii są kwiaty kwitnącej wiśni, które na całym świecie stały się symbolem Japonii. Ograniczony budżet pozwalał jedynie na imitację ich na drugim planie. Ręczne wykonanie kwiatów w skali 1:5 było zbyt kosztowne i czasochłonne. Druk żywiczny okazał się idealnym rozwiązaniem.

Jest to technologia powszechnie wykorzystywana w amerykańskim Studio Laika. Studio to jest znane m.in. z takich filmów jak *Koralina*, *Paranorman*, czy *Kubo i dwie struny* wykonane w technice poklatkowej animacji lalkowej. Wszystkie filmy triumfowały międzynarodowy sukces wraz z nominacją do Oscara. Są to jedni z pierwszych producentów, którzy zainteresowali się możliwością druku 3D w tej konwencji filmowej. Studio Laika zresztą, jest bardzo wrażliwe na nowinki techniczne, chętnie wdraża w życie nowoczesne technologie, nie tylko druk 3D, ale i rotoscoping z wykorzystaniem sztucznej inteligencji. W 2014 roku Laika, posiadała już 9 drukarek 3D, które potrafiły drukować zarówno w plastiku, jak i w gumie. Pozwalało to na szczegółowe odwzorowanie modeli cyfrowych oraz druk w kolorze. Taka technologia pozwalała na bardzo szczegółowe zaprojektowanie replacementów w dużej ilości. Jako ciekawostkę dodam, że główna bohaterka *Koralina* z 2009 roku posiadała 207 000 ekspresji twarzy, a jej młodszy o trzy lata kolega z *Paranorman*, miał już 1,4 miliona ekspresji. Im większa ilość ekspresji, tym mimika lalki płynniejsza, bardziej zróżnicowana, a lipsync⁷⁶ realistyczny. Oczywiście drukowanie elementów lalki nie powoduje wykluczenia współczynnika ludzkiego - artysty lalkarza. Każdy wydruk musi zostać precyzyjnie zaprojektowany w programie 3D, po czym następuje przygotowanie do druku. Każdy wydruk musi mieć zaprojektowane supporty, które podtrzymują wydruk w przestrzeni trójwymiarowej. Taki wydruk trzeba oczyścić i pomalować. Druk jest kolorowy, pozwala również na druk w kilku kolorach

⁷⁶ Lipsync - skrót od angielskiego lip synchronisation, co oznacza dopasowanie kształtu ust, w tym przypadku lalki, tak aby tworzyły mimikę odpowiednią do nagranych dialogów.

jednocześnie. Podczas produkcji *Koraliny*, czy *Paranormana* drukarka nie dawała sobie rady ze szczegółami takimi jak, np. piegi na twarzy postaci. Artysta lalkarz, musiał ręcznie domalowywać detale. Ekipa zajmująca się lalkami w Laika Studios liczyła wówczas 25 -ciu artystów⁷⁷. Największy, technologiczny przeskok nastąpił podczas produkcji w 2019 roku *Missing Link*, gdzie opracowano drukarkę 3d Stratasys J750.

W moim filmie przy pomocy takiej metody zostali opracowanie pozostali bohaterowie. Wykorzystanie druku 3D do postaci drugoplanowych nie wynika z „gorszej” technologii, wręcz przeciwnie, jest dużym ułatwieniem. Kiedy powstawały prototypy lalek, , podczas developmentu projektu, technologia ta nie była jeszcze w zasięgu ręki, jednak w momencie preprodukcji i filmu, zaczęła pojawiać się, tzn. specjaliści lalkarze zaczęli inwestować w nową technologię. Moje wcześniejsze doświadczenie z zakresu druku 3D oraz animatroniki (badania ze środków statutowych PWSFTviT) pozwoliło na wprowadzenie tego procesu z wiedzą, która gwarantowała pełne powodzenie w tym zakresie.

Druk 3D w lalce

Twarze lalki zostały wymodelowane w programie komputerowym typu Z-Brush. Cyfryzacja tego procesu pozwala na nieskończoną liczbę zmian (co nie różni się od tradycyjnej metody), dodatkowo pozwala na zapisywanie pośrednich wersji, daje to możliwość wycofania się w przypadku np. „przedobrzenia” projektu, lub na skutek powstałego błędu. Ta druga możliwość jest niezwykle istotna, ponieważ w tradycyjnej metodzie nie ma możliwości powrotu i odtworzenia poprzedniej wersji, a zabezpieczenie danej fazy łączy się z wykonywaniem nowych form oraz odlewów.

⁷⁷ *Laika Uses 3D Printing to Create the Stop Motion Characters For Their Latest Film „The BoxTrolls”*, <https://3dprint.com/9134/boxtrolls-3d-printing-laika/> [dostęp: 29.01.2021].

5. Realizacja lalkowego planu zdjęciowego -aspekty techniczne

Plan zdjęciowy to najbardziej emocjonujący moment w całym procesie produkcji filmu - to esencja produkcji, nie umniejszając postprodukcji, która również jest kluczowa dla ostatecznego efektu filmowego. Dla mnie percepcja ustawionych planów - oświetlonej dekoracji oraz upozowanych lalek z rekwizytami i wszystkimi elementami scenicznymi jest niczym układanie puzzli. Obraz widziany oczami kamery pozwala na jeszcze większe urealnienie - ożywienie scenografii, będącej budulcem rzeczywistości.

Lalkowy plan zdjęciowy wydaje mi się być magicznym miejscem nie tylko dla twórców, ale również dla osób niezwiązanych z filmem. Pomniejszona rzeczywistość uchwycona na dioramach budzi zachwyt i pełen „światłocień” odczuć. Każdy, nawet najmniejszy element - pałeczki, stetoskop czy guziki na ubraniu - są odwzorowane z największą starannością. W moim filmie owe wrażenie tym mocniej jest odczuwalne, ponieważ scenografia jest zainspirowana konkretnymi realiami. Dzięki powyższemu założeniu, powstały piękne, duże plany zdjęciowe - Syberii i ogrodu. Oba plany miały około 2 m x 1,25, a scenografia ogrodu z *engawa* i pokojem japońskim 2,5m x 1,5m. Plan Syberii do złudzenia przypominał prawdziwą zimową pustynię. Zamarznięte mokradła, zbity śnieg, przerażające w swojej formie, drzewa. Scenografia pozwoliła na uzyskanie głębi w obrazie, na której bardzo mi zależało. Podobnie było z ogrodem japońskim. Znajduje się w nim drzewo kwitnącej wiśni, kamienna latarnia, krzewy a nawet ławeczka, na której można odpocząć. Diorama ogrodu mogła z łatwością pomieścić 10 lalek, nie stwarzając wrażenia ścisku. Scenografia sprawiła, że wykreowany obraz dał wrażenie rzeczywistości. Odpowiednio ustawiona kamera, poruszając się odkrywała kolejne zakamarki orientalnego ogrodu. Jednak duży gabaryt planu, to nie tylko ułatwienia, ale i utrudnienia. Na hali zdjęciowej znajdowały się 4 plany (dwa do *Mostu*, dwa do równolegle realizowanego filmu Agaty Gorządek *Zapomniana książka*).



il. 49 “Aktorzy” na planie, foto Joanna Miklaszewska- Sierakowska



il. 50 “Aktorzy” na planie z animatorem, foto Joanna Miklaszewska- Sierakowska

Duża hala podzielona była czarnymi kotarami na 5 części (stanowiska zdjęciowe plus strefa pionu produkcyjno-reżyserskiego) nie zachwycała swoimi gabarytami. Kręcenie ujęć w pokoju japońskim wymagało ustawienia nie tylko makiety pokoju, ale również przylegającego do niego makiety *engawy*, ogrodu, lasu bambusowego wieńczącego ogród i zastawki. Dawało to wrażenie głębi, jednak zaczynało brakować odejścia zarówno dla kamery jak i dla zastawki. Zastawka, która stoi zbyt blisko scenografii staje się czytelna dla widza jako fragment obrazu, dlatego powinna stać wystarczająco daleko. W takiej sytuacji statywy również zachodzą na siebie. Animator musiał zgrabnie przemieszczać się wśród gąszcza statywów.

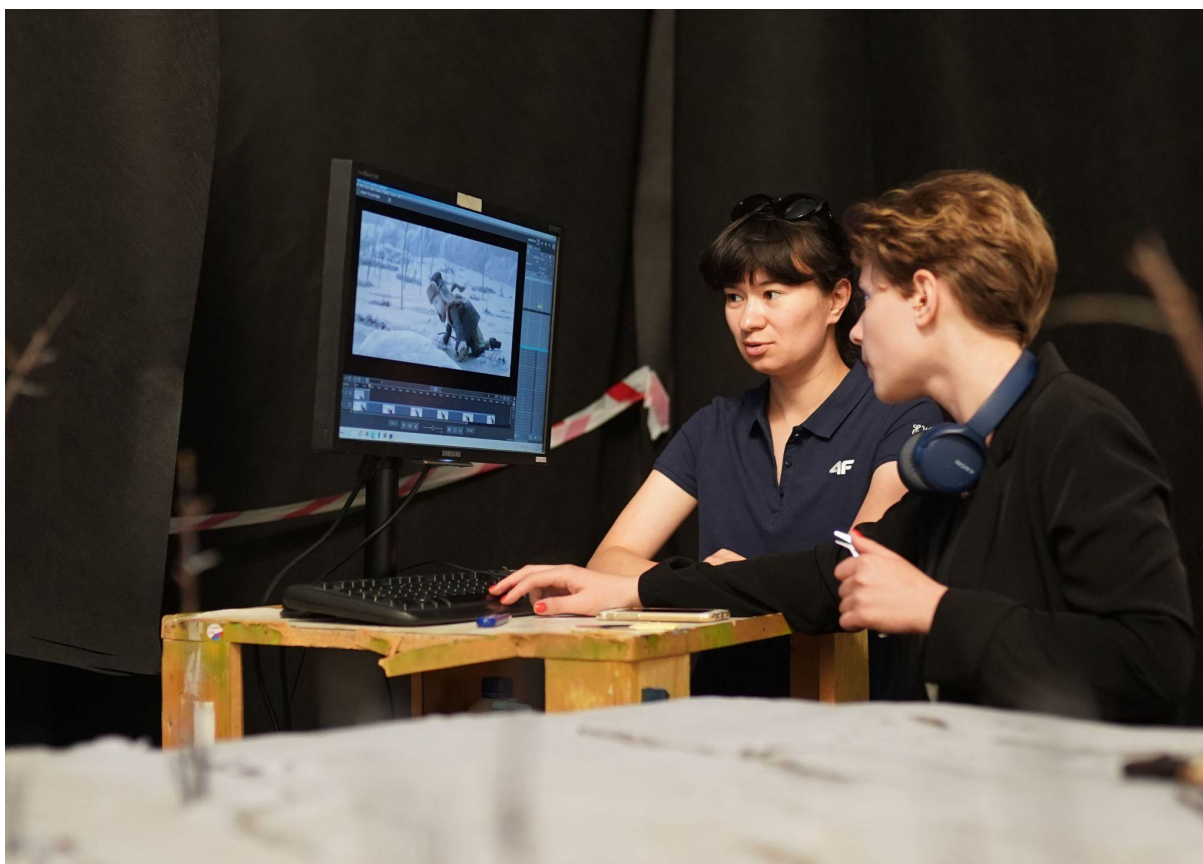


il. 51. Przykład gąszcza stawów, żartobliwie nazywanego „pułapką na animatorów”.

Archiwum autora

Duży wymiary scenografii utrudniają animatorom dostęp do lalek. Animator musi obiema dłońmi chwycić za lalkę, by móc ją swobodnie upozować. Im większa scenografia, tym staje się to niemożliwe. Animatorki pracowały stając na małych stołeczkach, by mieć większy zasięg do działania.

Wyżej opisane realia, były bardzo stresujące dla animatorek (Joanny Stępień i Joanny Szlembarskiej). Wracając do architektury domu japońskiego, który charakteryzuje się małą powierzchnią, w myśl zasady, że na małym można żyć równie wygodnie, jak na dużych przestrzeniach (Japonia to kraj górzysty, więc miejsc pod zabudowę jest niewiele, stąd ta miniaturyzacja). W moim filmie pojawiają się takie miejsca jak na przykład łazienka, która nie jest przestronna, a raczej bardzo mała. Ta okoliczność utrudniała ustawienia w niej kamery oraz możliwość dostępu animatora do lalki. Dużą zaletą scenografii do mojego filmu jest modułowość, która ułatwiała manewry związane, ze względny, dostępem animatorek do lalek. Jeżeli chodzi o gród, rozwiązaniem okazały się ujęcia na „dwa razy”. Najpierw animator animował scenę w niepełnej scenografii, później wykonywano cleanpass z dostawionym lasem bambusowym. Oba ujęcia zostały połączone w postprodukcji, dając właściwy obraz.



il. 52. Reżyser i animator w trakcie omawiania ujęcia.

Foto Joanna Miklaszewska- Sierakowska



il. 53. Animator na planie, archiwum autora



il. 54. Fragment scenografii skarpy, archiwum autora.

Tak jak już wyżej wspomniałam lalki są pokryte materiałem, który nie jest elastyczny. Pragnę opisać na podstawie lalek Janka problem z tym związany. Na planie było 3 Janków, nazwanych kolejno Janek, Janek-golas i Janek-prototyp. Każdy z Janków

miał różne możliwości animacyjne. Janek jest najbardziej komfortową lalką do animacji. Jego ciało jest pokryte materiałem jedynie w widocznych miejscach - twarz, szyja oraz fragment klatki piersiowej. Ramiona i nogi są z silikonu. Jego konstrukcja oraz ciało pozwala na wykonanie dużych zakresów ruchowych. Druga lalka, czyli Janek-golas, jest cały pokryty materiałem. Jest to lalka wykonana z myślą o scenie w kąpieeli. Po realizacji tej sceny grał również w ujęciach nie nago. Niestety całkowite pokrycie ciała tkaniną bardzo ograniczało zakres ruchów. Materiał mocno ciągnął, przez co lalka nie chciała dobrze trzymać oczekiwanej pozy. Na szczęście, nie miało to większego znaczenia przy zbliżeniach. Janek-prototyp, także nie miał pełnej konstrukcji, dodatkowo, na stałe ubrany był w strój zimowy, ponieważ był dedykowany do scen na Syberii.

Kolejnym utrudnieniem podczas realizacji animacji były elementy kostiumu. Najbardziej animatorkom dały się we znaki sandały *geta*. Są to „japonki” o drewnianej podeszwie, z dwoma poprzecznymi klockami, z przodu i z tyłu podeszwy. Lalki miały palce u stóp, jednak tego typu obuwie nie było w stanie utrzymać lalki w pionie. Animatorzy przytwierdzili sandał do ciała za pomocą szpilek. W rzeczywistości, gdy idziemy w takim obuwie, nie możemy liczyć na to, że będzie mocno przylegały do stopy. Stopę trzymają dwa paski z tkaniny lub słomy, umieszczone między dużym palcem i jego sąsiadem. Aby uzyskać wrażenie naturalnego chodu lalki, trzeba było bardzo uważać, aby m.in. *geta* nie spadały lalce ze stopy. Animatorzy zorientowali się, że *geta* żyją własnym życiem, bez poszanowania naszych założeń.

Główna animatorka, Joanna Stępień powiedziała, że najtrudniejsze było sceny jedzenia. Lalki jadły przy pomocy *hashi* - pałeczek, które były zrobione z cienkich wykałaczek. Było bardzo trudno włożyć je w dłonie lalki, a jeszcze trudniej przytwierdzić do nich elementy posiłku. Dodatkowo lalki nie miały faz ani mechaniki do jedzenia. Animator sprytnie musiał zagrać detal jedzenia chowając pałeczki za policzkiem lalki, lub zdejmując pokarm z pałeczek w odpowiednim momencie.

Kolejną trudnością, bardziej ogólną, wymagającą wyobraźni animatora co do ruchu lalki, było „programowanie animacji”. Animator po zapoznaniu się z lalką ustalał odpowiedni charakter ruchu dla danej postaci. Lalki ubrane w kimona mają mocno ograniczone możliwości ruchowe. Animator nie mógł animować ich tak jak, porusza się lalką w stroju europejskim, ponieważ mógłby zniekształcić formę kostiumy. Wszystkie ruchy były o wiele oszczędniejsze, jednak nie oznacza to, że były mniej prawdziwe. Animator musiał tak zaplanować ruch, by mógł przekazać informacje o intencjach lalki, oraz zaplanować scenę, aby wrażenie wizualne było adekwatne do zamierzonego. Z drugiej, jednak, strony kostium krępujący ruchy, pomógł zróżnicować charakter dzieci polskich i japońskich. Dzieci ubrane w stroje europejskie miały bardziej ekspresyjne gesty, co podkreślało ich różnicę w wychowaniu kulturowym.

Ciekawym doświadczeniem było uświadomienie sobie różnic kulturowych. Dla mnie - osoby wychowanej dwukulturowo, niektóre gesty, które opisywałam animatorom, wydawały się jasne i jednoznaczne. Nawet nie zdawałam sobie sprawy, że może „być inaczej”. Takie nieporozumienie miało miejsce podczas kręcenia sceny, kiedy Janek wychodzi z pokoju na *engawę* i siada na niej spuszczać nogi. Moje wyjaśnienia dla

animatorki opisały każdy element ruchu, który bohater ma wykonać. Wszystko zostało dodatkowo sprawdzone, przez aktorskie odegranie sceny przez animatorkę. Animatorka ustawiła lalkę na pierwszą pozycję i okazało się, że lalka we wnętrzu pomieszczenia ma na sobie obuwie. Jest to niedopuszczalne, żeby w japońskim domu nosić buty, trzeba je zostawić w wyznaczonym miejscu, przodem do wyjścia, nie ma wtedy kłopotliwego odwracania się i robienia zamieszania. Po tatami można chodzić boso lub w skarpetach, nigdy w butach, ponieważ byłoby to odebrane jako brak szacunku dla domu i maty *tatami*, która jest najczystsza powierzchnią podłogi, nie niej spożywa się posiłki, na niej się śpi i wypoczywa. Ta niewiedza animatorki była dla mnie zaskakująca, lecz z drugiej strony uświadomiło mi to, jak wielkie bywają różnice kulturowe.

Problem pojawił się również w geście „chodź”. Japończycy pokazują go machając w górę i w dół dłonią skierowaną wewnętrzną stroną do podłogi. Dla Zachodniego widza, będzie to oznaczało *pa pa*, albo *ukucnij*, dla Japończyków zaproszenie do zbliżenia się. W filmie Haru prowadząc Janka do swojego tajnego miejsca, jakim jest skarpa nad morzem miała za zadanie wykonanie tego gestu. Jednak podczas omawiania sceny, nikt z ekipy nie zrozumiał, o czym ja właściwie mówię. Mój gest nie został w żaden sposób rozumiany. Dlatego w filmie bohaterka robi to gestem bardziej „zgarniającym”, aby widzowie z obu kultur zrozumieli o co chodzi - zwłaszcza, że scena nie miała intencji wykazywania różnic kulturowych. Nie była to dla mnie łatwa decyzja, ponieważ dla mnie ten „dziwny” gest był czymś naturalnym. Jednak po zastanowieniu się, to dla Janka ten gest był również niezrozumiały i reakcja na ten ruch dłoni, też była niezrozumiała. W scenie tej pragnęłam pokazać rodzenie się przyjaźni bohaterów, podkreślić rolę Haru jako przewodniczki, która pierwsza otwiera się przed Jankiem.

Ciekawym doświadczeniem było oglądanie na planie z animatorkami „księgi ukłonów” wojska japońskiego z czasów wojny. Kiedy zapytałam specjalistę z tego zakresu, czy żołnierz powinien zaszutować przed pielęgniarzkę - zamiast oczekiwanej przeze mnie odpowiedzi - tak lub nie, usłyszałam kilka dodatkowych pytań: czy żołnierz jest na zewnątrz, czy w pomieszczeniu, czy ma czapkę, czy zatrzymuje się, czy przechodzi obok itd. Okazuje się, że zależnie od okoliczności można w różny sposób okazać swój szacunek.

Na zakończenie mojej pracy pragnę przytoczyć ogólną myśl zawartą w twórczości pisarza Natsume Sōseki (prawdziwe imię Kinnosuke, 1868 - 1916)⁷⁸, który wspomina, że wszystkie fakty dają nieograniczoną inspirację do budowania narracji, która zawiera pierwiastek fantazji. Dalej dodaje, że każda osoba „jest ogniwem wiążącym przeszłość i przyszłość”⁷⁹. Mam nadzieję, że mój film dla wielu osób będzie odkryciem historii dzieci syberyjskich - tej z przeszłości, teraźniejszości, która stała się mostem wiążącym oba narody oraz tej w przyszłość, bowiem wyrosła ona ze złożoności życia i z życiem jest związana.

⁷⁸ Natsume Sōseki - pisarz japoński okresu restauracji Meiji (okresu reform za rządów cesarza Mutsuhito), twórca nowoczesnej powieści japońskiej, poezji, esejów oraz krytyki literackiej. Jeden z najwybitniejszych pisarzy japońskich XX wieku. https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C5%8Dseki_Natsume

⁷⁹ *Aforyzmy japońskie*, PWN, Warszawa 1983, s. 67 - 82.

Zakończenie

“Wszystko dobre co się dobrze kończy”

Gdy podejmowałam decyzję o moim doktoracie, od razu wiedziałam, że pragnę doświadczyć zupełnie innego wyzwania. Wyzwaniem tym było nie tylko tematyka dzieła, ale i technika, forma oraz realizacja.

Nigdy wcześniej nie realizowałam autorskiego dzieła, które angażowało by „całą” ekipę. Pierwszy raz w mojej reżyserskiej karierze, miałam do dyspozycji animatorów, dyżurnych na planie, operatora i pion produkcyjny. Mogłam się skupić na prowadzeniu postaci - co zresztą robiłam, również, po raz pierwszy, ponieważ trudno nazwać nie-antropomorficzne formy ludzkimi postaciami. Praca w ekipie jest niebywale złożona, pomocna i twórcza- pozwala skupić się na kreowaniu wizji całego filmu oraz wydobyć z niego całą harmonię efektów wizualnych i świetlnych.

W trakcie preprodukcji współpraca z pionem scenograficznym, pionem lalkarskim i pionem produkcyjnym uświadomiła mi ogrom pracy reżysera. Kiedy pracowałam sama, nie stawiałam sobie pytań takich jak: ile guzików w kostiumie powinna mieć lalka albo jak wysoka musi być brama. Do tej pory, animując samodzielnie, polegałam na własnej intuicji. Dopiero współpraca z innymi pionami ekipy, uświadomiła mi ile pracy i przygotowań trzeba poczynić, aby móc odpowiedzieć na wszystkie zagadnienia, które na początku wydają się prostymi pytaniami. Ponieważ film oparty jest na faktach, każda „błahostka” musiała być sprawdzona pod kątem poprawności historycznej.

Nie ukrywam, że powoli każdy z realizatorów stawał się ekspertem z danej dziedziny - pion scenograficzny zaczynał władać biegle japońskim nazewnictwem, nazywając w tym języku elementy architektury, kostiumy oraz zdobywając mistrzostwo w zakładaniu kimona (ubierając kimono należy założyć lewą połowę na prawą, odwrotne, czyli założenie strony prawej na lewą oznacza śmierć, tak ubiera się osoby zmarłe). Na planie zdjęciowym czekały nas research na bieżąco.

Jednym z głównych dylematów reżyserskich były gesty. Niektóre gesty japońskie są zupełnie niezrozumiałe dla ludzi Zachodu. Tego rodzaju sytuacje nauczyły mnie szybkiego reagowania- musiałam wprowadzać bardzo szybkie korekty, aby nie zatrzymywać planu zdjęciowego, który w animacji lalkowej jest niewyobrażalnie czasochłonny i kosztowny.

Adam Elliot - reżyser oscarowego filmu *Marry i Max*⁸⁰, cytuje słowa Nicka Parka “bycie reżyserem animacji stop-motion to jak bycie kreatywnym z pistoletem przytkniętym do skroni”⁸¹. Myślę, że jest to bardzo trafne określenie. Tym cytowanym „pistoletem” jest bez wątpienia, presja upływającego czasu oraz w moim przypadku „perfekcja”. Mimo to nie zawsze jest się w stanie podjąć najwłaściwszą decyzję - często trzeba wybrać

⁸⁰The making of *Marry and Max*”: https://www.youtube.com/watch?v=UUVzPaBANKw&ab_channel=ACMI (dostęp 03.03.2021)

⁸¹ Ibidem.

kompromis między doskonałością a realnością. Jednak z perspektywy czasu uważam, że ustępstwa są czasami dobrą decyzją. Dzięki kompromisowi reżyser ma czyste sumienie oraz zdolność wydobywania z siebie najczystszej „melodii” płynącej z głębi serca.

Praca z ekipą składającą się z doświadczonych, wybitnych i już docenionych ludzi, nauczyła mnie na nowo prowadzenia animowanego filmu lalkowego. Do tej pory posiadałam wiedzę zdobytą w Szkole, z książek specjalistycznych oraz praktyki na planie, jednak kiedy zostaje się reżyserem- centrum, dyrygentem orkiestry, który musi potrafić dotknąć struny i udobrychać ją, okazuje się, że potrzeba ogromu wiedzy praktycznej. Nie ukrywam, że metraż filmu- 20 min, stał się dla mnie wyzwaniem, tajemnicą, którą musiałam poznać i oswoić. Inaczej przystępuje się do filmu krótkometrażowego czy reklamy poklatkowej, zupełnie inaczej do animacji narracyjnej, która tworzy zamkniętą całość i jest świadectwem sztuki artystycznej. Dzieło jest wtedy prawdziwe kiedy: „przemawia do nas dusza, nie ręka, człowiek, nie technika”⁸². Jest to bardzo cenna wskazówka, aby nie zatracić się w efektach wizualnych, zapominając o przesłaniu obrazu. Na szczęście miałam wsparcie doświadczonej ekipy, która „zjadła zęby” na animacji lalkowej. Dzięki dialogowi i płynnej komunikacji można było, naprawdę, osiągnąć wspaniałe efekty.

Bardzo dużym wsparciem nie tylko psychicznym, ale i praktycznym, okazała się moja rodzina oraz moi rodzice. W czasie pandemii COVID 19, przedszkole, do którego chodziła moja córka, zostało zamknięte. Rodzice zaopiekowali się moim dzieckiem, co było dla mnie ogromną pomocą. Mąż, Marcin, drukował na drukarce 3D miniaturowe kwiaty, aby wypełnić brakujące miejsca w kadrze. Niejednokrotnie zajmowało mu to całą noc. Za wyrozumiałość i pomoc oddaję im najgłębszy ukłon.

Muszę przyznać, że do mojego filmu lalkowego *Most* został włożony niewyobrażalny ogrom pracy. Artyści z którymi współpracowałam, podobnie jak ja, pokochali dzieci syberyjskie i wznosząc się ponad wszelkie ograniczenia, pragnąc dać świadectwo tej niezwyklej historii.

Dzięki wspaniałej ekipie, z którą mogłam pracować, powstało dzieło, które zaczęło żyć własnym życiem. Muszę wspomnieć, że pandemia koronawirusa, była znacznym utrudnieniem w realizacji filmu. Lockdown nie pozwalał na uruchomienie planu zdjęciowego (zamknięcie pracowni) oraz realizację animacji. Konsultacje poprawności lalek oraz scenografii odbywały się zdalnie. Powstawały liczne luki i niedopowiedzenia, które nie ułatwiały pracy. Pandemia nie ominęła członków ekipy, jednak, każdy poświęcał się nie patrząc na zdrowie, na zmęczenie i obawy.

Realizując film, myślałam o tym, aby chronić wszystkie dzieci od udręk tego świata. Dzieci syberyjskie spotkał srogi los, jednak za sprawą ludzi dobrej woli z bezbronnych ofiar, stały się wzruszającym ogniwem łączącym dwa kraje - Polskę i

⁸² Okakura Kakuzo, *Księga herbaty*, op. cit., s. 72.

Japonię. Mam nadzieję, że film będzie kartką z pamiętnika, do którego często się wraca, będzie listem- przesłaniem do przyjaciela. W 2019 roku bardzo uroczyście obchodzono 100 rocznicę stosunków dyplomatycznych pomiędzy Polską i Japonią, dlatego cieszę się, że film *Most* niedługo będzie miał premierę i włączy się we wspólne świętowanie.

Film swój dedykuję następnym pokoleniom Dzieci Syberyjskich, wszystkim ludziom o sercach wrażliwych i współczujących oraz dzieciom o duszach szlachetnych, potrafiących odróżnić zło od dobra i dostrzec urodę świata.



il. 55. Fotomontaż ekipy zdjęciowej filmu “Most” i “Zapomniana książka”
 autorstwa Izumi Yoshida. Zdjęcie bazowe: Joanna Miklaszewska- Sierakowska. Skład
 ekipy zdjęciowej widocznej na kolażu: (od lewej)

Michał Trzeciak
Tomasz Sobczak
Jarosław Bedyk
Alicja Adamska
Marcin Yoshida
Akari Yoshida
Martyna Szymańska
Stanisław Bedyk
Janusz Czubak
Agata Gorządek
Wojciech Leszczyński
Katarzyna Marchewa
Anna Mroczek
Tola
Izumi Yoshida
Joanna Stępień
Joanna Szlembarska
Jan Trzaska
Sofya Nabok
Paulina Szewczyk
Anna Polińska
Wiktor Pietrowski

Bibliografia:

Akizuki Atsuro, *Już w porządku- dzięki pełnej oddania opiece i ciepłu pielęgniarki, na obliczach dzieci powrócił uśmiech*, magazyn historyczny „Rekishi Kaidou” 2014
PHP Kenkyujo

Ambasada Japonii w Polsce, *Wybrane epizody w historii stosunków japońsko-polskich*;
<https://www.pl.emb-japan.go.jp/relations/epizody.pdf>

Atae Yuki, *Od autora*, <http://www.fkchannel.jp/muse/author>

Bombanowska Marzena, *Muminki z łódzkiego studia filmowego – wywiad*;
<http://jansson-tove.blogspot.com/2013/01/muminki-z-odzkiego-studia-filmowego.html>

Ciszewska Ewa, *Głowę w dół. Studio Filmowe Semfor w latach 1990-1999*,
https://www.academia.edu/23758233/G%C5%82ow%C4%85_w_d%C3%B3%C5%82_Studio_Filmowe_Semafor_w_latach_1990_1999

Doroszewski Witold, *Symbol*, PWN online:
<https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/symbol.html>

Hoystad Ole, M. *Serce. Historia kultury i symboli*, Warszawa 2011

Hyodo Nagao, *Mosty przyjaźni - polska dusza i japońskie serce*, Płock 2007

Kita Kazuaki, *Katalog do wystawy*, BWA, Wrocław, 1980

Klejsa Konrad, *Esej filmowy*,
<https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/nasze-lekcje/lekcja-25-esej-filmowy>

Kumi Kaoru, *Miyazaki no jidai 1941-2008*, Choeisha, Tokyo 2008

Krakowiak Małgorzata, *Mierzenie się z esejem*,
https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/3867/1/Krakowiak_Mierzenie_sie_z_esejem.pdf

Mantykor, “Piotruś i Wilk- jak powstawały lalki w Semaforze”
<http://lotawica.blogspot.com/2008/02/piotru-i-wilki-jak-powstaway-lalki.html?m=1>

Matsumoto Teruo, Theiss Wiesław, *Dzieci Syberyjskie. Pomoc Japonii dla dzieci polskich z Syberii, 1919-1922*, Wydawnictwo Akademickie "Żak" Teresa i Józef Śniecińscy, Warszawa 2009

Mendoza Hannah Rose, *Laika Uses 3D Printing to Create the Stop Motion Characters For Their Latest Film „The BoxTrolls”*, <https://3dprint.com/9134/boxtrolls-3d-printing-laika/>

Leończyk Sergiusz, *Dobrowolne osadnictwo Polaków na Syberii na przełomie XIX-XX wieków. Włościanie, robotnicy, kolejarze, inteligencja*, w: *Polacy na Syberii od XIX do XXI wieku*, Wspólnota Polska, Warszawa 2019

Okakura Kakuzo, *Księga herbaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986

Pałasz-Rutkowska Ewa, *Historia stosunków polsko-japońskich*,
<https://instytutpolski.pl/tokyo/pl/historia-stosunkow-polsko-japonskich/>

Pascal Blaise, *Myśli*, Onepress Classic, Gliwice 2019

Polskie dzieci syberyjskie, "Polonika" Nr 5, wyd. KOBUNSHA

Z Syberii i Mandżurii przez Japonię sieroty przyjechały do Wejherowa; „Puls Wejherowa”;
<https://www.pulswejherowa.pl/17457/syberii-mandzurii-japonie-sieroty-przyjechaly-wejherowa/>

Słowacki Juliusz, *Anelli Dzieła Wszystkie*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1952

Smuga Tomasz, *Odyseja Dzieci Syberyjskich przez Japonię do Wejherowa*
<https://wejherowo.naszemiasto.pl/odyseja-dzieci-syberyjskich-przez-japonie-do-wejherowa/ar/c1-908871>

Stiepanov Ilja, *Zdjęcia z podróży*, <https://fotomm.livejournal.com/>

Stiepanov Ilja, *Siberian Winter in the Settlement of Gold Workers*,
<https://englishrussia.com/2014/12/10/siberian-winter-in-the-settlement-of-gold-workers/>

Sugawa Yoshiyuki, *Eureka- Świat Miyazaki Hayao*, Seidosha, Tokyo 1997

Szpak 80, *Fumi Matsuzawa - Japonka, która zmarła ratując polskie dzieci*
<https://www.salon24.pl/u/nick/545776,fumi-matsuzawa-japonka-ktora-zmarla-ratujac-polskie-dzieci>

Szulc Marian (red.), *Wojna rosyjsko-japońska. Piłsudskiego wyprawa do Japonii*.
<https://nowahistoria.interia.pl/drogi-do-wolnosci/news-wojna-rosyjsko-japonska-pilsudskiego-wyprawa-do-japonii,nId,2256066>

Tubielewicz Jolanta, *Kultura Japonii Słownik*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996

Tumanik, Jekateryna *Polacy na Syberii*,
<http://www.pon.uj.edu.pl/wp-content/uploads/2014/01/Polacy-na-Syberii.pdf>

Transsyberyjska.pl *Historia kolei transsyberyjskiej*,
<https://transsyberyjska.pl/kolej-transsyberyjska-historia/>

Wiśniewski, Jan, *Liczebność Polaków we Wschodniej Rosji i na Syberii w latach 1914-1918. Zarys problematyki w: Polacy na Syberii od XIX do XXI wieku*, Wspólnota Polska, Warszawa 2019

Yonekawa, Blanca, Kazuo, *Aforyzmy japońskie*, PWN, Warszawa 1983

Żeromska Estra, *Maska na japońskiej scenie*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2004

Filmografia:

Kinki, reż Izumi Yoshida

Kigo, reż Izumi Yoshida

Koralina, reż Henry Selick

Księżniczka Mononoke, reż Hayao Miyazaki

Kubo i dwie struny, reż Travis Knight

Marry i Max, reż Adam Elliot

Miraż, reż Izumi Yoshida

Mój sąsiad Totoro, reż Hayao Miyazaki

Laputa- podniebny zamek, reż Hayao Miyazaki

Opowiadania z Doliny Muminków, reż: Lucjan Dembiński, Krystyna Kulczycka, Dariusz Zawilski. Jadwiga Kudrzycka

Paranorman, reż Chris Butler

Piotruś i Wilk, reż Suzie Templeton

Ponyo, reż Hayao Miyazaki

Przygody Misia Colargola, reż: Tadeusz Wilkosz, Jadwiga Kudrzycka, Krystyna Dobrowolska, Janina Hartwig, Lucjan Dembiński, Teresa Badzian, Eugeniusz Ignaciuk, Anna Harda, Dariusz Zawilski, Marcin Kielbaszczak, Edward Sturlis

Przygody Misia Uszatka, reż: Lucjan Dembiński, Marcin Kielbaszczak, Dariusz Zawilski, Dariusz Zawilski, Jadwiga Kudrzycka, Eugeneusz, Strus, Teresa Puchowska- Sturlis, Janusz Galewicz, Krystyna Kulczycka, Janina Hartwig.

Spirited Away, reż Hayao Miyazaki

Tango, reż Zbigniew Rybczyński

The making of Marry and

Max”:https://www.youtube.com/watch?v=UUVzPaBANKw&ab_channel=ACMI,
reż Adam Elliot

Zapomniana Książka, reż. Agata Gorzadek

Spis Ilustracji:

- il. 1. Kadr z filmu *Miraż*.
- il. 2. Kadr z filmu *Miraż*.
- il. 3. Kadry z filmu *Miraż*.
- il. 4. Kadry z filmu *Miraż*.
- il.5. Kadr z filmu *Kigo* - fragment prologu
- il. 6. Kadr z filmu *Kigo* - fragment lata
- il. 7. Kadr z filmu *Kigo* - fragment jesieni
- il. 8. Kadr z filmu *Kigo* - fragment zimy
- il. 9. Kadr z filmu *Kinki*
- il. 10. Kadry z filmu *Kinki*
- il. 11. Kadr z filmu *Kinki*
- il. 12. Plakat filmu *Kinki*
- il. 13. Zdjęcie Dzieci Syberyjskie z pielęgniarkami Japońskiego Czerwonego Krzyża wykonane w siedzibie Fukudenkai, Tokyo rok. 1920. Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.
- il. 14. Anna Bielkiewicz, Józef Jakóbkiewicz, Zdjęcia ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.
- il. 15. Zdjęcie zbiorowe Dzieci Syberyjskich oraz przedstawicieli Japońskiego Czerwonego Krzyża wykonane w Osace w 1922 roku. Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.
- il. 16. Zdjęcie Dzieci Syberyjskich w tradycyjnych strojach yukata wykonane w siedzibie Fukudenkai, Tokyo rok. 1920. Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.
- il. 17. Zdjęcie Dzieci Syberyjskich wykonane tuż przed wyruszeniem w drogę do “domu”, Tokyo. Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.
- il. 18. Zdjęcie odpływających Dzieci Syberyjskich z portu w Kobe w 1922 roku. Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.
- il. 19. Zdjęcie grupowe Dzieci Syberyjskich wykonane w Fukudenkai, Tokyo rok 1920. Zdjęcie ze zbiorów Poland office of Fukudenkai.
- il. 20. Janek Kowalski, kadr z filmu *Most*
- il. 21. Haru, kadr z filmu *Most*

- il. 22. Pudełko Janka, kadr z filmu *Most*
- il. 23. Zdjęcie Fumi Matsuzawa z polskim chłopcem.
- il. 24. Fumi Matsuzawa, kadr z filmu *Most*.
- il. 25. Fragment artykułu z polskiej gazety z 1929 roku
- il. 26. Lalki Hina, przedstawiające dwór cesarski z okazji Dnia Dziewczynki.
- il. 27. Fragment zwoju z przedstawiającego pochod demonów. Można rozpoznać demona biwa (lira japońska), demona koto (tradycyjny instrument muzyczny) itp.
- il. 28. Lalki autorstwa Yuki Atae.
- il. 29. Lalka z tkaniny autorstwa Yuki Atae.
- il. 30. Lalki z Semafora, źródło:
<https://nowiny24.pl/muzeum-dobranoczek-w-rzeszowie/ar/5742872>
- il. 31. „*Muminki*” z Se-ma-fora, źródło:
<https://www.ponapisach.pl/2017/12/magiczna-zima-muminkow-zapowiedz.html>
- il. 32. Piotruś z filmu „*Piotruś i Wilk*”.
- il. 33. Okładka DVD filmu *Mój sąsiad Totoro*
- il. 34. Ilustracja Totoro wykonana przez Hayao Miyazaki
- il. 35. Kadr z filmu *Mój sąsiad Totoro*- siostry Satsuki Mei jadące kotobusem.
- il. 36. Fotografie, które stały się inspiracją wizualną dla scenografii Syberii.
Zdjęcia z <https://fotomm.livejournal.com/>
- il. 37. Fotografia pokazująca fragment japońskiego domu z engawą.
(Źródło: <https://en.wikipedia.org/wiki/Engawa>)
- il. 38. Koncept art engawy do filmu *Most*
- il. 39. Kadr z filmu *Most* pokazujący scenografię z engawa.
- il. 40. Kadr z filmu *Most*, dzieci przy tradycyjnym posiłku w japońskim domu.
- il. 41. Kadr z filmu *Most*, bohater w tradycyjnym domu japońskim.
- il. 42. Projekt lalki Janka.
- il. 43. Projekt lalki Haru.
- il. 44. „alien” Janka z wrysowaną konstrukcją kulkową.
- il. 45. Przykładowe replacementy
- il. 46. Kadr z filmu *Most*, Janek z ekspresją zaciekawienia.
- il. 47. Prototyp lalki Janka
- il. 48. Prototyp lalki Haru.

- il. 49 “Aktorzy” na planie, foto Joanna Miklaszewska- Sierakowska
- il. 50 “Aktorzy” na planie z animatorem, foto Joanna Miklaszewska- Sierakowska
- il. 51. Przykład gęszcza stawów, żartobliwie nazywanego „pułapką na animatorów”.
- il. 52. Reżyser i animator w trakcie omawiania ujęcia.
- Foto Joanna Miklaszewska- Sierakowska
- il. 53. Animator na planie, archiwum autora
- il. 54. Fragment scenografii skarpy, archiwum autora.
- il. 55. Fotomontaż ekipy zdjęciowej filmu “*Most*” i “*Zapomniana książka*”
autorstwa Izumi Yoshida.