

# Słowo wstępne

Trudno nie dostrzec sukcesów, które w ostatnich trzech latach stały się udziałem polskich filmów animowanych: oscarowego wyścigu *Chłopów* Doroty Kobieli-Welchman i Hugh Welchmana, Złotych Lwów gdyńskiego festiwalu dla *Zabij to i wyjedź z tego miasta* Mariusza Wilczyńskiego, ale też – choć inny to rejestr estetyczny – wysokiej frekwencji na kinowych *Kiciach Kociach* według książeczek Anity Głowińskiej. Można argumentować, że dobra passa dla polskiej animacji – po smucie lat 90. XX wieku – zaczęła się wcześniej, wraz z nominacją do Oscara *Katedry* Tomasza Bagińskiego (2003) oraz statuetką Amerykańskiej Akademii Filmowej dla koprodukcji *Piotruś i wilk* (2006), w której udział mieli polscy twórcy. Mniej więcej w tym samym okresie ówczesne Polskie Wydawnictwo Audiowizualne wydało cenne zestawy DVD z klasyką polskiej animacji. Wkrótce zaś potem rynek wydawniczy wzbogacił się o cenne prace autorstwa Jerzego Armaty, Mariusza Frukacza, Hanny Margolis, Adriany Prodeus, Pawła Sitkiewicza, Anny Wróblewskiej, Bogusława Zmudzińskiego, wreszcie – *last but not least* – Marcina Giżyckiego, zmarłego w 2022 roku wybitnego znawcy animacji i filmu eksperymentalnego.

A jednak w piśmiennictwie dotyczącym historii polskiego filmu animacja jest nadal słabo opisanym rodzajem filmowym – nic więc dziwnego, że staje się ona obszarem badawczych poszukiwań. Wiele z nich dotyczy także pierwszych lat filmu animowanego w Polsce Ludowej, o czym traktuje spory blok tekstów niniejszego numeru. Przede wszystkim – niepublikowane wspomnienie pióra Zenona Wasilewskiego, w opracowaniu naukowym Pawła Sitkiewicza. Waga tego materiału jest niebagatelna, o czym zaświadcza także artykuł Ewy Ciszewskiej, który rekonstruuje „pionierskie” lata tuż po II wojnie światowej w duchu *production studies*, pokazując równoległe budowanie dwóch konkurujących ze sobą studiów filmowych: wspomnianego Wasilewskiego oraz Ryszarda Potockiego. Do 1955 roku łódzkiej wytwórni podlegał też ośrodek w Bielsku-Białej, o którym lada dzień ukaże się monografia autorstwa Patryka Oczki (na naszych łamach publikuje on recenzję wspomnieniowej książki o Lechosławie Marszałku). Z kolei Se-Ma-For, który „wypączkował” z inicjatyw Wasilewskiego i Potockiego, stał się z jednej strony manufakturą filmów dla dzieci, z drugiej zaś – poligonem animacji eksperymentalnej. O kulisach pracy w Se-Ma-Forze – i nie tylko – przeczytać można w przeprowadzonym przez Szymona Szulę wywiadzie ze Stefanem Schabenbeckiem. Ten onegdaj nagradzany reżyser pod koniec lat 60. wyjechał z Polski. Przez wiele lat pracował na wyższych uczelniach filmowych w RFN, a obecnie jesień życia spędza... na Bali. Wątek międzynarodowy – choć nie tak egzotyczny – pojawia się w artykule współsygnowanym przez Ciszewską oraz Dominika Piekarskiego. Przedmiotem ich analizy są – widoczne na polu animacji – rezultaty wymiany akademickiej pomiędzy

krajami tzw. bloku wschodniego, w tym osobiste (i towarzyskie) „transfery” między łódzką Szkołą Filmową i jej czechosłowacką odpowiedniczką (FAMU). Autorzy koncentrują się na edukacji oraz na wczesnym etapie drogi twórczej Jerzego Kotowskiego, współtwórcy ścieżki animacyjnej na Wydziale Operatorskim łódzkiej Szkoły Filmowej (której przez pewien czas był także rektorem). Uczelnia ta pojawia się również na kartach artykułu Anny Krakowiak, analizującej związki Warsztatu Formy Filmowej z szerzej pojętą „plastyką żywioną”. Temat ten od dawna domagał się monograficznego artykułu, który pomógłby zrozumieć stosunek „warsztatowców” do technik właściwych animacji (takich jak *stop-motion* czy *scratching*), wykorzystywanych także w filmach żywego planu w celu uwypuklenia nieoczywistych właściwości ich dyspozytywu.

Na niebanalny pomysł przeanalizowania produkcyjnych *modi operandi* polskiej produkcji filmu animowanego przez pryzmat czołówek i tyłówek wpadła Hanna Margolis. Układ odniesienia stanowi dla Autorki współczesny system produkcyjny, w którym normą jest *outsourcing* usług postprodukcyjnych. Polską specyfiką jest swoista sfera pośrednia pomiędzy obiegiem szkolno-artystycznym a komercyjnym, w którym „patron” (doświadczony twórca) „dobiera” sobie byłych uczniów w zamian za ich uwzględnienie na liście pracowników twórczych, mających mniejsze wymagania finansowe. Tematyka pracy – coraz częściej podejmowana w piśmiennictwie filmoznawczym – pojawia się także w artykule Patrycji Chuszcz i Oliwii Nadarzyckiej o edukacji filmowej z zakresu animacji. Obszernie cytowane wypowiedzi młodych twórców pomagają zrozumieć, jak wygląda animacja amatorska w świecie internetowych tutoriali i cyfrowego mikrowarsztatu. I choć z opowieści tych wylania się obraz szkoły, która nie nadąża za postępem technologicznym, zawierają one też krztynę nadziei: utalentowana młodzież całkiem dobrze radzi sobie poza systemem szkolnej dydaktyki.

Autorami znacznej części artykułów naukowych zawartych w tym zeszycie są osoby związane z dynamicznie działającą Grupą Badawczą Polska Animacja, afiliowaną przy Uniwersytecie Łódzkim, chętnie współpracującą także z innymi ośrodkami. Warto też odnotować, że na liście obecności niniejszego numeru odnotowują się laureaci dwóch środowiskowo ważnych laurów filmoznawczych: Hanna Margolis w 2022 roku odebrała Nagrodę im. Alicji Helman za rozprawę doktorską, z kolei Patrycja Chuszcz oraz Szymon Szul otrzymali – odpowiednio w 2021 oraz 2022 roku – Nagrodę im. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej za pracę magisterską. Jeśli dodamy do tego, że członkiem redakcji jest Emil Sowiński, który w swoim życiorysie może wskazać obie wyżej wymienione nagrody, mamy prawo uznać, że łamy „Pleografu” są dobrym miejscem naukowych spotkań. Mam przecucie graniczące z pewnością, że będą o tym świadczyć także kolejne numery kwartalnika.

Konrad Klejsa