



Spółeczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi

Ewa Ciszewska, Agata Hofelmajer-Roś
Michał Pabiś-Orzeszyna, Szymon Szul



**Spółeczne światy
Studia Małych Form Filmowych
„Se-Ma-For” w Łodzi**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Społeczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi

Ewa Ciszewska, Agata Hofelmajer-Roś
Michał Pabiś-Orzeszyna, Szymon Szul

CYKL WYDAWNICZY Polska Kultura Filmowa

Ewa Ciszewska (ORCID: 0000-0002-5670-5013) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Agata Hofelmajer-Roś (ORCID: 0000-0001-6749-623X) – Uniwersytet Śląski
Szkoła Doktorska, Wydział Humanistyczny, Instytut Nauk o Kulturze
40-007 Katowice, ul. Uniwersytecka 4

Michał Pabiś-Orzeszyna (ORCID: 0000-0003-4391-2846) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Szymon Szul (ORCID 0000-0002-1737-2236) – Uniwersytet Łódzki
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Marcin Adamczak, Paweł Sitkiewicz

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Elżbieta Pich

PROJEKT OKŁADKI

Monika Rawska

Na okładce wykorzystano zdjęcia ze zbiorów Teresy Puchowskiej-Sturlis
i Krystyny Kulczyckiej

Publikacja powstała w ramach projektu CEUS-UNISONO Narodowego Centrum Nauki
oraz Czeskiej Agencji Grantowej pt. „Studia animacji filmowej w Gottwaldowie i Łodzi
(1945/47-1990) – porównawcza biografia zbiorowa”, realizowanego na Uniwersytecie
Łódzkim, nr rejestracyjny 2020/02/Y/HS2/00015 oraz na Uniwersytecie Masaryka
w Brnie, nr rejestracyjny GF21-04081K

© Copyright by Authors, Łódź 2025

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2025

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11444.24.0.K

Ark. wyd. 13,7; ark. druk. 15,75

<https://doi.org/10.18778/8331-647-5>

ISBN 978-83-8331-646-8

e-ISBN 978-83-8331-647-5

SPIS TREŚCI

Wykaz skrótów	7
„S” jak „Se-Ma-For” – wprowadzenie	9
Studio animacji w mieszkaniu, w piwnicy, w lesie. Mobilizowanie zasobów Se-Ma-Fora w latach 1945–1961 (Ewa Ciszewska)	33
Plany, rytmy i przepływy. Problem skalowania i transformacji w studio w latach 1959–1968 (Michał Pabiś-Orzeszyna)	73
Innowacja, inicjatywa, operatywność w gospodarce materiałowej studia (Agata Hofelmajer-Roś)	113
Koprodukcje, konwencje, retencja. Studio w kontakcie z zagranicą (Szymon Szul)	139
Epilog	177
Zakończenie	185
Aneks. Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w liczbach	189
Lista kontrolna dla osób przeprowadzających wywiady	197
Scenariusz wywiadu pogłębionego	201
Informacja o opublikowanych wywiadach	215
Bibliografia	217
Wykaz ilustracji, tabel i wykresów	233
Biogramy autorów	239
Streszczenie	241
Summary	243
Indeks filmów	245
Indeks nazwisk	247

WYKAZ SKRÓTÓW

- AAN – Archiwum Akt Nowych
- AFAMU – Archiwum Wydziału Filmowego i Telewizyjnego Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze
- AFINA – Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego
- AŁCF – Archiwum Łódzkiego Centrum Filmowego
- AMKiDN – Archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
- APŁ – Archiwum Państwowe w Łodzi
- APWSFTviT – Archiwum Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi
- ASAFGL – Archiwum projektu „Studia animacji filmowej w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47–1990) – porównawcza biografia zbiorowa”, Narodowe Centrum Nauki, nr rej. 2020/02/Y/HS2/00015
- CSRS – Czechosłowacka Republika Socjalistyczna
- FINA – Filмотeka Narodowa – Instytut Audiowizualny
- FZK – Filmowe zespoły koncepcyjne
- KOA – Komisja Ocen Artystycznych
- KOAFK – Komisja Ocen Artystycznych Filmów Krótkometrażowych
- KOE – Komisja Ocen Ekonomicznych
- MK – Muzeum Kinematografii w Łodzi
- MKiS – Ministerstwo Kultury i Sztuki
- MSZ – Ministerstwo Spraw Zagranicznych
- NFA – Narodní filmový archiv (Archiwum Filmowe w Pradze)
- NRD – Niemiecka Republika Demokratyczna
- NZK – Naczelny Zarząd Kinematografii
- OFA – Oddział Filmów Aktorskich
- OFK – Oddział Filmów Kukielkowych
- OFR – Oddział Filmów Rysunkowych
- OZK – Odcinkowe zespoły koncepcyjne
- PKF – Polska Kronika Filmowa

POP	– Podstawowa Organizacja Partyjna
PP	– przedsiębiorstwo państwowe
PRL	– Polska Rzeczpospolita Ludowa
PWSF	– Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa
PZPR	– Polska Zjednoczona Partia Robotnicza
SFK	– Studio Filmów Kukielkowych
SFL	– Studio Filmów Lalkowych
SFR	– Studio Filmów Rysunkowych
SK	– Stanowiska koncepcyjne
SMF	– Studio Miniatur Filmowych
SMFF	– Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”
WFD	– Wytwórnia Filmów Dokumentalnych
WFF	– Wytwórnia Filmów Fabularnych
WFO	– Wytwórnia Filmów Oświatowych
WUKPPiW	– Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (często jako WUKP)
ZKA	– Zespoły koncepcyjne żywego planu
ZKK	– Zespoły koncepcyjne animacji kombinowanej
ZKL	– Zespoły koncepcyjne animacji lalkowej
ZKR	– Zespoły koncepcyjne animacji rysunkowej
ZKW	– Zespoły koncepcyjne animacji wycinankowej

„S” jak „Se-Ma-For” – wprowadzenie

Filmy rysunkowe Se-Ma-Fora powstawały w Łodzi. Filmy lalkowe – w Tuszynie-Lesie, a więc w oddalonej o kilkanaście kilometrów lotniskowej osadzie, w której sosny, dęby i świerki dawnej Puszczy Łódzkiej tworzyły wyjątkowy nastrój twórczy. Praca w mikroklimacie wiązała się jednak z uciążliwymi dojazdami, tym bardziej że „autobus semaforowy” klekotał i nierzadko się psuł. Prowadziło to czasem do komicznych sytuacji, na przykład, gdy do miasta trzeba było wracać kuligiem. Zdarzało się też, że awarie prowadziły do naprawdę poważnych incydentów, takich jak kraksa spowodowana przez niesprawne hamulce. Gdy zatem jeden z dyrektorów negocjował współpracę przy międzynarodowym serialu, zależało mu, aby przy tej okazji zakupiono nowy autokar. Miał to być wyprodukowany w Jelczu-Laskowicach pojazd na licencji francuskiego przedsiębiorstwa Berliet. Dyrektor zamierzał w ten sposób zmniejszyć ryzyko spóźnień. W jego planach było też organizowanie zakładowych wycieczek turystycznych oraz dzielenie się nowymi możliwościami z całym łódzkim światem filmowym. Inicjatywa mogłaby się udać, gdyby nie warszawska centrala. Przedsiębiorstwo Eksportu i Importu Filmów „Film Polski” oceniło współpracę z Albertem Barillé jako ogólnie niekorzystną. Umowy nie podpisano. Miejsce Polaków zajęli Japończycy ze studia Tatsunoko, a seria *Było sobie...* okazała się globalnym sukcesem. Nowego autokaru dla Se-Ma-Fora prędko nie zakupiono.

Codziennosc pracowników studia filmowego była układanką, w której znaczące role odgrywały czynniki takie jak: miejsce zamieszkania, sposób dojazdu do pracy, warunki w atelier, relacje z innymi pracownikami i wreszcie – filmy, nad którymi pracowano. Wszystkie te aspekty ludzkie i pozaludzkie wpływały na siebie, czyniąc praktykę tworzenia filmów wielowymiarowym wydarzeniem społecznym. Przyjrzenie się społecznym światom produkcji filmów animowanych w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi było głównym celem naszego namysłu badawczego.

Niniejsza publikacja powstała jako efekt realizacji projektu naukowego „Studia animacji filmowej w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47–1990) – porównawcza biografia zbiorowa”, mającego na celu zbadanie sieci społecznych w obrębie dwóch środkowoeuropejskich studiów animacji filmowej: Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi i Studia Filmowego Gottwaldov¹. Projekt realizowany był przez Uniwersytet Łódzki i Uniwersytet Masaryka w Brnie, a sfinansowany został przez Narodowe Centrum Nauki (kierowniczka po stronie polskiej: Ewa Ciszewska) i Czeską Agencję Grantową (kierownik po

¹ Efektem prac czeskiego zespołu jest publikacja: *Lidé — práce — animace. Světy animovaného filmu na Kudlově*, red. Pavel Skopal, Host, Brno 2024.

stronie czeskiej: Pavel Skopal). Wniosek złożono w odpowiedzi na nabór w programie CEUS-UNISONO, realizowanym w ramach WEAVE-RESEARCH.NET – ogólnoeuropejskiej inicjatywy wspierania doskonałych wspólnych projektów badawczych, zainicjowanej przez Science Europe. Badanie zaprojektowane we wniosku na trzy lata trwało o rok dłużej – od lutego 2021 roku do lutego 2025 roku. Członkami zespołu badawczego po stronie polskiej byli pracownicy Katedry Filmu i Mediów Audiowizualnych Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, dr Ewa Ciszewska i dr Michał Pabiś-Orzeszyna, oraz silna i zróżnicowana genderowo reprezentacja najmłodszego pokolenia naukowców: lic. Martyna Gonciarz (tytuł licencjata uzyskała w trakcie projektu), mgr Szymon Szul (w czasie trwania naszych badań został doktorantem Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UŁ), mgr Agata Hofelmajer-Roś (doktorantka Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego), mgr Oliwia Nadarzycka (2021–2022; podczas projektu została doktorantką Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UŁ), dr Monika Rawska (2021–2022; w momencie trwania projektu została doktorantką Uniwersytetu SWPS). Wspomagały nas również osoby studiujące: Agata Czajkowska, Weronika Wasilewska, Teofila Włodarczyk, Dominik Piekarski, Tomasz Poborca oraz absolwentka filmoznawstwa UŁ, Kinga Redlińska. Fascynacja Se-Ma-Forem przekuła się w chęć dalszej jego eksploracji, stąd uruchomienie działającej przy Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Grupy Badawczej Polska Animacja – dobrowolnego zrzeszenia osób realizujących badania naukowe z zakresu polskiej animacji filmowej².



Il. 1. Historia alternatywna Se-Ma-Fora. Autobus marki Berliet z filmu *Playtime* (1967) w reżyserii Jacques'a Tati'ego, kursujący z lotniska do Paryża. Takim autobusem mogli podróżować pracownicy Se-Ma-Fora z Łodzi do Tuszyna-Lasu, gdyby „Film Polski” zgodził się na współpracę z Francuzami.

Źródło: *Playtime* (1967), reż. Jacques Tati.

² Grupa Badawcza Polska Animacja, <https://www.ikw.uni.lodz.pl/strefa-pracownika/badania/grupa-badawcza-polska-animacja> (dostęp dnia: 11.11.2024).

Powyższy szkic warunków wytwarzania wiedzy służy nie tylko spełnieniu regulaminowego obowiązku odnotowania atrybucji grantodawcy. Jest jednocześnie określeniem miejsca, z jakiego mówimy (akademia), naszego języka (wytwarzany w trakcie badania idiolekt naukowy), odbiorcy (społeczność akademicka) oraz nadawcy (zespół badawczy). Kolektywny charakter pracy był dla nas zaletą, ale i trudnością. Zmieniający się skład z jednej strony pozwalał na aktywowanie różnych zasobów kompetencji naukowych, społecznych i organizacyjnych, z drugiej – stawiał wyzwanie w postaci konieczności kontynuacji pracy z narzędziami i zestawami danych, które wymagały czasochłonnego wdrożenia, specjalistycznej wiedzy i znajomości określonych procedur. Zagadnienie transferu wiedzy odnosiło się nie tylko do pracy w obrębie zespołu polskiego. Jego kolejne poziomy ujawniały się w realiach pracy z czeskim zespołem pod kierownictwem Pavla Skopala, którego członkowie rekrutowali się ze studentów, doktorantów i pracowników Uniwersytetu Masaryka w Brnie. Nasze badania dotyczyły, odpowiednio, świata sztuki polskiego i czeskiego, natomiast komunikowaliśmy się we współczesnej *lingua franca*, czyli w języku angielskim. Translacja pozyskiwanych danych, zarówno w znaczeniu dosłownego tłumaczenia, jak również zaznajamiania się ze specyfiką gromadzonych materiałów, była zadaniem czasochłonnym, lecz niezbędnym dla utrzymania przepływu wypracowywanych zasobów wiedzy. Sprzymierzeńcem, ale niekiedy i sabotażystą naszych wysiłków porozumiewawczych były technologie komunikacyjne w postaci narzędzi pakietu Microsoft 365, Google oraz komunikatora Zoom. W trakcie dwóch pierwszych lat projektu spotykaliśmy się online w polsko-czeskim zespole co tydzień, przy czym osobne spotkania dla zespołu polskiego organizowaliśmy z tą samą częstotliwością. Mniejsze zagęszczenie spotkań w kolejnych miesiącach rekompensowane było pracą poświęcaną wspólnym plikom tekstowym i tabelarycznym skoroszytom.

Decyzją trafną zarówno z punktu widzenia rekapitulacji postępu prac, jak również integracji zespołów – co przełożyło się na usprawnienie komunikacji i nawiązanie partnerstw badawczych – było zorganizowanie dwóch stacjonarnych warsztatów. Pierwszy z nich, zatytułowany „Studying Animated Film Studios in East-Central Europe: Tools and Methods” odbył się w dniach 5–6 czerwca 2022 w Zlín Film Knot. Podczas dwóch dni wypełnionych prezentacjami członków i członkiń zespołu wysłuchaliśmy także wykładu prof. Briana R. Jacobsona z California Institute of Technology pt. „Studio Perspectives”. Lektura publikacji Jacobsona, spostrzeżenia zawarte w jego wystąpieniu w Zlinie, a przede wszystkim dyskusje poreferatowe istotnie wpłynęły na nasze myślenie o badaniu studiów animacji w Łodzi i w Gottwaldovie.

Drugie spotkanie – „Exploring Animation Studios in Gottwaldov and Lodz” – miało miejsce na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego w dniach 28–29 czerwca 2022 roku. Stało się ono przestrzenią dla prezentacji tematów przygotowanych przez tandemy polsko-czeskie: naszą ideą było wypracowanie zagadnień mogących stać się podstawą artykułów pisanych wspólnie przez duety międzynarodowe. Teksty w języku angielskim zostały opublikowane w monograficznym numerze czasopisma „Iluminace” (3/2024) pt. „Animation Studios: People, Spaces, Labor”.



Il. 2. Instytucjonalne i materialne warunki wytwarzania wiedzy w projekcie. Zebranie w pokoju 3.05 na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, 22 maja 2023 roku. Od lewej: Agata Hofelmajer-Roś, Szymon Szul, Dominik Piekarski, Martyna Gonciarz, Michał Pabiś-Orzeszyna. Fot. Ewa Ciszewska.

Źródło: Archiwum projektu.



Il. 3. W drodze na wzgórze, gdzie mieściło się Studio Filmowe Gottwaldov w Złinie, 7 maja 2022 roku. Od lewej: Kinga Redlińska, Oliwia Nadarzycka, Szymon Szul. Fot. Ewa Ciszewska.

Źródło: Archiwum projektu.



Il. 4. Spotkanie Polaków i Czechów podczas warsztatu naukowego zorganizowanego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, 1 lipca 2022 roku. Od lewej: Michal Večeřa, Szymon Szul, Tereza Bochinová, Ewa Ciszewska, Agata Hofelmajer-Roś, Michał Pabiś-Orzeszyna, Pavel Skopal. Autor fotografii nieznaną.

Źródło: Archiwum projektu.

Pobyty polskich członków zespołu w Zlinie (niegdysiejszy Gottwaldov) oraz wizyta czeskiego zespołu w Łodzi stały się także okazją do etnograficznej eksploracji materialnych miejsc i pamiątek związanych z działalnością badanych wytwórni. W Zlinie zwiedziliśmy położoną na wzgórzu nad miastem dzielnicę Kudlov, w której mieściło się zarówno Studio Filmowe Gottwaldov, jak również wille i domki jego pracowników. W Łodzi odwiedziliśmy z kolei lokalizacje budynków Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w dzielnicy Łódź-Górna, w rejonie ulic Pabianicka – Browarna – Bednarska. Wycieczki śladami fizycznych miejsc związanych z Se-Ma-Forem kontynuowaliśmy w następnych miesiącach, organizując wyjazd do Tuszyna-Lasu – gdzie, jak się okazało, z budynku studia nie ostała się ani jedna cegła – jak również odwiedzając Szkołę Podstawową nr 36 im. Zenona Wasilewskiego, znajdującą się w Łodzi przy ul. Więckowskiego 35, oraz miejsca pochówku pracowników Se-Ma-Fora na łódzkich cmentarzach. Obcowanie z materialnym dziedzictwem Se-Ma-Fora, a także doświadczanie jego braku (dojmująca nieobecność budynku w Tuszynie-Lesie), nie tylko budowało emocjonalną i empatyczną więź z obiektem badań, ale i pozwalało rozwijać się intuicjom badawczym dotyczącym wpływu czynników ludzkich i nieludzkich na praktykę wytwarzania filmów.

Niniejsza książka jest jednym z kilku efektów wysiłku badawczego, nie obejmuje zatem wszystkich wątków i celów wpisanych w jego plan. Jednocześnie jest ona logicznym elementem składanki pod tytułem „projekt”, a jej kształt jest pochodną zarówno założeń, jak i sposobu jego realizacji przez zespół polski. Badanie główne zakładało porównanie

wybranych parametrów dwóch środkowoeuropejskich studiów produkujących animację filmową. Niezbędnym krokiem do realizacji tego celu było zebranie danych jakościowych i ilościowych dotyczących Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi oraz wypracowanie metod i narzędzi pracy.



Il. 5. Po budynku SMFF „Se-Ma-For” w Tuszynie-Lesie nie ma śladu. Pozostała jedynie żelazna brama, będąca fragmentem ogrodzenia terenu, na którym znajdowało się Studio. Zdjęcie wykonane 21 grudnia 2022 roku. Fot. Ewa Ciszewska.

Źródło: Archiwum projektu.

Nasze główne inspiracje metodologiczne pochodziły z filmoznawczych badań produkcji, socjologii sztuki i socjologii relacyjnej oraz prozopografii. Bliski był nam postulat badania warunków wytwarzania utworów audiowizualnych. W tym ujęciu powstanie filmu jest efektem połączenia czynników artystyczno-intelektualnych, technicznych oraz finansowych³. Film animowany jest częścią świata kinematografii, a perspektywa badań produkcyjnych, w szczególności przyglądanie się procesom przygotowawczym, realiom współpracy zespołowej, ekonomicznym i materialnym

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

zagadnieniom związanym z procesem produkcji oraz autorefleksjom członków ekip filmowych, w polskim filmoznawstwie dotyczącym filmu animowanego staje się coraz wyraźniej obecna⁴.

Niewiele jest publikacji monograficznych o studiach animacji filmowej. Dominują opracowania pamiętkowe, pisane w lokalnych językach. Z publikacji anglojęzycznych na uwagę zasługuje pochodzący z lat 70. XX wieku leksykon pod tytułem *Z is for Zagreb. A guide to the films of one of the world's major cartoon studios*, zawierający biogramy pracowników, krótki rys historyczny oraz opisy filmów studia w Zagrzebiu, z którego rekrutowała się większość twórców tzw. zagrzebskiej szkoły animacji⁵. Zajmując się jedną wybraną jednostką produkującą filmy, zawarliśmy sojusz ze współczesnym nurtem badań nad wytwórniami filmowymi, reprezentowanym przez prace Briana R. Jacobsona⁶, Noi Steimatsky⁷ oraz projekt STUDIOTEC⁸, realizowany pod kierownictwem Sarah Street. Zorganizowana pod auspicjami projektu STUDIOTEC konferencja pt. „Film Studios: Histories, Evolution, Innovation, Futures”, która odbyła w Bristolu w dniach 5–7 czerwca 2023, była jednym z pierwszych miejsc prezentacji wyników projektu w międzynarodowym gronie historyków filmu.

Z polskiego pola inspirowały nas w szczególności osiągnięcia ośrodka łódzkiego, w tym badania nad Wytwórnią Filmów Oświatowych (Michał Dondzik, Krzysztof Jajko, Emil Sowiński)⁹, Wytwórnią Filmów Fabularnych (Konrad Klejsa)¹⁰, zespołami filmowymi (badania nad Studiem Filmowym im. Karola Irzykowskiego, prowadzone przez Emila Sowińskiego, oraz prace Jarosława Grzechowiaka dotyczące partyjnych zespołów filmowych), a także rozległe i wielowątkowe badania Konrada Klejsy, dotyczące

4 Na temat badań nad procesem przygotowawczym zob. Szymon Szul, *Kierunek Wschód. Kulisy realizacji filmu „Mamo, czy kury potrafią mówić?”*, „Panoptikum” 2022, nr 27, s. 104–121; realia pracy zespołowej – zob. Hanna Margolis, *Animacja autorska w PRL w latach 1957–1968. Ukryty projekt Kazimierza Urbąńskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019; na temat samorozumienia członków ekip filmowych zob. Anna Wróblewska, *Produkcja filmów lalkowych we współczesnej polskiej kinematografii*, [w:] *Polska animacja w XXI wieku*, red. Małgorzata Kozubek, Tadeusz Szczepański, Wydawnictwo Biblioteki Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2017, s. 302–321.

5 Ronald Holloway, *Z is for Zagreb. A guide to the films of one of the world's major cartoon studios*, The Tantivity Press, London 1972.

6 Brian R. Jacobson, *Studio before the System. Architecture, Technology, and the Emergence of Cinematic Space*, Columbia University Press, New York 2015; *In the Studio. Visual Creation and its Material Environment*, ed. Brian R. Jacobson, University of California Press, Oakland (California) 2020.

7 Noa Steimatsky wygłosiła wiele wykładów na temat obozu dla przesiedleńców w Cinecittà. Uzyskanie w 2021 roku stypendium Guggenheima umożliwiło jej nowe odkrycia archiwalne, dzięki którym obecnie rozszerza w formę książki projekt dotyczący Cinecittà.

8 *Film Studios: Infrastructure, Culture, Innovation in Britain, France, Germany and Italy, 1930–60*, <https://studiotec.info/> (data dostępu: 22.02.2024).

9 Michał Dondzik, Krzysztof Jajko, Emil Sowiński, *Elementarz WFO*, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź 2018.

10 Konrad Klejsa, *Wytwórnia Filmów Fabularnych na Łąkowej – miejsce pracy, przestrzeń sztuki*, [w:] *Łódź Filmowa. Katalog do wystawy stałej Muzeum Kinematografii w Łodzi*, red. Marzena Bomanowska, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 2021, s. 36–46.

rozpowszechniania filmów w okresie Polski Ludowej¹¹. Prace te stanowią dla nas część dłuższej tradycji empirycznych badań historii polskiej kinematografii jako instytucji życia społecznego. Do jej rozwoju przyczyniły się między innymi teksty Ewy Gębickiej, Jolanty Lemann-Zajick czy Aliny Madej (zainspirowanych dorobkiem Edwarda Zajička czy Władysława Banaszekwicz). W nurt ten wpisuje się również współczesna twórczość Barbary Gizy, Krzysztofa Kornackiego, Waldemara Ludwisiaka, Joanny Szczutkowskiej czy Piotra Zwierzchowskiego. Jest to tradycja historiografii dalekiej od imperatywu interpretowania kanonicznych utworów, zorientowana na pozaestetyczne determinanty¹².

W naszych rozważaniach istotne było uruchomienie perspektywy wyniesionej z socjologii sztuki, w której dzieła artystyczne nie powstają w próżni, ale są efektem współdziałania różnych sił w „świecie sztuki”¹³. Według koncepcji Howarda S. Beckera dla efektywnej koegzystencji podmiotów w obrębie świata sztuki kluczowe jest podzielenie konwencji, czyli zgoda co do rozumienia tego, jak coś jest tworzone. Podzielanie konwencji umożliwia współpracę – niekoniecznie bezpośrednią – pomiędzy członkami tworzącymi dany świat sztuki, a także reguluje zależności między artystami i publicznością, określając prawa i obowiązki obu stron. Becker analizuje konwencje jako obszar napięcia między ludzką inicjatywą artystyczną a zasobami – zarówno ludzkimi, jak i materialnymi. Wszystkie te elementy są zaangażowane w trwanie starych lub kształtowanie nowych konwencji w sztuce. Jego perspektywa ukierunkowuje uwagę na trudności związane z mobilizacją zarówno zasobów ludzkich, jak i materialnych, które są niezbędne do stworzenia konwencji, rozumianej i akceptowanej przez członków danego obszaru artystycznego. Inkluzywna koncepcja „świata sztuki” – opisująca „sieci kooperacji oraz konwencje”, które umożliwiają powstawanie i cyrkulację utworów artystycznych – bliska jest rozumieniu kinematografii wypracowanemu na polu badań nad produkcją (*production studies*)¹⁴. Możliwość prezentacji wybranych aspektów naszych badań na spotkaniu łódzkiego oddziału Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, jak również dyskusja podczas zebrania naukowego Katedry Socjologii Sztuki Wydziału Ekonomiczno-Socjologicznego UŁ, kierowanej przez Tomasza Ferencę, istotnie wpłynęła na nasze myślenie o społecznym wymiarze tworzenia filmów i perspektywach wykorzystania teorii Beckera w naszych badaniach.

11 Krzysztof Jajko, Konrad Klejsa, Jarosław Grzechowiak, Ewa Gębicka, *Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej 1944–1956*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022; Jarosław Grzechowiak, *Zespół Filmowy „Iluzjon”. Studium upadku (artystycznego i politycznego)*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108.

12 Zob. Piotr Zwierzchowski, Krzysztof Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 28–39; *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2020; Konrad Klejsa, Waldemar Ludwisiak, *Marian Wimmer i niedopowiedziane początki Szkoły Filmowej w Łodzi*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych...*; Joanna Szczutkowska, *Zagraniczna polityka kinematograficzna PRL w latach 70. XX w.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2021.

13 Howard S. Becker, *Art Worlds* (2nd ed.), University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008.

14 Tamże, s. 78.

Socjologia relacyjna pozwala myśleć o studiu animacji filmowej jako o miejscu tworzenia się, rozrostu, przecinania i erozji sieci społecznych. Oferuje możliwość analizy wzorów powiązań oraz tworzenia się i ewolucji relacji społecznych, rozumianych jako „przeżywane trajektorie powtarzalnych interakcji między aktorami społecznymi”¹⁵. Socjologia relacyjna podkreśla, że osadzające się wymiany wiążą aktorów, tworzą dynamiczne układy, które wytwarzają określone możliwości oraz ograniczenia. W celu opisanego wytwórni, jej pracowników oraz otoczenia instytucjonalnego jako sieci różnego rodzaju (zarówno synchronicznych, jak i diachronicznych) testowaliśmy zastosowanie komputerowo wspomaganym, standardowych procedur oraz miar (skala sieci, gęstość, scentralizowanie itd.). Ten aspekt naszego badania okazał się najbardziej wymagający. Stosowanie programów takich jak UCINET czy Gephi wymaga, co oczywiste, zaznajomienia się z obsługą tychże oraz opanowania podstaw statystyki. W przypadku naszych badań największym wyzwaniem okazało się gromadzenie i czyszczenie danych. Zebranie rozproszonych i trudno dostępnych danych ilościowych dotyczących polskiej produkcji animowanej przy jednoczesnym ekstensywnym gromadzeniu danych jakościowych (zob. ustęp dotyczący wywiadów) okazało się wyzwaniem angażującym ponad przewidzianą miarę. Ogromną pomoc w tym zakresie otrzymaliśmy od Biblioteki i Ośrodka Informacji Filmowej przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, którego członkowie redagują internetową bazę filmu polskiego filmpolski.pl. Uzyskane dane dotyczące filmów zrealizowanych w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” posłużyły nam jako punkt wyjścia do dalszego gromadzenia i porządkownia parametrów polskich filmów animowanych.

W trakcie wykonywania dwóch głównych rodzajów zadań – zbierania i porządkowania danych oraz ich późniejszej analizy – stosowaliśmy metodę prozopograficzną w badaniach humanistycznych¹⁶. Pojęcie prozopografii odnosi się do techniki badawczej, która polega na gromadzeniu informacji na temat wspólnych elementów biografii członków badanej populacji. Najczęściej jest wykorzystywana w dziedzinie nauk historycznych. Głównym celem zestawienia różnorodnych danych jest ukazanie ich dodatkowego znaczenia poprzez identyfikację relacji między nimi oraz wykazanie zachodzących prawidłowości, które wpływają na procesy historyczne. Metoda prozopograficzna staje się szczególnie przydatna, gdy badacz dąży do lepszego zrozumienia działań i motywacji aktorów historycznych wydarzeń, zwłaszcza w kontekście badanej grupy. Pozwala na odkrywanie wzorców zachowań i nietypowych zjawisk, takich jak pochodzenie, wykształcenie, rozwój zawodowy i relacje między członkami tej grupy. Dzięki tej metodzie badacz może przypisać znaczenie kolekcjom niekompletnych danych dotyczących wybranej populacji, obejmujących nie tylko elity polityczne, lecz także codzienne życie zwykłych ludzi.

¹⁵ Nick Crossley, *Towards Relational Sociology*, Routledge, New York 2011, s. 35.

¹⁶ Katharine S. B. Keats-Rohan, *Introduction. Chameleon or Chimera? Understanding Prosopography*, [w:] *Prosopography Approaches and Applications. A Handbook*, ed. Katharine S. B. Keats-Rohan, University of Oxford, Oxford 2007, s. 3–4.

Metoda prozopograficzna cechuje się specyficzną naturą, która zobowiązuje badacza do przeprowadzenia rozległych poszukiwań w wielu różnych archiwach i instytucjach naukowych. Ten proces może skutkować uzyskaniem obszernego i zróżnicowanego materiału źródłowego. Jednak dzięki zastosowaniu szablonu ujednoliconych i zorientowanych na konkret pytań badacz jest w stanie efektywnie i szybko opracować dane pochodzące nawet z dużej liczby źródeł. Praktyka pokazuje jednak, że nawet najbardziej szeroki i przemyślany wybór materiałów w badaniach prozopograficznych nie zawsze jest w stanie dostarczyć poszukiwanych danych¹⁷.

Po zapoznaniu się z literaturą przedmiotu i ukonstytuowaniu się grupy badawczej określiliśmy podstawową bazę źródłową. W praktyce do archiwów – rozumianych jako nasze cyfrowe zbiory, ale także jako fizyczne miejsca – wracaliśmy wielokrotnie. Związane to było zarówno z realizowaną z pełną konsekwencją otwartością na nowe pomysły badawcze, jak również z koniecznością uzupełnień w zakresie poszczególnych wątków. Gromadziliśmy informacje z następujących źródeł: archiwalne dokumenty produkcyjne oraz zespoły akt dotyczących wybranych twórców (zbiory Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego), archiwalne dokumenty na temat działalności instytucji (zbiory Archiwum Państwowego w Łodzi i Archiwum Akt Nowych w Warszawie), teczki osobowe pracowników (zbiory Łódzkiego Centrum Filmowego oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego), zespoły akt dotyczące wybranych osób (zasoby Muzeum Kinematografii w Łodzi) oraz prywatne archiwa twórców. Zapoznawaliśmy się także z materialnymi artefaktami związanymi z produkcją filmów animowanych (Muzeum Kinematografii oraz Muzeum Archeologiczno-Etnograficzne w Łodzi). Praca z archiwami była fascynującą, ale i wymagającą przygodą. Niekiedy samo ustalenie lokalizacji archiwum było wyzwaniem. Wiele z placówek – mowa tutaj o instytucjach, dla których udostępnianie zbiorów nie jest głównym zadaniem statutowym – nie dysponuje inwentarzem. Czasami indeksy istnieją, ale dostępne są tylko do wglądu na miejscu. Zdarzało się także, że archiwa przemieszczały się lub stawały się czasowo niedostępne. Po sześciu miesiącach od startu projektu zostaliśmy „odcięci” od głównego źródła danych, czyli Archiwum Se-Ma-Fora, będącego w gestii Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego. Zbiory przechowywane do 2021 roku w budynku przy Łąkowej 29 w Łodzi zostały przemieszczone najpierw do magazynu pod łódzkim Strykowem, a następnie do Reguł pod Warszawą. Ta okoliczność wymusiła na nas nie tylko przeprojektowanie organizacji pracy, ale przede wszystkim modyfikację celów naukowych. Nie mogliśmy bowiem uzyskać pożądaných informacji dotyczących całościowego wolumenu produkcyjnego studia, w szczególności zaś kompletnych list realizatorów, co uniemożliwiało przeprowadzenie rozległych zestawień statystycznych. Nie oznacza to jednak, że całkowicie zrezygnowaliśmy z tego zadania.

17 Marta Szymańska, *Wykorzystanie źródeł archiwalnych w prozopografii na przykładzie badania nad korpusem dyplomatów króla Władysława IV Wazy*, „Szkice Archiwalno-Historyczne” 2020, nr 17, s. 241–246.

Dane te – co prawda mniej szczegółowe niż planowaliśmy – zebraliśmy, korzystając z innych źródeł. Czytelnicy znajdą je w aneksie do niniejszej publikacji.



Il. 6. Teczki produkcyjne to cenny materiał dla badaczy filmów animowanych. Na zdjęciu zbiory deponowane do 2021 roku w Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego w Łodzi przy ul. Łąkowej 29. Fot. Ewa Ciszewska.

Źródło: Archiwum projektu.

Środowisko filmowców związanych z twórczością animowaną nie było grupą jednorodną, a wręcz przeciwnie – tworzyło zbiorowość bardzo zróżnicowaną. Ludzie wykonujący ten zawód trafiali do niego z odmiennymi doświadczeniami życiowymi, praktyką a przede wszystkim z bardzo różnymi biografiami. Różne przemilczane epizody tych życiorysów często nie znajdowały odzwierciedlenia w ankiecie personalnej szeregowego pracownika, podejmującego etatową pracę w instytucjach znacjonalizowanej po wojnie kinematografii. Rzadko zdarzało się, że dla wybranej do badania grupy powstały i zachowały się, na przykład, teczki osobowe albo obszerne biogramy czy życiorysy, które mogą znacznie ułatwić pracę badacza. W naszym przypadku, ze względu na niepełne zestawy danych osobowych w archiwach zakładowych, jak również ochronę danych osobowych (Archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego udostępnia akta pracowników po upływie 50 lat do ustania stosunku pracy) konieczne było przeprowadzenie ustrukturyzowanych

wywiadów, które byłyby źródłem szerszej wiedzy o osobach działających w polu animacji filmowej.

W przypadku prozopografii o rezultacie badania decyduje sposób organizacji danych uzyskiwanych z poszczególnych źródeł. Testowaliśmy charakterystyczne dla tej metody tworzenie baz danych na podstawie kwestionariuszy, mających formę ankiet osobowych zawierających pytania o rodziców (imiona i status społeczny), wykształcenie, wyznanie oraz przebieg kariery zawodowej. Są to podstawowe wskaźniki umożliwiające wyciąganie wniosków na temat przejawów życia społecznego każdej jednostki w badanej grupie. Ułożenie pytań do kwestionariusza pochłonęło dziewięć miesięcy intensywnej pracy. Zadanie to wymagało bowiem w pierwszym kroku sformułowania precyzyjnych pytań badawczych, na które odpowiedzi mieliśmy znaleźć w wypowiedziach respondentów, ale również w materiałach archiwalnych. W drugim kroku formułowaliśmy pytania. W celu uzyskania danych mogących stać się podstawą komparatystryki, pytania zadawane polskim respondentom miały być identyczne z tymi, które zadawano czeskim rozmówcom. W trzecim kroku zaprojektowaliśmy przebieg rozmowy, dzieląc ją na poszczególne sekcje, co umożliwiało „przystanki” w trakcie wywiadu i dawało badaczowi okazję do sprawdzenia, czy uzyskał pożądane dane. Kwestionariusz do wywiadu załączamy w aneksie.

W toku naszych badań przeprowadziliśmy według szczegółowego scenariusza ponad trzydzieści wywiadów pogłębionych z osobami pracującymi niegdyś w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi. Wśród naszych rozmówców mieliśmy 12 kobiet i 24 mężczyzn. Przeprowadziliśmy łącznie 6753 minut rozmów. Naszymi respondentami byli przedstawiciele i przedstawicielki następujących profesji: redaktor, reżyser, operator, twórca rekwizytów, lalkarz, montażystka, autor efektów dźwiękowych i montażysta dźwięku, kostiumerka, animatorka, kreslarka, fazyzka, dyrektor, kopistka, kierownik produkcji, kierownik artystyczny. Na kolejnym etapie badań kodowaliśmy wywiady, używając oprogramowania Atlas.ti. Trzydzieści jeden transkrybowanych rozmów, które mogą kolejnym badaczom umożliwić odkrywanie poszczególnych wątków związanych z historią polskiej animacji, zostało zdeponowanych w Repozytorium Uniwersytetu Łódzkiego¹⁸.

W pierwszych miesiącach 2021 roku, gdy przystępowaliśmy do prac nad sporządzeniem wspólnego dla strony polskiej i czeskiej scenariusza pytań do respondentów, nie mieliśmy jako zespół doświadczenia w praktyce prowadzenia wywiadów. Część osób realizowała już badania terenowe z wykorzystaniem historii mówionej na potrzeby własnych projektów naukowych. Jednak po raz pierwszy wszyscy musieliśmy zmierzyć się z wyzwaniem stworzenia uniwersalnej listy pytań, opracowanej na podstawie planowanych artykułów naukowych.

¹⁸ Szczegółowy opis zbioru danych referuje metodę przygotowania scenariusza, sposoby przeprowadzania, transkrybowania i kodowania wywiadów oraz propozycje wykorzystania rozmów. Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation Workers From “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (Dataset)*, “Journal of Open Humanities Data” 2024, 10(50), pp. 1–7, DOI: <https://doi.org/10.5334/johd.238>



Il. 7. Andrzej Piliczewski, reżyser i autor opracowań plastycznych, podczas przeglądania celuloidów, 22 sierpnia 2022 roku. Fot. Ewa Ciszewska.

Źródło: Archiwum projektu.

Pragniemy wyjść z inicjatywą jako pierwsi, dlatego niezależnie od strony czeskiej przystąpiliśmy do konstrukcji scenariusza wywiadu. Jego fundamentami miały być *knowledge units* (KU), czyli zbiór ponad kilkuset typów informacji umieszczonych w arkuszu kalkulacyjnym, definiowanych za pomocą czterech kategorii: informacja (*objective*), opinia (*self-reflexive*), ogólne (*multi-purpose*), sieci (*SNA-purpose*). Ponieważ nie mogliśmy stworzyć scenariusza uwzględniającego wszystkich KU, na bazie naszych *research questions* (RQ) ustaliliśmy z Czechami, jaka liczba KU jest zgodna z naszymi RQ. Był to proces trudny, bo wymagający rezygnacji z niektórych pytań badawczych, ale konieczny dla sprawnego przebiegu dalszych prac. Przyniósł także pozytywne skutki dla ścisłej współpracy między nami a Czechami – osoby, których KU potrzebne do realizacji RQ zostały usunięte, zostały zmotywowane do poszukiwań najbliższych swoim zainteresowaniom RQ opracowanych przez kogoś innego.

Bazą wyjściową były więc dla polskiej ekipy wyselekcjonowane KU. Na ich podstawie powstała propozycja 45 pytań, które nie były w żaden sposób ustrukturyzowane. Jednocześnie zdaliśmy sobie sprawę z tego, że część pytań dotyczących okresu sprzed pracy w Se-Ma-Forze (zawód rodziców, miejsce urodzenia, liczba książek w domu) należy umieścić w ankiecie, którą respondenci wypełnią przed spotkaniem, by efektywnie uzyskać jak najwięcej danych, nie doprowadzając do sytuacji, w której informatorzy udzielają mniej precyzyjnych odpowiedzi ze względu na długość trwania spotkania. Choć z ankiet korzystaliśmy chętnie w drugiej połowie 2021 roku, to późniejsza praktyka wykazała, że efektywniejsze będzie umieszczenie ich jako część pytań w rozmowie. Podejmując tę decyzję kierowaliśmy się nabytymi już doświadczeniami z przeprowadzonych wywiadów. Rozmówcy najczęściej obszernie opowiadali o pracy w Se-Ma-Forze w pierwszych kilkunastu minutach spotkania podczas wypełniania ankiety. Wypowiedzi te zawierały zazwyczaj interesujące nas wątki, łączące się z pytaniami pojawiającymi się później w scenariuszu. Formuła kwestionariusza nie pozwalała uchwycić wszystkich niuansów obecnych w przekazie ustnym, a części ankiet nie mogliśmy wysłać uprzednio drogą elektroniczną, jako że nie wszyscy respondenci korzystali z komputera, dlatego postanowiliśmy włączyć pytania z ankiety do części mówionej.

Nasza pierwsza, wąska propozycja scenariusza wywiadu nie znalazła uznania w oczach kolegów i koleżanek z Czech, dlatego zmieniliśmy dotychczas przyjętą strategię i podzieliliśmy dokument na sześć osobnych sekcji: okres przed Se-Ma-Forem, początki pracy w Se-Ma-Forze, codzienność pracy w studio, proces produkcji filmu, życie poza studiem, konteksty wokół Se-Ma-Fora. Pula pytań objęła wówczas 48 pytań, z tą jednak różnicą, że przykładowe poprzednie pytanie „Z kim omawiał Pan/Pani sprawy zawodowe?” zawierało teraz w sobie parę uszczegółowień typu: „Jakiego rodzaju? Czy chodzi o konsultacje dotyczące filmów, czy omawianie wszelkich spraw zawodowych – technicznych, artystycznych, administracyjnych?”. Choć więc liczba pytań była niewiele większa niż w wersji poprzedniej, ich zakres uległ znacznemu poszerzeniu.

Na tym etapie – a był to drugi kwartał roku 2021 – zaczęliśmy też opracowywać wskazówki dla osób, które będą prowadziły wywiady. Uwzględniliśmy w nich kwestie formalne (przygotowanie listy z filmografią oraz dokonaniem informatora, uprzednie wysłanie pisma przewodniego, podpisanie deklaracji zgody), ale również praktyczne, dotyczące technik dynamizujących tok rozmowy, uprzedniego przygotowania miejsca na notatki czy testu sprzętu rejestrującego dźwięk.

W lipcu mieliśmy gotową trzecią wersję scenariusza, podzieloną na 15 sekcji, w których znajdowało się 140 pytań liczonych łącznie z ankietą. Przeglądając wymianę wiadomości na uczelnianych komunikatorach, nie sposób nie zauważyć, że części zespołu przygotowującego pytania towarzyszyło poczucie frustracji wynikające ze zbytnej atomizacji pytań po stronie czeskiej oraz taka konstrukcja dokumentu, by uzyskać jak najbardziej parametryczne odpowiedzi. Były to między innymi pytania z prośbą o określenie intensywności przyjaźni wewnątrz studia w skali pięciostopniowej czy ocena zaufania względem poszczególnych pracowników, związanego z przekonaniem, że terminowo i starannie wykonają zleczone im zadania.

Kilka rozmów przeprowadziliśmy, korzystając z tej wersji tekstu, który nie zawierał jeszcze wydzielonych wskazówek dla badaczy, służących lepszej orientacji w dokumencie. Pierwsze wywiady wykonały osoby aktywnie współtworzące plik ze scenariuszem, jednak na potrzeby przeszkolenia osób mających w przyszłości przeprowadzać wywiady oddelegowaliśmy tandem, który dokonał symulacji rozmowy, uwzględniającej wszelkiego rodzaju wyzwania, jakie mogłyby się pojawić w trakcie jej trwania.

Ostateczny scenariusz zawierający 120 pytań podzielonych na 85 pytań zasadniczych i 35 dodatkowych, z nieznacznymi zmianami towarzyszył naszym badaniom od drugiej połowy 2021 roku. Jego ewaluację przeprowadziliśmy w połowie 2022 roku, wykreślając pytania, które nie zostały przez nas uznane za efektywne narzędzie pozyskiwania danych. Scenariusz został wzbogacony o spis treści i listę kontrolną, szczegółowo opisującą, co należy zrobić przed, w trakcie i po wywiadzie – jej kopię zamieściliśmy w załącznikach na końcu tej publikacji. Wywiady testowe pozwoliły nam zweryfikować brzmienie niektórych pytań, w związku z czym przykładowe pytanie o to, czy ktoś w Se-Ma-Forze został potraktowany niesprawiedliwie, zostało zmodyfikowane tak, by nie sprawiało wrażenia, że jako badacze poszukujemy taniej sensacji. Ostatecznie przybrało więc następującą formę: „Czy w Studio zdarzył się kiedykolwiek nieszczęśliwy wypadek? Może kogoś potraktowano niesprawiedliwie?”. Ten oraz kilka innych przykładów dowiodły, jak ważne znaczenie ma język, którym się posługujemy.



Il. 8. Rozmówcy podejmujący badaczy często byli bardzo gościnni. Na zdjęciu krakowskie mieszkanie Tadeusza Wilkosza. Fot. Szymon Szul.

Źródło: Archiwum projektu.

By zwiększyć wydajność pozyskiwania danych, poza korzystaniem z pytań dodatkowych, postanowiliśmy powoływać się na poprzednie rozmowy, aby ugruntować w informatorach przekonanie, że „świat Se-Ma-Fora” jest nam dobrze znany. Ponadto przywołanie sytuacji z innego wywiadu „odblokowywało” u respondentów nowe wspomnienia związane z daną osobą. Nierzadko cytowaliśmy bądź pokazywaliśmy fragmenty dokumentów, zdjęć i innych materiałów stymulujących. Istotną kwestią, przede wszystkim w sytuacjach, gdy spotykaliśmy się w miejscu publicznym, było dla nas oswojenie się z przestrzenią. W związku z tym zjawialiśmy się wcześniej w kawiarniach bądź bistro, szukaliśmy odosobnionego miejsca z możliwością podpięcia elektroniki do kontaktu i gdy nasz informator zjawiał się na miejscu, rozmowie nie towarzyszył stres związany z przebywaniem w obcej dla nas przestrzeni.

Pierwszy wywiad zarejestrowaliśmy 16 kwietnia 2021 roku, ostatni – 22 listopada 2023 roku. W tym czasie zespół odpowiedzialny za gromadzenie świadectw historii mówionej powiększał się, a następnie ulegał pomniejszeniu. W 2021 roku przy jedenastoosobowym zespole odpowiedzialnym za wywiady doszło do 20 spotkań z 17 rozmówcami. Choć w 2022 roku nastąpiła erozja zespołu, który odtąd tworzyła grupa trzech osób, zdołaliśmy spotkać się 24 razy z 14 informatorami. W 2023 roku nie było już mowy o zespole – jedna osoba przeprowadziła 10 rozmów z ośmioma respondentami. W międzyczasie na potrzeby opracowania swoich własnych pytań badawczych wszyscy prowadziliśmy wywiady uzupełniające – nie uwzględniamy ich jednak w statystyce, jako że zawierały inny zestaw pytań.

Choć może się zdawać, że z kolejnymi latami pozyskiwaliśmy coraz mniej danych z wywiadów, w rzeczywistości było zupełnie odwrotnie. Początkowo spotykaliśmy się z możliwie jak największą liczbą byłych pracowników Se-Ma-Fora, a średni czas prowadzonych wywiadów wynosił około 140 minut. Średnia ta wzrosła do około 190 minut w roku następnym, w którym łączny czas zarejestrowanego materiału audio zauważalnie przewyższał liczbę minut nagrań z roku wcześniejszego. Choć więc spotykaliśmy się z mniejszą liczbą informatorów, poświęcaliśmy im więcej czasu, umawiając się z nimi na wielokrotne rozmowy. Zbudowanie relacji z respondentami poprzez wymianę korespondencji, kilkudziesięciominutowe towarzyskie rozmowy telefoniczne przed i po wywiadzie, a także sprawianie sobie drobnych upominków i wzajemne pożyczenie książek przyczyniło się do tego, że rozmówcy obdarzyli nas większym zaufaniem i chętniej dzielili się swoimi historiami. Podtrzymywanie kontaktu z rozmówcami przynosiło wymierne efekty, jednak dla tych z nas, którzy zdecydowali się na ten krok, trudny był moment ustania kontaktów, co niewątpliwie miało swój wpływ na późniejszą pracę badawczą. Chętniej przecież piszemy o tych, których poznaliśmy, chcąc oddać im sprawiedliwość w samym tekście. Problem ten w znacznym stopniu dotyczył tylko jednego ze współautorów niniejszej publikacji. Fakt ten jednak wart jest odnotowania. Zabiegając o komfort i bezpieczeństwo naszych respondentów w trakcie wywiadu, zapomnieliśmy uwzględnić wytyczne dla badaczy, co zrobić w momencie, gdy zwiążą się ze swoim rozmówcą. W 2023 roku pomimo mniejszej liczby wywiadów – spotkaliśmy się ośmiokrotnie z ośmioma osobami – średni czas rozmowy wyniósł ponad 200 minut.

66% naszych rozmówców stanowili mężczyźni, jednak to kobiety dłużej opowiadały o swoim doświadczeniu pracy w Se-Ma-Forze. Zdecydowaną część wywiadów przeprowadziliśmy w formie stacjonarnej, z czego aż ponad połowa tych spotkań miała miejsce w domu rozmówcy. Odnotowaliśmy jeden przypadek, w którym dom uczestnika projektu był miejscem przeprowadzenia wywiadu. Najdłuższe rozmowy prowadziliśmy, ze względu na nadreprezentację tej grupy zawodowej w naszym badaniu, z reżyserami. W górnej stawce znaleźli się także technicy, montażyści oraz pracownicy pracowni rysunkowej. Najmniej zobligowani do udzielania wyczerpujących odpowiedzi czuli się animatorzy i dźwiękowiec. Odnotowaliśmy także interesującą zależność pomiędzy długością trwania wywiadu a wiekiem rozmówcy. Starsze osoby rozmawiały z nami chętniej i dłużej, natomiast młodsze krócej, nierzadko odmawiając odpowiedzi na zadawane pytania, co wynikało zapewne z krótszego stażu pracy w studiu oraz niechęci do dzielenia się szczegółami z pracy ze względu na wciąż aktywną działalność zawodową w polu animacji. Staraliśmy się także skorelować temperaturę otoczenia z czasem trwania wywiadu, jednak dane nie różniły się między sobą zasadniczo, wskazywały jedynie lekko na korzyść prowadzenia rozmów przy niższych temperaturach.

Wielokrotne spotkania z informatorami otworzyły nam dostęp do bogatych archiwów znajdujących się w prywatnych rękach. W sytuacji, w której część archiwów państwowych nie była dla nas dostępna, zbiory Stefana Schabenbecka czy Jadwigi Fidelus okazały się niezwykle przydatne w trakcie pisania niniejszej książki.



Il. 9. Tadeusz Wilkosz nie tylko udzielił nam rozległego wywiadu, ale i odpowiadał na dodatkowe pytania zarówno w formie listownej, jak i telefonicznej. Fot. Szymon Szul.

Źródło: Archiwum projektu.