

# Wspólne drogi komiksu i filmu w przedwojennej Polsce

Aleksandra Duralaska

**Tak przed wojną, jak i dzisiaj, komiks i film wiele łączy: zbliżone daty powstania, równoległa ewolucja form i treści a także podobne problemy rozwojowe w polskich warunkach.**

Zachodnie nazwy historyjek obrazkowych zamieszczanych w prasie odnoszą się do ich formy pasków. Stąd pochodzi angielskie *comic strip* – zabawny pasek – i francuskie *bande dessinée* – pasek rysowany. Pierwsze historyjki obrazkowe w prasie polskiej najczęściej pojawiały się właśnie jako paski, czasem też plansze. Były to zarówno przedruki komiksów zagranicznych, jak i twórczość rodzima. Nazywano je „filmami rysunkowymi”. Adam Rusek we wstępie do książki „Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939” pisze, że działo się tak „ze względu na to, że zestaw tworzących pewną całość, umieszczonych w ramach rysunków bardzo przypomina zmontowane kadry filmowe” (1). Niewątpliwie jest to logiczne wyjaśnienie, choć niewystarczające. Samo skojarzenie rysunków z taśmą filmową nie tłumaczy ujmowania tych dwóch gatunków jedną nazwą. Problem zatem tkwi głębiej, w strukturze zarówno kina, jak i komiksu. A różnica między nimi jest zasadnicza: przeciętny widz kinowy, w odróżnieniu od czytelnika komiksu, który poznaje historię z poszczególnych obrazków, nie ma świadomości oglądania serii pojedynczych kadrów, lecz jedno „ruchomego obrazu”.

Dla przedwojennych odbiorców historyjek obrazkowych musiały być widoczne paralele między filmem a komiksem. Samo słowo „film” w języku polskim oznacza rodzaj widowiska, obrazu, „dający widzowi złudzenie ruchu” (2) i to zapewne budziło kolejne skojarzenie filmu z komiksem, w którym postacie rysowane są tak, jakby ruszały się po obrazkach, a akcja wynika z ich działania. Określenie „film rysunkowy” w kontekście przedwojennej prasy nie oznacza animacji filmowej, jak obecnie. Znałe były wprawdzie filmy animowane i przez pewien czas wychodziła „Gazetka Miki”, prezentująca przygody bohaterów disneyowskich, ale nazwa „film rysunkowy” odnosiła się przede wszystkim do historyjek obrazkowych o tematyce, w kinie kojarzonej z filmem fabularnym. I jeżeli określano w ten sposób polskie historyjki, to w poszukiwaniu dalszych relacji komiks – kino, należy przyrzeć się polskiej kinematografii.

## EWOLUCJA RÓWNOLEGLA

Komiks i kino są niemal równoletkami. W roku 1895 odbyła się pierwsza prezentacja kinematografu braci Lumière, a rok później pojawił się „Yellow Kid”, uznany za pierwszy amerykański komiks prasowy. Przez lata kształtowania własnej poetyki media te oddziaływały na siebie nawzajem. Komiks wypracowywał metody prowadzenia narracji przez serię rysunków oraz doskonalił łączenie słowa i obrazu. Kino natomiast uczyło się

opowiadania historii przez „ruchomą fotografię”. Do elementów poetyki, wspólnych obu mediom, należą między innymi plan, zbliżenie, montaż, czyli płynne przejście z jednej sceny do drugiej. Nowe rozwiązania w jednym gatunku szybko znajdowały zastosowanie w drugim.

Kino nieme ma swój najbliższy odpowiednik w komiksach niemych, czyli bez tekstu. Wiele takich historyjek ukazywało się w przedwojennej prasie polskiej – przedruków bądź oryginalnych historii krajowych. Przykładem może być „Pan Dyrektor” Gwidona Miklaszewskiego, publikowany w „Ilustracji Polskiej” (zob. str. 64). Autor posłużył się schematycznymi rysunkami, wyróżniając głównego bohatera z tła ciemną plamą garnituru. Przygody Pana Dyrektora bliskie są gagom z komedii niemych. Historia prezentowana jest, podobnie jak filmy tamtego okresu, w jednym ogólnym planie, ukazującym całą postać. Narracja, poprowadzona całkowicie przez rysunek, budowana jest poprzez ujęcia i przeciwujęcia, zmiany punktów widzenia lub też panoramowanie, czyli śledzenie postaci aż do nieoczekiwanego elementu akcji lub konkluzji historyjki. W komiksie oczywiście panoramowanie rozrysowane jest na obrazki / kadry (np. „Pan Dyrektor” nr 14 (zob. str. 71)).

Od roku 1908 zaczęły upowszechniać się w filmach napisy dialogowe, co bardzo zbliżyło je do komiksów, będących często połączeniem obrazu i słowa pisanego. Podobną technikę napisów dialogowych stosowano w historyjkach obrazkowych, gdzie tekst wpisywano pod obrazkiem. Warto zaznaczyć, że w tym samym czasie zaczęły powstawać komiksy zawierające wyłącznie dymki, choć często używano zarówno dymków – w dialogach, jak i podpisów – jako opisów sytuacji.

Charakterystyczna dla historyjek obrazkowych w całym dwudziestolecu międzywojennym była jednak tradycyjna forma wierszowanych podpisów pod obrazkami. Tylko w nielicznych wypadkach ewoluowały one w formę tekstu wkomponowanego w obraz (np. „Przygody HIPCIA z Nieszawy w Warszawie” (zob. str. 31)) czy dymków (np. „Przygody Marka Kolosa”) lub pozostawały przy formie tekstu luźno przypisanego obrazkom, bez wydzielenia (np. jednoplanszowe żarty rysunkowe). Nawyki czytelnicze to jedno wyjaśnienie tego konserwatywnego formalnego, drugie to fakt, że wierszowane podpisy utrzymane były w poetyce ballady ludowej, najczęściej czterowersowych ósmiosylabowców (np. „Przygody Bezrobotnego Froncka” (zob. str. 19)) lub dwunastosylabowców (np. „Przygody Hipka i Filipka”), mniej lub bardziej udanych. Wiązało się to z tematyką komiksów, które opowiadały o losach bohaterów ludowych.

## LOKALNY KOLORYT

Popularność polskich komiksów, podobnie jak i filmów, opierała się na pokazaniu kolorytu lokalnego, czyli polskich bohaterów w polskich realiach. Szczególnym powodzeniem cieszyła się śląska seria o Bezrobotnym Froncku, ukazująca się w katowickim piśmie „Siedem Groszy”. Wiele można się z niej dowiedzieć o rzeczywistości międzywojennego Śląska. Froncek staje w kolejce po zapomogę, zagląda do kuchni dla bezrobotnych, pracuje w biedaszybie. Używa języka codziennego, ale wyrażenia, które autorom wydały się zbyt potoczne, ujęte zostały w cudzysłowy, jakby nie pasowały do tekstu pisanego. Rzuca to więcej światła na obecność w komiksie języka mówionego. Postacie mówią, więc posługują się mówioną odmianą języka, w odróżnieniu od bardziej uporządkowanej odmiany pisanej, w której pewne słownictwo, pochodzące z mowy potocznej, nie powinno się pojawiać. Jednocześnie ich słowa są zapisane i wydrukowane. W kinie zarejestrowane słowo mówione pojawiło się w roku 1927, wraz z powstaniem techniki filmu dźwiękowego.

Polskie filmy przedwojenne były utrzymane najczęściej w tonie melodramatycznym („Trędowata”) i patriotycznym („Na Sybir”), zdarzały się też adaptacje dzieł literackich (np. „Pan Tadeusz”, „Róża” na podstawie powieści Stefana Żeromskiego). Kino komercyjne nie stawiało sobie wysokich wymagań artystycznych, raczej zadowalało się serwowaniem widzom zestawu prostych wzruszeń. Tematy historyjek obrazkowych również nie były zbyt wyszukane. Dużo zależało w nich od charakteru pisma, w jakim się ukazywały. Obok historyjek rozrywkowych w rodzaju „Przygód Bezrobotnego Froncka” czy „Ucieszonych przygód obieżyświatów” {zob. str. 44}, pojawiały się też takie, które, zgodnie z ambicjami pisma, miały na celu kształtowanie światopoglądu czytelników. Na przykład „Przygody Wicka Buły w »raju«” z „Gościa Niedzielnego” {zob. str. 53} są wykładnią antykomunistycznych poglądów tego tygodnika. Elementy antysemitki i antyniemieckie czy po prostu społeczno-polityczne były związane z orientacją pism.

## PRZECHODZENIE MOTYWÓW

Zależność tematyki od rodzaju pisma miała też wpływ na przechodzenie motywów między kinem a filmem, co nie było aż tak częste, jak wskazywałoby na to pokrewieństwo gatunków, choć jeden motyw zasługuje na wyróżnienie. Z importu przyszły do nas komiksy o parach przeciwstawnych bohaterów pochodzenia filmowego – byli to Pat i Patachon, Flip i Flap. Pary takie tworzone były według ówczesnego filmowego przepisu: „*postaci muszą wyraźnie różnić się między sobą {...} muszą być tak dobrane i zestawione, aby jedna stanowiła przeciwieństwo drugiej*” (3). Na podobnej zasadzie pojawia się para obieżyświatów: Prot i Gerwazy, jeden wysoki i chudy w czarnym płaszczu, drugi niski w białej marynarce. Stworzeni zostali w odpowiedzi na obce wzory, jako swojscy bohaterowie, którzy bronią interesu Polski (historia zawierała treści antysemitki i antyniemieckie).

Komiksowych wersji swoich przygód doczekali się też Dodek i Łopek, bohaterowie polskich komedii filmowych. Dodek, czyli Adolf Dymśa, zasłynął kreacją warszawskiego cwaniaka, którą powtarzał w kolejnych filmach („Wacus”, „Dodek na froncie”). Nie inaczej prezentował się w historyjkach obrazkowych. Przygody miejskich cwaniaków to też motyw innych komiksowych opowieści np. „Przygód Hipka i Filipka”, cyklu tworzonego według opisanych wyżej schematów.

## UBÓSTWO FORMALNE...

Zarówno polski film jak i komiks trawiła ta sama choroba: ubóstwo form. Większość produkcji była anonimowa, a w przypadku komiksów można mówić nawet o amatorszczyźnie. W pośredni sposób świadczy to o bliskości obu mediów, które korzystając z podobnych technik obrazowania nie osiągnęły wówczas tego stopnia rozwoju, co za granicą. Tam tworzono dramaty filmowe, takie jak „Błękitny anioł”, w nas triumf święciła „Trędowata”; tam powstawały rozbudowane fabuły, takie jak „Flash Gordon” czy „Tarzan”, u nas za klasyka gatunku uchodził „Koziołek Matołek”. Dzieła obce były w II Rzeczpospolitej znane i dostępne, choć czasem docierały do odbiorców z nieco zniekształconej formie, w filmie za sprawą cenzury, dowolnie wycinającej treści niepożądane (tytuł „Błękitny anioł” zmieniono na „Błękitny motyl”), a w komiksach pod wpływem dostosowania do tradycji miejscowej, czyli na przykład zastępowania dymków czterowierszem.

„*Film polski jest retrospektywny – narzekał krytyk Zbigniew Grotowski. – Obce studia zakupują go, aby pokazywać go swej publiczności, jak się robiło filmy przed wojną*” (4), oczywiście pierwszą światową. Alina Madej w swoim opracowaniu „Mitologie i konwencje w polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego” pisze: „*Polska produkcja filmowa zatrzymała się we wstępnej fazie opisanej przez Edgara Morina metamorfozy kinematografu w kino. Łatwo zauważalna przewaga planów ogólnych i amerykańskich, statyczność kamery {...}, zaburzona rytmika przejść montażowych, błędna selekcja ujęć {...}*” (5). Kino polskie było anachroniczne w stosunku do obowiązujących wtedy standardów przedstawienia filmowego.

Podobne zarzuty można wysunąć wobec polskiego komiksu. Dominował w nim plan ogólny. Sprawne rysunki Kamila Mackiewicza w „Przygodach szalonego Grzesia” {zob. str. 9} nie rekompensują monotonii jednego planu. W innych komiksach zrozumienie sąsiadujących ze sobą rysunków jest możliwe jedynie po przeczytaniu tekstu pod nimi, co wynika nie tylko z dominacji słowa nad obrazem w tej formie historyjek obrazkowych, ale i z nieumiejętności płynnego przejścia z jednej sceny do drugiej.

Cykliczne historyjki w ogóle miały problem z wybraniem formy: „komiksu właściwego” – narracji prowadzonej przez serię powiązanych ze sobą obrazków z tekstem (w dymkach lub podpisie), czy „powieści obrazkowych” – obrazków z nadrzędnym wobec nich tekstem. Często nie potrafiła się zdecydować nawet cała seria. I tak spotkanie bezrobotnego Froncka z górnikiem Nędzą {zob. str. 20} jest relacjonowane przez obrazek i tekst (przymykając oczy na powtórzenia treści obrazka w tekście, co w komiksie właściwym uznawane jest za błąd). Natomiast historia w biedaszybie {zob. str. 23} przedstawia Froncka cztery razy w tej samej pozycji i tylko podpis wyjawia akcję tego odcinka. Nierównomierność relacji tekst / obraz wynika nie tylko z tradycji obrazowania, ale i z braków warsztatowych. Są to czynniki samonapędzające się: jeśli taka jest tradycja, to nie szuka się nowych rozwiązań; jeśli nie można znaleźć nowych rozwiązań, to zostaje się przy tradycji.

Wyjątek stanowi rysunki Stanisława Dobrzyńskiego („Przygody Hipcia z Nieszawy”, „Przygody Łopka”, „Heil, Piffke!” {zob. str. 59}). W swobodny sposób korzystał on zarówno z technik filmowych, jak i komiksowych. „Romantyczne przygody Hipcia z Nieszawy w Warszawie. Opowieść kinematograficzno-ry-

sunkowa” jest jedną z bardziej „filmowych” pod tym względem. Historia Hipcia mogłaby służyć za kanwę kinowego melodramatu. Ciekawie aranżowane plansze nie powielają jednego schematu symetrycznych prostokątów–kadrów. Tekst, choć wierszowany, jest wkomponowany w obrazki. Różnicowane są plany, zastosowane zbliżenia. W kluczowych dla akcji momentach kadry są okrągłe, przypominające sposób widzenia obiektywu. Winiętowanie, czyli zaznaczanie w obrazie granic obiektywu, stosowano w kinie do ukazania np. stanów emocjonalnych lub obserwowania przez osobę zza kadru. Użycie tej metody tutaj dowodzi znajomości różnorodnych technik i świadomego ich stosowania.

### ...I JEGO PRZYCZYNY

Niskie loty przedwojennej kinematografii Alina Madej tłumaczy ogólnym stanem gospodarczym Polski. Trudna sytuacja ekonomiczna kraju, który dźwigał się ze zniszczeń wojennych i scalał rozbitą przez okres zaborów gospodarkę, niekorzystnie wpływała na całą działalność artystyczną i kulturową, w tym również na rozrywkę. Producenci filmowi i wydawcy prasy musieli dostosować się do jak najszerszej publiczności, aby funkcjonować na rynku bez strat. To słuszna diagnoza, ale w przypadku historyjek obrazkowych chodziło o coś jeszcze: nigdy nie cieszyły się one uznaniem elit intelektualnych, zatem nie dbano o ich poziom artystyczny.

Z dostępnych form widowiska kino było najtańsze i najbardziej rozpowszechnione, w przeciwieństwie do drogich teatrów i elitarnych kabaretów, stanowiących atrakcję wyłącznie dużych miast. Można zatem przypuszczać, że odbiorcami polskich filmów i komiksów, zwłaszcza w czasopiśmie lokalnych, była ta sama publiczność. Wśród intelektualistów panowało przekonanie, że *„reprodukcyjny charakter obrazu filmowego [ale i drukowanego – przyp. A.D.] nie może być źródłem czystej rozkoszy estetycznej, a tym samym stanowić zjawiska artystycznego”* (6). O ile jednak kino, głównie za sprawą twórczości obcej, zdobywało zwolenników w kręgach opiniotwórczych, to historie obrazkowe pozostawały na marginesie życia kulturalnego.

### ZAKOŃCZENIE

Analizując podobieństwa i różnice przedwojennego filmu i komiksu można zauważyć, że procesy ich kształtowania przebiegały równolegle. Używanie jednego słowa „film” na określenie historii obrazkowych i kinowych świadczy o zauważeniu głębszych relacji między nimi. Jedne i drugie korzystały z tego samego zestawu technik obrazowania. I choć były one o dwie dekady opóźnione w stosunku do kinematografii i komiksu na świecie, o ich samodzielności wobec zagranicy mówi przechodzenie motywów, postaci i tematyki w obrębie twórczości rodzimej.

Rozwój obu mediów został przerwany wybuchem drugiej wojny światowej. Powojenna nieciągłość gatunków jest widoczna zarówno w kinie, które po przejściu na finansowanie państwowe silnie odcięło się od przedwojennego kina komercyjnego, jak i w komiksie. Humorystyczne i sensacyjne historyjki nie mogły już korespondować z kinem, mającym wyraźne ambicje artystyczne. Odcięte od wzorców zachodnich, ewoluować mogły w jedynie słusznym kierunku ówczesnej ideologii. Obecnie, gdy kino znów stało się komercyjne, pojawiły się w nim pełne niemal komiksowych gagów opowieści o gangsterach. Mogłoby to sprzyjać odnowieniu relacji z komiksem, gdyby nie to, że komiks polski zdaje się iść zupełnie inną drogą ekspresji artystycznej.

### Bibliografia

- Marcin Giżycki, „Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce”, Warszawa 1989
- Alina Madej, „Mitologie i konwencje w polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego”, Kraków 1994
- Jerzy Płażewski, „Historia filmu dla każdego”, Warszawa 1968
- Adam Rusek, „Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939”, Warszawa 2001
- Barry Salt, „Styl i technologia filmu” t. 1, 2, Łódź 2003
- Jerzy Szyłak, „Komiks: świat przerysowany”, Gdańsk 1998

### Przypisy

- (1) Adam Rusek, „Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939”, Warszawa 2001, s. 9
- (2) „Słownik języka polskiego PWN”, Warszawa 1996, hasło: film
- (3) Barry Salt, „Styl i technologia filmu” t. 1, Łódź 2003, s. 289
- (4) Marcin Giżycki, „Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce”, Warszawa 1989, s. 16
- (5) Alina Madej, „Mitologie i konwencje w polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego”, Kraków 1994, s. 31
- (6) Marcin Giżycki op. cit.

### ...na następnych stronach...

„Złodziej z Bagdadu” jest pierwszym z serii epizodów, wprowadzających czytelników w świat „Pierwszej Brygady”. Drugi odcinek zatytułowany „Odsiecz” ukazał się w „Chichocie” nr 4 / 2005.

Twórcami „Pierwszej Brygady” są Krzysztof Janicz, Tobiasz Piątkowski i Janusz Wyrzykowski. Komiks rozgrywa się w tym samym uniwersum co „Nowe przygody Stasia i Nel”. Oprócz państwa Tarkowskich, Kalego i Kinga (Stas to chyba

jedyny polski bohater akcji z tamtych czasów), w nowym komiksie wystąpi cała plejada postaci literackich i historycznych: Piłsudski, Skłodowska, Wokulski, Borowiecki i wielu innych. Stawka o jaką grają bohaterowie jest nieco wyższa niż w innych komiksach steampunkowych – tu chodzi o niepodległość ojczyzny. Taką mamy historię i taki mamy steampunk.

Więcej na stronie <http://retrostacja.prv.pl>.