

„Kwartalnik Filmowy” nr 112 (2020)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.545>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Bogusław Zmudziński**

AGH – Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława  
Staszica w Krakowie  
<https://orcid.org/0000-0002-4082-2426>

# Korzenie i sytuacja polskiej animacji artystycznej pierwszych dekad XXI wieku

**Słowa kluczowe:**  
polska szkoła  
animacji;  
polska szkoła  
plakatu;  
animacja autorska;  
szkolnictwo filmowe;  
feminizacja animacji

## **Abstrakt**

Przemiany społeczno-polityczne oraz ekonomiczne zapoczątkowane w 1989 r. spowodowały dotkliwy kryzys w polskim filmie animowanym lat 90. Po okresie zastoju pierwsze dekady nowego wieku przyniosły znaczne ożywienie w polskiej animacji artystycznej. Autor kreśli obraz twórczości w tej dziedzinie, rozpatrując jej osiągnięcia na historycznym tle niepowtarzalnego zjawiska kulturowego, jakim była i jest znana na całym świecie tzw. polska szkoła animacji. Mając świadomość, że nowe pokolenia twórców zarówno kontynuują jej tradycje, jak i wchodzą z nią w polemiczny dyskurs, autor punktuje kluczową dla wartości szkoły rolę cenioną na świecie edukacji filmowej, wskazując równocześnie intensywną feminizację polskiej animacji ostatnich dekad jako jej cechę wyróżniającą.

---

Artykuł stanowi nieco zmienioną i uzupełnioną polską wersję tekstu przygotowanego pierwotnie do książki *Současná polska audiovizie*, która ukaże się pod redakcją Terezy Hadravovej, Iwony Łyko-Plos i Petra Vlčka w praskim wydawnictwie NAMU w 2021 r.

Mimo upływu wielu dziesięcioleci i zmian w realiach życia społeczno-politycznego osiągnięcia narodowej animacji z okresu od lat 50. do 80. są właściwym punktem odniesienia charakterystyki współczesnej polskiej animacji. O fenomenie polskiej szkoły animacji, którym to mianem określa się największe dokonania tamtego okresu, warto pamiętać, rozpatrując aktualną sytuację polskiej animacji. Terminu „szkoła polska” używa się w rodzimym i zagranicznym piśmiennictwie przede wszystkim w odniesieniu do nurtu artystycznego obejmującego osiągnięcia filmu fabularnego przełomu lat 50. i 60., stanowiącego narodową i społeczno-polityczną reakcję na socrealizm oraz przemiany w kinie narodowym i światowym kinie autorskim tamtego czasu. Jest znamienne, że stosuje się go do opisu twórczości nie tylko wybitnych fabularzystów, z Andrzejem Wajdą, Andrzejem Munkiem, Jerzym Kawalerowiczem, Wojciechem J. Hasem i Tadeuszem Konwickim na czele. Na obszarze dwóch pozostałych rodzajów filmowych – dokumentu i animacji – także można mówić o fenomenie szkoły polskiej, choć ramy czasowe w obydwu przypadkach są nieco inne.

W przypadku filmu dokumentalnego okres świetności szkoły polskiej przypada dopiero na lata 70., a sam termin „polska szkoła dokumentu”, obecny głównie w publicystyce, jest używany w odniesieniu do pokolenia twórców reprezentowanego przez Krzysztofa Kieślowskiego i Marcela Łozińskiego, którym na różne sposoby patronowali nauczyciele i twórcy poprzednich pokoleń, m.in. tak bardzo różniący się od siebie Kazimierz Karabasz i Bohdan Kosiński.

Warto przy tym zwrócić uwagę, że każda z tych dwóch odmian szkoły polskiej miała własną ścieżkę rozwoju. Polska szkoła filmu fabularnego korzystała z inspiracji włoskiego neorealizmu i zawdzięczała swoje istnienie powstałej w latach 50. łódzkiej uczelni filmowej, w której kładziono nacisk na wykorzystanie tej świeżej tradycji kina europejskiego. Polska szkoła dokumentu, zanim ostatecznie rozbłysła w latach 70., ewoluowała z kolei od popaździernikowego, interwencyjnego nurtu „czarnej serii” przez socjologiczny nurt lat 60. (głównie tzw. szkoła Karabasza) do radykalnego przełomu początku dekady zwanej gierkowską. Polski dokument przeszedł tym samym zasadniczą przemianę od charakteryzującej włoski neorealizm wiary w rzeczywistość do buntowniczej postawy twórców dekady lat 70. kwestionujących możliwość obiektywnego zapisu filmowego.

Polska szkoła animacji miała natomiast inną tradycję, w niewielkim stopniu filmową, za to bardziej plastyczną, którą stanowiły osiągnięcia polskiej szkoły plakatu. W latach 50., gdy w Polsce dopiero rodziło się szkolnictwo w dziedzinie filmu animowanego, był już rozwinięty ruch artystyczny związany z plastyką użytkową, w tym projektowaniem plakatów ulicznych (zwłaszcza filmowych), który z czasem zyskał międzynarodową sławę. Zdobywanie doświadczeń na tym obszarze aktywności twórczej miało po kilku latach stać się jedną z głównych przesłanek narodzin fenomenu autorskiego filmu animowanego. Pierwszymi, którzy poszli tą drogą, byli liderzy polskiej szkoły animacji Jan Lenica<sup>1</sup> i Walerian Borowczyk; od chwili nawiązania przez nich współpracy i odnoszonych sukcesów datuje się początek całej formacji.

Termin „polska szkoła animacji” chętniej był – i nawet dziś jest – używany za granicą niż nad Wisłą. Jak przed laty zauważył w okolicznościowej publikacji Marcin Giżycki, łatwiej pogodzić się z używaniem tego terminu w odniesieniu do polskiej animacji początku II poł. XX w., gdy uwzględni się stosowny dystans geo-

graficzny pozwalający na dostrzeżenie punktów zbieżnych często różnych wypowiedzi artystycznych. Nietrudno wtedy dostrzec podstawową cechę polskiej animacji tamtego okresu – imponujący rozmiarami pesymizm<sup>2</sup>. Nie może ona co prawda w pełni uzasadniać używania terminu „szkoła artystyczna” w sposób, w jaki czynią to historycy sztuki, jednak stanowi rodzaj społeczno-politycznego i kulturowego zwornika usprawiedliwiającego taką praktykę w opiniach autorytetów tej rangi, co John Halas<sup>3</sup>, Giannalberto Bendazzi<sup>4</sup> czy Jerzy Kucia<sup>5</sup>.

Wspomnianemu przez Giżyckiego pesymizmowi<sup>6</sup>, jako jednemu z wyznaczników owej narodowej formacji, trudno nie przeciwstawić tej jej cechy, której istnienie podkreślał Andrzej Kossakowski – pierwszy monografista ówczesnego zjawiska filmowego<sup>7</sup>. W latach 70. ubiegłego wieku zwracał on uwagę na obecność w polskiej animacji – oprócz pewnej liczby cech wspólnych – silnych sił odśrodkowych wynikających z jej różnorodności. Wydawało mu się to o tyle istotne, że ostatecznie właśnie z tego powodu był skłonny kwestionować prawomocność stosowania do cenionego przecież przez niego fenomenu pojęcia szkoły artystycznej<sup>8</sup>.

Nie podejmując po latach próby rozstrzygnięcia zadawnionego sporu, trzeba przyznać badaczowi, że miał dużo racji, wskazując różnorodność talentów jako wiodący wyróżnik ówczesnej polskiej animacji, czyniący z niej równocześnie zjawisko o randze światowej. W animacji autorskiej, która wchodziła wtedy w fazę rozkwitu, był to – oprócz cech właściwych kinematografiom narodowym – jeden z najważniejszych atutów zapewniających sukcesy na międzynarodowych festiwalach, czyli tych publicznych forach, na których można było oglądać artystyczne filmy animowane<sup>9</sup>. Warto przy tym podkreślić, że wskazywana przez Kossakowskiego różnorodność wynikała nie tylko z bogactwa osobowości poszczególnych artystów, ale także z faktu, iż członkowie formacji byli wykształceni w różnych dziedzinach sztuki i wiedzy o niej. Walerian Borowczyk studiował wcześniej malarstwo i grafikę na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Jan Lenica – architekturę na Politechnice Warszawskiej i prywatnie (u ojca, Alfreda Lenicy) malarstwo, Daniel Szczechura – historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i operatorstwo w łódzkiej szkole filmowej, Mirosław Kijowicz – historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i malarstwo na stołecznej Akademii Sztuk Pięknych, zaś Kazimierz Urbański – w Wyższej Szkole Rzemiosła Artystycznego (UMPRUM) w Pradze; jedynie Witold Giersz miał za sobą nieartystyczne studia z zakresu ekonomii. Założycielskie pokolenie polskiej szkoły animacji, stawiając pierwsze kroki na obszarze autorskiego filmu animowanego, było więc przygotowane do działalności artystycznej, choć w większości przypadków nie w zakresie filmu.

Kompetencje artystyczne, w tym szczególnie plastyczne, były zatem tą cechą polskiej szkoły, która zwłaszcza z perspektywy dziesięcioleci każe patrzeć na polską animację w większym stopniu jako na fenomen plastyczny i artystyczny, wyrastający przede wszystkim z tradycji sztuki i podejmujący z nią dyskurs, niż tradycyjnie filmowy. Pośrednio świadczy o tym fakt, że gdy w gronie reprezentantów szkoły polskiej zaczęły się rodzić pomysły zorganizowania akademickiego nauczania w dziedzinie animacji, to poza jednym przypadkiem łódzkiej filmówki dojrzewały one głównie w akademiach sztuk pięknych (Kraków, Warszawa, Poznań), a więc w środowiskach aktywnych na obszarze sztuk plastycznych.

Jest też znamienne, że początki nauczania akademickiego w zakresie animacji przypadają na moment narodzin polskiej szkoły animacji, tzn. na koniec lat

50., a inicjatorami i wiodącymi pedagogami w tym zakresie byli od samego początku główni przedstawiciele tej narodowej formacji. W związku z zaistniałą w Polsce sytuacją stwarzającą możliwość – mimo obostrzeń cenzorskich – rozwoju animacji artystycznej, szkolnictwo akademickie od początku kładło nacisk na wszechstronne kształcenie artystów specjalizujących się w animacji autorskiej, zdobywających niejako przy okazji procesu dojrzewania twórczego niezbędne umiejętności warsztatowe. Nic więc dziwnego, że mistrzowie pierwszego pokolenia polskiej szkoły animacji stali się wychowawcami kolejnych generacji jej reprezentantów, a etos animacji autorskiej został przeniesiony w trybie kształcenia akademickiego na młodszych twórców. Rezultatem tych starań było pojawienie się drugiego i trzeciego pokolenia polskiej szkoły animacji, wykształconego na uczelniach artystycznych, w ramach ewoluującej aż do poziomu studiów dyplomowych w pełni akademickiej edukacji w dziedzinie animacji artystycznej<sup>10</sup>.

Wysuwającym się na pierwszy plan przykładem narodzin edukacji w tym zakresie jest niewątpliwie powstanie prowadzonej przez Kazimierza Urbańskiego Pracowni Rysunku Filmowego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; w połowie lat 60. mogła się ona poszczycić studentami, których nazwiska miały nie długo rozświecić polską animację na świecie: Julianem Antoniszem (pierwotnie: Antoniszczakiem), Ryszardem Czekałą i Jerzym Kucią. Mimo istotnych różnic w stylistyce twórczości pierwszego z nich i dwóch pozostałych, a także wzięwszy pod uwagę kilka innych postaci krakowskich absolwentów, można w przypadku tego środowiska mówić o „szkole Urbańskiego” – prawdopodobnie najbardziej jednorodnym i wyrazistym zjawisku edukacyjno-artystycznym w polskiej animacji<sup>11</sup>. Trzeba też dodać, że po rozstaniu się z kręgiem krakowskim Kazimierz Urbański uczył w kolejnych latach w trzech pozostałych polskich centrach edukacji z zakresu animacji: Łodzi, Warszawie i Poznaniu.

Koniec lat 50. to również moment powstania Pracowni Filmów Animowanych w łódzkiej szkole filmowej, powołanej do życia przez absolwenta FAMU w Pradze Jerzego Kotowskiego. Co prawda aż do początku lat 80. w Łodzi nie było pełnoprawnych studiów z zakresu animacji, ale wielu studentów innych kierunków się nią interesowało. To w Łodzi nakręcił swoją głośną etiudę *Konflikty* (1960) Daniel Szczechura, który następnie w drugiej połowie lat 60. rozpoczął w filmówce pracę pedagogiczną w dziedzinie animacji. Innym głośnym nazwiskiem Wydziału Operatorskiego był Stefan Schabenbeck, który po debiutanckiej animacji *Wszystko jest liczbą* (1966) w ciągu krótkiego czasu swoimi filmami podbił światowe festiwale, aby po kilku latach wyjechać do Niemiec i tam oddać się pracy pedagogicznej. Trzecim absolwentem, którego należy uznać za wybitnego przedstawiciela polskiej szkoły animacji (mimo że eksperymentował na pograniczu mediów), był Zbigniew Rybczyński – jego osiągnięcia w latach 70. zwieńczyło zdobycie Oscara za film *Tango* w 1983 r. Po odniesieniu historycznego sukcesu również on kontynuował swoją karierę za granicą, głównie w USA.

Nauczanie animacji na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych dojrzewało przez całe lata 60., aż do 1970 r., gdy pracownię objął Daniel Szczechura. Na przełomie lat 70. i 80. pojawili się pierwsi dyplomanci, a najwybitniejszym uczniem cenionego na świecie mistrza<sup>12</sup> stał się Piotr Dumala, który został jego asystentem i którego śmiało można uznać za przedstawiciela kolejnego pokolenia polskiej szkoły animacji. Szczechura kierował warszawską pracownią do roku 2000<sup>13</sup>. Przy

okazji trzeba wspomnieć, że ścieżka prowadząca od studiów artystycznych do filmu animowanego, z pominięciem studiów w tej właśnie dziedzinie, nie zamknęła się na pierwszym pokoleniu polskiej szkoły animacji. Na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych przeszedł nią na początku lat 70. – od malarstwa przez inne dziedziny twórczości – wybitny plastyk Jerzy Kalina, dołączając niejako z boku do środowiska polskiej szkoły animacji.

W latach 80. kolejnym ośrodkiem akademickim, w którym kształtowała się edukacja w zakresie animacji, był Poznań, gdzie w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych na początku uczył Kazimierz Urbański. Od 1985 r. głównym pedagogiem był absolwent tej uczelni Hieronim Neumann, który zdobył duże doświadczenie we współpracy ze Zbigniewem Rybczyńskim. Jego twórczość filmową niewątpliwie można uznać za pokrewną eksperymentalnemu, medialnemu podejściu autora *Tanga*. Neumann w 2000 r. przejął też po Szczecurze warszawską Pracownię Filmu Animowanego, by w pierwszych dziesięcioleciach nowego wieku odegrać kluczową rolę w edukacji z zakresu animacji w Polsce.

Podobnie jak w Krakowie, gdzie nauczanie animacji na Akademii Sztuk Pięknych według przekonania Urbańskiego miało być sprzężone z możliwością zatrudnienia absolwentów w lokalnym studiu produkcyjnym, którym z czasem stało się usamodzielnione Studio Filmów Animowanych, potoczyły się losy nauczania animacji w Poznaniu. Z początkiem lat 80. założone w stolicy Wielkopolski Telewizyjne Studio Filmów Animowanych rozpoczęło intensywną współpracę z poznańskimi absolwentami, stwarzając im możliwość realizowania projektów w warunkach profesjonalnych; w ten sposób powstawały całe cykle filmowe tworzone przez wielu autorów, każdy w innej technice i stylistyce (np. *14 bajek z Królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego /1997-2011/* – cykl zrealizowany we współpracy z przedstawicielami innych środowisk)<sup>14</sup>.

Na przełomie stuleci sytuacja edukacji w Polsce w zakresie animacji w czterech podstawowych ośrodkach akademickich była ustabilizowana. W Poznaniu i Warszawie uczył Hieronim Neumann, w Krakowie od początku lat 80. aż do początków drugiej dekady nowego wieku pedagogiem był jeden z najwybitniejszych uczniów Urbańskiego Jerzy Kucia, po którym w drugiej dekadzie XXI w. kierowanie pracownią przejął jego uczeń Robert Sowa, zaś w Łodzi po Henryku Ryszcze, który współpracował jeszcze ze Stefanem Schabenbeckiem, nauczanie przejął Krzysztof Rynkiewicz, a jednym z pedagogów został m.in. Piotr Dumala.

Na podstawie nawet tak bardzo pobieżnego przeglądu sytuacji w polskiej edukacji artystycznej, niezależnie od tego, jakie stanowisko przyjmie się w sporze o prawomocność stosowania terminu „polska szkoła animacji”<sup>15</sup>, łatwo stwierdzić, że większość przedstawicieli tej narodowej formacji odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu oblicza animacji artystycznej, przyczyniając się do przeniesienia wartości ustanowionych w pierwszym pokoleniu polskiej szkoły na następne dziesięciolecie. Jest też znamienne, że w latach 90., w czasie transformacji ustrojowej, kryzys, jaki dotknął studia producenckie (zwłaszcza w Krakowie, Łodzi i Warszawie), w znacznym stopniu ominął szkolnictwo artystyczne. Wprawdzie absolwenci kierunków animacyjnych z lat 90. padli ofiarą tych przemian, nie mogąc w naturalny sposób rozwinąć skrzydeł w profesjonalnej kinematografii, jednak samo szkolnictwo działało pełną parą, co z początkiem nowego wieku miało się okazać zbawienne dla ocalenia poziomu polskiej animacji artystycznej.

W 2012 r. w trakcie 19. edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda & Anima zorganizowano międzynarodową konferencję *Bilans światowej animacji pierwszej dekady XXI wieku – wkład polski*. Podjęto na niej próbę nakreślenia maksymalnie zobiektywizowanego obrazu sytuacji w polskiej animacji u progu nowego wieku przez odwołanie się do spojrzenia międzynarodowych ekspertów. W konferencji wzięli udział uznani specjaliści: Paul Wells (Wielka Brytania), Midhat Ajanović (Szwecja), Alfio Bastiancich (Włochy), Olivier Cotte (Francja), David Ehrlich (USA), Anja Ellenberger (Niemcy), Thomas Renoldner (Austria) i Laurent Million (Francja).

Wśród głównych tematów poruszanych przez uczestników na czoło wysunął się problem kontynuacji tradycji polskiej szkoły animacji i równoczesnego przekraczania jej granic przez przedstawicieli pokolenia najmłodszych artystów. Niektórzy dyskutanci, np. Midhat Ajanović, doszukiwali się w najnowszej twórczości znamion tożsamości polskiej animacji, która polegałaby na eksperymentowaniu, nieustannym poszukiwaniu nowych form wyrazu i kontynuowaniu tradycji graficznej, cechowałaby się dominacją czarnego humoru i absurdu w przekazie filmowym oraz pesymistyczną wymową, a wreszcie zmagałaby się z kwestiami egzystencjalnymi na poziomie refleksji filozoficznej. Inni, jak np. Thomas Renoldner, zwracali uwagę z kolei na żywotność młodej polskiej animacji wyrażającą się w odwadze przełamywania tradycji, przekraczania granic tego, co dzisiaj już statyczne, jeśli nie wręcz skostniałe<sup>16</sup>.

Zagraniczni eksperci zwracali też uwagę na przekroczenie w filmach powstałych w pierwszych latach nowego wieku granic wynikających z izolacji polskiej kultury narodowej wymuszonej sytuacją społeczno-polityczną w okresie realnego socjalizmu. Twórczość młodych artystów w ostatnim okresie zaczęła wykazywać cechy typowe dla procesów globalnych, stając się przekazem komunikatywnym na poziomie wcześniej w polskiej animacji niespotykanym. Za charakterystyczny dla tego zjawiska został uznany przykład *Katedry* (2002) Tomasa Bagińskiego, wpisującej się – co zauważył w dyskusji David Ehrlich – w nurt, którego korzeni należy szukać w tak lubianych przez młodych odbiorców grach komputerowych<sup>17</sup>. Badacze współczesnej kultury popularnej określają go mianem „światotwórstwa”, które ujawnia się w animacji przez przenoszenie do niej osiągnięć narracyjnych i estetycznych z dominujących obszarów popkultury<sup>18</sup>.

Mimo niewątpliwego sukcesu, jaki odniosła produkcja Bagińskiego, uhonorowanego nominacją do Oscara w kategorii „najlepszy krótkometrażowy film animowany”, trzeba jednak uznać to dzieło za marginalne osiągnięcie polskiej animacji ostatnich dwóch dekad. Umiejdzynarodowienie twórczości polskich młodych artystów, o którym tu mowa, zaczęło się w tym czasie manifestować na inne sposoby. Przede wszystkim stanowiło pochodną faktu, że polscy artyści uzyskali pełną swobodę w komunikacji ze światem już na etapie kształcenia, a także otrzymali możliwość korzystania z szerokiej oferty studiów i różnych propozycji warsztatowych, potem zaś produkowania swoich filmów poza granicami kraju czy przynajmniej koprodukcji ich z obcymi partnerami; wreszcie mogli brać udział w nieporównywalnie większej liczbie festiwali międzynarodowych niż w poprzednich dziesięcioleciach.

Nową sytuację w animacji polskiej znamionował też dochodzący do głosu z większą siłą niż w minionych okresach głąd sukcesu komercyjnego, który pano-

wał zwłaszcza w środowisku młodych twórców i producentów. To oni zapewniali bowiem lukę po dotkliwym kryzysie czy wręcz upadku warszawskich Miniatur, krakowskiego Studia Filmów Animowanych bądź łódzkiego Semafora; marzyli o budowaniu polskiej wersji przemysłu filmowego, który zajmowałby się produkcją nie tylko seriali dla dzieci, ale również animacji pełnometrażowych z przeznaczeniem do dystrybucji na rynku krajowym i międzynarodowym.

Niespodziewanym potwierdzeniem słuszności rozwoju idącego w tym kierunku, ale też impulsem dla podobnych inicjatyw stał się sukces komercyjny absolwentki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych Doroty Kobieli, która wspólnie z Hugh Welchmanem nakręciła długometrażową animację *Twój Vincent* (2017). Produkcja ta, jakkolwiek nieco kontrowersyjna warsztatowo i artystycznie, została jednak doceniona przez publiczność w wielu krajach i nominowana do Oscara w kategorii „najlepszy pełnometrażowy film animowany”<sup>19</sup>.

Promotorem uprzemysłowienia produkcji filmów animowanych w Polsce stało się powołane w 2014 r. Stowarzyszenie Producentów Polskiej Animacji, które za jedno ze swoich głównych zadań pozastatutowych<sup>20</sup> obrało budowanie i promocję marki polskiej animacji na świecie. Ma ono również ambicje reprezentowania środowiska twórców animacji w kontaktach z krajowymi i zagranicznymi instytucjami dysponującymi środkami finansowymi na rozwój tej dziedziny twórczości, takimi jak chociażby Polski Instytut Sztuki Filmowej. Cele te budzą liczne kontrowersje wśród tradycyjnych producentów i wybitnych przedstawicieli polskiej animacji dawnych pokoleń, których rozumienie terminu „marka polskiej animacji” jest zupełnie inne, a wiąże się z jakością artystyczną i oryginalnością realizowanych w Polsce filmów krótkometrażowych.

Stałe cele związane z rozwojem twórczości artystycznej w dziedzinie animacji stawia sobie zwłaszcza Sekcja Filmów Animowanych Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Ci dawni przedstawiciele środowiska animacji nie bardzo chcą i mogą pogodzić się z podejściem młodych, którzy pragnęliby budować polską markę niejako od podstaw. Trzeba przyznać, że nie brak im argumentów za tym, iż marka polskiej animacji istnieje i ma się całkiem dobrze.

Sytuacja twórczości animowanej w Polsce, po przewyciężeniu kryzysu lat 90., choć daleko jej jeszcze do pełnego unormowania, systematycznie się jednak poprawia. Trudno zaprzeczyć, że przyczyniło się do tego przede wszystkim szkolnictwo filmowe w dziedzinie animacji, które dzięki postawie twórców i pedagogów tej miary, co Jerzy Kucia, Daniel Szczechura i Hieronim Neumann, umiało utrzymać wysoki poziom mimo poważnych trudności związanych z procesami transformacyjnymi. Z kluczowej roli, jaką odegrali wspomniani artyści, najłatwiej zdać sobie sprawę na przykładzie środowiska krakowskiego, które w trudnych latach 90. nie utraciło znaczącej pozycji krajowej, a nawet międzynarodowej, m.in. dzięki niespodziewanej pomocy zagranicznej. Dowodzą tego powołane do życia z inicjatywy prof. Jerzego Kuci (Akademia Sztuk Pięknych), Myriam Prongué (Fundacja Pro Helvetia) i Bogusława Zmudzińskiego (Międzynarodowy Festiwal Filmowy Etiuda) Krakowskie Warsztaty Filmu Animowanego, które od 1996 r. były organizowane dzięki szwajcarskiemu wsparciu finansowemu dwa razy do roku, a od 1999 r. do dziś odbywają się raz do roku dzięki pomocy zarówno niemieckich, jak i polskich instytucji jako Międzynarodowe Warsztaty Filmu Animowanego.



*Acid Rain*, reż. Tomasz Popakul (2019)

Opisując sytuację polskiej animacji przełomu wieków i pierwszych dekad nowego stulecia, należy także uwzględnić nowe dokonania ciągle aktywnych przedstawicieli tzw. szkoły polskiej. Jako pierwszych trzeba wymienić jej dwóch nestorów. Witold Giersz w ostatnich latach zrealizował film *Signum* (2015), wyrastający z fascynacji prehistorycznym malarstwem jaskiniowym i pozwalający zrozumieć najbardziej podstawowy krąg inspiracji twórczych artysty. Obecnie 93-letni twórca pracuje nad kolejnym filmem, *Portret konia*, stanowiącym powrót do jego ulubionego motywu i zarazem podsumowanie twórczości.

Natomiast Daniel Szczechura, mimo skończonych 90 lat wciąż aktywny zawodowo jako pedagog w warszawskiej Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych, jako pierwszy polski twórca animacji dokonał przeglądu swojego dorobku, wybierając z niego w 2002 r. dziesięć produkcji, które uznał za najbardziej reprezentatywne dla swojego stylu. Przedstawił je w formie pełnometrażowego filmu montażowego *Hobby. Daniel Szczechura. Kilka filmów animowanych jednego autora*. Zaś ostatnio, nie po raz pierwszy w swojej karierze, zrealizował kilkunastominutowy film dokumentalny *Czy koń wie, że wygrał* (2017).

Z kolei bardzo aktywny środowiskowo – jako przewodniczący Sekcji Filmu Animowanego Stowarzyszenia Filmowców Polskich – Jerzy Kucia, nieustannie podejmujący próby otaczania nowych twórców opieką artystyczną, w ostatnich dwóch dekadach zrealizował dwa arcydzieła, powszechnie uznawane za sumę jego twórczości: *Strojenie instrumentów* (2000) oraz *Fugę na wiolonczelę, skrzypce i pejsza* (2014). Filmy te pogłębiają introspekcyjny kierunek obrany przed laty przez twórcę, który coraz chętniej odwołuje się do swoich emocji, ewokując obrazami przekonująco zespolonymi z oryginalną muzyką niezwykle silną reakcją emocjonalną widzów.

Równoczesna praca na dwóch uczelniach artystycznych nie przeszkodziła Hieronimowi Neumannowi w realizacji nowych filmów, które zaświadcza o jego rosnącym zainteresowaniu medialnym wymiarem filmu animowanego. W 2005 r.





*Zabij to i wyjedź z tego miasta*, reż. Mariusz Wilczyński (2019)

ukończył *Zoopraxiscope*, inspirowany fenomenem fotograficznej i prefilmowej działalności Eadwearda Muybridge'a, a w 2017 r. przestawił *Winę* – film podejmujący po latach śmiały dyskurs z *Tangiem* Zbigniewa Rybczyńskiego.

Piotr Dumała, inny przedstawiciel szkoły polskiej, po podsumowaniu swoich fascynacji twórczością Fiodora Dostojewskiego w filmie *Zbrodnia i kara* (2000), zrealizował kilka zaskakujących animacji i równocześnie rozpoczął przygodę z fabułą. I tak, oprócz dwóch części filmu *Dr Charakter przedstawia* (2010, 2012), *Koły-sanki* (2012), *Hipopotamów* (2014) i *Ostatniej wieszki* (2019), artysta z powodzeniem spełnił swoje marzenie o realizacji filmów fabularnych adresowanych do widowni kinowej. Jego filmy *Las* (2009) i *Ederly* (2015) stanowią znakomity przykład przeniesienia doświadczeń twórczych i wartości artystycznych z obszaru animacji do filmu aktorskiego. Trzeba podkreślić, że poza działalnością artystyczną Dumała jest ciągle pedagogiem w Szkole Filmowej w Łodzi, a wśród jego uczniów można odnaleźć nazwiska tego formatu, co Izabela Plucińska, która na stałe zamieszkała w Berlinie i po odniesieniu sukcesów artystycznych sama rozpoczęła pracę pedagogiczną w Akademii Sztuki w Szczecinie.

Do tego grona trzeba także włączyć Mariusza Wilczyńskiego, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, który od połowy lat 90. uprawia kino autorskie w typie polskiej szkoły animacji. Szczególnie aktywny w dwóch ostatnich dekadach i działający na różnych polach, realizuje program animacji bardzo osobistej, onirycznej i w rezultacie całkowicie osobnej<sup>21</sup>. W ostatnim czasie udało mu się zakończyć wieloletnie prace nad długometrażową animacją autorską *Zabij to i wyjedź z tego miasta* (2019). Film został nagrodzony na tegorocznych festiwalach w Berlinie i Annecy. Artysta jest również od lat związany jako pedagog z łódzką Szkołą Filmową.

Co oczywiste, w polskiej animacji ostatnich dwóch dekad, niezależnie od nowych dokonań mistrzów, ma miejsce naturalny proces zmiany pokoleń. Dzięki uruchomionym i coraz lepiej działającym mechanizmom finansowania absolwenci

animacji mają możliwość profesjonalnego debiutu, chociaż w opinii środowiska pomoc ta jest ciągle niewystarczająca. Jak zauważono podczas wspomnianej dyskusji zagranicznych ekspertów w trakcie konferencji w 2012 r., charakterystyczne dla tej zmiany jest dojście do głosu licznej grupy absolwentek animacji. Wprawdzie, jak zauważyła to wówczas Anja Ellenberger, jest to proces charakterystyczny dla całego szkolnictwa światowego, bo po prostu więcej młodych kobiet dostaje się na wyższe uczelnie artystyczne i wiąże swoją przyszłość zawodową z animacją<sup>22</sup>, jednak ma on również znaczący wpływ na zmianę obrazu polskiej animacji ostatnich lat. Pierwsze sygnały narastania nowego zjawiska nadeszły już w latach 90. z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie swoją obecność zaznaczyły studiujące pod opieką Jerzego Kuci: Wioletta Sowa, Edyta Turczanik i Marta Pajek, a po pewnym czasie także Ewa Borysewicz. Po latach najpełniej rozwija się kariera Marty Pajek, którą śmiało można uznać za jedną z dwóch – obok Izabeli Plucińskiej – liderkę polskiej animacji kobiecej.

W ostatniej dekadzie mamy w Polsce do czynienia z prawdziwym rozkwitem kobiecej animacji. Rozwój tego zjawiska stał się najbardziej charakterystycznym rysem dokonujących się w Polsce przemian w tej dziedzinie. Ogromna część młodych artystek już na studiach odnosi pierwsze sukcesy dzięki swoim etudom i filmom dyplomowym, ale też z powodzeniem konkuruje z mężczyznami w zdominowanej przez nich dotąd branży. Jak zauważyli Olga i Michał Bobrowscy, za symboliczny można uznać fakt, że w 2014 r. na kierunek animacja i efekty specjalne w łódzkiej Szkole Filmowej dostały się wyłącznie młode kandydatki<sup>23</sup>.

W tym kontekście należy wymienić – nawet niezależnie od tego, jak potoczyły się lub potoczą ich kariery – takie absolwentki łódzkiej szkoły oraz ich realizacje, jak: Balbina Bruszezwska (*Miasto płynie* /2009/), Natalia Brożyńska (*Drżące trąby* /2009/, *Doradcy króla Hydropsa* /2015/), Anita Kwiatkowska-Naqqi (etiudy *Protozoa* /2010/ i *Ab ovo* /2012/ oraz profesjonalny debiut *Locus* /2016/), Renata Gąsiorowska (*Cipka* /2015/), Karolina Specht (*Nieprawdopodobnie elastyczny człowiek* /2013/ i *Kwadratura koła* /2018/), Natalia Krawczuk (*Pies Schrödingera* /2016/) czy Paulina Ziółkowska (*O Matko!* /2017/ i *Na zdrowie* /2018/). Grono obiecujących autorek filmowych uzupełniają absolwentki z innych krajowych centrów edukacyjnych – warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych: Małgorzata Bosek (*Dokumanimo* /2007/, *Wyspa gibonów* /2010/ i *Rok* /2018/), Małgorzata Rżanek (*Dance macabre* /2013/), Katarzyna Kijek (*Debiut* /2016/) i Jola Bańkowska (*Story* /2018/), krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych: Betina Bożek (*O Jezu!* /2018/) i Joanna Wapniewska (*Vitae Azilia* /2019/), a także Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi Marta Magnuska (*Ciało obce* /2016/ oraz *Inny* /2018/).

Nakreślenie w miarę pełnego pejzażu polskiej animacji artystycznej ostatnich dekad wymaga oczywiście uzupełnienia tego wyliczenia o nazwiska przykuwających uwagę męskich przedstawicieli środowiska animacji. Wybijają się wśród nich tacy autorzy, jak absolwenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych: Zbigniew Czapla (*Papierowe pudełko* /2011/, *Dziwny przypadek* /2017/), Wojciech Sobczyk (*Wiosna* /1999/, *Lato* /2014/) i Tomasz Siwiński (*Mały czarny kwadrat* /2007/, *Niebieski pokój* /2014/) oraz łódzkiej Szkoły Filmowej: Andrzej Jobczyk (*Wywijasz* /2008/) i Tomasz Popakul (*Ziegenort* /2013/, *Acid Rain* /2019/), a także Michał Socha (*Laska* /2008/) z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Andrzej Gosieniecki (*Studnia* /2008/, *Pan Maluśkiewicz i wieloryb* /2016/) z Uniwersytetu Artystycznego w Poz-

naniu czy Tomek Ducki (*Linia życia* /2007/, *Łażnia* /2013/) po uczelniach w Budapeszcie i Londynie. Warto też odnotować dokonania z ostatnich kilkunastu lat starszych twórców, jak Marek Skrobecki (*Ichthys* /2005/) i Wojciech Wojtkowski (*Ex Animo* /2013/).

Z przedstawionego obrazu niewątpliwie wynika, że animacja polska po kryzysie i zastoju, który ją dotknął w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku, zyskuje świetność podobną do tej z lat 60. i 70. Na aktualną sytuację wpłynęło kilka czynników – zarówno tych wiążących się z odmiennością obecnych trendów, jak i tych bezpośrednio dotyczących odwołań do dawnej świetnej tradycji. Z pewnością w ostatnich latach zmieniła się tematyka rodzimej animacji, zaczęła zmiernić specyficznie polska problematyka egzystencjalno-filozoficzna, zaś aluzyjne komentowanie sytuacji społeczno-politycznej PRL ustąpiło miejsca tematowi wynikającym z obserwacji i doświadczeń osobistych. Równocześnie podejmowano problemy uniwersalne, takie jak kryzys rodziny, refleksja nad współczesnym miejscem i funkcjami ciała<sup>24</sup>, rolą mediów w życiu codziennym czy alternatywnymi sposobami patrzenia na życie społeczne.

Obecnie najbardziej radykalne zmiany przynosi wspomniana i postępująca w szybkim tempie feminizacja polskiej animacji. Warto bowiem pamiętać, że klasyczna polska szkoła animacji przez kilka pokoleń była zmaskulinizowana, a spośród aktywnych w tamtym czasie realizatorek (Zofia Oraczewska, Ewa Bibańska, Aleksandra Korejwo, Alina Skiba, Ewa Ziobrowska) praktycznie żadna nie była do tego nurtu zaliczana. Sytuacja zaczęła się zmieniać dopiero z końcem ubiegłego wieku, a w ostatnich latach doprowadziła do zarysowania – właśnie za sprawą tendencji feminizacyjnych – nowego obrazu polskiej animacji<sup>25</sup>.

Obserwując te zmiany, nie można jednak zapominać o co najmniej dwóch cechach dawnej polskiej szkoły animacji, które pozwalają mówić o jej współczesnej kontynuacji, a wiążą się z przeniesieniem jej etosu dzięki długoletniej edukacji filmowej aż do początku XXI w. Przede wszystkim chodzi tu o potraktowane przed laty przez Kossakowskiego jako siła odśrodkowa, a kultywowane w edukacji filmowej bogactwo i różnorodność talentów kolejnych pokoleń twórców, aktualnie przede wszystkim kobiet, ale też uzdolnionych mężczyzn. Natomiast za drugą stałą jej cechą należy uznać walor plastyczny, zaistniały jeszcze dzięki Janowi Lenicy i Walerianowi Borowczykowi. Mimo upływu lat polska animacja ciągle imponuje nim na świecie. Bez wątplenia stanowi to rezultat studiów u starych mistrzów, kładących nacisk na ten właśnie aspekt animacji i przywiązujących w trakcie nauczania dużą wagę do rozwoju osobowości oraz kształtowania indywidualności młodych artystów. Autorski film animowany jest bowiem przede wszystkim sztuką plastyczną i w tym kontekście – obok filmowego i narracyjnego – powinien być przez odbiorcę umieszczany i oceniany.

<sup>1</sup> O animowanym potencjale polskiej szkoły plakatu świadczy anegdota, którą opowiedział mi Theodore Ushev – znany bułgarski twórca działający w Kanadzie. Podczas studiów w Sofii wyjechał na krótki staż studencki do Polski, gdzie miał okazję poznać na jednej z wystaw

arcydzieła polskiej szkoły plakatu. Jego szczególną uwagę zwróciły plakaty Jana Lenicy. Wrażenie było tak silne, że postanowił – inspirowany się plastyką polskiego mistrza – nakreślić film animowany. Tak powstała animacja *Vertical* (2003). Jakież było zdziwienie artysty,

- gdą po czasie dowiedział się, że Lenica jest znanym i cenionym na całym świecie twórcą animacji.
- <sup>2</sup> M. Giżycki, *Krótką historią polskiego filmu animowanego*, w: *Katalog przeglądu „55 lat polskiej animacji”*. 12.03-29.04.2004, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa 2004, s. 15.
- <sup>3</sup> Por. *Film animowany: co to dziś znaczy? Mówią John Halas i Mirosław Kijowicz (notowała B. Mruklik)*, „Kino” 1977, nr 7, s. 22.
- <sup>4</sup> Por. *Animacja to filmowa poezja*. Z *Giannalberto Bendazzim rozmawia Bogusław Zmudziński*, tłum. M. Jaskóła, w: *Katalog przeglądu „55 lat polskiej animacji”*, dz. cyt., s. 32-33. W fundamentalnej trzytomowej publikacji *Animation: A World History* Bendazzi na określenie głównej cechy polskiej szkoły animacji używa pojęcia „poezja pesymizmu” (zob. G. Bendazzi, *Animation: A World History. Volume 2: The Birth of a Style – The Three Markets*, CRC Press – Taylor & Francis Group – A Focal Press Book, Boca Raton 2016, s. 242).
- <sup>5</sup> Por. *Pomagam widzowi się odnaleźć*. Z *Jerzym Kucią rozmawia Bogusław Zmudziński*, „Kwartalnik Filmowy” 1997-1998, nr 19-20, s. 182.
- <sup>6</sup> Jak twierdzi Paweł Sitkiewicz, wymieniane przez światową krytykę cechy charakterystyczne polskiej szkoły animacji to: *odrębny krąg tematyczny (związany z egzystencjalną lub filozoficzną refleksją), przywiązanie do oryginalnej plastyki, skłonność do metaforycznego przedstawiania problemów współczesności, intelektualna precyzja, polityczny kontekst, a co za tym idzie pesymistyczny nastrój, ale również instytucjonalna opieka państwa*. Zob. P. Sitkiewicz, *Polska szkoła animacji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 11-12.
- <sup>7</sup> Por. A. Kossakowski, *Polski film animowany 1945-1977*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.
- <sup>8</sup> A. Kossakowski, *Kilka myśli przy okazji trzydziestolecia*, „Kino” 1977, nr 7, s. 17-18.
- <sup>9</sup> Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że zwykły „zjadacz filmowego chleba” miał też szansę oglądać w tamtych latach animacje artystyczne jako tzw. dodatki, które obok Polskiej Kroniki Filmowej poprzedzały projekcje pełnometrażowych filmów fabularnych w kinach. Z perspektywy wielu lat, w sytuacji permanentnego kryzysu dystrybucji animacji krótkometrażowych, trudno nie docenić znaczenia kulturowego tej formy promocji artystycznego filmu animowanego.
- <sup>10</sup> W skróconej formie ewolucję edukacji artystycznej w dziedzinie animacji w Polsce przedstawił Mariusz Frukacz w tekście *Nau-*
- czanie animacji między sztuką a rzemiosłem*, w: *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Polskie Wydawnictwo Audiovizualne, Warszawa 2008, s. 142-159.
- <sup>11</sup> W tekście poświęconym obecności animacji w krakowskim środowisku artystycznym i kulturalnym Jerzy Armata „szkołę Urbańskiego” określa mianem „szkoły krakowskiej”. Por. J. Armata, *Krakowska szkoła animacji*, „Ekran” 2018, nr 5, s. 95-99. Niezwykle ciekawy obraz działalności i programu edukacyjno-artystycznego Kazimierza Urbańskiego przyniosła wydana po śmierci artysty (2015) książka Hanny Margolis *Animacja autorska w PRL w latach 1957-1968. Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- <sup>12</sup> Daniel Szczuchura, jeden z najbardziej rozpoznawalnych w międzynarodowym środowisku przedstawicieli polskiej szkoły animacji, jako pierwszy Polak został laureatem ustanowionej w 1985 r. dorocznej ASIFA Prize; wręczono mu ją za rok 1990 na festiwalu w Zagrzebiu. Zob. [www.asifa.net/asifa-prize](http://www.asifa.net/asifa-prize) (dostęp: 18.09.2020).
- <sup>13</sup> Por. obszerną monografię *Animacja w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, red. H. Margolis, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2018.
- <sup>14</sup> Jerzy Armata zdecydowanie podziela pogląd, że Kazimierz Urbańskiego trzeba uznać za najwybitniejszego nauczyciela w dziejach rodzimej animacji – zob. tegoż, *Poznańscy mistrzowie autorskiej animacji*, w: *Animacja w poznańskiej uczelni (1980-2016)*. *Wydział Animacji. Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu*, red. J. Adamczak, M. Ćwiek, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2016, s. 23-26. Warto podkreślić, że to właśnie w poznańskim studiu Kazimierz Urbański, po latach artystycznego milczenia, wrócił na przełomie lat 70. i 80. do realizacji własnych filmów.
- <sup>15</sup> Paweł Sitkiewicz przyjął wobec sporu o pracomocność używania tego terminu stanowisko, które można określić mianem pragmatycznego, sprowadzając je do kilku pytań: *Co mamy na myśli, pisząc „polska szkoła animacji”? Dlaczego w dokonaniach polskich animatorów szuka się narodowego stylu, a więc przyjmuje określoną strategię odbioru? I wreszcie, co sztuka filmowa zawdzięcza polskiej animacji?* Postanowił tym samym podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, co to pojęcie daje w rozumieniu *historii kina tej części Europy*. P. Sitkiewicz, dz. cyt., s. 18-19.

- <sup>16</sup> Por. M. Olszowska, B. Zmudziński, *Polish Animation from the Beginning of the New Century in the Eye of Strangers*, w: *Obsession, Perversion, Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation*, red. O. Bobrowska, M. Bobrowski, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała – Kraków 2016, s. 201-203.
- <sup>17</sup> Por. tamże, s. 201.
- <sup>18</sup> Por. K. M. Maj, *Słowo „film” znaczy świat*, „Ekrany” 2019, nr 3-4, s. 6-10 oraz *Procedury światotwórstwa. Jacek Dukaj w rozmowie z Miłozsem Stelmachem*, „Ekrany” 2019, nr 3-4, s. 13-17.
- <sup>19</sup> W chwili obecnej Dorota Kobiela wraz z Hugh Welchmanem realizuje feministyczną adaptację *Chłopów* Władysława Reymonta, w warstwie wizualnej nawiązującą do malarstwa Józefa Chełmońskiego. Zob. <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2020/07/21/dorota-kobiela-hugh-welchman-twoj-vincent-chlopi-reymont/> (dostęp: 18.09.2020).
- <sup>20</sup> Por. statut Stowarzyszenia Producentów Polskiej Animacji, paragraf 4. i 5. (<https://sp-pa.pl/wp-content/uploads/STATUT-SPPA.pdf> /dostęp: 18.09.2020/). Podczas licznych publicznych spotkań i debat z udziałem przedstawicieli SPPA, poświęconych stanowi współczesnej polskiej animacji, powracał temat budowy marki polskiej animacji. Por. m.in. spotkanie branżowe Forum Animacji, zorganizowane w trakcie 22. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda&Anima, podczas którego zaprezentowano raport Tomasza Dąbrowskiego oraz Iwoiny Kani pt. *Potencjał rozwojowy polskiej animacji i VFX*. Zob. *Katalog 22. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda&Anima*, red. M. Chwałek, J. Sygut-Wierzbicka, B. Zmudziński, Fundacja Promocji Kultury Artystycznej, Filmowej i Audiowizualnej Etiuda&Anima, Kraków 2015, s. 149.
- <sup>21</sup> Por. J. Armata, *Z Armatą na Wilka. Animowany blues Mariusza Wilczyńskiego*, Wydawnictwo Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2011.
- <sup>22</sup> Por. M. Olszowska, B. Zmudziński, dz. cyt., s. 205.
- <sup>23</sup> O. Bobrowska, M. Bobrowski, *Młoda polska animacja. W stronę kobiecej nowej fali*, „Ekrany” 2018, nr 2, s. 31.
- <sup>24</sup> Na „cielesny nurt” w polskiej animacji kobiecej w ciekawy sposób zwracają uwagę Olga i Michał Bobrowscy – por. tamże, s. 31-32.
- <sup>25</sup> W charakterystyczny, genderowy sposób pisze o tym Hanna Margolis, wskazując, że przy zachowaniu całej zmaskulinizowanej struktury organizacyjnej polskiej animacji (studia producenckie, komisje eksperckie, kierowanie pracownikami animacji na uczelniach wyższych) w ostatnich latach paradoksalnie to właśnie kobiety zaczęły dominować w czołówce polskiej animacji autorskiej. Por. H. Margolis, *Problem dziedzictwa animacji autorskiej*, w: *Polska animacja XXI wieku*, red. M. Kozubek, T. Szczepański, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2017, s. 61-63.

**Bogusław  
Zmudziński**

Z wykształcenia prawnik i filozof; wieloletni pracownik Wydziału Humanistycznego Akademii Górniczo-Hutniczej im. Stanisława Staszica w Krakowie; założyciel i dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda&Anima; prezes Dyskusyjnego Klubu Filmowego Uniwersytetu Jagiellońskiego „Rotunda” oraz założyciel Fundacji Promocji Kultury Artystycznej, Filmowej i Audiowizualnej Etiuda&Anima. Zajmuje się filozofią społeczną, estetyką i badaniami nad filmem autorskim, w tym zwłaszcza animowanym. Jest członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz Association Internationale du Film d'Animation (Międzynarodowe Stowarzyszenie Filmu Animowanego) – ASIFA.

## Bibliografia

- Armata, J.** (2011). *Ź Armatą na Wilka. Animowany blues Mariusza Wilczyńskiego*. Warszawa – Kraków: Wydawnictwo Nowe Horyzonty – Korporacja Halart.
- Armata, J.** (2016). Poznańscy mistrzowie autorskiej animacji. W: J. Adamczak, M. Ćwiek (red.), *Animacja w poznańskiej uczelni (1980–2016). Wydział Animacji. Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu* (ss. 23–32). Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.
- Armata, J.** (2018). Krakowska szkoła animacji. *Ekrany*, (5), ss. 95–99.
- Bendazzi, G.** (2016). *Animation: A World History. Volume 2: The Birth of a Style – The Three Markets*. Boca Raton: CRC Press – Taylor & Francis Group – A Focal Press Book.
- Bendazzi, G., Zmudziński, B.** (2004). Animacja to filmowa poezja. Z Giannalberto Bendazzim rozmawia Bogusław Zmudziński (tłum. M. Jaskóła). W: *Katalog przeglądu „55 lat polskiej animacji”. 12.03–29.04.2004* (ss. 32–33). Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich.
- Bobrowska, O., Bobrowski, M.** (2018). Młoda polska animacja. W stronę kobiecej nowej fali. *Ekrany*, (2), ss. 30–35.
- Chwałek, M., Sygut-Wierzbicka, J., Zmudziński, B.** (red.) (2015). *Katalog 22. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda&Anima*. Kraków: Fundacja Promocji Kultury Artystycznej, Filmowej i Audiowizualnej Etiuda&Anima.
- Dukaj, J., Stelmach, M.** (2019). Procedury światotwórstwa. Jacek Dukaj w rozmowie z Miłoszem Stelmachem. *Ekrany*, (3–4), ss. 13–17.
- Frukacz, M.** (2008). Nauczanie animacji między sztuką a rzemiosłem. W: M. Giżycki, B. Zmudziński (red.), *Polski film animowany* (ss. 142–159). Warszawa: Polskie Wydawnictwo Audiowizualne.
- Giżycki, M.** (2004). Krótka historia polskiego filmu animowanego. W: *Katalog przeglądu „55 lat polskiej animacji”. 12.03–29.04.2004* (s. 15). Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich.
- Halas, J., Kijowicz, M.** (1977). Film animowany: co to dziś znaczy? Mówią John Halas i Mirosław Kijowicz (notowała B. Mruklik). *Kino*, (7), ss. 21–24.
- Kossakowski, A.** (1977). Kilka myśli przy okazji trzydziestolecia. *Kino*, (7), ss. 17–20.
- Kossakowski, A.** (1977). *Polski film animowany 1945–1977*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kucia, J., Zmudziński, B.** (1997–1998). Pomagam widzowi się odnaleźć. Z Jerzym Kucią rozmawia Bogusław Zmudziński. *Kwartalnik Filmowy*, (19–20), ss. 180–186.
- Maj, K. M.** (2019). Słowo „film” znaczy świat. *Ekrany*, (3–4), ss. 6–10.
- Margolis, H.** (2017). Problem dziedzictwa animacji autorskiej. W: M. Kozubek, T. Szczepański (red.), *Polska animacja XXI wieku* (ss. 42–63). Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej.
- Margolis, H.** (2019). *Animacja autorska w PRL w latach 1957–1968. Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Margolis, H.** (red.) (2018). *Animacja w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Olszowska, M., Zmudziński, B.** (2016). Polish Animation from the Beginning of the New Century in the Eye of Strangers. W: O. Bobrowska, M. Bobrowski (red.), *Obses-*

*sion, Perversion, Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation* (ss. 191–207). Bielsko-Biała – Kraków: Galeria Bielska BWA.

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

**Keywords:**

Polish school  
of animation;  
Polish school  
of poster art;  
auteur  
animation;  
film education;  
feminisation  
of animation

**Abstract**

Bogusław Zmudziński

**The Roots and the Condition of Polish Artistic Animation in the First Decades of the 21st Century**

The socio-political and economic transformations initiated in 1989 caused a severe crisis in the Polish animated film of the 1990s. After a period of stagnation, the first decades of the new century brought a significant revival of Polish artistic animation. The author presents the works of Polish artistic animation and examines its achievements against the historical background of the “Polish school of animation”, which has always been a world-famous, unique cultural phenomenon. Aware of the fact that new generations of artists both continue this tradition, as well as engage with it polemically, the author emphasizes the role of internationally renowned film education, which is crucial to the transfer of the school’s values. At the same time, he indicates that, in recent decades, a distinctive feature of Polish animation has been its intense feminisation.