

Joanna Kiedrowska

Uniwersytet Gdański

Zarys historyczny polskich studiów filmów animowanych i ich sytuacja po 1989 roku

Film animowany zajmuje szczególne miejsce w historii polskiej produkcji filmowej. Z jednej strony posiada długą tradycję, jest mocno zróżnicowany, z drugiej jednak jest często pomijany i pozostaje w cieniu filmu fabularnego, mimo że odnosi sukcesy na najważniejszych festiwalach. Polskie studia filmów animowanych powstały częściowo w wyniku zapotrzebowania na produkcje dla dzieci, a częściowo dzięki zaangażowaniu i kreatywności kilku zapaleńców, którzy bardziej cenili sobie realizację marzeń niż dobrobyt i spokój. Obie te kwestie pozwoliły na stworzenie prężnie działających ośrodków i realizowanie potrzeb zarówno zamawiających filmy, twórców, jak i publiczności. Zmiany systemowe po 1989 roku i gospodarka wolnorynkowa nawet najbardziej przedsiębiorczym gałęziom polskiej kinematografii przyniosły poważne problemy. Niemniej, mimo że w wielu kwestiach państwowi producenci mieli podobne trudności, to jednak tradycje, specyfika i rodzaj podejmowanej przez nich działalności wpłynęły znacząco na sytuację, z którą musieli mierzyć się po 1989 roku. Tym samym, żeby przedstawić i zrozumieć sytuację studiów filmów animowanych po zmianach systemowych, należy cofnąć się do ich początków, prześledzić ich historię i spojrzeć na okoliczności, które towarzyszyły im przy wkraczaniu w nową rzeczywistość.

Początki

Po wojnie rozpoczęto odbudowę polskiej kinematografii. Kino ze swoim egalitarnym charakterem wpisywało się w myśl idei socjalistycznych i było uznane za najważniejszą ze sztuk. W 1952 roku powołano Centralny Urząd Kinematografii (w 1957 roku przekształcony w Naczelny Zarząd Kinematografii), który był organizacyjnym reprezentantem państwa i miał za zadanie czuwać nad produkcją audiowizualną w Polsce. W praktyce kierował on powoływanymi przedsiębior-

stwami państwowymi – kinematografia była postrzegana jako jeden z przemysłów narodowych, więc – tak samo jak inne jego gałęzi – była scentralizowana, zmonopolizowana i finansowana ze środków państwowych, a przychody z dystrybucji trafiały de facto do budżetu państwa (Stempel, 1970; Zajiček, 2009).

Filmy animowane pełniły szczególną rolę w polityce kulturalnej PRL-u. Jako forma przeznaczona w dużej mierze dla młodego odbiorcy miały odpowiadać na zapotrzebowanie wychowywania i edukowania nowych pokoleń obywateli państwa socjalistycznego.

W 1946 roku przy redakcji dziennika „Trybuna ludu” w Katowicach powołane zostało Studio, które miało zajmować się realizacją filmów propagandowych. Ze względu na zbyt wolne tempo pracy i notoryczne spóźnianie się z realizacją zadań zdecydowano się na zmianę charakteru placówki – w kierunku dydaktyki. Studio zostało przekształcone w Spółdzielnię Śląsk i przeniesione do Bielska. W międzyczasie przy Wytwórni Filmów Fabularnych funkcjonował Oddział Filmów Lalkowych w Tuszynie pod Łodzią, który odpowiadał za realizację animacji. Kiedy rozwiązano Spółdzielnię Śląsk, bielskie studio zostało przyłączone do łódzkiego oddziału, a ostatecznie w 1956 roku powołane zostały dwa autonomiczne przedsiębiorstwa, które miały produkować przede wszystkim filmy animowane dla dzieci: Studio Filmów Rysunkowych, które powróciło na stałe do Bielska-Białej, i Studio Filmów Lalkowych w Łodzi (Zdanowicz, 1957, s. 8-9). To drugie w 1961 roku, w konsekwencji rozszerzenia działalności łódzkiego studia o inne formy animacji, zdecydowało się na zmianę nazwy i zaczęło funkcjonować jako Studio Małych Form Filmowych „Se-ma-for”. Zapotrzebowanie na animacje dla dzieci z roku na rok rosło, co było bezpośrednio związane z bardzo szybkim rozwojem telewizji w tamtym okresie. Bielskie studio, geograficznie oddalone od różnych ośrodków kształcących artystów, cierpiało na brak wykwalifikowanych animatorów, tym samym nie mogło zwiększać znacząco swojego planu produkcyjnego.

W związku z powyższym w 1957 roku Witold Giersz, ówczesny asystent bielskiego reżysera Lechosława Marszałka, został oddelegowany do Warszawy w celu znalezienia zdolnych plastyków i stworzenia filii bielskiego studia. Na lokalizację nowego oddziału wskazano małe atelier przy ulicy Czerniakowskiej. Do Warszawy oddelegowany został również Mieczysław Poznański oraz animatorzy – Włodzimierz Haupe i Halina Bielińska – którzy zadebiutowali tam filmem *Zmiana warty* (1958) (Kowalski, 1964, s. 6-7). Pierwszy rok funkcjonowania upłynął pod znakiem realizacji zadań organizacyjnych, a od 1958 roku oddział zyskał autonomiczność i rozpoczął funkcjonowanie jako samodzielne przedsiębiorstwo pod nazwą Studio Miniatur Filmowych (Kossakowski, 1977). Zapotrzebowanie na telewizyjne filmy dla dzieci doprowadziło do zmian w strategii produkcyjnej studiów – miejsce pojedynczych krótkich form animowanych miały zająć serie. W 1962 roku w Studiu Miniatur Filmowych powstał pierwszy serial animowany dla dzieci (*Jacek Śpioszek*), w 1963 roku Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej wyprodukowało pierwsze odcinki *Bolka i Lolka*, a w 1964 Se-ma-for zaprezentował cykl *Zaczarowany ołówek*. W kolejnych latach polska widownia

zaprzyjaźniała się z bohaterami takich produkcji jak *Przygody Błękitnego Rycerzyka* (1963-1965), *Reksio* (1967-1990), *Zaczarowany otówek* (1964-1977), *Porwanie Baltazara Gąbki* (1969-1970), *Pomysłowy Dobromir* (1973-1975) czy *Przygody Misia Uszatka* (1977-1982).

W 1968 roku Se-ma-for w ramach koprodukcji realizował *Przygody Misia Colargola* (1968-1974) dla francuskiego producenta Procidis, co otworzyło polskim studiom furtkę do współpracy zagranicznej, która z ekonomicznego punktu widzenia była niezwykle intratna – dewizy pozwalały bowiem na inwestycje i nowe zatrudnienia (Ciszewska, 2015, s. 64; Sitkiewicz, 2011, s. 220).

Mimo że studia były przede wszystkim odpowiedzialne za tworzenie filmów dla młodych widzów, to w oddziałach panowała spora wolność artystyczna, która wyrażała się poprzez możliwość realizowania przez animatorów własnych projektów. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zaowocowało to nurtem zwanym polską szkołą animacji. Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Daniel Szczechura, Kazimierz Urbański, Witold Giersz, Stefan Schabenbeck, Władysław Nehrebecki czy Ryszard Czeaka tworzyli kino artystyczne oparte na autorskich pomysłach, często realizowane w abstrakcyjnej formie, będące niejednokrotnie refleksyjną satyrą na stan człowieczeństwa i podejmujące wątki o charakterze filozoficznym (Sitkiewicz, 2011, s. 207). Filmy z tego nurtu były nagradzane i doceniane za granicą, jak choćby *Labirynt* Jana Lenicy z 1962 roku czy *Fotel* Daniela Szczechury z 1964 roku. Rodzimi krytycy kibicowali polskiemu reżyserom filmów przeznaczonych dla dorosłych, a zachwyty nad talentami wpisującymi się we wspomniany nurt sprawiły, że w kolejnych latach doszukiwano się wśród młodych reżyserów animacji ich następców. W 1966 roku – jako pokłosie sukcesów polskich animatorów – powstało Studio Filmów Animowanych w Krakowie, które początkowo było filią warszawskiego studia, a od 1974 roku działało jako samodzielna placówka (Armata, 1994, s. 292). Ojcem założycielem krakowskiego oddziału był reprezentant polskiej szkoły animacji, Kazimierz Urbański, który był także założycielem i kierownikiem Pracowni Rysunku Filmowego na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Był to pierwszy w Polsce kierunek kształcący animatorów.

W założeniu krakowskie studio miało realizować przede wszystkim projekty autorskie przeznaczone dla dorosłego widza i zatrudniać najlepszych absolwentów szkoły plastycznej, a jego powstanie było niejako odpowiedzią na krytykę spadającą na studia – masowa produkcja serii dla telewizji nie uszła uwadze komentatorów sceny animowanej, którzy wskazywali na obniżenie jakości artystycznej i nudę (Sitkiewicz, 2011, s. 214-215). Współcześnie bowiem powszechny sentyment i nostalgia powodują, że serie realizowane przez studia filmów animowanych pamiętamy jako piękne plastycznie, inteligentne i przede wszystkim rozwijające bajki, które stawia się w opozycji do masowych produkcji ze świata. Tymczasem na początku lat sześćdziesiątych w czasopiśmie „Film” ukazał cykl artykułów pod tytułem *Czy nadal serie?*, w ramach którego krytykowano zaangażowanie rodzimych producentów w realizację serii – traktowanych wówczas jako zabójczych dla autorskości. Wskazywano na brak pomysłów scenariuszowych, nieudolne prowa-

dzenie akcji, nudną plastykę czy brak humoru. Co więcej, sami dyrektorzy studiów odżegnali się od faktu, jakoby mieli skupiać się na seriach, i deklarowali wnioskowanie o zmianę planowania produkcji na rzecz pojedynczych autorskich animacji. Wystarczyło jednak kilka lat, by wspomniani wcześniej dyrektorzy zmienili ton swoich wypowiedzi, wskazując, że serie nie są niczym złym, a autorskie filmy też w studiach powstają. Przykładowo Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej udało się zmienić planowanie, zmniejszając udział realizacji serii do 30% całościowej produkcji w 1965 roku, by chwilę później podnieść go do 40%. Mimo że studio było zobowiązane do realizacji w 70% filmów dla dzieci, w 1973 roku stanowiły one aż 80% produkcji. Choć połowa z nich była zaplanowana do wyświetlania w kinach, i tak ostatecznie trafiły do telewizji (Autor nieznany, 1973).

Zmianę podejścia komentował Tadeusz Lubowski, ówczesny dyrektor Studia:

20% filmów dla dorosłych to w przeważającej mierze swego rodzaju rozważania o współczesności, światopoglądowe, społeczne, filozoficzne. Są one niezbyt znane. Telewizja woli filmy dla dzieci, dodatki w kinach pojawiają się coraz rzadziej. Jest to zresztą zjawisko bardzo niekorzystne nie tylko dla nas; również dla innych wytwórni (Hajduk, Lubowski, 1976).

Wtórował mu Adam Hajduk, wtedy zastępca dyrektora do spraw artystycznych: „To oczywiste, ponieważ twórczość animowana to przede wszystkim kino domowe, telewizyjne. Nie ma właściwie innych kanałów rozpowszechniania” (Hajduk, Lubowski, 1976, s. 8).

Jak wspominał wyżej Lubowski, rozwój telewizji szedł w parze ze stopniowym ograniczaniem dystrybucji kinowej, w której krótkie animacje coraz rzadziej poprzedzały pokazy głównego filmu, co wynikało z kwestii finansowych – rezygnacja z krótkich form pozwalała zorganizować dodatkowy pokaz w ciągu dnia. Ponadto w latach siedemdziesiątych zakończył się projekt dofinansowywania deficytowych kin z repertuarem krótkim i aktualnościami (Sitkiewicz, 2011, s. 217). Tym samym przez kolejne lata produkcja animowana w Polsce była dystrybuowana w zasadzie wyłącznie w telewizji. Zapotrzebowanie na serie i filmy dla dzieci było tak duże, że w 1980 roku w Poznaniu powstało Telewizyjne Studio Filmów Animowanych, które miało być zapleczem produkcyjnym Telewizji Polskiej i działało w jej strukturach organizacyjnych.

Zmiana postawy dyrektorów studiów i oparcie produkcji na seriach nie szły w parze ze zmianą oceny animowanego filmu seryjnego przez krytyków, którzy w kolejnych latach wciąż sceptycznie podchodzili do produkcji zamawianych przez TVP. Sympatyczni bohaterowie bajek i edukacyjna rola studiów miały jednak swoich zwolenników. Lech Pijanowski w artykule pod wdzięczną nazwą *Traktat o pozytywnej pracy studia filmów rysunkowych w Bielsku-Białej* (1963, s. 10) pisał:

Powstrzymuję się od ogólnej krytyki, ożywiony chęcią zwrócenia uwagi na placówkę, która od dawna robi dużo i różnie, nie może się pochwalić zbyt wieloma osiągnięciami najwyższego rzędu – ale szuka swojego miej-

sca w naszej twórczości filmowej w sposób, który budzi życzliwość swoim uporem i konsekwencją – dobrze jest zdać sobie sprawę właśnie z walorów uporczywego, mało zauważalnego pozytywizmu.

Warto zwrócić uwagę na wspomniane wyżej słowa, jakoby studio realizowało „dużo”. W ciągu 20 lat wytwórnice, z wyjątkiem krakowskiej, zwiększyły liczbę realizowanych produkcji trzykrotnie. Przykładowo na początku lat sześćdziesiątych warszawskie Miniatury w planowej produkcji miały 26 filmów, a na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych realizowały już 60 animacji. Wzrost częściowo wynikał z rozpoczęcia produkcji reklam i filmów propagandowych na zlecenie różnych podmiotów. Warszawskie studio może pochwalić się realizacjami dla Polleny, Agpolu czy Polskiego Komitetu Przeciwalkoholowego, a bielski oddział przygotował między innymi filmy o przepisach ruchu drogowego dla Ministerstwa Górnictwa i Energetyki i filmy medyczne dla PZU (Autor nieznany, 1976, s. 32; Lubowski, Hajduk, 1976, s. 8). „Czyż to nie cud typowo polski?” – komentowała wzrosty produkcyjne Krystyna Garbień (1967, s. 7), a słowo „cud” było w tym wypadku jak najbardziej na miejscu. Studia bowiem w tym czasie ani nie zwiększyły zatrudnienia, ani ich warunki lokalowe nie uległy zmianie: „W szesnastym roku istnienia SMF jest jedną z największych na świecie wytwórni filmów animowanych, zwłaszcza jeśli za podstawę porównań weźmie się wydajność pracy z metra kwadratowego zajmowanej przestrzeni (piętro, strych i piwnice w biurówcu przy ul. Puławskiej) i na jedną zatrudnioną osobę” (Autor nieznany, 1973, s. 19).

Warszawskie studio musiało ograniczyć repertuar filmowy do animacji wycinankowych i rysunkowych, ponieważ nie miało warunków do realizacji innych form (Autor nieznany, 1976, s. 32). Studia nie dysponowały salami projekcyjnymi ani halami do obróbki chemicznej przy postprodukcji taśmy – ta musiała być wysyłana do Łodzi. Zdarzało się też, że brakowało taśmy na kopie eksploatacyjne, przez co nawet wyprodukowane animacje nie mogły trafić do kin. Zagęszczenie pracowników w siedzibach było nie tylko wbrew wszelkim normom BHP, doprowadzało też do sytuacji, w której część realizatorów pracowała w domach. Wytwórnice posługiwały się przestarzałym sprzętem, co roku pojawiały się też problemy z niedoborem scenariuszy. Największą bolączką były braki kadrowe, za mało było zwłaszcza animatorów i operatorów, w związku z czym w studiach – aby wyrobić planowaną produkcję – tworzone filmy po godzinach, dzięki czemu pracownicy zyskali miano „robotników sztuki”. Dość powiedzieć, że portrety trzech reżyserów i animatorów bielskiego studia, Witolda Giersza, Jarosława Jakubieca i Barbary Terlikiewicz, zostały wywieszane na ulicy obok innych przodowników pracy (Armata, 2015, s. 7).

Studio Se-ma-for zmagало się natomiast z problemem znajdującej się w fatalnym stanie technicznym i niszczonej z roku na rok siedziby Oddziału Filmów Lalkowych w Tuszynie – decyzja o remoncie oznaczała zawieszenie produkcji na trzy lata (Ciszewska, 2015, s. 65-66). Siedziba krakowskiego studia również była w opłakanym stanie. Kamienica wytwórni groziła zawaleniem, a miejsca pracy animatorów były porozdzielane sklejkowymi przepierzeniami (Wysogład,

1986, s. 10). Tym samym wieloletnie niedoinwestowanie studiów skutkowało fatalną sytuacją lokalową i brakiem konkurencyjności w Europie jeszcze w latach osiemdziesiątych.

W 1982 roku rozpoczęło się w Polsce wprowadzanie pierwszego etapu reformy gospodarczej, która miała uleczyć rynek socjalistyczny z kryzysu. Wraz z nią pojawiły się obawy dyrektorów studiów o system dystrybucji:

Zjednoczenie Rozpowszechniania Filmów jest w stadium likwidacji. Jaki model rozpowszechniania będzie istniał potem? Studio ma środki na własną produkcję i w tej mierze może mówić o samowystarczalności. Co zrobić natomiast, gdy nie będzie dystrybutora, który kupi wyprodukowane już filmy? Dotychczas filmy animowane produkowane dla Telewizji opłacane były w 50% ze środków kinematografii, drugą połowę pokrywała Telewizja. Jeśli teraz aby ułatwić między produkcją kinową a telewizyjną, trzeba będzie wprowadzić zasadnicze zmiany programowe i zmodyfikować nie tylko rozpowszechnianie kreskówek, ale przede wszystkim ofertę Studia. A wtedy – przewidują dalej – czy nie zagrozi animacji zbyt duża komercjalizacja? Animacja musi mieć możliwość stałych poszukiwań formalnych, twórcy powinni mieć szansę wypróbowania nowych rozwiązań i koncepcji. Filmów ambitnych i nowatorskich nie można traktować podobnie jak popularnych kreskówek – potrzebują one mecenasa, który znajdzie pewne środki finansowe na dotowanie części produkcji (Lewandowski, 1982, s. 10).

Reforma nadała studiom status „przedsiębiorstw wyższej użyteczności publicznej” i wprowadziła zmiany w udziale kosztów produkcji filmów telewizyjnych – tytuły przygotowywane dla TVP były w całości przez nią finansowane. Przełożyło się to na stopniowe zmniejszanie zamówień przez nadawcę publicznego, który był głównym odbiorcą polskiej animacji.

Tym samym studia wkraczały w nową erę z wieloma problemami. Z jednej strony były ośrodkami, w których animator mógł, jeśli chciał, realizować się artystycznie. Reżyserzy animacji byli zatrudnieni na etatach, płacono im za tak zwaną „gotowość”, w ramach której byli zobowiązani z reguły realizować jeden film rocznie, a wysokość wynagrodzenia była uzależniona od kategorii reżyserskiej wynikającej z osiągnięć danego artysty. W praktyce jeden reżyser realizował statystycznie cztery filmy w ciągu roku, co wynikało z planowania produkcji. Reżyser mógł liczyć każdorazowo na premie za zrealizowane filmy, a w przypadku filmów dystrybuowanych poza granicami Polski na specjalne dodatki do wypłat (Sitkiewicz, 2011). Niemniej stawki autorskie nie były wysokie, a zostanie reżyserem wymagało lat pracy i asystentury przy boku starszych kolegów, ponieważ animatorami najczęściej zostawali absolwenci szkół plastycznych. Studia dotowano bez względu na wyniki ekonomiczne wyprodukowanych przez nie filmów – w momencie skierowania filmu do produkcji studio otrzymywało środki wskazane w budżecie. Należy jednak pamiętać, że

gros budżetu studiów pochodził z zamówień zewnętrznych, które na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zdominowały repertuar wytwórni.

Zmiany systemowe a zmiany w sposobie funkcjonowania kinematografii

W związku z nadchodzącymi zmianami politycznymi w 1987 roku sejm PRL uchwalił ustawę, która zlikwidowała monopol państwowy, umożliwiając produkcję i dystrybucję prywatnym podmiotom. Ustawa ta utworzyła jednocześnie Komitet Kinematografii, który zajął miejsce Naczelnego Zarządu Kinematografii. Jedną ze zmian było stworzenie czternastoosobowej Rady Komitetu, składającej się z przedstawicieli różnych środowisk związanych z filmem, która miała decydować o przyznawaniu środków finansowych na działania związane z rodzimą kinematografią. Miało to być przejawem bardziej demokratycznego rozdysponowywania środków. Rola państwa przekształciła się z producenta filmów w mecenasa artystycznego. Jednak jeden z zapisów nowej ustawy, dzięki któremu Przewodniczący Komitetu Kinematografii nadawał uprawnienia do prowadzenia działalności kinematograficznej, wstrzymywał naturalny rozwój rynku filmowego. W pierwszych latach po uchwaleniu ustawy w praktyce tylko jedna firma, ITI, uzyskała zgodę na produkcję filmów informacyjnych i reklamowych (Kowalski, 2009, s. 6). W 1989 roku, w trakcie wdrażania tak zwanego planu Balcerowicza, powołano Agencję Producentów Filmowych, czyli spółkę, której powierzono kwestie administracyjne i która bezpośrednio odpowiadała za dofinansowywanie filmów. W tym samym roku na stanowisko przewodniczącego niedawno powstałego Komitetu powołany został Juliusz Burski, wiceprezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich, który jeszcze przed objęciem nowej roli postulował „wycofanie partii i państwa z zarządzania kinematografią, nakaz obowiązków dotowania przez państwo twórczości filmowej, stworzenie sprzyjającego rozwojowi kultury systemu podatkowego i przekazanie odpowiedzialności za losy kultury audiowizualnej przedstawicielom środowisk, które ją tworzą” (Miczka, 2009, s. 7). Ostatecznie okazało się, że zmiany w organizacji polskiej kinematografii dążą do przekształcenia jej w mechanizm rządzący się prawami rynku.

W pierwszych latach działania Komitetu sytuacja polskiego przemysłu filmowego nie zmieniła się zbyt znacząco, ponieważ nadal finansowano producentów, którzy w dużej mierze byli państwowi. Dopiero zmiany w systemie rozdysponowywania środków, które wprowadził Waldemar Dąbrowski, przewodniczący Komitetu od 1990 roku, faktycznie wpłynęły na funkcjonowanie rynku filmowego. Wzorując się na państwach zachodnich, Dąbrowski wprowadził w życie nowy system organizacji polskiej kinematografii, którego zasadniczym założeniem było przyznawanie dofinansowania nie producentom, lecz konkretnym projektom filmowym, a więc przejście z dotacji podmiotowej do przedmiotowej. Dopiero te zmiany pozwoliły na zaistnienie firmom prywatnym. Rynek związany z działalnością audiowizualną rósł w ogromnym tempie, niemniej rozwój wynikał nie tylko ze zmian prawnych, był również podyktowany wzrastającym zapotrzebowaniem na

realizacje komercyjne. W 1990 roku istniało zaledwie 10 prywatnych firm zajmujących się działalnością filmową, a w 2001 już 400 (Miczka, 2009, s. 49). Gdyby pozostawiono wcześniejsze zapisy dotyczące dofinansowywania producentów filmowych, sytuacja byłych producentów państwowych nie zmieniłaby się znacząco, ponieważ ostatecznie okazało się, że środki, którymi zarządzał Komitet Kinematografii, nie przystawały do potrzeb wytwórni. W 1996 roku Komitet miał do dyspozycji 14 milionów złotych, w 1997 roku 17 milionów, a w 1999 roku 16 milionów i były to fundusze przeznaczone na realizację filmów fabularnych, dokumentalnych, animowanych i etiud szkolnych (Kowalski, 2009, s. 9). Agencja Producentów Filmowych w latach 1991-2004 dofinansowała w sumie 400 filmów dokumentalnych, animowanych i oświatowych, co statystycznie odpowiada mniej więcej 10 produkcjom rocznie z każdego gatunku (Miczka, 2009, s. 8).

Sytuacja wytwórni filmów animowanych po zmianach systemowych

Studia filmów animowanych, które w ramach nowego systemu zostały przekształcone w samodzielne podmioty gospodarcze nazwane „państwowymi instytucjami filmowymi”, znalazły się w bardzo trudnej sytuacji. Wkroczyły w nowy system, dźwigając problemy, z którymi borykały się jeszcze za czasów PRL-u. Na początku lat dziewięćdziesiątych odebrano im ponadto stałe źródła finansowania, a mecenat państwowy okazał się wydmuszką. Największym jednak ciosem okazało się urynkowanie i przeformułowanie na spółkę akcyjną skarbu państwa innego przedsiębiorstwa państwowego – TVP. Telewizja, która do tej pory była głównym odbiorcą polskiej animacji i odpowiadała w dużej mierze za jej finansowanie, otworzyła się na produkcje zagraniczne. Były one nie tylko tańsze, choćby ze względu na wykupywanie samych praw do wyświetlania (zamiast partycypacji w kosztach produkcji), ale również odpowiadały na oczekiwania widzów złańkionych wszystkiego, co „zachodnie”. Mimo że jeszcze w 1992 roku na zlecenie Telewizji w Studiu Miniatur Filmowych rozpoczęto realizację serialu *Film pod strasznym tytułem*, a w 1993 roku w łódzkim Se-ma-forze produkowano *Mordziaków*, to liczba zamawianych polskich filmów animowanych z roku na rok drastycznie spadała. Doprowadziło to do sytuacji, w której studia pozbawione zostały praktycznie wszystkich źródeł finansowania, a także wszystkich dotychczasowych kanałów dystrybucji. Jeszcze w PRL-u kina zrezygnowały z wyświetlania krótkich metraży, a w latach dziewięćdziesiątych, wraz z drastycznym spadkiem liczby widzów, tym bardziej nie mogły sobie pozwolić na ekstrawagancję w postaci krótkich filmów animowanych. Se-ma-for w pierwszych latach po przełomie planował otwarcie własnego kina, w którym mogłyby być wyświetlane ich produkcje, jednak plany te zniknęły z horyzontu równie szybko, jak wzrastało zadłużenie studia (Ciszewska, 2015, s. 71). Wytwórnice próbowały rozszerzać swoje możliwości między innymi poprzez próby koprodukcji, czego przykładem była współpraca bielskiego studia z praskim studium animacji Krátky film przy serii *Cywilizacja* (1989-1991). Był to jednak odosobniony przypadek, który nie przerodził się w stałą strategię. Ostatnia nadzieja leżała w trzeciej gałęzi wcześniejszych budżetów, czyli zamówieniach zewnętrznych.

Niestety, uznanie ze strony publiczności i dotychczasowa wysoka wydajność studiów animacji okazały się niewystarczające, aby polskie wytwórnie były w stanie zapewnić sobie konkurencyjność na rynku – nie tylko światowym czy europejskim, ale nawet rodzimym. Wynikało to w dużej mierze ze wspomnianego wcześniej braku środków na inwestycje. Adam Hajduk, będący dyrektorem bielskiego studia, jeszcze w latach osiemdziesiątych skarżył się w wywiadzie:

Mamy problem z filmami pełnometrażowymi, a wynika to z braku sprzętu i odpowiedniej ilości fachowców. Jesteśmy bardzo zacofani w porównaniu np. z Japończykami. My będziemy robili *Porwanie w Tiutiurlistanie* trzy lata, u nich takie filmy powstają w ciągu kilku miesięcy. Może te japońskie kreskówki nie są najlepszej próby, można mieć wiele wątpliwości do ich walorów pedagogicznych, oni produkują dużo i szybko. Zalewają swoją produkcją rynki światowe. Niestety nasze możliwości są bardzo skromne (Lewandowski, 1981, s. 10).

Najodważniejszą decyzję inwestycyjną podjęto w sprawie łódzkiego Se-ma-fora. W 1986 roku rozpoczęto budowę nowych hal zdjęciowych w Łodzi, których koszty miała pokryć przede wszystkim dotacja z Narodowego Funduszu Rozwoju Kultury. W trakcie realizowania inwestycji wydatki wzrosły prawie sześciokrotnie i projektu – mimo prób ograniczenia jego skali na początku lat dziewięćdziesiątych – nie udało się ukończyć. Powstały jedynie mury budynków, tylko jeden miał zadaszenie, a ich utrzymanie wiązało się z wysokimi kosztami (Ciszewska, 2015, s. 65-66). Drugą próbą podniesienia konkurencyjności Se-ma-fora był zakup sprzętu do obsługi technologii wideo, co już w tamtym momencie miało wątpliwy charakter z racji stopniowego odchodzenia o tego typu systemów. Fundusze na ten cel pochodziły z kredytu, który miał być dofinansowany w 90% z Funduszy Pomocowych dla Polski. Bardzo szybko jednak okazało się, że dofinansowania nie otrzymano, a studio nie było w stanie spłacić nawet jednej raty (Ciszewska, 2015, s. 68). Bardzo ograniczone zaplecze technologiczne nie szło w parze z konkurencyjnymi stawkami za realizację filmów. W związku z tym, mimo ogromnego doświadczenia pracowników studiów, traciły one zlecenia reklamowe na rzecz prywatnych podmiotów.

Podczas gdy polskie wytwórnie zostały pozbawione stałego państwowego finansowania i musiały mierzyć się ze znajdującymi się w opłakanym stanie siedzibami, przestarzałym sprzętem i brakami zamówień, na świecie rozwijały się techniki komputerowe. W 1995 roku światło dzienne ujrzało *Toy Story* (reż. J. Lasseter), pierwszy pełnometrażowy, w pełni zrealizowany wirtualnie film, który rozpoczął nową erę w estetyce filmu animowanego. Nowa moda na modele w 3D była daleką wizją dla doświadczonych polskich animatorów: z jednej strony było to podyktowane wysokimi kosztami nowej techniki, a z drugiej opracowywanie algorytmów było bliższe umysłom ścisłym niż artystom, którzy przez lata wykorzystywali do realizacji filmów kartki papieru. W 1989 roku w PWSFTviT powołano nowy kierunek: animację i efekty specjalne, w kolejnych latach różne polskie uczelnie powoli otwierały się na specjalizowanie studentów w zakresie animacji komputerowej.

wej. Nadchodziło nowe pokolenie, które start w świecie animacji miało ułatwione – debiuty młodych twórców były jednocześnie ich filmami dyplomowymi, więc już na początku drogi zawodowej mogli oni zasłynąć w świecie animacji. Dekadę później okazało się również, że – aby zostać docenionym twórcą – nie potrzeba ani studiów, ani ogromnego zaplecza finansowego. Wystarczy tylko „wytrwałość i kreatywność twórcy” – a dowodem na to miała być *Katedra* Tomasza Bagińskiego, która po trzech latach pracy ujrzała światło dzienne w 2002 roku i została nominowana do Oscara. Można więc powiedzieć, że lata dziewięćdziesiąte przyniosły studiom jedną pozytywną zmianę: notorycznie pojawiające się braki kadrowe wynikające z braku wykształconych animatorów i reżyserów mogły zniknąć. Tu na drodze stanęła jednak ogromna branża reklamowa, która czekała na absolwentów z otwartymi ramionami i wysokimi pensjami. Często zdarzały się sytuacje, w których nawet etatowi animatorzy pracowali na zlecenie prywatnych podmiotów bądź zakładali własne jednoosobowe działalności gospodarcze i odbierali zlecenia studiom, przedstawiając korzystniejsze warunki (Ciszewska, 2015, s. 76).

Dwa studia filmowe zostały postawione w stan likwidacji: Studio Filmów Animowanych w Krakowie i Studio Filmowe Se-ma-for w Łodzi. Pierwsze, zajmujące się przede wszystkim animacją artystyczną, uznano za nierokujące na rynku filmowym, drugie natomiast borykało się z ogromnym zadłużeniem wynikającym z nieudanych prób inwestycyjnych i braku strategii biznesowej. Obie placówki dotknęła ustawa z 1 marca 2002 roku, w związku z którą wszystkie prawa do wyprodukowanych przez nie filmów zostały nieodpłatnie przekazane FilMOTECE Narodowej. W miejsce Studia Filmowego Se-ma-for grupa byłych pracowników, ze Zbigniewem Żmudzkim na czele, założyła prywatną spółkę pod nazwą Se-ma-for Produkcja Filmowa, która przejęła rozpoczęte przez studio projekty. Współcześnie jednak jej struktura ma niewiele wspólnego z tradycjami państwowego przedsiębiorstwa – na stałe zatrudnionych jest mniej niż pięć osób, a w zasadzie wszyscy pracownicy twórczy są zatrudniani do konkretnych zleceń (Łobodziński, 2006, s. 101). W 2008 roku z inicjatywy spółki powstała Fundacja Filmowa Se-ma-for, której celem jest wspieranie rodzimej animacji. Organizowała ona w latach 2010-2013 Se-ma-for Film Festival, a także prowadzi Se-ma-for Muzeum Animacji odwołujące się w swojej wystawie do tradycji zarówno dawnego studia filmowego, jak i projektów prywatnej już firmy.

Poznańskie studio, najmłodsze z omawianych, w przeciwieństwie do pozostałych wytwórni było w o tyle komfortowej sytuacji, że działało w strukturach TVP, tym samym problemy z dystrybucją czy problemy lokalowe nie dotknęły go w takim stopniu jak pozostałych, dzięki czemu udawało mu się realizować najwięcej produkcji ze wszystkich studiów. W latach 1997-2000 na zamówienie Programu 2 Telewizji Polskiej realizowało *14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego*, serię kilkunastominutowych animacji, które okazały się ogromnym sukcesem i zdobyły kilkadziesiąt nagród na różnych festiwalach filmowych. W 2001 roku studio zostało przekształcone w spółkę pracowniczą, w której 90% udziałów mieli byli pracownicy, a 10% należało do TVP. TV Studio Filmów Ani-

mowanych jako nowa spółka w 2002 roku rozpoczęło pracę nad serią *Baśnie i bajki polskie* na zamówienie Programu 1 TVP. W 2006 roku przy TV Studio powołano Fundację AnimaFilm, która miała zajmować się przede wszystkim edukowaniem dzieci i młodzieży w zakresie sztuki animacji. W statucie znajdował jednak zapis, który miał być zabezpieczeniem dla działalności spółki: fundacja mogła w ramach realizacji celów „udzielać pomocy finansowej wartościowym ideowo, artystycznie i kulturowo projektom filmowym dla dzieci, ze szczególnym wskazaniem na filmy animowane” (Fundacja AnimaFilm). W 2007 roku Telewizja Polska, mając na uwadze drastyczny spadek oglądalności *Wieczorynki*, podjęła decyzję o zaprzestaniu produkcji, koprodukcji czy nawet wykupywaniu praw do już istniejących polskich animacji, co było według rodzimych producentów złamaniem postanowień Karty Telewizji Dziecięcej, którą TVP przyjęła w 1995 roku (Sałwacka, 2012). W 2013 roku definitywnie zdjęto z anteny „Wieczorynkę”. Już rok wcześniej, w konsekwencji podjętych decyzji i braku funduszy, poznańska spółka została postawiona w stan upadłości. Ostatecznie TVP zdecydowała się ją wspomóc i zostać koproducentem kolejnej serii, jednak ogromną rolę w jej przetrwaniu na rynku odegrał powstały kilka lat wcześniej PISF, który w realny sposób zaczął dotować polskie produkcje. Z pomocą przyszedł też Narodowy Instytut Audiowizualny, dzięki wspomnianym podmiotom powstała trzecia seria *Baśni i bajek polskich*, a kryzys spółki został zażegnany.

Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej również znacząco ograniczyło swoją produkcję i bazowało przede wszystkim na koprodukcji z TVP, między innymi kontynuując serię *Lisa Leona* (1981-1984, 1992-1993) czy opierając się na nowych pomysłach, takich jak *Między nami bocianami* (1997-2003). Ogromnym osiągnięciem i wyzwaniem było wyprodukowanie przez studio w 2009 roku pełnometrażowego filmu animowanego dla dzieci *Gwiazda Kopernika* (reż. Z. Kudła, A. Orzechowski), dzięki dotacji z PISF-u, koproducentom WFDiF i Bankowi Spółdzielczemu w Skoczewie oraz dystrybutorowi Kino Świat. Rok później, na mocy Ustawy o kinematografii, bielska wytwórnia w wyniku komercjalizacji państwowej instytucji filmowej została przekształcona w spółkę. Od 2011 roku realizuje serię *Kuba i Śruba*, która jest inspirowana najslynniejszymi chyba postaciami stworzonymi przez studio, Bolkiem i Lolkiem. Poza produkcją filmową Studio opiera się w dużej mierze na działaniach promocyjnych i związanych z merchandisingiem dotyczącym ich flagowych filmów, angażuje się również w edukację dzieci i młodzieży poprzez organizowanie wycieczek po studiu czy udostępnianie materiałów filmowych i eksponatów na tematyczne wystawy. Ponadto w siedzibie w Bielsku-Białej funkcjonuje Kino Studio, które poza regularnym repertuarem studyjnym raz w tygodniu organizuje poranki dla dzieci z autorskimi produkcjami. Ukoronowaniem wieloletniej działalności wytwórni ma być otwarcie w 2020 roku Interaktywnego Centrum Bajki i Animacji, którego wystawa ma być zbudowana w oparciu o dorobek studia (Furtak, 2011).

Studio Miniatur Filmowych przyjmowało zlecenia zewnętrzne i – w przeciwieństwie do pozostałych oddziałów – skupiało się przede wszystkim na realizacji

pojedynczych filmów. W ciągu 20 lat wyprodukowało około 50 animacji, wśród których można znaleźć zarówno autorskie krótkie metraże – jak wielokrotnie nagradzana Łażnia Tomasza Duckiego z 2013 roku – jak i doceniane serie, *Hip-hip & hurra* (2010-2013) czy *Mami Fatale* (2012-2014), ale też jeden pełen metraż w koprodukcji z HBO, WFDiF i Monolith Films, który był połączeniem filmu animowanego z aktorskim – *Tryumf Pana Kleksa* (reż. K. Gradowski, 2001). Miniatury są też studium, które stara się dotrzeć do jak najszerszej publiczności. Ich kanał w serwisie Youtube to bardzo bogata biblioteka realizacji studia – i to zarówno z okresu PRL-u, jak i późniejszych czasów. Wytwórnia ponadto aktywnie działa na rzecz edukacji filmowej, organizując warsztaty dla dzieci i młodzieży, za co otrzymała w 2014 roku Nagrodę Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w kategorii Edukacja Młodego Widza.

Podobnie jak bielski oddział w 2010 roku, Miniatury zostały przekształcone w spółkę. Oba studia od października 2015 roku zostały państwowymi instytucjami kultury, co otworzyło przed nimi nowe możliwości pozyskiwania funduszy i stanowi dowód na to, że kultura i sztuka potrzebują mecenasów.

Bibliografia

- Autor nieznany (1973). *Od 7 do 64 filmów rocznie. Studio miniatur filmowych*. „Film”, nr 16.
- Autor nieznany (1976). *Trochę fantazji*. „Film”, nr 32.
- Armata, J. (1994). *Film animowany*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, E. Zajiček (red.). Warszawa: Instytut Kultury.
- Armata, J. (2015). *Animacja narodziła się przed naszą erą*. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 12 (52).
- Ciszewska, E. (2015). *Głową w dół. Studio Filmowe Semafor w latach 1990-1999* [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa (red.), *Kultura filmowa współczesnej Łodzi*. Łódź: PWSFTviT.
- Fundacja AnimaFilm. <http://tvsfa.com/animafilm/> (dostęp: 10.07.2016).
- Furtak, E. (2016). *Tak może wyglądać Interaktywne Centrum Bajki i Animacji przy Studiu Filmów Rybnickich w Bielsku-Białej*. <http://bielskobiala.wyborcza.pl/bielskobiala/1,88025,21227966,tak-moze-wygladac-interaktywne-centrum-bajki-i-animacji-przy.html> (dostęp: 17.07.2016).
- Gębicka, E. (2006). *Między państwowym mecenatelem a rynkiem: polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Grabień, K. (1967). *Minął rok. Miniatury*. „Film”, nr 21.
- Kossakowski, A. (1977). *Polski film animowany 1945-1974*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kowalski, T. (1964). *Miniatury*. „Film”, nr 48.
- Kowalski, T., (red.). (2009). *Raport o stanie kultury. Kinematografia. W kierunku rynku i Europy*. http://kultura.gminick.megiteam.pl/download/is_www/Raport_o_stanie_kultury_kinematografia_W_kierunku_ryнку_i_Europy.pdf (dostęp: 17.07.2016).
- Lewandowski, J. F. (1982). *Każda złotówka, każdy widz*. „Film”, nr 10.
- Lubowski, T., Hajduk, A. (1976). *Kino myślowego skrót*. „Film”, nr 30.
- Łobodziński, F. (2006). *Semafor w górę*. „Newsweek”, nr 8.
- Miczka, T. (2009). *Raport o stanie polskiej kinematografii*. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Sałowacka, S. (2012). *Koniec bajki: polskie kreskówki w tarapatach*. http://wyborcza.pl/1,76842,12430116,Koniec_bajki__polskie_kreskowki_w_tarapatach.html (dostęp: 17.07.2016).

Sitkiewicz, P. (2011). *Polska szkoła animacji*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Stempel, W. (1970). *Przemysł filmowy w Polsce Ludowej*. „Kino”, nr 7.

Wysogład, M. (1986). *Kraków, animacja '86*. „Film”, nr 37.

Zagroba, B. (1978). *20 lat później*. „Film”, nr 11.

Zajček, E. (2009). *Poza ekranem. Kinematografia polska w latach 1896-2005*. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich.

Zdanowicz, J. (1957). *W pracowni filmów rysunkowych*. „Ekran”, nr 2.

Situation of the Polish Animated Film Studios after 1989

For over 40 years the Polish film industry was centralised, monopolised and managed by the socialist government. Between 1956 and 1980, five animated film studios were founded: in Łódź, Bielsko-Biała, Warsaw, Kraków, and Poznań. Before 1989, all of the studios were very successful, both economically and artistically. The beginning of the 1990s was all about introducing the free market and commercialisation to Poland. The paper aims to find the reasons of the collapse of the animated film studios and answer how some of them managed to stay in the film business.