

Animacja i filozofia

O adaptacji filmowej

13 bajek z królestwa Lailonii

Leszka Kołakowskiego

KATARZYNA MAKA

Niewiele się dziś pisze o polskim filmie animowanym. Języckiem u wagi krytyków stały się zadziwiające dzieła Piotr Dumały: najpierw inspirowany twórczością i biografią pisarza film *Franz Kafka* i kilka lat później swobodna adaptacja powieści Fiodora Dostojewskiego *Zbrodnia i kara*. Bez echa przeszła emitowana przez Program II TVP seria filmów animowanych *dla dużych i małych* zatytułowana *13 bajek z królestwa Lailonii*. Jest ona kolejną dużą, po cyklu inspirowanym twórczością znanych malarzy i najsłynniejszymi utworami muzyki klasycznej, produkcją Poznańskiego Studia Animacji. Zamyśl stworzenia adaptacji bajek Kołakowskiego tak wyjaśnia Maciej Wojtyśzko: *Ten cykl miał być wizytówką polskiej animacji, zrealizowali go najwybitniejsi twórcy w tej dziedzinie – m.in. Krzysztof Kiwerski, Jacek Kasprzycki, Zbigniew Kotecki*¹.

Film animowany dla dorosłych, tak zwana animacja artystyczna, ma charakter kina autorskiego. Zbigniew Kotecki, jeden ze współautorów serii, stwierdza: *Jest teraz na świecie trend, że ceni się produkcje, które wywodzą się z rękodziela. Mają charakter, widać w nich osobowość twórcy*². Stworzenie zatem spójnej stylistycznie całości przez kilku artystów wydaje się pozornie przedsięwzięciem niewykonalnym. Bez wątpienia pomysłodawcy musieli znaleźć elementy decydujące, że *13 bajek* oglądamy dziś jako całość nieodkrytą wyłącznie z przyczyn finansowych.

Bajki są adaptacją filozoficznych przypowieści Leszka Kołakowskiego *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych*³. Wszystkie scenariusze napisał Jan Zamojski, pomysłodawca serii. Na tym etapie pracy adaptacyjnej bajki stanowią bezdyskusyjną całość i są stylistycznie jednolite⁴. Nie bez znaczenia pozostaje tu pomysł wprowadzenia postaci Narratora-Filozofa. Wybór Zbigniewa Zapasiewicza do tej roli wnosi dodatkowe wartości znaczeniowe. Głos aktora kojarzony jest bowiem od lat z Herbertowskim Panem Cogito – intelektualistą i ironistą. Na pewnym poziomie odbioru może to wpływać na wzmocnienie łagodnie ironicznej i miejscami pełnej absurdu narracji Leszka Kołakowskiego⁵.

Funkcję wiążącą animacje pełni czołówka autorstwa Piotra Dumały. Wprowadza ona widza w tajemniczy świat Lailonii. Na ekranie pojawia się stylizowany napis: *13 bajek z królestwa Lailonii*. W świetle, na sepiowym tle oglądamy podwójny portret filozofa. Jego twarz rozjaśnia delikatny uśmiech. Z ciemności

wyłania się mapa Lailonii, a potem rekwizyty symbolizujące poszczególne odcinki: balon i podziurawiona ziemia (*O zabawkach dla dzieci*, reż. Hieronim Neumann), kuferek (*Piękna twarz*, reż. Maciej Wojtyszko), pan w kapeluszu (*Jak Gyom został starszym panem*, reż. Łukasz Słuszkiewicz), napis TAT (*O sławnym człowieku*, reż. Krzysztof Kiwerski), spodnie (*Czerwona łata*, reż. Marek Łuzar), odpadające guziki (*Wojna z rzeczami*, reż. Jacek Kasprzycki), człowiek w pióropuszu (*Oburzające dropsy*, reż. Tamara Sorbian), rozstaje dróg (*O największej kłótni*, reż. Zbigniew Kotecki). Czołówkę zamyka ponowne ujęcie mapy Lailonii przez wizjerek, który znika i w końcu widzimy granice królestwa. Ten stosunkowo długi wstęp ma zatem kompozycję szkatułkową, zamkniętą, taką, jaką miał mieć cały cykl.

Animowaną wersję opowieści o królestwie Lailonii miała uspołnić również adaptacja *Jak szukaliśmy Lailonii*. Opowieść ta otwiera tom Leszka Kołakowskiego. Autor posłużył się w niej narracją pierwszoosobową: *Straciliśmy razem z moim bratem mnóstwo czasu na odkrycie, w jakiej stronie świata leży państwo Lailonia*⁶. Opowiadanie ma charakter niezwykle osobisty, choć o jego bohaterach wiemy znacznie mniej niż o postaciach bajkowych z pozostałych utworów zbioru. Bracia pytali o Lailonię znajomych i nieznajomych, wysyłali listy do znanych uczonych, poszukiwali tajemniczego królestwa na mapach i globusach. Już w tę pierwszą bajkę wkrada się wszechobecny w tekstach Kołakowskiego absurd: bohaterowie odnaleźli Lailonię na mapie, ale zaczęli tańczyć i podskakiwać i *tu znowu spotkało nas straszne nieszczęście. Widocznie w czasie tego tańca i podskakiwania porozrzucaliśmy nasze książki i papiery, które pomieszały się tak bardzo, że mimo długich wysiłków nie udało nam się odnaleźć mapy, gdzie była zaznaczona Lailonia*⁷. Upłynęło wiele czasu, bracia postarzelili się, ale państwa nie odnaleźli. Koniec opowieści to już iście bajkowy passus: *Być może jednak ktoś z was będzie miał więcej szczęścia, może komuś uda się trafić kiedyś do Lailonii. Jadąc tam, oddajcie w naszym imieniu kwiatek nasturcji królowej Lailonii i powiedzcie jej, jak bardzo chcieliśmy się tam dostać i jak nam się to nie udało*⁸. Bracia natrafili jednak na ślad królestwa: otrzymali stamtąd paczkę, na której nie było niestety adresu nadawcy. Znajdował się w niej *zbiorek najmniejszych opowiadań starych i nowych, które są znane w tym kraju*. Historia ta jest zatem zaproszeniem do lektury, na poziomie fabularnym uzasadnia przedstawione w dalszej części książki opowieści, jest więc swego rodzaju ramą typową dla literatury fantastycznej. W wersji filmowej bajka ta miała zamykać cykl⁹. Pełniłaby wówczas całkowicie inną niż w książce Kołakowskiego funkcję. Uzasadniałaby opowieść o królestwie, ale przede wszystkim zbiegałaby się w niej wszystkie opowiedziane historie.

Animowana wersja bajek Kołakowskiego jest pełna wewnętrznych sprzeczności. *Każda z adaptacji to odrębne dzieło, jednak najciekawsze wydaje mi się ustawienie ich w kontekście całości cyklu*¹⁰. Jedność, spójność, a z drugiej strony różnorodność technik i stylów stanowią dychotomiczny, znaczeniowotwórczy układ. Hieronim Neumann (*O zabawkach dla dzieci*) odwołuje się do stylistyki współczesnej animacji dziecięcej o agresywnej kolorystyce i ostrych, przerysowanych kształtach. Maciej Wojtyszko osiągnął w *Pięknej twarzy* efekt ożywionej grafiki dzięki odrębnemu animowaniu każdego rysunku składającego się na kadr. W filmie *Jak bóg Major utracił tron* Paweł Walicki i Piotr Muszalski zderzyli wycinankę z techniką materiałów sypkich (sól). Odmienność technik i stylów

odpowiada w tym utworze dwudzielnej wizji świata. Za pomocą różnych kształtów, jakie przybiera sól dzięki ruchom pióra, wyobrażono świat boski. Nieco futurystyczna wycinanka posłużyła przedstawieniu rzeczywistości ludzkiej. Film *Wojna z rzeczami* (reż. Jacek Kasprzycki) nawiązuje stylistycznie do amerykańskiej konwencji komiksowej, słynnych opowieści o Supermanie czy Batmanie. Owo zróżnicowanie jest bez wątpienia konsekwencją silnego w filmie animowanym autorskiego piętna. Jak oceniają je krytycy? ...*wielość wizji plastycznych, z jaką mamy do czynienia w cyklu, jednocześnie fascynuje i budzi wątpliwości. Niekiedy poetyka filmu staje się ważniejsza od mądrej i gorzkiej ironii bajek Kołakowskiego...*¹¹

Przyjrzyjmy się dokładniej najciekawszej, zdaniem większości recenzentów, części cyklu o Lailonii, bajce *O największej kłótni* w reżyserii Zbigniewa Kotckiego. Spróbujmy prześledzić drogę twórców od utworu literackiego po filmowy. *Opowieść o największej kłótni* to lakoniczna historia trzech braci: Eino, Aho i Laje, którzy wybrali się w podróż, gdy zły bogaty sąsiad zabrał im rodzinną ziemię i nie mieli już z czego żyć¹². Na swej drodze, jak to zwykle bywa w bajkach, natrafiają na rozwidlenie. Długo spierają się, w którą pójść stronę. Eino wybrałby drogę prosto, Aho na prawo. Najmłodszy Laje raz chylił się ku jednej opcji, za chwilę ku drugiej. W końcu zaważyło starszeństwo Eino. Dowodzenie Eino to przykład klasycznego sylogizmu: po pierwsze uzasadnia, że *razem trzeba iść prosto*, gdy to okazuje się niewystarczającym argumentem wysuwa inny: *Musimy iść prosto – bo ja jestem najstarszy*¹³. Eino chciał iść prosto i był najstarszy, a najstarszy zwyczajowo ma rację i młodszy powinni go słuchać, więc bracia poszli prosto. Nie wiedzieli jednak, co ich czeka na końcu wybranej drogi, ani tej, którą odrzucili. *Szli brzegiem lasu, a po drodze nękały ich różne bestie: tygrysy, niedźwiedzie, wilki i węże*¹⁴. Dotarli w końcu do bogatego miasta, w którym jednak czekała na nich ciężka praca za niewielką płacę. Aho postanowił więc udowodnić, że droga w prawo była słuszniejsza. Ponieważ jednak poszedł sam, w lesie pożarły go dzikie bestie. Pozostali bracia nadal pracowali ciężko i żyli w biedzie. Któregoś dnia najmłodszy Laje stwierdził, że musi sam wypróbować drogę w prawo. *I Laje poszedł w drogę. Niestety, na tym urywają się nasze wiadomości. Nie wiemy, czy Laje dotarł do lepszego miasta, czy też padł ofiarą zwierząt, jak Aho. Nic w ogóle nie wiemy więcej w tej sprawie. Gdyby ktoś z was wiedział, niech nam doniesie*¹⁵. Kołakowski nie tylko pozostawia, igrając z poetyką gatunku, opowieść bez puenty, ale domaga się wręcz jej uzupełnienia przez czytelnika.

O czym jest bajka? Na najniższym poziomie znaczeniowym: o trudnej sztuce właściwego wyboru. Jest to również przypowieść o umiejętności argumentowania, ale i o kazuistyce. Eino nieustannie odnosi ogólne prawa (trzeba iść razem, trzeba słuchać starszych) do wypadków konkretnych, szczegółowych. *Opowieść o największej kłótni* to wreszcie prezentacja trzech postaw życiowych: Eino jest sceptykiem, który jednak dla własnej wygody poddaje się panującym warunkom; Aho jest optymistą, wierzy w utopię *wielkiego i pięknego miasta, gdzie wszyscy są szczęśliwi i nikomu niczego nie brakuje*; Laje jest oportunistą, którego stać jednak na moment wahania i buntu.

Na ile animacja umożliwiła oddanie typowej dla opowiastki filozoficznej polisemii?



Garby, rež. Marek Serafiński (1998)

Pierwszy zabieg reżysera polegać musiał *nolens volens* na ukonkretnieniu świata przedstawionego. Zbigniew Kotecki odwołał się do malarstwa Petera Bruegla. Nie jest to zresztą jedyny w adaptacjach bajek Leszka Kołakowskiego przypadek bezpośredniego nawiązania do twórczości znanych malarzy. Piękna twarz z filmu pod tym tytułem to słynne oblicze młodzieńca z obrazu Angelo Bronzino *Portret młodego mężczyzny*. Rodzi się pytanie o funkcję i znaczenie takich nawiązań? W obu przypadkach należy mówić o adaptacji egzoplastycznej¹⁶. Malarstwo pełni w procesie adaptacyjnym funkcję pośredniczącą pomiędzy tekstem literackim a filmowym. Inspiracja nie wypływa jednak z tekstu, nie jest przezeń bezpośrednio zasugerowana. Utwory Leszka Kołakowskiego nie zawierają żadnych sygnałów plastycznych. Wprowadzenie nawiązań w filmie jest więc wyłącznym pomysłem jego twórców. Inspiracja Bruegłowska została zasugerowana już na poziomie scenariusza. Na jego drugiej stronie czytamy: *Przejście na trójwymiarową scenę zamkniętą prostokątnym fragmentem obrazu Bruegla „Żniwa” przedstawiającym trzech żniwiarzy na tle łanu zboża*¹⁷. W scenopisie Zbigniew Kotecki rozwija pomysł. Film miał rozpoczynać się otwieraniem książki, na której stronach znajdują się reprodukcje. *Strona książki jest przestrzenna jak w książkach dla dzieci z ruchomymi obrazkami*. Co prawda motyw ten nie pojawia się w gotowym filmie, ale reprodukcja obrazu Bruegla okazuje się trójwymiarowa, gdy kamera wykonuje gwałtowną jazdę. Podąża ona za ptakiem, który zdaje się wprowadzać widza w bajkowy świat. Dzieło Bruegla funkcjonuje w *O największej kłótni* jako rycina przedstawiająca scenę rodzajową. Wkrótce jednak, kiedy rozpocznie się opowieść (usłyszymy głos narratora), postaci poruszają się i nabiorą kolorów. Stosowana dotychczas animacja rysunkowa przejdzie w lalkową, gdy narrator przedstawi już głównych bohaterów opowieści.

Siła animacji polega na ruchu i metamorfozie. *Jeden z pionierów animacji i jej największych mistrzów Władysław Starewicz rozpoczął swą karierę od próby zainscenizowania animowanej walki dwóch żuków-jelonków. Zachwyt, jaki przeżył na widok efektu swej pracy, zaowocował życiową pasją przyszłego ojca animacji*¹⁸. Inni wielcy twórcy filmu lalkowego, bracia Quay, *zdają się z niepokojem obserwować ożywające nagle elementy własnych scenografii i ruchy marionetek*¹⁹. Zbigniew Kotecki pokazuje moment szczególny – chwilę, w której obraz ożywa i staje się materialny, trójwymiarowy (przejście od animacji rysunkowej do lalkowej). Intertekstualność jego filmu jest w tym kontekście swego rodzaju grą z tradycją.

Odwołanie do dzieł Bruegla ma uzasadnienie w rustykalnej scenerii i typie bohaterów bajki. Kotecki nie poprzestał na zacytowaniu jednego obrazu malarza, choć żadne z pozostałych nawiązań nie jest już tak dosłowne. Scenarzysta sugerował, aby miasto, do którego docierają bracia, stanowiło tło *Upadku Ikara: Stopniowo rozjaśnia się druga połowa tła; tym razem jest to „Pejzaż z upadkiem Ikara”, pozbawiony postaci oracza na pierwszym planie; światło stopniowo wydobywa z ciemności miasto za zatoką*. Wydaje się jednak, że sam początek filmu jest już tak silnym akcentem stylistycznym, że narzuca styl całości. Przedstawiony pomysł nie został więc wykorzystany w filmie.

Scena w gospodzie do złudzenia przypomina *Uczę weselną* Petera Bruegla. Zgodnie ze scenariuszem *na scenę zakrada się lalka Sąsiada wzorowana w wyrazie twarzy i kostiumie na centralnej postaci obrazu „Taniec chłopski” Bruegla*.

Warto zauważyć również, że Kotakowski zaledwie napomyka o tym, jak bracia stracili ojcowiznę. Tymczasem w filmie widzimy, jak do tego doszło. Scena w karczmie, gdzie Aho stracił majątek, grając w kości, poza funkcją wyjaśniającą ma również znaczenie pretekstowe: pozwala jeszcze raz silnie zaakcentować związek stylistyczny z dziełami szesnastowiecznego twórcy. Pozy lalek w chwili gdy bracia zastanawiają się nad wyborem drogi, są podobne do pozycji, które przyjęły postacie na obrazie *Kraina lenistwa*. Wreszcie najistotniejsze – wszyscy bohaterowie bajki *O największej kłótni* mają zdeformowane, krępe ciała o zbyt dużych dłoniach i głowach. Wielokrotnie oglądamy twarze bohaterów w zbliżeniu. Plastyczność lalek pozwala na obserwację emocji postaci, gestów pełnych śladów zmęczenia, ciężkiej pracy i wieku. Tylko Laje ma oblicze młodzieńcze, dziecinne niemal. Jednocześnie jak u Bruegla postaci mają zbyt duże nosy i oczy. Ich skóra jest poorana bruzdami i zmarszczkami. Twarze zazwyczaj wykrzywia grymas (scena, w której Laje z wielkim wysiłkiem ciągnie kamień). Żebracy w mieście, do którego docierają bracia, do złudzenia przypominają ociemniałych z obrazu *Słepcy – parabola*.

Opisane wyżej cytaty i aluzje wnoszą również pewne nowe w stosunku do pierwowzoru wartości semantyczne. Po pierwsze Brueglowski styl narzuca lekturę alegoryczną. Po drugie świat przedstawiony dzięki tym nawiązaniom podlega karnawalizacji polegającej na *zawieszeniu praw rządzących normalnym światem i wprowadzeniu na ich miejsce praw innych, ludycznych, oddających ludowe pragnienia i ludowe widzenie świata*²⁰. Po trzecie wreszcie malarstwo Bruegla było, podobnie jak twórczość Albrechta Dürera i Michała Anioła (*Sąd Ostateczny, Pieta*), przejawem kryzysu antropocentrycznego i światopoglądu racjonalistycznego. Człowiek w obrazach Niderlandczyka traci uprzywilejowaną pozycję na rzecz pejzażu. Istota ludzka nie łączy już w sobie piękna, dobra i prawdy. Kotecki, odwołując się do Bruegla, wzmacnia obecny w tekście Kotakowskiego sceptycyzm poznawczy, wahanie, niepewność i wątpliwości, których pełni są jego bohaterowie.

Jest w filmie *O największej kłótni* jeszcze jedna aluzja kulturowa, która dodatkowo uzasadnia powyższą interpretację nawiązań Brueglowskich. U kresu drogi Aho, Eino i Laje ukazuje się odległe miasto, które do złudzenia przypomina wieżę Babel. Społeczność miasta jest bardzo uboga, a jego władca bogaty. Kotecki wzmacnia ten kontrast, zestawiając niebieskawo-szare portrety biedoty ze świetlistości złotym obrazem władcy. To on jest inicjatorem budowy kolejnego pałacu. Być może drastyczna nierówność społeczna jest karą za próbę wybudowania wieży Babel, za walkę o *wykreowanie własnego obrazu nieba*²¹.

Pora przyjrzeć się pozostałym elementom filmu, które współtworzą ciepły, rustykalny, ale chwilami niepokojący nastrój opowieści o trzech braciach. Gianalberto Bendazzi pisze, że *żadne inne medium nie jest aż tak bardzo uzależnione od koloru w wyrażaniu znaczeń jak animacja*²². Film jest utrzymany w ciepłych tonacjach. Dominują brązy, ochry i żółcienie. Niebo jest zabarwione na żółto – złocisty kolor, ciepłe światło słoneczne nasycza ziemię, zboża i twarze bohaterów złotawą barwą. Sceneria zmienia się gwałtownie, gdy bracia wchodzą w dziki i obcy las. Ze świetlistymi stronami rodzinnymi kontrastuje zimna zieleń gąszczy²³. Za pomocą światła autor zasugerował również upływ czasu. Widzimy więc las o poranku i wieczorem, kiedy w ciemnościach błyszczą złowrogo oczy

dzikich zwierząt. Zróznicowanie tonacji barwnej służyło więc przede wszystkim ukazaniu *differentia specifica* oswojonej przestrzeni domu i zewnętrznego, obcego i niebezpiecznego świata. W drugiej części bajki złoty to kolor bogactwa (władca miasta), niebieski określa natomiast biedotę. Użycie koloru w filmie narzuca bajkową lekturę przypowieści. Świat stworzony za pomocą barw i światła jest bowiem dychotomiczny. *Zasadniczym celem bajki jest pouczyć o szkodliwości czy pożyteczności pewnych zachowań, przekazać jakąś zasadę etyczną lub wskazówkę postępowania. Aby osiągnąć ten cel, bajka najczęściej przeciwstawia dwa stanowiska, dwa typy argumentacji czy dwa rodzaje działań (...) – i dopiero z tego kontrastu wysnuwa stosowną naukę*²⁴.

Bez wątpienia do świata bajek przynależą również ptaki, które kilkakrotnie towarzyszą głównym bohaterom. Już w pierwszej scenie widzimy pracujących żniwiarzy z lotu ptaka. W części wykonanej techniką animacji rysunkowej ptak przelatuje przed samą kamerą i gubi kilka piór. Podczas wędrówki braci przez las słychać ćwierkanie. Czarny kruk przynosi Laje wiadomości o losie Aho. Po zniknięciu Aho nad drogą pojawiają się trzy ptaki. W naszej kulturze ptak jest symbolem duszy i zapowiedzią przyszłych zdarzeń²⁵. W Księdze Mądrości zaś funkcjonuje jako znak przemijania: *Ruszając skrzydłami przeleciał, a potem nie znać żadnego śladu drogi jego* (Mdr 5,11). Jego pojawienie się zwiastuje odmianę losu. W bajce o trzech braciach ptak jest symbolem odmiany (bracia tracą majątek i wyruszają w drogę), przemijania (śmierć Aho) i wędrówki (podróż Laje). Są to jednak przede wszystkim ptaki mówiące rodem z bajki zwierzęcej.

Z pewnością wszystkie zmiany, jakie autorzy wprowadzili do opowieści o największej kłótni, są kontynuacją i pogłębieniem poszczególnych elementów pierwowzoru. Bogactwo stylistyczne, liczne nawiązania do malarstwa, także iście bajkowe istnienie narratora w świecie przedstawionym odciągają jednak nieco uwagę od filozoficznej zawartości przypowieści. Prostota stylistyczna utworu Kołakowskiego, która kontrastuje z zawartością argumentacji braci, została tu zastąpiona przez wyrafinowanie. W ten sposób zaznaczono istnienie podwójnego adresata wirtualnego bajki. Poza sensami filozoficznymi również nawiązania do sztuki są przeznaczone „dla dużych”, dla małych zaś fabuła i mówiące ptaki.

Twórcy i teoretycy filmu wyróżniają w historii polskiej animacji nurt filozofujący. Jan Lenica twierdził w 1979 roku, że obecnie powstające filmy nawiązują do stylistyki utworów *crazy*: *Jest to zapewne i powrót do źródeł, „cartoonu”, i reakcja na falę filmu „filozoficznego”, który i ja w jakimś sensie, reprezentowałem*²⁶. Niewątpliwym znakiem ciągłego istnienia tego nurtu polskiej animacji jest adaptacja bajek Leszka Kołakowskiego. Twórcy reżyserskiej eksplikacji serii stwierdzają, że specyficzny kształt *13 bajek...* i stosownie do nich użyta forma filmowej transpozycji spełni oczekiwania widzów *dużych i małych, szukających w kinie zarówno głębokich problemów filozoficznych jak i rozrywki*²⁷. Wśród przesłanek propozycji adaptacji autor scenariuszy do całej serii podaje na pierwszym miejscu: *popularyzacja tej, znakomicie przez prof. Leszka Kołakowskiego wyrażonej i tak dziś ważnej problematyki, środkami filmowymi. Mówiąc językiem „Poetyki” Arystotelesa, chodzi o wysoki, niekwestionowany poziom myśli*²⁸. Oczywiście ambitnych założeń nie udało się zrealizować we wszystkich bajkach. Niewątpliwie jednak jest to przedsięwzięcie udane²⁹. Jest to niezwykle rzadki

w historii polskiej animacji przypadek serialu dla dorosłych. Prawo serii obowiązuje przede wszystkim w animacji dziecięcej. Należy pamiętać jednak, że opowieść o Lailonii jest przeznaczona „dla dużych i małych”.

KATARZYNA MAKA

- ¹ M. Wojtyśko, *Blask myśli i formy*. Rozmawiała Małgorzata Piwowar, „TeleRzeczpospolita” 20-26 IX 2002.
- ² Z. Kotecki, *Animacja dla cierpliwych*, „Gazeta Wyborcza” 13 VI 2001.
- ³ Książka ukazała się po raz pierwszy w 1963 roku z ilustracjami Andrzeja Heindricha. To wydanie zainspirowało Jana Zamojskiego do pracy nad scenariuszami *Bajek*. Tom wznawiany był kilkakrotnie: w 1966, 1995 i 1998 roku. W 1987 roku Aneks opublikował *Bajki* Kołakowskiego w Londynie.
- ⁴ Warto zwrócić uwagę, że na poziomie scenariusza istniał jeszcze jeden pomysł na uczynienie bajek spójną całością. Na przykład scenariusz *O największej kłótni* zakłada teatralizację opowieści: wszystko miało dzieć się na scenie, którą z widowni obserwować mogliby bohaterowie innych bajek, m.in. Memi, Nita, Etam i Syso. Zamyśl nie został jednak zrealizowany.
- ⁵ Autor scenariuszy dokonał w tekście niewielkich skrótów, przede wszystkim wówczas, gdy dominującą w tomie filozofa narrację personalną zamieniał w dialog postaci.
- ⁶ L. Kołakowski, *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych*, Warszawa 1998, s. 9.
- ⁷ Tamże, s. 10.
- ⁸ Tamże, s. 15.
- ⁹ *Jak szukaliśmy Lalonii* nie została ostatecznie, prawdopodobnie z przyczyn finansowych, zrealizowana.
- ¹⁰ B. Zurawiecki, *Filmy z Królestwa Lailonii*, „Gazeta Wyborcza” 2 II 2002.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² L. Kołakowski, dz. cyt., s. 86.
- ¹³ Tamże, s. 87.
- ¹⁴ Tamże, s. 88.
- ¹⁵ Tamże, s. 90.
- ¹⁶ Rozróżnienie wprowadzone przez Tadeusza Miczkę i stosowane przez autora do opisu i interpretacji twórczości Andrzeja Wajdy. T. Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987.
- ¹⁷ Scenariusz i scenopis filmu udostępnione dzięki uprzejmości pomysłodawcy scenarzysty serii Jana Zamojskiego.
- ¹⁸ P. Dumala, *Co to jest animacja*, „Kino” 2003, nr 1.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ M. Głowiński, *Karnawalizacja*, w: *Słownik terminów literackich*, J. Sławiński (red.), Wrocław 1998, s. 234.
- ²¹ J. Baldock, *Symbolika chrześcijańska*, tłum. Jerzy Moderski, Poznań 1994, s. 142.
- ²² G. Bendazzi, *Polski biegun*, Magdalena Jaskóła (tłum), „Kino” 2001, nr 1.
- ²³ W scenariuszu zanotowano, że płatanina drzew i paproci miała przypominać fragment obrazu Altdorfera *Św. Jerzy*. Jednak w filmie podobieństwo to nie jest wyraźne.
- ²⁴ J. Sławiński, *Bajka*, w: J. Sławiński, dz. cyt., s. 55.
- ²⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 334.
- ²⁶ Jan Lenica, *Byłem barbarzyńcą*, rozm. Marcin Giżycki, w: M. Giżycki, *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000, s. 151.
- ²⁷ Eksplikacja reżyserska Jacka Kasprzyckiego i Jana Zamojskiego. Udostępniona ze zbiorów prywatnych Jana Zamojskiego, s. 2.
- ²⁸ Tamże, s. 5.
- ²⁹ Szczególnie często nagradzanym filmem jest opowieść *O największej kłótni*. W 2000 roku film otrzymał nagrody na festiwalach w Kairze, Szczecinie, Poznaniu, Szolnoku, Sienie (Nagroda Główna).