

„Kwartalnik Filmowy” nr 132 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4664>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Recenzja książki; materiał recenzowany

Michał Pabiś-Orzeszyna

Uniwersytet Łódzki

<https://orcid.org/0000-0003-4391-2846>

Emiczno-etyczna historia Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej

Keywords:

animated film;
film studio;
emic-etic approach;
autonomy of art

Abstract

An Emic-Etic History of the Animated Film Studio in Bielsko-Biala

In his book *Nie tylko dla dzieci. Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej 1947-2021* [*Not Just for Children: Animated Film Studio in Bielsko-Biala 1947-2021*], Patryk Oczko presents seventy-four years of the history of the Animated Film Studio in Bielsko-Biala. The monograph is a study of secondary data, mainly from periodicals, supplemented with in-depth interviews with creative workers and descriptions of several hundred films. The author reconstructs the perspective of the studio's community, exploring the foundational tensions between serial productions and individual titles, between films made in different techniques, and between the Bielsko-Biala studio and other foci of the Polish animation world. The book is a valuable source of knowledge about Polish animation, showing AFS as an important node of the ecosystem, marked by both the dialectic of the autonomy of art and the heteronomy of the media industry, as well as the complex relations between the centre and the periphery of the world of filmmaking.

Słowa kluczowe:

animacja;
studio filmowe;
podejście emicjno-etyczne;
autonomia sztuki

Abstrakt

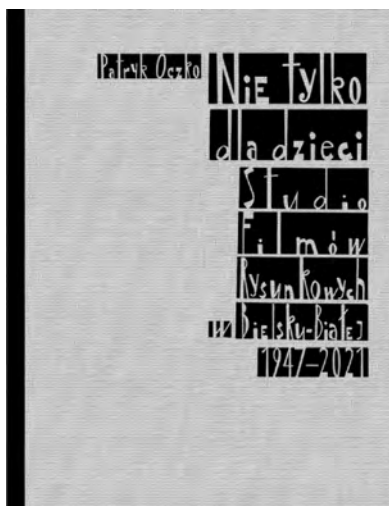
Patryk Oczko w książce *Nie tylko dla dzieci. Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej 1947–2021* przedstawia 74 lata historii Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Monografia stanowi klasyczne studium źródeł zastanych, głównie prasowych, uzupełnione o wywiady z twórcami oraz opisy kilkuset filmów. Autor rekonstruuje perspektywę społeczności studia, w diachronicznym układzie badając konstytutywne napięcia między twórczością filmów pojedynczych i seryjnych, filmami różnych technik oraz bielskim studiem a innymi ośrodkami polskiego świata animacji. Książka stanowi cenne źródło wiedzy o polskiej animacji, ukazując SFR jako węzłowy element ekosystemu, w którym wyraża się zarówno dialektyka autonomii sztuki i heteronomii przemysłu medialnego, jak i złożone relacje między centrum a peryferiami świata twórczości filmowej.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.10.05; recenzowano: 2025.10.08; przyjęto: 2025.10.29; opublikowano: 2025.12.16

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.



Niektórzy twierdzą, że z Warszawy jest bliżej do Paryża niż do Bielska¹.

Patryk Oczko napisał monumentalną książkę o Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Praca nad nią zajęła dekadę, na którą złożyły się kwerendy, analizy filmów oraz rozmowy z osobami tworzącymi SFR. *Nie tylko dla dzieci. Studio filmów rysunkowych w Bielsku-Białej 1947-2021* to narracja o 74 latach studia, które wyprodukowało ponad tysiąc utworów. Wolumen przyprawia o zawrót głowy, szczególnie gdy chodzi o lata 70., kiedy na ekranach pojawiło się ponad czterysta bielskich tytułów. W tej samej dekadzie łódzkie Studio Małych Form

Filmowych Se-Ma-For wyprodukowało ponad sześćset filmów. Jeśli dołączyć warszawskie Studio Miniatur Filmowych (niemal trzysta) i krakowskie Studio Filmów Animowanych (prawie sto), okazuje się, że w latach 70. środowisko polskiej animacji stworzyło niemal półtora tysiąca filmów. Książka daje wgląd w biomechanikę kluczowego węzła tego ekosystemu.

Nie tylko dla dzieci to monografia kompletna, która przy innej strukturze powinna być nazwana encyklopedią. Autor nie zdecydował się jednak na kompozycję problemową czy hasłowo-alfabetyczną. Wybrał poetykę diachronicznej prezentacji kontekstów instytucjonalnych i gęstego opisu setek filmów, co próbę streszczenia książki skazuje na porażkę. Nie oznacza to jednak, że struktura wywodu jest tu neutralna. Pomijając trzy rozdziały wprowadzające – ogólny wstęp, zdanie sprawy ze źródeł oraz opis toku produkcji filmu animowanego – układ dziewięciu głównych partii jest chronologiczny, przy czym granice rozdziałów 4-7 są definiowane według kryterium instytucjonalnego (od katowickiego Studia Filmowego przy Wydziale Propagandy Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Partii Robotniczej, przez Eksperymentalne Studio Filmów Rysunkowych przy „Trybunie Robotniczej”, potem spółdzielczy Zespół Produkcyjny Filmów Rysunkowych „Śląsk” w Wiśle, aż do bielskiego Oddziału Filmów Rysunkowych łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych). Partie opisujące okres 1956-2021 odbiegają od tej reguły, a rozdział ósmy ma czytelną ramę problemową: autor opisuje „początki samodzielności” wytwórni – już pod nazwą Studia Filmów Rysunkowych – w świetle politycznej odwilży. Kolejne trzy części stanowią opisy kalendarzowo wyodrębnionych dekad, dość ogólnie sproblematyzowane: lata 60. to „stabilizacja i różnorodność”, 70. to „dominacja serii”, 80. – „kontynuacja i symptomy kryzysu”. W ostatnim rozdziale autor rezygnuje z periodyzowania dekadami, zbierając 32 lata po transformacji ustrojowej pod hasłem „kryzys i nowe perspektywy”.

Można się zastanawiać, czy taka kompozycja jest dobrym wyborem. O ile początek lat 60. zbiega się ze zmianą w SFR (w 1961 r. umiera dyrektor Stanisław Kasprzykowski), o tyle odrębność lat 70. i 80. nie została przekonująco uzasadniona. Zastrzeżenia można mieć też do scalenia trzech ostatnich dekad, obfitujących

przecież w cezury, jak choćby uczynienie w 2015 r. SFR państwową instytucją kultury. Innymi słowy: segmentacja czasem jest zgodna z podejściem *emic* i odzwierciedla rytm świata studia z perspektywy jego „mieszkańców”, innym razem działa w trybie *etic*, gdy Oczko jako outsider porządkuje surowiec historyczny, choć nie dość precyzyjnie opisaną metodą². Konsekwencja w definiowaniu momentów transformacyjnych pozwoliłaby lepiej zrozumieć historiozofię Oczki. Za klucz można tu jednak uznać sam tytuł książki, a także powtarzalność wewnętrznej struktury rozdziałów, w których filmy dla dorosłych są oddzielane od tych dla dzieci, a krótkie utwory pojedyncze od serii i pełnych metraży.

O ile historiozofia *Nie tylko dla dzieci* wymaga wysiłku rekonstrukcyjnego, o tyle warstwa historiograficzna nie nastęrcza takich trudności: książka Oczki to przede wszystkim wnikliwe studium źródeł zastanych, wzbogacone opisem filmów. Autor korzystał głównie z materiałów prasowych: potężna bibliografia zawiera ponad pięćset artykułów opublikowanych w 37 czasopismach. Wśród nich znajduje się filmowa prasa popularna („Film” czy „Ekran”) oraz branżowa („Filmowy Serwis Prasowy”). Oczko przeanalizował też lokalne periodyki, takie jak „Kronika Beskidzka” czy „Dziennik Zachodni”. Źródła prasowe uzupełnił kwerendą dokumentów produkcyjnych w Archiwum FINA, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Państwowym w Katowicach, Archiwum SFR w Bielsku-Białej oraz archiwach prywatnych (Kazimierza Urbańskiego i Marcina Giżyckiego). Procedury pracy z tymi materiałami – mapa zasobów oraz kryteria selekcji – nie zostały jednak opisane.

Autor dokonał natomiast sensownej triangulacji danych dzięki pracy netnograficznej (wykorzystując materiały archiwalne, dotyczące chociażby Władysława Nehrebeckiego i Leszka Lorka, publikowane na platformach społecznościowych), a także pogłębionym wywiadam z dwunastoma osobami (Roman Baran, Marek Burda, Maciej Chmiel, Marian Cholerek, Witold Giersz, Leszek Kałuża, Zdzisław Kudła, Bogusław Ochodek, Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Aleksander Oczko, Aleksander Orzechowski, Bronisław Zeman). Wywiady nie zostały jednak opisane od strony metodologicznej, podobnie zresztą jak netnografia. Dobrze byłoby też, żeby tego rodzaju materiały trafiły do cyfrowego repozytorium (jako dane nieprzetworzone lub transkrypcje).

Triangulacja pozwoliła Oczce na sporządzenie wykazu filmów SFR do 2021 r. na bazie katalogu studia, skorygowanego informacjami z czołówek. Można tu znaleźć dane o technikach twórczych, datach powstania filmów oraz realizatorach. Możliwości ich dalszego naukowego przetwarzania są ogromne, choć znów wymagałoby to udostępnienia tych materiałów w formie cyfrowej, ułatwiającej analizę ilościową. Ponadto nie jest jasne, czy taksonomia technik została zaczerpnięta ze źródeł historycznych, czy pochodzi od autora. Dobrym przykładem jest pojęcie „filmu fabularnego”, które w spisie oznacza film fikcji żywego planu, a nie film zintegrowany wokół osi dramaturgicznej. Osobny problem stanowi kategoria filmu „kombinowanego”; kryją się pod nią animacje łączące różne techniki, ale też animacje przedmiotowe, jak na przykład *Karambol* (reż. Bronisław Zeman, 1982). To, że film fabularny oznacza film aktorski, zaś technika animowania obiektów trójwymiarowych w ogóle nie ma swojej etykiety, może wynikać z nazewnictwa stosowanego w katalogu studia. Nie jest jednak czytelne, czy Oczko zdecydował

się w tym miejscu na podejście emiczne i podporządkował się językowi badanej społeczności. Perspektywa ta miałaby swoje zalety – pomaga lepiej zrozumieć, jak samo studio postrzegało swoje produkcje – ale trzeba mieć pewność, że autor świadomie ją wykorzystał.

Czy zatem taksonomia wykazu filmów odzwierciedla słownik SFR? Czy odsłania historyczne konwencje? To sprawa węzłowa dla całej książki. Kiedy Oczko rekonstruuje perspektywę studia, a kiedy stosuje współczesny idiolekt? Napięcie to dobrze ilustrują rozdziały opisujące pierwszą dekadę. Autor do pewnego stopnia wpisuje się tu w główny nurt pisania o historii kina tego okresu – lata 1949-1956 są określane mianem *dyktatu realizmu socjalistycznego* (s. 15), Jerzy Nel i Jan Brzechwa to *krzewiciele nowej doktryny* (s. 71), a proces oceny scenariuszy uwzględnia *zgodność z jedynie słuszną linią myślenia Partii* (s. 24). Taka stylistyka reprodukuje współczesną poetykę pisarstwa historycznego, która – w odniesieniu do kina przed 1956 r. – często polega na ironicznym przechwytywaniu niegdyśiejszego idiolektu. Intelktualny koszt tego zabiegu to ujednolicenie *czas[ui] socrealizmu* (s. 104).

Paradoksalnie, sam Oczko dostarcza argumentów przeciwko retrospektywnej standaryzacji pierwszej dekady, mimo że na poziomie stylu jej ulega. Po pierwsze, podkreśla zanikanie *socrealistycznej nachalności* (s. 95) już od 1952 r. Wiąże to z przekształceniem ZPFR „Śląsk” w oddział łódzkiego WFF, a więc z odejściem Zdzisława Lachura. Nel i Brzechwa, którzy w kontekście *O Heniu leniu* (reż. Zdzisław Lachur, Waław Wajser, 1951) byli krzewicielami nowej doktryny, rok później stanowią duet *uznanych literatów* (s. 85) piszących scenariusz do *Historii o czyżkach* (reż. Waław Wajser, 1952). Po drugie, według autora Lachur, choć zaangażowany w politykę, rozgrywał kwestie światopoglądowe tak, by umożliwić infrastrukturalny rozwój swojej spółdzielni. Po trzecie, Oczko zaznacza też, że spółdzielczy charakter studia i anarchistyczna atmosfera w Wiśle komplikują obraz przemocowej ideologizacji. Po czwarte, pisząc o propagującej kolektywizm animacji *Opowiedział dzieciół sowie* (reż. Władysław Nehrebecki, 1951), podkreśla, że sam zespół tak jej nie odbierał, a jego członkowie *nie przywiązywali wagi do zawartych w filmie treści ideowych* (s. 78). Wygląda na to, że socrealistyczna praktyka i poetyka to w przypadku bielskiej wytwórni jedynie kilka filmów zrealizowanych przez dwa lata w spółdzielni, w której – w relacji Lechosława Marszałka – *ludzie zamiast rysować grali w piłkę, wałesali się, słowem kwitło wszystko tylko nie praca* (s. 83). Ponadto kres, jakkolwiek niemrawego, *nachalnego dydaktyzmu* (s. 95) był rezultatem podporządkowania bielskich twórców łódzkiej WFF. Paradoksalnie, biurokratyzacja oraz uprzemysłowienie, związane z pojawieniem się „grupy łódzkiej”, niekoniecznie łączyły się z wymuszaniem politycznie zorientowanych norm estetycznych. Każe to po raz kolejny zadać pytanie, czy w retorycznie ujednolicanym okresie socrealizmu priorytetem były zagadnienia ideologicznych treści filmów animowanych? Oczko poniekąd sam na nie odpowiada: *Czas socrealizmu, nazwany wkrótce „okresem schematyzmu” lub częściej „okresem błędów i wypaczeń”, upłynął na doskonaleniu umiejętności z zakresu animacji klasycznej* (s. 104).

Partie dotyczące lat 1947-1956 obrazują napięcie między trybami *emic* oraz *etic*. Oczko z jednej strony projektuje na bielskie studio idiolekt badań nad filmowym socrealizmem, a z drugiej dostarcza dowodów przeciwko uniformizowa-

niu tego okresu. Co ciekawe, rozdziały opisujące lata 60., 70. i 80. nie zawierają podobnej dialektyki. Oczko zdaje się tu stosować tryb mowy pozornie zależnej. Przyjmując perspektywę badanej społeczności, akcentuje zasadniczy dla artystów konflikt między autonomicznym i heteronomicznym biegunem twórczości. Najlepszym tego przykładem jest rozpoznanie odrębności animacji wycinankowej, której zalety Zdzisław Kudła opisywał w następujący sposób: *Klasyczny film rysunkowy jest zależny od wielu ludzi, animatorów, którzy czasem robią, co chcą i udają, że zrobili to, co ty chciałeś. (...) W przypadku wycinanki nad wszystkimi elementami można zapanować. Samemu, względnie z asystentem, namalować i samemu, ewentualnie z jakimś wybranym animatorem, poruszać pod kamerą* (s. 42). Przecistawianie autorskiego pragnienia kontrolowania aktu twórczego uprzemysłowionym procedurom produkcji seryjnej to leitmotyw tej książki. I tak w roku 1966 Mirosław Kijowicz, odchodząc z SFR, mówił, że brakuje mu *klimatu pracowni*, a polskie wytwórnie *przypominają zakłady przemysłowe* (s. 152). Oczko przejmuje tę poetykę, gdy pisze, że w związku z *uwikłaniem etatowych reżyserów SFR w realizację serii, artystyczne filmy wycinankowe stały się przede wszystkim domeną dwóch postaci – Jerzego Zitzmana i Mirosława Kijowicza* (s. 142). Język „uwikłania” artystów w serialu pojawia się w opisach wszystkich dekad. Co jednak najważniejsze, ma on odzwierciedlenie w opowieściach samych filmowców oraz w ramie dyskursywnej wytwarzanej przez krytykę filmową. Najlepszym tego przykładem jest pisarstwo Andrzeja Kossakowskiego, który w 1964 r. narzekał, że *moloch serii rozpanoszył się w wytwórniach przytłaczając sobą całe otoczenie* (s. 179).

Oczko świetnie rozpoznaje napięcia między filmami pojedynczymi a produkcją seryjną i w trybie emicznym rekonstruuje perspektywę społeczności studia (Kudła, na przykład, w latach 80. wołał *nie robić Bolka, tylko pojechać na jakąś fuchę, np. zrobić polichromię w kościele, czy coś* /s. 284/). W rezultacie diachroniczna kompozycja książki zbliża się do formy spiralnej. Historycznej progresji towarzyszy powracanie wątku, który wyraża generatywną opozycję: autonomiczna sztuka kontra heteronomiczna produkcja. Dialektyka tego rodzaju była obecna również w innych studiach. Na przykład w łódzkim Se-Ma-Forze od lat 70. Oddział Filmów Lalkowych był odpowiedzialny za tworzenie dochodowych serii i nadwyżek kapitałowych, wydawanych potem między innymi na deficytowe eksperymenty rysunkowe, wycinankowe czy kombinowane. Wyjątkowa wartość *Nie tylko dla dzieci* polega na tym, że zgromadzony materiał pozwala na dodanie do tej opozycji wymiaru przestrzennego. W spiralnej narracji powraca motyw doświadczenia peryferyjności. Studio cyklicznie miało problemy z przyciągnięciem kadr twórczych, którym *nie bardzo uśmiecha się długa droga do Bielska* (s. 71); następnie było eksploatowane jako terytorium generujące wysokie wpływy z eksportu seriali oraz jako zasób pozwalający realizować filmy dyplomowe krakowskiej ASP. W latach 80. natomiast było drenowane przez spółkę Hanna-Barbera Poland, a więc globalne centrum, które odciągnęło najważniejsze kadry twórcze.

Szukając punktu wyjścia do dalszej dyskusji nad SFR, zwróciłbym się właśnie ku mapie powiązań, przepływów i napięć między bielskim studiem a innymi ośrodkami, takimi jak Kraków, Łódź, Warszawa, Poznań czy Hollywood oraz Korea Północna, z której animatorzy łatali braki spowodowane działaniami Hanna-Barbery. Dlatego też swoje omówienie chciałbym zakończyć trzema przy-

taczanymi przez Oczkę wypowiedziami, które obrazują wieloznaczność geograficznie determinowanych więzi. Wspominając uruchomienie w 1956 r. warszawskiej filii studia, Witold Giersz powiedział Oczce, że *bielszczanie nie bardzo kwapili się do działań w tym kierunku. Całą sytuację odbierali na zasadzie: powstaje coś takiego w Warszawie i niech sobie tam będzie* (s. 107). Raptem trzy lata później, w 1959 r. dyrektor SFR narzekał, że *centrala traktuje nas „prowincjonalnie”, a tutejsze władze miejskie „centralnie”* (s. 112). Z kolei w 1960 r. publicysta „Filmu” przekonywał: *Istnieje mniemanie, że nasze wytwórnie filmów rysunkowych – w Warszawie i w Bielsku – podzieliły się rolami. Studio warszawskie produkuje ponoć filmy nowatorskie, eksperymentalne, „festiwalowe”, Bielsko natomiast zajmuje się produkcją „handlową”* (s. 190). Czytana uważnie, chronologiczna, ale spiralna narracja Oczki to w istocie intrygujące repozytorium wiedzy na temat przestrzennych relacji sieciowych, w których wyraża się dialektyka autonomicznego i heteronomicznego biegun twórczości.

Patryk Oczko, *Nie tylko dla dzieci. Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej 1947-2021*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2024.

¹ (j.d.), *Kulisy Pikusowych przygód*, „Film” 1960, t. 590, nr 13, s. 10.

² Na temat podejścia emicznego i etycznego

zob. J. Willis, *Foundations of Qualitative Research: Interpretive and Critical Approaches*, Sage, London 2009, s. 100-101.

Michał Pabiś-Orzeszyna

Pracuje w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Od 2019 r. prowadzi badania nad mediami immersyjnymi (Laboratorium Narracji Wizualnej w Szkole Filmowej w Łodzi) oraz mediami środowiskowymi (jako co-leader NECS Sustainable Media Workgroup). Od 2021 r. realizuje badania w projektach: „Opracowanie krajowej strategii rozwoju szkolnictwa branżowego dla przemysłów animacji filmowej i efektów specjalnych na lata 2023–2030” (Mechanizm Finansowy Europejskiego Obszaru Gospodarczego) oraz „Studia animacji w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47–1990) – porównawcza biografia zbiorowa” (Narodowe Centrum Nauki i Czeska Agencja Grantowa).

Assistant Professor at the Department of Film and Audio-visual Media at the University of Lodz. Since 2019, he has been researching immersive media (Laboratory of Visual Narration at the Lodz Film School) and environmental media (as co-leader of the NECS Sustainable Media Workgroup). Since 2021, he has held the position of chief researcher in the projects: “Development of a National Strategy for the Professional Education of the Film

animation and Special Effects Industries for 2023-2030” (European Economic Area Financial Mechanism) and “Animation Studios in Gottwaldov and Lodz (1945/47-1990) – Comparative Collective Biography” (National Science Centre and Czech Grant Agency).

michal.pabis@uni.lodz.pl

Bibliografia

Oczko, P. (2024). *Nie tylko dla dzieci. Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej 1947-2021*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.