

Ewa Ciszewska*

 <https://orcid.org/0000-0002-5670-5013>

Agata Hofelmajer-Roś**

 <https://orcid.org/0000-0001-6749-623X>

Lalka filmowa – perspektywy badań Rozważania na podstawie wybranych produkcji lalkowych zrealizowanych w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi

Streszczenie

Artykuł dotyczący lalki filmowej buduje metodologiczny pomost pomiędzy filmoznawstwem w jego „produkcyjnej” odsłonie, a zorientowaną jakościowo socjologią sztuki spod znaku Howarda Beckera. Badany przez pryzmat lalki filmowej społeczny świat sztuki animacji okazuje się areną, na której ścierają się różne koncepcje twórcze, analizowane jako filozofie tworzenia lalki widoczne w indywidualnych praktykach reżyserskich. Korzystając z terminologii zaproponowanej przez Paula Wellsa, brytyjskiego historyka animacji, przyglądamy się lalce filmowej w jej dwóch „stanach skupienia” – jako obiektowi przedfilmowemu (czyli trójwymiarowemu materiałowi wybranemu do wykonania lub „zagrania” lalki) oraz obiektowi

* e-mail: ewa.ciszewska@uni.lodz.pl

** e-mail: agata.hofelmajer-ros@us.edu.pl

filmowemu (materialnej lalce występującej przed kamerą filmową). Filozofią lalki nazywamy wydobywanie przez reżysera w procesie twórczym „wewnętrznego życia przedmiotu”. Na wybranych przykładach wskazujemy, w jak dużym stopniu reżyser filmu i jego filozofia tworzenia lalki wpływają na ostateczny kształt filmu powstającego w technice poklatkowej. Filozofie lalek w Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” odzwierciedlały warunki ekonomiczne, organizacyjne i techniczne, w jakich tworzone filmowe lalki oraz w jakich pracowali ich twórcy. Mikroskale prac nad pojedynczymi lalkami umożliwiają odtworzenie procesu realizacji animowanego filmu lalkowego w Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” od 1946 r. do drugiej połowy lat sześćdziesiątych XX w.

Słowa kluczowe: lalka filmowa, animacja poklatkowa, animacja lalkowa, film animowany, Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, polski film animowany

The Film Puppet – Research Perspectives. Reflections Based on Selected Puppet Productions Created at the “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Łódź

Summary

This article on the film puppet builds a methodological bridge between the “production-oriented” approach in film studies and Howard Becker’s qualitative sociology of art. Examined through the lens of the film puppet, the social world of animated art emerges as a space of competing creative concepts, analyzed as philosophies of puppet creation reflected in individual directorial practices. Using terminology proposed by Paul Wells, a British historian of animation, the film puppet is explored in two “states of matter”: as a pre-film object (a three-dimensional material selected to construct or “perform” the puppet) and as a film object (the tangible puppet featured before the film camera).

The term *puppet philosophy* refers to a director’s effort to reveal the “inner life of the object” during the creative process. Through selected examples, the article demonstrates how significantly a director and their philosophy of puppet creation

influence the final form of a stop-motion animated film. Puppet philosophies at the “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms reflected the economic, organizational, and technical conditions under which the film puppets were created and their makers worked.

The micro-scale of work on individual puppets provides insights into the production process of puppet animation films at the “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms from 1946 to the late 1960s.

Keywords: film puppet, stop-motion animation, puppet animation, animated film, Studio of Small Film Forms “Se-Ma-For”, Polish animated film

Lalka filmowa domaga się uwagi badawczej, ponieważ jest kluczowym elementem produkcji filmu lalkowego w technice poklatkowej¹. Bez zrozumienia jej natury trudno w ogóle mówić o filmie lalkowym jako dziele artystycznym. Rozważania na temat materialności lalki – tworzyw, z jakich powstała, technologii wykonania, ale także idei stojącej za jej wykonaniem – są zasadnicze dla zrozumienia osiągniętego efektu artystycznego². Jednocześnie dociekania dotyczące lalki filmowej uruchamiają myślenie o filmie jako dziele kolektywnym, które powstaje dzięki zaangażowaniu osób o różnych specjalizacjach. Wreszcie – zagadnienie lalki filmowej pozwala spojrzeć na kinematografię jako szczególny system instytucjonalny, społeczny i materialny, w obrębie którego występują powiązania estetyczne, technologiczne, prawne i administracyjne³.

Korzystając z terminologii zaproponowanej przez Paula Wellsa, brytyjskiego historyka animacji, przyjrzymy się lalce filmowej w jej dwóch „stanach skupienia” – jako obiektowi przedfilmowemu (czyli trójwymiarowemu materiałowi wybranemu do wykonania lub „zagrania” lalki) oraz obiektowi filmowemu (materialnej lalce występującej przed kamerą filmową)⁴. Na wybranych przykładach wskażemy, w jak dużym stopniu reżyser i jego filozofia tworzenia lalki wpływają na

1 Tekst jest efektem realizacji projektu CEUS UNISONO Narodowego Centrum Nauki pt. *Studia animacji filmowej w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47–1990) – porównawcza biografia zbiorowa* (2020/02/Y/HS2/00015) i SCF (no GF21-04081K).

2 Na potrzeby artykułu kwerendy lalek pochodzących ze studia „Se-Ma-For” w zbiorach Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz zbiorach Działu Widowisk Lalkowych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi wykonały kustoszki Marzanna Gumińska (Muzeum Kinematografii) i Nena Stańczuk (Dział Widowisk Lalkowych MAiEŁ), którym dziękujemy za wykonaną pracę.

3 Zob. M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.

4 P. Wells, *Chair Tales: Object and Materiality in Animation*, „Alphaville: Journal of Film and Screen Media” 2014, nr 8, s. 5.

ostateczny kształt filmu powstającego w technice poklatkowej. Omawiane produkcje wywodzą się ze Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi, które było wiodącą polską wytwórnią animacji w technice lalkowej⁵. Analizowane filmy były przełomowe dla rozwoju tej metody ze względu na zastosowane technologie poruszania lalkami (lalki do filmów Ryszarda Potockiego i Edwarda Sturlisa) oraz wprowadzanie nowych materiałów do tworzenia lalek (filmy Stefana Schabenbecka).

Zaproponowane rozważania dotyczące lalki filmowej budują metodologiczny pomost pomiędzy filmoznawstwem w jego „produkcyjnej” odsłonie, a zorientowaną jakościowo socjologią sztuki spod znaku Howarda Beckera. Amerykański badacz argumentuje, że dzieła artystyczne nie powstają „w próżni”, ale są efektem współdziałania różnych sił w „świecie sztuki”⁶. Koncepcja „świata sztuki” odpowiada rozumieniu kinematografii wypracowanemu na polu badań nad produkcją (*production studies*). W tym ujęciu powstanie filmu jest efektem połączenia czynników artystycznych, intelektualnych, technicznych oraz finansowych⁷. Film animowany jest także częścią kinematografii, a perspektywa badań produkcyjnych – przyglądanie się procesom przygotowawczym, realiom współpracy zespołowej, ekonomicznym i materialnym zagadnieniom związanym z procesem produkcji oraz autorefleksjom członków ekip filmowych – w polskim filmoznawstwie dotyczącym filmu animowanego staje się coraz wyraźniej obecna.

Na dworze króla Tuszyńka

Skupienie się na lalce filmowej ujawnia niezwykle istotną determinantę produkcji filmów animowanych w Polsce, czyli czynnik geograficzny. Filmy lalkowe w okresie PRL-u powstawały głównie w Studiu Filmów Lalkowych, czyli późniejszym Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi. Studio Filmów Lalkowych, do 1956 r. funkcjonujące instytucjonalnie w ramach Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi jako Oddział Filmów Kukiełkowych, mieściło się w Łodzi pod adresami: Kilińskiego 210, Radwańska 25/5, Łąkowa 29, Piotrkowska 155. Produkcja filmów lalkowych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych miała także miejsce

⁵ O przyczynach oraz długofalowych skutkach przełamania dominacji filmów lalkowych zob. Ewa Ciszewska, Agata Hofelmajer-Roś, Michał Pabiś-Orzeszyna, Szymon Szul, *Spółeczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.

⁶ H.S. Becker, *Art Worlds*, wyd. 2, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2008.

⁷ Zob. M. Adamczak, dz. cyt.

w halach Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu⁸. Liczne przemieszczenia, których doświadczało Studio Filmów Lalkowych w okresie 1946–1956, związane były z wykształcaniem się struktury organizacyjnej studia, na którą wpływ miały dwie różne koncepcje – Ryszarda Potockiego i Zenona Wasilewskiego⁹. Przejęcie studia przez Wasilewskiego w 1950 r. rozpoczęło proces jego autonomizacji oraz wyprowadzania produkcji lalkowej poza obręb administracyjny Łodzi.

Choć oficjalna nazwa studia – Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi – wskazywała na łódzką lokalizację, tak naprawdę budynek, w którym realizowano filmy lalkowe, nie mieścił się w Łodzi, ale w oddalonym od niej o 23 km Tuszynie-Lesie. Tuszyn-Las był pierwszym w województwie łódzkim miastem-lasem, które miało służyć mieszkańcom uprzemysłowionej Łodzi jako teren letniskowy i rekreacyjny. Utworzono je w 1928 r. z inicjatywy burmistrza Tuszyna Józefa Domowicza, który szukał sposobów zasilenia kasy miejskiej i dźwignięcia miasteczka ze stagnacji. Centrum Tuszyna-Lasu stanowił plac Legionowy. Tuszyn-Las był przedłużeniem Tuszyna i podlegał mu we wszystkich kwestiach uchwalanych przez Radę Miejską¹⁰. „W pierwszych dniach maja oddana została do użytku w Tuszynie pod Łodzią obszerna hala, w której znajdzie pomieszczenie i dogodne warunki do pracy Oddział Filmów Kukiełkowych”¹¹ – donosił w maju 1953 r. miesięcznik „Film”. Ta obszerna hala to wyłączony z użytkowania budynek z przeciekającym dachem i uginającą się podłogą. „Dogodne warunki do pracy” wiązały się z koniecznością przystosowania surowego budynku – należało zainstalować instalację elektryczną, podłączyć kable telefoniczne i wyposażyć halę w niezbędny sprzęt.

Zły stan nieruchomości spowodowany był masową grabieżą mienia poniemieckiego, a szczególnie domów, w Tuszynie-Lesie. Opuszczone przez Niemców po zakończeniu wojny budynki były rozbierane; część siedzib wskutek dewastacji nie nadawała się do zamieszkania. Sięgnięto nawet po środek w postaci wprowadzenia w 1947 r. godziny policyjnej trwającej od 18:00 do 8:00 – w tym czasie nie można

⁸ Na temat strategii radzenia sobie z nieodporami przestrzeni dla produkcji filmów poklatkowych w Polsce i w Czechosłowacji w okresie powojennym zob. E. Ciszewska, P. Skopal, M. Večeřa, *Urbanized Functionality in the Production of Animated Films: Czechoslovak and Polish Film Studios, 1945–1960*, „JCMS – Journal of Cinema and Media Studies” 2025, w druku

⁹ E. Ciszewska, *Materiałowe warunki wytwarzania konwencji filmu lalkowego w Polsce. Działalność Ryszarda Potockiego i Zenona Wasilewskiego w latach 1945–1950 jako architektów Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik FilMOTEKI Narodowej” 2023, nr 4, s. 6–31.

¹⁰ E.M. Szeflińska-Szymanek, *Monografia Tuszyna od 1416 do 1966*, Stowarzyszenie „Kocham Tuszyn”, Tuszyn 2022, s. 93–95.

¹¹ b.a., *Oddział Filmów Kukiełkowych w nowej siedzibie*, „Film” 1953, nr 20(233), s. 2. Do końca lat pięćdziesiątych nazwę filmy lalkowe i filmy kukiełkowe stosowano wymiennie.

było wywozić z lasu żadnego drzewa ani cegły¹². Próba hamowania rabunku była także legalna sprzedaż obiektów. Przydzielona w 1953 r. Oddziałowi Filmów Kukielkowych „obszerna hala” musiała być w istocie jednym z ostatnich niezagospodarowanych budynków, na którego kupno nie znaleziono chętnych. Przez całe lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX w. w Tuszynie-Lesie trwał nieustający remont, który nie sprzyjał stabilizacji produkcji filmowej.

Studio w Tuszynie-Lesie było enklawą oddaloną od pozostałych, zlokalizowanych w Łodzi, budynków wchodzących w skład majątku Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, czyli zarówno od siedziby administracji mieszczącej się przy alei Kościuszki 48, jak i budynków produkcyjno-biurowych przy Pabianickiej 34 i Bednarskiej 42. Lokalizacja budynku administracji – aleja Kościuszki 48 – widniała w dokumentach jako główny adres Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”. Po formalnym wyłączeniu Studia Filmów Lalkowych (czyli późniejszego „Se-Ma-Fora”) ze struktur Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi w 1956 r. budynek w Tuszynie-Lesie stał się główną siedzibą produkcji lalkowej. Umieszczenie poza granicami metropolitarnymi Łodzi pozbawiło „Se-Ma-For” – co przypominało nieustannie w analizach działalności studia – zalet bliskości z centrum, m.in. dostępności komunikacyjnej, ale także symbolicznej przynależności do środowiska filmowego funkcjonującego w Łodzi, przede wszystkim pod adresem WFF, czyli przy Łąkowej 29¹³. Jednocześnie umiejscowienie produkcji lalkowej w spokojnej, zielonej okolicy, w pobliżu stawu i pełnych grzybów lasach pozwalało myśleć pracownikom o swoim miejscu pracy w kategoriach mitycznych. Stąd – zaczerpnięte z tytułu filmu Wadima Berestowskiego o „Se-Ma-Forze” – określenie studia jako „dworu króla Tuszyńka” – bajkowej przestrzeni, w której dzieje się magia animacji lalkowej.

Lalka jako obiekt przedfilmowy

Etap wymyślania lalek

Paul Wells pisząc o pierwszym etapie istnienia tworzywa do animacji podkreśla, że głównym zadaniem reżysera jest przeniesienie wyobrażonego obiektu ze scenariusza do rzeczywistości trójwymiarowej¹⁴. Czas, który twórca na tym spędza, nazywa budowaniem uprzywilejowanej relacji pomiędzy nim, a materiałem

¹² E.M. Szeplińska-Szymanek, dz. cyt., s. 116.

¹³ D. Mask, *Adresy. Co mówią nam o tożsamości, statusie i władzy*, przeł. Agnieszka Wilga, Znak Litera Nova, Kraków 2022.

¹⁴ P. Wells, dz. cyt., s. 5.

z którego ma powstać przyszła lalka do animacji¹⁵. Pojawia się pytanie: w jaki sposób odbywało się przenoszenie?

W Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” reżyserzy w okresie koncepcyjnym pracowali na dwa sposoby: wymyślając lalkę zgodnie z wytycznymi ze scenariusza lub dostosowując charakter lalki do efektu, jaki powinna ona „wygrać” w filmie. Wymyślanie zakresów ruchów dla każdej z postaci filmowej każdorazowo odbywało się w inny sposób, ponieważ różne dane były dostarczane reżyserowi w scenariuszu. Zadaniem reżysera było opracowanie wytycznych dla animatora lalki i lalkarza, który będzie daną lalkę przygotowywał pod kątem wizualnym.

Reżyserzy Potocki i Wasilewski pisali scenariusze do swoich filmów lub pozyskiwali je od osób z zewnątrz, a dopiero później pracowali nad lalkami. W powstałej na bazie scenariusza liście montażowej do *Pawła i Gawła* (1946, reż. Ryszard Potocki) Ryszard Potocki precyzyjnie, a jednocześnie plastycznie charakteryzuje sposób poruszania się lalki: „psim krokiem czołga się po podłodze”; „skacze jak zając”; „wywraca koziołki”; „bezzadnie rozkłada”¹⁶. Podobnie czyni to Wasilewski w swoim scenariuszu do filmu *5 minut dla zdrowia* (1959, reż. Zenon Wasilewski), gdzie określając ruchy Pana Niteczki, głównego bohatera filmu, pisze o lalce, że: „staje w rozkroku, staje na głowie, przesuwając głowę między nogi, odplątuje nogi z szyi”¹⁷. Obszerne instrukcje reżysera są niezbędnego po to, by później można było lalką wykonać wskazany zakres ruchów. Wasilewski zaplanował, co widać na filmie, by najbardziej giętkimi elementami lalki były ręce i nogi, które w dalszej części ulegną zaplątaniu, co będzie stanowiło punkt kulminacyjny fabuły.

Edward Sturlis w scenariuszu do filmu *Manguar* (1961, reż. Edward Sturlis) autorstwa Jarosława Marka Rymkiewicza odnalazł następujące określenia ruchów postaci: „używając dłoni jako uszu, udaje zajączka i skacze”; „zawieszony nogami na gałęzi wymachuje melonikiem”; „wdrapuje się na wierzchołek drzewa”¹⁸. Z kolei w scenariuszu do filmu *Kocmołuszek* (1955, reż. Edward Sturlis) autorka Krysztyna Dobrowolska nie umieściła prawie żadnych określeń ruchów swoich bohaterów¹⁹. Edward Sturlis musiał zatem samodzielnie wymyślić ich charakter.

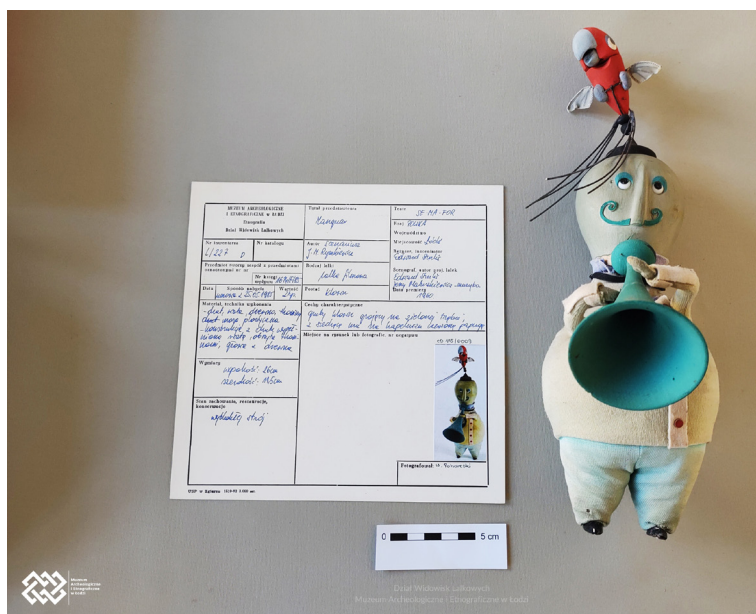
¹⁵ Tamże, s. 6.

¹⁶ *Lista montażowa filmu Paweł i Gaweł*, Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4, poz. 14.

¹⁷ Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, *5 minut dla zdrowia*, sygn. Scenariusze i umowy filmów objęte prawem autorskim, 1959.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.



II. 1. Lalka do filmu *Manguar* (1961, reż. Edward Sturlis)



II. 2. Lalka do filmu *Kocmotuszek* (1955, reż. Edward Sturlis)

Etap produkcji lalek

Pojawienie się ruchomych wewnętrznych stelaży w lalkach antropomorficznych związane jest z postaciami Ryszarda Potockiego i Eugeniusza Sturlisa. W napisach początkowych do filmu *Paweł i Gawel* znajdujemy informację, że projekt lalek stworzył Jerzy Zaruba²⁰. Prawdopodobnie zewnętrzną postać lalki, którą widzimy w filmie, wymyślił i wykonał Zaruba, ale to Potocki skonstruował mechanizm umożliwiający ruchy. Do budowy metalowego stelaża konstrukcji lalki wykorzystał: aluminium, kulki stalowe, śruby z nakrętkami, blachę stalową, mosiądz, kule bilardowe, drut stalowy, cynę i ołów²¹. Schemat szkieletu lalki Potocki najprawdopodobniej opracował na bazie lalek stosowanych w filmie *Nowy Guliwer* (1935, reż. Aleksander Ptuszek), przy którym pracował w czasie swojego zatrudnienia w Mosfilmie w latach 1934–1939 jako specjalista od trików²².

Lalki Potockiego były inne od tych, które powstawały równolegle w zespole Zenona Wasilewskiego realizującego *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski). Jak czytamy w artykule opublikowanym po wizycie w pracowni przy ul. Kilińskiego 210, w której Potocki przygotowywał swój film: „[...] korpus Gawła wykonany jest z metalu obciążonego zamszem. Najciekawsze jednak, że lalka posiada wszystkie stawy kończyn, wykonane z niezwykłą precyzją konieczną dla naturalności ruchów. Głowa kukielki jest drewniana, oczy i usta ruchome”²³. Z kolejnej prasowej informacji dowiadujemy się: „[...] że sama konstrukcja laleczek [do filmu *Za króla Krakusa* – przyp. AHR i EC] różni się od tej, jaką widzimy w atelier p. Potockiego”²⁴. Informację tę potwierdzają obiekty muzealne, tj. lalki z filmu

20 Zob. film *Paweł i Gawel*, <https://www.ninateka.pl/vod/animacja/pawel-i-gawel-ryszard-potocki/> [dostęp: 27.12.2023]. Jerzy Zaruba od połowy lat dwudziestych był – jako twórca lalek – współautorem szopek politycznych autorstwa Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego. Zob. hasło: *Jerzy Zaruba* na portalu <https://culture.pl> [dostęp: 22.12.2023].

21 Lista zapotrzebowania materiałowego do filmu *Nowe szaty króla* według scenariusza Ryszarda Potockiego. Film miał być realizowany w okresie od 15 XI 1947 do 15 XI 1948. Jego realizacja nie doszła do skutku. Zob. Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4, poz. 22.

22 Film *Nowy Guliwer* był pierwszym radzieckim filmem kukielkowym oraz pierwszym pełnometrażowym filmem animowanym na świecie. Do jego produkcji wykorzystano trzy tysiące lalek. Zob. J. Beck, *Sztuka animacji: od ołówka do piksela: historia filmu animowanego*, przeł. E. Romkowska, A. Kołodzyński, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006, s. 74–75.

23 J. Wil, *W czarodziejskiej pracowni*, „Dziennik Łódzki” 1946, nr 324(511), s. 3.

24 Tamże.

Za króla Krakusa. Mają one główki wykonane z gipsu, a w miejscu ust znajdują się otwory wypełniane plasteliną, modelowaną zgodnie z zapotrzebowaniem na konkretne emocje²⁵.



II. 3. Kadr z filmu *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski)



II. 4. Kadr z filmu *Paweł i Gawęł* (1946, reż. Ryszard Potocki)

²⁵ Zbiory online Muzeum Kinematografii w Łodzi, <http://mklonline.wbsi.pl/card/mkl-fa-1098/> [dostęp: 24.12.2023].

Wcześniejsze lalki Wasilewskiego – z filmów *Pechowy bokser* (1946, reż. Zenon Wasilewski)²⁶ czy przedwojennej wersji *Za króla Krakusa*²⁷ – były formowane z plasteliny. Widać to na fotosach z planu filmowego. Prawdopodobnie wykorzystanie takiego tworzywa umożliwiało otrzymanie plastycznych ruchów, bez stosowania w lalkach ruchomych stelaży.

Technologia budowania wewnętrznych ruchomych szkieletów trafiła do studia dzięki znajomości konstrukcji opracowanej i zaproponowanej przez Potockiego²⁸ lub podobnej do niej w założeniach konstrukcyjnych technologii, którą wprowadził Eugeniusz Sturlis, brat Edwarda Sturlisa, pracujący z nim na planie²⁹. Edik, czyli Edward Sturlis, i jego brat Eugeniusz (Żenia) pracowali też razem z Wasilewskim w SMFF „Se-Ma-For” przy filmie *Za króla Krakusa* od 1946 r.³⁰. Część lalek mogła być zatem wykonana przez Eugeniusza, który wprowadził do nich kulkowy mechanizm stawów³¹. Dzięki zachowanym lalkom możemy opisać tworzone przez nich konstrukcje. Postać króla Krakusa ma ruchome elementy połączone za pomocą mechanizmu ze śrubek i metalu. Król nie ma ruchomych nóg, w które

26 Lalki do filmu *Pechowy bokser* można zobaczyć w Polskiej Kronice Filmowej z 29 stycznia 1947 r. we fragmencie zatytułowanym *Kukiełki przed obiektywem*. Widoczny jest materiał – plastelina – z której wykonano postaci – zob. <https://www.youtube.com/watch?v=IWqwXzowE-w> [dostęp: 24.12.2023].

27 Film nie zachował się.

28 Lalki Pawła i Gawła, mimo że niewspomniane w *Zarządzeniu nr 128 z dnia 11 listopada 1947 roku* jako sprzęt do przekazania na rzecz studia Wasilewskiego, mogły również do niego trafić. Stały się one własnością studia po zapłaceniu Potockiemu przez Wytwórnię Filmową w Łodzi pięciu tysięcy złotych za konstrukcję lalki i podpisaniu z nim umowy na realizację filmu *Paweł i Gawęł* – zob. *Protokół z 2 października 1946 roku*, akceptujący warunki *Podania z 11 września 1946 roku* oraz *Umowy z dnia 19 marca 1946 roku* na realizację filmu *Paweł i Gawęł* przez Ryszarda Potockiego – zob. Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4, poz. 4.

29 Zbiory prywatne Teresy Puchowskiej-Sturlis.

30 Uwzględniając jednak doświadczenie Edwarda Sturlisa, który w 1943 roku pracował jako asystent scenografa w wytwórni filmów dla dzieci w Moskwie, można również zakładać, że – podobnie jak Potocki u Ptużki – również Eugeniusz, tak jak i jego brat Edward, miał styczność z lalkami do animacji, które miały w sobie ruchomy, metalowy stelaż umożliwiający skomplikowane animowanie. Życiorys Edwarda Sturlisa – zob. Zbiory prywatne Teresy Puchowskiej-Sturlis.

31 Jednakże kustoszka z Muzeum Kinematografii z Łodzi Marzanna Gumińska podaje obserwację, niewidoczną na zdjęciach, że „w królu Krakusie użyto formy kulkowej (dwie kulki w ramionach, dwie w górnej części uda), która jest przymocowana do drutu, ruch jest bardzo ograniczony. Ręce posiadają w miejscu ramienia połączenie na bazie kulki”. Informacje uzyskane od kustoszki Marzanny Gumińskiej podczas kwerendy w Muzeum Kinematografii w Łodzi w dniu 6.12.2023.

została już wyposażona jego córka Ludmiła, jednak nie są to stawy kulkowe jak u Potockiego, a innego typu połączenie, co dokładnie pokazują zdjęcia lalki króla Krakusa i Ludmiły³².



II. 5. Lalka do filmu *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski)



II. 6. Lalka do filmu *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski)

³² Lalka Niemca z filmu w reż. Zenona Wasilewskiego *Za króla Krakusa* (1946). Zob. Zbiory Muzeum Kinematografii w Łodzi.

Z kolei lalka Niemca do tego filmu, jest jeszcze inaczej zbudowana, gdyż posiada o wiele więcej elementów ruchomych. Widać to dobrze na przykładzie dłoni i połączenia górnej części korpusu z dolną³³.



II. 7. Lalka do filmu *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski)

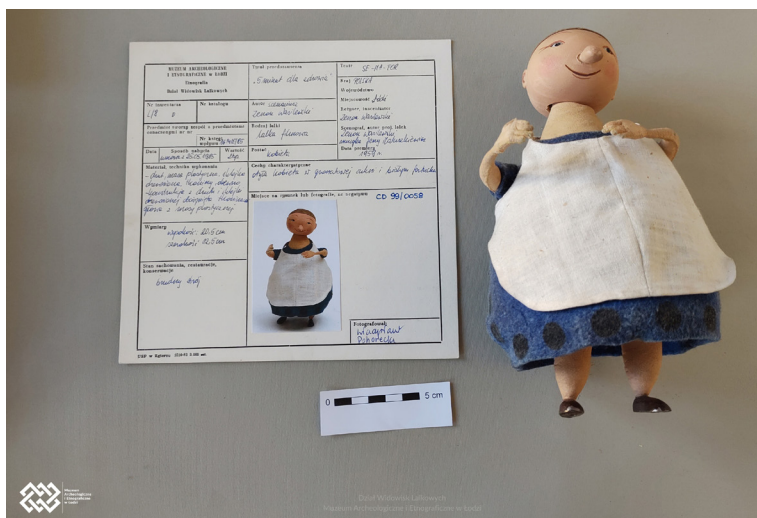
Trudno precyzyjnie ustalić, kiedy Eugeniusz Sturlis zaczął konstruować lalki z wewnętrznym stelażem i jak długo współpracował z Wasilewskim. Jest jednak faktem, że wprowadzona przez niego technika pojawiała się w późniejszych produkcjach Wasilewskiego³⁴. Mogło zatem dojść do przejęcia tej technologii przez kolejnych animatorów, z którymi współpracował reżyser *Za króla Krakusa*. Pokazuje to

³³ Mechanizm wewnętrznego stelaża z kulkowymi połączeniami elementów ruchomych był stosowany w „Se-Ma-For” Produkcja Filmowa (prywatnym studiu założonym w 1999 r.) jeszcze na początku XXI wieku. Ostatnimi produkcjami były *Piotruś i wilk* (2006, reż. Suzie Templeton) i serial *Parauszek i przyjaciele* (2013–2014, reż. Krzysztof Brzozowski). O łożyskach i kulkach mówi też pracujący w studio od lat 80. Jerzy Podgórski, który zajmował się wytwarzaniem lalek dla różnych reżyserów. Zob. Wywiad z Jerzym Podgórskim przeprowadzony w 2021 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0009, w: Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

³⁴ Tytuł kinowy to *Pan Piórko śni*.

lista zakupów materiałowych do późniejszych po *Krakusie* filmów *Wet za Wet* (1949, reż. Zenon Wasilewski) i *Sen Urzędnika* (1949, reż. Zenon Wasilewski)³⁵, która zawiera takie pozycje jak: klej, mąka, dykta, deski, śruby, glaspapier, farby, emalie, lakiery, terpentyna, szkło, wosk, glina, plastelina, grafit, proszek, drut, nici, papier, ołówki, szmaty do ubierania lalek, wata, gaza, korale, mosiądz, kulki stalowe, krochmal, trykotaż, tiul, szpilki, pluskiewki, kreda, piasek, zamsz, kawałki skóry³⁶.

Wasilewski pracował w studiu dwadzieścia jeden lat, w tym czasie tworząc lub współtworząc lalki różnymi technikami. Tę różnorodność pokazuje na przykład lalka gospodyni ze wspomnianego już filmu *5 minut dla zdrowia* (1957, reż. Zenon Wasilewski). Jest to film, do którego Wasilewski samodzielnie przygotował scenariusz, projekty plastyczne lalek, jak i same lalki³⁷, mimo że mógł wykorzystać znane już sobie konstrukcje.



II. 8. Lalka do filmu *5 minut dla zdrowia* (1957, reż. Zenon Wasilewski)

Lalka gospodyni nie posiada takich jak król Krakus ruchomych, kulkowych stawów³⁸. Możliwości ruchu zapewnia w jej przypadku giętki drut. Nie została też wyposażona w ruchomą mimikę, podobnie jak pozostali bohaterowie filmu – Pan Niteczka

³⁵ Podobne pozycje wypisał w wyposażeniu pracowni lalkarskiej pod nazwą „instrumenty” Potocki. Lista materiałów umieszczona w *Projekcie zorganizowania Oddziału filmu kukiełkowego przy Wytwórni Filmowej W. P. z 4 kwietnia 1945 roku*. Zob. Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4, poz. 8.

³⁶ Zob. Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, *5 minut dla zdrowia*, dz. cyt.

³⁷ W scenariuszu wachlarz jej ruchów jest skromny, postać jest drugoplanowa. Zob. tamże.

³⁸ Informacje znajdują się na karcie obiektu z dnia 25.02.1987, opracowanej przez pracowniczkę Działu Widowisk Lalkowych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi – Bożenę Nowicką.

i kot. Konstrukcja gospodyni wykonana jest z drutu obciągniętego materiałem, a pozostałe elementy to sklejka drewniana i widoczne na zdjęciach części metalowe³⁹.



II. 9. Lalka do filmu *5 minut dla zdrowia* (1957, reż. Zenon Wasilewski)

Dużą różnorodnością zastosowanych technik wykazują się też obiekty tworzone na potrzeby produkcji realizowanych przez Edwarda Sturlisa, czy Lidię Hornicką. Uwidaczniają to przykłady *Olimpiady* (1961, reż. Lidia Hornicka) i *Życiorysu* (1971, reż. Edward Sturlis)⁴⁰.



II. 10. Lalka do filmu *Olimpiada* (1961, reż. Lidia Hornicka)

³⁹ Zbiory Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.

⁴⁰ Analiza z 1965 roku, Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, sygn. 19430, karton 39_19430_25.



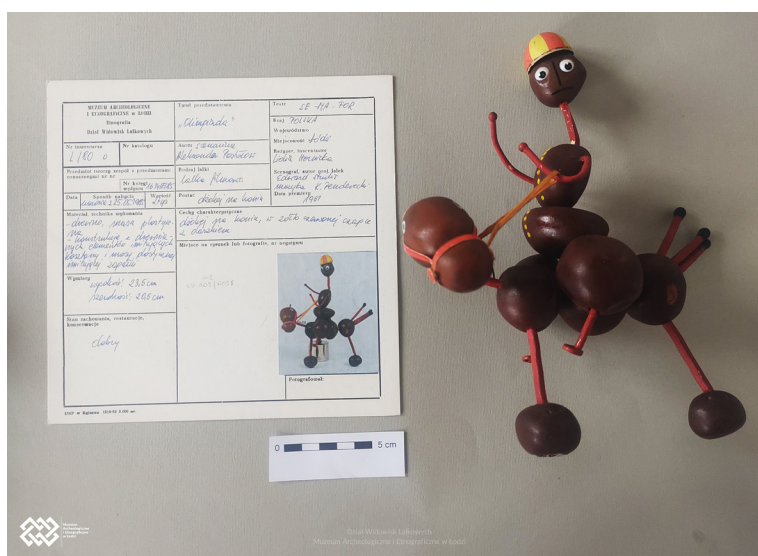
II. 11. Lalka do filmu *Życiorys* (1971, reż. Edward Sturlis)



II. 12. Lalka do filmu *Życiorys* (1971, reż. Edward Sturlis)

Każda z kukiełek jest inna: bohater z *Olimpiady* stanowi przykład animacji materiałów imitujących kasztany; z kolei lalka z *Życiorysu* jest półpłaska, wykonana ze sklejk i dodatkowo przytwierdzona do tła.

W 1962 r. pojawia się informacja o planowanym wprowadzeniu w studiu procesu technologicznego pozwalającego na tworzenie lalek z gum piankowych. W tym roku zostaje też zrealizowany po raz pierwszy lalkowy film animowany w technice panoramicznej – *Co wiemy o Popielu* (1963, reż. Janina Hartwig)⁴¹. W 1965 r. studio planuje z kolei uruchomić pracownię tworzyw sztucznych, co pozwoli na: tworzenie dekoracji z żywic polistyrenowych i epoksydowych⁴². Ostatecznie stanowisko do przetwarzania tworzyw sztucznych zostaje uruchomione w studiu w 1968 r.⁴³. Jednak mimo braku specjalnej pracowni do tego czasu w „Se-Ma-Forze” powstało już kilka animacji lalkowych, w których do produkcji obiektów zastosowano tworzywa sztuczne. Były to: *Kwartecik* (1965, reż. Edward Sturlis), w którym lalki zostały wykonane z tworzyw sztucznych; *Świat w operze*⁴⁴ i *Schody* (1968, reż. Stefan Szchabenbeck).



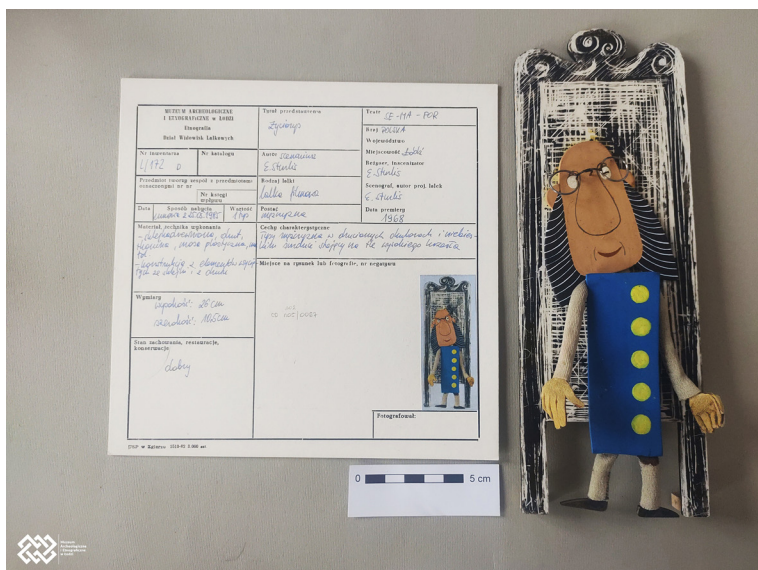
II. 13. Lalki do filmu *Kwartecik* (1965, reż. Edward Sturlis)

⁴¹ Tamże.

⁴² Analiza z 1968 roku, Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, sygn. 19430, karton 39_19430_26.

⁴³ Zdjęcia pochodzą ze zbiorów Muzeum Kinematografii w Łodzi.

⁴⁴ Była to nagroda w ramach programu wynalazczości. Zob. Analiza z 1968 roku, dz. cyt.



II. 14. Lalka do filmu *Świat w operze* (1966, reż. Jerzy Kotowski)

Przy ostatnim tytule zatrzymamy się nieco dłużej, ponieważ udało się nam pozyskać informacje od reżysera na temat procesu wytworzenia lalek do tego filmu. W 1968 r. Stefan Schabenbeck i Józef Łobaszewski otrzymują wynagrodzenie za zastosowanie tworzyw lateksowych w modelowaniu lalek⁴⁵. W wywiadzie Schabenbeck stwierdza jednak, iż samodzielnie wykonał prototyp lalki, który później przekazał do powielenia technikom w studiu. Materiał – spieniony lateks – pozyskał od fabryki materacy gumowych. Reżyserowi zależało na stworzeniu gładkiego, bardzo plastycznego obiektu na wzór postaci ludzkiej, ale bez szczegółów. Takie bowiem miał założenia w swojej eksplikacji reżyserskiej. Lateks wlewał do dwuczęściowej formy, w której był umieszczony druczany szkielet. Nie zawierał on kulkowych mechanizmów w stawach, ponieważ nie byłoby do nich dostępu przez spieniony lateks pokrywający drut. W ten sposób powstały cztery lalki. Ostatecznie odlewy zostały dodatkowo pokryte materiałem w celu zatrzymania procesu kruszenia się spienionego lateksu. Każda z lalek posiadała w stopach miejsce na bolce – igły gramofonowe, które utrzymywały ją w podłożu⁴⁶. Był to pierwszy i ostatni

⁴⁵ Wywiad ze Stefanem Schabenbeckiem przeprowadzony w 2022 i 2023 roku, ASAFGŁ, sygnatura SMFF_0029, Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from "Se-Ma-For" Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081> i wywiad ze Stefanem Schabenbeckiem przeprowadzony przez Agatę Hofelmajer-Roś i Szymona Szula w dniu 27 listopada 2023.

⁴⁶ J. Giżycki, *Droga do filmu animowanego. Mówi Stefan Schabenbeck*, „Kino” 1969, nr 6, s. 41–45.

film reżysera wykonany w technice lalkowej. Okazało się bowiem, że technologia, którą zastosował, nie dała mu oczekiwanego rezultatu. Jak sam mówił: „Niełatwo poddawała się animacji lalka o miękkiej »cielesnej« budowie”⁴⁷ – była ona zbyt plastyczna. Druciany szkielet nie był na tyle stabilny, by umożliwiać precyzyjne, wyostrzone ruchy. Uzyskane ruchy były zmiękczone jak w obiektach wykonanych z plasteliny.

Różnorodność stosowanych technik w obrębie twórczości reżyserów Wasilewskiego, Sturlisa, Haupego, Bielińskiej, Schabenbecka wskazuje, że decyzje o tym, jaką techniką zostanie wytworzona lalka, były przez nich podejmowane na bazie opisów postaci i wskazówek co do ich ruchów zawartych w scenariuszach. Reżyserzy eksperymentowali z materiałami do animacji, rozwijając znaną sobie technikę lub też ucząc się nowej na potrzeby „odkrycia” sposobu poruszania się obiektu. Ten sposób pracy dyktowany był modelem produkcji filmów w studiu: najpierw powstawał scenariusz do filmu, a dopiero później przygotowywano do niego lalki. Odejście od tej konwencji miało miejsce tylko wtedy, gdy reżyser pełnił również rolę scenarzysty. W takim przypadku, jak pokazuje przykład Schabenbecka, od samego początku tworzenia filmu lalkę traktowano jako kluczowy element artystycznego wyrazu, dlatego jej wygląd, forma i możliwości ruchowe musiały być zgodne z wcześniej zaplanowanym przesłaniem filmu.

Lalka jako obiekt filmowy

Wyobrażony przez reżysera – na podstawie zapisanych informacji w scenariuszu – obiekt materializuje się jako obiekt filmowy, czyli lalka grająca rolę w oglądanym filmie. Z jednej strony jest to fizyczna postać określona przez materiał, z którego jest wykonana, posiadająca swoje wymiary, strój, kolory, czyli to, co zazwyczaj zostaje zaprojektowane przez współpracującego z reżyserem plastyka. Z drugiej strony ta fizyczna postać odgrywa rolę, kształtuje znaczenia, opowiada sobą historię. To, jak zagra na ekranie, zależne jest od połączenia wizji reżysera i umiającego zagrać lalką animatora. Wraz ze szkieletem lalki Potocki wymyślił orientator, czyli przyrząd służący do wyznaczania toru ruchu animowanej postaci⁴⁸. Reżyser zdawał sobie sprawę, że odwzorowanie zaplanowanego ruchu jest kluczowe dla prawidłowego,

⁴⁷ Urządzenie to wraz ze szkieletem lalki znajduje się na liście samodzielnie wykonanych przez Potockiego wynalazków zgłoszonych w 1946 roku w *Podaniu* z 11 września 1946 roku, kierowanym do Wytwórni Filmowej w Łodzi. Wynalazek ten został przez Potockiego wyceniony na kwotę 1000 złotych. Zob. Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4, poz. 6.

⁴⁸ M. Chybowska, *Kukiełkowe kłopoty. Jak powstają najmniejsze gwiazdy ekranu*, „Gazeta Filmowców” 1947, nr 2(3), s. 2.

czyli zgodnego ze scenariuszem, odegrania roli przez lalkę. Jak ważna była dla niego precyzja ruchu i jakie trudności generowało jej utrzymanie podczas pracy na planie z lalką, uzmysławia relacja z planu *Pawła i Gawła*, przygotowana przez Marię Chybowską, asystentkę reżysera:

[...] najważniejszym problemem, który rozwiązać musi każdy twórca filmów kukielkowych, jest ruch lalki [...] aby jednak uzyskać płynność ruchów [...] musimy zapoznać się z konstrukcją lalki, gdyż ona jest w głównej mierze gwarancją dobrych wyników [...] skomplikowaną rzeczą jest docieranie kulek w konstrukcji do łożysk, gdyż prawie każdy staw kończyn i korpusu lalki charakteryzuje jemu tylko właściwe tarcie. Aby wyczuć należyście stopień dotarcia łożysk, trzeba mieć dużą rutynę, ale i wówczas wiele czasu poświęca się na próby⁴⁹.

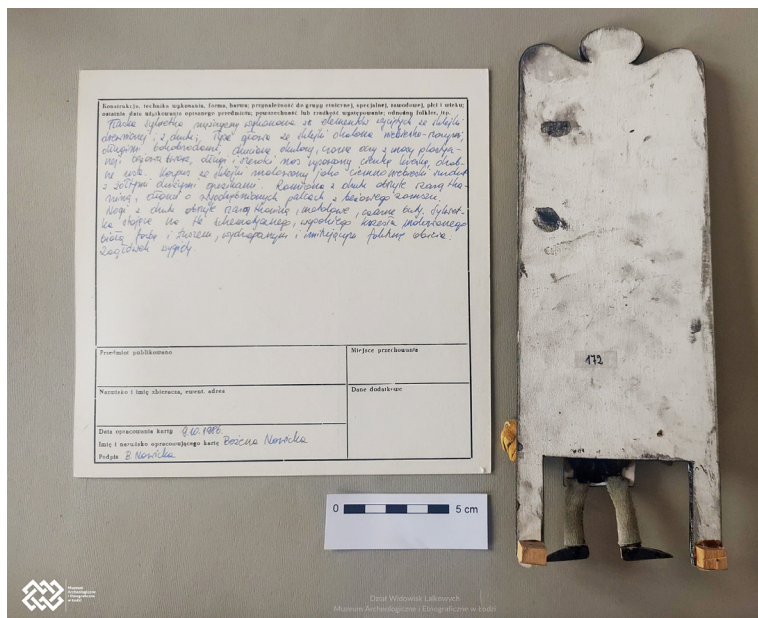
W tej wypowiedzi poruszone zostają dwie kwestie: po pierwsze złożoność pracy, jaką musieli wykonywać animatorzy pracujący z lalkami, po drugie samoświadomość animatorów i reżyserów, że jest to proces trudny, żmudny i wymagający zdobycia nowych umiejętności w okresie samokształcenia podczas pracy na planie. Nie było bowiem w czasie powstawania tego filmu, czyli latach 1946–1947, nikogo, od kogo animatorzy mogliby się uczyć⁵⁰. Chybowska, Potocki i inni twórcy w studiu musieli wymyślać i opracowywać na bieżąco, jak lalki powinny się ruszać. Świadomość złożoności zagadnienia prowadzenia ruchu lalki miał również Wasilewski, który po realizacji filmu *Za króla Krakusa* zdał sobie sprawę, że kontrolowanie ruchu lalki w teatrze i lalki w filmie animowanym znacznie się różni. Na bazie tego spostrzeżenia Wasilewski opracował *Kryteria dla kwalifikacji animatorów filmów lalkowych*, które wskazywały, że to doświadczenie filmowe jest tym, które musi posiadać animator filmu lalkowego. Według dokumentu opracowanego przez Wasilewskiego główny animator powinien ukończyć studia wyższe Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi lub Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, mieć doświadczenie przy realizacji co najmniej dwunastu samodzielnych animacji oraz przynajmniej pięcioletni staż pracy w jednym z przedsiębiorstw kinematografii. Zatem, co potwierdzają wyżej wymienione kryteria,

⁴⁹ P. Sitkiewicz, *Polska szkoła animacji*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 22–50.

⁵⁰ Zob. *Kryteria kwalifikacji animatorów filmów lalkowych*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Zenon Wasilewski. Archiwalia, poz. 140. Dokument w górnym rogu posiada datę 25.10.1961. Nazwa „Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi” powstała w 1958 r. w wyniku połączenia – Wyższej Szkoły Filmowej i Państwowej Wyższej Szkoły Aktorskiej.

samo doświadczenie pracy z lalką w teatrze nie było wystarczające do uzyskania pracy animatora filmów lalkowych⁵¹.

W celu odniesienia „filozofii ruchu” do lalki jako obiektu filmowego zaprezentujemy dwie analizy. Pierwsza, przeprowadzona dla filmów *Paweł i Gaweł* oraz *5 minut dla zdrowia*, skupi się na opisaniu ruchu danych postaci z uwzględnieniem założeń znajdujących się w scenariuszu, a druga – sporządzona dla filmu *Schody* – zostanie oparta na interpretacji reżysera Stefana Schabenbecka.



II. 15. Kadr z filmu *Paweł i Gaweł* (1946, reż. Ryszard Potocki)

51 Zob. Lista montażowa filmu *Paweł i Gaweł*, dz. cyt.



II. 16. Kadr z filmu *Paweł i Gawęł* (1946, reż. Ryszard Potocki)

Lalka Gawła ma ruchome oczy, jest antropomorficzna. Podczas oglądania filmu można zaobserwować, że porusza niemal każdą częścią ciała: głową, szyją, korpusem, rękoma, dłońmi. Posiada bardzo dużo elementów ruchomych: stopy, łydki, nogi, łokcie, szyję, talię, klatkę piersiową. Może zatem, zgodnie z zapisem w liście montażowej: „skakać jak królik lub wywracać koziołki”⁵². Gawęł potrafi też wchodzić po schodach, wykonując przy tym bardzo skomplikowane, angażujące wszystkie kończyny ruchy. Jego szkielet musiał zatem zostać zbudowany z wielu ruchomych elementów, podobnie jak ludzkie stawy, tak by były możliwe do wykonania skomplikowane sekwencje ruchowe.



II. 17. Kadr z filmu *5 minut dla zdrowia* (1959, reż. Zenon Wasilewski)

⁵² Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, *5 minut dla zdrowia*, dz. cyt.



II. 18. Kadr z filmu *5 minut dla zdrowia* (1959, reż. Zenon Wasilewski)

Postać Pana Niteczki wygina się, ale w nienaturalny sposób. Nie mamy tutaj – inaczej niż w przypadku Gawła – do czynienia z naśladowaniem „łamania się” stawów niczym u człowieka. Lalka zrobiona jest tak, by postać była w stanie pokazać na ekranie zapisane w scenariuszu typy ruchów: „staje w rozkroku, staje na głowie, przesuwa głowę między nogi, odpłutuje nogi z szyi”⁵³. Ta lalka jest też inaczej skonstruowana. Prawdopodobnie ma w sobie druczany stelaż, o wiele bardziej plastyczny niż ten bazowany na ludzkim. Możliwe, że nie występują w niej połączenia kulkowe⁵⁴. Gdy Pan Niteczka staje na rękach, widoczne są we fragmentach filmowych żyłki podtrzymujące lalkę. Najwyraźniej jej ręce nie były na tyle stabilne, by utrzymać ją samodzielnie w tej pozie, stąd dodatkowe wsparcie. Lalka nie ma też ruchomych oczu i ust. Posiadała za to wymienne głowy ukazujące różne emocje, co pokazują przykładowe zdjęcia ze smutną i wesołą twarzą.



II. 19. Kadr z filmu *Schody* (1968, reż. Stefan Schabenbeck)

⁵³ Nie można tego jednoznacznie stwierdzić, gdyż konieczne byłoby wykonanie rozebranie lalki. Gdy analizowana jest lalka w całości nie widać połączeń z wykorzystaniem mechanizmu kulkowego.

⁵⁴ Wywiad ze Stefanem Schabenbeckiem przeprowadzony przez Agatę Hofelmajer-Roś i Szymona Szulę w dniu 27 listopada 2023.



II. 20. Kadr z filmu *Schody* (1968, reż. Stefan Schabenbeck)

Lalka Schabenbecka w filmie *Schody* pozbawiona jest jakichkolwiek detali. Ruchy, które wykonuje, to nieustanne wchodzenie po schodach, wymagające zaangażowania wszystkich jej elementów. Reżyser wspomina, że były cztery takie same lalki, ponieważ ich wewnętrzny druciany stelaż łamał się i nie dało się go już naprawić⁵⁵. Postać została wykonana z plastycznego tworzywa sztucznego – pianki do wypełniania materacy. Dzięki temu rozwiązaniu możliwe było uzyskanie ruchów, jakie miałby człowiek, który wspina się po schodach. Wraz z rozwojem akcji bohater słabnie, wycisza się, traci vitalność⁵⁶. Podobnie zachowuje się sama lalka. Zgina się wpół, idzie coraz wolniej, coraz trudniej wchodzi się jej po schodach.

Podsumowanie

W realizowanych w Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” filmach ważne było opracowanie standardowego modelu produkcji, pozwalającego na powtarzanie czynności i skracanie czasu realizacji filmu. Filozofia ożywiania martwych przedmiotów za pomocą technik animacyjnych i eksperymentowanie z materią animowanego

⁵⁵ M. Hendrykowski, *Schody*, „Magazyn Filmowy SFP” 2022, nr 06, s. 70–71.

⁵⁶ Teksty o praktykach tworzenia animacji lalkowej ukazują metody stosowane i wypracowywane przez pojedynczych reżyserów dla pojedynczych filmów. Za każdym razem realizacja animowanego filmu lalkowego jest sumą poprzednich doświadczeń, z których korzysta reżyser na bazie autorskiego wyboru i wprowadzanych przez niego na bieżąco zmian oraz ulepszeń. Każdy film okazuje się pojedynczym przypadkiem, którego nie da się powtórzyć. Zob. A. Gorzdek, *Zapomniana książka. Poza Kadrem. Analiza procesu powstawania filmu lalkowego* [praca doktorska], Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTViT w Łodzi, Łódź 2020; S. Buchan, *The Animated Spectator: Watching the Quay Brothers Worlds* [w:] teje, *Animated Worlds*, John Libbey Publishing, London 2006 s. 97–125.

obiekty realizowane były w pojedynczych autorskich filmach lalkowych. Za sprawą dostępu do lalek filmowych, dokumentacji towarzyszącej powstawaniu filmów, a także dzięki analizie niedostępnych wcześniej z powodu braku cyfrowej wersji filmów możemy precyzyjnie nakreślić punkt wyjścia dla powojennego filmu lalkowego w Polsce. Stosunek do lalki filmowej Ryszarda Potockiego, Zenona Wasilewskiego, Edwarda Sturlisa oraz Stefana Schabenbecka – zarówno w jej okresie przedfilmowym, jak i filmowym – wskazuje na ogromną świadomość wpływu użytych materiałów, kształtu i technologii wykonania lalki na ostateczny efekt ekranowy. Twórcy filmów lalkowych doskonale zdawali sobie sprawę z tego, że niewidoczne dla oka widza elementy lalki, takie jak wewnętrzny stelaż czy sposoby łączenia elementów w obrębie kukielki, przekładają się na sposób występowania lalki przed kamerą. Innowacje, które wprowadzali twórcy filmu lalkowego – takie jak orientator do prowadzenia lalki wynaleziony przez Ryszarda Potockiego – miały kluczowe znaczenie dla osiągnięcia płynności ruchu animowanej postaci. Innowacje wprowadzane w procesie tworzenia lalki filmowej oraz świadomy namysł nad sposobami jej obecności przed kamerą filmową tworzyły sposoby pracy z lalką filmową, zwane tutaj konwencjami.

W początkach funkcjonowania studia animacji w Łodzi, każdy reżyser wypracowywał swoją konwencję od zera⁵⁷. Polska animacja po 1945 r. nie dysponowała żadnymi wytycznymi lub modelami w zakresie procesu produkcji filmu animowanego. I właśnie w tym znaczeniu każdy z reżyserów przyjmował pozycję „mavericka”⁵⁸ – artysty, który opracowuje produkcję według własnych zasad, korzystając ze swojego doświadczenia i kapitału kulturowego, a także prowadząc eksperymenty zmierzające do usankcjonowania się konwencji. Próbuąc przybliżyć konwencję konstruowania lalek w studio, nie pisałyśmy zatem o jednej metodzie, ale o wielu autorskich podejściach do tworzenia i animowania obiektów, które dodatkowo zmieniały się u każdego reżysera pod względem technik i organizacji pracy na planie wraz z jego doświadczeniami zawodowymi i rozwojem.

Konwencje nie były wypracowywane samodzielnie. Każdy z reżyserów pracował z zespołem tworzonym przez liczne osoby zaangażowane w jej powstawanie na różnym poziomie i wnoszące w nią rozliczne elementy. Konwencja w studiu wypracowywana była w zespole kierowanym przez reżysera na zasadzie kumulowania różnych pomysłów pochodzących od różnych osób, więc nie wynikała wyłącznie z inwencji pojedynczej osoby. Zasada ta nazywana jest przez Howarda Beckera siecią powiązań pomiędzy osobami ją tworzącymi. Reżyser zatem byłby osobą, która tworzy taką sieć i w obrębie tej sieci wytwarzana jest dana konwencja⁵⁹.

⁵⁷ H. Becker, dz.cyt., s. 233.

⁵⁸ H.S. Becker, dz. cyt., s. XXIV i s. 35.

⁵⁹ Zob. Wywiad z Jerzym Podgórskim przeprowadzony w 2021 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0009, w: Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

Zespoły realizujące filmy tworzyły kooperatywę, w której poszczególni jej członkowie odgrywali różne role. W takim układzie zachodzi też obopólna zależność: reżyser jest postacią organizującą pracę nad filmem i to on dobiera ekipę, ale też umiejętności poszczególnych członków zespołu pozwalają mu na osiągnięcie zamierzonych przez siebie efektów. To nie tylko pojedyncze aktywności twórcy, lecz sumaryczne współdziałanie członków kooperatywy składało się na autorską konwencję filmu lalkowego danego reżysera.

Implementowane w kierowanych przez poszczególnych reżyserów małych zespołach realizatorskich sposoby pracy z lalką filmową przekazywały się w konwencji. Konwencje były udoskonalane przez kolejne pokolenia pracowników studia. Wokół tych konwencji wraz z rozwojem studia zaczął wyrastać świat rzemieślników i specjalistów, generowany przez zwiększone zapotrzebowanie produkcyjne⁶⁰. Razem z liczbą produkowanych filmów lalkowych wzrastała ilość i różnorodność materiałów, z których powstawały obiekty do animacji. Już w 1967 r. w studiu wytwarzano cztery rodzaje konstrukcji lalek o postaci ludzkiej oraz trzy rodzaje konstrukcji lalek zwierząt. Istniało wówczas sześć sposobów modelowania i ubierania lalek i osiem metod wykonania główek⁶¹.

Kolejną ważną kwestią w obszarze techniki lalkowej było rozdzielanie funkcji reżysera, animatora i twórcy lalek. Dowodzą tego zapisy w *Regulaminie grupy produkcyjnej filmów kukiełkowych* mówiące o tym, że to nie reżyser jest odpowiedzialny za konstruowanie lalek. Według wytycznych w dokumencie czynność ta przynależała do różnych stanowisk: kierownika plastycznego, technika kukiełkowego lub ślusarza. Już nie sam reżyser, a specjalnie do tego wyznaczone zespoły zaczęły realizować poszczególne części procesu produkcji animacji lalkowej. W kolejnych latach wymagania na poszczególne stanowiska w pracowni były określane coraz bardziej precyzyjnie, na co wskazują szczegółowe wytyczne z 1966 r. dotyczące stanowiska plastyka⁶².

Ta profesjonalizacja była wynikiem podziału obowiązków w ramach przygotowywania elementów do filmu, wymuszonego przez sam proces produkcji, który stawał się coraz bardziej skomplikowany za sprawą rozbudowy scenariuszy, narzucających większą ilość postaci i miejsc akcji, oraz wprowadzenia produkcji serijnych, które były realizowane równolegle. Ta delegacja zadań była odpowiedzią

⁶⁰ Zarządzenie Dyrektora Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi nr 55 z dnia 27 listopada 1967 r. Zob. Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, sygn. 19430, karton 39_19430_10.

⁶¹ Zarządzenie Dyrektora Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi nr. 54 z dnia grudnia 1966 r. Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, sygn. 19430, karton 39_19430_10.

⁶² Zob. *Kryteria kwalifikacji animatorów filmów lalkowych*. Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Zenon Wasilewski. Archiwalia, poz. 45.

na wyzwania związane ze zwiększającym się wolumenem produkcji w obszarze animowanych filmów lalkowych.

Konsekwencją zwiększania się wolumenu produkcyjnego studia było zlecenie prac rzemieślniczych innym niż reżyser osobom. W rezultacie spowodowało to profesjonalizację produkcji i wydzielanie się grupy specjalistów nazywanych „lalkarzami”, pracujących w powołanej w tym celu w studio pracowni lalkowej. Należeli do niej między innymi: Eugeniusz Sturlis, Maria Chybowska, Wiesława Armatusowa, Zofia Grott, Janina Formańska, Czesława Kowalska, Wiktoria Bartoszek, Jerzy Podgórski, Bogdan Chudzyński, Mirosław Bartosik oraz niektóre osoby z grupy animatorów nazywanych również asystentami reżysera lub młodszymi animatorami⁶³. Oznaką ustabilizowania się oraz wysokiej reputacji konwencji tworzenia lalek w Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi było angażowanie jego pracowników do produkcji filmów lalkowych nawet po ustaniu ich stosunku pracy ze studiem. Jest to przykład Jerzego Podgórskiego, zatrudnionego do produkcji skomplikowanych lalek do nagrodzonego Oscarem filmu *Piotruś i wilk* (reż. Suzie Templeton, 2006).

Bibliografia

- Adamczak Marcin, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Beck Jerry, *Sztuka animacji: od ołówka do piksela: historia filmu animowanego*, przeł. E. Romkowska, A. Kołodyński, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006.
- Becker Howard Saul, *Art Worlds*, wyd. 2, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008.
- Buchan Suzanne, *The Animated Spectator: Watching the Quay Brothers Worlds*, [w:] S. Buchan, *Animated Worlds*, John Libbey Publishing, London 2006.
- Ciszewska Ewa, *Materialne warunki wytwarzania konwencji filmu lalkowego w Polsce. Działalność Ryszarda Potockiego i Zenona Wasilewskiego w latach 1945–1950 jako architektów Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filмотeki Narodowej” 2023, nr 4, s. 6–31. <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.4.01> [dostęp: 01.12.2024].

⁶³ Wspomina o tym w wywiadzie Teresa Puchowska-Sturlis: „Eugeniusz Sturlis, to jest brat Edika, który pracował cały czas tam (w studio – przyp. AHR) jako lalkarz i przede wszystkim robił konstrukcje lalek”. Wywiad z Teresą Puchowską-Sturlis przeprowadzony w 2021 roku, ASAFGŁ, sygnatura SMFF_0017, w: Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Łódź (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

- Ciszewska Ewa, Hofelmajer-Roś Agata, Pabiś-Orzeszyna Michał, Szul Szymon, *Společné světy Studia Malých Form Filmových „Se-Ma-For” w Łodzi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.
- Ciszewska Ewa, Skopal Pavel, Večeřa Michal, *Urbanized Functionality in the Production of Animated Films: Czechoslovak and Polish Film Studios, 1945–1960*, „JCMS – Journal of Cinema and Media Studies” 2025, w druku.
- Chybowska Maria, *Kukielkowe kłopoty. Jak powstają najmniejsze gwiazdy ekranu*, „Gazeta Filmowców” 1947, nr 2(3).
- Giżycki Jerzy, *Droga do filmu animowanego. Mówi Stefan Schabenbeck*, „Kino” 1969, nr 6, s. 41–45.
- Gorzałek Agata, *Zapomniana książka. Poza Kadrem. Analiza procesu powstawania filmu lalkowego* [praca doktorska], Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTViT w Łodzi, Łódź 2020.
- Hasło Jerzy Zaruba na portalu <https://culture.pl> [dostęp: 22.12.2023].
- Hendrykowski Marek, *Schody*, „Magazyn Filmowy SFP” 2022, nr 06, s. 70–71.
- Mask Deirdre, *Adresy. Co mówią nam o tożsamości, statusie i władzy*, przeł. Agnieszka Wilga, Znak Litera Nova, Kraków 2022.
- Oddział Filmów Kukielkowych w nowej siedzibie, „Film” 1953, nr 20(233).
- Szeplińska-Szymanek Edwarda Mirosława, *Monografia Tuszyna od 1416 do 1966*, Stowarzyszenie „Kocham Tuszyn”, Tuszyn 2022.
- Wells Paul, *Chair Tales: Object and Materiality in Animation*, „Alphaville: Journal of Film and Screen Media”, No. 8, 2014, Loughborough University. <https://doi.org/10.33178/alpha.8.01>
- Will J[...], *W czarodziejskiej pracowni*, „Dziennik Łódzki” 1946, nr 324(511), s. 3.

Archiwalia

- Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, sygn. 19430.
- Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4.
- Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Zenon Wasilewski. Archiwalia, sygn. A-62.
- Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, *5 minut dla zdrowia*, sygn. Scenariusze i umowy filmów objęte prawem autorskim, 1959.
- Zbiory Działu Widowisk Lalkowych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.
- Zbiory Muzeum Kinematografii w Łodzi.

Zbiory online – Muzeum Kinematografii w Łodzi, <http://mklonline.wbsi.pl/card/mkl-fa-1098/> [dostęp: 24.12.2023].

Zbiory prywatne Teresy Puchowskiej-Sturlis.

Wywiady

Wywiad z Jerzym Podgórskim przeprowadzony w 2021 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0009, w: Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

Wywiad z Teresą Puchowską-Sturlis przeprowadzony w 2021 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0017, w: Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

Wywiad ze Stefanem Schabenbeckiem przeprowadzony w 2022 i 2023 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0029, Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

Wywiad ze Stefanem Schabenbeckiem przeprowadzony przez Agatę Hofelmajer-Roś i Szymona Szula w dniu 27 listopada 2023.

Filmografia

5 minut dla zdrowia, reż. Zenon Wasilewski, Polska 1959.

Co wiemy o Popielu, reż. Janina Hartwig, Polska 1963.

Kocmołuszek, reż. Edward Sturlis, Polska 1955.

Kwartecik, reż. Edward Sturlis, Polska 1965.

Manguar, reż. Edward Sturlis, Polska 1961.

Nowy Guliwer, reż. Aleksander Ptuszek, ZSRR 1935.

Olimpiada, reż. Lidia Hornicka, Polska 1961.

Pan Piórko śni, reż. Zenon Wasilewski, Polska 1949.

Paweł i Gawel, reż. Ryszard Potocki, Polska 1947.

Piotruś i wilk, reż. Suzie Templeton, Polska, Wielka Brytania 2006.

Pechowy bokser, reż. Zenon Wasilewski, Polska 1946.

Schody, reż. Stefan Schabenbeck, Polska 1968.

Świat w operze, reż. Jerzy Kotowski, Polska 1966.

Wet za Wet, reż. Zenon Wasilewski, Polska 1949.

Za króla Krakusa, reż. Zenon Wasilewski, Polska 1947.

Zmiana warty, reż. Halina Bielińska, Włodzimierz Haupe, Polska 1958.

Życiorys, reż. Edward Sturlis, Polska 1971.

Ewa Ciszewska, adiunktka w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Jej publikacje dotyczą zarządzania dziedzictwem kulturowym w obszarze animacji w Polsce, polsko-czeskiej współpracy filmowej w czasach PRL-u oraz edukacji filmowej w Polsce. Interesuje się historią Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi. Kierowniczka projektu CEUS-UNISONO NCN „Studia animacji filmowej w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47-1990)” nr 2020/02/Y/HS2/00015, realizowanego wspólnie z prof. Pavlem Skopalem, w którym bada środkowoeuropejskie wytwórnie filmów animowanych. Członkini Grupy Badawczej Polska Animacja.

Agata Hofelmajer-Roś, doktorantka w Szkole Doktorskiej w Uniwersytecie Śląskim. Jej badania dotyczą edukacji filmowej w Polsce i Europie, działalności instytucji kultury w zakresie tworzenia kultury filmowej oraz obecności analizy filmowej w działaniach edukacyjnych. Jest stypendystką projektu CEUS-UNISONO NCN „Studia animacji filmowej w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47-1990)” nr 2020/02/Y/HS2/00015. Realizowała staż w Brytyjskim Instytucie Filmowym (2022) oraz była dwukrotną stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2016 i 2019). Prowadzi blog o filmach dla młodego widza: kinodzieci.info