

Ewelina Gordziejuk

Polski film animowany - gdzie jest i dokąd zmierza

Kultura Popularna nr 3 (57), 6-24

2018

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewelina
Gordziejuk

**Polski
film ani-
mowany – *gdzie jest
i dokąd zmierza***

Polska kinematografia, a co za tym idzie – także polska animacja jest zagadnieniem dosyć specyficznym, co wynika z tego, że kilkadziesiąt lat kształtowała się w warunkach komunizmu i cenzury. To, jak dzisiaj wygląda, jakie występują w niej zjawiska i z jakimi problemami się boryka, związane jest ściśle z historią polskiego kina po II wojnie światowej.

Zmiana prawnego statusu sztuki animacji nie tyle wpłynęła na status filmu animowanego w Polsce, jego produkcję czy dystrybucję, ile na świadomość roli tej dyscypliny sztuki wśród twórców, którzy zaczęli poszukiwać nowych rozwiązań tematycznych i plastycznych. Oznaczało to uznanie rangi animacji jako sztuki dążącej do uwolnienia się od obowiązujących schematów filmu dziecięcego i uzyskanie świadomości odrębnej i niepowtarzalnej dyscypliny artystycznej.

Bez zrozumienia mechanizmów rządzących nią przez dziesiątki lat, bez wiedzy o najważniejszych instytucjach i ich dziejach nie sposób zrozumieć polskiej animacji, jaka funkcjonuje obecnie, i tego, dokąd zmierza.

Aby zrozumieć osadzenie polskiego filmu animowanego w realiach współczesnych i jego zamierzenia przyszłościowe co do destynacji w realiach kinematografii polskiej, należy na wstępie niniejszego artykułu usystematyzować definicyjne określenie polskiego filmu animowanego oraz jego miejsca w historii polskiej kinematografii.

Na przestrzeni lat podejmowane były wielokrotne próby sformułowania definicji filmu animowanego, i to zarówno przez teoretyków, jak i twórców, producentów, dystrybutorów i organizatorów festiwali czy przeglądów filmowych.

Według Béli Balázsa obszar animacji to świat zamknięty, w którym królują inne formy niż w świecie rzeczywistym. Przygody form, które ożyły, mają swoją surową logikę.

Przyczynę i skutek wyznaczają tu nie prawa natury, lecz formy. Jeśli jeden z bohaterów filmu zaatakuję drugiego pędzlem i namaluje mu garb, to tamten pozostaje na zawsze garbatym¹.

Zgodnie z definicją sformułowaną w latach 80. przez Association Internationale du Film d'Animation (ASIFA) film animowany jest drugim obok dokumentu obszarem działalności filmowej, który doczekał się określenia urzędowego. W świetle owej definicji możemy stwierdzić, iż sztuka animacji jest kreacją ruchomych obrazów przy użyciu różnorodnych technik z wyjątkiem metod rejestracji akcji „na żywo”².

Jak twierdzi Katarzyna Mąka-Malatyńska, definicja animacji budzi spory nie tylko wśród teoretyków, lecz także autorów filmowych. Niemal każdy z nich nieco inaczej rozumie animację, inaczej rozkłada akcenty. W wielu definicjach dawniejszych i współczesnych przewijają się jednak podobne wątki. Za konstytutywne elementy filmu animowanego uważa się zwykle: ruch, iluzję ruchu, kreatywność, jego synkretyczny charakter oraz związek z muzyką i plastyką³.

Paweł Sitkiewicz definiuje film animowany jako „odmianę sztuki filmowej wyróżniającą się poklatkową techniką zdjęć, dzięki której powstaje sztuczny, wykreowany przez realizatora ruch obiektów, płaskich bądź trójwymiarowych. Użycie fotografii poklatkowej musi być widocznym i znaczącym zabiegiem stylistycznym, nigdy zaś środkiem mającym na celu stworzenie iluzji rzeczywistości. Kreacja ruchu może się odbywać zarówno za pomocą

Ewelina Gordziejuk – ukończyła filozofię na wydziale kulturoznawstwa na warszawskim SWPSie. Obecnie realizuje doktorat z dziedziny animacji.

Absolwentka Dyplomacji oraz Psychologii na Uniwersytecie Warszawskim. Miłośniczka kina dziecięcego i polskiej szkoły animacji. Zafascynowana psychologią dziecięcą.

Właścicielka studia animacji. Kierownik produkcji oraz producent filmów animowanych, współautor scenariuszy, konsultant literacki i plastyczny. Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, współzałożycielka Koła Animacji przy Kipie, członek Stowarzyszenia Producentów Polskiej Animacji.

Jako kierownik produkcji oraz producent współpracowała przy ponad 90 produkcjach filmowych, w tym przy seriach dla dzieci, oraz wielu filmach autorskich. Współpracowała z takimi twórcami jak Andrzej Barański, Leszek Gałysz, Wiesław Zięba, Jerzy Kalina.

1 Balázs Béla. *Wybór pism*. Jung K., Porges R. (przeł.), Jackiewicz A. (oprac.), Warszawa, 1957, s. 182.

2 Denslow Phillip Kelly. *What is animation and who needs to know? An essay on definition, w: A Reader in Animation Studies*. Pilling J. (red.), Indiana University Press, 2011.

3 Por. *Od obserwacji do animacji: autorzy o kinie dokumentalnym* / pod redakcją Katarzyny Mąki-Malatyńskiej, Łódź 2017.

kamery, komputera, jak i bezpośrednio na taśmie. „Filmowość” animacji nie jest związana z żadnym konkretnym medium (jak kino, telewizja, internet itd.), ale ze sposobem jej odbioru przez widza”⁴.

Jak twierdzi Sitkiewicz, animacja jest technicznym procesem, w którym ostateczny rezultat musi być zawsze kreatywny. Animować: obdarzać życiem i duszą rysunek, lecz nie za pomocą kopiowania natury, ale poprzez jej transformację.

Sitkiewicz uważa, iż film animowany jest sztuką synkretyczną, czerpiącą z bogactwa przynajmniej kilku języków artystycznych. Synkretyzm animacji, wbrew powszechnemu wyobrażeniu, wybiega daleko poza jej związki z kinem aktorskim i plastyką. Zdaniem Sitkiewicza pokrewieństwo to może obejmować plakat, grafikę, komiks, malarstwo, fotografię, rzeźbę, teatr marionetkowy, muzykę, *performance*⁵.

Jerzy Armata twierdzi natomiast, iż „poklatkowa technika realizacji oznacza jednostkowe opracowanie każdej klatki. Między kolejnymi zdjęciami następuje zmiana położenia fotografowanego obiektu; w ten sposób w czasie projekcji i uzyskuje się złudzenie ruchu – nieruchomych w rzeczywistości – obiektów. Ten proces pozornego ożywiania nieruchomych obrazów to właśnie animacja”⁶.

Definityjne ujęcie zagadnienia animacji możemy uchwycić także w rozważaniach Piotra Dumala, który to twierdzi, że animator to ktoś pokrewny alchemikom, wynalazcom, badaczom natury, pasjonatom próbującym zbudować *perpetuum mobile*, poszukującym nieznanego księżycy, nieodkrytego pierwiastka, nowego źródła energii⁷.

Inne ujęcie proponuje z kolei Wojciech Bąkowski, twierdząc, iż ruch w animacji zawsze ma charakter iluzoryczny. Według tej teorii można wprowadzić założenie, że animacja musi mieć osiem, sześć czy dwadzieścia cztery klatki na sekundę, nie ma to jednak sensu. Jeżeli fazy następują jedna po drugiej i rzeczywiście przedstawiają ruch, wówczas jest to film animowany⁸.

Animacja według Paula Wellsa „posługuje się odrębnym językiem, pozwalającym tworzyć sztukę niemożliwości, gdzie wszystko, co wyobrażalne jest zarazem osiągalne”. Głównym wyróżnikiem filmu animowanego wydaje się jego niewielka referencjalność. Wells podkreśla także, iż animacja daje większe niż film aktorski możliwości kontrolowania procesu twórczego, może być osadzona w świecie fizycznym (np. lalki), ale „może też rzeczywistość imitować lub tworzyć nowe światy, rządzące się zupełnie innymi prawami niż świat rzeczywisty”⁹.

Definicje animacji próbuje tworzyć także Jerzy Wójcik, który twierdzi, że pojęcie animacji możemy określić jako ożywienie tego, co nie jest żywe, jako nadanie ruchu. Zdaniem Wójcika współczesna estetyka filmu ujmuje animację nie jako sztukę rysunku, który się wprawia w ruch, ale umiejętność, sztukę wyrażania ruchu przez rysunek lub wycinankę¹⁰.

4 R. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

5 Sitkiewicz Paweł, *Małe wielkie kino: film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk, 2009, s. 16–17.

6 J. Armata, *65 lat polskiej animacji dla dzieci*, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Muzeum Kinematografii w Łodzi 2012, s. 12.

7 Piotr Dumał, *Dumał*, Gdańsk 2012.

8 Frukacz Mariusz, *24 klatki na sekundę. Rozmowy o animacji*, Kraków, 2008, s. 43.

9 Wells Paul, *Animacja*, Garbiński A. (przeł.), Warszawa, 2009, s.11–12.

10 Wójcik Jerzy, *Kilka uwag o animacji kinematograficznej (inspirowanych twórczością reżysera Henryka Ryszki)*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 19–20, 1997–1998, s. 57–58.

Teoretyczne ujęcie kwestii animacji odnajdujemy także w rozważaniach Małgorzaty Bosek, według której pozwala ona na wniesienie do filmu własnej, osobistej plastyki, będącej nieodzownym, jednym z najważniejszych elementów w filmie animowanym. Zgodnie z definicją Bosek to plastyka stanowi wyróżnik animacji i główny środek artystycznej ekspresji¹¹.

Do istotnych współczesnych definicji animacji zaliczyć należy jeszcze ujęcie Mike'a Wellinsa, według którego animacja z pewnością nie musi być sztuką, nie musi być nawet filmem. Jak twierdzi, pełni ona często funkcję służebną wobec innych utworów filmowych, jest dziś wszechobecna, choć nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę. „Jeżeli lata 40. i 50. XX wieku określano jako złoty wiek animacji, to obecny czas musi być wiekiem platynowym”¹².

Z powyższych rozważań i przytoczonych faktów wynika, iż definicja animacji i filmu animowanego nastęrcza wielu trudności, a jej próby systematyzacji pozostają niedoskonałe i zwykle niekompletne.

Możemy zauważyć, że historia rozumienia tych pojęć w pewnym sensie zatoczyła koło. Na przełomie XIX i XX wieku terminem ‘animacja’ określano film w ogóle, ujmowany jako ożywiona fotografia. W kolejnych dziesięcioleciach, gdy animacja pozyskiwała rangę sztuki, akcentowano jej odrębność względem innych dziedzin kina. Z biegiem lat jednakże stała się ona równocześnie gigantyczną gałęzią przemysłu kinematograficznego.

Analizując definicyjne ujęcia filmu animowanego, warto wskazać, iż jest dziejowo zmienny i współzależny od warunków kulturowych, w których rodzi się animacja w poszczególnych rejonach świata. Jego istota jest zależna niepodważalnie od związków z literaturą, komiksem, grafiką, malarstwem, teatrem, ponieważ produkcje animowane zawierają w sobie w sposób znaczący część tradycji plastycznej, literackiej oraz teatralnej.

Pojmowanie definicji filmu animowanego jest kwestią sporną zarówno wśród teoretyków, jak i wśród autorów filmowych. Niemal każdy z nich nieco inaczej rozumie animację, inaczej rozkłada akcenty. W wielu definicjach dawniejszych i współczesnych przewijają się jednak podobne wątki. Za konstytutywne elementy filmu animowanego uważa się zwykle: ruch, iluzję ruchu, kreatywność, jego synkretyczny charakter oraz związek z muzyką i plastyką.

Aby jednak udzielić odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule niniejszego artykułu – gdzie jest i dokąd zmierza polski film animowany – nie wystarczy analizy definicyjnego ujęcia problemu animacji. Odpowiedzialne udzielenie odpowiedzi na owo pytanie nie może nastąpić bowiem bez zagłębienia się w historię kina animowanego.

Jak twierdzi Paweł Sitkiewicz, polska kinematografia nie osiągnęła przed wojną sukcesu na arenie międzynarodowej. Nie mogła nawet liczyć na uznanie rodzimych krytyków. Obracała się w zaklętym kręgu historii, patriotycznej literatury oraz teatralnych konwencji. Większość filmów była po prostu słaba.

Nieprawdziwy jest jednak pogląd, że dzieje polskiej animacji należy datować dopiero od roku 1945. Do 1939 zrealizowano przynajmniej kilka mniej lub bardziej udanych filmów, nie licząc reklam czy propagandówek. Powstały też ciekawe projekty, których z różnych powodów – na ogół finansowych – nie udało się urzeczywistnić lub ukończyć¹³.

Przede wszystkim jednak film animowany odgrywał w polskiej kulturze filmowej dużo większą rolę, niż się powszechnie wydaje. O filmie rysunkowym

11 Frukacz Mariusz, *24 klatki na sekundę. Rozmowy o animacji*, Kraków, 2008, s. 63.

12 Wellins Mike, *Mysleć animacją. Podręcznik dla filmowców*, Wojnach A. (przel.), Warszawa, 2015, s. 10.

13 Por. Sitkiewicz Paweł, *Polska szkoła animacji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, 2011.

i lalkowym pisano wówczas częściej niż obecnie, i to nie tylko w prasie branżowej, lecz także poczytnych dziennikach oraz magazynach poświęconych literaturze i sztuce.

Jak zauważa Sitkiewicz, po roku 1945 polski film animowany, choć miał już dość długą historię, nadal uchodził za „wielkie kino przyszłości”. Zaistniała w owym czasie sytuacja miała jednak swoje dobre strony, ponieważ twórcy nie musieli oglądać się na tradycję i dokonania poprzedników.

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę, iż zanim w tamtych czasach nastąpił przełom i rozpoczęto dyskusję o perspektywach rozwoju filmu animowanego w ustroju socjalistycznym, upłynęło wiele czasu¹⁴.

Ówczesna kinematografia, w znacznej części znationalizowana, borykała się z większymi problemami niż produkcja lalkowych bądź rysunkowych dodatków. W zaistniałej sytuacji inicjatywę musieli przejąć filmowcy amatorzy. Ich zabiegi były odważnymi przymiarkami realizacji filmów w warunkach skrajnie niesprzyjających. Powszechnie znany był fakt, że brakowało kamer, taśmy, studiów, zorganizowanej dystrybucji, a nawet widzów.

Uważa się, iż pierwszym polskim filmem animowanym jest lalkowa produkcja *Za króla Krakusa* Zenona Wasilewskiego z 1947 roku, będąca dość konwencjonalną adaptacją legendy. Możemy śmiało stwierdzić, że o wysokiej randze tego filmu zadecydowało głównie to, iż – w odróżnieniu od realizacji chronologicznie starszych – trafił on do rozpowszechniania, a nawet zdobył kilka nagród¹⁵. Pierwszym powojennym filmem animowanym była dwuminitowa *Reklama reklamy* Macieja Sińskiego z 1945 roku, który po krótkim czasie wyświetlania uległ jednak zniszczeniu.

Jak zauważa Paweł Sitkiewicz, przed wojną oraz tuż po niej animacja była wykorzystywana przede wszystkim do produkcji reklam, wstawek, ruchomych plansz i diagramów, bo tylko wtedy przynosiła dochód, a przynajmniej zapewniała dofinansowanie jakiejś instytucji. Produkcję polskiego filmu animowanego w tamtym okresie reprezentowali tacy twórcy jak Włodzimierz Kowańko, Feliks Kuczkowski czy Stanisław Dobrzyński, którzy realizowali autorskie koncepcje na marginesie pracy zarobkowej¹⁶.

Wielu badaczy dziejów animacji w Polsce jest zdania, że wydarzeniem, które zainicjowało przemiany w tym nurcie filmowym, było powstanie w roku 1947 w Katowicach Eksperymentalnego Studia Filmów Rysunkowych. Studio to z czasem przekształciło się w Zespół Produkcyjny Filmów Rysunkowych „Śląsk”, a następnie – po kilku perturbacjach – w Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku¹⁷.

Wprowadzenie socrealizmu miało istotny wpływ na polską animację. Po pierwsze, produkcja została poddana ściślejszej kontroli, po drugie, zabroniono eksperymentów formalnych. Kreskówki, wzorowane na radzieckich produkcjach Sojuzmultfilmu, musiały być realistyczne, oparte na czytelnym rysunku, postacie zaś antropomorficzne i obsadzone w schematycznych rolach. Socrealizm narzucał określoną tematykę, taką jak współzawodnictwo pracy, posłuszeństwo starszym i przełożonym, krytyka wyzyskiwaczy.

Rozważania dotyczące polskiej animacji po roku 1945 wskazują, iż w owym okresie walka z formalizmem hamowała eksperymenty, a kryzys kinematografii

14 Sitkiewicz Paweł, *Małe wielkie kino: film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk, 2009, s. 16–17.

15 *Polski film animowany*, pod red. M. Giżyckiego i B. Zmudzińskiego, Warszawa, 2008.

16 Por. Sitkiewicz Paweł, *Polska szkoła animacji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.

17 Giżycki M., *Krótką historią polskiego filmu animowanego*, [w:] Katalog 55 lat polskiej animacji, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa, 2003.

zmuszał animatorów do samodzielnego rozwiązywania problemów technicznych, co wykluczało możliwość naśladowania amerykańskich wzorców¹⁸.

Przy analizie ewolucji polskiej animacji lat 50. możemy zauważyć, że produkcje z roku 1956 oraz późniejsze cieszyły oko profesjonalną formą. Powstało kilka filmów na przyzwoitym europejskim poziomie. Twórcy mieli świadomość, jak wiele osiągnęli w tak krótkim czasie. Jako potwierdzenie przywołać można tutaj adaptację *Pani Twardowskiej* Mickiewicza, wyreżyserowaną przez Marszałka w 1956 roku, która stanowi szczytowe osiągnięcie studia w początkowym okresie jego działalności. Film łączy płynną animację, bogatą, realistyczną plastykę w kolorze z wartką narracją³⁶.

Analizując ów okres rozwoju polskiej animacji, należy wspomnieć, że w 1956 roku istniała baza produkcyjna, bez której wszystkie artystyczne projekty pozostałyby znów w sferze planów. Grono realizatorów zdobyło niewielkie, ale cenne doświadczenie, z którego mogli skorzystać młodzi adepci tej rozwijającej się gałęzi sztuki. Dzięki pierwszym porażkom i sukcesom film animowany został w ogóle dostrzeżony przez władze kinematografii i publicystów¹⁹. W świetle powyższych przemian animacja polska już od lat 50. uchodziła za odmianę kina spokrewnioną z malarstwem i grafiką, a nie na przykład z komiksem czy kinem gatunków.

Wszystkie przemiany, poczynając od 1956 roku, miały oczywiście charakter symboliczny, ponieważ ocieplenie w dziedzinie sztuki następowało stopniowo od śmierci Stalina. Polska animacja kształtowała się więc w toku dyskusji nad przyszłością polskiej kultury, w klimacie politycznych zmian i w związku z reorganizacją kinematografii.

W tamtych latach animatorzy nie byli rzecz jasna zrzeszeni w Zespołach Autorów Filmowych, ale w okresie odwilży studia filmu animowanego zyskały prawną i artystyczną samodzielność. W roku 1956 powstało Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku, z którego dwa lata później wyłoniło się Studio Miniatur Filmowych w Warszawie. Również w roku 1956 na fundamentach Oddziału Filmów Kukielkowych łódzkiej WFF powołano do życia Studio Filmów Lalkowych w Tuszynie, które następnie w roku 1960 przekształciło się w Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”. W konsekwencji polski film animowany dla dorosłych stał się – zwłaszcza w oczach zachodniej publiczności – wiarygodnym głosem zza żelaznej kurtyny²⁰.

Po roku 1956 powstało kilka filmów animowanych uchodzących za manifesty przemian. Najważniejszy z nich to wycinankowy *Był sobie raz...* (1957) Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy. Przełomowy charakter miał również lalkowy film *Zmiana warty* (1958) Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego.

Ważną rolę w tym procesie odegrał Władysław Nehrebecki, pamiętany głównie jako współtwórca serii o Bolku i Lolku, niedoceniany jednak jako autor. W latach 1955–1956, a więc przed debiutem Lenicy i Borowczyka, wyreżyserował wspomniany już cykl filmów o przygodach profesora Filutka na podstawie popularnego komiksu Zbigniewa Lengrena z „Przekroju”²¹. Seria ta odznaczała się plastyką bardziej umowną niż w filmach socrealistycznych, a przede wszystkim – satyrycznym charakterem.

Po roku 1956 polska animacja dla dorosłych sukcesywnie zmieniała odcień. Stawała się coraz bardziej mroczna. Szukała inspiracji w teatrze absurdu,

18 *Polski film animowany*, pod red. M. Giżyckiego i B. Zmudzińskiego, Warszawa, 2008.

19 Giżycki M., *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa, 2000.

20 Adamczak M., *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2010.

21 D.H., *Wizyta w dziwnym atelier*, „Kino” 1938, nr 59, s. 6.

satyrze, surrealizmie. Po epoce przymusowego optymizmu otwierała się na doświadczenia inne niż kolektywizacja czy sojusz z Armią Czerwoną. Jako przykład mogą posłużyć filmy *Pan Rzepka i jego cień* (1956) Wacława Wajsera oraz *Szkola* (1958) Waleriana Borowczyka²².

Pod koniec lat 50. i na początku 60. polscy animatorzy, którzy stawiali pierwsze kroki w okresie socrealizmu – na przykład Witold Giersz czy Edward Sturlis – stali się samodzielnymi reżyserami. W roku 1960 filmem *Arlekin* zadebiutował Mirosław Kijowicz. W tym samym roku Daniel Szczechura zrealizował studencką etiudę *Konflikty*, a dwa lata później Kazimierz Urbański filmem *Igraszki* rozpoczął długą karierę animatora.

Rozwój polskiej animacji w owych czasach zależał w dużym stopniu od polityki kulturalnej lat 60., czynników ekonomicznych, lecz przede wszystkim koniunktury na twórczość autorską i artystyczną, której towarzyszył kryzys szkoły disneyowskiej.

Lata 60. to kolejny ciekawy okres rozwoju polskiej animacji. Zdaniem wielu krytyków i historyków polska animacja tamtych lat była najważniejszą tendencją w światowej kinoplastyce szóstej dekady XX wieku oraz początku lat 70. Nie obejmowała – rzecz jasna – całej produkcji tego okresu, lecz kino artystyczne, oparte na bogatej formie wizualnej, będącej dziełem reżysera-autora. Wachlarz zainteresowań animatorów polskich rozciągał się od refleksyjnej satyry do abstrakcyjnych rozważań na temat ludzkiej egzystencji czy mechanizmów władzy. Polski film animowany tamtych lat utożsamiano ponadto z gronem utytułowanych autorów, którymi byli między innymi Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Daniel Szczechura, Kazimierz Urbański, Witold Giersz, Mirosław Kijowicz, Stefan Schabenbeck, Władysław Nehrebecki i Ryszard Czekala. Tendencje stylistyczne polskiej animacji można było odnaleźć również w twórczości takich artystów jak Tadeusz Wilkosz, Stefan Janik, Alina Maliszewska, Jerzy Zitzman czy Zenon Wasilewski, którzy na co dzień zajmowali się innymi odmianami animacji, a nawet niechętnie odnosili do faktu istnienia pokoleniowej grupy²³.

Jednym z najważniejszych ośrodków twórczych polskiej animacji drugiej połowy lat 60. była krakowska filia warszawskiego Studia Miniatur Filmowych. To tutaj pierwsze kroki stawiał Julian Józef Antoniszczak (Antonisz), eksperymentator, satyryk, jeden z najbardziej charakterystycznych twórców w całej historii polskiej animacji. Przesycone purnonsensem filmy Antonisza, takie jak *Ostry film zaangażowany* (1979), *Jak działa jamniczek* (1971) czy seria *Polskiej Kroniki Non-Camerowej* (1981–1986), parodiują rozmaite formy wypowiedzi, zwłaszcza programy popularnonaukowe, „gadające głowy” z telewizji, kronikę, dokument; chętnie pasożytują na rzeczywistości ukształtowanej przez media i propagandę; nad filozoficzną treść stawiają dadaistyczną zabawę. Antonisz, *enfant terrible* polskiej animacji, odcinał się od modnych tematów katastroficznych, a intelektualne pretensje uczynił jednym ze stałych tematów swojej twórczości. W swoich filmach Antonisz nawiązywał do sztuki amatorskiej i jarmarcznej. Jednak z bliższej perspektywy ta na pozór bez troska zabawa w *non-camero-we* ożywianie form, kipiąca od żartów i absurdu, przestacza się w kino oparte na solidnym fundamencie teoretycznym, a do tego zaangażowane w sprawy dużo poważniejsze niż likwidacja kiosków oklejonych plakatami. Przede wszystkim twórczość Antonisza stanowi radykalne podejście do koncepcji autorstwa w filmie. Był on bowiem niestrudzonym

²² *Polski film animowany*, pod red. M. Giżyckiego i B. Zmudzińskiego, Warszawa, 2008.

²³ Giżycki M., *60 lat polskiego filmu animowanego*, [w:] *Animator \ 2008: 1. Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych* [katalog], Poznań, 2008.

popularyzatorem animacji *non-camerowej*, malowanej bądź wydrapywanej bezpośrednio na taśmie przez artystę rzemieślnika²⁴.

W tym miejscu zaakcentować należy także, że początek lat 60. to okres gwałtownego rozwoju telewizji w Polsce. Była ona gotowa finansować produkcję filmów animowanych, ale z oczywistych względów interesowała się twórczością seryjną dla dzieci. Trzeba pamiętać, iż rodzime seriale prędko zdobyły uznanie wśród widzów i stały się cennym towarem eksportowym, a niekiedy nawet powodem narodowej dumy. W roku 1963 powstały pierwsze kreskówki o przygodach Bolka i Lolka (emisja w telewizji rozpoczęła się w 1965 roku), a w 1964 z cyklu *Zaczarowany ołówek* (emisja od 1966), otwierając nowy rozdział w historii polskiej animacji²⁵.

Rozwój telewizji szedł w parze z wycofywaniem filmów animowanych z dystrybucji kinowej. Zarówno artyści, krytycy, jak i kierownicy wytwórni oraz osoby odpowiedzialne za repertuar telewizji mieli świadomość, że wiele filmów zrealizowanych z myślą o dużym ekranie w szklanym okienku traci czytelność, a nieodpowiedni czas emisji uniemożliwia dotarcie do odpowiedniego widza. Istniało przekonanie, iż w telewizji powinno się emitować jedynie formy dokumentalne lub oświatowe, kino plastyczne czy animowane natomiast – zwłaszcza w kolorze – musi trafić na duży ekran²⁶. Nie udało się jednak wprowadzić w życie tego projektu, zdarzało się więc, że filmy adresowane do ambitnej widowni pełniły funkcję przerywnika między programami publicystycznymi. W konsekwencji z roku na rok twórcy polskiej szkoły animacji tracili kontakt z publicznością kinową, która mogłaby w pełni docenić walory plastyczne ich filmów. W telewizji zaś musieli konkurować z serialami dla dzieci, które nie tylko były fabularnie atrakcyjniejsze, lecz także realizowane tak, by pozostawały czytelne nawet na czarno-białym ekranie o niewielkiej rozdzielczości. Ambitne filmy zaczęto więc spychać do getta kin studyjnych albo na gorsze godziny w telewizyjnej ramówce.

Lata 70. polskiej animacji zostały nazwane przez Bogusława Zmudzińskiego „srebrną dekadą” polskiej animacji, podkreślając, że poziom filmów „nie odbiegał zasadniczo od tego, co powstawało w poprzednim okresie, niemniej najczęściej powtarzały one sprawdzone już rozwiązania”²⁷. Nie można było już wówczas realizować filmów animowanych w taki sam sposób jak we wcześniejszych dekadach. Nawet jeżeli ktoś próbowałby ostentacyjnie ignorować wpływ czasu i zmianę artystycznych mód, jego zachowanie przypominałoby zmagania błędnego rycerza. Klasycy polskiej animacji na ogół mieli świadomość przełomu. To, czym zajmowali się w latach 70., doskonale oddawało kryzys intelektualnej kinoplastyki.

To właśnie w latach 70. powstało najwięcej filmów hermetycznych, a do tego mało atrakcyjnych dla zwykłego widza. Wielu twórców najwyraźniej nie dostrzegło, iż zmieniła się epoka. Egzystencjalne problemy ubiegłej dekady straciły na znaczeniu, a tematy zastępcze nie pokrywały się z oczekiwaniami widzów. Najpopularniejszym tematem animowanego kina dla dorosłych lat 70. był niszczycielski wpływ cywilizacji na jednostkę i naturę, połączony z krytyką bezdusznej technicyzacji życia codziennego, wywodzący się z takich filmów jak *Moto-gaz* (1963) Urbańskiego czy *Miasto* (1963) Kijowicza²⁸.

24 *Polski film animowany*, pod red. M. Giżyckiego i B. Zmudzińskiego, Warszawa, 2008.

25 Por. Sitkiewicz Paweł, *Polska szkoła animacji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2011.

26 *Raport o stanie polskiej animacji* [oprac. skł], „Kino” 1988, nr 10, s. 14.

27 A. Kossakowski, *Kilka myśli przy okazji trzydziestolecia*, „Kino” 1977, nr 7.

28 Giżycki M., *60 lat polskiego filmu animowanego*, [w:] *Animator \ 2008: 1. Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych* [katalog], Poznań 2008.

Według Bogusława Zmudzińskiego podsumowaniem animacji polskiej lat siedemdziesiątych był Oscar dla *Tanga* (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego, „łabędziego śpiewu polskiej szkoły animacji”²⁹. *Tango* doskonale pasuje do tej roli, ponieważ łączy najważniejsze tendencje stylistyczne polskiej animacji po roku 1956 z festiwalowymi sukcesami, których ukoronowaniem była właśnie nagroda Amerykańskiej Akademii Filmowej w 1983 roku. Ten film otwierał także kolejny okres w dziejach animacji polskiej. Rybczyński od początku traktował animację jako przestrzeń formalnego eksperymentu. W takich filmach jak *Zupa* (1974), *Plamuz* (1973) i *Święto* (1976) przełamывał schematy tradycyjnej narracji, a punktem wyjścia do plastycznych opowieści były zdjęcia przetwarzane przy użyciu eksperymentalnych technik.

Po oscarowym sukcesie *Tanga* Rybczyński kontynuował karierę za granicą, realizując filmy m.in. w Stanach Zjednoczonych oraz Niemczech. Zafascynowany technologią HD stał się jednym z jej pionierów.

Wyraz nowych tendencji w filmie animowanym, kiełkujących po roku 1989, ukazuje Piotr Dumala, znany z kunsztownych adaptacji literatury, wykonanych na płytach gipsowych: *Łagodnej* (1985), *Franza Kafki* (1991) i *Zbrodni i kary* (2000), ale renesans popularności przeżywają również jego wczesne filmy rysunkowe, takie jak *Czarny Kapturek* (1983) i *Nerwowe życie kosmosu* (1986), w których groteska przeplata się z czarnym humorem i szczyptą nieprzyzwoitości. Zdaniem krytyki Dumala był jednocześnie spadkobiercą najlepszych tradycji polskiej animacji oraz innowatorem, który wzbogacił ją o psychologizm, a więc obdarzył postacie życiem wewnętrznym, a nie tylko funkcją³⁰.

Jak twierdzi Paweł Sitkiewicz, na przykładzie twórczości Dumala widać, że na progu 1989 roku polska szkoła animacji – ujmując rzecz metaforycznie – uległa rozkładowi, pozostawiając po sobie krążące w powietrzu pierwiastki, a więc wszelkiego rodzaju chwytły stylistyczne, modne niegdyś tematy, poszczególne obrazy i metafory. Wiele z nich przeobraziło się w konwencje „kina festiwalowego”, które nie powstawało z myślą o dystrybucji i widzach, ale z konieczności wykonania planu produkcyjnego³¹. Transformacje ustrojowe po upadku komunizmu całkowicie przekreśliły jednak możliwość kontynuowania tradycji polskiej animacji na starych zasadach³², a polska animacja boleśnie odczuła polityczno-ekonomiczny przełom 1989 roku.

W pierwszych latach po upadku komunizmu środowisko animatorów łudziło się jeszcze, iż uda się zachować *status quo*. Jednak polityka kulturalna Rzeczypospolitej Polskiej pogrzebała ten niczym nieuzasadniony optymizm. Po 1989 roku istniała potrzeba szybkiego rozmontowania systemu. Zdaniem wielu polityków kultura dawnego typu została skazana na wymarcie, ponieważ jawiła się jako „sektor nieproduktywny, niepotrzebnie obciążający budżet państwa, generujący jedynie koszty, a nie ekonomiczne korzyści”³³. Gospodarka wolnorynkowa okazała się zabójcza dla animacji, zmuszonej do konkurowania z zachodnimi korporacjami. Przestano wyświetlać krótkie dodatki w kinach przed głównymi seansami. Ekranu zalał repertuar komercyjny. Telewizja również zachłysnęła się otwarciem na Zachód. W trakcie

29 Por. Sitkiewicz Paweł, *Polska szkoła animacji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.

30 Zob. np. R. Gutek, *Piotr Dumala i jego światy*, „Gazeta Wyborcza” (Wrocław) 2009, nr 115, s. 7; Piotr Dumala, [w:] *Bradford Animation Festival 2004* [katalog], s. 32.

31 Por. Sitkiewicz Paweł, *Polska szkoła animacji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, 2011.

32 Encyklopedia Kultury Polskiej xx wieku. Film. Kinematografia, praca zbiorowa pod redakcją E. Zajićka, Warszawa, 1994.

33 E. Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Katowice 2006, s. 39.

kilku lat w ramówce pojawiły się dziesiątki animowanych seriali z Ameryki i Japonii, często najgorszego gatunku. Kupowano je za stosunkowo niewielkie pieniądze, nie ponosząc żadnego ryzyka związanego z finansowaniem czy dystrybucją. Wytwórnice, pozbawione państwowych pieniędzy, zaczęły z wolna popadać w tarapaty finansowe³⁴. Ambitne plany reform spaliły na panewce. Po kilku latach wegetacji decyzją Komitetu Kinematografii zlikwidowano państwowe studia w Łodzi, Bielsku-Białej, Warszawie i Krakowie. Większość z nich przekształciła się w prywatne spółki, ale krakowskie Studio Filmów Animowanych nigdy nie podźwignęło się z gruzów. Ponieważ produkcja filmów artystycznych była niedochodowa, a telewizja nie podpisywała nowych kontraktów, wytwórnice musiały zacząć zarabiać na swoje utrzymanie. Z konieczności zajęły się realizacją form komercyjnych: głównie reklam i czołówek dla telewizji, świadcząc przy okazji usługi niezwiązane z realizacją nowych tytułów, takie jak reżyseria dubbingu czy organizowanie wycieczek po studiu. Tradycja i wdzięczna pamięć widzów okazały się w wielu wypadkach cennym kapitałem, w historii polskiej animacji był to jednak krok wstecz. Po roku 1989 sposoby rozpowszechniania filmów animowanych bardzo się zróżnicowały. Nie powrócono do idei łączenia krótkich dodatków z filmami pełnometrażowymi. Miejsce kronik i animacji zajęły reklamy i zapowiedzi³⁵.

Nietrudno zaprzeczyć, że w owym czasie animacja artystyczna funkcjonowała głównie w obiegu festiwalowym, w kinach klubowych, na specjalnych pokazach, na przykład z okazji rocznic lub Międzynarodowego Dnia Animacji (28 października 1989 roku – na pamiątkę pierwszego pokazu „teatru optycznego” Émile’a Reynauda w Musée Grevin). Polski Instytut Sztuki Filmowej wspiera okolicznościowe projekty promujące młodą polską animację. Filmy oskarowe lub nagrodzone na prestiżowych festiwalach są z kolei wydawane na płytach DVD: albo w zestawach przygotowanych przez Narodowy Instytut Audiowizualny, albo – jak na przykład w wypadku *Katedry* i filmu *Piotrus i wilk* (*Peter and the Wolf*, 2006) Suzie Templeton – w oddzielnych, kolekcjonerskich wydaniach. Cennym kanałem dystrybucji okazał się internet, dzięki któremu – legalnie bądź nielegalnie – filmy niszowe mogą liczyć na wielotysięczną widownię. Internet jest również dobrym narzędziem do promocji twórczości niezależnej³⁶.

Symbolem nowego pokolenia twórców został Tomasz Bagiński. Po nakręceniu *Katedry* stał się on jednym z najbardziej znanych i cenionych polskich twórców filmowych na świecie. Za osiągnięcia wyróżniła go Akademia Filmowa z Los Angeles odpowiedzialna za przyznawanie Oscarów. W swoim siedmiominutowym filmie Bagiński nie narzuca jednoznacznie własnej wizji, widz może interpretować na swój sposób. *Katedra* zdobyła także nagrodę główną na Krakowskim Festiwalu Filmowym, Tomasz Bagiński natomiast dostał Poznańskiego Złotego Koziołka za opracowanie plastyczne³⁷.

Najgłośniejszym polskim animatorem drugiej dekady XXI wieku jest Mariusz Wilczyński, który organizuje multimedialne pokazy pod tytułem *Wilkanoc*, łączące projekcje filmów, rysowanie na żywo, performance i muzykę. Jednocześnie niektóre filmy Wilka można obejrzeć na jego stronie

34 Mieczka, T., Raport o stanie polskiej kinematografii, MKiDN, 2009.

35 Zajiiek E., *Poza ekranem. Kinematografia polska w latach 1896–2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo, Warszawa, 2008.

36 *Polski film animowany*, pod red. M. Giżyckiego i B. Zmudzińskiego, Warszawa, 2008.

37 Staszewski W., *Prywatna katedra Tomasza B.*, „Duży Format” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2003, nr 8.

internetowej (w niskiej rozdzielczości). Pokazy *Wilkanocy* przywracają animacji aurę wydarzenia, alchemicznego seansu, w którym kontakt z artystą odgrywa taką samą rolę co film na ekranie. Sesje te cieszą się zresztą ogromnym zainteresowaniem widzów, co pokazuje, że w dobie multipleksyzacji kina istnieje głęboka nisza dla twórczości autorskiej z pogranicza filmu i plastyki.

Jednym z najbardziej cenionych animatorów młodszego pokolenia jest Wojciech Bąkowski. Jego proste, wręcz chałupnicze filmy wyświetlane są głównie w galeriach, gdzie łatwiej stworzyć intymną relację między dziełem i odbiorcą. Artysta niechętnie pokazuje swoje prace w klubach, blokach pokazowych lub miejscach, w których filmy są jedynie tłem³⁸. Kariera Wilczyńskiego i Bąkowskiego stanowi też dowód na to, iż rodzi się w Polsce zdrowy snobizm na animację artystyczną. Ich filmy nie mają bowiem nic wspólnego z rozrywką łatwą i przyjemną. Ówczesny film animowany – pozbawiony kontekstu, oderwany od twórcy i jego charyzmy – nie wywołuje, jak widać, tych samych emocji co żywy kontakt z widownią, która cierpi na przesyt obrazów elektronicznych i głód wrażeń wykraczających poza ekran laptopa.

Warto wspomnieć także fakt, że spektakularnymi momentami uznania dla polskiej animacji było uhonorowanie zrealizowanego w koprodukcji polsko-brytyjskiej *Piotrusia i wilka* (2006) Suzie Templeton, efektowną lalkową ekranizację baletu Sergiusza Prokofiewa³⁹.

Analizując historię polskiej animacji, warto zaznaczyć, iż w 2011 roku uznano za najlepszy debiut *Świtez* Kamila Polaka, wyróżniono *Paths of Hate* Damiana Nenowa, a zrealizowaną w Polsce przez braci Quay *Maszkę* uhonorowano nagrodą za muzykę Krzysztofa Pendereckiego. Rok później nakręcono w koprodukcji polsko-rumuńskiej *Droga na drugą stronę* Anki Damian zdobyła laur najwyższy – Kryształ Annecy, w 2013 roku zaś za najlepszą animację w konkursie studenckim uznano etiudę Anity Kwiatkowskiej-Naqvi *Ab ovo*⁴⁰.

W tym samym roku kapituła festiwalu w Annecy przyznała Kryształową Nagrodę Specjalną za całokształt twórczości Jerzemu Kuci. Dwa lata później ten znakomity artysta został uhonorowany nagrodą ASIFA (Międzynarodowego Stowarzyszenia Filmu Animowanego) za – jak uzasadniono w werdykcie – „osiągnięcia i dokonania życia”. W 2012 roku inny nestor polskiej kinematografii – Witold Giersz – dostał prestiżową nagrodę CIFEJ (*Centre International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse*) za całokształt twórczości.

Kolejnym przykładem polskiego filmu animowanego, który cieszył się międzynarodowym uznaniem był film Piotra Dumały *Hipopotamy*, chwalony i nagradzany, m.in. w Banja Luce, Bilbao, Bukareszcie, Montrealu, Nikozji, Ottawie, Rydze, Saguenay, Santiago, Zagrzebiu.

Podczas wymieniania twórców polskiej animacji XXI wieku nie sposób pominąć nazwisk Daniela Szczechury, Jerzego Kuci, Hieronima Neumanna, Piotra Dumały, Marka Skrobeckiego, Mariusza Wilczyńskiego, którzy uczą trudnej sztuki animacji w wyższych szkołach plastycznych i filmowych Warszawy, Krakowa, Łodzi. Po kilkanaście ważnych nagród mają na swoim koncie filmy takie jak *Refreny* (2007) Wioletty Sowy, *Świtez* (2010) Kamila Polaka, *Ziegenort* (2013) Tomasza Popakula, *Niebieski pokój* (2014) Tomasza Siwińskiego. Niektórzy najwyższe laury na prestiżowych festiwalach zdobywają, będąc jeszcze studentami: w 2010 roku Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Filmów Animowanych *Animator* w Poznaniu otrzymał

38 I. Hałgas, *WuEsBe atakuje*, „EKRANY” 2011, nr 1/2, s. 67.

39 Miczka, T., *Raport o stanie polskiej kinematografii*, MKiDN 2009

40 Armata J., *Historia kina polskiego*, pod red. T. Lubelskiego, K.J. Zarębskiego, Warszawa 2007.

Piotr Szczepanowicz za etiudę *Ukryte* (2009), zrealizowaną w łódzkiej Szkole Filmowej, a trzy lata później sukces kolegi powtórzyła Anita Kwiatkowska-Naqui swoją etiudą *Ab ovo* (2012), nakręconą w tej samej uczelni⁴¹.

Kolejnym z przedstawicieli nowej fali animacji polskiej jest Tomek Ducki, którego animacja *Łażnia* (2014) nagrodzona została na kilkudziesięciu imprezach, m.in. w Baden, Banja Luce, Belgradzie, Berlinie, Bilbao, Budaörs, Helsinkach, Hiroszimie, Kairze, Kecskemét, Krakowie, Leeds, Meksyku, Moskwie, Newport Beach, Nikozji, Nowym Jorku, Poznaniu, Waszyngtonie, Zagrzebiu⁴².

Istotnym z punktu widzenia analizy historycznej polskiej animacji jest rok 2017, w którym obchodzono siedemdziesięciolecie polskiej animacji. W tym też roku na światowych festiwalach filmowych polskie filmy animowane zostały zaprezentowane około 700 razy, w tym około 470 razy – w sekcjach konkursowych.

W 2017 roku uznanie wśród widzów i krytyków na całym świecie znalazł niewątpliwie film *Twój Vincent*, współfinansowany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, wyreżyserowany przez Dorotę Kobielię i Hugh Welchmana, a wyprodukowany przez BreakThru Films i Trademark Films. Jego pokaz otworzył Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, gdzie obraz był prezentowany w Konkursie Głównym. Światowa premiera odbyła się z kolei na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych w Annecy. Na tym jednym z najważniejszych festiwali poświęconych animacji polski film otrzymał nagrodę publiczności. Został również nagrodzony m.in. na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Szanghaju (nagroda dla najlepszego filmu animowanego) i Festiwalu Filmowym Ajyal w Dausze (najlepszy pełnometrażowy film dla młodych widzów)⁴³. Doniosłość i kunszt animacji *Twój Vincent* doceniły i opisały takie magazyny i portale jak „The Guardian”, „IndieWire”, „Variety”, „Deadline”, „The Hollywood Reporter”, „Screen International”. Został bardzo dobrze przyjęty nie tylko przez krytyków, lecz także widzów i branżę filmową. Film ten określany mianem wydarzenia roku jest także idealnym przykładem połączenia sukcesu artystycznego i komercyjnego w polskiej animacji⁴⁴.

Również w 2017 roku odbyło się wiele przeglądów tego typu w ramach projektu prowadzonego przez Krakowską Fundację Filmową (KFF) *Polish Docs / Polish Animations Intercontinental* wspieranego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Polski Instytut Sztuki Filmowej. Odbyły się m.in. na Międzynarodowym Festiwalu Kreskówek i Animacji (SICAF), gdzie Polska była gościem honorowym, i Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych Asiana, gdzie była promowana w ramach sekcji *Meet Polish Animated Films through Time* w Seulu. Polskie produkcje zaprezentowano w specjalnej sekcji Polish Film Week zorganizowanej na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Brilla Shorts Theatre w Tokio⁴⁵. Ten rok przyniósł polskiej branży animowanej również wiele sukcesów dystrybucyjnych⁴⁶.

Do filmów, które odegrały istotną rolę w 2017 roku, zaliczyć można niewątpliwie *Cipkę* Renaty Gąsiorowskiej, prezentowaną m.in. na Festiwalu

41 Tamże.

42 Tamże.

43 <https://www.pisf.pl/aktualnosci/sukcesy-polskiej-animacji-w-2017-roku>.

44 <https://www.pisf.pl/aktualnosci/twoj-vincent-sprzedany-do-ponad-100-krajow>.

45 <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/70-lecie-polskiej-animacji>.

46 <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/pisf-podsumowuje-70-lecie-polskiej-animacji/gdwedqx>.

Filmowym Sundance i Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Annecy. Została nagrodzona na prestiżowym Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Clermont-Ferrand. Zdobyła także nagrody m.in. na DOK Leipzig, AFI Fest w Los Angeles, SXSW w Austin, Tricky Women w Wiedniu, Festiwalu Filmowym w Poitiers, Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Lille, Animafest w Zagrzebiu, Anibar w Peciu czy na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Seattle.

Istotnym obrazem jest także animacja *O Matko!* Pauliny Ziółkowskiej, która zdobyła nagrody m.in. na Krakowskim Festiwalu Filmowym, Cinanima w Espinho, Reanima w Bergen, Anibar w Peciu oraz otrzymała nominację do pierwszej edycji Europejskich Nagród dla Najlepszych Animacji (Emile Awards). Producentami filmu są Fumi Studio i Szkoła Filmowa w Łodzi.

Kolejnym ważnym filmem tego roku jest animacja *Figury niemożliwe i inne historie II* Marty Pajek, która była pokazana na ponad 60 festiwalach w Polsce i za granicą i zdobyła nagrody m.in. na Krakowskim Festiwalu Filmowym, Trickfilms w Stuttgarcie (Grand Prix), Fantoche w Baden, Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych w Paryżu i Tricky Women w Wiedniu.

Produkcjami z dziedziny animacji, które odegrały znaczącą rolę w dzisiejszej kinematografii, były między innymi takie produkcje jak *Debiut* Katarzyny Kijek (Studio Munka – SFP), *XOXO – Pocałunki i uściski* Wioletty Sowy (Sowa Film), *Druciane oprawki* Bartosza Kędzierskiego (Studio Filmowe Kineskop), *Ucieczka* Jarosława Konopki (Studio Filmowe Anima-Pol), *Wyjść z siebie* Karoliny Specht (Szkoła Filmowa w Łodzi), *Wcielenie* Barbary Rupik (Szkoła Filmowa w Łodzi), *Kosmos* Darii Kopiec (wJteam), *Sprawa Moczarskiego* Tomasza Siwińskiego (Fumi Studio, Fundacja im. Kazimierza i Zofii Moczarskich), *Ciało obce* Marty Magnuskiej (Szkoła Filmowa w Łodzi), *Czerń* Tomasza Popakula (Tomasz Popakul)⁴⁷.

Analizując historię najnowszą odnoszącą się do zagadnień animacji polskiej, należy zaznaczyć, że obecny rok także obfituje w międzynarodowe imprezy ukazujące polską animację. W bieżącym roku polska animacja prezentowała się podczas 68. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie, który miał miejsce 15 lutego br.

Wśród 16 konkursowych krótkometrażowych tytułów sekcji Generation 14plus znalazła się animacja *Na zdrowie!* autorstwa Pauliny Ziółkowskiej (Szkoła Filmowa w Łodzi). Film ten walczył o statuetkę Kryształowego Niedźwiedzia⁴⁸.

8 maja 2018 r. natomiast miał miejsce 71. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes, na którym również zostały zaprezentowane animacje polskie. Wyprodukowana przez Szkołę Filmową w Łodzi animacja *Inny* Marty Magnuskiej została pokazana w sekcji Cinéfondation, natomiast produkcja studia Animoon *III* w reżyserii Marty Pajek zakwalifikowała się do konkursu filmów krótkometrażowych. Należy podkreślić, iż polski film *III* jest jedyną animacją, która znalazła się w konkursie filmów krótkometrażowych w Cannes⁴⁹. Na uwagę zasługuje fakt, że poza konkursem, podczas specjalnego pokazu 71. Festiwalu Filmowego w Cannes, został wyświetlony film *Jeden dzień życia* (*Another Day of Life*), którego twórcami jest hiszpańsko-polski duet Raúl de la Fuente i Damian Nenow⁵⁰.

47 <https://www.pisf.pl/aktualnosci/sukcesy-polskiej-animacji-w-2017-roku>.

48 <https://www.pisf.pl/aktualnosci/polska-obecnosc-na-68-berlinale>.

49 <http://www.pisf.pl/aktualnosci/polska-kinematografia-na-71-mff-w-cannes?wcag=1>.

50 <https://noizz.pl/film/another-day-of-life-premiera-w-cannes/2hbfbe9>.

Powyższe historyczne ujęcie dziejów polskiej animacji pozwala na wyciągnięcie kilku istotnych w tej kwestii wniosków. Przede wszystkim analiza historii polskiego filmu animowanego wskazuje, iż polska animacja od zawsze była znana i ceniona na świecie za sprawą takich wybitnych nazwisk jak Walerian Borowczyk, Jan Lenica, Daniel Szczechura, Mirosław Kijowicz, Ryszard Czeakała, Zbigniew Rybczyński, Witold Giersz, Jerzy Kucia czy Piotr Dumala.

Po powojennym nieco prymitywnym okresie polski film animowany szybko zmienił swoje oblicze. Widocznym przeobrażeniem wobec filmu animowanego był także szybki rozwój telewizji w latach 60., natomiast lata 70. to aktywne członkostwo Polski w Międzynarodowym Stowarzyszeniu Filmu Animowanego, co pozwalało na promowanie animacji polskiej za granicą.

Momentem kryzysowym dla polskiej animacji, analogicznie jak dla innych gałęzi kina, okazały się zmiany ustrojowe w roku 1989, kiedy to przemiany ekonomiczne spowodowały branżową zapaść finansową i doprowadziły do upadku wielu studiów filmowych. Nawet w tym trudnym okresie polskiej animacji nie zabrakło jednak wybitnych indywidualności, wśród których na największą z nich wyrósł Piotr Dumala.

Na rozwój polskiego filmu animowanego miał niewątpliwy wpływ postęp technologiczny, szczególnie obserwowany od połowy lat 90. W wyniku ciągłej ewolucji zmianom ulegały także oczekiwania widzów, których cechowała coraz częściej potrzeba bycia zaskakiwanym i łatwość przyswajania wielu różnorodnych i silnych bodźców.

Jak wskazują powyższe rozważania, XX wiek nazywany jest renesansem polskiej animacji, którą określa się często jako najbardziej dynamicznie rozwijającą się dziedzinę twórczości filmowej w Polsce.

Z przytoczonej powyżej historii polskiego filmu animowanego wyłania się obraz animacji jako pełnoprawnej dziedziny sztuki filmowej i przemysłu kinematograficznego, cenionej przez odbiorców, choć wciąż niedocenianej przez teoretyków. Polski film animowany stał się dziedziną o niebywałej sile oddziaływania na przyszłe pokolenia widzów, która szuka inspiracji w najnowszych trendach artystycznych.

Reasumując powyższe rozważania dotyczące przeszłości polskiej animacji, możemy zaobserwować przede wszystkim, że przez wiele lat w Europie, a więc i w Polsce, znajdowała się ona na uboczu, zawsze na trzecim miejscu po filmach fabularnych i dokumentalnych. Zaznaczyć należy, że dzieje się tak dlatego, iż ze wszystkich gatunków filmowych ten jest najdroższy i najbardziej czasochłonny. Trzeba mieć prawdziwą pasję i cierpliwość, żeby go uprawiać.

Współcześnie animacja staje się modna i coraz popularniejsza. Zainteresowanie nią na świecie rośnie z roku na rok, na co wskazuje nie tylko rosnąca liczba gości, odwiedzających najważniejszy festiwal filmu animowanego w Europie – Annecy, lecz także coraz liczniejsza i bardziej różnorodna oferta filmów europejskich, które może jeszcze nie z powodzeniem konkurują z produkcjami Pixara i Disneya, ale przynajmniej w niczym im nie ustępują, mając nieporównywalnie niższe budżety zarówno na produkcję, jak i promocję filmów. Potencjał, który tkwi w animacji, coraz częściej dostrzegają festiwale klasy A, skupiające się na filmach fabularnych.

Nie ulega wątpliwości, że w ciągu ostatnich lat, jak w mało której dyscyplinie artystycznej, w animacji filmowej dokonały się szczególnie rewolucyjne zmiany. Przede wszystkim do niedawna lekceważona przez muzea weszła za sprawą takich artystów jak William Kentridge czy bracia Quay szturmem do najbardziej prestiżowych przybytków sztuki na świecie, z nowojorskim

Museum of Modern Art na czele. Z drugiej strony podstępem zawładnęła też przemysłem filmowym⁵¹.

Animacja jest obecna, chociaż nie wszyscy to zauważają, w efektach specjalnych dużych i małych produkcji, ale też telewizyjnych czołówkach, internetowych animowanych glifach i logotypach, billboardach, ekranach startowych telefonów komórkowych i wielu innych elementach otaczającej nas rzeczywistości⁵². Wykorzystywane są one jako główne formy informacji, propagandy i rozrywki. Dotyczą niemal każdego aspektu naszego życia. Współczesne społeczeństwo spędza niewiarygodnie dużo czasu, oglądając filmy i animację w telewizji, kinie, internecie w i grach⁵³. W animacji tkwi gigantyczny potencjał, potrafi ona bowiem łączyć wysokie walory artystyczne z sukcesem komercyjnym.

Współczesna animacja ze względu na różnorodność technik i brak ograniczeń wizualnych oferuje szereg możliwości, których nie daje ani film fabularny, ani dokumentalny. Coraz chętniej po animację sięgają również producenci fabuł i dokumentów, z powodzeniem starając się nadać atrakcyjności swoim projektom.

Niestety łatwość produkcji animacji sprawia, że w jej przypadku ilość nie przekłada się na jakość. Animacja pojawia się w każdym aspekcie życia społecznego: reklamach, internecie i edukacji, przez co często jest postrzegana jedynie jako nośnik treści i kosztowne narzędzie do robienia pieniędzy⁵⁴. Powstało z tego powodu morze słabych filmów, niebędących niczym więcej niż narzędziem sprzedaży produktów, niemających żadnej historii, głębi, a na dodatek z próbującymi unieść fabułę słabo skonstruowanymi postaciami. Proces produkcji dzięki nowym technologiom stał się dostępny dla wielu, ale w dalszym ciągu wyprodukowanie filmu o wysokich walorach artystycznych jest niezwykle wymagające. Zła animacja, słabe projekty i kiepska produkcja w sposób oczywisty nie zależą od gustu. Ale byłoby brakiem realizmu oczekiwać najlepszej możliwej animacji postaci i jej projektowania oraz fabuły od wszystkich produkcji, ponieważ jest to drogie, uciążliwe, a czasem i niepotrzebne⁵⁵.

Zauważyć należy jednak, iż zmiany w produkcji animacji następują bardzo szybko, dziś jest to zupełnie inny świat niż jeszcze kilka lat temu. Po roku 2005 w wyniku powołania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej animacja znajduje stałe źródło współfinansowania; podobnie jak inne formy filmowe zaczyna korzystać z dofinansowywania produkcji do wysokości 50 procent budżetu. Pozostała część to wkład własny i niewielki procentowo udział stacji telewizyjnych tvp, tvn, Canal+ czy Planete. Dzięki funduszom z pisa przeznaczonym na finansowanie edukacji i promocji zagranicznej studia zaczynają samodzielną dystrybucję na rynku międzynarodowym poprzez udział w pitchingach, targach i festiwalach. W latach 2006–2016 nakłady na animację wyniosły łącznie 48 mln złotych. Zrealizowano 118 filmów krótkich (w tym 23 debiuty), 19 serii filmowych oraz sześć filmów pojedynczych (przed

51 Por. Katzenberg Jeffrey, 2006, *Sztuka animacji: od ołówka do piksela: historia filmu animowanego*, Romkowska E., Kołodyński A. (przeł.), Warszawa.

52 Por. *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, praca zbiorowa pod redakcją A. Gwoźdźcia, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, 2010.

53 Por. Zabłocki M.J., *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2013.

54 Por. Towse R., *Ekonomia kultury. Kompendium*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, 2011.

55 Por. Zabłocki M.J., *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2013.

premiera). Za najważniejsze wydarzenie tego okresu należy uznać zdobycie przez studia Se-Ma-For oraz Breakthru za obraz *Piotrus i Wilk* nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej – Oscara za najlepší film animowany, nagrody bafta oraz nagrody głównej na festiwalu w Annecy⁵⁶.

Istotny jest także fakt, że w polskich realiach zarówno produkcja, jak i promocja polskiej animacji jest finansowana w głównej mierze ze środków publicznych, których głównym źródłem jest PISF. Ze 102,1 mln zł na produkcję filmową PISF przeznacza zaledwie 12,7 mln zł na animację. Dodać należy, iż jest to pula, w której są razem filmy krótkometrażowe, serie i filmy pełnometrażowe. Biorąc pod uwagę, że pełnometrażowy film animowany kosztuje w Polsce minimum 8 mln zł, a wyprodukowanie 12 odcinków serialu około 3 mln zł, jest to suma bardzo niewielka.

Rozmyślając o obecnej kondycji polskiego filmu animowanego, można zauważyć, iż ciągu ostatnich dziesięciu lat powstało kilkanaście nowych studiów o różnych profilach, produkujących serie animowane i filmy krótkometrażowe. Stopniowo następuje też przekształcanie się dawnych studiów z instytucji państwowych w spółki prawa handlowego, a następnie w instytucje kultury, co wynika z ustawowych zmian w finansowaniu rynku kultury⁵⁷. Rodzi się w związku z tym problem praw własności do zawartości archiwów, który ostatecznie zostaje rozstrzygnięty na korzyść studiów, co pozwala im po roku 2014, po wdrożeniu programu rekonstrukcji cyfrowej filmów, na wprowadzenie niektórych tytułów ponownie na rynek i ich dalszy obieg⁵⁸.

Sytuacja na polskim rynku animacji przełomu wieków wyraźnie pokazuje braki w systemie edukacji. Upadek Studia Filmów Animowanych w Krakowie, zmniejszenie produkcji w Bielsku-Białej i w Poznaniu, oparcie rozwoju produkcji animacji na filmach krótkich były konsekwencją budowania programu edukacji nastawionego na animowane formy artystyczne. Kształcenie w akademiach sztuk pięknych opiera się na realizacji form krótkich, na uczelniach filmowych w ograniczonym stopniu wprowadza się technologię produkcji, kładąc nacisk na ekspresję artystyczną. Animowany film pełnometrażowy traktowany jest jako długi film artystyczny, a na studiach scenariuszowych z reguły pomija się animację, uznając ją za opowiadanie bajek. W tym obszarze brakuje modułu edukacyjnego, który koncentrowałby się na umiejętności budowania struktury narracyjnej w seriach i pełnometrażowych formach animacyjnych. Obserwowane doświadczenia raczej nie napawają optymizmem⁵⁹.

Innym dylematem przekształcającej się polskiej animacji pozostaje sfera zarządzania. Nowe studia radzą sobie na rynku z zarządzaniem obszarem postprodukcji, serii bądź filmów krótkich⁶⁰. Wejście na globalny rynek filmu animowanego wymaga wiedzy z zakresu zarządzania strategicznego produktem we wszystkich jego sferach: zarządzania personelem, treściami, kreowania

56 Por. Wróblewska A., *Polskie wytwórnie filmowe – co się z nimi dzieje* [w:] *Magazyn Filmowy SFP*, nr 11, 2010 i *Raport o dawnych wytwórniach filmowych cz. 11* [w:] *Magazyn Filmowy SFP*, nr 12, 2010.

57 Por. Zablocki M.J., *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2013.

58 Por. *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania*, praca zbiorowa pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego i Anny Pachnickiej, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, Łódź, 2013.

59 Por. Wróblewska A., *Polskie wytwórnie filmowe – co się z nimi dzieje* [w:] *Magazyn Filmowy SFP*, nr 11, 2010 i *Raport o dawnych wytwórniach filmowych cz. 11* [w:] *Magazyn Filmowy SFP*, nr 12, 2010.

60 Por. Zablocki M.J., *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2013.

produktu w kontekście rynku, polityki marketingowej. A ponieważ na rynku brakuje fachowców zdolnych do poprowadzenia i kształtowania produktu rynkowego, polska animacja może utknąć w świecie bohaterów i opowieści walczących o przetrwanie w konfrontacji z produktami rynku globalnego⁶¹.

Niewątpliwym atutem polskiej animacji jest kreatywność jej twórców, jednak mimo tego wszystkiego oraz wymienionych wyżej niezaprzeczalnych sukcesów za granicą sytuacja polskiej animacji w kraju nie należy do najłatawjszych. Współcześnie w dalszym ciągu w Polsce cała uwaga skupiana jest na filmach fabularnych, ewentualnie w drugiej kolejności na dokumentalnych, a potencjał filmu animowanego w ogóle nie jest dostrzegany. Brakuje świadomości zachodzących w Europie zmian w tej dziedzinie.

Konkludując powyższe rozważania, możemy śmiało stwierdzić, że proces przemian, jaki dokonał się w obrębie animacji polskiej, uzmysłowił środowisku filmowemu konieczność dostosowania struktur produkcyjnych i organizacyjnych do wymogów międzynarodowych oraz konieczność aktywnego uczestnictwa w wydarzeniach międzynarodowych. Sukces na znaczącym festiwalu pozwala twórcy wejść w instytucjonalny obieg kina artystycznego; umożliwia międzynarodową dystrybucję danego filmu w kinach studyjnych poszczególnych krajów, jego zakup przez stacje telewizyjne. Warunkowany festiwalowym powodzeniem dostęp do międzynarodowej sieci dystrybucji kina artystycznego jest kwestią trudną do przecenienia⁶².

W kontekście obecnej sytuacji na rynku kinematografii należy pamiętać, że mimo iż Polska posiada tradycję i ogromny potencjał, by stać się jednym z najważniejszych graczy na rynku europejskim, na chwilę obecną nie jesteśmy w stanie konkurować z sąsiadami z Zachodu w dziedzinie filmu animowanego. Polska animacja bez odpowiedniego wsparcia finansowego, strategii promocyjnej i rozwiązań systemowych za kilka lat nie będzie także w stanie dogonić Europy ze względu na bardzo szybki rozwój rynku i zachodzące w nim zmiany.

BIBLIOGRAFIA

- Kossakowski, *Kilka myśli przy okazji trzydziestolecia*. „Kino”, 1977, nr 7.
- Adamczak M. *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2010.
- Armata J. *Historia kina polskiego*. Red. T. Lubelski, K.J. Zarębski. Warszawa, 2007.
- Balázs Béla. *Wybór pism, Jung K.* Warszawa, 1957.
- D.H., *Wizyta w dziwnym atelier*. „Kino” 1938, nr 59.
- Denslow Phillip Kelly. *What is animation and who needs to know? An essay on definition. A Reader in Animation Studies*. Red. Pilling J. Indiana University Press, 2011.
- Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku*. Film. Kinematografia, praca zbiorowa pod redakcją E. Zajička. Warszawa, 1994.
- Frukacz Mariusz. *24 klatki na sekundę. Rozmowy o animacji*. Kraków, 2008.
- Bendazzi G., Przedmowa I. *Polski film animowany*. Red. M. Giżycki i B. Zmudzkiński, Warszawa, 2008.

61 Por. Towse R., *Ekonomia kultury. Kompendium*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, 2011.

62 Por. Wróblewska A., Raport o festiwalach filmowych [w:] *Magazyn Filmowy SFP*, nr 22, 2012

- Gębicka E. *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*. Katowice, 2006.
- Giżycki M. *60 lat polskiego filmu animowanego*. „Animator” 2008: 1. Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych [katalog], Poznań, 2008.
- Giżycki M. *Krótką historia polskiego filmu animowanego*, Katalog 55 lat polskiej animacji. Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa, 2003.
- Giżycki M. *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*. Warszawa, 2000.
- Hałas I., *WuEsBe atakuje*. „EKRAŃY” 2011, nr 1/2
- Idea zespołu filmowego. *Historia i nowe wyzwania, praca zbiorowa pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego i Anny Pachnickiej*. Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, Łódź, 2013.
- Wright J.A. *Animation Writing and Development: From Script Development to Pitch*. Amsterdam, Boston, Heidelberg, 2005.
- Armata J. *65 lat polskiej animacji dla dzieci*. Polski Instytut Sztuki Filmowej, Muzeum Kinematografii w Łodzi, 2012.
- Armata J., *Był sobie raz... Lenica i Borowczyk*. Red. T. Lubelski, K.J. Zarębski. *Historia kina polskiego*. Warszawa, 2007.
- Katzenberg Jeffrey, *Sztuka animacji: od ołówka do piksela: historia filmu animowanego*. Warszawa, 2006.
- Miczka, T. *Raport o stanie polskiej kinematografii*. MKiDN, 2009.
- Red. Mąka-Malatyńska K. *Od obserwacji do animacji: autorzy o kinie dokumentalnym*. Łódź, 2017.
- Red. A. Gwóźdź. *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*. Narodowe Centrum Kultury. Warszawa, 2010.
- Dumała P. *Dumała*. Gdańsk, 2012.
- Red. M. Giżycki, B. Zmudzinski. *Polski film animowany*. Warszawa, 2008.
- Por. Zabłocki M.J. *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*. Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2013.
- Gutek R. *Piotr Dumała i jego światy*, „Gazeta Wyborcza” (Wrocław) 2009, nr 115.
- Raport o stanie polskiej animacji* [oprac. sk]. „Kino”, 1988, nr 10.
- Salwa O. *Jak dobrze sprzedać film*. Magazyn Filmowy SFP, nr 16, 2011.
- Sitkiewicz P. *Małe wielkie kino: film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk, 2009.
- Sitkiewicz Paweł. *Polska szkoła animacji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, 2011.
- Staszewski W. *Prywatna katedra Tomasza B.*, „Duży Format” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2003, nr 8.
- Towse R. *Ekonomia kultury. Kompendium*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, 2011.
- Wellins M. *Mysleć animacją. Podręcznik dla filmowców*. Warszawa, 2015.
- Wells P. *Animacja*. Warszawa, 2009.
- Wójcik J. *Kilka uwag o animacji kinematograficznej (inspirowanych twórczością reżysera Henryka Ryszki)*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 19–20, 1997–1998.
- Wróblewska A. *Jeszcze raz – co z filmem dla dzieci*. „Kino”, nr 2, 2013
- Wróblewska A. *Polskie wytwórnie filmowe – co się z nimi dzieje*. Magazyn Filmowy SFP, nr 11, 2010. *Raport o dawnych wytwórniach filmowych cz. 11*. Magazyn Filmowy SFP, nr 12, 2010.
- Wróblewska A. *Raport o festiwalach filmowych*. Magazyn Filmowy SFP, nr 22, 2012.
- Zabłocki M.J. *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*. Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2013.
- Zajięk E. *Poza ekranem. Kinematografia polska w latach 1896–2005*. Stowarzyszenie Filmowców Polskich. Studio Filmowe Montevideo, Warszawa, 2008.

<https://www.pisf.pl/aktualnosci/sukcesy-polskiej-animacji-w-2017-roku>.
<https://www.pisf.pl/aktualnosci/twoj-vincent-sprzedany-do-ponad-100-krajow>.
<https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/70-lecie-polskiej-animacji>.
<https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/pisf-podsumowuje-70-lecie-polskiej-animacji/gdwedqx>.
<https://www.pisf.pl/aktualnosci/sukcesy-polskiej-animacji-w-2017-roku>.
<https://www.pisf.pl/aktualnosci/polska-obecnosc-na-68-berlinale>.
<http://www.pisf.pl/aktualnosci/polska-kinematografia-na-71-mff-w-cannes?wcag=1>.
<https://noizz.pl/film/another-day-of-life-premiera-w-cannes/2hbfbe9>.