

Książki o filmie

„Kwartalnik Filmowy” nr 135 (2026)

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

<https://doi.org/10.36744/kf.5020>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Recenzja książki; materiał recenzowany

Olga Bobrowska

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0003-0478-9080>

Inne spojrzenie na animację jest możliwe

Keywords:

animation studies;
Polish animation;
Se-Ma-For;
archive-based research;
production studies

Abstract

Another Perspective on Animation Is Possible

This review of the book *Spoleczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi* [*The Social Worlds of the “Se-Ma-For” Small Film Form Studio in Łódź*] (2025), by Ewa Ciszewska, Agata Hofelmajer-Roś, Michał Pabiś-Orzeszyna, and Szymon Szul, introduces the subject matter discussed in the publication. The book presents an innovative approach to animation studies, one that situates the history of animated film within a social and production-oriented perspective. The authors reconstruct the functioning of Se-Ma-For as a complex network of relationships among people, technologies, institutions, and work practices. The successive chapters examine i.a. the institutionalisation of the studio, as well as organisational and production transformations. The publication makes a significant contribution to the development of animation studies and offers an engaging and inspiring resource for research at the intersection of history and sociology, cultural studies, and film studies.

Słowa kluczowe:

studia nad animacją;
polska animacja;
Se-Ma-For;
badania archiwalne;
studia nad produkcją

Abstrakt

Recenzja książki *Spoleczne swiaty Studia Malych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Lodzi* (2025) autorstwa Ewy Ciszewskiej, Agaty Hofelmajer-Roś, Michała Pabisia-Orzeszyny i Szymona Szula omawia nowatorskie podejście do badań nad animacją (*animation studies*), osadzające historię filmu animowanego w perspektywie społecznej i produkcyjnej. Autorzy, wykorzystując badania archiwalne, wywiady, metodę prozopograficzną oraz koncepcje powstałe na gruncie socjologii relacyjnej, rekonstruuja funkcjonowanie Se-Ma-Fora jako złożonej sieci relacji między ludźmi, technologiami, instytucjami i praktykami pracy. Kolejne rozdziały analizują proces instytucjonalizacji studia, przemiany organizacyjne i produkcyjne, strategie innowacyjności w warunkach gospodarki socjalistycznej oraz międzynarodowe kontakty i koprodukcje. Publikacja jest znaczącym wkładem w rozwój badań nad animacją, a także pozycją interesującą i inspirującą dla badań sytuujących się na pograniczu historii i socjologii, kulturoznawstwa i filmoznawstwa.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.06.09; recenzowano: 2026.07.09; przyjęto: 2026.07.16; opublikowano: 2026.09.30

Instytucje finansujące

Autorka nie otrzymała żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.



Działalność badaczy z Uniwersytetu Łódzkiego (związanych z Grupą Badawczą Polska Animacja) w zakresie studiów nad animacją należy uznać za jakościowy kamień milowy, a omawiana książka jest tego wyrazem. To pozycja wymagająca – tematykę określa wąska specjalizacja, autorzy posługują się zaawansowanymi narzędziami metodologicznymi, i chociaż przeprowadzili wywiady z ponad trzydziestoma pracownikami i pracownicami dawnego Se-Ma-Fora, zamiast soczystych anegdot bądź uwodząco nostalgicznych obrazów przeszłości interesują ich twarde dane. Badacze udowadniają, że możliwe są inne *animation studies* – takie, które traktują film animowany jako obiekt historii społecznej i sytuują swój przedmiot poza tradycyjnymi paradygmatami: autorskim, analityczno-historycznym czy kontekstowym. Książka nie unieważnia wymienionych perspektyw, ale integruje sensy filmoznawcze z namysłem nad formowaniem się i funkcjonowaniem struktur społecznych, co jest podejściem rzadkim w – nie tylko polskim – obszarze refleksji akademickiej. Problematyka polskiej szkoły animacji, początków kina animowanego w kraju, propagandy i subwersji jest w książce obecna, jednak w centrum zainteresowania autorów znajduje się figura „studia-swiata”. *Społeczne światy...* to lekcja z historii polskiej kultury socjalistycznej, naznaczonej biurokracją, centralnym planowaniem, niedoborami, ale także artystycznym wizerunkiem oraz rozmachem.

Rozdziały opracowali współautorzy: Ewa Ciszeńska omawia instytucjonalizowanie się wytwórni oraz zasoby Se-Ma-Fora w latach 1945-1961; Michał Pabiś-Orzeszyna zgłębia specyfikę skalowania (ilościowy wzrost produkcji) oraz transformacji polityk produkcyjnych wewnątrz studia w latach 1959-1968; Agata Hofelmajer-Roś „schodzi” na poziom pracowników studia i przygląda się praktyce realizowania strategii innowacji, inicjatywy i operatywności w warunkach produkcji socjalistycznej; wreszcie Szymon Szul rekonstruuje trajektorię kontaktów międzynarodowych studia.

Czerpiąc z badań nad produkcją, socjologii relacyjnej oraz koncepcji „świata sztuki” Howarda S. Beckera, badacze postulują myślenie o *studiu animacji filmowej jako o miejscu tworzenia się, rozrostu, przecinania i erozji sieci społecznych* (s. 17). W efekcie poszukiwania twórcze to tylko jeden z elementów kształtujących dynamiczną i usieciowioną strukturę produkcyjną, równie istotny co aspekty finansowe, polityczne i interpersonalne. Ciszeńska doprecyzowuje rozumienie tego, czym jest przestrzeń studia filmowego: *składają się na nią architektura, technika (rozumiana jako wiedza na temat procesu produkcji), technologia (sposób produkcji) oraz pracujący w nim ludzie (ich biografie osobiste i zawodowe). (...) [To] splot czynników takich jak organizacja przestrzeni (w tym budynek), zasoby materialne (zgromadzony sprzęt), protokoły postępowania oraz zasoby ludzkie* (s. 37). W toku kwerend archi-

walnych¹ i pogłębianych wywiadów zebrano materiał ukazujący ilościowy i jakościowy wymiar historii studia. Badacze zastosowali metodę prozopograficzną², by określić działania i motywacje różnych uczestników produkcji; ta praktyka badawcza jest dość szeroko opisana we wstępie (zarówno „falstarty”, jak i sukcesy), co stanowi dodatkowy walor książki – fragmenty te mogą służyć jako podręcznik dla adeptów kulturoznawstwa.

Studio Se-Ma-For miało liczne początki (i końce związane z losami budynków, a w III RP także fundacji, muzeum i festiwalu). O ile, jak stwierdzają badacze, ostatecznie „światło zgasił” Zbigniew Żmudzki w 2019 r. (prezes w latach 2000-2015), o tyle inaugurację Se-Ma-Fora (pod wcześniejszymi nazwami) badacze datują na lata: 1946-1947, 1950, 1955-1956, 1961. Na początkowym etapie, gdy siedziba studia znajdowała się przy ul. Kilińskiego 210, wizja tego, czym ma być Studio Filmów Kukiełkowych (działające przy Wytwórni Filmów Fabularnych), stała się przyczyną konfrontacji między dwiema silnymi osobowościami – Zenonem Wasilewskim (przedwojenny karykaturzysta, malarz i animator) i Ryszardem Potockim (plastyk i aktor z doświadczeniem animacyjnym zdobytym w Mosfilmie³). Choć Potocki w znacznym stopniu odgrywał rolę *spiritus movens* instytucji (na przykład opracował projekt wielofunkcyjnego studia umożliwiającego produkcję w różnych technikach animacji), to jednak Wasilewski okazał się figurą „ojca-założyciela” polskiej animacji. Analiza materiałów źródłowych komplikuje zmitologizowany obraz Wasilewskiego jako całkowicie pochłoniętego pasją do filmu lalkowego. Często przywoływana romantyczna opowieść o tym, jak twórca przemienił własne mieszkanie w studio, nie mogąc oderwać się od pracy realizacyjnej, w świetle dokumentów wygląda nieco inaczej: od 1948 r., na podstawie wstecznie zawartej umowy, WFF pokrywała 75 proc. kosztów użytkowania lokalu Wasilewskiego (s. 53-54). Jako pasjonat i pionier bez wątpienia był wizjonerem zaprzątniętym animowanym życiem kukiełek, ale też pragmatykiem uczestniczącym w powojennym przemyśle filmowym na własnych zasadach.

Studio lalkowe, przy nikłym entuzjazmie kadr artystycznych, zostało przeniesione do hali w Tuszynie-Lesie, o której w 1954 r. wypowiedział się na jednej z rad bliżej nieokreślony obywatel Frieman: *Lokal w Tuszynie może nie jest najlepszy, ale jest jedyny, jaki posiadamy, i trzeba go brać* (s. 65). Po 1961 r. halę tuszyńską zintegrowano z innymi oddziałami i już jako studio filmowe instytucja ta powróciła do Łodzi pod nową nazwą, sugerującą zainteresowanie znacznie szerszą paletą środków wyrazu audiowizualnego – Studio Małych Form Filmowych, do której hasło „Se-Ma-For” dodano w wyniku głosowania czytelników magazynu „Film”. Jak zauważa Ciszewska: *Oficjalna narracja o polskiej animacji filmowej reprezentowana przez Kossakowskiego, ale także Marcina Giżyckiego i Bogusława Żmudzińskiego, cechuje się finalizmem historiozoficznym, w imię którego zwieńczeniem i ukoronowaniem „okresu chałupniczego” było utworzenie instytucji i uzyskanie przez Oddział Filmów Kukiełkowych oraz Oddział Filmów Rysunkowych własnych przestrzeni. Zamiarem badaczki było zaś rozciągnięcie myślenia kategorią „studia” na okres 1945-1956, w którym animacja szukała dla siebie miejsca w sieci ludzi i instytucji* (s. 71). Jak podkreśla, lata mobilności animatorów tworzących pomiędzy Łodzią, Tuszynem, a nawet Wrocławiem, były okresem eksperymentalnego rozwoju bazy technologicznej i wzmożonej aktywności filmowców takich jak Włodzimierz

Haupe, Halina Bielińska, Edward Sturlis, Teresa Badzian czy Jerzy Kotowski. Ciszewska śledzi także udział w stymulowaniu kierunków rozwoju Se-Ma-Fora twórców, których nazywa „incydentalnymi” (postacie polskiej kultury związane z animacją jedynie epizodycznie), jak wspomniany już Potocki czy artystki teatru lalek Olga, Ewa i Irena Totwen. Nic dziwnego, archiwum uczy uważności wobec dopisków na marginesie.

Michał Pabiś-Orzeszyna prowadzi eksploracyjną analizę danych produkcyjnych (filmy i seriale) na podstawie dokumentacji studia oraz Ministerstwa Kultury i Sportu. Zgromadzone tam dane pozwalają zidentyfikować strategie wzrostu (między innymi w zakresie metrażu, wolumenu, wartości i kosztów produkcji – ale już nie zatrudnienia) oraz problematyczną specyfikę rozrostu (fluktuacje zatrudnienia, zmiany w składach osobowych, konieczność dyscyplinowania kadry). Dla Pabisia-Orzeszyny ważne jest spostrzeżenie: *Transformacja studia nie była zatem klasycznym skalowaniem – rozumianym jako ilościowy wzrost produkcji, który nie wiąże się ze zmianą istoty samego przedsięwzięcia – ale raczej rozrostem o nierównomiernej dynamice. Wolumen produkcyjny rósł wprawdzie dość linearnie, jednak jego różnorodność powodowała polifoniczne wyzwania organizacyjne* (s. 77). Badacz dostrzega dane potwierdzające szczyt wzrostu w latach 70. XX w., a zarazem przekonuje, że bez określenia specyfiki dekady wcześniejszej nie sposób zrozumieć przepływów produkcyjnych w epoce Gierka. Choć film lalkowy pozostawał (i pozostanie) symbolem oraz, mówiąc językiem kapitalizmu, marką Se-Ma-Fora, to zapoczątkowane właśnie w latach 60. otwarcie się studia na produkcję krótko- i średniometrażowych form filmowych w różnych technikach animacji czy kina aktorskiego umożliwiło współpracę z Telewizją Polską w ramach produkcji serialowej. Pabiś-Orzeszyna koncentruje się na kadrach: retencji i składach tak zwanych zespołów koncepcyjnych, zatrudnianych przy realizacji filmów pojedynczych i odcinków seriali, wskazując, że w latach 60. wykształciła się grupa „starej kadry”, która *przebiegała się przede wszystkim do zespołów koncepcyjnych filmów pojedynczych* (s. 100). Większą elastycznością cechowała się produkcja serialowa (był z niej jednak wyłączony wówczas oddział lalkowy). Jeśli zaś zastosować kryterium herstoryczne, okaże się, że *udział kobiet we wszystkich zespołach z lat 1959-1969 jest niższy niż w latach 1947-1958 i szczególnie niewielki w zespołach koncepcyjnych odcinków* (s. 99).

Niedobór w studiu dotyczył wszystkich pól (s. 117) – zaznacza Hofelmajer-Roś, przechodząc do analizy praktyk produkcyjno-artystycznych, które z jednej strony są typowe dla socjalistycznych krajobrazów kinematograficznych, a z drugiej pozostają silnie zdeterminowane przez to, co lokalne, indywidualne czy kulturowe. Mechanizmy „racjonalizacji” i „operatywności” pozwalały utrzymywać ciągłość działania studia. Tendencje racjonalizatorskie najpierw pojawiły się oddolnie wśród pracowników nastawionych na eksperymenty techniczne. Praktyka ta przekształciła się w akcję *współzawodnictwa pracowników i wprowadzania postępu technicznego* (s. 120), najbardziej nowatorskie projekty przynosiły wyróżnienia finansowe i mogły zostać wdrożone w system produkcji. Hofelmajer-Roś wyszczególnia najistotniejsze innowacje z lat 1958-1982, obrazowo przedstawiając czytelnikom techniczną złożoność aparatury, jakiej używa się w animacji. „Operatywność” była powiązana zarówno z postawami, jak i ambicjami pracowników, bowiem zakładała wnoszenie mienia prywatnego w oficjalny zasób studia, kulty-

wację idei samorozwoju i kolektywnej współpracy. Stanowiła pozainstytucjonalną odpowiedź na niedobory, co zarządzający studiem brali pod uwagę w swoich strategiach. O ile stan ten w naturalny sposób musiał rodzić frustracje i konflikty na linii kierownictwo – pracownicy, o tyle stymulował też fenomen, który można opisać w kategoriach beckerowskich: *każdy członek zespołu ze względu na swój kapitał w postaci wiedzy i umiejętności był ważny w procesie produkcyjnym* (s. 137).

Szymon Szul dokonuje badawczego „oddalenia”. W analizie współpracy zagranicznej Se-Ma-Fora bierze pod uwagę konteksty takie jak transfer wiedzy, wymiany, delegacje, „kontrabandy” sprzętu filmowego czy prywatne kontakty (s. 140). Historia łódzkich koprodukcji zaczyna się w 1963 r. wraz z filmem *Dick i jego kot* (reż. Tadeusz Wilkosz, koprod. Viking Film, USA). Pomimo sporów o kształt scenariusza między Wilkoszem a Amerykanami Viking Film zainwestowało w kolejne produkcje w Łodzi, wkrótce też międzynarodowe sukcesy odniosły takie seriale, jak choćby *Przygody Misia Colargola* (1968-1974, koprod. Procidis, Francja) czy *Opowiadania Muminków* (1977-1982, koprod. Jupiter Film, Austria). Szula bardziej interesuje jednak odkrywanie globalnej mapy mobilności pracowniczej. Dostrzega, że niedoceniani twórcy koncepcyjni (jak choćby Stefan Schabenbeck) odrywali się od budzącego ich frustrację społecznego świata se-ma-forowego. Szul diagnozuje tutaj „początek końca”: *To wszystko oraz brak wsparcia w postaci koprodukcji na miarę „Przygód Misia Colargola” było jednym ze znaczących czynników, które doprowadziły do likwidacji studia w 1999 roku* (s. 175).

Wielowarstwowa analiza warunków produkcyjno-społecznych w najważniejszym polskim studiu filmów animowanych wskazuje nowe kierunki badań i jednocześnie wypełnia istotną lukę. Se-Ma-For to historia dynamiczna, ale do tej pory nieopowiadana z perspektywy szerokich grup pracowników, w kontekście sprzętu i laboratoriów technicznych, sal produkcyjnych czy protokołów z kolejnych posiedzeń. Zainteresowanie tego rodzaju refleksją nad historią filmu wykracza poza wąskie grono specjalistów z Łodzi. Dodajmy bowiem, że publikacja ta powstała jako efekt szeroko zakrojonej współpracy z badaczami z Uniwersytetu Masaryka w Brnie, którzy zgłębiali świat Studia Filmowego Gottwaldov. Można mieć zatem nadzieję, że kolejne ośrodki podążą podobną drogą.

Ewa Ciszewska, Agata Hofelmajer-Roś, Michał Pabiś-Orzeszyna, Szymon Szul, *Społeczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.

¹ Prowadzonych m.in. w: FilMOTECE Narodowej – Instytucie Audiowizualnym, Archiwum Państwowym w Łodzi, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Łódzkim Centrum Filmowym, Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Muzeum Archeologiczno-Etnograficznym w Łodzi.

² Protopografia to metoda badań historycznych służąca analizie dużych grup społecznych

na podstawie fragmentarycznych danych o tworzących je jednostkach, powiązanych zawodowo, finansowo czy instytucjonalnie. Opiera się na niejednorodnych źródłach (biografiach, kronikach, korespondencji, dokumentach finansowych itp.), których zakres zależy od stanu archiwów. Katharine S. B. Keats-Rohan opisuje praktykę: *Tam, gdzie dane są obfite (co dotyczy zazwyczaj źródeł nowożytnych i współczesnych), podejście*

oparte na „kwestionariuszu”, w którym informacje dobiera się według precyzyjnie określonych kryteriów, od początku służy wielowymiarowej analizie statystycznej dzięki ich kodowaniu w relacyjnej bazie danych. (K. S. B. Keats-Rohan, *Introduction: Chameleon or Chimera? Understanding Prosopography*, w: *Prosopography Approaches and Applications: A Handbook*, red.

K. S. B. Keats-Rohan, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 7.

³ Jako żołnierz i twórca Czołówek Filmowej przy I Armii Wojska Polskiego Potocki był blisko związany z Aleksandrem Fordem; wraz z upadkiem politycznym Forda musiał jednak zrezygnować z ambicji kierowniczych.

Olga Bobrowska

Pracuje na stanowisku adiunkta w Instytucie Sztuki i Designu UKEN w Krakowie (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej), jest współzałożycielką i dyrektorką StopTriK International Film Festival (Maribor, Słowenia), aktywistką kultury filmowej i kuratorką. Obroniła doktorat w 2020 r. na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka dwóch monografii wydanych przez CRC Press: *Chinese Animated Film and Ideology, 1940s–1970s: Fighting Puppets* (2023) i *Chinese Animated Film and Ideology: Tradition, Innovation, and Interculturality* (2024). Współredaktorka tomów: *Obsession, Perversion, Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation* (wraz z Michałem Bobrowskim, 2016) i *Propaganda, Ideology, Animation: Twisted Dreams of History* (wraz z Michałem Bobrowskim i Bogusławem Zmudzińskim, 2019). Stała autorka „Zippy Frames”.

Animated film scholar, Assistant Professor at the Institute of Art and Design of the University of the National Education Commission (UKEN) in Kraków, Poland, co-founder and director of StopTriK International Film Festival (Maribor, Slovenia), film culture activist and curator. She authored two monographs published by the CRC Press: *Chinese Animated Film and Ideology, 1940s–1970s: Fighting Puppets* (2023) and *Chinese Animated Film and Ideology: Tradition, Innovation, and Interculturality* (2024). She co-edited the books *Obsession, Perversion, Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation* (with Michał Bobrowski, 2016) and *Propaganda, Ideology, Animation: Twisted Dreams of History* (with Michał Bobrowski and Bogusław Zmudziński, 2019). She is a regular contributor to *Zippy Frames*.

olga.bobrowska@uken.krakow.pl

Bibliografia

- Ciszewska, E., Hofelmajer-Roś, A., Pabiś-Orzeszyna, M., Szul, S.** (2025). *Spoleczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Keats-Rohan, K. S. B.** (2007). Introduction: Chameleon or Chimera? Understanding Prosopography. W: K. S. B. Keats-Rohan (red.), *Prosopography Approaches and Applications: A Handbook* (ss. 1-34). Oxford: Oxford University Press.