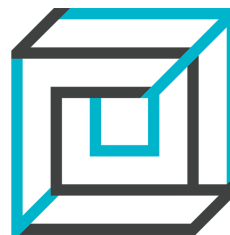


**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



Studia Doktoranckie/Szkoła Doktorska

Marcin Podolec

Nr albumu: 129

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

Reżyseria animowanego dokumentu na przykładzie filmu *Colaholic*

Opieka promotorska:
prof. dr hab. Piotr Dumala

Łódź 2022

SPIS TREŚCI

| | |
|--|----|
| Wprowadzenie | 4 |
| Rozdział I | |
| ANIMACJA – SZKŁO POWIĘKSZAJĄCE DLA DOKUMENTU | |
| 1.1. Animowany dokument – pochodzenie, rozwój i obecne miejsce w kinie | 6 |
| 1.2. Animowany dokument – synkretyzm gatunkowy | 13 |
| Rozdział II | |
| DROGA DO FILMU <i>COLAHOLIC</i> | |
| 2.1. Od amatorskich komiksów do animacji – wczesne prace | 17 |
| 2.2. Od fikcji do dokumentu – filmy szkolne | 18 |
| 2.3. <i>Olbrzym</i> – dyplom | 26 |
| 2.4. Założenie studia animacji | 29 |
| 2.5. Pozostała twórczość – komiks | 30 |
| Rozdział III | |
| <i>COLAHOLIC</i> – REŻYSERIA ANIMOWANEGO DOKUMENTU | |
| 3.1. Problematyka filmu i wstępne założenia realizacyjne | 36 |
| 3.2. Treść filmu i sposób jej przedstawienia | 37 |
| 3.3. Środowisko i styl pracy | 42 |
| 3.4. Projektowanie <i>Colaholica</i> | 43 |
| 3.5. Praca z animatorami | 45 |
| 3.6. Rola aktorów, dźwięku i muzyki | 47 |
| 3.7. Wykorzystane środki reżyserskie | 49 |
| 3.8. <i>Colaholic</i> na tle poprzednich i kolejnych etiud | 53 |

| | |
|--|----|
| 3.9. Promocja, dystrybucja i przyjęcie filmu | 57 |
| Podsumowanie | 60 |
| Nota realizatorska filmu <i>Colaholic</i> | 62 |
| Bibliografia | 67 |
| Filmografia | 69 |
| Spis ilustracji | 71 |
| Aneks 1. Wywiad z Piotrem Kardasem | 72 |
| Aneks 2. Wywiad z Kają Klimek | 78 |
| Podziękowania | 84 |

Wprowadzenie

To zresztą właśnie pogranicze jest najtrudniejsze do uchwycenia i systematyzacji, a jednocześnie, jego twórczy potencjał gwarantuje ciągły rozwój kina.¹

Agnieszka Powierska

Z mojej perspektywy – twórcy, producenta, gościa festiwalu – animowany dokument przestał być ciekawostką i stał się rozpoznawalnym elementem filmowego krajobrazu. Drogę do tego statusu zaczął wydeptywać sobie ponad sto lat temu, kiedy w 1918 roku wyemitowano *Sinking of Lisitania*, pierwszy animowany dokument autorstwa Winsora McKaya. Dziś [...] filmowcy nie ustają w poszukiwaniu nowych środków wyrazu – dokument animowany sytuuje się na przecięciu dwóch autorskich i otwartych na eksperymenty odmian twórczości, animacji i dokumentu kreacyjnego. Jest zmienną, stale rozwijającą się i nadal popularną formułą czerpiącą z różnych tradycji kina.² Może dlatego, mimo że sam od blisko 10 lat zajmuję się w komiksie i animacji prawdziwymi historiami, wciąż pozostaję zafascynowany bogactwem, które oferuje połączenie realnego i wykreowanego?

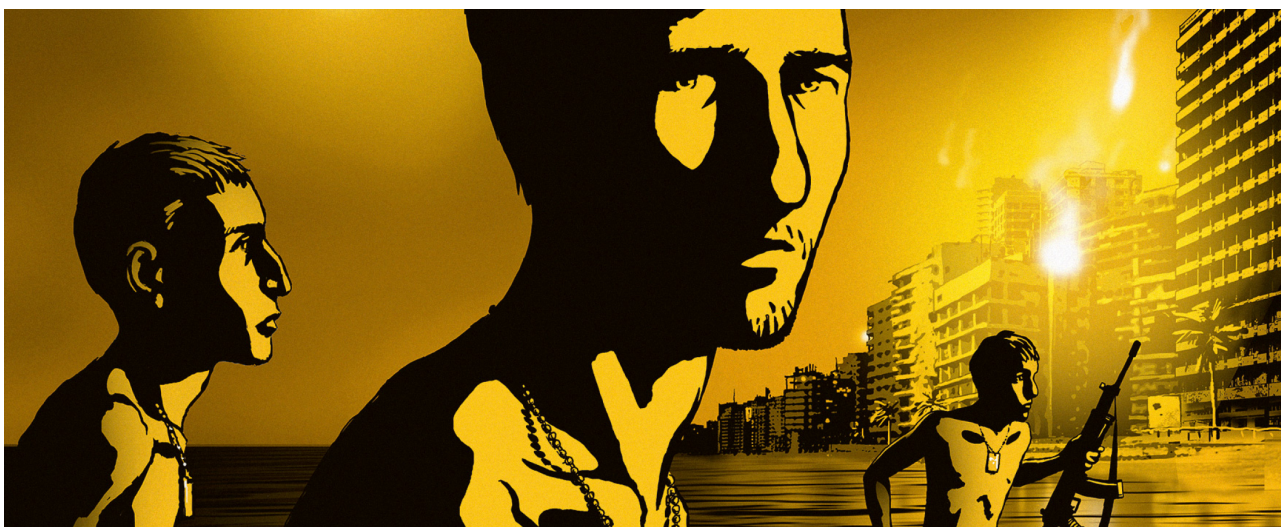
W pracy zarysuję historię animadoków. Przedstawię pierwsze próby tworzenia opowieści na faktach, które podejmowałem w medium komiksu. Omówię swoje wczesne filmy, które ze świata fikcji przeniosły mnie w rejony dokumentu. Najwięcej miejsca poświęcę komentarzowi do mojej pracy praktycznej, filmu pt. *Colaholic*. Przybliżę decyzje reżyserskie, metody twórcze, środki formalne. Zderzę oczekiwania z rezultatami. By szerzej spojrzeć na ten temat, przeprowadziłem dwie rozmowy z teoretykami kina – Piotrem Kardasem, który organizuje festiwal animowanych

¹ A. Powierska, *Dokument animowany / animacja dokumentalna – poszerzanie granic filmowych narracji niefikcyjnych*, Poznań 2019, s. 278.

² Ibidem.

dokumentów, oraz Kają Klimek, selekcyjerką, krytyczką filmową i komiksową. Dodatkową optykę uzyskałem przez doświadczenia jurorskie zdobyte w 2019 roku w trakcie festiwalu animadoków o nazwie II Rising of Lusitania. Poruszaną w pracy tematykę od strony teoretycznej badałem już w 2015 roku w mojej pracy magisterskiej zatytułowanej *Funkcja animacji w filmie dokumentalnym*, którą napisałem pod opieką mgr Wandy Mirowskiej oraz dr hab. Krzysztofa Rynkiewicza.

Na co dzień jednak zajmuję się animadokami od strony praktycznej, realizując zarówno własne projekty, jak i wspierając innych reżyserów w roli projektanta, animatora, art directora oraz producenta. I to właśnie autorska perspektywa posłuży mi do omówienia głównych zagadnień poruszanych w tej pracy. Na co warto zwrócić uwagę, by stworzyć udany animowany dokument? Jak dobrać formę odpowiednią do treści? Jak bardzo kreacyjna i nierzeczywista może być warstwa wizualna, by widz nie nabrał wątpliwości, czy wciąż ogląda prawdziwą historię? A może reżyser animowanych dokumentów nie powinien cenzurować się pod kątem formalnym? W końcu nawet słynny, nagradzany *Walc z Baszirem* Ariego Folmana bez lekkości, umowności, ale i dzikości animacji *nie byłby niczym więcej jak tylko drastyczną publicystyką o zbrodniach wojennych*.³



Ilustracja 1. Kadr z filmu „Walc z Baszirem” (2008), reż. Ari Folman

3 A. Prodeus, *Na wykopaliskach pamięci*, „Kino”, 2009 nr 5, s. 22-25.

Rozdział I

ANIMACJA – SZKŁO POWIĘKSZAJĄCE DLA DOKUMENTU

1.1. Animacja a dokument – pochodzenie, rozwój i obecne miejsce w kinie

Animowany dokument zajmuje mnie od wielu lat od strony praktycznej. Zrealizowałem kilka krótkometrażowych, autorskich animadoców, o których piszę w dalszej części tej pracy. Pierwszy taki film stworzyłem w 2014 roku jako student IV roku studiów magisterskich. Po zajęciach, wykonując animacyjne zlecenia, również miałem do czynienia z tą formą. Opracowałem plastykę oraz wyreżyserowałem i przygotowałem animacje do takich produkcji jak *Barry – pies z Treblinka* (reż. Władysław Jurkow), *Ucho wewnętrzne* (reż. Magdalena Gubała i Szymon Uliasz), *Fugazi – centrum wszechświata* (reż. Leszek Gnoiński) oraz *Bruno Schulz* (reż. Adam Sikora). W 2017 roku założyłem w Łodzi studio Yellow Tapir Films. Od tego czasu, już jako producent i *art director*, wziąłem udział w powstaniu kolejnych animacji dokumentalnych, między innymi nagradzanego w kraju i za granicą *We Have One Heart* (reż. Katarzyna Warzecha), *Still Life* (reż. Sławomir Grünberg) czy *Królewski sen* (reż. Agnieszka Mankiewicz). Natomiast pierwsza w pełni autorska produkcja studia to rysunkowy dokument *Colaholic*, główny przedmiot niniejszej

rozprawy.

Animacja non-fiction stanowi obiekt mojego zainteresowania również od strony teoretycznej. W 2015 roku obroniłem pracę magisterską pod tytułem *Funkcja animacji w filmie dokumentalnym*, którą napisałem pod opieką prof. dr hab. Krzysztofa Rynkiewicza oraz mgr Wandy Mirowskiej. Pracę tę oparłem na analizie najważniejszych obrazów należących do gatunku. Przedstawiłem w niej także tło historyczne oraz podjąłem próbę wyszczególnienia cech charakteryzujących animowane dokumenty. W kolejnych akapitach nawiążę do zdobytych przeze mnie informacji i wyciągniętych wówczas wniosków. Uzupełnię je i zaprezentuję w kontekście zagadnienia, jakim jest reżyseria animadoców.

Pod pojęciem „film animowany” rozumiemy repertuar rozmaitych technik kreowania i produkowania ruchomych obrazów ekranowych. Animacja nie jest zatem rodzajem filmowym w takim rozumieniu, w jakim są nimi film faktów i film fikcji. Pozostaje natomiast od końca XIX wieku (Émile Reynaud i jego Paryski Teatr Optyczny) osobną dziedziną twórczości [...] wykorzystującą do swych celów bardzo szeroką gamę możliwości i tworzyw [...]. Pod względem genologicznym animacja nie sprowadza się zatem do jakiegoś jednego rodzaju czy gatunku kina, lecz może „obsługiwać”, wykorzystywać i kojarzyć ze sobą praktycznie wszystkie gatunki filmowe. Nie ogranicza się też do utworów o charakterze fikcjonalnym. Od pewnego czasu [...] jej domenę stanowią nie tylko przekazy spod znaku filmu fikcji, lecz coraz częściej także komunikaty o charakterze dokumentalnym, co traktujemy jako swoisty przełom i rewelację [...]”⁴ Ów „pewien czas”, o którym w swoim artykule wspomina Marek Hendrykowski, to okres ponad stu lat.

Za pierwszego przedstawiciela animowanych dokumentów uznaje się film Winsora McKaya pt. *The Sinking of the Lusitania* z 1918 roku. Słynny twórca komiksów (*Little Nemo* to jego najszerzej znany tytuł) za pomocą animacji rysunkowej pokazał zatonięcie statku trafionego dwiema niemieckimi torpedami. Twórca trzymał kamerę na dystans, stronił od portretów i budowania relacji bohater-widz. Postawił na wizualny obiektywizm. Wraz z biegiem lat filmowcy krok po kroku mieli coraz bardziej zbliżać się do protagonistów. Zanim to nastąpiło, lata 20. XX wieku (a także kolejne dekady) przyniosły animacje o charakterze popularnonaukowym (jak na przykład *The Einstein Theory of Reality*). Sam Walt Disney wypuścił wówczas na ekrany filmy takie jak *Our Friend the Atom* czy *Victory Through Air Power*. Norman McLaren na początku lat 50. za swój krótki metraż *Neighbours* zdobył Nagrodę Akademii Filmowej. W tej etiudzie żywy plan był równorzędnym partnerem dla z techniki animacji stop motion. Kolejne lata przyniosły nowe pozycje w katalogu animowanych dokumentów; twórcy coraz częściej za punkt wyjścia brali

⁴ M. Hendrykowski, *Animacja jako dokument, dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3, s. 171.

autentyczne nagrania audio i uzupełniali je wykreowanym obrazem. Popularność animadoców rosła. W końcu, w 2007 roku, Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych w Amsterdamie dodał konkursową kategorię o nazwie „dokumenty częściowo lub w całości animowane”.



Ilustracja 2. Oryginalny rysunek z filmu „The Sinking of the Lusitania” (1918), reż. Winsor McCay

Zwiększająca się liczba realizacji łączących non-fiction z animacją, dedykowane programy stypendialne i rezydencje, festiwale skupione wokół tego zagadnienia to stałe elementy filmowego krajobrazu ostatnich lat. Marek Hendrykowski podkreśla, że obserwujemy [...] głębokie przemieszczenia zachodzące w narracji animowanych obrazów. Od jakiegoś czasu mamy bowiem do czynienia z interkulturowym trendem, który w znacznym stopniu przesunął twórczość animowaną z pozycji awangardowego marginesu ku centrum poszukiwań współczesnego kina.⁵

Zapowiedzi tej siły [...] mieliśmy już w *Persepolis* (2007) Marjane Satrapi i Vincenta

⁵ M. Hendrykowski, *Animacja jako dokument, dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3, s. 168.

Paronnauda.⁶ Choć ten film nie jest animadokiem, jego polityczne oddziaływanie (to adaptacja czteroczęściowego komiksu o dzieciństwie Iraniki w czasach, gdy obalono Szacha i gdy zaognił się konflikt z Irakiem) przesunęło rozważania o pełnometrażowych animacjach w rejony przypisane kinu zaangażowanemu, reagującemu, odnoszącemu się do realiów.

Trudno o pracę na temat animowanych dokumentów bez poświęcenia choćby kilku zdań filmowi Ariego Folmana. Jego *zachwycający* *Walc z Baszirem* [...] z 2008 roku to pierwsze spotkanie szerokiej polskiej (i nie tylko) publiczności z tą formułą filmową, i to w wydaniu świadomie wykorzystującym swój estetyczny, ale i epistemologiczny, potencjał. Doceniony przez krytyków, wyróżniony prestiżowymi nagrodami i nominacjami (m.in. Złotym Globem dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego, nominacją do Oscara w odpowiadającej kategorii, Cezarem dla najlepszego filmu zagranicznego, nominacjami do Europejskiej Nagrody Filmowej dla Folmana za scenariusz, reżyserię i film), wywołał wśród odbiorców szczere zaskoczenie⁷. Skąd wzięło się owo zaskoczenie? Przecież zaledwie rok wcześniej w kinach wyświetlano wspomniane w poprzednim akapicie *Persepolis*. Art Spigelman za swój komiks *Maus*, w którym za pomocą rysunkowych zwierzątek opowiedział o tragedii II Wojny Światowej, otrzymał Nagrodę Pulitzera już 17 lat wcześniej. Joe Sacco od opublikował kilka reporterskich albumów o konfliktach zbrojnych. Czy naprawdę odbiorców kultury powinna dziwić korelacja wspomnień wojennych i wysublimowanej graficznie, niestroniącej od metafory warstwy wizualnej? Sądzę, że na sukces Folmana złożyło się wiele kwestii. Iwona Kurz w swoim tekście dla portalu dwutygodnik.com wyróżnia dwie z nich: *Pierwsza wiązała się z kontekstem politycznym; film, odwołujący się do wydarzeń pierwszej wojny libańskiej w 1982 roku, oglądany był równocześnie z telewizyjnymi relacjami z atakowanej przez izraelską armię Strefy Gazy. [...] Z powodu przyjętej formy praca nad nim [Walcem z Baszirem] zajęła cztery lata. Klasyfikacja gatunkowa to właśnie druga kwestia, na którą zwracali uwagę właściwie wszyscy recenzenci [...]*⁸. Dodałbym do tego idealnie dobraną do okoliczności oprawę wizualną. Protagonista zмага się bowiem z lukami w pamięci, traumą wojenną. Animacja jest doskonałym narzędziem do rekonstruowania wspomnień, a jej użycie przez Folmana można określić za wzorcowe.

Zrealizowany z dużą świadomością, dbałością o szczegóły i odpowiednio wypromowany *Walc z Baszirem* osiągnął to, co pozostaje tak trudno dostępne dla pełnometrażowych animacji dla dorosłych – dotarł do szerokiego grona odbiorców, otwierając tym samym drzwi kolejnym tego

6 A. Prodeus, Na wykopaliskach pamięci, „Kino”, 2009 nr 5, s. 22-25.

7 A. Powierska, *Dokument animowany / animacja dokumentalna – poszerzanie granic filmowych narracji niefikcyjnych*, Poznań 2019, s. 3.

8 www.dwutygodnik.com/arttykul/15-wsciekle-psy-pamieci, dostęp: 01.02.2022.

typu filmom. Od strony reżyserskiej warto wyróżnić dążenie Ariego Folmana do tworzenia ikonicznych scen. Wiele miesięcy po pierwszym obejrzeniu jego filmu, wciąż byłem w stanie przywołać obraz wściekłych psów goniących przez miasto, rozświetlone flarami twarze żołnierzy na plaży oraz gigantyczną postać kobiety, na której ciele dryfuje bohater. Starłem się coś podobnego osiągnąć w *Colaholicu*. Jak mówi krytyczka filmowa i komiksowa Kaja Klimek: *na pewno zapada w pamięć motyw przedzierania się przez nawalnicę, żeby kupić butelki. Też dobrze pamiętam powrót bohatera do dawnej formy po syndromie odstawienia, fruwanie, tańczenie. Będzie mi się też z tym filmem kojarzyć powtarzanie motywów, jak np. tego ze skrzynką na listy lub tego z rozmowami na żółtym tle*⁹.



Ilustracja 3. Kadr z filmu „Crulic. Droga na drugą stronę” (2011), reż. Anca Damian

Zastanawiałem się, co dało mi jako reżyserowi animadoków obejrzenie pozostałych filmów, które analizowałem na potrzeby pracy magisterskiej. *Crulic. Droga na drugą stronę* oraz *Czarodziejska góra*, oba w reżyserii Anki Damian, stanowią przykłady łączenia wielu technik w obrębie jednego dzieła. Dodatkowo, reżyserce udało się, szczególnie w pierwszym z wymienionych przeze mnie filmów, wprowadzić elementy humorystyczne do zdawałoby się poważnej i trudnej historii (protagonista zostaje niesłusznie oskarżony o popełnienie przestępstwa

⁹ Kaja Klimek (w rozmowie z Marcinem Podolcem), aneks nr 2.

i osadzony w polskim więzieniu; na znak protestu rozpoczyna głodówkę, która prowadzi do tragicznego finału). Podobny efekt osiągnął uznany twórca videoklipów Michel Gondry w swoim animadoku *Czy Noam Chomsky jest wysoki czy szczęśliwy?*. To obrazowane nieporadną kreską zapisy jego rozmów ze znanym profesorem filozofii. Zestawienie nieco naiwnej plastyki, prostych narzędzi (takich jak flamastry) i minimalnej postprodukcji z wielką inteligencją i renomą rozmówcy już samo w sobie pozwala brać widzom ten film w pewien nawias. Echa tej dezynwoltury widoczne mogą być w *Colaholicu*, który przecież opowiada o poważnym problemie mierzenia się z nałogiem przy pomocy... komedii romantycznej. A ów nałóg to przecież uzależnienie od słodzonego napoju.

Seth's Dominion Luca Chamberlanda z 2014 roku to portret ekscentrycznego twórcy komiksów z Kanady, publikującego pod pseudonimem Seth. Ten twórca pozostaje od lat maksymalnie skoncentrowany na pracy, zawieszony pomiędzy fikcją a rzeczywistością (co czyni go idealnym bohaterem animowanego dokumentu). Tworzy historie o wymyślonym miasteczku, jednocześnie przenosząc jego mieszkańców do realnego świata za pomocą ręcznie przygotowywanych figurek i makiet. Myślę, że film o Seth'cie to dobry przykład oddania charakteru żywej postaci w jej graficznym awatarze. Bohater w filmie nie tylko zachowuje się jak swój pierwowzór, ale też zaprojektowany jest z prostotą i pietyzmem, które są przypisane osobie prawdziwego Setha i jego twórczości.



Ilustracja 4. Kadr z filmu „Seth's Dominion” (2014), reż. Luc Chamberland

Kolejne animadoki, z którymi zapoznałem się przy okazji poprzedniej pracy naukowej, to *Bruno Schulz* w reżyserii Adama Sikory i *Cobain. Montage of Heck* Breta Morgena. Te filmy są przykładami produkcji, w których warstwa żywego planu przeważa nad elementami animowanymi. Wobec tego, ciężko doszukiwać się bezpośredniego związku pomiędzy *Colaholikiem* a tymi dokumentami. Z drugiej strony jednak, te seanse, zsumowane z pozostałymi, dały mi szeroki wgląd w opcje, którymi dysponuje reżyser animowanych dokumentów; stały się punktem wyjścia do rozmyślań. Czy powinienem włączać w strukturę filmu zdjęcia, czy raczej pozostać wyłącznie przy rysunkach? Iść w stronę portretu pojedynczej osoby czy przedstawić zjawisko uzależnienia od cukru szerzej? Korzystać z komentarza z offu, rozpisać dialogi, a może zdecydować się na etiudę bez słów? Odpowiedzi na te pytania oraz inne podjęte przeze mnie decyzje przybliżam w trzecim rozdziale niniejszej pracy, szczególnie w podrozdziale 3.7.

Animowany dokument ma coraz silniejszą reprezentację i pozycję na rynku filmowym. Pozwala w sposób pełny i atrakcyjny wizualnie opowiadać historie, które nie zostały (właściwie) zarejestrowane. Poprzez łączenie w sobie dwóch gatunków, zwiększa swoje szanse wśród selekcyonerów i programerów. W czasie tegorocznego sezonu festiwalowego tryumfy odnosił obraz zatytułowany *Przeżyć*. Wyreżyserował go duński dokumentalista Jonas Poher Rasmussen. To poruszająca, rysunkowo zrealizowana opowieść o młodym, homoseksualnym Aminie, który wraz z matką i rodzeństwem uciekł do Danii z ogarniętego stanem wojny Afganistanu. Już jako dorosły mężczyzna, Amin pracuje na uczelni, lecz jego uchodźcza przeszłość może pokrzyżować mu akademickie plany. To pierwsza produkcja w historii nominowana do Nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej jednocześnie w kategorii najlepszy film międzynarodowy, najlepszy pełnometrażowy film dokumentalny oraz najlepszy pełnometrażowy film animowany; to zdecydowanie największy sukces animadocu od czasów *Walca z Baszirem*. Ten obraz opowiada o autentycznych wydarzeniach z ostatnich kilkadziesiąt lat życia przyjaciela Rasmussena. Reżyser, posiadając doświadczenie w pracy w radiu, chciał nakłonić kolegę do podzielenia się swoją przeszłością przy pomocy tego medium. Pragnący zachować anonimowość imigrant odmawiał, jednak w końcu zgodził się, by jego historia została opowiedziana za pomocą animowanego dokumentu. *Mężczyzna mógł w ten sposób zdradzić sekrety, pozostając anonimowym*¹⁰. Warto w tym miejscu odnotować, że to jedna z właściwości animowanego dokumentu – pozwala protagoniście, jeśli ten sobie tego życzy, pozostać w tle, skryć się pod warstwą kreacji.

10 www.papaya.rocks/pl/news/flee-animowany-dokument-o-afganskim-uchodzcy-z-pierwszym-zwi, dostęp 2.05.2022.



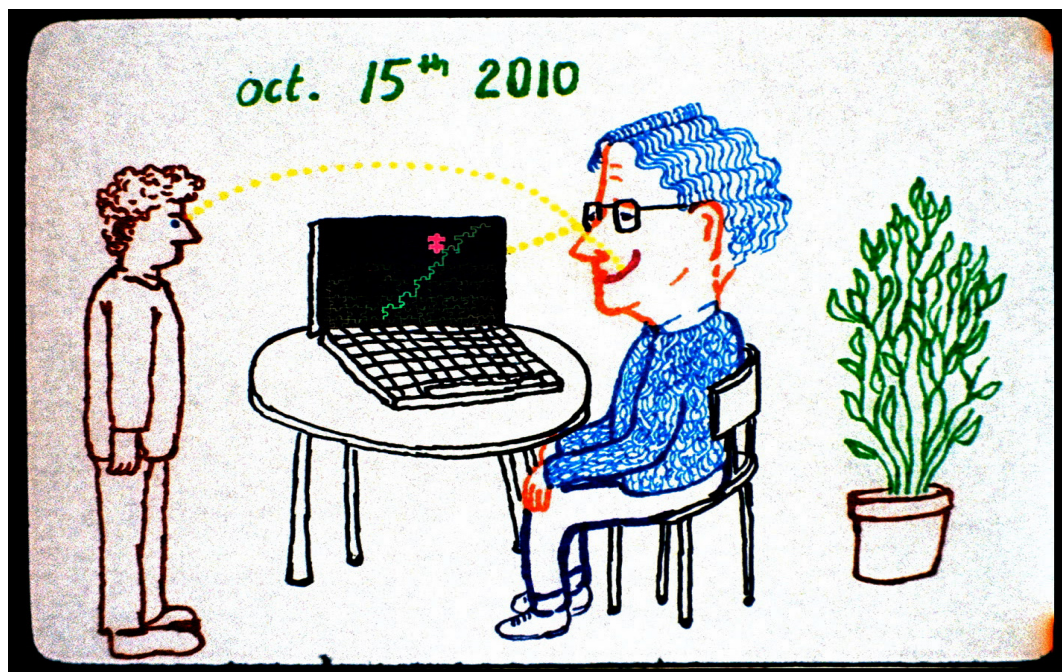
Ilustracja 5. Kadr z filmu „Przeżyć” (2021), reż. Jonas Poher Rasmussen

Nie traktuję wyróżnień dla *Przeżyć* jako nowego otwarcia dla animowanych dokumentów. Widzę je raczej jako kontynuację ich dobrej passy, rozpoczętej w 2008 roku przez *Walc z Baszirem* i zaanonsowanej rok wcześniej filmem *Persepolis*. Dokumentalne animacje od lat budzą zainteresowanie krytyków, widzów i badaczy. Skąd bierze się ich popularność? Według mnie z atrakcyjności, jaką daje zderzenie dwóch porządków – realnego i kreacyjnego. W kolejnym podrozdziale podejmuję próbę rozwinięcia tej myśli.

1.2. Animowany dokument - synkretyzm gatunkowy

Animadok to pogranicze, zbiór wspólny cech, zderzenie dwóch frontów, które wciąga. Widownia ludzi śledzić, w jaki sposób reżyserzy animacji ogrywają znane im tematy. Kaja Klimek w czasie wywiadu przeprowadzonego na potrzeby tej pracy stwierdziła, że *Dokument* (mój szkolny animadoc, który opisuję w kolejnym rozdziale), nie działałby odpowiednio na poziomie emocji, gdyby nie był animacją; że w kinie dokumentalnym z żywym planem produkcji na ten temat było już tyle, że ciężko byłoby dodać coś nowego. *Jeśli animacja jest zrobiona dobrze, z wyczuciem, to myślę, że wówczas można pokazać więcej niż w filmie dokumentalnym. [...] I można pokazać inaczej, zinterpretować i zmetaforyzować. Można mocno działać na emocje odwracając uwagę od*

tego, że coś jest trudne. Robi to często Wes Anderson. Ta umowność, komiksowość w inscenizowaniu pomaga mu mówić o trudnych sprawach.¹¹ Inna krytyczka filmowa, Adriana Prodeus, podsuwa myśl, że [...] animacja może być szkłem powiększającym dla dokumentu¹². Jako praktyk, twórca animadoców - przychylam się do tego stwierdzenia. Animacja pozwala dosłownie wnikać do wnętrza bohatera. Dzięki posługiwaniu się symbolem, metaforą, a także dzięki osłonie, jaką daje plastyczna konwencja, ułatwia pokazywanie scen trudnych – drastycznych, intymnych, związanych z chorobą, cielesnością. Być może właśnie dlatego autorzy animowanych dokumentów tak często decydują, by ich filmy były rodzajami portretu protagonisty. Dzieje się tak między innymi w obrazach takich jak *Walc z Baszirem*, *Czy Noam Chomsky jest wysoki czy szczęśliwy*, *Bruno Schulz*, *Cobain*. *Montage of Heck*, *Crulic*. *Droga na drugą stronę*. To mój wniosek poczyniony przy okazji analizowania cech wspólnych gatunku na potrzeby pracy magisterskiej. Inne punkty styeczne, które wówczas zaobserwowałem to: kolażowość formy, włączanie materiałów fotograficznych i video w strukturę obrazu, częste korzystanie z montażu syntetyzującego oraz z wprowadzania w kadr nieoczywistych elementów lub akcji (realizm magiczny, abstrakcja w warstwie wizualnej). Podobne rezultaty przyniosły badania przeprowadzone przez Agnieszkę Powierską w jej pracy doktorskiej (z której krótkiego fragmentu uczyniłem motto otwierające niniejszą rozprawę).



Ilustracja 6. Kadr z filmu „Czy Noam Chomsky jest wysoki czy szczęśliwy” (2013), reż. Michel Gondry

11 Kaja Klimek (w rozmowie z Marcinem Podolcem), aneks nr 2.

12 A. Prodeus, *Na wykopaliskach pamięci*, „Kino”, 2009 nr 5, s. 22-25.

Jak te elementy z animacyjnym rodowodem odnajdują się w zestawieniu z treściami niefikcjonalnymi? Piotr Kardas mówi, że *animacja bajką bywa, ale nie zawsze nią jest*.¹³ To prawda, kino animowane, podobnie jak komiks, stereotypowo kojarzy się z treściami dla młodego odbiorcy. Myślę jednak, że publiczność zyskuje coraz większą świadomość co do bogactwa oferowanych przez animację treści. Wraz z rozwojem gatunku, powstawaniem nowych inicjatyw festiwalowych oraz poszerzaniem oferty przez platformy VOD, obserwujemy coraz większą dostępność animacji dla dojrzałego widza. Wśród nich nie brakuje oczywiście animowanych dokumentów.

*Już samo złożenie w jedno obu tych pojęć podyktowało niektórym piszącym na jego temat takie określenia jak „paradoks” czy „oksymoron”, co pośrednio wskazuje na doniosłość dokonującej się na naszych oczach metamorfozy.*¹⁴ Uważam, że kino animowane zawdzięcza dokumentowi nadanie pewnej rangi, włączenie w szerszą dyskusję i niekiedy w polityczne konteksty. Z kolei dokument od animacji otrzymuje spory zestaw środków formalnych i narracyjnych, które służą mu do poszerzania swoich własnych granic. *Kiedy masz fakty, o których chcesz opowiedzieć, animacja jest środkiem by opowiedzieć nie tylko o tym, jak było, by ilustrować rzeczywistość. Ona pomaga od razu, dzięki swojej artystycznej formie, tę rzeczywistość interpretować. Tego się w pewnym sensie nie da zrobić za pomocą „czystego” dokumentu.*¹⁵

Z początku animadoki zdawały się być domeną twórców kina animowanego. To oni, obeznani z tworzywem, technologią, wykształceni w projektowaniu tego typu treści, sięgnęli po autentyczne historie. To łatwiejsza, bardziej dostępna droga niż ta, którą musieli przejść dokumentaliści chcący skorzystać z różnorodności formalnej oferowanej przez kino animowane. Ci bowiem musieli nauczyć się nowego języka opowieści, a częściej – zgłosić się do autorów animacji z propozycją współpracy. Z mojego doświadczenia zdobytego w ciągu kilkuletniej pracy w studiu Yellow Tapir Films wynika, że reżyserzy i reżyserki kina dokumentalnego coraz chętniej sięgają po animację. I z powodzeniem odnajdują się w tej dziedzinie.

Bywają jednak zaskoczeni między innymi kolejnością, w jakiej odbywają się prace nad filmem animowanym. Tutaj bowiem wiele kluczowych decyzji podejmowanych jest już w okresie preprodukcji lub – szerzej – na wczesnym etapie realizacji. Nie ma tu zbyt wiele miejsca na improwizację. Obserwacja dokumentalna musi zostać przeprowadzona w zasadzie przed właściwym początkiem powstawania filmu. Animatorzy potrzebują precyzyjnie przygotowanych opisów charakterologicznych postaci, wskazówek co do sposobu ich poruszania się, ekspresji,

13 Piotr Kardas (w rozmowie z Marcinem Podolcem), aneks nr 1.

14 M. Hendrykowski, *Animacja jako dokument, dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3, s. 169.

15 Kaja Klimek (w rozmowie z Marcinem Podolcem), aneks nr 2.

mimiki. Głosy, rozmowy, o ile nie korzysta się z materiałów setkowych, muszą zostać spreparowane, odtworzone przez bohaterów lub aktorów. Ujęcia, które okażą się nieudane i nie trafią do finalnego montażu, to duża strata produkcyjna – czasu i budżetu. Warto również zauważyć, że animacja daje dodatkowe możliwości montażowe, chociażby poprzez użycie morfingu (jeden element lub kadr przemienia się w inny, rozpoczynając tą transformacją nowe ujęcie). To wszystko jest raczej powszechną wiedzą w środowisku animatorów. Reżyserzy dokumentów potrzebują przewodników, którzy wskażą im odpowiednie rozwiązania i sposoby działania. Takie współprace, podobnie jak połączenie dwóch pozornie nieprzystających do siebie gatunków, czasami dają świetne efekty. Niech zaświadczą o tym chociażby sukcesy *Walca z Baszirem*, *We Have One Heart* czy *Przeżyć*.

Animowany dokument łączy w sobie moc obu gatunków, z których się składa. Mimo bogatej tradycji pozostaje czymś świeżym w oczach dokumentalistów, otwiera im nowe możliwości; dla animatorów obserwacja, praca z archiwaliami to dobra podstawa do budowania warstwy kreatywnej. Sam często korzystam z tej podpory, jaką przy pisaniu scenariusza daje opowiadanie o autentycznych wydarzeniach. W drugim rozdziale mojej pracy opiszę swoje filmy i albumy komiksowe; twórczą ścieżkę, która doprowadziła mnie do zrealizowania *Colaholika*.

Rozdział II

DROGA DO FILMU *COLAHOLIC*

2.1. Od amatorskich komiksów do animacji – wczesne prace

Sztuką komiksu – lub szerzej: rysunkową narracją – zainteresowałem się wcześniej. W wieku kilku lat kopiowałem przeczytane magazyny komiksowe i obejrzałem kreskówki, głównie amerykańskiej i japońskiej produkcji. Poranne i popołudniowe pasma w telewizjach RTL7 i Polsat były w tygodniu obowiązkowymi punktami. Później, gdy rodzice wykupili kablówkę, pory dnia przestały mieć znaczenie i oglądałem animacje w każdej wolnej chwili. W ten sposób poznałem między innymi znakomitego wizualnie, korzystającego z odniesień do klasycznego kina, *Samuraja Jacka*. To produkcja, która do dziś inspiruje kolejne pokolenia twórców.

W czasach późnej podstawówki i gimnazjum wciąż rysowałem, zdobywając za swoje prace nagrody w konkursach o zasięgu miejskim i regionalnym. W ostatniej klasie gimnazjum, w 2007 roku, zachęcony przez nauczycielkę plastyki Elżbietę Śliwińską, wziąłem udział w ogólnopolskim konkursie plastycznym poświęconym marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu. Postanowiłem przygotować komiks opowiadający o akcji pod Bezdanami, w czasie której Polacy pod

przywództwem samego Piłsudskiego *napadli na rosyjski pociąg pocztowy, przewożący pieniądze*¹⁶. Zdobyte środki przeznaczono na działalność polskich organizacji wojskowych. Do opowiedzenia tej historii zainspirował mnie jej gatunkowy potencjał: konspiracja, zasadzka, westernowa akcja, wybuchy bomb, strzelanina, ucieczka. Prace nad komiksem zajęły mi około dwóch tygodni. Po jakimś czasie dowiedziałem się, że moja *Akcja pod Bezdunami* zajęła I miejsce w konkursie. Skutkiem tej nagrody była rozmowa z ojcem, który zapytał mnie, czy chcę dalej rozwijać swoje umiejętności w zakresie komiksowego rysunku. Gdy padła potwierdzająca odpowiedź, umówił mnie na konsultacje z dr Wojciechem Birkiem, który mieszkał w oddalonym o 60 km od naszej miejscowości Rzeszowie.

Wojciech Birek to ceniony badacz, tłumacz i scenarzysta komiksowy, a także działacz: dzięki niemu swój początek wzięło wiele imprez komiksowych, które pomagają rozwijać do dziś. Po omówieniu mojego portfolio, postanowiliśmy spotykać się co dwa tygodnie na konsultacje komiksowe, w czasie których miałem dostawać korekty rysunkowe i oglądać niedostępne wówczas w Polsce albumy. Była to dla mnie duża motywacja do pracy nad swoim warsztatem, a poznane komiksy poszerzały moje horyzonty. Do Rzeszowa jeździłem przez cały okres nauki w liceum. Równoległe zacząłem udzielać się na forach dla fanów i twórców gatunku. Z czasem nawiązałem pierwsze współprace ze scenarzystami, zacząłem startować w konkursach dla profesjonalistów i publikować w amatorskich magazynach. Z roku na rok moje prace zyskiwały coraz lepsze recenzje.

Przyszedł w końcu czas wyboru studiów. Zdecydowałem się – za poradą Birka – zdawać do Szkoły Filmowej w Łodzi na wydział operatorski, specjalność film animowany. W komiksie lubiłem (i lubię do dziś) cały proces tworzenia własnej historii obrazkowej: wymyślanie fabuły i dialogów, projektowanie, szkicowanie, tuszowanie, pracę z kolorem, dzielenie się efektem z czytelnikami. Animacja wydała mi się medium bardzo bliskim komiksowi.

2.2. Od fikcji do dokumentu – filmy szkolne

Zdałem do Szkoły Filmowej w Łodzi w czerwcu 2010 roku i w październiku rozpocząłem pierwszy rok akademicki.

Moim opiekunem artystycznym został profesor Henryk Ryszka, asystowała mu dr Aleksandra Chrapowicka. Pod ich opieką, korzystając z warsztatu jaki dały mi pozostałe zajęcia,

¹⁶ http://pl.wikipedia.org/wiki/Akcja_pod_Bezdanami, dostęp 14.04.2022.

zrealizowałem pierwszoroczną etiudę pt. *Leitmotiv*. To ośmiominutowa rysunkowa opowieść o postawnym, nieco ociężałym mężczyźnie, który z pęknięć w ścianie odtwarza swoją przeszłość, relację z kobietą, beztrioskie chwile tańca. W kieszeni roboczych spodni ma szpachelkę, którą wyjmuje w drugim akcie, by usunąć szczeliny na ścianie i tym samym spróbować odciąć się od przeszłości. Narzędzie zdaje się być miniaturowe w wielkich palcach bohatera. Niezgrabność protagonisty zderzona z delikatnością wynikającą z jego wspomnień miały być główną osią emocjonalną filmu. Taki typ mężczyzny powróci w kolejnych moich etiudach: *A Łódź i tak zostanie*, *Dokumencie* i *Olbrzymie*.



Ilustracja 7. Kadr z filmu „*Żony nie ma w domu*” (2012), reż. Marcin Podolec

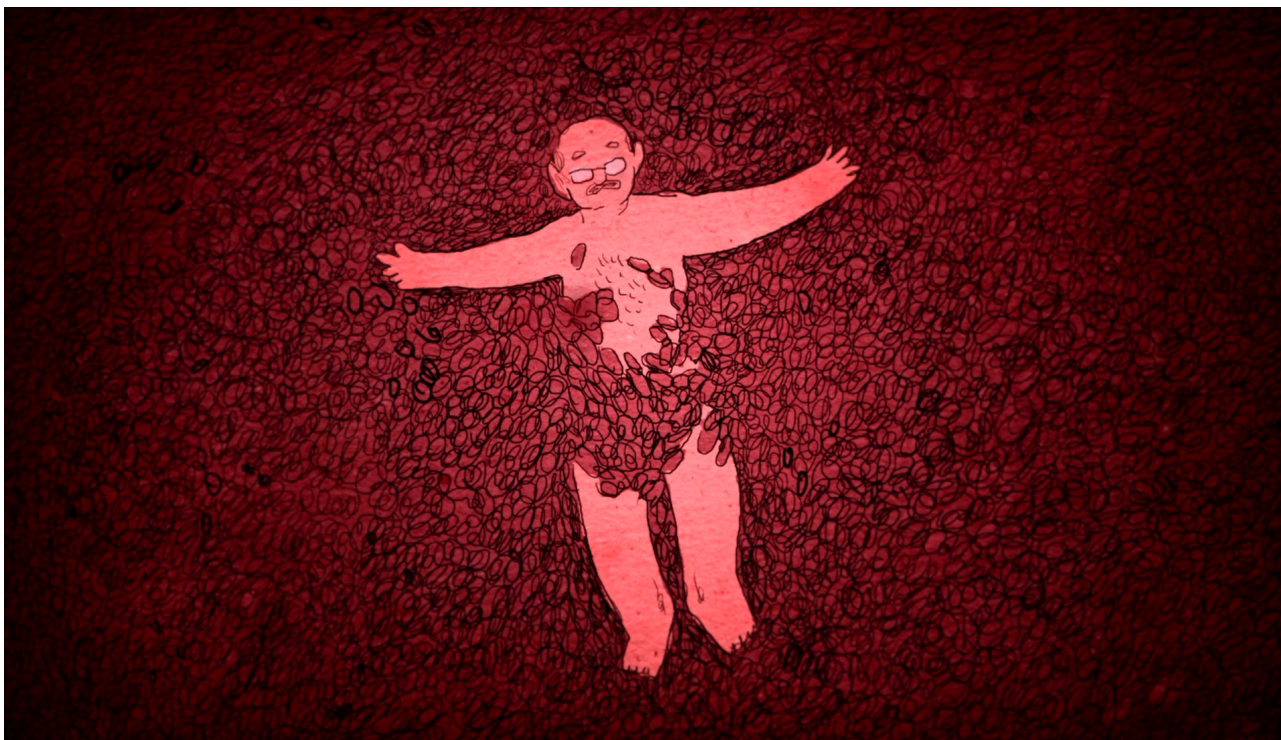
Zanim jednak zrealizowałem te krótkie metraże, na drugim roku pod opieką dr Krzysztofa Rynkiewicza, dr Mariusza Wilczyńskiego i asystującego im Kacpra Zamarło wyreżyserowałem *Żony nie ma w domu*. O ile *Leitmotiv* miał nawiązywać w warstwie wizualnej do ręcznych, naturalnych technik, o tyle moja drugoroczna etiuda nie kryła swojego komputerowego rodowodu. Bardziej rozbudowana kolorystyka, częściowe pominięcie konturu na rzecz operowania plamą, syntetyczne kształty i gradienty stanowią cechy charakterystyczne tego obrazu. To film ważny dla mnie jako reżysera z dwóch powodów. Po pierwsze, miałem okazję pracować z aktorem, prowadzić go, a na dalszym etapie montować nagrania pod animatki. W rolę męża wcielił się Krzysztof Ostrowski, twórca komiksowy oraz wokalista zespołu Cool Kids of Death. *Żony nie ma w domu* to

opowieść z kryminalną puentą. Główny bohater przeżywa drugą młodość, korzysta z życia pod nieobecność tytułowej żony, hucznie świętuje Nowy Rok. W finale okazuje się, że absencja żony wynika z faktu, że została zamordowana. Przy śpiewie ptaków i w scenerii pierwszych roztopów bohater zostaje wyprowadzony z domu przez policję. Skończył się jego beztrudny czas. Historię przygotował Grzegorz Janusz, scenarzysta komiksowy, z którym wspólnie zrealizowaliśmy nagradzany komiks *Czasem*. I jest to drugi powód, dla którego uważam stworzenie *Żony nie ma w domu* za ważny punkt mojej edukacji artystycznej – po raz pierwszy miałem okazję reżyserować animację do scenariusza innego twórcy. To było dobre przygotowanie pod późniejsze prace komercyjne, które pozwoliły mi znaleźć swoje miejsce na polskim rynku animacji i zdobyć doświadczenie między innymi w konstruowaniu animowanych dokumentów (*Barry – pies z Treblinki*, *Bruno Schulz*, *Ucho wewnętrzne*, *Fugazi – Centrum Wszechświata*). Mój drugoroczny film trafił na jubileuszowe wydawnictwo DVD – zbiór najbardziej interesujących etiud skompilowany z okazji 25-lecia katedry animacji w Szkole Filmowej w Łodzi.

Następnie rozpocząłem kilkuletnią współpracę z profesorem Piotrem Dumałą i asystentem Piotrem Milczarkiem. Po pełnym kolorów *Żony nie ma w domu* zrealizowałem pod ich opieką artystyczną czarno-białą *A Łódź i tak zostanie*. Kiedy znów miałem okazję samodzielnie napisać scenariusz, powróciłem do mojego typu bohatera: niekształtnego, przerośniętego, wziętego jakby z drugiego planu. Etiuda opowiada o dwóch panach z wąsem. Jeden z nich przyjeżdża pociągiem z foliową reklamówką w dłoni, drugi wita go na peronie. Przytulają się i rozpoczynają dzień pełen... braku przygód. W czasie spaceru jeden z nich potyka się i, cóż, leży. Drugi mu nie pomaga. Robią sobie zdjęcia z nieciekawymi widokami. Piją alkohol w plenerze, zwiedzają rozlatujący się lunapark, mijają blok z namalowaną na nim piramidą i słońcem. Jest ponuro, szaro i smętnie. To antyfilm, w którym nic nie wydarza się do samego końca: w trzecim akcie bohaterowie utykają na peronie dworca Łódź Kaliska. Pociąg jednego z nich łapie coraz większe opóźnienie. Utknęli w mieście, które nie ma im nic do zaoferowania. Siedzą zgarbieni, wpatrzni w chodnik, puszczają tandetną muzyczkę z przenośnego radjka. Rozpoczynają się napisy końcowe. Ten film – trochę smutny, trochę mimo wszystko żartobliwy – to przy okazji moja pierwsza inicjatywa, by pozyskać dodatkowe finansowanie na realizację. *A Łódź i tak zostanie* był współfinansowany przez regionalny fundusz filmowy, co pozwoliło opłacić między innymi prace kompozytorskie i zakupić dyski archiwizacyjne. Myślę, że to doświadczenie pomogło mi później podjąć decyzję o założeniu Yellow Tapir Films, czyli własnego studia animacji. Więcej na ten temat piszę w podrozdziale 2.4.

Na czwartym roku, wciąż pod opieką wyżej wymienionych pedagogów, długo myślałem o zrealizowaniu filmu na temat figury ojca. Inspirowała mnie do tego lektura listów i książek Bruno Schulza. Pracowałem wtedy nad krótkimi animacjami do dokumentu Adama Sikory o tym pisarzu

z Drohobycza. Mijały miesiące, a ja nie mogłem sfinalizować prac nad scenariuszem. Profesor doradzał, by brać od różnych znanych mi osób charakterystyczne gesty, wyrażenia i z nich budować postać, która dzięki tym zapożyczeniom uzyska ludzki, złożony rys. Postanowiłem pójść krok dalej i po prostu... sportretować realną osobę, mojego ojca. Rozpocząłem prace nad *Dokumentem*, filmem, który miał zmienić bardzo wiele w moim życiu.



Ilustracja 8. Kadr z filmu „Dokument” (2014), reż. Marcin Podolec

W jednej z rozmów o tym obrazie tak wyjaśniałem powód jego powstania: *Wyjechałem z rodzinnego Jarosławia na studia do Łodzi. Podczas odwiedzin w czasie świąt albo rozmów przez telefon ojciec często rzucał, że beze mnie tak pusto albo że fajnie by było, gdybym wrócił po studiach do domu. Mój film to próba podjęcia tego tematu z mojej perspektywy.*¹⁷ Pomysł na portret ojca narysowany wokół prawdziwej historii, samych faktów, okazał się trafiony. Film na egzaminie został oceniony celująco, co zaowocowało wysyłką na festiwale przez szkolny dział promocji. Po jednej z takich imprez filmowych krytyczka Maja Budka napisała: *Dokument i animacja nieczęsto chodzą w parze. Marcin Podolec udowodnił jednak, że wnikliwość jednego oraz wybujałość i metaforyczność drugiego potrafią pięknie się ze sobą łączyć. [...] Etiuda Podolca Dokument [...] stała się najczęściej prezentowanym za granicą polskim filmem dokumentalnym oraz drugim*

¹⁷ <https://papaya.rocks/pl/news/dokument-poruszajaca-opowiesc-o-samotnosci-rodzicow-dorosleg>, dostęp 20.10.2021.

*najczęściej prezentowanym polskim filmem krótkometrażowym.*¹⁸

Festiwalowy potencjał tego animadocu poskutkował moją pierwszą współpracą z dystrybutorem. *Dokument* przyjęła i zaczęła reprezentować w porozumieniu ze Szkołą Filmową Krakowska Fundacja Filmowa. Przygotowaliśmy presskity, promocyjne wydanie DVD, plakaty, a ja zacząłem odwiedzać z tymi materiałami pierwsze w swoim życiu duże festiwale filmowe, poznając przy okazji kolejne osoby ze środowiska – nie tylko animatorów, ale też krytyków, reżyserów, dźwiękowców, aktorów, scenariopisarzy. Kilukrotnie reprezentowałem *Dokument* i Szkołę za granicą, między innymi w Clermont-Ferrand, Biarritz, Seulu czy Monachium. Film zdobył wyróżnienia i nagrody, takie jak:

– 27th Sao Paulo International Short Film Festival

SESC TV Award for Best Debut Director

– Festiwal Filmów Szkoły Filmowej w Łodzi "Łodzią po Wiśle"

Nagroda dla najlepszej etiudy animowanej za "animację, która w niekonwencjonalny sposób wkracza w świat dokumentu"

– Ogólnopolski Festiwal Polskiej Animacji O!PLA

I Nagroda "Złoty Tobołek Koziołka Matołka" w kategorii "Szkolna"

– Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych "Młodzi i Film"

Nagroda za krótkometrażowy film animowany za "oszczędną i poruszającą opowieść o samotności i tęsknocie, na którą mimowolnie skazujemy naszych bliskich"

– Ogólnopolskie Spotkania Filmowe "Kameralne Lato"

Grand Prix "Złoty Łucznik" oraz Nagroda Dziennikarzy

– Festiwal Filmów Dokumentalnych "Okiem Młodych"

Grand Prix za "najbardziej pomysłowe i harmonijne połączenie ważnego społecznie tematu z materią artystyczną" oraz Nagroda Jury Konkursu Młodzieżowego

¹⁸ <https://film.org.pl/r/krotki-metraz-11-dokument-o-tesknocie-malowanej-cienka-kreska-186172>, dostęp 18.12.2021.

- Międzynarodowy Festiwal Filmowy "Ars Independent"
I Nagroda "Czarny Koń" w Konkursie Animacji

- Międzynarodowy Festiwal Filmowy "Off Cinema"
Wyróżnienie za "błyskotliwy animowany dokument"

- Międzynarodowy Festiwal Filmowy "Etiuda & Anima"
Nagroda Jury Studenckiego

- Festiwal Filmów Animowanych "Animocje"
Wyróżnienie oraz Nagroda Specjalna

- Eger Slow Film Festival
Nagroda Specjalna Jury

- Ogólnopolski Konkurs Filmów Niezależnych OKFA
Grand Prix w kategorii: film studencki

- Międzynarodowy Festiwal Filmu i Muzyki "Transatlantyk"
Nagroda Główna Konkursu Polskich Filmów Krótkometrażowych

- Solanin Film Festiwal
I Nagroda w kategorii: Kino offowe animacja

Krytycy zwracali uwagę na niecodzienny (choć przecież nienowy) synkretyzm gatunkowy: Dokument, *jak sama nazwa wskazuje, jest dokumentem, tyle że opowiedzianym za pomocą animacji. Inaczej niż w większości krótkich animacji, forma nie przysłania tu bohatera – starego ojca reżysera, który próbuje odgonić samotność, zapalając światła w domu, w którym pustka straszy w każdym kącie.*¹⁹ Odnotowywali też, że *przez Dokument przetacza się głównie nostalgiczny smutek, Podolec subtelnie przeplata go z odrobiną ciepła i humoru.*²⁰ Zależało mi na tym przełamaniu nastroju pustki. Film miał być portretem, ale też próbą podjęcia rozmowy z ojcem,

19 <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5999-lepsze-krotkie-niz-dlugie.html>, dostęp 11.01.2022.

20 <https://film.org.pl/r/krotki-metraz-11-dokument-o-tesknocie-malowanej-cienka-kreska-186172>, dostęp 18.12.2021.

formą rodzinnej terapii. Chciałem, żeby główny bohater, mój tata, po obejrzeniu *Dokumentu* zrozumiał, że nie decyduję się na powrót do rodzinnego Jarosławia z powodów innych niż niedocenianie jego osoby, pracy włożonej w utrzymanie domu czy otrzymanej tam miłości; po prostu postanowiłem budować swoje dorosłe życie gdzieś indziej, od zera i na własnych warunkach. *Podolcowi udało się zobrazować Antoniego z miłością, wrażliwością i zrozumieniem, które zaistnieć mogły jedynie między ojcem a synem. [...] portret namalowany przez młodego Podolca stał się pięknym, przemyślanym oraz chwytającym za serce podziękowaniem dla głównego bohatera filmu. Zapewne najpiękniejszym, jaki mógł sobie wyobrazić.*²¹

To jednak niełatwy temat i zabierając głos za pomocą obrazu filmowego, tak naprawdę wykonałem pewien unik. Z drugiej strony mamy teraz w rodzinie ten film zawsze pod ręką i możemy się w nim przeglądać. I nie tylko my, bo wiele osób zdaje się identyfikować z problematyką poruszaną w tej etiudzie.



Ilustracja 9. Kadr z filmu „Dokument” (2014), reż. Marcin Podolec

Obok problematyki i niecodziennego połączenia gatunków, *Dokument* wyróżnia też warstwa wizualna. Czerpie z moich doświadczeń w medium komiksu w sposób dosłowny: anektuje na

21 <https://film.org.pl/r/krotki-metraz-11-dokument-o-tesknocie-malowanej-cienka-kreska-186172>, dostęp 18.12.2021.

potrzeby podawania dialogu dymki komiksowe. Ojciec i syn porozumiewają się w filmie na niemo, przy pomocy tekstów zapisanych bezpośrednio w kadrze. Obok dialogów obecny jest też monolog głównego bohatera, w których wspomina minione lata, opowiada o swojej codzienności i odsłania przyszłe plany. Marzy mu się kwiaciarnia, jednak wie, że nie będzie mógł sobie na nią pozwolić. Kiedy o tym mówi, kadr wypełniają płatki róż, pośrodku których leży nagi bohater. To oczywisty cytat z *American Beauty*, tu zostaje jednak poddany przetworzeniu: ojciec zapada się w kwiaty, poniekąd topiąc się w nich i marzeniach niemożliwych do zrealizowania. Innym nawiązaniem obecnym w warstwie wizualnej *Dokumentu* jest scena, w której ojciec dzwoni do swoich dzieci. Opowiada im, co usłyszał i zobaczył w telewizji. Towarzyszy temu sentymentalna melodia, a w kadrze obserwujemy tatę głaszczącego wielki ekran, na którym przenikają się portrety jego potomstwa – tak jak ma to miejsce w *Personie* Ingmara Bergmana. Trzeci cytat wizualny to przygabiona poza ojca, gdy siedzi samotnie w pokoju swojego syna. Jego postawa nawiązuje do zdjęcia Damona Albarna z okładki płyty *Everyday Robots*. To właśnie utwory z tego albumu towarzyszyły mi przy pracy nad *Dokumentem* i nadawały ton narracji.

Mój ojciec nie wiedział, że realizuję film z nim w roli głównej, dopóki ten nie został ukończony. Spędzałem wakacje 2014 roku w Jarosławiu i zadawałem mu różne pytania, notując odpowiedzi. Mama pomogła mi przeszukać rodzinne archiwum, dzięki czemu zyskałem dostęp do zdjęć, które z jednej strony utwierdzały widza w przekonaniu, że ma do czynienia z prawdziwą historią, z drugiej wzbogaciły warstwę wizualną. To one, w połączeniu z komiksowymi dymkami, sprawiają że ogląda się *Dokument* jak wielopłaszczyznowy kolaż, mimo że to od strony formalnej bardzo proste dzieło.

Film powstał bardzo szybko. Od początku do końca prac minęły około dwa tygodnie. Muzyka była tworzona równolegle, niekiedy inspirując obraz i *vice versa*. Dla podbicia kameralnej atmosfery, podłożyłem pod całość cichy szum odtwarzanej winylowej płyty. *Dokument* powstał bez storyboardu i animatiku – jak miałem przekonać się pracując nad kolejnym filmem, zrealizowanym w warunkach profesjonalnych *Olbrzymem*, to raczej niecodzienna praktyka. Brak rzetelnie przeprowadzonego etapu preprodukcji pozwolił mi jednak na dużą swobodę twórczą, improwizację i zaskakiwanie siebie samego kierunkiem, w jakim zmierza historia. Pracując nad jedną sceną, nie byłem pewien, co wydarzy się w kolejnej. Pod tym względem nigdy nie udało mi się bardziej zbliżyć do prac nad „prawdziwym” dokumentem, w którym często kolejne sytuacje pisze los.

Zaskoczony, ale i zadowolony przyjęciem *Dokumentu* postanowiłem kolejny raz sprawdzić się w animacji non-fiction. Przyjąłem jednak inne założenia: tym razem film miał dotyczyć kogoś spoza rodziny, żeby skłonić mnie do wyjścia ze strefy komfortu, oraz miał operować w warstwie dźwiękowej zarejestrowanymi wypowiedziami bohatera. Mój opiekun artystyczny zaproponował,

bym spróbował zrealizować dyplom przy wsparciu zewnętrznego producenta. Tak też się stało i ostatni rok studiów magisterskich w Szkole Filmowej w Łodzi spędziłem realizując *Olbrzym*.

2.3. *Olbrzym* – dyplom

W animacji dokumentalnej *Olbrzym* chciałem zadać pytanie o wagę porażki w życiu. Czy porażka zawsze musi ciążyć? Bohater, latami fan i pokątny twórca poezji, zdecydował się wyjść ze swoją twórczością do ludzi. Wystąpił na slامية poetyckim, czyli niewielkim wydarzeniu, organizowanym co parę tygodni w klubach i kawiarniach. W ciągu trzech minut zadeklamował swój wiersz, a publiczność wystąpiła w roli sędziego. Zajął ostatnie miejsce.

Pomimo bogatego w artystyczne wydarzenia i sukcesy życiorysu głównego bohatera, mnie zainteresował ten przegrany (zdawałoby się – stracony) występ oraz droga, którą musiał przejść, by stanąć na scenie. Drugą istotną w filmie kwestią jest odchodzenie, tracenie drugiej osoby. Bohater stracił ojca, towarzyszył babci w ostatnich miesiącach życia, rozstał się z dziewczyną. Te wszystkie straty kumulował w sobie, aż w końcu znalazły ujście w twórczości. Finałowy fragment tej jedenastominutowej etiudy poświęcony jest oswojeniu tematu śmierci. Sprawy codzienne są dla niego najważniejszym źródłem inspiracji. Tworzenie poezji i występy są elementem terapii, omówienia problemów i lęków. Realizując filmowy portret bohatera, skupiłem się na jego najbliższym otoczeniu, życiu rodzinnym, małych sprawach. Nie szukałem zresztą postaci „pierwszego sortu”, ogólnopolskiej lub światowej sławy twórcy. Moją intencją było przedstawienie osoby, z którą widz mógłby się identyfikować. Codziennie zbieramy siły, by przełamać się i wykonać długo odkładany telefon do rodziców, zrobić prawo jazdy, powiedzieć bliskiej osobie, że ją kochamy. Temat małej walki, którą tocymy ze swoimi zahamowaniami i kompleksami to główny motyw *Olbrzyma*.

Tytuł filmu wybrałem z kilku powodów. Czynniki pierwszy – wizualny – bohater jest sporych rozmiarów mężczyzną, grał swego czasu w koszykówkę i futbol amerykański. Powód drugi – porównawczy – bohater, z przypiętą metką olbrzyma, jest poetą; wzrusza mnie i cieszy ten dysonans, pozorne nieprzypasowanie. Sam, będąc rysownikiem, scenarzystą, ale też widzem i czytelnikiem, osobą wrażliwą i niegroźną, mierzę ponad dwa metry wzrostu i zdarza mi się wzbudzać u innych lęk swoją fizycznością – oto powód trzeci, personalny. Czwarty – bohater filmu wydał dwie płyty, na których melorecytuje swoją twórczość do muzyki duetu producenckiego Palmer Eldritch. Nowsza płyta nazywa się *Golem*, zaś pierwsza, a jakże, *Olbrzym*. Nomenklatura przerostu, niezgrabności, niemieszczania się w społeczeństwie, zdaje się być wpisana

w charakterystykę tej postaci.

W filmie istotną rolę odgrywa muzyka, ponieważ wypowiedzi przybliżające widzowi bohatera są przeplatane fragmentami piosenek, wykonywanych przez niego samego oraz duet producencki Palmer Elritch, z którym podjąłem współpracę również przy *Colaholicu*. Obraz zawiera w swojej strukturze również elementy teledyskowe.



Ilustracja 10. Kadr z filmu „Olbrzym” (2016), reż. Marcin Podolec

W warstwie montażowej i graficznej odwołałem się do swoich doświadczeń związanych z pracą przy animowanych wstawkach do filmów dokumentalnych takich jak *Bruno Schulz* (reż. Adam Sikora) czy *Ucho wewnętrzne* (reż. Szymon Uliasz, Magdalena Gubała) oraz przy krótkometrażowych dokumentach animowanych, takich jak *Barry – pies z Treblinka* (reż. Władysław Jurkow). Odniosłem się do stylów rysunkowych, które wypracowałem przy okazji tworzenia albumów komiksowych, takich jak *Czasem* (2011), *Wszystko zajęte* (2012), *Fugazi Music Club* (2013) czy *Podgląd* (2014). Warstwie graficznej starałem się nadać strukturę kolażu, tak by używana aktualnie technika lub paleta sekundowała historii opowiedanej przez bohatera. Próbowałem też odnieść się wizualnie do filmów takich twórców jak Krzysztof Kieślowski (*Z punktu widzenia nocnego portiera*), Sofia Coppola (*Lost in Translation*) czy Robert Mulligan (*Zabić drozda z Gregorym Peckiem*).



Ilustracja 11. Kadr z filmu „Olbrzym” (2016), reż. Marcin Podolec

Nagrania bohatera zostały zrealizowane w mieszkaniu protagonisty, a nie w studio dźwiękowym, by uzyskać efekt naturalnego opowiadania. Zależało mi, by zachować zająknięcia oraz nieczystości nagrań. Dzięki temu chciałem stworzyć wypowiedź bardzo intymną, przypominającą niemal spowiedź. Chciałem, by widz czuł, że uczestniczy w ważnych dla bohatera wyznaniach, że został dopuszczony do tajemnicy. Było to dla mnie pierwsze zetknięcie się (szczególnie na poziomie montażu) z pracą nad dokumentem korzystającym z zarejestrowanych wypowiedzi. Mój czwartoroczny film *Dokument* informacje przekazuje za pomocą zdań zapisanych w obrazie i dymków komiksowych. Próba dostosowania akcji w obrazie do tempa wypowiedzi bohatera okazała się być największym wyzwaniem realizatorskim tego projektu. Nie zawsze udawało mi się osiągnąć zamierzony na etapie projektowania filmu efekt. Długo pracowałem nad rytmem. Mimo to *Olbrzym* został pozytywnie przyjęty przez widzów, doczekał się kilku wyróżnień:

- Gniezno (Ogólnopolski Festiwal Filmów Amatorskich i Niezależnych "Offeliada")
Nagroda Główna "Offelia" w kategorii: Animacja oraz Wyróżnienie Jury Studenckiego
- Świdnica (Festiwal Filmów Dokumentalnych "Okieł Młodych")
Wyróżnienie

- Nagroda Polskiego Kina Niezależnego im. Jana Machulskiego
Nominacja w kategorii: Najlepszy film animowany
- Mechelinki (Baltic Independent Film Festival)
II Nagroda w kategorii: Dokument

Film zrealizowałem pod opieką artystyczną profesora Piotra Dumały w warszawskim Fumi Studio przy wsparciu Szkoły Filmowej w Łodzi. Zrealizowanie dyplomu „na zewnątrz” pozwoliło mi poznać pozaszkolne realia pracy nad tego typu obrazami. Jednocześnie, mimochodem zainteresowałem się zagadnieniem produkowania krótkometrażowych animacji.

2.4. Założenie studia animacji

Produkcja filmu dyplomowego *Olbrzym* pokazała mi drogę, jaką przechodzi twórca animowanego kina autorskiego w Polsce, by pozyskać środki na wykonanie dzieła. Osobiście mogłem przekonać się, jakiego nakładu pracy wymaga przygotowanie pakietu i jego późniejsza realizacja w warunkach profesjonalnych. Brałem udział w tym procesie jako twórca, jednak równocześnie z zainteresowaniem śledziłem pracę producentów: rozmowy z autorem, opiekunem artystycznym, wstępne umowy, składanie wniosku, pitching, planowanie kalendarza, rozliczanie. Nadzór – artystyczny, finansowy, logistyczny – nad projektem animowanym wydał mi się wówczas czymś bardzo inspirującym i był pierwszym powodem, dla którego chciałem założyć własne studio zajmujące się animacją 2D.

Zdarzało się, że mój film otrzymał nagrodę, której nie mogłem przyjąć ze względu na obraną strategię promocyjną. Dla przykładu – jedna z nagród wiązała się z udzieleniem niewyłącznej licencji na kilkukrotną emisję mojej animacji w zagranicznej telewizji, co kolidowało z planami moich producentów. Doszedłem do wniosku, że dobrze byłoby w przyszłości móc samemu decydować, czy trzymać się raz przyjętej strategii promocyjnej czy zmieniać ją w zależności od okoliczności. Poza aspektem finansowym, wszelkie wyróżnienia dla reżysera mają też dodatkowe znaczenie – pomagają realizować przyszłe projekty oraz aplikować o stypendia artystyczne. Te nagrody, które ostatecznie do mnie nie trafiły, również miały wpływ na podjęcie przeze mnie decyzji o założeniu własnego studia animacji.

Trzecim powodem była chęć posiadania pełnego wpływu nad składem osobowym

zgrupowanym wokół danej produkcji. Jako osoba aktywna w zawodzie wiem, jak różnie przebiega współpraca z animatorami. Można trafić na twórcę trudnego w kontakcie, przekraczającego terminy lub nietrzymającego się ustalonego stylu. Można też oczywiście zatrudnić w pełni profesjonalnego wykonawcę, co często wiąże się z wyższymi kwotami za oddaną sekundę dzieła. Uważam, że warto ponieść ten koszt i dzięki temu zrealizować film na wysokim poziomie artystycznym i technicznym oraz mieć większą pewność, że produkcja będzie przebiegać zgodnie z harmonogramem. Podobnie z muzyką – widzę ją jako równoprawnego partnera warstwy wizualnej – dobrze jest współpracować z twórcami najlepiej wpisującymi się w koncepcję danego projektu.

Kiedy powyższe przemyślenia w końcu wzięły górę nad strachem przed założeniem firmy, dopełniłem formalności i 27 lutego 2017 roku studio animacji Yellow Tapir Films sp. z o. o. oficjalnie rozpoczęło działalność. Wraz z moim stałym współpracownikiem Kacprem Zamarło pozyskiwaliśmy pierwsze zlecenia z telewizji, od menedżerów zespołów muzycznych i z instytucji publicznych. Jednak naszą główną ambicją było i jest tworzenie autorskiego kina.

Pierwsze dwa wnioski do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej przygotowaliśmy z kierownikiem produkcji Michałem Benkesem ucząc się wszystkich procedur od podstaw. Udało się. Otrzymaliśmy dotację na rozwój projektu *Insekt* oraz na produkcję naszego pierwszego animowanego dokumentu – filmu *Colaholic*.

2.5. Pozostała twórczość – komiksy

Zanim opiszę krok po kroku etapy powstawania oraz decyzje reżyserskie podjęte przy filmie *Colaholic*, chcę jeszcze przybliżyć krótko moją działalność komiksową. Jako, że dzielę swoje życie zawodowe pomiędzy medium animacji i komiksu, myślę że ten podrozdział da pełniejszy wgląd w przebytą przeze mnie ścieżkę. Szczególnie, że i w filmie, i w komiksie często mam okazję pracować nad scenariuszami non-fiction.

Wiedza, zarówno teoretyczna, jak i praktyczna, zdobyta w Szkole Filmowej pozwoliła mi bardziej kompleksowo myśleć o projektowaniu moich albumów. Komiks to sztuka konstruowania sekwencyjnych historii za pomocą obrazów, *gatunek współczesnej kultury masowej*²². W swojej fizycznej formie pozostaje bliski storyboardowi, który z kolei jest bazą dla konstruowania opowieści filmowej. Obejrzenie w toku studiów setek klasycznych i współczesnych dzieł

²² www.zeszytykomiksowe.org/definicja_kom, dostęp 13.04.2022.

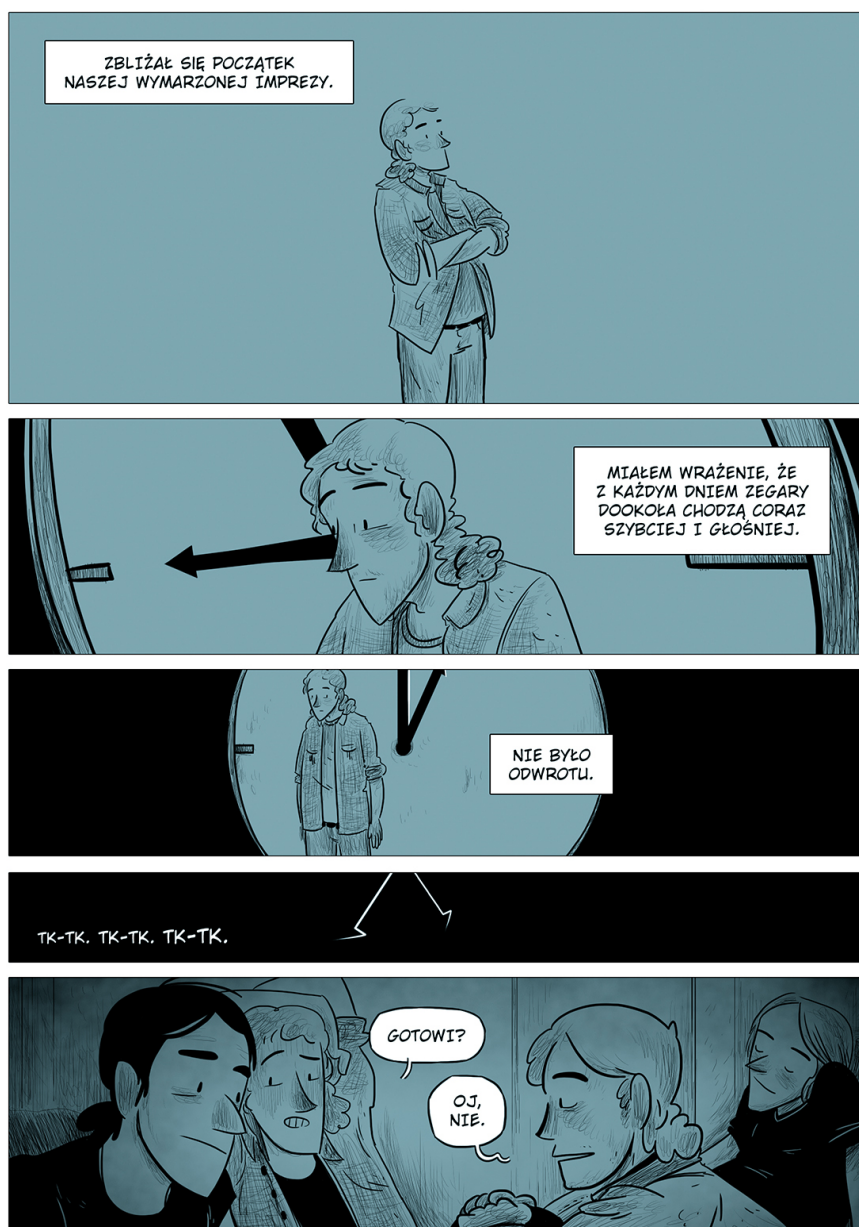
kinematografii wpłynęło na moje myślenie o kompozycji, kadrze, ciągłości montażowej – a to przecież podstawowe zagadnienia również w komiksie. Z kolei doświadczenie w pracy nad historiami obrazkowymi przełożyło się na umiejętność lapidarnego opowiadania, łatwość wykonywania storyboardów, dało mi też punkt odniesienia do ciekawych wizualnie, innych niż w animacji, rozwiązań plastycznych. Swojej pozycji publikowanego w Polsce i Europie twórcy komiksów zawdzięczam wiele zleceń i kontaktów w środowisku filmowym. Działania w jednym z omawianych mediów zabierają mi czas, który mógłbym poświęcić na to drugie, jednak dziedziny te przenikają się, napędzają wzajemnie i pozwalają zachować świeże spojrzenie.

Za debiut na rynku uważa się publikację autorskiego albumu u jednego z profesjonalnych wydawców. W moim przypadku tym pierwszym komiksem był *Kapitan Sheer*, który ukazał się nakładem Kultury Gniewu w 2010 roku. Był to dla mnie duży krok, ponieważ wydanie tej opowieści oznaczało, że moje prace zaczęto traktować jako profesjonalną twórczość.

Rok później to samo wydawnictwo wypuściło na rynek album *Czasem*, który narysowałem do scenariusza Grzegorza Janusza. Pracowałem nad nim po godzinach spędzonych na uczelni w czasie pierwszego roku studiów. Spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem środowiska, zdobywając tytuł polskiego komiksu roku na dwóch najważniejszych imprezach dla miłośników gatunku: Międzynarodowym Festiwalu Komiksu i Gier w Łodzi oraz na Komiksowej Warszawie. *Czasem* to historia małżeństwa, które przeprowadza się do starego domu. Mąż odkrywa, że kiedy wchodzi do komórki pod schodami, czas na zewnątrz zatrzymuje się. Postanawia nadrobić nieprzeczytane lektury, uspokajać się tam po kłótniach z żoną, wypoczywać. Zaczyna nawet rozważać zdecydowanie się na dziecko, skoro ma miejsce, w którym zawsze będzie mógł odespać kolki i ząbkowania. Po jakimś czasie okazuje się, że komórka pod schodami ma jednak zgubny wpływ na bohatera. *Czasem* to o tyle ważny dla mnie komiks, że możliwość pracy z uznanym scenarzystą – a byłem wtedy początkującym autorem – pozwoliła mi nabrać sporo pewności siebie. Jak wspominałem wcześniej, mieliśmy też okazję przygotować wspólnie film animowany pt. *Żony nie ma w domu*. Stało się tak za sprawą udanej współpracy przy *Czasem*.

Następnie opublikowałem swoją własną historię pt. *Wszystko zajęte*, rozwijając w niej plastykę, z której korzystałem również w *Żony nie ma w domu*. Wkrótce jednak zmieniłem styl rysowania, a z fabuły przeszedłem do non-fiction. W 2013 roku Kultura Gniewu wydała mój *Fugazi Music Club*. To historia warszawskiego klubu muzycznego, który przez 11 miesięcy w 1992 roku działał na Woli. Zadebiutowało tam i wystąpiło wiele znanych zespołów, takich jak Hey, Maanam, Kult, Izrael, KSU; zorganizowano w tym miejscu pierwszą w kraju imprezę techno, muzyka grała tam 24 godziny na dobę. Na mapie Warszawy tuż po 1989 roku był to zdecydowanie jedno z najbarwniejszych punktów. Fugazi działało intensywnie, lecz krótko. Klub zamknięto

z powodu kłopotów z mafią próbującą wyłudzić haracz. Jego założyciele postanowili przez jakiś czas dla własnego bezpieczeństwa pozostać w ukryciu. Jednym z nich był Waldemar Czapski i to właśnie z jego perspektywy opowiedziałem o Fugazi. Komiks doczekał się kilku zagranicznych wydań i obecnie poza Polską dostępny jest we Francji, Włoszech, w Niemczech i Hiszpanii. Dla mnie, 22-letniego twórcy, było to ogromne wyróżnienie, szczególnie że był to jeden z pierwszych przypadków, kiedy autorska *graphic novel* z naszego kraju została opublikowana za granicą. *Fugazi Music Club* otworzyło drogę kolejnym moim komiksom do czytelników z innych krajów.



Ilustracja 12. Plansza z albumu „Fugazi Music Club” (2013), rys. Marcin Podolec

Podgląd, mój piąty album, który ukazał się w Polsce i we Francji, powstał do scenariusza Daniela Chmielewskiego. Opowiada o parze, kobiecie i mężczyźnie, którzy urozmaicają swoje życie miłosne odgrywając na nowo okoliczności pierwszego spotkania. Po kilku komiksach i filmach zrealizowanych w kolorze, w tym przypadku postanowiłem posłużyć się jedynie czernią i bielą. Było to dla mnie rozwijające i odświeżające warsztatowo – kadry musiały być czytelne, postaci odpowiednio wyeksponowane, a ja nie mogłem pomóc sobie w tym kolorem. Praca nad *Podglądem* nauczyła mnie dyscypliny w planowaniu ilustracji oraz poprawiła moje umiejętności operowania lineartem.

Dym, mój szósty album, to wywiad graficzny z Pablopavo (Pawłem Sołtysem), warszawskim muzykiem i pisarzem. Rozmowy z bohaterem przeprowadził dziennikarz Marcin Flint, a ja opracowałem warstwę graficzną. Opowieści o trudach bycia artystą w Polsce, nieustannej trasie, twórczych blokach, ale też o sukcesach i wieloletnich przyjaźniach przepleliśmy zdjęciami przedstawiającymi Pawła. Sfotografowaliśmy bohatera w czasie palenia papierosa, dodatkowo sztucznie zadymiając kadr. Z każdym kolejnym zdjęciem bohater znikał coraz bardziej za gęstniejącą mgłą. Nawiązaliśmy tym samym do częstego zabiegu ze świata animowanych dokumentów: uzupełnienia materiału rysunkowego realnym obrazem. Powstał z tego kolaż formalnie przypominający *Dokument*. Za dodatkowy ciekawy element *Dymu* uważam „nieme teledyski” – sceny, w których zilustrowałem utwory Pablopavo. Teksty Pawła zostały pozbawione warstwy muzycznej, ale zyskały tę ilustracyjną. Wartością tego projektu była też jego interdyscyplinarność: komiksowi towarzyszyła płyta z piosenkami omawianymi w albumie, a premierze – koncert w warszawskim klubie Hydrozagadka. W celach promocyjnych powstał też klip animowany mojego autorstwa do utworu pt. *Wszystkie neony*, wykonany w technice rotoskopii. W późniejszych latach, dzięki pracy nad *Dymem*, miałem okazję wyreżyserować jeszcze dwa inne teledyski dla Pablopavo i Ludzików.

Rok później opublikowałem kolejny album przygotowany we współpracy z dziennikarzem, a właściwie reporterem, Marcinem Kołodziejczykiem. Ten liczący ponad sto stron komiks zatytułowaliśmy *Morze po kolana*. Można w nim znaleźć wątki znane z poprzednich książek Kołodziejczyka, który od lat opisuje losy tzw. Polski B. W naszym albumie przyglądamy się posezonowej rzeczywistości małej nadmorskiej miejscowości nad Bałtykiem. Panuje wszechobecna nuda, większość lokali jest zamknięta, nowe twarze pojawiają się na horyzoncie dopiero za kilka miesięcy. Jedni marzą o ucieczce, inni chcą zostać. O plusach i minusach swojej sytuacji dyskutują rozparci na przystanku PKS. Album ukazał się nakładem wydawnictwa Wielka Litera i była to dla mnie pierwsza okazja, by wydać komiks w firmie zajmującej się dotąd jedynie książkami. *Morze po kolana* spodobało się czytelnikom i doczekało dwóch dodruków oraz przekładu na język

francuski (Francja i Belgia to największe, obok włoskiego, rynki komiksowe w Europie). Wiele w czasie tej współpracy nauczyłem się od scenarzysty, szczególnie jeśli chodzi o budowanie dialogów i zwracanie uwagi na drobne elementy scenografii. Część tej zdobytej wiedzy udało mi się wykorzystać z moim następnym projekcie.

Bajka na końcu świata to postapokaliptyczna seria komiksowa dla najmłodszych. Dziewczynka imieniem Wiktoria oraz suczka Bajka razem przemierzają świat po Wielkim Wybuchu, by odnaleźć rodziców tej pierwszej. Drogę wskazują im tajemnicze światła na niebie. To mój najszerzej zakrojony projekt, bowiem powstająca od 2017 roku seria zaplanowana jest na osiem tomów (dotąd powstało siedem plus jeden dodatkowy z poboczną historią). Publikację *Bajki...* rozpoczęły wydawnictwa we Francji, Hiszpanii i Serbii. Polskim wydawcą jest Kultura Gniewu (linia dziecięca nazywa się Krótkie Gatki). Serial animowany na podstawie komiksu przygotowuje warszawskie studio Ego Film; powstał już pilot w reżyserii Kacpra Zamarło oraz w opracowaniu plastycznym Yellow Tapir Films. W rolę Bajki wciela się Aleksandra Hamkało, a kwestie Wiktorii odgrywa Agnieszka Mrozińska.



Ilustracja 13. Fragment kadru z albumu „*Bajka na końcu świata*” t. 1., (2017), rys. Marcin Podolec

Drugim moim projektem dla młodego czytelnika jest *Bardzo dzika opowieść*, przy którym podjąłem współpracę ze scenarzystą Tomaszem Samojlikiem oraz kolorystką Agatą Mianowską. Taki podział ról jest nietypowy jak na polski, autorski komiks, jednak doświadczenia wyniesione z pracy w animacji podpowiedziały nam, że dzielenie się obowiązkami bywa twórcze i rozwijające. *Bardzo dzika opowieść* to dwutomowa historia o niechcianych, porzuconych zwierzętach. Silne ekologiczne przesłanie, zabawne dialogi oraz klimatyczna oprawa graficzna wpłynęły na dobry odbiór albumów.

Ostatni komiks, o którym chcę wspomnieć to *Ossi* – kolejna pozycja z gatunku non-fiction w moim dorobku. Tekst na podstawie biografii Oskara Rohra przygotował Julian Voloj, nowojorski

scenarzysta i pisarz. Ten międzynarodowy projekt został zainicjowany przez Nicolasa Grivela, francuskiego agenta komiksowego, który reprezentował moje wcześniejsze tytuły. *Ossi* ukazał się we Francji i w Niemczech. W tym drugim kraju doczekał się szeroko zakrojonej promocji, dodruku oraz nagrody za najlepszą książkę młodzieżową o tematyce futbolowej. Oskar Rohr to napastnik, który pomógł zdobyć Bayernowi Monachium historyczne, pierwsze mistrzostwo kraju. Gdy wybuchła wojna, ten niemiecki piłkarz występował akurat we francuskiej drużynie. Jako Niemiec grający we Francji został uznany za zdrajcę... w obu krajach. W ostatnim rozdziale komiksu pokazujemy jego zmagania na wojnie. Przetrwał ją między innymi dzięki zdobytej kilka lat wcześniej sławie. Od strony doświadczenia zawodowego widzę ten projekt jako wstęp do późniejszej pracy z zagranicznymi twórcami i klientami, którą obecnie wykonuję głównie w animacji.

Poza opisanymi powyżej, długimi formami komiksowymi opracowałem kilkadziesiąt shortów. Nie wyobrażam sobie życia bez tworzenia i czytania komiksów; towarzyszą mi od wielu lat i to one – obok animowanych dokumentów – są moją wizytówką jako twórcy. Sądzę, że bez mojego *backgroundu* komiksowego *Colaholic* byłby zupełnie inną opowieścią.

Rozdział III

COLAHOLIC – REŻYSERIA ANIMOWANEGO DOKUMENTU

3.1. Problematyka filmu i wstępne założenia realizacyjne

Cola w ilościach hurtowych towarzyszy mi od czasów liceum. Zgodnie z tym, jak przedstawiam to w filmie, wiąże się z nią wiele wspomnień. *Colaholic* miał więc być formą autoterapii, rodzajem intymnego dziennika, do którego dopuszczam widza. Wiem, że sam przed sobą nie umiałbym tak dogłębnie przeanalizować tego tematu. Motywacja, jaką jest publiczny pokaz tych zapisków, pozwoliła mi zmierzyć się z problemem.

Colaholic jest więc animowanym dokumentem. Praca w tym formacie dała mi możliwość kolażowego traktowania plastyki i wprowadzania montażu syntetycznego w miejsce linearnego²³, dzięki czemu film zyskuje na charakterze, nadchodzące ujęcia pozostają dla widza zagadką, a personalna, pierwszoosobowa narracja wpływa na zwiększone zainteresowanie odbiorcy. Moim zamierzeniem było, by seans dawał poczucie uczestniczenia w prywatnym życiu bohatera. Animacja daje nieograniczone możliwości, jednak według mnie kluczową kwestią jest zachowanie

23 Por. Zonn Lidia, *Zasady montażu filmowego. Film dokumentalny*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 1994.

umiaru. Staralem się skonstruować film tak, by obrazy życia codziennego (spacer po blokowisku, parzenie herbaty, wyprawa do sklepu) przeplatały się z wytworami wyobraźni (kroplówka z coli, odlatywanie w bąbelku, lewitująca butelka). Uważam, że obie te warstwy należy traktować jako równoprawne połówki jednej prawdy. Prawdy o nałogu.

Uzależnienie od cukru to temat niezwykle aktualny. Przyjmowane latami dawki wpływają na zdrowie, samopoczucie, ale też na emocje. Niejednokrotnie po nieudanym dniu szklanka coli potrafiła przywrócić mi humor. Wielu nie wyobraża sobie pracy bez słodczy pod ręką. Znam osoby, które chowają się z tego typu nałogiem przed swoimi partnerami oraz takie, które w uzależnieniu od coli nie widzą żadnego problemu. Tworzyłem film z nadzieją, że w czasie swojego festiwalowego życia *Colaholic* rozpocznie liczne dyskusje o jednym z głównych nałogów XXI wieku. Moje pokolenie (urodziłem się w 1991 roku) spożywa mniej alkoholu, niż pokolenie naszych rodziców. Przyjmujemy za to dużo więcej cukru.

Pomysł na ten film zapewne nie przyszedłby mi do głowy, gdyby nie dojmujące uczucie wstydu: znajomi reagowali śmiechem na moje wyznania w kwestii *colaholizmu*, a ja sam czułem się nieswojo ze świadomością, że jakiś produkt może tak mocno wpływać na moje życie. Pojawiały się sugestie, że *powinienem znaleźć sobie "prawdziwy nałóg"*²⁴. Przedstawione w filmie sytuacje takie jak kłopoty z koncentracją czy pogarszające się samopoczucie odczułem na własnej skórze. Niejednokrotnie podejmowane wysiłki, by zerwać z nałogiem, kończyły się fiaskiem, jedynie pogłębiając problem. Tylko czy "problem" to w tym przypadku właściwe słowo?

Przez lata wykształciłem u siebie ambiwalentny stosunek do coli i próbowałem dać temu wyraz w filmie. Od strony gatunkowej nazwałbym tę realizację tragikomedią. Poprzez absurd, grę symbolem i stosowanie rozwiązań rodem z komiksu, zamierzałem wzbudzić śmiech i współczucie. A dzięki zapożyczeniu kliszowych wątków właściwych komediom romantycznym, chciałem wskazać cienką granicę, za którą przedmiot przestaje być jedynie przedmiotem. W kolejnym podrozdziale przybliżam, jakimi środkami narracyjnymi próbowałem to osiągnąć.

3.2. Treść filmu i sposób jej przedstawienia

Film otwiera portret bohatera, młodego mężczyzny w koszulce w kremowo-czerwone pasy (kolory, które nawiązują do identyfikacji wizualnej najpopularniejszej firmy produkującej colę). Za nim, w bliskim planie, widać jedynie fragment brudnozielonej ściany. Wraz z odjazdem kamery,

24 <https://www.polskieradio.pl/10/5566/Artykul/1809639,Colaholic-animowana-komedia-romantyczna-o-%e2%80%a6-nałogach>, dostęp 10.10.2021.

ujawnione zostaje więcej informacji na temat miejsca akcji: to salka spotkań, pośrodku której stoją krzesła ustawione w krąg. Obraz ten przywołuje skojarzenia z terapeutycznymi meetingami. Spośród ośmiu siedzisk zajęte jest tylko jedno – to, z którego przemawia bohater. W swoich pierwszych słowach przedstawia się, podaje swój wiek i zawód. Marcin, dwudziestosześcioletni animator, ucieka wzrokiem, gdy wyznaje wstydliwą prawdę o swoim uzależnieniu. Nie dowiemy się na razie, co stanowi przedmiot jego nałogu, ponieważ ujęcie zostaje ucięte, nim dokończy zdanie. W ostatnich sekundach, gdy widać więcej tła, można zauważyć po lewej stronie kadru nocne niebo za oknem, a nad głową bohatera fragment napisu: „Anonimowi C...”; reszta przysłonięta jest kotarą. To otwierające film ujęcie zostawia nas z kilkoma informacjami, ale też z niejednym pytaniem. Od czego uzależniony jest bohater? Dlaczego mówi do pustej sali, jaki ma w tym cel?

Pierwsze i drugie ujęcie rozdziela odgłos zamykanych drzwi. Znajdujemy się teraz w innym miejscu, co sugeruje zmieniona kolorystyka. W tym i kilku kolejnych ujęciach wciąż jedynym bohaterem pozostaje Marcin. Ściąga kurtkę i odwiesza ją na haczyk. Jesteśmy zatem w przedpokoju, mężczyzna wrócił ze spotkania. Twarz i ruchy ma spokojne, nieco flegmatyczne, chwilę mocuje się w kurtkę, nim uda mu się wydostać dłoń z rękawa. Następnie bierze prysznic, po czym przeciera oczy już w łóżku, pod kołdrą. Ziewa, przeciąga się i gasi lampkę. Przez pewien czas obserwujemy ciemny ekran, jednak po kilku sekundach światło zostaje ponownie włączone. Bohater najwyraźniej przypominał sobie o czymś i to coś nie daje mu zasnąć. Przekręca głowę w prawą stronę, sięgając wzrokiem poza kadr. Kieruje nas tym samym w stronę kolejnego ujęcia, w którym dochodzi do okna i odchyła zasłonę. Słyszalny wcześniej w tle deszcz teraz wybrzmiewa głośniej; w kontrze do ciepłej kolorystyki wnętrza, widok za oknem – burzowa noc – przedstawiony jest w chłodnych barwach. Drzewa wygina wiatr, niebo przeszywa błyskawica. Następuje cięcie i widzimy bohatera już na zewnątrz, gdy z wysiłkiem idzie przez zawieruchę. W planie totalnym wydaje się mały i kruchy względem żywiołu. Kolejne kroki stawia z trudem, kaptur już dawno zsunął mu się z głowy i łopocze na wietrze, korony drzew raz po raz dotykają ziemi. W bloku widocznym na ostatnim planie świeci się w pojedynczych oknach. Mimo trudnych warunków i późnej pory, bohater postanowił opuścić mieszkanie. Następne ujęcie zdradza nam, dokąd zmierza: to mały, otwarty całą dobę sklepik. Jest on wydobyty w kadrze dzięki kompozycji korzystającej ze złotego podziału, ale też dzięki użytym kolorom, ponieważ neon o treści „24h” odcina się swą czerwienią od spłowiałego granatu nieba. Marcin pokazany jest tyłem w planie amerykańskim, często używanym w westernach, niejako pojedynkuje się z nieprzyjazną aurą. Osłania twarz przez deszczem, patrzy w stronę sklepiku. Przed nim już tylko ostatnia prosta. Następuje przeskok czasu i po cięciu znajdujemy się we wnętrzu sklepu. Widzimy bohatera

kładącego towar na ladę. Po raz pierwszy w filmie pojawia się inna postać – sklepikarz. Komentuje wybór Marcina słowami: „Taki duży i nie mógł znaleźć sobie jakiegoś dorosłego nałogu...?”. Chodzi mu o dwie butelki, które główny bohater trzyma w dłoniach. Nie są one jednak wypełnione alkoholem, ale charakterystycznym czarnym płynem. Zdobią je czerwona etykieta i nakrętka. W końcu dowiadujemy się, od czego uzależniony jest Marcin. Chodzi o colę.

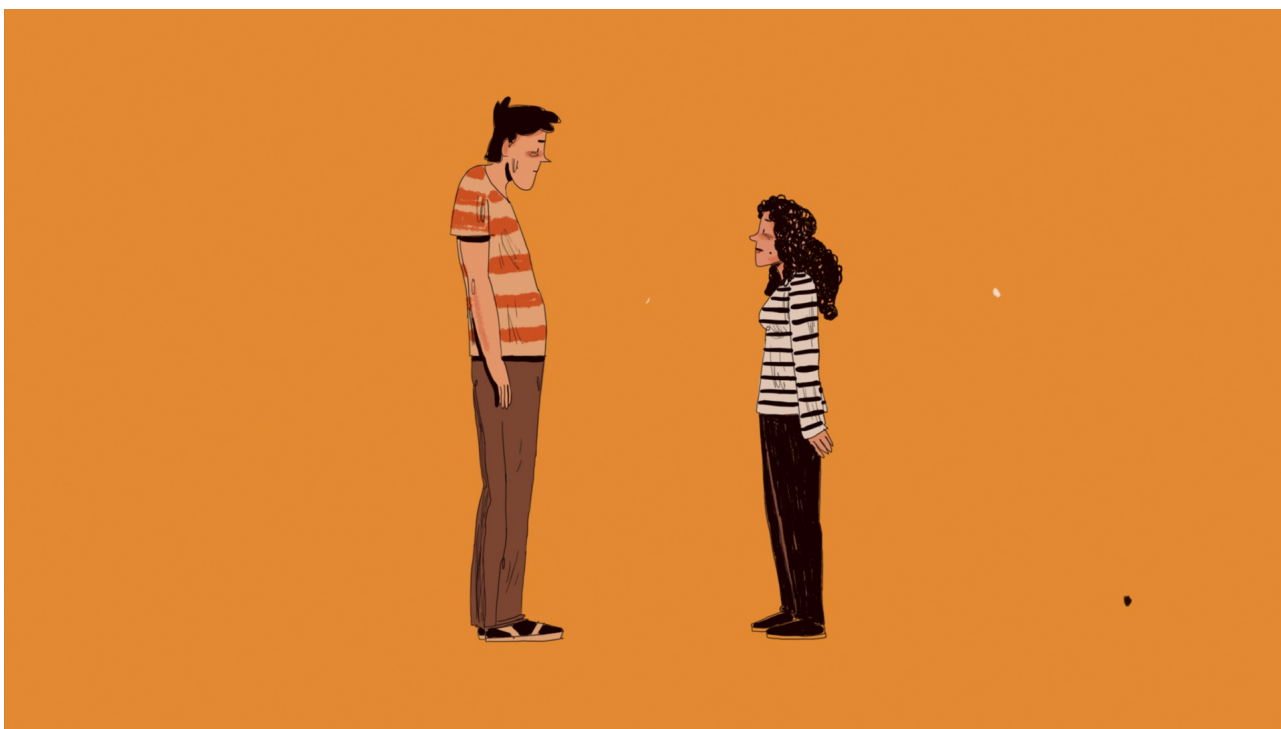


Ilustracja 14. Kadr z filmu „Colaholic” (2018), reż. Marcin Podolec

Wówczas pojawia się ujęcie prezentujące tytuł filmu: „COLAHOLIC”. Rozpoczyna je odgłos otwieranej puszki gazowanego napoju, po którym w miodowożółty kadr zaczynają wpływać czarne bąbelki. Coraz bardziej widoczny staje się napis umiejscowiony centralnie w kadrze; jest wypełniany czernią od dołu ku górze, imitując przy tym sposób, w jaki płyn wypełnia szklankę, do której jest nalewany. Gdy cały tytuł jest już czytelny, zaczyna przechylać się jak gdyby był wypychany przez bąbelki licznie zgromadzone po jednej jego stronie. Po kilku sekundach wszystkie elementy kadru stopniowo zanikają, zostawiając na ekranie apłę w kolorze żółtym.

Na tym tle zarysowują się sylwetki dwóch postaci: Marcina i dziewczyny w wieku zbliżonym do jego, prawdopodobnie partnerki. Patrzą sobie w oczy, stojąc naprzeciwko siebie. Mężczyzna wyznaje, że jest uzależniony od coli, a jego głos odbija się echem w pustej przestrzeni. To, jego przygarbiona postawa oraz odrobinę spóźniona reakcja dziewczyny wpływają na uczucie niezręczności całej sytuacji. Ostatecznie kobieta przytula bohatera, okazując mu bezwarunkowe

wsparcie. Po chwili z kadru znika opiekuńcza partnerka, a jej miejsce naprzeciwko Marcina zajmuje inny mężczyzna, zapewne kolega lub brat. W dłoni trzyma puszkę coli, którą – jakby w odpowiedzi na wciąż wiszącą w powietrzu deklarację o uzależnieniu bohatera – podnosi do góry, proponując przyjacielowi łyka. Marcin reaguje na to entuzjastycznie, na jego twarzy pojawia się uśmiech, zaczyna bezmyślnie i beztrosko wyginać palce u stóp. Wyciąga rękę w stronę puszkę. Nim ją chwyci, obaj bohaterowie znikają z kadru.



Ilustracja 15. Kadr z filmu „Colaholic” (2018), reż. Marcin Podolec

Ponownie zostajemy z prostym żółtym tłem. Rozbrzmiewa głos narratora z offu, który należy do Marcina. Opowiada o tym, że przez lata picia ułożył sobie w głowie ranking. Wyróżnia w nim różne sposoby serwowania coli i stwierdza, że najbardziej smakuje mu ta z jednolitrowej butelki przelana do jego ulubionej szklanki. Odrzuca colę podawaną z cytryną oraz tę wygazowaną lub ciepłą. Ta lista przyjmuje w obrazie formę piramidy, której podstawą są najgorsze opcje, a zwieńczeniem ta najbliższa upodobaniom bohatera. Tak zaawansowane rozważania na niepoważny temat mogą świadczyć o skali problemu: Marcin stanowczo za dużo myśli o czymś, czemu niektórzy nie poświęciliby nawet krótkiej refleksji. Narrator brzmi poważnie i rzeczowo, widać że traktuje swoje teorie serio.

Piramida zostaje przesłonięta przez przelatującą z góry do dołu kadru wielką czarną kropkę. To początek nowego ujęcia, w którym bohater występuje jako pacjent szpitala podłączony do

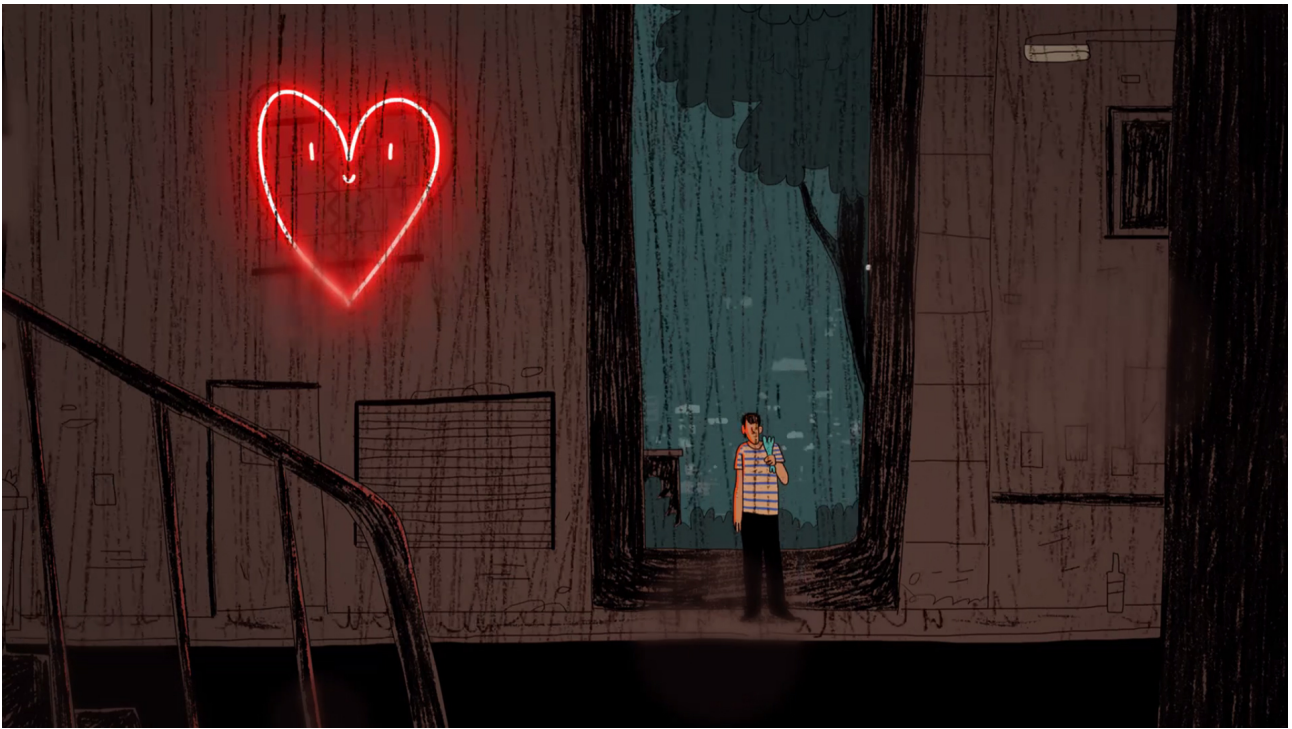
kroplówki... z coli. Rurka prowadzi od pacjenta do wielkiej butelki przyklepionej do stelaża do góry nogami. W narracji z offu padają słowa o tym, że nałóg bohatera to nic nadzwyczajnego, wzbudającego niepokój; picie coli bliżej jest do codziennych, błahych czynności takich jak jedzenie obiadu. Nikt nie zwraca na to uwagi, więc może nie ma się czym przejmować? A jednak te wnioski zderzane są z medyczną scenografią, w identycznej pozycji jak w szpitalu widzimy bohatera u dentysty. Ten, opukując zęby, informuje Marcina, że do wyleczenia ma trzynaście zębów. Bohater dziwi się, ale bez przekonania. Następuje teledyskowa krótka sekwencja streszczająca doświadczenia Marcina z colą od wieku przedszkolnego przez szkolne lata aż po czasy licealno-studenckie. Na kilka sekund wracamy do gabinetu dentystycznego, gdzie bohater bez cienia refleksji pyta medyka o to, jak długo musi odczekać nim będzie mógł się czegoś napić. Po wyjściu od dentysty Marcin z zegarkiem w ręku odmierza 30 minut. Kiedy stoper pokazuje 30:00:01, momentalnie przechyla puszkę coli i łapczywie pije do dna.

Butelka tego napoju lewituje obok głowy bohatera, towarzyszy mu jak wierne zwierzę lub natrętna myśl. Wzrok Marcina zaczyna bezbłędnie wyławiać z otoczenia wszystkie przedmioty w kolorze czerwonym, a więc w kolorze etykiety coli. Jej picie wpływa na emocje bohatera. Cola jest obecna w ważnych dla niego wspomnieniach.

Wraz z pogarszającym się stanem zdrowia, bohater postanawia urządzić sobie odwyk. Na spacerze zaczyna uciekać przed śledzącą go lewitującą butelką. Pędzi co sił i udaje mu się zgubić swoją prześladowczynię. W narracji z offu wspomina bliskim o odwyku. Przyjaciółka przytula go, przyjaciel proponuje puszczkę coli. Również na spotkaniu anonimowych colaholików bohater oznajmia, że jest na odwyku; znów jednak mówi do pustej sali.

Niedługo po rzuceniu coli, Marcin chudnie i odzyskuje lepsze samopoczucie. Mimo to nie może skupić się na pracy. Wytrzymuje bez picia swojego ulubionego napoju ponad trzy lata, jednak wciąż towarzyszy mu poczucie braku. Dodatkowo, w międzyczasie uzależnia się od coli innego producenta. Przyznaje się do tego przyjacielowi, który częstuje go puszką coli, niestety tej, której bohater nie może przyjąć. Snuje się zagubiony po osiedlu jak ofiara miłostnego dramatu. Kiedy wraca do bloku, w skrzynce na listy znajduje karteczkę z napisem "WRÓĆ DO MNIE".

Bohaterem zaczynają targać emocje. W deszczowy wieczór siedzi w barze pijąc na umór colę od innego producenta – z niebieską etykietą (kadr nawiązuje do słynnego obrazu Edwarda Hoppera). Chciałem, by widział mógł odczytać stan Marcina, a ten czuje się jakby zdradzał przy tym bliską sobie osobę i jednocześnie oszukiwał sam siebie. Jego uzależnienie przybrało formę toksycznej relacji. Marcin postanawia rozmówić się ze swoją obecną partnerką – colą z niebieską etykietą. Rozstanie nie należy do łatwych, buteleczka wyprowadza się ze złamanym sercem – co sugeruje jej przygarbiona postawa (czy raczej zgięty kształt) – z mieszkania bohatera.



Ilustracja 16. Kadr z filmu „Colaholic” (2018), reż. Marcin Podolec

Ta decyzja, mimo że trudna, przynosi Marcinowi oczyszczenie. Ma wolną drogę do powrotu do swojej pierwszej miłości: coli z czerwoną etykietą. Rankiem bohater wrzuca do skrzynki pocztowej odpowiedź na otrzymany dzień wcześniej liścik. Widzowie póki co nie widzą jego treści. Zadowolony z siebie nałogowiec tanecznym krokiem idzie do sklepu. Chwilę waha się, jednak sięga po butelkę swojej ulubionej coli: najpierw jedną, potem drugą.

W finale znów siedzi sam na spotkaniu anonimowych colaholików. Mówi: "Wróciłem". Następuje cięcie do kadru przedstawiającego pokazywaną już kilkakrotnie w filmie skrzynkę na listy. Kamera powoli wjeżdża do jej wnętrza. Na leżącej w środku karteczce obok przekreślonych słów "TO KONIEC." bohater napisał "WYBACZ MI".

Tak więc, jak to w komedii romantycznej, następuje *happy end*. Tylko czy na pewno można nazwać takie rozwiązanie spraw szczęśliwym...? Zakończenie pozostaje otwarte.

3.3. Środowisko i styl pracy

Projekty, storyboard i animacja zostały przygotowywane z pominięciem technik naturalnych, bezpośrednio w komputerze, przy użyciu tabletu graficznego i programów Adobe Photoshop, Toon Boom Harmony oraz Adobe After Effects. Mimo to staraliśmy się nadać naszej

pracy jak najbardziej manualny charakter, dopuszczaliśmy pewne nieścisłości w prowadzeniu konturu czy kolorowaniu. Te kontrolowane niedoskonałości miały dać widzowi poczucie obcowania z notatkami spisanyymi na własny użytek, czasem robionymi pospiesznie. Dzięki temu przez rysunki miało w moim zamierzeniu przebijać „życie” i „pierwiastek ludzki”.

Po wykonaniu szkiców, postacie i tła zostały wyrysowane konturem – ciągłymi, drżącymi liniami – co zapewniło wizualną integralność obu materii, ludzkiej i scenograficznej. Graficzna przystawalność bohatera w stosunku do tła przedstawiających mieszkanie ma duże znaczenie w kontekście wydarzeń rozgrywających się w filmie – bohater walczy z nałogiem i otoczenie raz stanowi dla niego azyl, kiedy indziej jest jednak miejscem, w którym jego silna wola wystawiana jest na próbę. By podkreślić ten emocjonalny stosunek oraz by ułatwić widzowi odnalezienie się w kolejnych lokacjach, kolorystyka tła jest dobrana do okoliczności. To właśnie kolorowanie, imitujące miejscami naturalne techniki jak kredka czy węgiel, było ostatnim etapem pracy na etapie ilustratorskim. Gotowy plik wraz z wytycznymi reżyserskimi wysyłałem animatorom. Ci opracowywali fazy ruchu w Adobe Photoshop lub Toon Boom Harmony. Z większością zespołu animatorów i kolorystów pracowałem zdalnie, wymieniając pliki i uwagi za pomocą skrzynki mailowej, platformy Dysk Google oraz komunikatora Messenger.

Dalsze czynności, jak compositing, montaż czy postprodukcję, wykonywaliśmy z Kacprem Zamarło, twórcą obecnym na ostatnim etapie prac, przy użyciu kolejnych programów z rodziny Adobe – After Effects oraz Premiere Pro.

Nagrania aktorów zrealizowane w łódzkim studio Soyuz przez Kamila Łazikowskiego, muzykę dostarczoną przez duet Palmer Eldritch oraz efekty dźwiękowe zostały złożone w całość za pomocą programu Audacity. Mix i zgranie odbyły się ponownie w studio Soyuz. Po wykonaniu finalnych renderów oraz kopii DCP nasz film był gotowy, by rozpocząć życie festiwalowe.

3.4. Projektowanie filmu

Plastykę filmu opracowałem tak, by zachować cechy stylu, który wypracowałem podczas realizacji opisywanych wcześniej autorskich komiksów oraz moich poprzednich filmów animowanych. Jednocześnie zależało mi na tym, by forma nie przysłoniła treści, by rysunki były prostymi komunikatami niosącymi z sobą zabawę i refleksję. Pomimo że temat ma niewątpliwie charakter edukacyjny, chciałem uniknąć moralizatorstwa. Obserwowanie zmagania bohatera filmu powinno wystarczyć za punkt wyjścia do rozmyślań, zaś sam styl animacji powinien być nośnikiem dla dobrej zabawy i wciągającej narracji.

Za ważny punkt strony wizualnej uznałem umowność. Synteza formalna i lekkość miały w zamierzeniu wprowadzać widza w odpowiedni ton – ton komedii romantycznej. *To jedna z umiejętności animacji, że łatwiej jest jej zbudować humor.*²⁵ Zauważyłem w czasie pokazów *Dokumentu*, że publiczność żywo reaguje na zestawianie poważnych scen z niezobowiązującą kreską. W moim studenckim filmie najlepiej reprezentuje ten schemat wspomniane już w tej pracy ujęcie, w którym starszy bohater, poważny pan z wąsami i brzuszkiem, leży zanurzony w płatkach róż. Kadr odnosi się w oczywisty sposób do słynnej sceny z *American Beauty*. Widzowie wybuchali śmiechem, który po kilku sekundach zanikał, ponieważ bohater topi się w otaczających go płatkach i pozostają po nim jedynie okulary. Towarzyszy temu komentarz o tym, że nigdy nie będzie mógł sobie pozwolić na otworzenie wymarzonej kwiaciarni. Jest to niewątpliwie kluczowy moment *Dokumentu*. Od tej chwili na sali zwykle panowała cisza, pojawiała się szczególne skupienie. W *Colaholicu* użyłem tego modelu narracyjnego do zacytowania dwóch obrazów Edwarda Hoppera. Zestawione z lekką kreską i przygarbioną postawą bohatera, z kontekstem „niepoważnego nałogu” oraz przesadnie smutną tonacją sceny, również potrafiły rozweselić publiczność. Dodatkowo, takie wizualne cytaty poszerzają intelektualny i emocjonalny odbiór filmu. Wiele osób może mieć osobisty stosunek do przywoływanych kadrów, innych może to po prostu rozbawić. Dlatego staram się od czasu do czasu korzystać z tego rozwiązania.

Projekty postaci i scenografii są w swej formie komiksowe. Oprócz uproszczenia, wpływa na to również rozedrgana linia, którą kreśliłem lineart. Może ona przywoływać na myśl późną twórczość Charlesa Schulza, autora pasków komiksowych *Peanuts*. Schulz pracował nad serią o Charliem Brownie i Snoopym przez 50 lat. Pod koniec prac nad tymi historiami, a zarazem pod koniec życia, autorowi przy pracy drżały dłonie, piórko nie było prowadzone już tak pewnie jak przed laty. Stąd właśnie wziął się charakterystyczny, rozedrgany styl rysowania, który szeroki odbiorca może kojarzyć z licznymi gadżetów i ubrań wykorzystujących postaci z tego amerykańskiego komiksu. Według mnie taki design postaci, szczególnie w animacji opartej na pętlach, boiling lines, zapewnia poczucie obcowania z dziełem formalnie dynamicznym, pulsującym, ciągle żywym.

Wspomniana wyżej umowność i synteza formy nie oznacza, że postanowiłem ograniczać się w kwestii detalu. Lubię bogato komponować kadry, ukrywać na drugim i trzecim planie drobne elementy, wskazówki i nawiązania. Szczególnie wyraźnie widać to w filmie *Insekt*, przy którym nad tym aspektem produkcji pracowały trzy osoby, jednak w *Colaholicu* też nie brakuje starannie zaprojektowanych scenografii.

25 Piotr Kardas (w rozmowie z Marcinem Podolcem), aneks nr 1.

Jeśli chodzi o kadrowanie, brak w tym filmie niecodziennych rozwiązań, *Colaholic* opowiedziany jest przy pomocy klasycznych kadrów. Lubię pracować z wieloplanem i, szczególnie przy ujęciach z zaplanowanym ruchem kamery, często projektuję scenografię tak, by stworzyć wrażenie głębi. Staram się zmieniać proporcje bohatera względem przestrzeni tak, żeby jego rozmiar i ustawienie korespondowało z aktualnie prowadzoną narracją. Dla przykładu, jeśli bohater ma być samotny, raczej narysuję drobną sylwetkę w kontrze do przytłaczającej przestrzeni (być może umieszczę ją dodatkowo z boku kadru, bliżej dolnej niż górnej krawędzi). Kiedy z kolei bohater ma być szczęśliwy, prawdopodobnie wypełnię nim kadr w planie pełnym lub portretowym korzystając z kompozycji centralnej. W *Colaholicu* instynktownie korzystałem z tego typu rozwiązań.

Gdy ustaliłem, na czym zależy mi w pracy nad lineartem, przyszedł czas na dobór palety. Postawiłem na ciepłe barwy, przepuszczone przez pomarańczowy filtr. Uważam, że w tym przypadku – podobnie jak w *Dokumencie* – dobrze wpływa to na nastrój całości, tworzy domowy klimat sprzyjający zwierzeniom (co, jak sądzę, może wspierać dokumentalny charakter opowieści). Dodatkowo, dało mi to możliwość lepszej ekspozycji sceny, w której bohater w ulewnym deszczu, nocą, przedziera się do całodobowego sklepu, by kupić colę. Ten fragment utrzymany jest w chłodnych tonacjach. Zestawiłem tu przytulność domu z chłodem zewnątrz. Później, już w sklepie, paleta znów jest ciepła – bohater osiągnął upragniony cel wędrowni, powrócił do strefy komfortu. Wraz z autorem postprodukcji, Kacprem Zamarło, postanowiliśmy też przygasić czernie; najciemniejszy kolor występujący w filmie to ciemnobrązowy.

Wszystkie powyższe decyzje zapadły na etapie projektowania filmu i opracowywania storyboardu. Mam nadzieję, że udało mi się je odpowiednio zaprezentować w finalnym obrazie i że spełniają zaplanowaną dla nich rolę.

3.5. Praca z animatorami

Nad animacjami do dyplomowego *Olbrzyma*, pomimo dofinansowania z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, pracowałem niemal w pojedynkę. Miało to swoje plusy: spójny styl przez cały czas trwania filmu, czas oszczędzony na przesyłaniu i opisywaniu plików, pełna kontrola nad ruchem postaci. Były też oczywiście minusy: ogrom pracy do wykonania, wydłużony czas realizacji, szukanie w obrazowaniu dróg na skróty. Kończąc *Olbrzyma*, wiedziałem już, że kolejny film chcę zrobić przy wsparciu większego zespołu.

Przy *Colaholicu* poza mną za animację lineartu odpowiedzialnych było dwanaście osób.

Część z nich brała udział również w procesie kolorowania, ale w tej grupie pojawiły się też dodatkowe nazwiska. Przekazując kilka ujęć danemu animatorowi, mogłem pokusić się o bogatszą choreografię (jak w scenie tańca), rysunkowo poruszaną scenografię (na przykład w czasie burzy, gdy bohater idzie nocą do sklepu) czy o klatka po klatce animowany odjazd kamery (otwierające film ujęcie). Czas, który inne osoby przeznaczały na animowanie tych elementów, ja poświęcałem na przygotowanie plików dla kolejnych współpracowników, rozmowy z kompozytorami lub kwestie produkcyjne. Pozwalało to na równoległą realizację kilku scen. Dzięki temu *Colaholic* powstał w szybkim jak na ten rodzaj animacji tempie, jednocześnie zachowując inscenizacyjną jakość pojedynczych ujęć.

Poza wyjątkami, praca z animatorami odbywała się w trybie zdalnym. Przesyłałem im pliki przy pomocy serwisów google drive lub wetransfer, instrukcje reżyserskie otrzymywali mailem. Określałem orientacyjny czas trwania ujęcia, pisałem o zadaniach „aktorskich” do wykonania przez bohatera w danym momencie filmu, przybliżałem emocje, jakie powinny mu towarzyszyć. Gdy Marcin miał się niecierpliwić, zasugerowałem nerwowe ruchy, a kiedy jako nastolatek w liceum miał wycierać ustnik butelki dłonią, poprosiłem, by zrobił to wielokrotnie (chciałem w ten sposób uzyskać komiczny efekt). Warto dodać, że każdy z animatorów od początku wiedział, że pracujemy nad komedią.

O tym, jakie dana osoba otrzymywała ujęcie, decydowało kilka aspektów. Pierwszym była moja znajomość twórczości pracujących ze mną animatorów. Jeśli ktoś miał w portfolio wiele dynamicznych scen, przekazywałem mu akcyjne ujęcia. Drugim – obszar zainteresowań. Ktoś, kto lubi kino przyrodnicze i kontakt z naturą, świetnie może odnaleźć się w animowaniu roślinności; zakładałam, że ma na ten temat lepsze wyobrażenie niż animator niezaznajomiony z tematem. Trzecim aspektem było tempo prac oraz jakość dostarczanych wcześniej plików. Ostatnim, poniekąd „logistycznym” czynnikiem była dostępność czasowa animatora. Część osób zatrudnionych przez Yellow Tapir Films jeszcze studiowała, inni realizowali nasze zlecenie po godzinach pracy na etacie. Jeszcze inni byli w stanie poświęcić nam dużo czasu i to dzięki nim produkcja osiągnęła dobre *flow*.

Wyzwaniem okazało się być przestrzeganie przez animatorów narzuconego w projektach graficznych stylu. W charakterze ruchu, w prowadzeniu linii, w jej szkicowości lub zdecydowaniu przebijał autorski styl danego twórcy. Próbowaliśmy to zniwelować i jak najbardziej ujednoczyć styl animacji. Mimo to do dziś jestem w stanie określić, kto animował które ujęcie. Na szczęście publiczność *Colaholica* nigdy nie zgłosiła zastrzeżeń co do tego elementu. Film jest oceniany jako dopracowany i rzetelnie zrealizowany. Ułatwieniem w trzymaniu stylu był dla nas drgający lineart postaci oraz scenografii, tzw. *boiling lines*.

Wspomniałem powyżej, że animatorzy otrzymywali informację o przybliżonym czasie trwania danego ujęcia. Jako że pracowaliśmy nad kinem autorskim, a nie komercyjnym zleceniem o precyzyjnie określonym metrażu, dopuszczałem pewne nieścisłości, jeśli chodzi o długość ujęć. Czasem z zamówionych pięciu sekund otrzymywałem cztery, które przekazywały wszystko, czego potrzebowaliśmy. Kiedy indziej animator poproszony o zrealizowanie sześciu sekund przesyłał dziesięć. Protagonista wykonywał dodatkowe gesty, dłużej się zastanawiał lub szedł wolniej, niż założyłem. Przeważnie akceptowałem te zmienione metraże, dając tym samym animatorom możliwość współreżyserowania niektórych ujęć, prowadzenia bohatera.

Sądzę, że to korzystne dla komunikacji z ekipą oraz dla samego filmu, kiedy reżyser animowanej etiudy sam jest praktykującym animatorem. Można wtedy porozumieć się za pomocą skrótu, odwołać do własnych doświadczeń zawodowych, a czasem porozumieć praktycznie bez słów, przy pomocy rysunkowej korekty.

3.6. Rola aktorów, dźwięku i muzyki

Odkąd zacząłem projektować *Colaholica*, chciałem stworzyć film żywy i pulsujący. By uzyskać ten efekt, musiałem nadać właściwe cechy nie tylko warstwie wizualnej, ale również audio. Muzyka jest tu właściwie osobnym narratorem rozwijającym wątki z obrazka, budującym autonomiczne emocje. Za skomponowanie ścieżki do filmu odpowiada doświadczony duet producencki Palmer Eldritch. Skład ten ma w dorobku kilka płyt czerpiących z różnych gatunków, jest też odpowiedzialny za muzykę do mojego debiutanckiego filmu pt. *Olbrzym*. Znając swoje możliwości i bazując na wzajemnym zaufaniu, wspólnie przygotowaliśmy koncepcję muzyczną obrazu. Odwołaliśmy się do lat 80., kiedy instrumenty perkusyjne i syntezatory święciły triumfy. Powstała muzyka na swój sposób tajemnicza, pozbawiona jak gdyby ludzkiej ręki - swoiste obce ciało. Utwory wciągają i fascynują, co koresponduje ze specyfiką nałogu. Wyznaczają rytm filmu, nadają ton i nastrój, a czasem – jak w przypadku sekwencji wspomnień u dentysty – pozwalają zidentyfikować upływ czasu, wyróżnić kilka ujęć spośród reszty.

Najciekawszym formalnie utworem przygotowanym na potrzeby *Colaholica* jest ten użyty w ostatnim ujęciu i przeciągnięty na napisy końcowe. Został on skomponowany z zapętlonych i przetworzonych odgłosów związanych z piciem słodkiego napoju: otwierania puszek, syku bąbelków, siorbania, pełnego zadowolenia westchnięcia po wziętym łyku. Pomysł wydał nam się na tyle chwytliwy, że posłużył również jako tło muzyczne do trailera promującego film. Dodam, że nie są to efekty wzięte z bazy dźwiękowej, ale nagrane specjalnie z myślą o tym utworze odgłosy

wydawane przez narratora.

W warstwie dźwiękowej w *Colaholicu* dzieje się sporo. Udźwiękowiane są rekwizyty, wnętrza, ruch uliczny, a nawet... butelka coli. Gdy w drugim akcie filmu cola zaczyna funkcjonować jako bohaterka, ten spersonifikowany obiekt otrzymuje swój własny motyw dźwiękowy. Z początku ten odgłosy przywodzą na myśl obcowanie ze zwierzątkiem, wprowadzając lekką atmosferę. Inspiracją do tego zabiegu było moje wspomnienie animowanych *Muminków* oraz anime, które oglądałem w dzieciństwie. Bohaterowie tych kreskówek często otrzymywali udźwiękowanie nawet do drobnych gestów, co dawało sympatyczny, często komiczny efekt. Odgłosy wydawane przez colę z czasem stają dla bohatera opresyjne. W moim założeniu miały być takie również dla widza.



Ilustracja 17. Fotos z nagrań aktorskich do filmu „Colaholic” (2018), reż. Marcin Podolec

Ciekawą uwagę na temat warstwy audio w *Colaholicu* wygłosiła Kaja Klimek: *może inaczej ułożone elementy dźwiękosfery pomogłyby jaśniej identyfikować Colaholica jako dokument?*²⁶ Nie zwróciłem w czasie realizacji filmu uwagi na ten efekt uboczny bogatego udźwiękowania.

26 Kaja Klimek (w rozmowie z Marcinem Podolcem), aneks nr 2.

W animacji atmosferę i efekty synchroniczne kreuje się od zera, zwykle nie ma się do dyspozycji „setek”. Daje to duże pole do twórczego korzystania z dźwięku, które – jak się okazuje – czasem może wpłynąć na ogólny odbiór filmu. To ważny aspekt, na który zwrócę uwagę w przyszłych realizacjach.

Obsada aktorska *Colaholica* liczy trzy osoby. Jako że to dokument autobiograficzny, dla większego realizmu postanowiłem wystąpić w tytułowej roli. Pozostałych głosów użyczyli Zdzisław Król (sklepikarz, dentysta) oraz Michał Orzechowski (syn w wizji bohatera o własnym pogrzebie). Król ma starszy, spokojny głos, który koresponduje z granymi przez niego postaciami. Sklepikarz przyjaźnie krytykuje Marcina, gdy ten przychodzi w środku nocy po colę; dentysta to doświadczony stomatolog, którego już nic nie dziwi (może jedynie lekko zaskakuje go ostatnie pytanie głównego bohatera). Orzechowski w roli syna użycza głosu stosunkowo młodego, jednak w pewien sposób pozbawionego światła i optymizmu. Pasowało mi to do sceny pogrzebu: smutny, ponury ton głosu i komediowy tekst tworzą zabawne połączenie. Narrator filmu podaje tekst z offu, w wyjątkowych sytuacjach użycza głosu w dialogach. W zamierzeniu miał mówić spokojnie, bez interpretowania; raczej komunikuje stan rzeczy niż gra. Taka reżyseria głównego bohatera miała za zadanie stworzyć intymny klimat zwierzeń oraz sugerować, podkreślać dokumentalny charakter filmu.

Analizując udźwiękowanie, na koniec warto wspomnieć o ciszy w *Colaholicu*. Pojawia się kilkakrotnie, dając oddech lub wpływając na dynamikę żartu – cisza wspomaga takie uczucia jak zakłopotanie, niezręczność. Daje też kontrast dla wejścia (lub wyjścia) głośniejszego fragmentu filmu. Cisza to zatem kolejny środek reżyserski, przy pomocy którego próbowałem przesunąć mój animowany dokument w stronę komedii.

3.7. Wykorzystane środki reżyserskie

Przed reżyserem każdego filmu stoi szereg decyzji do podjęcia; w animacji często zdarza się, że pełni dodatkowe funkcje, chociażby scenarzysty i animatora. Nie inaczej jest w *Colaholicu*. W tym podrozdziale przedstawię moje wybory z pogranicza reżyserii i projektowania filmu oraz środki formalne, jakimi posłużyłem się w czasie realizacji.

Kiedy historia została zapisana w formie scenariusza, przyszedł czas na pierwsze szkice. Przy projektowaniu warstwy wizualnej zastanawiałem się, jak blisko bohatera powinna być kamera w tym filmie. Czy powinna śledzić każdy jego ruch? Czy kamera (widz) ma wiedzieć więcej, niż Marcin? A zatem, czy powinny być prezentowane sceny bez udziału bohatera, na przykład z samą

spersonifikowaną butelką coli? Była na to przestrzeń w historii, chociażby w sekwencjach, kiedy Marcin był prześladowany przez swój nałóg lub kiedy doszło do rozstania i wyprowadzki coli z niebieską etykietką z mieszkania. Kamera mogła wtedy zostawić bohatera, a jednak była wciąż przy nim. Jedyne ujęcie bez Marcina w kadrze prezentuje upływ czasu, noc przechodzącą w dzień. Jest to jednak fragment filmu bezpośrednio odnoszący się do emocji bohatera. Uznałem, że dobrym rozwiązaniem będzie, by jak najwięcej towarzyszyć bohaterowi. W końcu film nazywa się *Colaholic*, a nie, na przykład, *Colaholizm*. Uwaga ogniskuje się na postaci. Widz wie tyle, co ona. Marcin jest przewodnikiem po swoim świecie. Odbiorca filmu jest zależny od informacji, których udziela nam bohater. Marcin w zaufaniu dopuszcza innych do swojej prywatnej strefy. Miałem nadzieję wytworzyć dzięki temu więź między tytułowym colaholikiem a publicznością.



Ilustracja 18. Kadr z filmu „Colaholic” (2018), reż. Marcin Podolec

Kolejną decyzją, którą podjąłem przy projektowaniu filmu, było przyjęcie takiego sposobu narracji, który skłania do zadawania pytań. W podrozdziale 3.2. zatytułowanym *Treść filmu i sposób jej przedstawienia* przybliżyłem w pewnym stopniu ten mechanizm. Założenie było takie, by nie udzielać widzowi od razu wszystkich odpowiedzi. I nie mam tu na myśli jedynie głównych punktów opowieści, ale również drobne elementy kadru czy pojedyncze zdania. Dobrym przykładem może być otwierająca film scena, w której bohater siedzi pośrodku kręgu pustych krzeseł (co to za miejsce, dlaczego nie ma tu nikogo innego?), a za jego plecami widać częściowo

zasłonięty napis (jak brzmi jego pełna treść?). Kiedy bohater, zwracając się do kamery, a zarazem do pustej sali, mówi o swoim nałogu, ujęcie zostaje ucięte, nim widz usłyszy, co jest obiektem uzależnienia. Dopiero po minucie i czterdziestu sekundach trwania filmu rozpoczyna się ujęcie prezentujące tytuł i dopowiadające pierwszą scenę. Uważam, że takie rozwiązania wpływają na wzmożone zainteresowanie odbiorcy. Korzystam z podobnych środków w czasie rysowania albumów komiksowych: bohater zadaje pytanie na ostatnim kadrze nieparzystej strony – by poznać odpowiedź, czytelnik musi przewrócić stronę. Najbardziej ekstremalnym przejawem stosowania tego typu „łapaczy uwagi” jest znany z filmów akcji i kryminałów *cliffhanger*.

Postanowiłem też korzystać z powtórzeń. Marcin kilkakrotnie konfrontuje się z dziewczyną i przyjacielem, za każdym razem kontekst ich spotkania jest nieco inny: bohater z początku przyznaje się do nałogu, by później zakomunikować podjętą próbę odwyku. Partnerka oferuje mu bezwarunkowe wsparcie, reakcje kolegi zmieniają się w zależności od okoliczności. Podobną repetycją są paski na koszulce bohatera – czerwone w okresie zauroczenia sobą, niebieskie w czasie rozłąki, w finale znów czerwone. Kolejna scena, do której wracam, to bohater pośrodku sali pustych krzeseł. Na koniec filmu wiemy już, co ona symbolizuje. Sądzę, że ciekawy rodzaj dialogu z widzem – stosowanie leitmotivów, które z minuty na minutę zmieniają swoje znaczenie. Jednocześnie powracanie do określonych miejsc i symboli daje poczucie obcowania z rytuałami, codziennością, zakotwiczenia w życiu.

Pracując z animatorami, tłumacząc im moje intencje, często prosiłem ich o dodawanie od siebie jakichś drobnych gestów. Chciałem, by animowanie postaci, a więcej „prowadzenie aktora”, poza przekazaniem podstawowej informacji ważnej dla ujęcia, polegało też na nadawaniu mu życia. Pociągnięcia nosem, drapanie się po ręce, garbienie się czy nieznaczne grymasy na twarzy Marcina przyjmowałem jako wartość dodaną. Nie przeszkadzałyby mi, gdyby bohater potknął się w najważniejszej scenie filmu. W końcu takie jest życie, tak bywa. Wszelkie tego typu wytrącenia z celowości działań prowadzą nas ku naturalizmowi w obrazie (co nie jest bez znaczenia, kiedy pracujemy nad animadokiem). Oczywiście w animacji nie ma mowy o przypadkowym potknięciu, wszystko musi być wcześniej zaplanowane, a później klatka po klatce narysowane. A jednak uważam za wartościową tę iluzję przypadkowości. W moim wyobrażeniu to coś, co przenosi bohaterów z papieru w stronę traktowania ich jak pełnowymiarowe postacie.

Podobne myśli towarzyszyły mi, kiedy obsadzałem aktorów głosowych. Zdecydowałem się na naturszczyków zamiast profesjonalnych aktorów. Słyszalny brak wprawy, niepewność, raczej podawanie informacji niż gra miały w moim zamierzeniu wzmocnić poczucie obcowania z animacją dokumentalną.

Temu samemu mają służyć dokładnie podana w filmie data powrotu do nałogu oraz

dokładna ilość zębów do wyleczenia, którą komunikuje dentysta. Wtrącanie takich szczegółów, podawanie precyzyjnych informacji, sugeruje związek z prawdziwymi danymi. Może też, tak jak w *Dokumencie*, podkreślać lokalność opowieści (powtarzana wielokrotnie nazwa rodzinnej miejscowości).

Przez cały czas projektowania filmu stosowałem zasadę, by obraz wspierał narrację słowną, ale jej nie powielał. To coś, czego nauczyłem się pracując nad albumami: dobry komiks w warstwie graficznej wykorzystuje komunikaty słowne w kreatywny sposób. Dublowanie informacji sprawia, że opowieść staje się nieciekawa, pozbawiona dodatkowych znaczeń. Jeden kanał przekazywania treści unieważnia drugi. Oczywiście, czasem trzeba zilustrować coś dosłownie. W *Colaholicu* przykładem takiego dosłownego zobrazowania może być lista, w jaki sposób najlepiej pić colę. Obraz podąża w tym fragmencie filmu za słowem. Mimo to postarałem się, by w warstwie tekstowej nie padło słowo „piramida”, ponieważ wiedziałem, że właśnie tak chcę przedstawić graficznie wspomniany przez bohatera w narracji „ranking”. *Colaholica* opracowałem też tak, by czasem obraz był odpowiedzią na pytanie zadane w warstwie audio. Dla przykładu, kiedy Marcin pyta dentystę, za ile znów będzie mógł się napić, następuje cięcie do stopera włączonego na smartfonie bohatera. Przeplatanie się i nieustanny dialog strefy audio i wizualnej uważam za zagadnienie, któremu warto poświęcić należną mu uwagę na wczesnym etapie prac.

Kiedy ustaliłem już, że *Colaholic* ma być animowanym dokumentem i komedią romantyczną, poniekąd określiło mi to sposób obrazowania i nastroj filmu. Postanowiłem dodać do tego sentymentalną tonację – ciepłą paletę kolorystyczną, lekkie uziarnienie, zmiany nastroju wspierane muzyką przywołującą skojarzenia z latami 80. Moją intencją było, by ten element scalał pozornie nieprzystające do siebie porządki dokumentalny i rozrywkowy. Dodatkowo, delikatnie wprowadzony klimat retro pasuje do opowieści o wydarzeniach z przeszłości, nawet tej nie bardzo odległej.

Od strony montażowej *Colaholic* naprzemiennie korzysta z montażu linearnego i skojarzeniowego. Często między ujęciami zachodzi znaczny upływ czasu. Dzięki tym przeskokom śledzimy spory kawałek życia protagonisty. Korzystanie z kreatywnego łączenia ujęć wpływa na dynamikę filmu i sekunduje kolażowej formie przedstawiania treści (realistyczne sceny przemieszane z realizmem magicznym oraz abstrakcyjnymi kadrami). Ze względu na decyzję o trzymaniu się blisko bohatera i tego, czego on sam osobiście doświadcza, nie korzystam w tej etiudzie z montażu równoległego.

Decyzją na styku kompetencji reżysera i producenta jest ustalenie metrażu filmu. *Colaholic* trwa jedenaście minut. Uważam to za dobry czas na zaprezentowanie tej opowieści. Widz ma szansę pobyc w świecie bohatera, poznać jego zwyczaje i środowisko, w którym funkcjonuje.

Zmieściła się w tych ramach czasowych zmieniająca się relacja Marcin-cola, wybrzmiały dłuższe, kampowe sceny w deszczu, udało się czytelnie zarysować trzy akty opowieści. Patrząc z perspektywy wielu miesięcy od zamknięcia montażu, prawdopodobnie udałoby się ten film skrócić o kilkadziesiąt sekund bez dużej straty dla historii. Nie sądzę natomiast, że *Colaholic* powinien być dłuższym metrażem. W związku z powyższym uważam jedenastominutowy format tej produkcji za trafiony, szczególnie w kontekście prezentacji tytułu na festiwalach filmowych, które – jak wynika z doświadczeń dystrybucyjnych studia Yellow Tapir Films – preferują krótkie animacje.

3.8. *Colaholic* na tle poprzednich i kolejnych etiud

Naturalnymi kandydatami do porównań z *Colaholikiem* w tym podrozdziale są moje poprzednie animadoki *Dokument* i *Olbrzym*.

Ten ostatni w warstwie obrazu oferuje estetykę najsurowszą. Czarno-biały, z dużym uziarnieniem obrazu, operujący raczej plamą niż kreską *Olbrzym* odstaje od dwóch pozostałych filmów. *Dokument*, pomimo stonowanej palety, oferuje znacznie większą różnorodność formalną. Ojciec, główny bohater, rysowany jest szkicową linią, czasem dopełnianą nieregularnym szrafunkiem. Kolory nakładane są przy użyciu różnych narzędzi, jednak dominuje cyfrowy pędzel imitujący akwarelę. Podobnie jak w tym filmie, tak samo w *Colaholicu* dominują barwy ciepłe. Przy czym Marcin, cola i otaczające ich dekoracje są wypełnieni kolorami o większym nasyceniu. Rozchwiana, pulsująca kreska to znak rozpoznawczy obu tych filmów, przy czym w *Colaholicu* położony jest dużo większy nacisk na jakość animacji, ruch postaci jest pełniej dofazowany, choreografia ciekawsza i lepiej zaplanowana.

Olbrzym i *Dokument* na poziomie formalnym zdają się być łatwiej identyfikowane jako animacje niefikcjonalne niż ma to miejsce w przypadku *Colaholica*. Przypuszczenia te potwierdza Kaja Klimek: *My [ludzie zajmujący się na co dzień komiksem i animowanym dokumentem] pewnie chcielibyśmy oglądać już rzeczy takie jak Colaholic – mocno kreacyjne, zacierające granice. Colaholic mógłby być wsparty danymi statystycznymi, opisem, że był konsultowany z lekarzami itd., ale wówczas to byłby inny film. Teraz to taki film, który zwraca kamerę na reżysera. Ale myślę, że wciąż są potrzebne filmy bardziej oczywiste formalnie, uczące widza podstaw. W tym najprostszym sensie animacja w dokumencie jest po to, żeby przywoływać zacierające się wspomnienia*

*i uzupełniać braki.*²⁷ Tak dzieje się w przypadku *Dokumentu*, który korzysta ze zdjęć. Często też przywoływane są w nim konkretne daty czy miejsca. Uwiarygadnia to opowieść, która mimo że nie stroni od metafory, to jednak nie oddala się zbyt daleko od realnego życia. Podobnie działa *Olbrzym*, który z kilkoma wyjątkami, w warstwie wizualnej ogrywa raczej nudną codzienność niż odstępstwa od niej.

Z etudy na etiudę można zaobserwować rozwój formy, jeśli chodzi o prowadzenie słownej narracji. A może lepszym słowem niż „rozwój” byłoby „poszukiwanie”? W *Dokumencie* teksty zapisywane są na ekranie; w *Olbrzymie* korzystałem z setkowych nagrań; w *Colaholicu* z offu i w dialogach słychać nagrane w studio interpretacje; z kolei w *Insekcie*, który miał premierę w 2021 roku, zrezygnowałem ze słów na rzecz pantomimy wspieranej efektami synchronicznymi. Wracając myślami do procesu twórczego każdego z tych filmów, najpewniej jako reżyser czułem się przy *Dokumencie* i *Colaholicu*. W obu przypadkach panowałem nad słowem, mogłem jednym zdaniem zmienić sens sceny. W *Olbrzymie* i *Insekcie* nie miałem tej możliwości. Były to ciekawe wyzwania reżyserskie, jednak z drugiej strony wprowadzały niekiedy frustrujące ograniczenia (potrzeba opowiadania wyłącznie obrazem w *Insekcie*; niemontujące się ze sobą zarejestrowane na planie wypowiedzi w *Olbrzymie*). Budowanie nowych znaczeń na styku słowa i obrazu, to coś, z czym mierzę się na co dzień pracując nad komiksami. Myślę, że ta kreatywnie zagospodarowana przestrzeń między tekstem a rysunkiem to coś, co w pewnym stopniu stanowi o sile moich produkcji. Dobrze się stało, że przy okazji *Colaholica* miałem okazję pracować nad tym elementem.

Mówi się, że twórca jest tak dobry, jak jego ostatnie dzieło. Jeśli spojrzeć na to od strony pozyskiwania budżetu, faktycznie tak bywa – poprzednie filmy reżysera pozwalają mu zebrać środki finansowe na nową realizację. A zatem bez *Dokumentu* i *Olbrzyna* nie byłoby *Colaholica*. Szczególnie ten pierwszy film, ze swoim bogatym życiem festiwalowym i licznymi wyróżnieniami był w tamtym czasie (aplikowania o środki na realizację projektu o słabości do coli) moją wizytówką. Kiedy w 2018 roku staraliśmy się o dofinansowanie kolejnej produkcji, taką wizytówką był już *Colaholic*.

Owa kolejna produkcja to *Insekt*. Ten średniometrażowy film animowany na podstawie komiksu Saschy Hommera to projekt, który był dla mnie interesujący pod wieloma względami. Po pierwsze, moją uwagę przyciągnęła oryginalna plastyka wykreowana przez tego uznanego niemieckiego twórcę historii obrazkowych. Czerpiąc jednocześnie z dokonań minimalizmu, tradycji komiksu niezależnego oraz retro ilustracji, stworzył świat żywy i wieloznaczny. Przy bliższym poznaniu fabuła wydała się równie intrygująca: granice między tym, co dobre i co złe ciężko

27 Kaja Klimek (w rozmowie z Marcinem Podolcem), aneks nr 2.

wyłapać na pierwszy rzut oka.

Insekt to historia o uprzedzeniach, lęku przed tym, co nieznanne. Porusza tym bardziej, że autor osadził wydarzenia w świecie dzieci, gdzie wszystkie uczucia są pierwsze i mocne – zarówno pierwsza miłość, jak i pierwszy doznany cios. Czarno-biała, rastrowa grafika jest niewinna i mroczna jednocześnie. Podobnie rzecz ma się z bohaterami. Pascal, uczeń szkoły podstawowej, mieszka z rodzicami w zadymionym, ponurym mieście. Przyjaciele Pascala obracają się przeciw niemu, kiedy tylko dowiadują się, że ich kolega jest tytułowym insektem; w pierwszym i drugim akcie komiksu wszyscy bawią się wspólnie, grają w piłkę i na komputerze, by później poddać się lękowi i uprzedzeniom, które prowadzą do eskalacji przemocy. Pascal zostaje odrzucony i pobity za to, kim jest i skąd pochodzi. Strach rodzący agresję to temat ponadczasowy. Magdalena Madej-Reputakowska w recenzji komiksu *Insekt* napisała: *Problem inności centralnej postaci Insekta wychodzi poza banal aparatu na zębach i obciachowych ciuchów, który rozwiązałaby cudowna metamorfoza przemieniająca brzydkie kaczątko w opieczonę solarką łabędzia. Artysta wykorzystuje niepokojący styl graficzny do opowiedzenia znanej wszystkim historii o tolerancji. Stara fabuła została odarta z kulturowych naleciałości i zyskała wymiar uniwersalny. Makroskala komiksu odnosi się do każdej grupy czy jednostki, która wyróżnia się wśród ogółu. Natomiast mikroskala opowieści może zostać sprowadzona do relacji pomiędzy poszczególnymi nacjami, nawet do każdego człowieka, który na swój wyjątkowy sposób odczuwa własną autonomię. [...]* Przekaz płynący z dzieła niemieckiego autora może zdawać się oczywisty, jednak warto, aby ktoś stale przypominał nam o znaczeniu jedności ponad podziałami, o której z taką beztroską lubimy zapominać.²⁸

Innym dużym zagadnieniem, z którym mierzy się *Insekt* jest problem zanieczyszczenia środowiska. Miejsce, w którym rozgrywa się akcja, spowite jest kłębam dymu. Dzieci chodzą do szkoły z latarkami, niewyraźnie widzą nawzajem swe twarze. Z radia raz po raz słychać komunikaty o wysokim natężeniu pyłów w powietrzu. Taka scenografia koresponduje z atmosferą opowieści, jednocześnie nadając jej charakter komentarza do aktualnych zmian dotyczących przyrody. Postępujące zanieczyszczenia powietrza, wód, łąk i lasów, nieodpowiedzialne zarządzanie zasobami naturalnymi i nielegalne zmniejszanie populacji zwierząt wpływają na pogorszenie naszych warunków bytowych. Wiążą się z tym liczne konsekwencje, takie jak gorsze samopoczucie, wzmożona zachorowalność na choroby układu oddechowego, bóle głowy, coraz częstszy niepokój rodziców w związku z posyłaniem dzieci do szkoły w okresie grzewczym, kiedy skutki zanieczyszczeń są szczególnie dotkliwe. Dzieło Saschy Hommera zwraca uwagę na te

28 www.polter.pl/komiks/Insekt-c8668; dostęp: 23.11.2021.

problemy, stroniąc jednocześnie od dydaktyzmu.

Adaptacja *Insekta* to kolejna próba przeniesienia historii z medium komiksowego do filmowego. Te dwie gałęzie sztuki w oczywisty sposób korespondują ze sobą i wspierają się wzajemnie. Wystarczy wspomnieć tu rosnący rynek kina superbohaterskiego, ale też sukces wspomnianego już w tej pracy *Persepolis* lub fakt, że wiele ambitnych seriali dla dzieci i dorosłych, również w Polsce, powstaje obecnie na podstawie komiksów (np. *Hilda*). Film zwiększa siłę oddziaływania komiksu dzięki szerokiemu wachlarzowi środków montażowych, dźwiękowych i muzycznych. Pozwala dotrzeć historii do nowego grona odbiorców, jednocześnie przyciągając przed ekrany czytelników komiksu, którzy ciekawi są reżyserskiej i producenckiej interpretacji znanego im dzieła. Te wszystkie motywacje stały za decyzją, by zaadaptować *Insekta* na średniometrażową animację.



Ilustracja 19. Kadr z filmu „*Insekt*” (2021), reż. Marcin Podolec

Niespełna trzydziestominutowy film powstawał w Yellow Tapir Films przez cztery lata. Miałem okazję ponownie współpracować z twórcami, którzy sprawdzili się przy realizacji *Colaholica*. Kacper Zamarło w obu filmach zajął się postprodukcją obrazu, Agata Mianowska i Agnieszka Czachór animacją i kolorowaniem. Ponownie, tak jak przy *Olbrzymie* i *Colaholicu*, miałem okazję pracować z kompozytorami Piotrem Markowiczem i Rafałem Samborskiem (duet Palmer Eldritch). Ja sam po raz drugi miałem okazję wcielić się rolę zarówno reżysera, jak i producenta. Doświadczenia zgromadzone przy realizacji poprzedniego filmu pomogły mi lepiej

zapanować nad organizacją produkcji i rozmowami z animatorami. Dodatkowo, wyprodukowanie *Colaholica* uwierzytelniło studio jako miejsce realizacji wartościowych treści na dobrym poziomie artystycznym i technicznym. Między innymi dzięki temu, oprócz wsparcia Polskiego Instytutu Filmowego, udało nam się pozyskać na *Insekta* środki z Łódź Film Commission oraz Podkarpackie Film Commission.

Colaholic nie jest zawieszony w próżni. Podąża dokumentalnym śladem moich studenckich filmów i debiutu, jednocześnie radykalizując się pod kątem środków formalnych. Stanowi pomost do najtrudniejszego, najdłuższego mojego filmu – omówionego w poprzednich akapitach *Insekta*, który jest powrotem (odskocznią?) do fabuły. Również od strony technicznej, realizacyjnej, widzę *Colaholica* jako łącznik pomiędzy umiejętnościami studenta Szkoły Filmowej a w pełni profesjonalną produkcją. A jak ten film odbierają widzowie i krytycy?

3.9. Promocja, dystrybucja i przyjęcie filmu

Po kolaudacji *Colaholica* w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej zlecieliśmy zaprojektowanie plakatu uznanej gdańskiej graficzce Agacie Królak. Powstał projekt prosty w formie, ale wiele mówiący o filmie. Pośrodku zielonkawego tła upstrzonego czarnymi kropeczkami, przypominającymi bąbelki, zawieszona jest olbrzymia butla coli. W jej wnętrzu, w płynie, zanurzona jest łódź podwodna. Ktoś patrzy przez peryskop. Zapewne jest to Marcin, który próbuje przejrzeć się w tej jedenastominutowej opowieści, by dojrzeć istotę swojego nałogu.

Plakat, trailer, stopklatki i kilka innych plików oraz dokumentów złożyliśmy w pakiet promocyjny, po czym rozpoczęliśmy drogę festiwalową. *Colaholic*, jako animowany dokument, miał otwartą drogę zarówno do konkursów filmów animowanych, jak i filmów dokumentalnych. Postanowiliśmy wraz z Anią Waszczuk, która w Yellow Tapir Films zajmuje się zgłoszeniami, podzielić się wysyłką *Colaholica* z Krakowską Fundacją Filmową. Jej selekcjonerzy zatwierdzili naszą etiudę i niedługo później ustaliliśmy plan promocji: my byliśmy odpowiedzialni za aplikowanie na festiwale skupiające się na animacji, Fundacja – na festiwale dokumentalne. Nasze studio zobowiązało się też do zgłaszania *Colaholica* na rodzime festiwale o zasięgu krajowym, podczas gdy nasi krakowscy partnerzy skupili się na tych międzynarodowych.

Listę selekcji konkursowych oraz zdobyte przez mój film nagrody wymieniam w dalszej części pracy, w Nocie realizatorskiej filmu *Colaholic*. Odwiedziłem z nim osobiście kilka miast, biorąc udział w spotkaniach Q&A z publicznością i prowadzącymi. To ważny moment dla twórcy – skonfrontowanie założeń produkcyjnych z tym, co z seansu wynoszą widzowie.

PRODUCED BY YELLOW TAPIR FILMS | A POLISH FILM INSTITUTE CO-FINANCED PRODUCTION

DIRECTED BY
MARCIN PODOLEC

COLAHOLIC



Ilustracja 20. Plakat filmu „Colaholic” (2018), rys. Agata Królak

Wśród oglądających znaleźli się też dziennikarze i recenzenci. Dagmara Marcinek w swoim tekście po seansie *Colaholica* zauważa, że [...] *dokumentalna w animacji jest narracja, natomiast strona wizualna to zabawna wariacja na ten temat. Niektóre sceny są specjalnie wyolbrzymione, by nadać im dramatyzmu, inne wymyślone, by historia zyskała więcej humoru: latająca cola, za którą podąża spragniony bohater czy kroplówka płynąca z gigantycznej butli gazowanego napoju.*²⁹ W dalszej części komentuje również styl animacji: *kolorowy świat narysowany wyrazistą czarną kreską i postacie z prostą mimiką wpisują się w komiksową estetykę. Marcin Podolec nawiązuje też do obrazów Edwarda Hoppera, portretującego Amerykę w latach 20'. Komiksowe wersje Morning Sun czy Nocnych marków z ironią pokazują samotność w wielkim mieście, z jaką zмага się bohater po odstawieniu kultowego napoju.*³⁰ Autorka znanego bloga filmowego podsumowuje: *Lekka, z bąbelkami i świetnie zrealizowana produkcja! [...] Jak widać, napój znany od lat, zachwyca i uzależnia również twórców.*³¹ Inny recenzent zwraca jednak uwagę na powierzchowną lekkość przedstawionej przez mnie historii: [...] *to pozornie prosta, sympatyczna opowieść o młodym człowieku uzależnionym od coli. Początkowe uśmiechy znikają jednak z twarzy widzów wraz z rozwojem akcji. Uzależnienie zawsze pozostanie uzależnieniem, bez względu na to czego dotyczy.* Fragment poświęcony *Colaholicowi* podsumowuje: *Ten obraz ma to, czego szalenie brakuje mi we współczesnych pełnometrażowych polskich produkcjach – poważny temat, podany w stosunkowo lekkiej formie, z małą dawką humoru, który jednak nie zacierza tragicznego wymiaru całości.*³² Oprócz przytoczonych opinii, w Internecie pojawiła się też pewna ilość lapidarnych komentarzy na stronach takich jak filmweb czy youtube oraz w social mediach. Myślę, że jak na krótkometrażową autorską animację *Colaholic* zdobył ponadprzeciętny rozgłos medialny.

Gdy życie festiwalowe filmu dobiegało końca, rozpoczęliśmy rozmowy z serwisami VOD. Kilka zakończyło się porozumieniem i dziś za opłatą można obejrzeć *Colaholica* między innymi na portalu DAFilms oraz TVP VOD. Po raz pierwszy wziąłem tak aktywny udział w promocji i dystrybucji swojej animacji. Dzięki temu mogłem towarzyszyć *Colaholicowi* od samego początku (jako twórca) aż do momentu rozliczenia projektu oraz podejmowania finalnych decyzji dotyczących gotowego dzieła (jako producent rozporządzający prawami do publicznego wyświetlania). Było to niewątpliwie kształcące, pełne doświadczenie, z którego do dziś korzystam prowadząc studio animacji oraz pracując nad kolejnymi autorskimi etiudami.

29 http://www.polishdocs.pl/pl/czytelnia/4126/colaholic_-_recenzja_filmu_marcina_podolca, dostęp 21.01.2022.

30 Ibidem.

31 <http://biegiemnafilm.pl/2018/06/10/58-krakowski-festiwal-filmowy/>, dostęp 23.01.2022.

32 <https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/relacje-recenzje-opinie,c,9/animator-krotki-metraz-ma-sie-dobrze,120762.html>, dostęp 04.02.2022.

Podsumowanie

*Obserwowany przez nas współcześnie alians dokumentu i animacji nie jest – jak się na ogół mylnie sądzi – efektem rozchwiania pojęcia dokumentu. Wprost przeciwnie, jego źródłem jest raczej reakcja części filmowców na to, iż zbyt dobrze wiadomo, czym jest i czym powinien być filmowy dokument.*³³

Marek Hendrykowski

Jak próbowałem dowieść w niniejszym komentarzu do mojej pracy pt. *Colaholic*, reżyser animowanych dokumentów stoi przed szeregiem wyborów. Część z nich przypisana jest każdemu rodzajowi filmu: należy zastanowić się nad powodem podjęcia danego tematu, nad tym, kto jest docelowym odbiorcą, przy pomocy jakich rozwiązań wizualnych zostanie opowiedziana historia, jak dużo czasu ekranowego potrzebuje, by wybrzmieć. Wątków jest oczywiście więcej, ponieważ dochodzą kwestie montażowe, dźwiękowe, związane ze współpracą z kompozytorem czy aktorami. Część decyzji determinują oczekiwania producenta, budżet lub rynkowe realia.

Animowany dokument według mnie wymaga jeszcze więcej uwagi i czujności od reżysera lub reżyserki: przede wszystkim musi określić, jak blisko warstwa wizualna będzie trzymać się przedstawianej treści. Czy chce, by elementy wykreowane (często bliskie realizmowi magicznemu), zostały dopowiedziane materiałami fotograficznymi i video. Mówi się, że animowany dokument to pogranicze. Do reżysera należy zadanie, by zdecydować, po której stronie granicy będzie znajdował się większy obszar.

Dlaczego zdecydowałem się na opowiedzenie historii swojego nałogu przy pomocy animacji? W moim przypadku powód był z tych najbardziej oczywistych – animacja to mój naturalny język. W niej, a także w komiksie, czuję się najlepiej. Znam możliwości obu mediów, od

³³ M. Hendrykowski, *Animacja jako dokument, dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3, s. 175, 176.

lat poprzez studia i pracę zawodową doskonalę się w korzystaniu z nich. *Colaholic* miał być w moim założeniu animowanym dokumentem, który w żartobliwy sposób skłania do refleksji. Problem jest błahy jedynie na pierwszy rzut oka – uzależnienie od cukru lub marki (tu: producenta słodzonych napojów) dotyka wielu osób, które jednak często nie traktują tego nałogu z należytą powagą. *Colaholic* ma szansę dzięki przystępnej, komediowej formie krótkometrażowej wpisać się w bardzo potrzebny dziś nurt kina spod znaku *Super Size me* (filmu Morgana Spurlocka traktującego o zgubnych skutkach żywienia się w McDonald'sie). Autorska kreska i pierwszoosobowa narracja miały w moim zamierzeniu nie pozostawić widza obojętnym, podobnie jak nawiązująca do lat 80. muzyka skomponowana specjalnie na potrzeby tej opowieści. I mimo że film nie kończy się happy endem, w realnym świecie stał się przyczynkiem do podjęcia walki z nałogiem.

W jednym ze swoich artykułów historyk i krytyk kina Marcin Giżycki zastanawia się, czy animowany dokument to *nowy gatunek czy chwyt marketingowy*³⁴. Nawet, jeśli okaże się tym drugim, z pełną świadomością zamierzam poświęcać mu swój czas w kolejnych latach. Sądzę, że animadoki mają do zaoferowania o wiele więcej, niż dotąd zdążyły ujawnić w czasie swojej trwającej od ponad stu lat drogi do popularności i trwałego miejsca w historii kinematografii.

34 M. Giżycki, *Animowany dokument. Nowy gatunek czy chwyt marketingowy?*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101-102.

Nota realizatorska filmu *Colaholic*

SCENARIUSZ, OPRACOWANIE PLASTYCZNE, REŻYSERIA, MONTAŻ

Marcin Podolec

ANIMACJA

Dominik Bartosik, Alicja Błaszczewska, Agnieszka Czachór, Joanna Fuczko, Michalina Musialik, Michał Orzechowski, Yelyzaveta Pysmak, Marcin Podolec, Zuzanna Stach, Marta Szymańska, Klaudia "Javvie" Tabor, Alicja Wilkowska, Paulina Ziółkowska

KOLOROWANIE

Marcin Kotliński, Agata Mianowska, Ania Miśkiewicz, Michalina Musialik, Michał Orzechowski, Marcin Podolec, Wiktoria Podolec, Olga Sokal, Alicja Wilkowska, Paulina Ziółkowska

COMPOSITING I POSTPRODUKCJA

Kacper Zamarło

MUZYKA

Piotr Markowicz, Rafał Samborski

DŹWIĘK I EFEKTY SYNCHRONICZNE

Kamil Łazikowski / SOYUZ STUDIO, Kacper Zamarło

AKTORZY GŁOSOWI

Zdzisław Król, Michał Orzechowski, Marcin Podolec

KIEROWNIK PRODUKCJI

Michał Benkes

PRODUCENT

Marcin Podolec, Wiktoria Podolec

PRODUKCJA

Yellow Tapir Films

Projekcje festiwalowe krajowe:

Warszawski Festiwal Filmowy, 2018 (pokaz)
58. Krakowski Festiwal Filmowy, Poland, 2018 (konkurs)
Animator 11. Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych ,2018 (konkurs)
Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych Młodzi i Film, 2018 (konkurs)
Ars Independent, 2018 (konkurs)
Międzynarodowy Festiwal Filmowy - Etiuda & Anima, 2018 (konkurs)
Konkurs Anima.pl podczas Etiuda & Anima, 2018 (konkurs)
Festiwal Opolskie Lamy, 2018 (konkurs)
Żubroffka Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych, 2018 (konkurs)
Festiwal Filmów Krótkometrażowych Offeliada, 2018 (konkurs)
Międzynarodowy Festiwal Filmowy ZOOM Zbliżenia, 2019 (konkurs)
Animacje Festiwal Filmów Animowanych, 2019 (konkurs)
Ogólnopolski Festiwal Polskiej Animacji O!PLA, 2019 (konkurs)
Festiwal Kino w Trampkach, 2019 (konkurs)
Lubelski Festiwal Filmowy, 2019 (konkurs)
Baltic Independent Film Festival, 2019 (konkurs)
Warsaw Animation Festival, 2019 (konkurs)
Festiwal Filmów Frapujących, 2019 (konkurs)

Projekcje festiwalowe zagraniczne:

32nd Helsinki Intl Film Festival - Love & Anarchy, Finland, 2019 (pokaz)
21st Soria International Film Festival, Spain, 2019 (pokaz)
AFSAD 3rd International Film Festival, Turkey, 2019 (pokaz)
Animaphix International Animated Film Festival 2020, Italy, 2020 (pokaz)
Animatou International Animation Film Festival 2018, Switzerland, 2018 (konkurs)

KLIK Amsterdam Animation Festival 2018, The Netherlands, 2018 (konkurs)

11th Banjaluka International Animation Festival, Bosnia and Herzegovina, 2018 (konkurs)

15th Animateka International Animated Film Festival, Slovenia, 2018 (konkurs)

14th Athens Animfest, Greece, 2019 (konkurs)

10th Roanne animation short film festival – Ciné court animé, France, 2019 (konkurs)

NonStop Barcelona Animation Film Festival 2019, Spain, 2019 (konkurs)

21st Mecal Pro, Barcelona International Short and Animation Festival, Spain, 2019 (konkurs)

Monstronale Short Film Festival 2019, Germany, 2019 (konkurs)

The Norwegian Short Film Festival 2019, 2019 (konkurs)

XVIII Euganea Film Festival, Italy, 2019 (konkurs)

FEST — New Directors | New Films Festival 2019, Portugal, 2019 (konkurs)

20th ShorTS International Film Festival, 2019, Italy, 2019 (konkurs)

35th Cartoon Club - The Animation Cinema, Comics and Games Festival, Italy, 2019 (konkurs)

Anima Mundi Festival 2019, Brazil, 2019 (konkurs)

9th Supertoona International Animation Festival, Croatia, 2019 (konkurs)

10th ONE Country ONE Film International Festival, France, 2019 (konkurs)

16th ANONIMUL International Independent Film Festival, Romania, 2019 (konkurs)

15th World Festival of Animated Film Varna, Bulgaria, 2019 (konkurs)

3rd Chaniartoon 2019 - International Comic & Animation Festival, Greece, 2019 (konkurs)

3rd Festival of Animation Berlin, Germany, 2019 (konkurs)

Bit Bang Fest 2019, Argentina, 2019 (konkurs)

11th 3D Wire Animation Market and Festival, Spain, 2019 (konkurs)

16th BALKANIMA - European Animated Film Festival, Serbia, 2019 (konkurs)

Taichung International Animation Festival 2019, Taiwan, 2019 (konkurs)

International Animated Film Festival "Animaevka" 2019, Belarus, 2019 (konkurs)

11th ReAnimania Film Festival, Armenia, 2019 (konkurs)
35th International Short FF Berlin, Germany, 2019 (konkurs)
15th Giant Incandescent Resonating Animation Festival, Canada, 2019 (konkurs)
17th Mumia - International Animation Film Festival, Brazil, 2019 (konkurs)
15th, AsterFest International Film Festival 2020, Macedonia, 2020 (konkurs)
Animatricks Animation Festival 2020, Finland, 2020 (konkurs)
Polish Film Festival in America, USA, 2020 (konkurs)
Big Cartoon Festival 2020, Russia, 2020 (konkurs)
ABIFF - Animation Bucharest International Film Festival, Romania, 2021 (konkurs)

Nagrody dla filmu *Colaholic*

2018

Bośnia i Hercegowina | 11th International Animation Festival Banjaluka

– Grand Prix

Grecja | 14th Athens Animafest

– Educational Award

Kraków | Międzynarodowy Festiwal Filmowy Etiuda & Anima

– Nagroda Jury Studenckiego

Kraków | Międzynarodowy Festiwal Filmowy Etiuda & Anima

– Nagroda Publiczności

Gniezno | Ogólnopolski Festiwal Filmów Amatorskich i Niezależnych Offeliada

– Wyróżnienie w kategorii: Animacja

2019

Białoruś | International Animated Film Festival Animaevka

– Specjalne wyróżnienie

Ogólnopolski Festiwal Polskiej Animacji O!PLA

– I Nagroda "Złoty Tobiłek Koziołka Matołka" w kategorii "Studyjna"

Mechelinki | Baltic Independent Film Festival

– I Nagroda w kategorii: Animacja

Gorzów Wielkopolski | Festiwal Filmów Frapujących

– "Frapa" Spectatora

2020

Nagroda Polskiego Kina Niezależnego im. Jana Machulskiego

– Nominacja w kategorii: Najlepszy film animowany

Bibliografia

DRUKI ZWARTE

A. Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977

A. Powierska, *Dokument animowany / animacja dokumentalna – poszerzanie granic filmowych narracji niefikcyjnych*, Poznań 2019

J. Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2010

K. Mąka-Malatyńska, *Wyprawa do krainy prawdopodobieństwa – o dokumentach animowanych Marcina Podolca*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2017, vol. XX, nr 29

K. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Czytelnik, Warszawa 1985

L. Zonn, *Zasady montażu filmowego. Film dokumentalny*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 1994

M. Podolec, *Animacja w filmie dokumentalnym*, Łódź 2015

W. Birek, *Główne problemy teorii komiksu*, Rzeszów 2004

CZASOPISMA

A. Prodeus, *Na wykopaliskach pamięci*, „Kino”, 2009, nr 5, s. 22-25

J. P. Rasmussen (w rozmowie z P. Czerkawskim), *Lekcja empatii*, „Kino” 2022, nr 3, s. 34-37

M. Giżycki, *Animowany dokument. Nowy gatunek czy chwyt marketingowy?*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101-102

M. Hendrykowski, *Animacja jako dokument, dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3, s. 171

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

www.dwutygodnik.com/artykul/5999-lepsze-krotkie-niz-dlugie.html, dostęp 11.01.2022

www.dwutygodnik.com/artykul/15-wsciekle-psy-pamieci, dostęp 01.02.2022

www.film.org.pl/r/krotki-metraz-11-dokument-o-tesknocie-malowanej-cienka-kreska-186172, dostęp 18.12.2021

www.filmfreeway.com/ANOTHERDREAMVR090, dostęp 09.04.2022

www.kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/relacje-recenzje-opinie,c,9/animator-krotki-metraz-ma-sie-dobrze,120762.html, dostęp 04.02.2022

<https://papaya.rocks/pl/news/dokument-poruszajaca-opowiesc-o-samotnosci-rodzicow-dorosleg>, dostęp 20.10.2021

www.papaya.rocks/pl/news/flee-animowany-dokument-o-afganskim-uchodzcy-z-pierwszym-zwi, dostęp 2.05.2022

www.polishdocs.pl/pl/czytelnia/4126/colaholic_-_recenzja_filmu_marcina_podolcahttp://biegiemnafilm.pl/2018/06/10/58-krakowski-festiwal-filmowy/, dostęp 21.01.2022

www.polskieradio.pl/10/5566/Artykul/1809639,Colaholic-animowana-komedia-romantyczna-o-%e2%80%a6-nalogach, dostęp 10.10.2021

www.polter.pl/komiks/Insekt-c8668; dostęp: 23.11.2020

http://pl.wikipedia.org/wiki/Akcja_pod_Bezdanami, dostęp 14.04.2022

www.zeszytykomiksowe.org/definicja_kom, dostęp 13.04.2022

Filmografia

FILMY PEŁNOMETRAŻOWE

Bruno Schulz (2014) reżyseria Adam Sikora, scenariusz Agata Tuszyńska
Cobain: Montage of Heck (2015) reżyseria i scenariusz Brett Morgen
Chicago 10 (2007) reżyseria i scenariusz Brett Morgen
Czarodziejska góra (2015) reżyseria i scenariusz Anca Damian
Czy Noam Chomsky jest wysoki czy szczęśliwy? (2013) reżyseria i scenariusz Michel Gondry
Droga na drugą stronę (2011) reżyseria i scenariusz Anca Damian
Flee (2021) reżyseria i scenariusz Jonas Poher Rasmussen
Fugazi – Centrum wszechświata (2016) reżyseria i scenariusz Leszek Gnoiński
Life, Animated (2016) reżyseria i scenariusz Roger Ross Williams
Persepolis (2007) reżyseria i scenariusz Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud
Seth's Dominion (2014) reżyseria i scenariusz Luc Chamberland
Walc z Baszirem (2008) reżyseria i scenariusz Ari Folman

FILMY / FORMY KRÓTKOMETRAŻOWE

A cat is always female (2019) reżyseria i scenariusz Martina Meštrović, Tanja Vujasinovic
A Łódź i tak zostanie (2013) reżyseria i scenariusz Marcin Podolec
A strange trial (2018) reżyseria i scenariusz Marcel Barelli
Amerigo and the New World (2019) reżyseria i scenariusz Luis Briceno & Laurent Crouzeix
Asmahan the diva (2019) reżyseria i scenariusz Chloe Mazlo
Alma (2018) reżyseria i scenariusz Nebojsa Petrovic, Demir Mekic
Bath house of whales (2019) reżyseria i scenariusz Mizuki Kiyama
Barry – pies z Treblinka (2014) reżyseria i scenariusz Władysław Jurkow
Bear with me (2019) reżyseria i scenariusz Daphna Awadish
Brexicuted (2018) reżyseria i scenariusz Chris Shepherd
Butterflies in Berlin – diary of a soul split in two (2019) reżyseria i scenariusz Monica Manganelli
Carne (2019) reżyseria i scenariusz Camila Kater
Chin up (2018) reżyseria i scenariusz Joanne Salmon
Colaholic (2018) reżyseria i scenariusz Marcin Podolec
Creature Comforts (1989) reżyseria i scenariusz Nick Park / Aardman Animations
Deep love (2019) reżyseria i scenariusz Mykyta Lyskov
Dani's full English breakfast (2018) reżyseria i scenariusz Kate Anderson,

Doctor Lhomme (2019) reżyseria i scenariusz Florent Morin
Dokument (2015) reżyseria i scenariusz Marcin Podolec
Fifteen-two (2019) reżyseria i scenariusz John Summerson
Half a life (2017) reżyseria i scenariusz Tamara Shogaolu
Home (2019) reżyseria i scenariusz Anita Brūvere
I bleed (2019) reżyseria i scenariusz Thiago Minamisawa, Bruno Castro
Inside me (2019) reżyseria i scenariusz Maria Trigo Teixeira
It was coming towards! (2017) reżyseria i scenariusz Livia Janoch
Klimat i wanilia (2016) reżyseria i scenariusz Bogna Kowalczyk
Limbo (2018) reżyseria i scenariusz Che Soe Nwaye Zar
Leitmotiv (2011) reżyseria i scenariusz Marcin Podolec
Machini (2019) reżyseria i scenariusz Frank Mukunday and Tétshim
Makun (2019) reżyseria i scenariusz Emilio Martí López
Marian na wojnie (2019) scenariusz Wojciech Kalwat, reżyseria Agata Mianowska
Microdistrict (2017) reżyseria i scenariusz Ivelina Ivanova
Neighbours (1957) reżyseria i scenariusz Norman McLaren
O hunter heart (2018) reżyseria i scenariusz Carla MacKinnon
Olbrzym (2016) reżyseria i scenariusz Marcin Podolec
Polarbarry (2019) reżyseria i scenariusz Wouter Dijkstra
Ryan (2004) reżyseria i scenariusz Chris Landreth
Selfies (2018) reżyseria i scenariusz Claudius Gentinetta
The Bill Jennings mysteries (2019) reżyseria i scenariusz Alan Jennings
The ditch (2017) reżyseria i scenariusz Atxur Animazio Taldea
The juggler (2018) reżyseria i scenariusz Iuri Moreno
The last cinema (2019) reżyseria i scenariusz Kajetan Pochylski
The sinking of the Lusitania (1918) reżyseria i scenariusz Winsor McCay
The thu air aigeann m' inntinn (2018) reżyseria i scenariusz Catriona Black
Themes (2019) reżyseria i scenariusz Danijel Žeželj
Uncle Thomas, accounting for the days (2019) reżyseria i scenariusz Regina Passoa
Urban sphinx (2019) reżyseria i scenariusz María Lorenzo
We Have One Heart (2020) reżyseria i scenariusz Katarzyna Warzecha
What will future humans look like? (2019) reżyseria i scenariusz Casey Raymond
Żony nie ma w domu (2012) scenariusz Grzegorz Janusz, reżyseria Marcin Podolec

Spis ilustracji

- Ilustracja 1. *Kadr z filmu „Walc z Baszirem” (2008), reż. Winsor McCay*
- Ilustracja 2. *Oryginalny rysunek z filmu „The Sinking of the Lusitania” (1918), reż. Winsor McCay*
- Ilustracja 3. *Kadr z filmu „Crulic. Droga na drugą stronę” (2011), reż. Anca Damian*
- Ilustracja 4. *Kadr z filmu „Seth's Dominion” (2014), reż. Luc Chamberland*
- Ilustracja 5. *Kadr z filmu „Przeżyć” (2021), reż. Jonas Poher Rasmussen*
- Ilustracja 6. *Kadr z filmu „Czy Noam Chomsky jest wysoki czy szczęśliwy” (2013), reż. Michel Gondry*
- Ilustracja 7. *Kadr z filmu „Żony nie ma w domu” (2012), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 9. *Kadr z filmu „Dokument” (2014), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 9. *Kadr z filmu „Dokument” (2014), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 10. *Kadr z filmu „Olbrzym” (2016), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 11. *Kadr z filmu „Olbrzym” (2016), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 12. *Plansza z albumu „Fugazi Music Club” (2013), rys. Marcin Podolec*
- Ilustracja 13. *Fragment kadru z albumu „Bajka na końcu świata” t. 1., (2017), rys. Marcin Podolec*
- Ilustracja 14. *Kadr z filmu „Colaholic” (2018), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 15. *Kadr z filmu „Colaholic” (2018), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 16. *Kadr z filmu „Colaholic” (2018), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 17. *Fotos z nagrań aktorskich do filmu „Colaholic” (2018), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 18. *Kadr z filmu „Colaholic” (2018), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 19. *Kadr z filmu „Insekt” (2021), reż. Marcin Podolec*
- Ilustracja 20. *Plakat filmu „Colaholic” (2018), rys. Agata Królak*

Aneks nr 1. Wywiad z Piotrem Kardasem przeprowadzony 13 września 2020 roku w Łodzi.

Rozmówca jest organizatorem festiwalu O!PLa, festiwalu Rising of Lusitania, popularyzatorem kina animowanego, krytykiem i działaczem kulturalnym.

Marcin Podolec: Spotykamy się, ponieważ zorganizowałeś festiwal Rising of Lusitania. Czy to pierwszy w Polsce festiwal poświęcony animowanym dokumentom?

Piotr Kardas: W Polsce tak. Na świecie nie, ale pierwszy poważny. O rok starszy jest festiwal Factual Animation Film Festival, który odbywa się w Wielkiej Brytanii, jednak pomysł na Lusitanię pojawił się już w 2015 roku.

Sekcje animowanych dokumentów są obecne na wielu festiwalach już od jakiegoś czasu, ale nie było do tej pory festiwalu poświęconego w całości takim animacjom.

To prawda. Najważniejszą sekcją jest ta z jednego z festiwali filmów dokumentalnych w Holandii z 2006 roku, czyli dwa lata przed premierą *Walca z Baszirem* Ariego Folmana. Pokazano wtedy trzy programy. Festiwal dokumentów pokazuje nagle filmy animowane. Pierwszy krok w kierunku prezentowania animowanych dokumentów wyszedł od... dokumentalistów. Warto o tym pamiętać. Kolejny osobny program poświęcony animadocom pojawił się na DOK Leipzig, w formule konkursu. Poza tym warto wspomnieć o festiwalu w Lublanie, gdzie do dziś jest osobna sekcja konkursowa. Animowane dokumenty pojawiały się na wielu festiwalach animacji i dokumentalnych. A teraz jest dla nich osobny festiwal. Chcę podchodzić do tego zagadnienia szeroko i wielowątkowo.

Nie sądzisz, że tak sfocusowany festiwal może być niszą w niszy?

To jest nisza w niszy, jak najbardziej. Ale mnie się to podoba. Powiedziałem sobie kiedyś, że istnieje mnóstwo festiwali animacji. Wśród nich są takie, które są fajne i wartościowe, są też takie mniej udane. W każdym razie – biorą pod uwagę wszystkie techniki i wszystkie podejścia. Natomiast mnie zawsze interesowało szukanie niszy. Przy okazji – mój początek pracy w animacji to była organizacja Se-ma-for Film Festival w 2010 roku; moje pierwsze wejście w animację i od razu w niszę, ponieważ był to festiwal animacji wyłącznie lalkowej.

Rozmawiamy o niszowości zjawiska, jednak na Twój festiwal wpłynęło 130 zgłoszeń. Do konkursu zakwalifikowało się 36 filmów wyprodukowanych w lub po 2017 roku. Sporo. Można powiedzieć, że animowany dokument mimo wszystko jest lub zaraz będzie popularny.

Jest, od kilku lat. Szczególnie dużo animadoców powstaje w latach studenckich. Można tu wyróżnić kilka krajów, między innymi Niemcy. Poza tym powstają takie inicjatywy jak ANIDOX Michelle i Uri Kranot w Dani, gdzie w ramach programów rezydencyjnych realizowane są profesjonalne animowane dokumenty. Tam powstał między innymi znakomity film *Egg* o anoreksji, który prezentowaliśmy w zeszłym roku na naszym festiwalu. Na tę rezydencję zgłaszają się zarówno animatorzy, jak i dokumentaliści. Ci drudzy rozumieją, że forma animacji daje im nieograniczone możliwości, a animatorzy, bo ich również intryguje, fascynuje, jak poprzez animację dotknąć pełniej jakiegoś zjawiska.

To, co może animacja dać dokumentowi, wydaje się oczywiste: chociażby swobodę i pogłębiony portret. A co dokument może zaoferować animacji? Wspomniałeś, że animacja daje nieograniczone możliwości. Po co jej więc dokument, który może ściągać ją ku ziemi?

Pozornie ściąga do ziemi. Animacja chwyta się dokumentu, chcąc podkreślić swoją siłę w ukazywaniu tematu, jaką ma dzięki swoim narzędziom. Animacja fascynuje się dokumentem. Być może doszła do przekonania, że powiedziała już dużo w formule bajek, baśni, i efektów specjalnych do filmów aktorskich. Spróbujmy z tym dokumentem...

Koncept nie jest świeży, ma ponad sto lat.

Dokładnie, nawiązujemy zresztą nazwą festiwalu do pierwszego animowanego dokumentu *Sinking of Lusitania*. Natomiast od około 10 lat możemy mówić o swego rodzaju modzie na animadoki. Chociaż często *Walc z Baszirem* przywoływany jest jako pierwszy animowany dokument, nie jest to prawdą. Ale na pewno był tąpnięciem, które wpłynęło na wzrost zainteresowania tematem. To tak, jak w polskiej animacji zadziałał film *Katedra* Tomka Bagińskiego. Jego pojawienie się, sukces i fakt, że ten film został zbudowany przez człowieka bez zaplecza animacyjnego, akademickiego miało przeogromny wpływ na zainteresowanie filmem animowanym w Polsce.

Jaskółką przed *Walcem z Baszirem* było *Persepolis*. Nie jest to pełnoprawny dokument animowany, jednak tak silnie zaznaczył się politycznie i podczas premiery w Cannes, że ciężko zbagatelizować jego wpływ.

Perspepolis niewątpliwie odznaczył się jako film pokazujący, że animacja jest dla dorosłych, że może głęboko portretować postać kobiety, jednak jeśli chodzi o samo zainteresowanie animowanymi dokumentami, mimo wszystko stawiam na *Walc w Baszirem*.

Widzisz szerszy trend w kulturze? Czy zainteresowanie twórców animowanym dokumentem

wiąże się chociażby z rosnącą popularnością reportażu w literaturze?

Myślę, że tak. Jeśli mam iść do kina, wybieram dokument przed fikcją. Fascynuje mnie, jak wiele daje rzeczywistość. Nie tylko mnie, o czym świadczy coraz szersza dystrybucja dokumentów i zdobywane przez nie nagrody.

Spróbujmy zestawić animowany dokument ze „zwykłym” dokumentem. Czy w animadocach obowiązuje podobny kodeks moralny, jaki powinni reprezentować reżyserzy dokumentów pracujący z żywym człowiekiem? Jaką wagę ma lza w animowanym dokumencie; jak ta forma radzi sobie z tematami takimi jak śmierć czy choroba?

Po filmach, które widziałem, mogę powiedzieć, że paradoksalnie – mimo że animacja jest filtrem – animadoki obchodzą się z tymi tematami dużo delikatniej. Fakt posiadania przez animację tej wielkiej siły, jaką jest metafora wizualna, często pomaga twórcom w niedosłownym pokazaniu tego, o czym opowiadają.

Zdarzają się też filmy animowane dosłownie pokazujące to, o czym mówi narrator. Dzieje się tak chociażby w animacji z tegorocznej selekcji twojego festiwalu pt. *Half Life*.

Myślę, że to świadoma decyzja reżysera.

Po co mu w takim razie animacja, skoro obrazuje historię jeden do jednego?

Być może właśnie to jest przykład traktowania animacji jako filtra. Temat jest tak szeroki, że trzeba by pytać każdego z twórców osobno, co mu przyświecało. W czasie selekcji festiwalowej kierowałem się nie tylko wartością artystyczną, ale też tematem, który zostaje podjęty. Jeśli temat zostaje ukazany w sposób, który dla mnie osobiście nie jest zły, to ja chcę ten film pokazać. Przykład: *Motyle nad Berlinem* nie są absolutnie moją estetyką. Podobnie film *Half Life*. Natomiast strasznie cieszę się, że te filmy zostały pokazane w Polsce. Uważam je za bardzo ważne.

Czy jako selekcyjner, programer festiwalu animowanych dokumentów widzisz jakiś trend w podejmowanych tematach?

Popularne jest podejmowanie tematów społecznych. Popularna jest kobieca perspektywa, ukazywanie kobiecości. Dużo częściej spotykamy się z tym, niż z próbą ukazania męskości i męczyzny. Brakuje mi ekologii. Nie ma zbyt wielu filmów animowanych traktujących o zmianach w środowisku.

Czy reżyserzy i reżyserki sięgają raczej po „duże” tematy, czy stawiają raczej na intymność,

portrety, badanie własnej cielesności – rzeczy na wyciągnięcie ręki?

Różnie, choć mam wrażenie, że te „bliższe” tematy są popularniejsze, przez to że są bardziej dostępne, łatwiej się za nie zabrać. Często podstawą animadoców są intymne rozmowy, zwierzenia, które następnie są ilustrowane.

Jak widzisz proporcję między animowanymi dokumentami na poważnie, trudnymi, a animadocami wzbudzającymi śmiech, dającymi nadzieję i ulgę? Wydaje mi się, że przeważa ciemna strona.

Faktycznie, więcej jest tych dokumentów mrocznych. Z hasła „dokument” emanuje pewna powaga. To stereotyp, ale myślę, że ulega mu wielu twórców.

Nie masz poczucia, że to co właśnie powiedziałeś o dokumencie, jest także przypisane do animacji artystycznej, niewysokobudżetowej? W animowanym dokumencie dwa smutne fronty łączą się w jeden smutny front...

Tak jest. Taka tonacja filmu sprawia, że twórca ma większą szansę zdobyć nagrodę na jakimś festiwalu. Jurorzy bardziej poruszają się dramatem niż zabawną historią.

Myślisz, że to kalkulacja twórców?

W niektórych przypadkach jest to kalkulacja. Są twórcy robiący filmy pod festiwale, świadomie idący w ponurość. Z drugiej strony, już od dawna wiadomo, że najtrudniej jest zrobić komedię...

Czy przez wachlarz dodatkowych środków, jakimi dysponuje animacja, przez umowność, w filmie animowanym jest prościej o humor?

Wydaje mi się, że tak. To jedna z umiejętności animacji, że łatwiej jest jej zbudować humor.

Do kogo według ciebie adresowane są animowane dokumenty? Czy mają tę samą publiczność, co festiwale „zwykłych” animacji?

Też. Jako że animowane dokumenty są zarazem animacjami i dokumentami, podwajają poniekąd swoje szanse na pokazy festiwalowe.

Czy zaczepienie animadoców w rzeczywistości sprawia, że dorosły widz może dzięki nim zainteresować się animacją jako taką?

Wierzę, że ta forma może przekonać dorosłych, że „hej, człowieku, animacja bajką bywa, ale nie zawsze nią jest”. Jeśli jednak mamy dorosłego sceptycznie nastawionego do animacji, nie sądzę, by

hasło „animowany dokument” mogło przekonać go do wycieczki do kina. To musi brzmieć dla niego rzeczy zupełnie nieprzystających do siebie. Teoretycznie animowane dokumenty są dobrym narzędziem do propagowania animacji, ale w praktyce wszystko zależy od otwartości widza.

Co sądzisz o przeplataniu pełnometrażowych dokumentów animowanymi wstawkami? Czy to wzbogacenie formy czy przeciwnie, droga na skróty?

Jest to uatrakcyjnienie formy, jednak czasem jest to fajerwerk, który niewiele wnosi. To kwestia świadomości twórcy. Na finał festiwalu będziemy pokazywać film *Chris the Swiss*, który jest znakomitym dokumentem, ale niekoniecznie animowanym dokumentem. Film pokazuje historię brata głównej bohaterki, który zginął w czasie wojny na Bałkanach. Animacja wizualizowała przeszłość, ale nie ma tam praktycznie metafor wizualnych. Nie uważam go za animowany dokument, nie korzysta z możliwości animacji. Po prostu trzeba było czymś zapełnić opowieść. Inny przykład to pewien multimedialny projekt, *Zero Impunity*, robiony między innymi na Ukrainie i w Afryce. Traktuje o wykorzystywaniu seksualnym kobiet i dzieci podczas konfliktów zbrojnych bądź po konflikcie w czasie wprowadzania nowego porządku przez kontyngenty francuskie, brytyjskie, amerykańskie. Wszystko pod znakiem ONZ. Świetny film, prezentowany na wielu festiwalach animacji, między innymi w Stuttgarcie i w Annecy. A dla mnie to znów nie jest animowany dokument. To film, który korzysta z animowanych wstawek jak z filtra do pokazania rzeczy, przy których nie było kamery. Używa animacji, żeby „podbić i walnąć”, na zasadzie młota, który wcale nie jest lżejszy niż prawdziwy młot.

Rozmawiamy o tym, że animacja w dokumencie może być pułapką, może być niedopasowana. Co decyduje o tym, że powstaje dobry animowany dokument? Co odróżnia go od animowanej instrukcji lub animowanej przypowieści?

Dobry animowany dokument znajduje złoty środek, porozumienie między animacją (nieograniczoną kreacją) a dokumentem, faktem. Sprawny reżyser korzysta z animacji świadomie, czasem używa jej jako kontrapunktu, czasem za jej pomocą dopisuje trzy kropki na końcu wypowiedzi. To wzajemne przenikanie się, nie ma tu jednej, stałej linii. Najgorsze jest to, kiedy bierzemy nagranie audio i do niego robimy dosłowną ilustrację tego, co słyszemy. Podobnie rzecz ma się w złych animowanych wideoklipach czy przegadanych filmach dla dzieci. To po prostu kalka.

Z drugiej strony w animacji łatwo ulec pokusie nadużycia środków wyrazu. To może prowadzić do zatarcia się granicy między dokumentem a fikcją i skonfundować widza.

Na 130 zgłoszonych na festiwal filmów, wiele nie było dokumentem. Ktoś podpisywał je jako dokumenty, jednak nic tego nie uzasadniało. Jak rozpoznać tę granicę? To kwestia każdego filmu i seansu z osobna. Musimy poznać kontekst, wiedzieć, do czego film się odwołuje. Dlatego ja zawsze proszę o opisanie dokumentalnego kontekstu zgłaszanego filmu, to jest jeden z punktów w formularzu zgłoszeniowym. Chcę zawsze poznać punkt widzenia autora. A to, na ile mu się to udało, wyjdzie w czasie oglądania. Zgadzam się z tobą, że granica jest cienka. Jednak pomimo stuletniej historii, animowany dokument to forma, która stwarza się na naszych oczach. To jest coś, co mnie fascynuje. Czekam na kolejne propozycje, które poszerzą moje widzenie i skonfrontują się z tym, czego ja oczekuję od animowanych dokumentów.

Aneks nr 2. Wywiad z Kają Klimek przeprowadzony 29 kwietnia 2022 roku w Łodzi.

Rozmówczyni jest krytyczką komiksową, filmową, selekcyonerką festiwalową; prowadzi liczne programy popularyzujące między innymi wiedzę o narracji wizualnej.

Czy animowane dokumenty to wciąż świeża forma czy obserwujesz przesylenie tą formą?

Z mojej perspektywy, osoby zajmującej się na co dzień filmem dokumentalnym, nie widzę przesylenia. Animowane dokumenty pojawiają się raz na jakiś czas. Niektóre przechodzą pod radarem krytyki. A te, które zwracają na siebie większą uwagę, to jednak rzadkie zjawisko. Mam tu na myśli głównie pełne metraże. Jeśli chodzi o krótkie formy, w ostatnich latach mogę wyróżnić *Dokument* w Twojej reżyserii i *We Have One Heart* Katarzyny Warzechy. Zdarzają się formy hybrydowe, takie jak *Hern* opowiadające o relacji człowieka z naturą, jednak nie są to animowane dokumenty. Kiedy robiłam w zeszłym roku selekcję dla Short Waves Festival, nie zwróciłam uwagi na większą ilość animadoków niż zwykle.

Patrząc na to z perspektywy Szkoły Filmowej. Wśród studenckich filmów od kilku lat na każdym egzaminie pojawiają się animowane dokumenty.

Jasne, ale czy te filmy trafiają później do obiegu festiwalowego? Nie wszystkie. Wracając do pełnych metraży, na pewno w ostatnim czasie *Przeżyć* zwróciło na siebie uwagę świata. Dla mnie to film nieudany, zbyt okrągły, bez własnego stylu, ale zapewne wpłynie na przyszły cykl produkcyjny. Bo jeśli masz animowany dokument, który zdobywa trzy nominacje oscarowe – za dokument, za animację, za nieanglojęzyczny film – to część producentów i reżyserów powie: „ej, faktycznie można to tak robić”. Widzowie wciąż nie są oswojeni z takim pomieszaniem form. Mam tylko nadzieję, że to pójdzie w taką stronę, że świetny animator weźmie się za dokument, a nie odwrot. Mam wrażenie, że te punkty wejścia do obu gatunków jest zupełnie różny.

Z jednej strony mówisz, że dokumentaliści powinni uważać na animację, a z drugiej wyróżniasz *We Have One Heart* Katarzyny Warzechy, który jest właśnie animadokiem zrobionym przed absolwentką reżyserii w Katowicach, a nie przez animatorkę. Pracowaliście razem nad tym filmem i nauczyliście się od siebie nowych rzeczy. My na przykład musieliśmy wytłumaczyć Kasi [Warzesze], w jaki sposób w ogóle komunikować się z animatorem danego ujęcia, by dostarczył to, o co jej chodzi. W każdym razie – *We Have One Heart* to film popularny na festiwalach i nagradzany. Skąd więc Twoje obawy?

Oczywiście nie rezerwuję animowanych dokumentów jedynie dla twórców animacji. A moje obawy

dotyczą sytuacji takich, jak przy *Przeżyć* - osoba bez doświadczenia animacyjnego zrobiła film... nudny. Mnie bardziej interesują sytuacje, gdy rzeczywistości przyglądają się osoby, które mają nałożone na nią jakiś filtr. Wyobraźnia dobrego animatora jest właśnie takim filtrem. Moja intuicja idzie w tę stronę: animator potrafi opowiadać animacją, więc „wystarczy” żeby zajął się prawdziwą historią, a nie wykreowaną. Animator ma wypracowane narzędzia. Dlatego uważam, że animatorowi łatwiej zostać dokumentalistą, niż dokumentaliście animatorem. Ta droga wydaje mi się bardziej poszerzaniem pewnych umiejętności opowiadania niż uczeniem się czegoś od zera.

Jak uważasz: czy praca nad animadokiem bliższa jest pracy nad fabułą czy nad dokumentem?

Kiedy masz fakty, o których chcesz opowiedzieć, animacja jest środkiem by opowiedzieć nie tylko o tym, jak było, by ilustrować rzeczywistość. Ona pomaga od razu, dzięki swojej artystycznej formie, tę rzeczywistość interpretować. Tego się w pewnym sensie nie da zrobić za pomocą „czystego” dokumentu. Jeśli chcesz jednocześnie pokazywać i interpretować, animowany dokument jest świetnym rozwiązaniem. Ciężko jednoznacznie przesądzić, że praca nad animadokiem jest bliższa pracy nad fabułą, bo jednak trzeba obok kreacji wykonać całą pracę dokumentalną.

Kiedy film jest już gotowy – czy przychodzi Ci z łatwością rozróżnienie czy jest animowanym dokumentem czy nie? Chodzi oczywiście o sytuację, kiedy nie wiesz, że bierzesz udział np. w projekcji festiwalowej bloku animowanych dokumentów.

Colaholic to przykład filmu trudnego do sklasyfikowania. Gdybym nie wiedziała, że to animowany dokument, nie wiem czy bym się domyśliła. I gdybym nie znała Twojego głosu i twórczości. Nie jest to taki film, który w jasny sposób wyciąga na pierwszy plan warstwę dokumentalną. A na przykład w Twoim *Dokumencie* jest dla mnie jasne, że punktem wyjścia jest rzeczywistość.

Dlaczego tak jest?

Dużo robią zdjęcia. Nie są konieczne, ale pomagają. Wraz z rysunkami tworzą kolaż, kreatywnie służą do pokazywania wspomnień. Nie są użyte jedynie po to, żeby wyjaśnić, kto jest kim.

Swoją drogą, to częsty zabieg w animowanych dokumentach – dopowiadanie za pomocą zdjęć, dawanie za ich pośrednictwem pieczętki „prawdziwości”.

Zastanawiałam się, czym można by zastąpić zdjęcia. Jak kreatywnie skierować animację w stronę animowanego dokumentu. Nie znalazłam na to odpowiedzi.

Co ciekawe, nawet zdjęcia nie wystarczają czasami jako potwierdzenie, że historia jest wzięta z życia. Spotkałem się z tym po projekcjach *Dokumentu*. Widzowie pytali mnie o to, czy opowieść jest prawdziwa, a kiedy odpowiadałem, że owszem, byli zdziwieni. Narysowanie czegoś jest tak mocnym przetworzeniem, że niektórzy nie są w stanie oglądać tego jak czegoś niezmyślnego. Nawet tytuł – *Dokument* – nie pomógł.

Z czymś podobnym boryka się komiks. Nadal mówi się, że to medium dla dzieci, niepoważne. I jak tu pokazywać poważne rzeczy za pomocą rysunkowych form...? My pewnie chcielibyśmy oglądać już rzeczy takie jak *Colaholic* – mocno kreatywne, zacierające granice. *Colaholic* mógłby być wsparty danymi statystycznymi, opisem, że był konsultowany z lekarzami itd., ale wówczas to byłby inny film. Teraz to taki film, który zwraca kamerę na reżysera. Ale myślę, że wciąż są potrzebne filmy bardziej oczywiste formalnie, uczące widza podstaw. W tym najprostszym sensie animacja w dokumencie jest po to, żeby przywoływać zacierające się wspomnienia i uzupełniać braki.

Pełni rolę usługową.

Tak. Nie ma materiałów – jak na przykład w filmie *Brakujące zdjęcie* – więc twórca rekonstruuje świat przy pomocy drewnianych figurek. Podobnie widzę rolę animacji w filmie *Przeżyć*: to obraz i o uchodźcy, o drodze, o tożsamości seksualnej. Dużo rzeczy naraz, reżyser załatwia swoje sprawy przy pomocy animacji. Według mnie to problem tego filmu: nie korzysta z animacji kreatywnie, tylko właśnie usługowo. Nie mam poczucia, że *Przeżyć* powinno być animacją. A na przykład taki *Dokument* nie wybrzmiałby, gdyby nie był animacją. Podobnie *Walc z Baszirem*. I w filmie *We Have One Heart* też udało Wam się z Kasią [Warzechą] osiągnąć porozumienie formy i treści. To wygląda tak, jakby ta historia chciała być właśnie tak opowiedziana. Ta forma, te listy, narracja dziecka, materiały filmowe... dużo tego, ale nie mam poczucia przeładowania. Ta animacja idzie ramię w ramię z walorem dokumentalnym. Tak powinno być, ale nie zawsze jest. Animacja bywa ozdobnikiem.

Wracając do *Colaholica* – czy przeszkadzają Ci sytuacje, w których nie wiesz czy dana forma jest dokumentem lub nie?

Nie przeszkadzają mi takie sytuacje. Nie mam problemu z filmami hybrydowymi jak choćby *Wszystkie nieprzespane noce*. Oglądam czasem filmy kompletnie wykreowane, które uchodzą za dokumenty. Na przykład Marcel Łoziński wytwarzał jakąś sytuację i patrzył, co się wydarzy. Nie czuję się oszukana w takich sytuacjach, nie zastanawiam się, jak to sobie zaklasyfikować. Chodzi przecież tylko o to, żeby historia się broniła. Co do *Colaholica* – tu granica czy to dokument czy nie

jest bardzo cienka.

Poza brakiem zdjęć w tym filmie – z czego wynika, że ta granica jest według Ciebie cienka?

Jest bardzo dużo scen bardzo kreatywnych, ze świata wyobraźni. Mało jest scen zakorzenionych bezpośrednio w rzeczywistości.

Porównując do *Dokumentu* – przecież tam też jest sporo kreacji. Ojciec pływający w kwiatach, wychodzący w filiżanki kawy...

Ale w innych scenach masz kolażowe rzeczy.

Kolażowe – czyli jednak chodzi o zdjęcia?

Jednak chyba tak... Ale też poza zdjęciami czuję zakorzenienie w rzeczywistości. Przewija się nazwa miejscowości, pojawiają się daty – to wszystko wpływa na to, że bardziej czuć w tym filmie dokument.

W *Colaholicu* też są prawdziwe dane, na przykład 13 zębów do wyleczenia.

Naprawdę tak było? No widzisz, to jest mimo wszystko coś, co wydaje się nieprawdopodobne (śmiech). Tak sobie myślę teraz, że może chodzi też o warstwę dźwiękową? W *Colaholicu* dużo się w tym aspekcie dzieje. Nawet jeśli chodzi o głosy – dentystę odtworzył aktor, prawda?

Tak.

Może inaczej ułożone elementy dźwiękosfery pomogłyby jaśniej identyfikować *Colaholica* jako dokument? W *Dokumencie* jest tylko muzyka, skromne udźwiękowanie.

A czy myślisz, że sam temat, jego waga, ma znaczenie w tej kwestii? Gdyby nie był to dokument o uzależnieniu od coli, tylko na przykład od alkoholu lub film o chorobie, byłabyś wówczas bardziej skłonna założyć, że to prawda?

Jako społeczeństwo jesteśmy tresowani do hierarchizowania problemów. Nie powinniśmy tak na to patrzeć. Nałóg to nałóg. Choroba to choroba. Każdy odczuwa i przeżywa inaczej. Dla mnie zatem ten temat jest tak samo dobry jak inny, ale może nie dla wszystkich byłoby to takie oczywiste. W ogóle, obserwujemy w ostatnich latach silny nurt literatury „nałogowej”. Podobnie w podcastach. I jest to opowiadane na różne sposoby, nie obowiązuje tu tylko wyłącznie poważny klucz. Nie przekreślałabym pomysłu na animację o uzależnieniu od coli, która będzie zabawna, a jednocześnie będzie opowiadać o problemie.

(cisza)

Teraz chyba wpadłam na to, co odciąga mnie w *Colaholicu* od myślenia o nim jak o dokumencie, od rozmyślania o jego wadze społecznej. To motyw komedii romantycznej. Te sceny dotyczące miłości, pokazujące wsuwanie liścików... To dodatkowa rzecz: mamy i animację, i dokument, i komedię romantyczną.

Rozumiem. Uzależnienie wzbudziło we mnie emocje, które są silne i wiążą się z nalogiem. Te emocje są prawdziwe, ale trudne do pokazania. Czyli w *Colaholicu* pokazują coś tak nieuchwytnego jak emocje za pomocą wykreowanego, rysunkowego świata. Coś prawdziwego, ale niekonkretnego jest przedstawiane za pomocą innej niekonkretnej rzeczy. To może budzić nieufność.

Dodatkowo, jeśli coś jest ujęte lekko, mimo że mówi o trudnym temacie, nie mamy zwyczaju traktować tego poważnie. A jednak często kino dokumentalne wiąże się w pewną powagę. A tu nie ma *gravitas*. Bo jak to, w animacji, która jest do tego komedią romantyczną? Jedno i drugie kojarzy nam się z czymś lekkim.

Są w *Colaholicu* sceny, ujęcia, które zapadły Ci w pamięć? Są elementy, które wyróżniają ten film od strony wizualnej na tle innych?

Na pewno zapada w pamięć motyw przedzierania się przez nawałnicę, żeby kupić butelki. Też dobrze pamiętam powrót bohatera do dawnej formy po syndromie odstawienia, fruwanie, tańczenie. Będzie mi się też z tym filmem kojarzyć powtarzanie motywów, jak np. tego ze skrzynką na listy lub tego z rozmowami na żółtym tle.

Masz tak, że jeśli w animacji lub komiksie nie podoba Ci się strona wizualna, to nie sięgniesz po dane dzieło? Czy nietrafiona lub nieumiejętna plastyka może przekreślić dla Ciebie świetną historię?

Zdarza się tak, ponieważ warstwa wizualna jest równie istotna, co ta literacka. Notorycznie zdarza mi się trafiać na produkcje, w których forma przykrywa treść. Lub nudzić się oglądaniem nieatrakcyjnych wizualnie kadrów.

Z jakimi tematami spotykasz się najczęściej oglądając animowane dokumenty?

Historia rozumiana jako przeszłość, jako pamięć. Trauma, przepracowywanie jej. Smutne wydarzenia. Ale też tematy rodzinne.

A jakich tematów Ci brakuje?

Chętnie obejrzałabym animowany dokument o płynnej tożsamości. To na tyle interesujący proces, że ciekawie byłoby pokazać go za pomocą animacji.

Czy widzisz granicę moralności w animowanym dokumencie? Skoro kreujemy ten obraz, czy powinniśmy wzbraniać się, my, reżyserzy, przed pokazywaniem pewnych scen? Chodzi mi tu na przykład o sceny związane ze stratą, chorobą, załamaniem. Czy narysowana łaza ma mniejszą wagę niż prawdziwa?

Jeśli animacja jest zrobiona dobrze, z wyczuciem, to myślę że wówczas można pokazać więcej niż w filmie dokumentalnym. Zależy oczywiście od granic, jakie sam sobie stawia reżyser, na pewno nie ma jednej drogi. Ale myślę, że tak – można pokazać więcej. I można pokazać inaczej, zinterpretować i zmetaforyzować. Można mocno działać na emocje odwracając uwagę od tego, że coś jest trudne. Robi to często Wes Anderson. Ta umowność, komiksowość w inscenizowaniu pomaga mu mówić o trudnych sprawach. Dzieje się tak między innymi w *Genialnym klanie* czy *Moonrise Kingdom*.

Co daje animacji dokument?

Mówi się, że „życie pisze najlepsze scenariusze”. Więc może to? Dokument podsuwa animatorowi, o czym robić film, jak przebiega droga bohatera. I pozwala sprawdzić, na ile warsztat i świat kreacji animatora są w stanie to udźwignąć.

Podziękowania

Dla profesora Piotra Dumały za opiekę – zarówno nad tą pracą, jak i przez wcześniejsze lata.

Dla Kai Klimek i Piotra Kardasa za rozmowy.

Dla dr Piotra Milczarka za cenne rady.

Dla przyjaciół i współpracowników z Yellow Tapir Films za wspólną drogę.

Dla Rodziny za wsparcie.

Dla Wiktorii za wszystko, co powyżej: opiekę, rozmowy, cenne rady, wspólną drogę i wsparcie.