

Dwugłos o poznańskim Studiu Filmów Animowanych

Badania kultury produkcji, ich zakres i instrumentarium uważamy za szczególnie przydatne do zastosowania wobec poznańskiego Studia Filmów Animowanych i jego miejsca w naszej refleksji. Przypadek tego Studia jako instytucji, na której historii można prześledzić na przykład implementowanie w minionych trzydziestu latach różnych ekonomicznych modeli funkcjonowania kinematografii, a także jako zespołu twórczego o ponadtrzydziestoletniej tradycji produkcji filmowej; rola Studia w lokalnej kulturze tej produkcji, w końcu jedno z jej dzieł – cykl filmowy *14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego* – to obszerny i bardzo interesujący przedmiot badań, które – miejmy nadzieję – rozpoczynamy właśnie tym tekstem.

Badania kultury produkcji zdradzają silne powinowactwo z badaniami jakościowymi we współczesnej socjologii[1]. Ze względu na nasz stosunek do przedmiotu tego tekstu – podobnie jak w publikacji wcześniejszej jednego z nas, dotyczącej Lailonii[2] – zależało nam raczej na perspektywie zwanej *emic*, z przejściem „od opowiadacza do autora”[3]. By indukować tę perspektywę, postanowiliśmy się posłużyć pogłębionym wywiadem narracyjnym[4], zajmując względem siebie równorzędne pozycje „aktywatorów”. Jest to wywiad nieustrukturyzowany (chyba że za elementy struktury uznamy po kilkanaście zagadnień raczej niż pytań, pomyślanych jako zaczyn czy środek prowokujący do wypowiedzi). Przedstawiliśmy je sobie nawzajem, nie uzgadniając ich, a odpowiedzi udzieliliśmy, również ich ze sobą nie

[1] Por. np. J. Beverley, *Narracja świadka, podrzędność i autorytet narracyjny*, tłum. M. Świątkiewicz-Mośny, w: *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, red. nauk. wyd. polskiego K. Podemski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 761–774.

[2] J. Zamojski, *Miasto w Lailonii. Uwagi scenarzysty*, „Images” 2013, vol. XII, no. 21, s. 43–61.

[3] Zob. J. Beverley, op. cit., s. 761, 763. Rozróżnienie perspektyw *emic* i *etic* obecne jest również w podstawowej pracy dotyczącej badań kultury produkcji, por. J.T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham and London 2008, s. 380–381, przyp. 44. Interesujące jest także inne jeszcze, semantyczne powinowactwo, gdy J. Beverley

odwołuje się przy tym do sformułowania M. Barneta, że w *testimonio* [świadczenie – przyp. aut.] „autor został zastąpiony przez funkcję «kompilatora» [...], lub «aktywatora» [...] na wzór producenta filmowego”, J. Beverley, op. cit., s. 763, przyp. 4.

[4] S.E. Chase, *Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów*, tłum. F. Schmidt, w: *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, red. nauk. wyd. polskiego K. Podemski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 15–55, a zwłaszcza 31–34, dot. relacji między badaczem a badanym. Z kolei z perspektywy badań kultury produkcji por. *Restart zespołów filmowych. Film Units: Restart* (red. M. Adamczak, P. Marecki, M. Malatyński, Korporacja Ha!art, Kraków, Łódź 2012), która to publikacja zawiera m.in. rozmowy z reżyserami.

konsultując, i przesłaliśmy je sobie nawzajem w tym samym czasie, poprzez co uniknęliśmy, jak sądzimy, niebezpieczeństwa wzajemnego zasugerowania się wypowiedziami; ich zbieżności są więc niezamierzone.

Wybraliśmy siebie nieprzypadkowo, jako osoby pełniące różne role w powstawaniu filmu, inne także niż eksponowana zazwyczaj rola reżysera. Wybraliśmy siebie również ze względu na to, że choć znamy się od wielu lat, a od kilku ściślej ze sobą współpracujemy, w dalszym ciągu cechujemy się ciekawością dotyczącą roli „tego drugiego” w powstawaniu filmu. Ze względu na te role nasze narracje są świadectwami wrażeń i opisami zarówno z okresu koncepcyjnego pracy nad filmem, jak i z planu filmowego. Sądzimy, że taki wybór pozwolił na uzyskanie wypowiedzi w co najmniej kilku łączących się za sprawą Studia kontekstach, spośród tych wymienianych przez Nową Historię Filmu[5].

Na poniższy tekst składają się więc wypowiedzi producentki i scenarzysty *14 bajek z królestwa Lailonii*, układające się w dwugłos przybliżający realia pracy w poznańskim Studiu Filmów Animowanych.

* * *

**Jan Zamojski,
scenarzysta:**

Jestem raczej historykiem filozofii niż filozofem. Scenarzystą chciałem zostać wcześniej, jeszcze nim zacząłem pracę na uczelni, a nie pewność co do kawałka chleba w ogóle mnie nie obchodziła; nie wiem, z czego to wynika (nie z nadmiaru dóbr materialnych, zapewniam), że „kawałek chleba” nigdy nie był dla mnie motywacją.

Inna sprawa to spełnienie zawodowe. Myślałem raczej o reżyserii niż o pisaniu scenariuszy, ale życie tak mi się ułożyło, że na początku lat 80. nie mogłem sobie pozwolić naienne studia w innym mieście, zdawałem więc egzaminy do studium scenariuszowego, które było zaoczne. Z czasem moje myślenie o roli reżysera w filmie i o frustracjach, którymi z kolei nacechowany jest ten zawód, pod wpływem przyglądania się realizacjom różnych filmów też uległo przewartościowaniu. Oczywiście, nie mnie sądzić, czy to, co napiszę poniżej, nie jest aby jakąś racjonalizacją wyboru, czy może też stopnia odwagi sprzed trzydziestu lat, której zabrakło, by studiować reżyserię. Jednak przyglądając się reżyserom, wśród nich także kilku wybitnym, zauważyłem, że w gruncie rzeczy każdy z ich filmów był jakimś kompromisem, nie w tym sensie nawet, że z takich czy innych powodów szli oni na ustępstwa, lecz w tym, że ze względu na samą istotę swojej pracy filmowej zdani byli na współpracowników, na

[5] R.C. Allen, D. Gomery, *Film History. Theory and Practice*, McGraw Hill, Boston 1985, gdzie wymienionych jest dziewięć typów czy też dziedzin historii filmowej, spośród których nasz tekst z pewnością zawiera odniesienia do dziedzin: estetycznej, ekonomicznej i społecznej. O pojęciach Nowej Historii Filmu i Nowej Historii Kina por. Ł. Biskupski, *Przepę-*

dzić widmo X muzy: kilka refleksji na temat kulturowej historii kina w kontekście polskim [online], <<http://www.filmkulturaspolnoczenstwo.pl/publicystyka/przpedzic-widmo-x-muzy-kilka-refleksji-na-temat-kulturowej-historii-kina-w-kontekscie-polskim/>> [dostęp: 20 września 2013].

aktorów i ekipę. Byłem kiedyś świadkiem zdarzenia, które głęboko zapadło mi w pamięć. Młode, ale już wówczas wybitne aktorki grały w pięknej scenie, było niezwykle światło, nad rzeką zachodziło słońce i wszystko nagle nabrało takiego czaru, że w ekipie urzeczeni byli nawet najwięksi cynicy. Ujęcie się skończyło, a wówczas na pytanie reżysera, znakomitego reżysera, jak wyszło, szwenkier powiedział, że pod koniec mikrofon wszedł mu w kadr. Reżyser z całej siły ten mikrofon kopnął, a twarz miał przy tym taką, jakby odczuł z powodu zepsutego ujęcia fizyczny, głęboki ból. Nie potrafiłbym znieść takiego bólu. Pisząc scenariusz, jestem całkowicie zależny od siebie, od swojej wyobraźni i wiedzy. Oczywiście, scenariusz następnie ulega zmianom, a w animacji to właściwie nieuniknione, bo reżyserzy – choć zazwyczaj akceptują to, co ma opowiedzieć – z trudem przyjmują sugestie, w jakim świecie będzie się dziać akcja (a przecież ja jakoś muszę ją sobie wyobrazić), nie tylko dlatego, że dysponują bogatszą wyobraźnią, lecz także dlatego, że ich twórczość w warstwie wizualnej jest silnie nacechowana ich indywidualnością, kojarzona z nimi, czy też dlatego, że przyzwyczajeni są do autorskiej formuły filmu animowanego, a scenariusz traktują jako pretekst do własnej opowieści. Jak sądzę, jeśli na festiwalu, na których spotykają się reżyserzy filmów animowanych, nikt mnie nie zaprasza, to znaczy, że mogą się beze mnie obejść. Tak więc, jak pisał Mistrz Kołakowski, i tak niedobrze, i tak niedobrze. Wszystko niedobrze.

Myślę, że idealnym rozwiązaniem dla reżyserów filmu animowanego, którzy zazwyczaj znają się na kilku rzeczach, np. oprócz reżyserii na projektowaniu plastyki, byłoby robienie filmów od początku do końca autorskich. Jeśli tak, to doskonale bym ich rozumiał, bo – proszę wybaczyć przyćmiewając analogię – sam byłem dla nich niekiedy jak ten mikrofon, co wszedł w kadr. A wracając do pytania: rozumiem ich także, bo jeśli chciałbym być reżyserem, to właśnie jedynie filmów całkowicie autorskich, w których odpowiadałbym za wszystko, bo wówczas mógłbym mieć pretensje tylko do siebie. Albo autorem książek (chodzi mi oczywiście o inne książki niż naukowe) pisanych w pojedynkę. I pewnie tak to się skończy, ta cała moja przygoda z pisaniem.

Warto jednak dodać coś jeszcze, co może w tym wszystkim jest najważniejsze, ważniejsze od spełnienia zawodowego: dzięki pracy scenarzysty poznałem bardzo zróżnicowaną publiczność, a osobiście wiele bardzo interesujących osób, od autora pierwowzoru poczynając, byłem na wielu spotkaniach, głównie w środowiskach zajmujących się związkami filmu i filozofii, a także w wielu bardzo interesujących miejscach, od Oksfordu po Tokio. Tam zresztą, od pana Shoji Mimura z Teatru X w Tokio, który zrobił ze mną wywiad, usłyszałem największy komplement, całkowicie równoważący moje z kolei wszelkie frustracje i niespełnienia: gdy patrzę na pana – powiedział Shoji Mimura – widzę polskiego inteligenta, reprezentanta polskiej inteligencji twórczej, której wyróżnikiem jest to, że jej przedstawiciele znajdują się nie na jednej, lecz na kilku rzeczach.

Kompletnie nie myślałem o tym, co producenci lubią najbardziej i właściwie do dziś o tym nie myślę, co pewnie dyskwalifikuje mnie jako scenarzystę, którego można wpisać w jakiś format. Przyznaję też, że pracując na uczelni również nie myślę na przykład o tym, co najbardziej lubią redakcje czasopism naukowych czy kolegia decydujące o wydawaniu książek i ile za to dostanę punktów (a wszyscy znaleźliśmy się we władaniu nowego bożka o dziwnym imieniu Punkty za Publikacje). Pod tym względem jestem outsiderem. Wówczas interesowało mnie głównie to, by twórczość Leszka Kołakowskiego trafiła do możliwie najszerszej grupy odbiorców, bo nawet jeśli te filmy miały stawiać widzom jakieś nieco wyższe wymagania, to i tak można było zakładać, że będzie ich więcej niż czytelników książki. Ekranizacja *Bajek z Lailonii* to było też przedsięwzięcie pionierskie, gdy chodzi o ukazywanie twórczości Leszka Kołakowskiego –



Kadry z czołówki cyklu 14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego, realizacja Piotr Dumała

z wiadomych powodów nieznanego przecież z telewizji. Oczywiście, na antenie pierwsze pojawiły się jego *Miniwykłady o maxisprawach*, ale to tylko dlatego, że proces produkcyjny filmu animowanego jest znacznie dłuższy niż realizacja innych form.

Pierwsze wrażenia z wizyty w Studiu były pozytywne, choć potem na kilka miesięcy zapadła cisza. To był czas pełen oczekiwania, a jednocześnie ta cisza była irytująca, w dodatku ówczesny nowy dyrektor Studia przekazał mi, że może ono zlecić zrobienie scenariuszy *Bajek z Lailonii* także kilku innym osobom. Dla Leszka Kołakowskiego było jednak oczywiste, że to ja powinienem być autorem adaptacji.

Moim zdaniem, o decyzji, by produkować cykl, w pierwszej kolejności przesądził autorytet autora pierwowzoru. W drugiej jednak – napiszę o tym bez fałszywej skromności – scenariusze, jakie przyniosłem do Studia, a zwłaszcza

ich zawodowa forma, która (z góry przepraszam, jeśli się mylę, nie jest moją intencją konfrontowanie ich z jakimikolwiek innymi tekstami), nie była jeszcze wówczas czymś, czego w oczywisty sposób domagano by się od projektu, zwłaszcza

cza od projektu filmu animowanego. Zanim podpisano ze mną umowy na kolejne teksty po *Pięknej twarzy*, poproszono mnie, bym napisał jeszcze jeden tekst – *Czerwoną łatę*; chodziło zapewne o to, by sprawdzić, czy to, że scenariusz *Pięknej twarzy* był dobrze napisany, nie było przypadkiem.

* * *

Dziś wiemy już, że z „autorskim” charakterem filmu animowanego to pewna przesada, że można – zazwyczaj ze względu na temat – produkować pełnometrażowe filmy animowane, które nie są „autorskie”. Zresztą, co to znaczy? Jeśli oznacza to, że twórca filmu jest w jednej osobie reżyserem i kimś jeszcze (w przypadku filmu animowanego na przykład autorem projektu plastycznego czy zdjęć), to jest to kwestia przyjęcia takiego a nie innego zdefiniowania filmu autorskiego. Jeśli przyjmujemy, że w filmach, które opowiadają jakąś historię, ta historia jest czymś, co jest równorzędne pozostałym środkom, a w dodatku filmy te to adaptacje, a więc istnieją autorzy pierwowzoru literackiego i scenariusza, wówczas autorski charakter tych filmów to rzecz dyskusyjna. Przyznać muszę, że nie zdawałem sobie sprawy, jak bardzo twórcy filmów animowanych przywiązani są do autorskiego statusu swoich dzieł. Pod tym względem przy okazji realizacji cyklu z Lailonii mamy pełne spektrum relacji reżyserów ze scenarzystą: od uznania, że nie tylko scenariusz, lecz nawet jego podstawa literacka to jedynie pretekst do zrobienia filmu – choć, co prawda, ideowo nawiązującego do pierwowzoru literackiego – po filmy wierne historii opowiedzianej w pierwowzorze literackim i scenariuszu.

Pracowaliśmy w taki sposób, że pisałem scenariusz, opiniowali go Anna Zaremba i Maciej Wojtyszko, który czuł artystycznie nad całością, jednocześnie lub krótko po tym wysyłałem go do Oksfordu do Leszka Kołakowskiego, który zazwyczaj akceptował scenariusz bez zastrzeżeń; rzadziej sugerował takie czy inne zmiany, głównie związane ze zbytnim – jego zdaniem – odejściem scenariusza od pierwowzoru. Często było też tak, że na tym etapie, a niekiedy nawet przed napisaniem scenariusza – jak na przykład zdarzyło się w przypadku filmu *Jak bóg Maior utracił tron* – wiadomo było, kto będzie reżyserem, więc można było w scenariuszu uwzględnić cechy specyficzne jego warsztatu; stąd – wiedząc, że reżyserem będzie Piotr Muszalski – mogłem pisać scenariusz, osadzając akcję częściowo w świecie usypanym z soli.

Z reżyserami filmu *Jak bóg Maior utracił tron*, Piotrem Muszalskim i Pawłem Walickim, wiąże też wyraziste wspomnienie, będące



Kadry z filmu *Piękna twarz*, reżyseria Maciej Wojtyszko



Kadry z filmu *Jak bóg Maior utracił tron*, reżyseria Piotr Muszalski, Paweł Walicki

te jest w znaczkach zrozumiałych tylko dla Piotra, zamieszczonych w scenopisie. W efekcie *Jak bóg Maior utracił tron* jest filmem niezwykle formalnie konsekwentnym, zwartym – w czym upatrywałbym także jakiejś mojej zasługi – przy tym niesłychanie pięknym i nastrojowym i – choć nagradzanym – to nadal najbardziej niedocenionym spośród filmów z Lailonii.

* * *

Jeśli przez film animowany rozumieć film, który środkami animacji opowiada jakąś historię, to scenariusz takiego filmu nie powinien się różnić od scenariusza filmu fabularnego realizowanego w tzw. żywym planie, prócz tego, że z oczywistych powodów powinien być bardziej precyzyjny. Co ciekawe, ostatnie lata dowiodły, że film animowany sprawdza się szczególnie, gdy opowiada historie, które oparte są na autentycznych wydarzeniach i które tak naprawdę ujmuje jak fabularyzowany dokument. Bierze się to prawdopodobnie z pewnego paradoksu, że historie te, opowiedziane realistycznie, zrobiłyby mniejsze wrażenie, niż robią opowiedziane środkami animacji, tak bardzo już jesteśmy nieczuli na realistyczne zdjęcia nieszczęść i okrucieństw. *Persepolis*, *Walc z Baszirem*, *Droga na drugą stronę* to przykłady tego, o co mi chodzi, i nie sądzę, by takie filmy można było realizować bez precyzyjnych i bardzo przemyślanych scenariuszy.

przykładem pozytywnej relacji między realizatorami a scenarzystą. Zaproponowali oni inne, lepsze – bo bardziej odpowiadające duchowi pierwowzoru niż zasugerowane w scenariuszu – potraktowanie przestrzeni sekwencji „ziemskiej” i propozycja ta była mi znana od jej pojawienia się. Gdy pytałem następnie Piotra Muszalskiego o jego stosunek do moich uwag do scenopisu obrazkowego (tu warto dodać, że stałym elementem mojej pracy nad cyklem było przeglądanie scenopisów obrazkowych, głównie pod kątem akcji), usłyszałem odpowiedź: „Pewne z nich przyjąłem, a pewnych nie przyjąłem”. Uważam ją za wzorcową dla relacji reżyser–scenarzysta, z jednej strony bowiem uwzględnia ona rolę tego drugiego i dopuszcza możliwość, że nawet na tym etapie pracy scenarzysta może zgłosić uwagi i mieć rację, z drugiej zaś – podkreśla ostateczną odpowiedzialność reżysera za film i za dokonane wybory. Oczywiście, piszę o tej historii w pewnym skrócie, rozmowa miała wówczas charakter bardziej szczegółowy, okazało się na przykład, że niektóre z moich uwag są słuszne, ale niepotrzebne, bo to, czego dotyczą, zawar-

* * *

Marzę o tym, by powstały dwa kolejne filmy z cyklu *14 bajek...*: *Wielki głód* i *Jak rozwiązano sprawę długowieczności*. W ten sposób cykl, nad którym jako scenarzysta zacząłem pracować 19 lat temu (!), zostałyby ukończony.

Scenariusze nie dla animacji już pisałem – zarówno scenariusze fabuł, jak i dokumentów – i od pisania scenariuszy fabuł się zaczęło, bo na to było nastawione Studium Scenariuszowe przy szkole łódzkiej. Znalazłem się też w grupie tych spośród absolwentów Studium, których teksty kupowano, ale ich nie realizowano, choć niektóre z nich miały bardzo dobre opinie, także ze strony reżyserów, którzy mieliby ewentualnie na podstawie tych scenariuszy realizować filmy. Teraz, po latach, nie myślę o pisaniu kolejnych scenariuszy. Mam swój udział w scenariuszach filmów dokumentalnych, ale to raczej na zasadzie script doctoringu. Jeśli teraz zdecydowałbym się napisać scenariusz, to tylko taki, który miałby jakieś bardzo realne szanse na realizację.

Napisanie scenariusza, za który zapłacono, a który nie został zrealizowany, jest czymś gorszym jeszcze niż napisanie scenariusza, który został odrzucony, i frustruje znacznie bardziej.

* * *

Scenarzysta to partner dla realizatorów, a nie pretekst do zrobienia kolejnego filmu. W filmie animowanym to trudne, ale w filmie w ogóle – możliwe do pomyślenia.

Co do relacji scenarzysta–reżyser–producent w poznańskim Studium mam doświadczenia dwojaki: te z drugiej połowy lat 90., kiedy to zrealizowano 11 filmów z cyklu, i te z ostatnich kilku lat, kiedy to powróciłem do współpracy ze Studium.

Pierwsze z tych doświadczeń cechują – w skrócie rzecz biorąc – bardzo dobre relacje z paniami redaktor czy – *summa summa rum* – pozytywne i bliskie relacje z reżyserami, jednak nie szły z nimi w parze równie dobre relacje z kierownikami produkcji poszczególnych filmów czy też w ogóle z producentem. Ten pierwszy brak może mieć jakieś obiektywne uzasadnienie, którego uczą już w szkole, że scenarzysta, który płacze się po planie, raczej przeszkadza, a jeśli usiłuje się w dodatku wtrącać, to najprawdopodobniej – miast przeszkadzać – sam powinien coś ze sobą zrobić, by samemu realizować filmy. Sprawa relacji z producentem jest bardziej skomplikowana,



Kadry z filmu *O wielkim wstydzie*, reżyseria Jacek Adamczak

bo w przypadku emocjonalnego stosunku do tego, co się napisało, nie jest przecież scenarzyście obojętne, czy cykl zostanie ukończony, czy nie, czy film ze względów ekonomicznych jest możliwy do realizacji w wymarzonej kształcie, czy nie jest, itp. Jestem przeciwny traktowaniu producenta jedynie jako dostawcy pieniędzy, bo intuicja podpowiada mi, że ten może potraktować nas wówczas jedynie jako proletariuszy oferujących w zamian towar, który ma przynieść możliwie największe zyski.

Zresztą – co ma swoje i złe, i dobre strony – w ostatnich latach nie sposób już zrobić filmu za pieniądze pochodzące tylko z jednego źródła. W związku z tym rośnie rola producenta jako kogoś, kto trzyma wszystkie nitki w rękę.

Na szczęście ciała zbiorowe nie mają rąk, a i powtórzenie się takiej sytuacji, jaka zdarzyła się w telewizji pod koniec lat 90., jest pewnie niemożliwe. Znacznie lepiej pracuje się, gdy producent jest spersonifikowany i pewnie dlatego współpraca ze Studiem przybiera teraz – z mojego punktu widzenia – znacznie mniej stresujące formy i pozwala też wykroczyć poza relację scenarzysta-producent, np. w sprawach



Kadry z filmu *Carmen Torero*, reżyseria Aleksandra Korejwo

promocji Studia czy udostępniania przez Studio filmów czy materiałów. Inaczej, niejako od wejścia do budynku, widziało się współpracę, gdy w ciągu niemal pięciolecia za każdym razem trzeba było się tłumaczyć portierowi, po co i do kogo się przyszło, inaczej – gdy jedyną barierą jest domofon – gramofon (dlaczego gramofon – to zagadka, kto rozwiąże, dostanie nagrodę).

* * *

W animacji w szczególności sposób zachwyca mnie to, że można w niej zerwać z prawami fizyki, jednocześnie kreując zupełnie inny świat, który w całości powstaje w wyobraźni twórcy. Dlatego sądzę, że filozofia jest bliska animacji: czeski filozof Ladislav Klíma mawiał, że filozofia jest poezją rozumu, ja dodałbym, że animacja jest poezją filmu.

* * *

Co do włączenia filmu wyprodukowanego w Studiu do kanonu polskiej kinematografii, to chyba takiego filmu nie mam, ale to dlatego, że nie mam takiego kanonu. Mam może piętnastkę, może dwudziestkę – nigdy

tego dokładnie nie policzyłem – najwybitniejszych filmów kina światowego, gdzie są np. *Rashomon* czy *Miłość blondynki*, ale z Polski jest tam tylko jeden film, może dwa filmy – nie zdradzę, jakie – które uznałbym

za filmy satysfakcjonujące mnie w całości. A może jednak – *Carmen Torero* Oli Korejwo, do suitu Szczedriny według Bizeta?

* * *

Studio było w latach 80. i 90. – o ile wiem – jedyną instytucją w Poznaniu profesjonalnie produkującą filmy, zarówno ze względu na to, że nośnikiem obrazu była używana w kinematografii taśma światłoczuła, jak i na to, że filmy te aspirowały – najczęściej zasadnie – do miana dzieł artystycznych; w udokumentowany sposób o tej roli Studia mówi publikacja książkowa z roku 2010, wydana z okazji trzydziestolecia jego istnienia[6].

Ja natomiast chciałbym zwrócić uwagę na aspekt kulturowy i ekonomiczny istnienia Studia w kontekście tego, jak w Poznaniu funkcjonuje sztuka filmowa. Poznań jest miejscem kilku dobrych festiwali filmowych, z których dwa: Animator i Ale kino! zajmują się w całości czy w znacznej części filmem animowanym, często przedstawiając publiczności wybitne dzieła. Warto wszakże zauważyć, że festiwale filmowe ze swej istoty nie są instytucjami, które tworzą nowe filmy, choć częstokroć prowadzą – przeznaczoną głównie dla dzieci i młodzieży – bardzo ważną działalność warsztatową i edukacyjną. Piszę o tym dlatego, że coraz częściej wspomina się o zjawisku tzw. festiwalizacji, kiedy to – przy całym szacunku dla uczestników i organizatorów festiwali – widz zostaje sprowadzony do roli konsumenta choćby i najbardziej szlachetnych treści. Nie chodzi mi tu oczywiście o to, by w każdym z widzów upatrywać przyszłego twórcy filmów animowanych i odsyłać go do Studia, lecz o to, by – pamiętając o festiwalach – nie zapominać o tym, że w naszym mieście działa unikatowa instytucja grupująca ludzi o niezwykłych umiejętnościach, w której filmy powstają fizycznie; nie byłoby żadnego z festiwali, gdyby nie było takich instytucji.

I rzecz druga: w Poznaniu w ostatnim czasie wprowadzane są w życie zamysły władz samorządowych, by w naszym mieście powstawały filmy realizowane przez ekipy z zewnątrz. I znowu: nie ma w tym nic złego (choć szkoda, że równoległe doszło do zamieszania z podziałem Wielkopolskiego Funduszu Filmowego), jeśli przy tej okazji będzie się pamiętać o Studiu jako miejscu, w którym – siłami miejscowych twórców – powstają filmy. Gdy o tym zapomnimy, cała reszta może doprowadzić do tego, że będziemy jedynie wykonawcą zleceń, a nie ich twórcą, co w naukach społecznych nazywa się wdzięcznie sytuacją neokolonialną.

* * *

Z poznańskim Studiem jestem związana od roku 1980, a więc prawie od samego początku. Zaczynałam jako redaktor, byłam kierownikiem Studia w latach 1981–1985, po urlopie wychowawczym wróciłam do pracy i zajęłam się promocją i produkcją filmów. Z wykształce-

**Ewa Sobolewska,
producent:**

[6] Filmy warte poznania! 30 lat TV Studia Filmów Animowanych. Films worth watching! 30th

Anniversary of the Studio of Animation Films, red. E. Sobolewska, TV SFA&ANIMAFILM, Poznań 2010.

nia jestem filologiem polskim i teatrologiem, z zawodu redaktorem i producentem filmowym. Kiedy postawiono Studio w stan likwidacji, w roku 2000, miałam 20-letni staż pracy i duże doświadczenie zawodowe na różnych stanowiskach w procesie produkcji filmu. Decyzja o likwidacji Studia była dla nas szokiem. W każdym rozumieniu tego słowa. Miniatury do muzyki klasycznej odnosiły sukcesy na festiwalach międzynarodowych, były hitem handlowym telewizji publicznej, byliśmy w trakcie produkcji cyklu *Bajek z Lailonii Leszka Kołakowskiego*, a wcześniej filmy z tego cyklu wracały z festiwalu z nagrodami, mieliśmy podpisany kontrakt międzynarodowy z Channel Four Wales na produkcję trzech bajek z serii *Animowane baśnie świata*. Pracowaliśmy na potrzeby programowe i misyjne największego nadawcy telewizyjnego w Polsce, byliśmy jego częścią. Zespół reżyserski był w pełni rozkwitu artystycznego, animatorzy, kopiści, malarze, operatorzy i inni pracownicy wspomagający produkcję zdobyli i posiadali kwalifikacje zawodowe na najwyższym poziomie. Na początku nie mogliśmy uporać się z odpowiedzią na pytanie, jak można zmarnować taki potencjał twórczy? Jak wspomniałam, byłam związana ze Studiem niemalże od początku, współtworzyłam je i pokochałam animację całym sercem. Nie wyobrażałam sobie, abym mogła w życiu robić cokolwiek innego. Kiedy ktoś chce wyrwać ci serce, przynajmniej próbujesz się bronić... Tak narodził się pomysł przekształcenia likwidowanego studia w spółkę pracowniczą. Przez pół roku przekonywaliśmy różnych „włodarzy” mediów i kultury, w końcu złożyliśmy nasze odprawy ze zwolnień grupowych w kapitał zakładowy i tak zostałam – dość nieoczekiwanie, bo jeszcze kilka miesięcy wcześniej nawet by mi przez myśl to nie przeszło – współwłaścicielem, prezesem i niezależnym producentem filmowym, które to funkcje pełnię do dzisiaj.

* * *

Studio działało w dwóch formach instytucjonalnych. Przez pierwsze dwadzieścia lat na początku jako studio państwowe, później – jako wydział spółki Skarbu Państwa (cokolwiek to znaczy), w którą przekształcono telewizję publiczną. Przez następne trzynaście lat jako spółka z o.o., której właścicielami jesteśmy my – pracownicy. Tamta forma gwarantowała stabilną pracę na etatach, ubezpieczenie społeczne i wszystkie przywileje pracownicze. Dawało to wewnętrzny spokój o terażniejszość i przyszłość, można było skoncentrować się wyłącznie na pracy. Taka forma instytucjonalna produkcji filmów miała kilka zalet – tworzyła stabilny zespół, pozwalała inwestować w jego rozwój i przyszłość, także przez przekazywanie umiejętności zawodowych między pokoleniami twórców, budowała własną bazę technologiczną. Tak funkcjonowały kiedyś studia w Polsce, tak dziś funkcjonują największe studia animacji na świecie. Praca nad animowanym filmem pełnometrażowym czy serią trwa na ogół 2–3 lata, a to wymaga elementarnej poczucia bezpieczeństwa i stabilności. Jeżeli chcemy myśleć o rozwoju produkcji filmowej w naszym kraju w ogóle, to musimy sprawić, aby

twórcy filmowi (na każdym etapie produkcji) wiązali z tą dziedziną twórczości swoją przyszłość. Taka świadomość kiedyś była, została jednak porzucona na rzecz „wolnego rynku w kulturze” przy całkowitym braku rozwiązań systemowych, czyli zamiast restrukturyzacji z myślą o zachowaniu kapitału ludzkiego nastąpiła dzika prywatyzacja, likwidacja i upadłość... Nie mam nic przeciwko zmianom gospodarczym, które dokonały się w naszym kraju, wręcz przeciwnie, nie mogę jednak zaakceptować faktu, że po transformacji ustrojowej nasi politycy zepchnęli kulturę na margines rozwoju cywilizowanego społeczeństwa, postawili znak równości między tworzeniem sztuki a produkcją np. gwoździ. Nie można tej samej miary przykładać do tego, co niepolityczne, i do tego, co polityczne. W kulturze pojęcia „zysku” i „straty” daleko wykraczają poza pojęcia *stricte* ekonomiczne. Bezpowrotnie i bezmyślnie zniszczono tak wiele – szczególnie w dziedzinie twórczości filmowej dla młodych widzów, którą co do zasady należy chronić przed całkowitą komercjalizacją – że sama już nie wiem, czy kiedykolwiek da się to odbudować. Działanie Studia jako spółki prawa handlowego – wobec braku rozwiązań systemowych dla produkcji filmowej, braku stabilnych źródeł finansowania – wiąże się na polskim rynku z ogromnym ryzykiem gospodarczym, a już z całą pewnością nie daje jakiegokolwiek poczucia, że można swoją karierę zawodową związać z tą dziedziną twórczości filmowej. To także życie „na walizkach” – od projektu do projektu. To umowy o dzieło na kontrakt, film, co najwyżej umowy zlecenia. O zatrudnieniu zespołu na etaty pracownicze nie ma mowy. Z dotacji publicznych na produkcję filmów nie można finansować ubezpieczeń społecznych... prawo zabrania, koło się zamyka.

Studio zawsze było i jest dla mnie zespołem twórczym. Los sprawił, że Studio, rozumiane jako miejsce, zmieniało swoją siedzibę i strukturę organizacyjną wielokrotnie. Powstało jako wydział przy Ośrodku Regionalnym Komitetu ds. Radia i Telewizji w Poznaniu, pod koniec lat 70. ubiegłego wieku przytulone w kilku pokoikach przy poznańskim radiu. Od początku lat 80. działało w adaptowanym na potrzeby produkcji filmowej budynku szkoły na pętli dębieckiej i przechodziło pod zarządy różnych działów telewizji. Od początku lat 90. przenieśliśmy się do – jak nam się wtedy wydawało – docelowej siedziby w centrum miasta i pod zarząd telewizji ogólnopolskiej. Po likwidacji Studia w strukturach telewizji publicznej w roku 2000 zmuszeni byliśmy poszukać nowej formy działalności i nowej siedziby, a po kilku kolejnych latach – tym razem, mam nadzieję, już na „zawsze” – przenieśliśmy się do Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, miejsca jakby stworzonego dla takich instytucji jak nasza. Zmieniały się siedziby, struktury organizacyjne, przynależność, formy gospodarczej działalności, jednak zespół, w swoim podstawowym trzonie artystycznym, trwał i trwa nadal. Niemalże od początku ze Studiem związani byli wybitni twórcy animacji: Mirosław Kijowicz, Kazimierz Urbański i Witold Giersz. To właśnie możliwość uczenia się od tak różnych osobowości twórczych dała naszym przyszłym realizatorom, głównie absolwentom poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych,

szansę odkrycia swojej tożsamości artystycznej i znalezienia własnej drogi twórczej. Tak powstał zespół złożony z wielu indywidualności, który jako zespół właśnie wypracował własny „charakter filmowego pisma”. Mistrzowie Witold Giersz i Kazimierz Urbański i ich uczniowie: Jacek Adamczak, Wiesław Bober, Maciej Ćwiek, Anna Dudek, Jacek Kasprzycki, Aleksandra Korejwo, Anieli Lubieniecka, Piotr Muszalski, Hieronim Neumann stworzyli wizerunek artystyczny poznańskiego Studia, swojego rodzaju styl filmowej narracji, dzięki któremu „pознаńskie animacje” zawsze są rozpoznawalne. Dziś ich kontynuatorami są przedstawiciele młodszego stażem pokolenia twórców: Paweł Czarzasty, Andrzej Gosieniecki, Andrzej Kukuła, Joanna Jasińska-Koronkiewicz, Robert Turło. A zespół poznańskiego Studia, w szerokim rozumieniu tego słowa, charakteryzuje przede wszystkim to, że starannie dobiera repertuar i realizuje filmy w różnych technikach animacji: rysunkowej, wycinankowej, malarskiej, lalkowej, w materii sypkiej, w technikach kombinowanych i komputerowych, technikach zawsze świadomie wybieranych do filmu. Każdy z reżyserów podejmuje autonomiczną decyzję co do formy i treści swojej wypowiedzi artystycznej. Stąd też charakterystyczna dla Studia realizacja różnych cykli o otwartej formule artystycznej, która pozwoliła twórcom na wypowiedzi osobiste, poszukiwanie, eksperymentowanie. Pozwoliła tworzyć sztukę. To bardzo inspirujące i rozwijające, szczególnie kiedy weźmie się pod uwagę, że produkcja filmu to nie tylko tworzenie sztuki, to także część przemysłu filmowego, któremu nie są obojętne pojęcia zysku i straty – tym razem w jak najbardziej ekonomicznym znaczeniu tych słów. Paradoksalnie, nasze najbardziej autorskie projekty, ryzykowne z komercyjnego punktu widzenia, odniosły największy sukces artystyczny i handlowy.

* * *

Rok 1980, w którym rozpoczęłam pracę w poznańskim Studiu, okazał się rokiem wielkich zawirowań społecznych i politycznych. W sierpniu wybuchła nowa rzeczywistość. Młody wiekiem i stażem zespół Studia zaangażował się w tworzenie niezależnego samorządowego związku zawodowego. Skostnienie i beznadzieja mijającej epoki zderzyły się z młodością i entuzjazmem tej, która miała nadejść... Wytwórnia filmów animowanych od samego początku znajdowała się gdzieś na obrzeżach tej wielkiej maszyny propagandowej, jaką była wówczas telewizja. Tworzyliśmy filmy nie na potrzeby bieżącego programu, tylko jakoś tak, na przyszłość... Mieliśmy dużą swobodę w zakresie doboru repertuaru. Czasami tylko cenzor, który stawiał pieczętkę na każdym filmie przed dopuszczeniem do rozpowszechniania, pogroził nam palcem, jak to było w przypadku filmu *Raj '80* Pawła Sobczaka czy *Znaków* Jerzego Kumali. Chcę powiedzieć, że będąc częścią największej maszyny propagandowej PRL, jednocześnie byliśmy jakby w oku cyklonu. Praca przy filmie animowanym wymaga czasu, skupienia, cierpliwości, ciszy. To kształtuje charakter, buduje dystans do rzeczywistości. W czasie produkcji jednego sześciocedinkowego serialu dla dzieci podpisano

porozumienia sierpniowe, powstała „Solidarność”, wybuchł stan wojenny... Świat wokół nas galopował, ale nie miało to żadnego wpływu na sztukę, którą w tym czasie tworzyliśmy. Coraz bardziej docierała jednak do nas świadomość, że pracujemy w instytucji, która może zawładnąć masową wyobraźnią, ma wpływ na to, „co” widzimy i „jak” oceniamy świat wokół nas. Mnie ta świadomość zmieniła na zawsze. Zmieniła moje myślenie o sztuce filmowej, o sztuce w ogóle, o roli filmu we współczesnym świecie. Przed Studiem pracowałam w teatrze. Najwspanialszą sztukę przez sezon obejrzały może dwa, trzy tysiące widzów. Przed ekranem telewizora zasiada codziennie dwa, trzy, pięć milionów widzów. Nie da się o tym zapomnieć, kiedy produkujesz film dla telewizji. Jakkolwiek naiwnie to dziś zabrzmie, czujesz odpowiedzialność za to, co chcesz pokazać tym milionom widzów, także dlatego że wiesz, jak bardzo sztuka potrzebna jest człowiekowi do życia.

* * *

Producent filmowy i kierownik produkcji to dziś dwie zupełnie różne role, stworzone w praktyce produkcyjnej po transformacji ustrojowej i stopniowym przejmowaniu wzorców z „kapitalistycznych” kinematografii. W państwowych studiach filmowych do końca lat 80. nie było producentów. W tym sensie producentem było państwo. Był dyrektor studia czy wytwórni, dyrektor artystyczny, kierownik literacki – i to oni pełnili w imieniu państwa dzisiejszą rolę producenta. Istniało też pojęcie trójki realizatorskiej: reżyser, operator obrazu, kierownik produkcji, i to oni odpowiadali za realizację wybranego już projektu. Wówczas pozycja i rola kierownika produkcji była bardzo znacząca, szczególnie przy produkcji filmów fabularnych. W miarę reformowania się i prywatyzacji produkcji filmowej pojawiła się funkcja – a później definicja – producenta filmu. Tak więc zgodnie z tą definicją, jest to „osoba fizyczna, osoba prawna lub jednostka organizacyjna, [...] która podejmuje inicjatywę, faktycznie organizuje, prowadzi i ponosi odpowiedzialność za kreatywny, organizacyjny i finansowy proces produkcji filmu”[7]. W praktyce znaczy to, że obecnie producent kreuje rynek audiowizualny, zarządza pomysłem, ludźmi i finansami. Rola kierownika produkcji stała się rolą pomocniczą wobec producenta, sprowadzoną do administrowania zdobytymi już finansami i produkcją filmu. Tak jest obecnie w produkcji animacji. Teraz to producent najpierw szuka pomysłów na filmy, a kiedy już je znajdzie, szuka funduszy na ich

[7] Por. Ustawa o kinematografii z dnia 30 czerwca 2005 r., art. 5 p. 6 (Dz.U. z 2005 r. Nr 132, poz. 1111): „Użyte w ustawie określenia oznaczają: [...] 6) producent filmu – osobę fizyczną, osobę prawną lub jednostkę organizacyjną, o której mowa w art. 331 § 1 Kodeksu cywilnego, która podejmuje inicjatywę, faktycznie organizuje, prowadzi i ponosi odpowiedzialność za kreatywny, organizacyjny i finansowy proces produkcji filmu”; Ustawa o radiofonii

i telewizji z dnia 29 grudnia 1992 r., Rozdział 1, art. 1a, p. 25 (Dz.U.2011.43.226): „25) producentem jest osoba fizyczna lub osoba prawna, lub jednostka organizacyjna, o której mowa w art. 331 § 1 Kodeksu cywilnego, która podejmuje inicjatywę, faktycznie organizuje i ponosi odpowiedzialność za kreatywny, organizacyjny i finansowy proces produkcji utworu audiowizualnego”.

realizację. Nie ma „centralnego planowania”, jakie filmy i ile ich ma powstać. Oprócz wycucia, jaki film zrealizować, najbardziej pożądaną umiejętnością producenta jest umiejętność pozyskiwania funduszy na produkcję filmową. Z tego punktu widzenia można zaryzykować tezę, że producent filmowy to dziś – obok reżysera – najbardziej napędowa siła rozwoju kinematografii.

Żadne studio filmowe, które chce realizować własny repertuar, świadomie wybierać, co chce produkować, nie może funkcjonować, jeśli nie zbuduje swojego zespołu reżyserów. Pod tym względem kino przypomina teatr. Im więcej indywidualności uda się zjednoczyć wokół idei realizacji wybranego repertuaru, tym większa jest szansa na sukces. Kiedyś istniały w naszym kraju Zespoły Filmowe. To pracujący w nich reżyserzy decydowali o tym, jakie powstawały tam filmy, i tak zapisano najpiękniejsze karty polskiej kinematografii. Roli reżyserów w Studiu, które nieodmiennie rozumiem jako zespół, nie da się przecenić. To ich wyobraźnia, umiejętności, kreatywność, wizje artystyczne i wola ich realizacji zawsze decydowały o tym, jakie jest Studio i jakie filmy realizuje. Na nic świetne scenariusze, na nic profesjonalny zespół wykonawców, na nic najlepszy nawet producent i najnowsza technologia, jeżeli nie ma reżyserów, którzy z pasją potrafią swoim wizjom artystycznym nadać filmowy kształt.

* * *

Rola scenariusza w filmie animowanym jest taka sama jak we wszystkich innych gatunkach filmowych, czyli najważniejsza. Scenariusze autorskich filmów animowanych często piszą sami realizatorzy. Projekt, wizję filmu mają już w swojej wyobraźni, zanim przerzucą ją w słowach na papier. Nie zmienia to jednak faktu, że scenariusz jest pierwszym zderzeniem idei z „odbiorcą” – producentem, redaktorem, script doktorem, tym kimś, kto jakby z zewnątrz „zobaczy” przyszły film i oceni, czy ma szansę na realizację, na pozyskanie finansowania, na sukces artystyczny, na zainteresowanie widzów i dystrybutorów. Scenariusz to nie tylko pomysł na film, to także plan finansowy. Zawarte tam pomysły muszą znaleźć swój ekwiwalent w późniejszym budżecie. To oczywiście banalne, ale aby wyprodukować film, potrzebne są po prostu pieniądze. A te można pozyskać przede wszystkim na podstawie dobrego scenariusza. Taka była i jest droga filmu od pomysłu do realizacji – na początku był, jest i będzie scenariusz.

Mamy w naszym repertuarze – poznańskie Studio i ja – wielką przygodę z filozofią Leszka Kołakowskiego. I znowu, jak przy wcześniejszych produkcjach, formuła artystyczna cyklu była otwarta – znak firmowy poznańskiego Studia. Każdy z reżyserów wybierał bajkę, koncepcję artystyczną i technikę. I tak oto, choć ani ja, ani Studio nie miało doświadczenia w realizacji filmów lalkowych, narodził się film *O największej kłótni* w reżyserii Zbigniewa Koteckiego. Produkowałam ten film i dziś, z perspektywy czasu, wiem, że gdybyśmy więcej wiedzieli o animacji lalkowej, ten film nigdy by nie powstał..., ale na szczęście nie wiedzieliśmy,

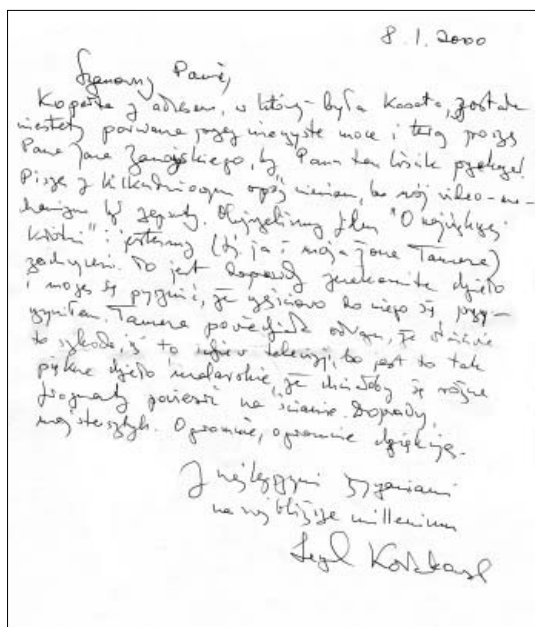
więc nic nas nie ograniczało... Zbudowaliśmy z wielkim rozmachem lalki i cały filmowy świat zgodnie ze scenariuszem inspirowany obrazami Pietera Bruegla (starszego). To były pierwsze w Polsce lalki, które miały pełny ruchomy anatomiczny szkielet i 52 cm wysokości, gałki oczne i zamykające się powieki, szczęki „do gadania”, mogły nadymać policzki i oddychać pełną piersią, słowem – wyrażać ekspresję i emocje. Jak na tamten czas były niezwykle innowacyjne... Ich peruki zostały zrobione z prawdziwych włosów (darowanych przez życzliwe kobiety), a kostiumy uszyte z naturalnych materiałów – skóra, len, wełna – wszystko ręcznie barwione i patynowane. W scenach zbiorowych animowanych jest 36 postaci. Scenograf, Maria Balcerek, z wielkim rozmachem zaprojektowała także dekoracje wykonane z drewna, wikliny i gipsu, trawy kokosowej i suszonych zbóż, traw, mchów i porostów leśnych, gałęzi i naturalnych korzeni, które zbieraliśmy w okolicznych lasach. Ręcznie malowany horyzont miał 4 m wysokości i 7,5 m szerokości. Animacja poklatkowa, wykonana przez Adama Wyrwasa i Krzysztofa Brzozowskiego, rejestrowana była niezależnie z dwóch kamer na negatyw 35 mm przez Zbyszka Koteckiego, także operatora obrazu. Wtedy jedynym udziałem tzw. nowych technologii był podgląd na ekranie komputera obrazu rejestrowanego przez kamery. Przez okres budowania lalek i dekoracji, a później zdjęć, raz w tygodniu jeździłam do wynajętego przez nas Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi (wtedy już postawionego w stan likwidacji). Pracowałam od świtu do późnej nocy. Byłam kierownikiem produkcji tego filmu, odpowiadałam przede wszystkim za finanse, organizację i terminy realizacji, a wynajęte przez nas studio upadało... Jak pamiętam, pracownicy Se-Ma-Fora byli przygnębieni i niepewni przyszłości, praca przy produkcji naszego filmu mogła być ich ostatnią pracą, do której byli zawodowo przygotowani i w której odnosili znaczące sukcesy. Skąd mogłam wtedy wiedzieć, że za kilka miesięcy ja, my w poznańskim Studium, będziemy czuli się tak samo? Może dlatego z tym filmem czuję się najbardziej związana[8]. Ale było warto. Dla widzów, którzy kochają ten film, dla 15 znaczących nagród, które film zdobył, choć nigdy nie był promowany, bo wszedł do rozpowszechniania w trakcie



Kadry z filmu *O największej kłótni*, reżyseria Zbigniew Kotecki

[8] Produkcja ta była największym wyzwaniem w mojej zawodowej karierze, wypowiadałam się już o niej wielokrotnie i w bardzo podobny sposób,

m.in. por. E. Sobolewska, *Telewizyjne Studio Filmów Animowanych*, „Kronika Miasta Poznania” 2007, nr 1, s. 277–279.



List Profesora Leszka Kołakowskiego do reżysera filmu *O największej kłótni*

nym, na który musiałam zdobyć po raz pierwszy fundusze publiczne i który był debiutem reżyserskim Joanny Jasińskiej, wówczas absolwentki Łódzkiej Szkoły Filmowej, której etiuda szkolna zachwycała mnie na



Kadr z filmu *Len* – opowieść H.Ch. Andersena, reżyseria Joanna Jasińska-Koronkiewicz

festiwalu w Krakowie i której zaproponowałam debiut w naszym Studiu.

* * *

Dla mojego poczucia tożsamości Studio jest instytucją filmową, której udało się zbudować – a przez ostatnie lata „obronić” – pozycję filmu animowanego dla młodego widza jako dzieła sztuki filmowej i nie ograniczyć tej dziedziny twórczości tylko do tzw. produktu komercyjnego, do którego w sztuce masowej próbuje się sprowadzić film animowany dla dzieci. Uważam to za nasze największe osiągnięcie, nasz kolejny znak firmowy.

Odkąd pamiętam, chcieliśmy, aby filmy z naszego Studia miały wysoki poziom intelektualny i artystyczny. Dziecięcy odbiorca nie zasługuje na bylejałość. Nie umie się przed nią bronić. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że zespół poznańskiego Studia ma korzenie w telewizji publicznej. Rolę i znaczenie mediów audiowizualnych poznaliśmy z własnego doświadczenia, pracując wewnątrz tej instytucji i na zamówienie programu telewizyjnego. Kiedy ma się świadomość, że jeszcze nie tak

likwidacji naszego Studia. Także dla kilku słów Profesora Leszka Kołakowskiego, skierowanych w liście do reżysera filmu:

W zapusty obejrzałem film *O największej kłótni*. Jesteśmy (tj. ja i moja żona Tamara) zachwyceni. To jest doprawdy znakomite dzieło i mogę się pysznić, że częściowo się do niego przyczyniłem. Tamara powiedziała od razu, że właściwie to szkoda, że to idzie w telewizji, bo jest to tak piękne dzieło malarskie, że chciałoby się różne jego fragmenty powiesić na ścianie. Doprawdy majstersztyk. Ogromnie, ogromnie dziękuję. Z najlepszymi życzeniami na najbliższe millennium[9].

W sposób naturalny i oczywisty czuję się także związana z seriami dla dzieci, które powstały już w nowym, samodzielnym organizacyjnie Studiu: *Baśnie i bajki polskie* czy *Miś Fantazy*, realizowanymi na zamówienie telewizji publicznej, oraz z filmem *Len*, naszym pierwszym filmem całkowicie niezależ-

[9] Fragment listu Profesora Leszka Kołakowskiego do reżysera filmu z dnia 8 stycznia 2000 roku, udostępniony za zgodą autora.

dawno „Wieczorynkę” czy „Dobranockę” oglądały codziennie 1–2 miliony widzów, nie można nie czuć odpowiedzialności za treści, które przekazuje sztuka audiowizualna. Zawsze traktowaliśmy naszą pracę jako część misji wpisanej w status telewizji publicznej. Zawsze towarzyszyła nam świadomość, że film animowany ma ogromny wpływ na wrażliwość i wyobraźnię młodego odbiorcy, na jego przyszłe kompetencje kulturowe i – w szerokim rozumieniu oddziaływania sztuki – na rozwój człowieka w ogóle, także jego kompetencje cywilizacyjne. Jesteśmy dziećmi telewizji i nic tego nie zmieni. Dla animacji telewizja jest pierwszym polem eksploatacji, wystarczy zobaczyć, ile jest kanałów i czym wypełniają one swój program dla dzieci.

* * *

Dlaczego powróciłam do idei dokończenia *14 bajek z królestwa Lailonii...*? W planach z lat 90. była realizacja czternastu filmów. Taki też jest tytuł cyklu: *14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego*. W roku 2000, po ukończeniu jedenastu filmów i zamknięciu okresów koncepcyjnych trzech pozostałych, cykl został wstrzymany w produkcji przez Program 2 TVP. Te trzy bardzo interesująco zapowiadające się filmy w reżyserii Jacka Adamczaka, Roberta Turło i Hieronima Neumanna zamknięto na zawsze w archiwum. Przez ostatnie lata filmy z tego cyklu cieszyły się niesłabnącym zainteresowaniem młodych widzów. Są zapraszane na festiwale i pokazy specjalne na całym świecie. Ciągłe jesteśmy pytani, gdzie te filmy można zobaczyć, czy można kupić DVD? Piszą i dzwonią nauczyciele szkół z różnych poziomów nauczania, do akademickiego włącznie, którzy chcą wykorzystać filmowe bajki Leszka Kołakowskiego na zajęciach edukacyjnych, bo bajki te poruszają ważne problemy moralne, etyczne, filozoficzne, społeczne. Filmy mają zachęcić młodego widza do stawiania pytań i poszukiwania samodzielnych odpowiedzi. To dla nas ogromna radość, że przypowieści filozoficzne wybitnego polskiego filozofa, ujęte w formę animacji, trafiają do szerokiej publiczności, są podstawą analiz i rozmów w procesie edukacji młodego pokolenia. To przede wszystkim zainteresowanie widzów skłoniło nas do powrotu do tych bajek. Zaczęliśmy rozmawiać z autorem adaptacji Janem Zamojskim, którego marzeniem jest dokończenie realizacji cyklu, i krok po kroku, szukając różnych form finansowania, pracujemy nad kolejnymi filmami. W roku 2011, przy współfinansowaniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Wielkopolskiego Funduszu Filmowego, wyprodukowaliśmy film *Jak szukaliśmy Lailonii* w reżyserii Jacka Adamczaka, w tym roku realizujemy development filmu *Wielki głód* w reżyserii Roberta Turło, a film *Jak rozwiązano sprawę długowieczności* Hieronima Neumanna czeka na swoją kolej...

* * *

Uważam, że Telewizyjne Studio Filmów Animowanych jest instytucją szczególnie ważną dla poznańskiego życia filmowego. To jedyna działająca w mieście profesjonalna wytwórnia filmowa, i to

wytwórnia, której osiągnięcia przekraczają wymiar regionalny czy ogólnopolski. Filmy zrealizowane w poznańskim studiu pokazywane są na licznych festiwalach i przeglądach na całym świecie, wyprodukowane tu filmy, cykle czy serie dla dzieci zdobyły wiele prestiżowych nagród, zostały sprzedane łącznie do ponad 100 krajów i wydane na DVD, w Polsce, Europie i Azji^[10]. Studio potrafiło ukształtować i związać ze sobą stały zespół utalentowanych twórców animacji, w większości absolwentów poznańskich szkół, zaprasza do współpracy młodych, uzdolnionych twórców animacji z całego kraju. Specyfiką Studia była i – mimo zmiennych kolei losu – nadal jest produkcja filmów i seriali dla telewizji publicznej, praca głównie na jej potrzeby programowe i misyjne. W poznańskim Studiu realizowane są filmy i seriale dla dzieci, obecnie najczęściej nagradzane na festiwalach filmy polskiej animacji. To ogromna promocja miasta i regionu. Coraz częściej Poznań kojarzony jest z animacją i sztuką filmową dla dzieci – przez dokonania i osiągnięcia artystyczne Studia, przez Międzynarodowy Festiwal Animator i Międzynarodowy Festiwal Filmów Młodego Widza „Ale kino”. Wszystkie te instytucje, animatorzy filmowi i animatorzy kultury budują – każdy w swoim zakresie i na miarę swoich możliwości, razem i oddzielnie – wyjątkową i unikatową w skali kraju wartość: miejsce, miasto sztuki animacji i upowszechniania kultury filmowej.

[10] Zespół poznańskiego Studia ma w swoim dorobku 290 krótkometrażowych filmów animowanych. Zdobył 180 nagród i wyróżnień na festiwalach krajowych i międzynarodowych, w tym 21 nagród jury dziecięcych i 11 nagród dla Studia włącznie z Platynowymi Koziołkami za osiągnięcia w produkcji animacji dla dzieci (2010). Do roku 2013 filmy Studia reprezentowały polską animację na ponad 1700 festiwalach, przeglądach i pokazach specjalnych na całym świecie. Najważniejsze nagrody: Children Audience Award na International Festival of Animated Films of Children, Bratysława (2010) za film *Kozucha Klamczucha* z serii *Baśnie i bajki polskie*; Gold Remi Award na 43th Annual Worldfest-Houston International Film Festival w Houston (2010) za film *Księżycowa Kraina* z serii *Miś Fantazy*; Silver Remi Award na 43th Annual Worldfest-Houston International Film Festival w Houston (2010) za film *Złamana Pieczęć* z serii *Miś Fantazy*; Gold Panda Award – Best TV Animation, 9th Sichuan Television Festival w Syczuanie (2007) za film *Krawiec Niteczka* z serii *Baśnie i bajki polskie*; Platinum Remi Award na 39th Annual WorldFest-Houston International Film Festival w Houston (2006) i Złota Kreska na X Ogólnopol-

skim Festiwalu Autorskich Filmów Animowanych OFAFA '2004 w Krakowie za film *Dwanaście Miesięcy* z serii *Baśnie i bajki polskie*; Bronze Cairo na Cairo International Children Film Festival w Kairze (2006) za film *O królownie zaklętej w żabę* z serii *Baśnie i bajki polskie*; Światowy Złoty Medal na 47 The New York Festivals – Television Programming & Promotion w Nowym Jorku (2005) za film *Lodowa Góra* z serii *Baśnie i bajki polskie*; Nagroda Główna na 5th International Short Film Festival w Sienie (2000) za film *O największej kłótni* z cyklu *14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego*; Pierwsze Miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych w Łodzi (1998) za film *Toccata* do muzyki klasycznej; Pierwsze Miejsce na 5th Los Angeles International Animation Celebration „The World Animation Celebration” w Los Angeles (1997) za film *Carmen Torero* do muzyki Szchedrina wg Bizeta; Nagroda Główna na 3 The International Festival of Films for Children w Chicago (1993) za film *Eine kleine Nachtmusik – Rondo. Allegro* do muzyki Mozarta i Grand Prix na The Second Shanghai International Animation Film Festival w Szanghaju (1992) za film *Łabędź* do muzyki Saint-Saënsa.