

Paweł Sitkiewicz

Wychowywać czy pouczać? : perswazja i propaganda w polskim animowanym filmie dla dzieci

Panoptikum nr 7 (14), 303-310

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Paweł Sitkiewicz

Wychowywać czy pouczać? Perswazja i propaganda w polskim animowanym filmie dla dzieci

W 1968 roku w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” rozpoczęto pracę nad animowanym serialem dla dzieci pod tytułem *Przygody misia Colargola*. Pomysłodawcą cyklu był Albert Barillé, francuski producent, który po latach zasłynął jako reżyser rysunkowych filmów edukacyjnych, takich jak *Było sobie życie* czy *Był sobie człowiek*. Studio stanęło przed wielką szansą. Kontrakt dawał nadzieję na kupno nowego sprzętu oraz sprawną realizację „planu produkcyjnego”¹. Dziś, na fali sentymentalnej mody na PRL-owskie dobranocki, przygody misia z Bois Joli (nie zapominajmy, że Colargol nie był Polakiem) znów cieszą się popularnością.

W czterdziestym szóstym odcinku serialu, wyreżyserowanym przez Eugeniusza Ignaciuka, Colargol, podróżując z Panem Krukiem przez świat w pogoni za Złym Wilkiem Kidem, który porwał Szczurka Hektora, odwiedza Związek Radziecki, a dokładniej – Syberię. Kogo tam spotyka? Oczywiście Polaków. Skąd się wzięli Polacy na Syberii, pamiętamy z historii, i nie jest to bynajmniej temat na film dla dzieci. Syberia zarówno w latach zaborów, jak i w okresie PRL-u odgrywała rolę symbolicznego miejsca kaźni walczących o wolność. W XIX wieku Syberią straszono powstańców, w XX – przeciwników reżimu. Sybiracy, jakich poznaje Colargol, są jednak szczęśliwi i weseli. Przewodzą nimi biały niedźwiedź, którego powierzchowność przywodzi na myśl partyjnych pierwszych sekretarzy, zwłaszcza że mówi po rosyjsku (wtrąca słówka takie jak *sięgodnia*, *drug*, *pobieda*). Gdy Pan Kruk mruczy pod nosem: „To musi być biedny kraj”, niedźwiedź zaraz wyjaśnia nieporozumienie: „Jakież on tam biedny! Złoto, nafta i diamenty, a – tylko wsio pod śniegiem”. To nie koniec politycznych akcentów. Gdy Colargol chce polecieć w kosmos rakieta własnej roboty, spotyka go pasmo niepowodzeń. Dopiero dzięki pomocy radzieckiego towarzystwa kosmicznego wznosi się w przestworza (na wehikule ma wymalowany sierp i młot). Gdy natomiast odwiedza Chicago, spotyka samych gangsterów, mimo iż w tym mieście Polonia stanowi milionową społeczność... Współcześni widzowie mają poniekąd prawo reagować zniechęceniem. Sztuka dla dzieci na usługach reżimu jest czymś godnym potępienia. Zanim jednak wykliniemy misia i jego twórców, przyjrzyjmy się dokładniej problemowi agitacji w polskim filmie animowanym. Mamy bowiem trudności z okiełznaniem emocji, gdy treści propagandowe sąsiadują z wesołymi piosenkami. Bez obiektywnego zbadania, na czym polegała wychowawcza rola krótkiego metrażu w Polsce Ludowej – i w teorii, i w praktyce – łatwo o nieporozumienia.

Każda sztuka o dużej sile oddziaływania zwraca uwagę polityków jako skuteczny środek walki o interesy. „Film – pisał Wojciech Lamentowicz – może się jednak łatwiej bronić przed propagandowym nadużyciem niż wiele innych dziedzin kultury. Dlaczego łatwiej? Ponieważ film mówi głównie obrazem”². Z drugiej strony obraz bywa bardziej

dosłowny niż druk, nie przynosząc korzyści, gdy liczy się zaskarwienie sympatii odbiorcy. Z tego między innymi powodu tak dobrze w funkcji perswazyjnej sprawdza się rysunek: karykatura, komiks, wreszcie – animacja. Na rysunku, nieważne, czy ruchomym, czy statycznym, uproszczony obraz świata nie stanowi mankamentu, lecz jest tłumaczeniem formy i treści na czytelny schemat. W rysunku satyrycznym nie przejmujemy się ani uproszczoną oceną zjawisk społecznych, ani uproszczoną perspektywą. Dlatego wszelkie rodzaje sztuki graficznej zawsze chętnie wykorzystywano do agitacji. Również nad Wisłą. Dobrym przykładem może być batalia o komiks, która rozegrała się po wojnie na łamach polskiej prasy. Ten „narkotyk łatwizny i tandety” odzegnany od czci i wiary jako literaturę dla idiotów, która jedyne, co potrafi, to sprowadzać młodzież na drogę zbrodni, i dlatego nigdy nie okaże się pomocna w krzewieniu socjalizmu³. Ale ponieważ historyjki obrazkowe cieszyły się niebywałą popularnością, prędko wykorzystano je do działań propagandowych. Myślenie praktyczne zwyciężyło nad polityczną poprawnością. Film animowany miał więcej szczęścia, gdyż jeszcze od czasów przedwojennych traktowano go jako dziecko awangardy. Nawet do Myszki Miki – symbolu amerykańskiej popkultury – odnoszono się dużo łagodniej niż do komiksowych bohaterów. Animacja nie musiała walczyć o obecność na ekranach, jednak ceną za ten komfort była próba włączenia jej do maszyny propagandy.

Poprawne odczytanie animowanej twórczości dla dzieci jest możliwe wyłącznie w kontekście artystycznej animacji dla dorosłych, którą od zawsze odbierano jako mocno zaangażowaną (rzecz jasna po stronie opozycji). W 1974 roku Gianni Rondolino w książce *Storia del cinema d'animazione* pisał, że pesymizm polskiej animacji po roku 1965 wynika wręcz z historyczno-politycznych uwarunkowań oraz krytycyzmu względem oszustw biurokratycznej władzy; poczucia beznadziei oraz dramatu ludzkości rozgrywającego się w codziennym życiu⁴. Podejrzewam nawet, że zainteresowanie polską animacją na zachodnich festiwalach często wynikała z chęci usłyszenia oskarżycielskiego głosu zza „żelaznej kurtyny”. Dobrym przykładem jest film Witolda Giersza *Czerwone i czarne* (1963), jedna z najbardziej utytułowanych krótkometrażówek w dziejach polskiego kina. Ten niewinny filmowy żart opowiada o walce dwóch barwnych płam – torreadora i byka. W finale animator, zirytowany wybrykami postaci, zamyka je w słoiczkach z farbą. Na festiwalu w Oberhausen w roku 1964 film odczytywano jako pojedynek dwóch sił politycznych – partii (czerwone) i Kościoła (czarne)⁵. Mimo iż taka wykładnia przysparzała samych kłopotów (bo jak wytłumaczyć, że Kościół pije piwo z partią?), z pewnością wpłynęła na pozytywny odbiór dzieła, którego siła wyrazu w istocie opierała się nie na języku ezopowym, ale zabawie formą.

Nie oznacza to, że recepcja polskiego filmu animowanego jest wielkim nieporozumieniem. Wielu twórców rzeczywiście pragnęło poruszać tematy, które w kinie aktorским miałyby kłopoty z cenzurą, takie jak konflikty międzyludzkie czy zniewolenie jednostki we współczesnym świecie⁶. Władza mniej rygorystycznie pilnowała animatorów, traktując ich twórczość jako niegroźne eksperymenty o niewielkiej sile społecznego oddziaływania. Mimo to trzymała rękę na pulsie. Jan Lenica, wspominając okoliczności powstania swojego *Labiryntu* (1961), opisał kolaudację gotowego filmu przed komisją: „Pan cenzor był bardzo zaniepokojony, pamiętam, cały czas kręcił się na krześle. W końcu zapytał, czy w tej jednej scenie to nie przypadkiem towarzysz Chruszczow. Nie, odpowiedziałem, proszę pana, to Franciszek Józef. Rzeczywiście, była to podretuszowana stara fotografia Franza Josefa. Ale skąd to skojarzenie, przecież on miał bokobrody!”⁷. *Labirynt* stanowi dziś wizytówkę tak zwanej polskiej szkoły filmu animowanego. Opowiada o skrzydlatym podróżniku, który ląduje w surrealistycznym mieście. Boha-

ter przemyka ulicami, chcąc uniknąć zagrożenia ze strony drapieżnych stworzeń, ratuje z rąk człekokształtnego krokodyla damę, która – jak się okazuje – kocha swego oprawcę, odwiedza kabaret, w którym kopanie się po zadkach jest jedyną rozrywką, w finale zaś trafia do gabinetu, w którym siłą ogranicza się ludzką myśl. Podróżnikowi udaje się uciec, ale na próżno – gdy wzbija się na skrzydłach ponad miasto, atakuje go stado demonicznych kruków i rozszarpuje na strzępy. Cenzor miał rację, przeżywając katusze na kolaudacji. Film można bez trudu odczytać jako metaforyczną opowieść o *everymanie*, skazanym przez ślepą historię na życie w absurdalnym państwie totalitarnym, z którego nie ma ucieczki. Dlaczego więc cenzor nie przerwał projekcji? Lenica wymienia dwa powody: w dziele eksperymentalnym częściej przymykano oko na nieprawidłowości, a poza tym chciano udowodnić Zachodowi, że w sprawach sztuki panuje w Polsce duch liberalizmu⁸. Film zasadniczo nie trafił do dystrybucji, ale pokazano go na licznych festiwalach za granicą. Nie świadczy to bynajmniej o wspaniałomyślności komisji kolaudacyjnej. Piętnując film i odstawiając go na półkę, cenzor przyznałby, że *Labirynt* jest dla systemu groźny. Dzięki pozytywnej ocenie osłabiono jego siłę. Było to o tyle łatwe, że wszelka krytyka totalitaryzmu – o ile w ogóle obecna – nie została wyrażona wprost. Surrealistyczna aura, czarny humor i kafkowski nastrój pozwalały na bardziej ogólne interpretacje. Jerzy Giżycki pisał na łamach „Ekranu” o „sztuce zaangażowanej w niepokój naszych czasów” oraz „sarkastycznej grotesce na temat współczesnej epoki”⁹. Podobnie było z wieloma innymi filmami. Ograniczając się do jednego przykładu: *Fotel* (1963) Daniela Szczechury, opowiadający o walce o puste miejsce w ławie prezydium, można bez trudu odczytać jako obnażenie mechanizmów biurokracji politycznej. Ale w roku 1964 pisano o „absurdalnej akademii” oraz „łagodnej, pobłażliwej ironii”¹⁰. Dopiero po 1989 roku Jerzy Uszyński mógł pochwalić film jako najlepszy i najbardziej zwięzły opis „istoty ustroju zwanego realnym socjalizmem doby postalinowskiej”, komplementując inne dzieła tego reżysera za polityczne zaangażowanie¹¹. Analogiczne rozbieżności znajdziemy, porównując recepcję filmów Waleriana Borowczyka, Mirosława Kijowicza, a nawet Zbigniewa Rybczyńskiego.

Nie oznacza to jednak, że władza była ślepa i głucha. Po prostu dawała pewien margines swobody, po przekroczeniu którego artysta musiał się liczyć z kłopotami. W Polsce, o ile mi wiadomo, nigdy nie doszło do poważnego konfliktu animatora z cenzurą, ale w sąsiedniej Czechosłowacji zdarzyło się to dwukrotnie. Jiří Trnka, mistrz filmu lalkowego i jeden z najwybitniejszych animatorów w dziejach kina, zrealizował w 1965 roku ponurą groteskę *Ręka*, w której oskarżył totalitarną władzę o instrumentalne traktowanie artystów. Władza napiętnowała Trnkę i skonfiskowała kopie filmu, który prędko zrobił furorę na zachodnich festiwalach. Trnka świadomie przekroczył granicę umowności. W filmie pajacyk zostaje zmuszony przez tytułową Rękę do wyrzeźbienia socrealistycznego posągu. Nieposłuszeństwo przypłaca śmiercią, choć w finale *Ręka* salutuje nad trumną swojej ofiary. W 1969 roku władza również żegnała Trnkę z honorami, tworząc tym samym kodę do potępionego dzieła. Nieco inaczej wyglądał trwający kilka dekad spór Jana Švankmajera z kierownictwem czechosłowackiej kinematografii. Artysta ten nigdy nie pozwolił sobie na dosłowną krytykę ustroju, ale prawdopodobnie przez zwykłą przekorę umieścił w rysunkowym filmie *Dziennik Leonarda* (1972) migawki z ulicznych walk z roku 1968, zderzając piękno ożywionych szkiców włoskiego mistrza z aktualnymi wydarzeniami politycznymi. Ostra reakcja władzy została więc sprowokowana i w rezultacie Švankmajer otrzymał zakaz kręcenia filmów przez osiem lat. Aż do upadku komunizmu musiał się borykać z cenzurą. W Polsce żaden liczący się artysta nie wypowiedział wojny państwowym instytucjom, dzięki którym mógł liczyć na szeroką dystrybucję i festiwalowe laury. Publiczność chętnie doszukiwała się ukrytych treści,

mówienie wprost było więc niepotrzebnym ryzykiem. A ponieważ nie istniało wyraźne rozróżnienie na filmy dysydentów i filmy powstające za zgodą władzy (jak w wypadku rynku wydawniczego), wzorzec lektury „między wierszami” stał się powszechny. Dlatego trudno dziś uciec od politycznego kontekstu, oglądając polską animację z okresu PRL-u. Brakowało również – dla kontrastu – animowanej propagandy z prawdziwego zdarzenia. W późnych latach czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych powstało co prawda kilka politycznych agitek. Jedną z nich zrealizował Władysław Nehrebecki, późniejszy twórca Bolka i Lolka. Film *Traktor A-1* (1949) opowiadał o biednej wsi, wyzyskiwanej przez bogatego kufaka, który za ciężkie pieniądze wynajmuje sąsiadom konia, a po pracy rozpija ich w karczmie. Pojawienie się traktora rozwiązuje problemy. A-1 orze pola za darmo, niszczy szynk i przepędza wroga ustroju. Film, mimo iż sprawnie zrealizowany, nie wszedł jednak do dystrybucji, podobnie jak *O nowe jutro* Leszka Lorka (1951) oraz *Czy to był sen?* Zdzisława Lachura (1948). Przyczyna była może zaskakująca, ale poniekąd zrozumiała. „Uznano iż groteskowy język filmu animowanego – pisze Andrzej Kossakowski – jest za mało poważny w stosunku do potrzeb agitacji i propagandy oraz do wagi poruszanych problemów”¹². Następne pokolenia animatorów udowodniły, że to nieprawda. Słabość debiutu Nehrebeckiego polegała przede wszystkim na nierozważnym powielaniu motywów powieści produkcyjnej, które w wersji rysunkowej, imitującej styl kreskówek Walta Disneya, wywoływały niezamierzony komizm.

Po upadku socrealizmu poszukiwano nowego modelu sztuki zaangażowanej. „Odrzucono służebność sztuki wobec doraźnych haseł politycznych, zrezygnowano z narzucania artystom szczegółowych norm estetycznych”¹³ – pisze Michał Goliński. Nowy model opierał się na kompromisie, który doskonale widać w filmach animowanych tego okresu. Władza dalej sprawowała mecenat, faworyzowała artystów deklarujących lojalność oraz „przywiązanie do określonego kręgu tematycznego”, w zamian zaś pozwalała na eksperymenty oraz zapewniała dostęp do państwowych instytucji¹⁴. Inteligentny artysta mógł być jednocześnie pupilem i krytykiem systemu.

Polski film animowany miał dwa oblicza. Artystyczny powstawał w *ateliers* niezależnych artystów z dyplomami akademii sztuk pięknych, dlatego odbierano go jako formę osobistej wypowiedzi, natomiast film dla dzieci był typowym produktem ogólnie kierowanej kinematografii, realizowanym zespołowo i poddanym dużo surowszej kontroli. Film artystyczny skupiał wybitnych eksperymentatorów, komercyjny – na ogół sprawnych rzemieślników. Niezależni animatorzy wprawdzie niechętnie zajmowali się serialami dla dzieci, gdyż oznaczało to konieczność podporządkowania się pomysłom scenarzysty lub reżysera. Dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zmienił się stosunek do tej formy sztuki.

Pierwszy polski animowany serial dla dzieci, zatytułowany *Jacek Śpioszek*, zrealizowano dla telewizji w roku 1962, choć pojedyncze filmy powstały już pod koniec lat czterdziestych. Mogłoby się wydawać, że kreskówki na małym ekranie spotkają się z życzliwym przyjęciem zarówno ze strony pedagogów, jak i środowiska filmowego. Produkcja „dobranoczek” przynosiła niemałe zyski, pozwalała w pełni wykorzystać potencjał wytwórni oraz zapewniała wartościową rozrywkę najmłodszym widzom. Mimo to filmowcy bali się, że seriale zdominują dzieła artystyczne, dzięki którym polska animacja cieszyła się na świecie poważaniem. Przeważały jednak argumenty ekonomiczne. Dla polskiej kinematografii seriale były towarem niezbędnym. Telewizja wypełniała nimi program, kina – seanse dla dzieci, „Film Polski” zaś wysyłał jako towar eksportowy, tak że w handlu wymiennym z bratnimi telewizjami zastępowały poniekąd walutę¹⁵. Z siłą oddziaływania Bolka i Lolka, Reksia czy Misia Uszatka, których przygodami pasjo-

nowały się pokolenia Polaków, Węgrów i Rosjan, nie mógł iść w konkury żaden autor animacji artystycznej. Nic więc dziwnego, że dyskusja wśród nauczycieli i dziennikarzy na temat formy i treści kreskówek dla dzieci była długa i zażarta, a ową popularność chciano wykorzystać do celów ideologicznych. Dyskusja ta dotyczyła z jednej strony plastyki, z drugiej – przekazu. Niezależnie od tego, kto zasiadał w fotelu I Sekretarza, w jednej kwestii panowała zgoda: film dla dzieci nie może być tylko rozrywką. „Właśnie dlatego, że skala ich oddziaływania jest tak szeroka – czytamy w „Filmie” z 1953 roku – że tak łatwo pobudzają fantazję dziecięcą i budzą zachwyt dorosłych, ich znaczenie wychowawcze musi być należycie oceniane”¹⁶. Gdy w trakcie V Zjazdu Partii w 1968 roku skoncentrowano się na zagadnieniu wychowania młodzieży, w artykule omawiającym Tezy KC PZPR deklarowano, że kinematografia zajmuje poczesne miejsce wśród instytucji zajmujących się tym trudnym zadaniem¹⁷. Autor podkreśla rolę krótkich form filmowych jako uniwersalnego narzędzia edukacji. I nie chodzi mu wyłącznie o naukę społecznych zachowań, historii czy patriotyzmu. Spośród tematów przeznaczonych dla krótkiego metrażu wymienia również „zagrożenie Polski i pokoju ze strony imperia- lizmu i kół odwetowych NRF, przyjaźń z ZSRR i innymi krajami socjalistycznymi”, a także „umacnianie rozumnych i uczuciowych związków młodzieży z nowym ustro- jem”. Były to – oceniając artykuł z perspektywy czasu – deklaracje bez pokrycia, z kolei komentarze dziennikarza „Kamery” w większym stopniu dotyczyły filmu oświatowego i dokumentalnego niż animowanego (którego modelowym adresatem było dziecko do lat 10). Nie zmienia to faktu, że przywołane postulaty należy traktować jako ogólną odpowiedź na wyzwania stawiane realizatorom przez władzę.

Czy animowane seriale spełniły pokładane w nich nadzieje? Czy służyły jako śro- dek wychowawczy? Wreszcie, czy władza wykorzystywała je do celów propagandowych? Gdy oglądamy je dziś, z perspektywy kilku dekad, urzekają nietuzinkową plastyką i ła- godnym humorem; nawet morały wydają się niepozabawione uroku. Niektóre cykle, jak adaptacja przygód Muminków studia „Se-Ma-For”, uchodzą za artystycznie doskonałe. Jednak w ówczesnej prasie znajdziemy więcej słów krytyki niż pochwał. Panowało prze- konanie, że kiczowata (!) lub w najlepszym wypadku szablonowa plastyka tych filmów wypacza gust młodego widza zamiast go kształtować, fabuły natomiast są anachronicz- ne, nie mają związku ze współczesnością. Zacołanie – jak pisał na łamach „Kina” Jerzy Giżycki – objawiało się między innymi w przewadze „bajeczek, snów, gawęd dziadków i wujków, krasnoludków i żabek” oraz braku „wyprawy w świat fantastyki technicznej i naukowej”¹⁸. Nieliczne kreskówki w konwencji *science-fiction* krytyk ganił za nieporad- ność, która zamienia ten gatunek w „bajdurzenia babuni przy kominku”. Rzeczywiście, dominowały baśnie i ezopowe opowiadki. Większość cykli przygodowych opierała się z kolei na podobnym schemacie – walka dobra ze złem, złamanie zakazu zakończo- ne morałem... Dlaczego sporadycznie próbowano odwoływać się do głośnych zjawisk życia społecznego? Trudno dać jednoznaczną odpowiedź. Po pierwsze, myślę, że twórcy filmów dla małych dzieci czuli obawy przed wikłaniem lalkowych bądź rysunkowych bohaterów w trudne sprawy dorosłych. Dziecko nie po to ucieka w animowany świat, by spotkać w nim to, co widzi dokoła. Po drugie, nie zapominajmy, że seriale miały się sprzedać; baśń gwarantowała sukces również za granicą. Po trzecie wreszcie, brakowało utalentowanych scenarzystów, którzy potrafiliby stworzyć atrakcyjny cykl odnoszący się do polskiej rzeczywistości. Scenariusze pisali głównie animatorzy, gdyż najlepiej wie- dzieli, jak wykorzystać na ekranie potencjał ruchomej plastyki. Poza tym ludzie pióra niespecjalnie garnęli się do tej niełatwej pracy, a literatura nie przychodziła w sukurs filmowcom¹⁹.

Prowadzenie misji wychowawczej, a już tym bardziej krzewienie socjalizmu w serialach dla dzieci było zadaniem nad wyraz trudnym. Przed otwartą propagandą lub natrętnym moralizatorstwem ewidentnie się wzdragano. Poza tym film, aby skutecznie pełnić funkcję krajoznawczą bądź światopoglądową, nie mógł kreować rzeczywistości na papierze lub w atelier. Tę rolę znacznie lepiej odgrywało kino dokumentalne oraz programy oświatowe. Próby jawnej propagandy podejmowano tylko w okresie socrealizmu. Wówczas powstał film Nehrebeckiego *Opowiedział dzieciom sobie* (1951) o wilku i rysiu, którzy prowadzą jedyny w lesie sklep i spekulują cenami. Wyzyskiwane zwierzęta zakładają w końcu spółdzielnię i doprowadzają do bankructwa monopolistów. W finałowym pochodzie oglądamy tablicę z napisem: „WSPÓLNY LAS, WSPÓLNY CEL”. Celem był oczywiście socjalizm. Po roku 1956 tego typu mądre nauki na dobre zniknęły z seansów dla najmłodszych dzieci. W większości seriali lekcja ograniczała się do zobrazowania ogólnikowych prawd lub mądrości przysłów, jak choćby „nieposłuszeństwo jest źródłem nieszczęść” lub „nie czyn drugiemu, co tobie niemiłe”. „Problemy z zakresu życia społecznego – czytamy w „Kinie” z roku 1973 – to: pochwała pracy, konieczność niesienia pomocy i wzajemnego «świadczenia usług»²⁰. Ze swej strony dodałbym jeszcze lekcję patriotyzmu i postaw cenionych w kraju socjalistycznym, takich jak szacunek do robotników i przyjaźń między narodami. Oto kilka przykładów. W cyklu *Bolek i Lolek wśród górników* (1980) okazuje się, że dwaj najpopularniejsi polscy bohaterowie kreskówek mają wujka, który wykonuje najbardziej ceniony w Polsce zawód. Dzięki wujkowi mogą między innymi zobaczyć, jak wydobywa się węgiel, oraz uczyć się w szkole górniczej. Film rysunkowy Franciszka Pytery *Przyjaciół znajdziesz wszędzie* (1974) opowiadał o pięknie przyjaźni między narodami, niezależnie od rasy czy języka; z kolei adaptacje polskich legend, takie jak *Koziołki na wieży* (1964) i *Co wiemy o Popielu* (1963) Janiny Hartwig, utrwały w świadomości dzieci ważny element kultury narodowej.

Jak łatwo zauważyć, nauka odbywała się raczej dyskretnie. Propagowane wartości na ogół były uniwersalne, nie dotyczyły wyłącznie ustroju socjalistycznego. Cykl górniczy z Bolkim i Lolkiem stanowił w zasadzie wyjątek, ponieważ dzieci bardziej interesował Dziki Zachód niż wydobywanie węgla. Dorośli natomiast woleli mówić za pomocą animacji o sprawach większej wagi niż „świadczenie usług”. Przykładem sposobu, w jaki wykorzystano niebywałą popularność Bolka i Lolka w społecznych akcjach adresowanych do najmłodszych. Dwaj chłopcy uczyli przepisów ruchu drogowego (*Szerokiej drogi*, 1976) oraz ostrzegali przed niebezpieczeństwem pożarów (cykl *Uwaga, pożar*). Filmy takie jak *Zabawa z zapalnikami* (1977) oraz *Wystarczy iskiereka* (1977) miały wręcz instruktażowy charakter. Nie tylko bowiem radziły, by trzymać się z daleka od ognia, ale i pokazywały, co robić w sytuacji zagrożenia. Równie poznawczy był cykl *Pomysłowy Dobromir* (1973–1975) Romana Huszczo, przygotowywany we współpracy z Adamem Słodowym. Dobromir uczył zaradności, pokazywał, jak zrobić coś z niczego, a także wyjaśniał działanie najrozmaitszych urzędów. Miś Uszatek uprawiał z kolei łagodne moralizatorstwo. „Ten pluszowy mądrała – pisali Antoni Bańkowski i Sławomir Grabowski – wygłasza swoje komentarze pełnym ciepła, wyrozumiałym głosem Mieczysława Czechowicza, usypiał przez lata kolejne pokolenia małych Polaków”²¹. Jakkolwiek można się dziś zżymać na pedagogiczny ton wielu polskich kreskówek z epoki PRL-u, należy pamiętać, że traktowano je czysto użytkowo. Funkcja wychowawcza, którą pełniły, pozwoliła uniknąć wielu nieszczęść w domu i na drodze, dzieci bowiem chętniej słuchały Uszatka niż rodziców.

Czy po tym pobieżnym zbadaniu roli propagandy w animowanym filmie dla dzieci łatwiej jest ocenić spotkanie Colargola z szczęśliwymi Sybirakami? Chyba nie. Z jednej strony trzeba mieć świadomość kompromisu między ekipą i władzą, która wyraża zgodę na realizację serialu w zachodniej koprodukcji, żądając w zamian, by miś z francuskim paszportem wyraził w jakiś sposób sympatię do Polski i ZSRR. Z drugiej strony serial musiał upraszczać skomplikowane zagadnienia polityczne i społeczne, aby nie odstraszyć dzieci przed ekranów. Zauważyła to już recenzentka, pisząc trafnie w 1980 roku: „Miś Colargol jest malutki, znakomity dla telewizyjnego okienka, dobranocek, w których propaguje się nauki proste, jasne, oczywiste. Ziemiński glob jest dla niego za duży. Ogarńnięcie tegoż i miniaturyzacja do percepcyjnych możliwości dziecięcych nieuchronnie sprowadzić musi ogromną i skomplikowaną materię tego świata do prostych hasła-pojęć. Takich choćby, jak Australia – kangury, Afryka – pustynia, Chicago – gangsterzy”²². Tylko dlaczego Syberia – szczęśliwi, zamożni Polacy? Być może problemem jest nie film, ale my, odbiorcy. Dzieci wołały zobaczyć walkę na śniegowe kule z wilkami, a nie walkę o prawdę historyczną. Natomiast my, krytycznie nastawieni do szargania narodowych świętości, oburzamy się, gdy ktoś przemilcza prawdę. Oczywiście, podróż misia dokoła ziemskiego globu miała być w zamyśle cenną nauką o nieznanym krainach, ale przede wszystkim musiała bawić humorem i burzliwymi przygodami. Wizyta u złamanych przez życie Sybiraków przyprawiłaby dzieci o depresję.

Przypisy:

- ¹ O kulisach realizacji serialu piszą m.in. A. Bańkowski i S. Grabowski, *Semafor 1947–1997*, Łódź 1999, s. 31–32, 64.
- ² W. Lamentowicz, *Okrągły język propagandy i szanse sztuki filmowej*, „Kino” 1981, nr 3, s. 3.
- ³ Zob. A. Rusek, *Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1945–1955*, w: *Ludzie i książki. Studia historyczne*, pod red. J. Kosteckiego, Warszawa 2006, s. 326–341. O bezużyteczności komiksów w walce o socjalizm pisał np. Marek Hłasko w artykule *Podróż w krainę nieporozumień*, „Po prostu” 1954, nr 30, s. 5.
- ⁴ G. Rondolino, *Storia del cinema d’animazione*, Torino 1974, s. 239. Podają za: G. Bendazzi, *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*, transl. by A. Tarabozetti-Segre, Bloomington 1994, s. 341.
- ⁵ Podają za wywiadem z reżyserem, poprzedzającym cykl jego filmów w programie z serii *55 lat polskiej animacji*, wyemitowanym przez kanał Kino Polska (28 X 2004).
- ⁶ Por. np. *O filmie animowanym mówi Mirosław Kijowicz* [rozmawiała E. Smoleń-Wasilewska], „Kamera” 1968, nr 3. Kijowicz, twórca wielu zaangażowanych filmów animowanych, deklarował: „Może tak często zwracam się w stronę socjologii i polityki – bo jestem przekonany, że to właściwy teren penetracji dla tej sztuki” (s. 8).
- ⁷ J. Lenica, *Labirynt*, oprac. E. Czerwiakowska, T. Kujawski, Poznań 2002, s. 124.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ J. Giżycki, *Ucieczka ze Strasznogradu*, „Ekran” 1963, nr 11, s. 10.
- ¹⁰ J. Fuksiewicz, *Dowcip, absurd, satyra, czyli o filmach Daniela Szczechury*, „Film” 1964, nr 7, s. 11.
- ¹¹ J. Uszyński, *Genius loci, genius temporis*, „Kwartalnik Filmowy” 1997/1998, nr 19–20, s. 149–150.
- ¹² A. Kossakowski, *Polski film animowany 1945–1974*, Wrocław 1977, s. 18.
- ¹³ M. Goliński, *Sztuka zaangażowana: mity i możliwości*, „Kino” 1981, nr 6, s. 17.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ B. Drozdowski, *Boicie się czarnego luda? Telewizyjny film dla dzieci*, „Kamera” 1968, nr 3, s. 12.

- ¹⁶ J. Dvorzaczek, *O bajkach filmowych*, „Film” 1953, nr 4, s. 8.
- ¹⁷ M. Walasek, *Nad teźami KC PZPR. Krótki metraż i cele wychowania*, „Kamera” 1968, nr 9, s. 1.
- ¹⁸ J. Giżycki, *Dzieci chcą być bardziej dorosłe*, „Kino” 1968, nr 4, s. 61. Por. także: idem, *W trosce o najmłodszą widownię. Sprawy krótkiego metrażu*, „Kino” 1967, nr 3.
- ¹⁹ *Czy literatura przychodzi nam w sukurs? Stereotypy i nowatorstwo rozwiązań plastycznych. [...] O filmie dla dzieci rozmawiamy z Lechosławem Marszałkiem i Władysławem Nehrebeckim* [rozmawiał J. Giżycki], „Kino” 1969, nr 5, s. 53
- ²⁰ M. Werwicki, *Tak jak dla dorosłych, tylko lepiej*, „Kino” 1973, nr 5, s. 23.
- ²¹ A. Bańkowski i S. Grabowski, op. cit., s. 65.
- ²² E. Domańska, *Kolorowa pigułka*, „Film” 1980, nr 7, s. 8.

Summary

Polish animated film created during the communist regime (1945–1989) can be divided into the experimental one, produced in independent artists' ateliers, and the serial one, usually addressed to children and in this case supervised by censorship. The first one is considered as anticommunist, reacting to the bureaucratic state with criticism, the second one – as purely entertaining with a hidden propaganda message (government officially emphasized that short-feature films had to educate children, including propagation of socialism). The author of this article tries to examine the problem in practice. In his opinion independent artists criticized regime using metaphors or other sophisticated means of expression, thus the subversive character of their work could have been misinterpreted. On the other hand, animators working on films for children preferred soft didacticism to declared agitation. We can also find scenes showing, for example, friendship between Poland and Soviet Union, or praise for working class, but it is difficult to prove decisively that such images were meant to influence children by shaping their attitude towards communist regime. Other explanations are equally persuasive. Films for the youngest audience are generally based on simplifications and stereotypes taken from “adult” world, or even social life. In animated short films there is no time for the political context or further explanations.