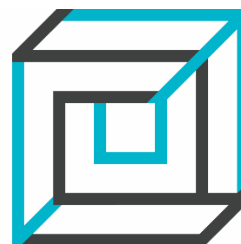


**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



Szkoła Doktorska 2019/2025

Aleksandra Rosset-Żak

nr albumu: 8

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

**Montaż jako zderzenie: refleksja nad twórczą
rolą montażystów i techniczną funkcją montażu
w polskim kinie animowanym**

Opieka promotorska:

dr hab. Milenia Fiedler, prof. PWSFTviT

Łódź, 2025

SPIS TREŚCI

Wstęp	6
Słowniczek pojęć	30
Noty biograficzne	35
 Rozdział I. MONTAŻOWNIA	52
1.1. Taśma filmowa	53
1.2. Okres transformacji	69
1.3. Technologia cyfrowa	80
 Rozdział II. WSPÓŁPRACA	88
2.1. Czy reżyser filmu animowanego powinien sam montować swój film?	90
2.2. Rola montażysty w procesie produkcji filmu animowanego – <i>case studies</i>	100
2.2.1. Preprodukcja	102
2.2.2. Produkcja	118
2.2.3. Postprodukcja	132
 Zakończenie	154
Podziękowania	157
 Bibliografia	158
Filmografia	160
Spis ilustracji	161
Spis tabel	163
Spis rycin	164



The Mitchells vs. The Machines 🏆
@MitchellsMovie

...

taps sign



6:31 PM · 28 mar 2022

43,9 tys. Tweetów podanych dalej 1 488 Cytatów z Tweeta 330,4 tys. Polubienia

Il. 1. Screenshot postu opublikowanego w serwisie Twitter na oficjalnym profilu filmu *Mitchellowie kontra maszyny* (reż. M. Rianda, USA, Kanada, Hongkong, 2021). Wpis był reakcją twórców na sposób, w jaki podczas gali wręczenia Oscarów zaprezentowano kategorię Najlepszy Film Animowany. Prowadzące tę część ceremonii aktorki Lily James, Naomi Scott i Halle Bailey – grające w produkcjach The Walt Disney Company, zasugerowały, że filmy animowane tworzone są głównie dla dzieci, a dorośli oglądają je jedynie z konieczności. Takie podejście spotkało się z krytyką ze strony twórców filmów animowanych, którzy podkreślają, że animacja to pełnoprawna forma sztuki filmowej, skierowana do widzów w każdym wieku. Ilustracji towarzyszy tekst **taps sign** (**wskazuje na znak**). Bohaterka filmu wskazuje palcem na tekst *ANIMATION IS CINEMA* (*ANIMACJA JEST KINEM*).

Źródło: *MitchellsMovie*, *Twitter* – oficjalny profil filmu *Mitchellowie kontra maszyny*, [online], <https://twitter.com/MitchellsMovie/status/1508481868479361026> [dostęp: 20.01.2025].

Wstęp

Choć każdy z nas przyswaja wiedzę i doświadczenia na swój własny sposób, to większość ludzi poznaje świat przede wszystkim za pośrednictwem wzroku. Istnieją różne sensoryczne style uczenia się – wzrokowy, słuchowy, kinestetyczny – które warunkują sposób, w jaki odbieramy, rozumiemy i zapamiętujemy rzeczywistość. Dla wzrokowców takich jak ja, kluczem do zrozumienia świata są obrazy, kolory, układy przestrzenne czy wizualne detale. Wzrokowcy przetwarzają informacje przez obraz, zapamiętując w szczególności wizualne aspekty miejsc, ludzi i sytuacji. Wzrok nie tylko wspiera przyswajanie przeze mnie wiedzy, ale także głęboko kształtuje moje wspomnienia. Gdy myślę o tym, co jest dla mnie ważne, wspomnienia wracają w formie obrazów – w szczególności dotyczy to emocjonalnych momentów.

Choć do Szkoły Filmowej w Łodzi dostałam się już ponad 10 lat temu, oczami wyobraźni widzę dumne twarze moich bliskich jakby to było wczoraj. Doskonale pamiętam nie tylko te wyjątkowe chwile, lecz także szczegóły zwykłych, codziennych sytuacji. Niebieską ramę roweru mojego dziadka, żółty ser z dziurami na przypieczonych grzankach z chałki, grube jak denka od słoików okulary korekcyjne leżące na stoliku nocnym. Widzę także otrzymaną od okulistki listę, na której zapisane są czynności, których wykonywanie moja wada wzroku może mi w przyszłości uniemożliwić. Między innymi znajdowała się tam pozycja *praca przy komputerze*. Pamiętam odbicie mojej dziecięcej twarzy w lustrze, gdy przyglądałam się sobie w nowych okularach, po raz pierwszy od dawna widząc tak wyraźnie samą siebie. Wracając do wspomnień związanych ze wzrokiem z uśmiechem na ustach zauważyłam, że motyw wzroku nie tylko rozpoczął moją przygodę z edukacją filmową, ale również ją kończy. Do teczki egzaminacyjnej załączyłam krótki film zatytułowany -8, odpowiadający na zadany temat *Często o tym myślę*, który opowiadał o mojej wadzie wzroku. Kończąc studia w Szkole Doktorskiej PWSFTviT, dostrzegam, jak motyw wzroku przewija się przez moją drogę zawodową – od pierwszych refleksji na temat percepcji obrazu po świadome wybory artystyczne w pracy montażystki.

Myślenie obrazami i tworzenie z nich narracji przychodzi mi w sposób naturalny. Każdy fragment, każda scena staje się częścią wizualnej układanki, którą aranżuję, kierując się intuicją. Proces układania obrazów w nową rzeczywistość przypomina mi taniec – choć nie wstaję zza biurka, odczuwam rytm i dynamikę, które kojarzą mi się z procesem tworzenia choreografii czy komponowaniem muzyki. To porównanie wydaje mi się bardzo trafne –

montaż filmu polega na układaniu ujęć w odpowiednich miejscach na filmowej osi czasu, zaś komponowanie utworu jest układaniem w odpowiedniej kolejności dźwięków, a choreografia – kroków tanecznych. Montaż jest dla mnie całkiem odrębnym, wizualnym językiem wyrazu. To sztuka, która zderza i przekształca obrazy, nadając im nowe znaczenia. Niezwykle ważne jest dla mnie, że pracuję na materiałach dostarczonych przez innych twórców. Daje mi to ogromną swobodę – pozwala bowiem spojrzeć na obrazy bez ciężaru ich kontekstu, wyzwala proces kreacji wolny od uprzedzeń.

Montaż jest często postrzegany jako niewidzialny i nieuchwytny element języka filmowego – ma wtapiać się w opowiadaną historię do tego stopnia, że widz w ogóle go nie dostrzega. Osobiście doświadczam go jednak tak wyraźnie, że trudno mi czasem uwierzyć, że inni mogą go nie zauważać. Nie zawsze potrafię go opisać – wyczuwam montaż raczej intuicyjnie, pozawerbalnie. Dlatego nie dziwi mnie fakt, że skoro nawet dla mnie, montażystki, rozmowa o montażu bywa trudna, to dla przeciętnego widza może być wręcz niemożliwa. W tym paradoksie – doświadczenia czegoś tak silnego, a zarazem trudnego do uchwycenia słowem – ujawnia się szerszy problem, kluczowy także dla pisania o montażu. Walter Murch, we wstępie do książki Rogera Crittendena, uchwycił ten fenomen wyjątkowo trafnie¹:

Najważniejsze rzemiosło kina – montaż – zdaje się, że niemal od razu wynalazło samo siebie w kokonie milczenia, i że kontynuuje tę powściągliwość jako formę ochronnego kamuflażu. Być może wynika to z osobowości samych montażystów albo z natury ich roli jako „drugich” wobec silnych i elokwentnych reżyserów. Może z samej istoty pracy montażowej, która zazwyczaj dąży do tego, by wydobyć i dopracować wysiłki innych, a sama pozostać niewidoczna. A może to po prostu kapłańska dyskrecja: w sali montażowej jest coś z konfesjonahu, gdzie grzechy zaniechania i nadmiaru popełnione podczas zdjęć są szeptane i dyskretnie odpuszczane – przez ukrycie lub przez alchemiczną przemianę w odkrycia. A może przyczyną jest brak głęboko zakorzenionej tradycji: nie istnieje (jeszcze) bogaty słownik, który opisywałby to, co się dzieje, gdy poruszające się obrazy mieszają się i wzajemnie zapładniają, więc trwamy w milczeniu. Albo wyrażamy

¹ Tłumaczenia w tekście własne, chyba, że wskazano inaczej.

się enigmatycznie: *‘Dlaczego zrobiłeś to cięcie?’ ‘Nie wiem – po prostu tak czułem’*².

Jak więc opisać coś niewidzialnego, coś, czego widz (teoretycznie) nie powinien świadomie postrzegać? Jak ubrać w słowa coś tak wizualnego, doświadczanego przeze mnie w sposób intuicyjny? Może należy skupić się na procesie? Czy istotna jest logika tworzonych „sklejek”, powód, dla którego cięcie powstaje akurat w danym momencie? Czy montaż musi być działaniem fizycznym, czy może polegać na rozmowie między twórcami? Czy proces układania ciągu obrazów w mojej wyobraźni to już montaż, czy jedynie pozorny porządek myśli, w rzeczywistości chaotycznych? Czy do montażu w ogóle potrzebny jest komputer?

Te pytania uruchamiają lawinę kolejnych: gdzie znajduje się granica między byciem artystą a rzemieślnikiem? Czy rzemieślnik może być artystą? Czy ważne jest do kogo należał pomysł, a kto faktycznie obsługiwał nożyczki lub myszkę? Pisząc tę pracę, miałam wrażenie, że jestem zmuszana do opowiedzenia się po stronie kreacji lub techniki. Jednak im głębiej analizowałam ten temat, tym bardziej utwierdzałam się w przekonaniu, że w montażu te dwa elementy współlistnieją, działając na zasadzie partnerskiej. Bardziej niż przeciwników w bokserkim ringu przypominają mi parę tańczącą tango – nierozzerwalnie splecionych i zależnych od siebie.

Poddając ten temat refleksji spostrzegłam, że mimo włożonego wkładu twórczego w dany film, moja praca często bywała postrzegana wyłącznie jako czynność techniczna. Dla przykładu – reżyserka krótkometrażowej animacji, którą montowałam, zaprosiła mnie do udziału w panelu Q&A podczas prestiżowego festiwalu filmowego. Prowadzący sesję był wyraźnie zdziwiony moją obecnością wśród twórców odpowiadających na pytania. Jego zdaniem montaż w filmie animowanym nie był czynnością kreatywną, w związku z czym nie miałam prawa nazywać się współtwórczynią filmu. Zarzucono mi, że jedynie „*łączę ze sobą gotowe ujęcia*”. Rozmowa, którą wtedy odbyliśmy, była dla mnie świetną okazją do podjęcia próby zmiany postrzegania funkcji montażu w filmie animowanym przez inne osoby z branży. Po spotkaniu czułam, że zostałam potraktowana niesprawiedliwie. Pozostali montażyści biorący udział w panelu, którzy pracowali przy filmach fabularnych i dokumentalnych (i również „jedynie” „*łączą ze sobą gotowe ujęcia*”) nie mierzyli się

² R. Crittenden, *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, przedmowa W. Murch, Focal Press, Oxford 2006, s. 10.

z takimi uprzedzeniami jak ja. Ich działania były bezdyskusyjnie uznawane za kreatywne, byli pełnoprawnymi współtwórcami dzieł. Tylko ja musiałam bronić mojej pozycji. Niepokój, który wzbudziła we mnie ta sytuacja, skłonił mnie do sięgnięcia po teksty dotyczące montażu, w tym mojej ulubionej pozycji – *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*³ autorstwa Waltera Murcha. Wstęp do książki napisała Milenia Fiedler, promotorka niniejszej pracy. Zacytowany poniżej fragment był dla mnie ogromnym źródłem inspiracji. Przypomni mi, że choć wykonywana przeze mnie praca pozornie różni się od tej wykonywanej przez moje koleżanki i kolegów działających w polu filmu dokumentalnego i fabularnego, we swej istocie jest dokładnie taka sama.

*Człowiek montujący film wykonuje tylko dwie operacje: wycina odpowiedni fragment taśmy filmowej i łączy z kolejnym. Ale dzięki tym prostym działaniom ma moc tworzenia czasu, przestrzeni, postaci ekranowej, konstruowania filmowego opowiadania, nadania sensu zarejestrowanym obrazom i programowania emocji widzów*⁴.

Idąc tym tropem stawiam tezę, że tak długo, jak działania montażysty są świadome, a ich celem jest wywołanie u widza reakcji, tak długo montaż jest działaniem kreatywnym. Jedno cięcie, jedna sklejka – najmniejsze jednostki, jakimi operuje montażysta – potrafią wytworzyć nowe znaczenie i wpłynąć na widza, a nawet zmienić odbiór całego filmu. Sama treść, gatunek czy forma montowanych obrazów nie są elementami, które powinny być kryterium oceny. Techniczne aspekty zawodu, a więc fizyczne lub wirtualne cięcie i sklekanie są nieodłącznymi elementami działań montażowych – kształtowane są jednak przez pomysłowość i inwencję twórczą. Analiza tekstów dotyczących montażu utwierdziła mnie w przekonaniu, że problem, z którym się mierzę, nie jest związany z istotą montażu w filmie animowanym, lecz z percepcją mojej funkcji w środowisku filmowym.

Warto wspomnieć, że osoby niezwiązane zawodowo z produkcją filmową często mają błędne przekonanie na temat roli montażysty w procesie powstawania filmu. We wspomnianej wcześniej książce Walter Murch przywołał rozmowę, w której jego znajomy określił proces montażu jako „wycinanie nieudanych kawałków”⁵, co początkowo oburzyło autora. Po jakimś czasie montażysta doszedł jednak do wniosku, że komentarz tej

³ W. Murch, *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2009.

⁴ Przedmowa M. Fiedler, *ibid.*, s. 13.

⁵ W. Murch, *op. cit.*, s. 29.

osoby był tak naprawdę bardzo trafnym spostrzeżeniem. Montaż jest zarówno procesem odejmowania jak i dodawania, a umiejętność rozpoznania „nieudanego” fragmentu opowieści i właściwego rozwiązania problemu jest jedną z kluczowych cech sprawnego montażysty. Warto tutaj zwrócić uwagę, że prezentowany przez jego rozmówcę pogląd jest mocno związany z techniczno-fizycznymi aspektami zawodu: cięciem, sklejaniami, przekładaniem. Czynności kreatywne często umykają przeciętnemu odbiorcy, któremu montaż kojarzy się bardziej z układaniem puzzli zgodnie z obrazkiem na pudełku (którym byłby w tej sytuacji scenariusz). Bardziej adekwatnym porównaniem byłoby przedstawienie montażu jako rodzaju interaktywnej, wizualnej zagadki, która zamiast jednego prawidłowego rozwiązania ma wiele możliwych zakończeń.

Ponieważ rozmowa o montażu często sprawia mi trudność – jak uchwycić w słowach coś, co intuicyjnie odczuwam i praktykuję? – to w dyskusjach na ten temat często uciekam się do metafor, które pomagają mi przybliżyć istotę mojego zawodu. Każda z nich ukazuje montaż z nieco innej perspektywy, podkreślając różne aspekty tego procesu. Pierwsza pojawiła się podczas rozmowy z moją babcią, emerytowaną doktor nauk medycznych. *„Wyobraź sobie babciu, że do szpitala przychodzi pacjent. Na początku musisz się mu przyjrzeć, przeprowadzić wywiad, zidentyfikować problem i postawić diagnozę. Następnie należy przeprowadzić zabieg, dzięki któremu pacjent poczuje się lepiej. Z montażem jest podobnie. Montażysta jest lekarzem filmu”*. W tej metaforze w miejsce pacjenta należy podstawiać materiał filmowy, który wymaga uważnej analizy, identyfikacji jego mocnych i słabych stron, a następnie takiego ułożenia, by w określonych momentach wywoływał u widza zamierzone emocje. Czasem należy coś wyciąć lub uzupełnić, a w tym procesie trzeba oczywiście uwzględnić również oczekiwania reżysera. Te operacje – zarówno medyczne jak i filmowe – mogą wymagać bardziej lub mniej szczegółowego planowania, bardziej lub mniej drastycznej ingerencji. Co ciekawe, porównując teraz tę sytuację z przytoczoną wcześniej dyskusją Waltera Murcha z kolegą, na pierwszy plan ponownie wysunęły się czynności techniczne związane z procesem montażu – cięcie, sklepanie, przenoszenie.

Tą metaforą posługiwałam się później wielokrotnie w rozmowach z innymi członkami rodziny i znajomymi. Ku mojemu zdziwieniu ci bardziej wnikliwi dopytywali: *„No dobrze, rozumiem, ale przecież ty pracujesz przy animacji. Tam nie ma z czego szyć”*. Bardzo spodobało mi się użycie słowa „szyć” – nieintencjonalnie odnosi się do korzeni zawodu montażysty filmowego. W pierwszych latach kinematografii montaż nie był jeszcze

uznawany za twórczy proces, lecz za czynność rzemieślniczą, wymagającą cierpliwości i zręczności – często porównywano go do szycia. Dlatego na stanowisku montażysty przeważnie zatrudniane były kobiety. Czynności uznawane za kreatywne, takie jak reżyseria czy sztuka operatorska, przewidziane były dla mężczyzn. Stwierdzenie, że nie mam „z czego żyć” idealnie obrazuje moim zdaniem jedno z błędnych przekonań o procesie montażu w filmie animowanym. Polega ono na założeniu, że ilość materiału wyjściowego, którego jest więcej w filmie fabularnym i dokumentalnym, przekłada się na stopień kreatywności pracy montażyisty. Mówiąc wprost – zgodnie z tą teorią, montując animację nie mam odpowiedniej ilości materiału, by móc działać kreatywnie. Według mnie twórczy charakter montażu nie ma nic wspólnego z metrażem czy formą. Tylko ograniczenie montażyisty (przez reżysera lub producenta) do bezmyślnego składania ujęć pod konkretny wzór może sprawić, że jego praca stanie się zadaniem technicznym. Skoro wykonanie pojedynczej sklejki w sposób kreatywny umożliwia montażyście działanie twórcze, ilość dostępnego materiału, czas jego trwania, a także zawartość, nie mogą być kryteriami warunkującymi charakteru (kreatywnego lub technicznego) montażu. Z tym poglądem zgadza się reżyser Piotr Dumała, który w rozmowie ze mną⁶ również chętnie korzysta z metafory, by opisać proces montażu.

To tak jakby pacjenta udoskonalić, ale nie zamienić. Żeby był sobą, a nie kimś innym po tej operacji. Nadal jest sobą, tylko ma lepiej funkcjonować. Ja oddałem swój film [fabularny] montażyście Agnieszce Glińskiej, która bardzo szybko zrobiła z pięćdziesięciu godzin materiału dziewięćdziesiąt pięć minut. Które się opowiadały perfekcyjnie. Oczywiście to jeszcze docięliśmy, już we dwójkę. Ale to, co ona zrobiła, jak podobierała te fragmenty, to ona właściwie ten film zrobiła. Myśmy film nakręcili, myśmy naprodukowali cegiel, a ona z tych cegieł zbudowała dom. Oczywiście robiła to zgodnie z moim storyboardem, żeby się opowiedziała historia, zgodnie ze scenariuszem. Więc jednocześnie był to mój film, w sensie, że ma się opowiedzieć to co ja chciałem, a nie to, co ona wymyśli. Ale jak gdyby ten język, którym to się opowiadało był jej, prawda? To tak jak z pracą tłumacza w poezji, ktoś napisał wiersz, a ktoś

⁶ Cytaty pochodzą z wywiadów przeprowadzonych przez autorkę niniejszej pracy, chyba że wskazano inaczej. Treści zostały zredagowane w celu zachowania klarowności i spójności tekstu, przy jednoczesnym zachowaniu sensu wypowiedzi rozmówców.

*wykonał jego tłumaczenie na inny język. I to jest nadal dobry wiersz, chociaż to nie jest ten sam wiersz*⁷.

Z moich obserwacji i doświadczeń zawodowych wynika, że w Polsce rola montażysty filmu animowanego postrzegana jest jako mniej znacząca niż montażysty filmu fabularnego czy dokumentalnego. Moim zdaniem wynika to z kilku czynników. Pierwszym z nich było wprowadzenie pod koniec lat 50. terminu „autorski film animowany”⁸. Zgodnie z definicją miał to być film odzwierciedlający unikalny styl animacji reżysera, co miało go czynić wyjątkowym. Mówiąc o polskim animowanym kinie autorskim na myśl od razu przychodzą twórcy tacy jak Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Daniel Szczechura, Jerzy Kucia czy Zbigniew Rybczyński, którzy wprowadzali do swoich filmów nowatorskie techniki animacyjne i surrealistyczne treści, tworząc unikalne, osobiste światy. Filmy te, przeważnie krótkometrażowe, były pełne refleksji filozoficznych, społecznych czy politycznych. W latach 70. i 80. polskie kino autorskie, w tym animowane, często stawiało się sposobem na wyrażenie niezgody na realia polityczne Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (PRL). Animacja dawała możliwość ukrycia pewnych treści w metaforach i symbolach, dzięki czemu cenzura nie zawsze była w stanie wykryć krytykę systemu. Filmy animowane stały się więc subtelną, ale ważną formą sprzeciwu wobec władzy. W polskiej kinematografii film animowany ma więc silną tradycję bycia sztuką tworzoną dla dorosłych, autorską formą wypowiedzi, krytycznie podejmującą trudne tematy. Tak definicję filmu autorskiego przedstawił w rozmowie ze mną Witold Giersz, jeden z najwybitniejszych twórców tego okresu:

Ogólnie przyjęło się, że film autorski jest to film realizowany przez autora scenariusza, autora plastyki, reżysera i animatora jednocześnie. Jeden człowiek jest autorem, ale okazuje się w praktyce (zresztą bardzo często), że niekoniecznie, bo bywa tak, że reżyser ma jakiś swój pomysł, ale tak jak Jerzy Kucia, Piotr Dumala i wielu innych współpracuje z innymi animatorami. A jednak to są filmy autorskie, mimo tego, że tam kilku pracowało. Autorskie, dlaczego? Dlatego że oczywiście tu musi być plastyka autora. Scenariusz nawet może być cudzy, ale adaptowany przez reżysera, który wnosi jakieś jego cechy. Operuje się techniką taką jak

⁷ Wywiad z Piotrem Dumalą, w archiwum autorki.

⁸ H. Margolis, *Animacja autorska w PRL w latach 1957 – 68. Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2019, s. 31 – 33.

Dumała, że od razu się poznaje, że to jest Piotr Dumała. Lenica w Labiryncie⁹ też miał animatora, on tam mu kilka ujęć animował, nie wszystkie, ale kilka. Ale Labirynt jest to absolutnie autorski film Lenicy, pomimo tego, że jednego animatora tam do kilku ujęć zatrudnił. Mówiąc o tej definicji, to taki klasyczny film autorski polega na tym, że jeden autor opracowuje i scenariusz, scenografię, jest reżyserem, także sam sobie sterem, sam sobie żeglarzem¹⁰.

Jak sama nazwa wskazuje, termin „autorski film animowany” definiuje twórcę-reżysera jako jedyne go autora, który samodzielnie odpowiada za scenariusz, projekty plastyczne, animację i reżyserię. Obecnie pojęcie „autorskiego filmu animowanego” wymaga zredefiniowania ze względu na obowiązujące przepisy dotyczące kinematografii oraz nowe modele produkcyjne. Polska animacja musi dziś dostosować się do międzynarodowych regulacji dotyczących prawa autorskiego. Co więcej, współczesne filmy animowane, zwłaszcza średnio- i pełnometrażowe, są tak pracochłonne, że reżyser nie pełni już roli jedyne go autora, lecz kieruje zespołem specjalistów odpowiedzialnych za różne aspekty produkcji, takie jak projekty plastyczne czy animacja. Na potrzeby tej pracy przyjmuję definicję kina autorskiego zgodnie z propozycją badaczki Hanny Margolis:

Współcześnie za autorskie filmy uważane są także projekty, w ramach których autor-reżyser nie jest jedynym autorem pozostałych głównych składowych filmu (scenariusza, projektów plastycznych, animacji) ale liderem pracujących nad nimi teamów/zespołów¹¹.

Poza opisaną powyżej problematyczną definicją autorskiego filmu animowanego na opinie na temat pracy montażystów filmów animowanych wpływ mają następujące przekonania:

⁹ *Labirynt*, reż. J. Lenica, Polska, 1962.

¹⁰ Wywiad z Witoldem Gierszem, w archiwum autorki.

¹¹ H. Margolis, *Niewidzialną Ręką. Filmy animowane kobiet w (męskich) strukturach kinematografii w Polsce*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2024, s. 21.

- 1) Montaż w filmie fabularnym lub dokumentalnym wiąże się z pracą z bardzo dużą ilością materiałów. W związku z tym decyzje podejmowane przez montażystę tych form mają większy wpływ na film niż w przypadku decyzji podejmowanych przez montażystę filmu animowanego, ponieważ pracuje on na mniejszej puli materiałów.
- 2) Montaż w filmie fabularnym lub dokumentalnym jest trudniejszy od montażu filmu animowanego, ponieważ film animowany jest lepiej zaplanowany, a nawet czasem w pełni zmontowany już na etapie preprodukcji. Oznacza to, że montażysta m pozornie mniej pracy.
- 3) Montaż jest zazwyczaj etapem procesu postprodukcji i jest związany z działaniami o charakterze technicznym – cięciem, sklejaniem, przekładaniem. Ze względu na małą ilość materiału wyjściowego, montażysta filmu animowanego korzysta z innych narzędzi, które nie muszą być związane z obsługą programu montażowego i często zaczyna pracę na wcześniejszym etapie procesu produkcyjnego, niż montażysta filmu fabularnego czy dokumentalnego. Jest to działanie niestandardowe, a co za tym idzie mniej popularne, słabiej zbadane i gorzej zrozumiane.
- 4) Filmy animowane są często błędnie postrzegane jako produkcje dla dzieci, przez co ich artystyczna wartość bywa bagatelizowana. To szkodliwe przekonanie sprawia, że film animowany wydaje się mniej ważny niż film fabularny czy dokumentalny. Dodatkowo, montaż w filmie animowanym nie jest powszechnie nagradzany na festiwalach filmowych.

Problem pierwszy ilustruje pozorną zależność: montaż małej puli materiałów jest łatwiejszy, a co za tym idzie „gorszy”, ponieważ ma mniejszy wpływ na film niż montaż dużej ilości materiałów. Gdy poruszałam ten temat w rozmowach z moimi koleżankami i kolegami z branży, którzy działają w polu montażu filmu fabularnego i dokumentalnego, to moi rozmówcy zgodnie przyznawali, że owszem, pula materiałów, a co za tym idzie czas trwania pracy i docelowy metraż dzieła są istotnymi czynnikami w ocenianiu trudności pracy montażowej, jednak sama ilość materiału nie wpływa na to, czy montaż jest zadaniem kreatywnym lub nie. Zamiast tego osoby, z którymi rozmawiałam, wskazywały, że istotniejsza w ocenie stopnia kreatywności jest otrzymana przez montażystę od reżysera/producenta ilość swobody twórczej, której niestety nie da się obiektywnie zmierzyć. Mimo tych argumentów, w dyskusjach o montażu w filmie animowanym, wciąż pojawiało się dominujące przeświadczenie o technicznym charakterze tej pracy.

Wynika to z kolejnego opisanego powyżej zjawiska: animacja montowana jest na etapie preprodukcji (często przez samego reżysera). Układ ujęć jest już ustalony, teoretycznie uniemożliwiając montażyście kreatywne działanie w postprodukcji. Omawiając to zagadnienie, chciałabym przywołać czas, gdy wszystkie filmy montowano na taśmie filmowej. Ze względu na ograniczoną ilość taśmy, film musiał być dokładnie przemyślany i zaplanowany przez reżysera już na etapie preprodukcji, a do montażyisty trafiała zdecydowanie mniejsza ilość materiału niż obecnie. Upraszczając, montaż mógł więc teoretycznie polegać na zaznaczeniu początku i końca ujęcia, a następnie ułożeniu ich według wskazówek reżysera. Takie działanie ma oczywiście charakter techniczny, niezależnie od tego, czy film jest fabularny, dokumentalny czy animowany. Jednak nawet przy takim ograniczeniu montażysta ma wpływ na rytm i tempo opowiadania. Pozornie czysto techniczny gest wyznaczenia punktu startowego i kończącego ujęcie ma więc charakter twórczy – fizyczne sklejenie ze sobą ujęć tworzy nową materię, znaczenie, które wcześniej nie istniało. Montaż filmu animowanego, nawet polegający jedynie na ułożeniu fragmentów w ustaloną kolejność, może być działaniem kreatywnym, jeśli tylko montażysta podejdzie do zadania kreatywnie. Gdyby reżyser nie potrzebował wsparcia czy wyczucia montażyisty przy układaniu tych fragmentów, mógłby ułożyć je sam. Przekazanie montażyście tej odpowiedzialności daje mu bardzo ograniczone, ale istniejące pole działania kreatywnego. Jeżeli reżyser zatrudnia montażyistę jedynie w celu obsługi programu montażowego, to właściwie sam pełni rolę montażyisty zatrudniającego asystenta montażu, pomagającego mu w kwestiach technologicznych. Podobne funkcje może wykonywać osoba zajmująca się konformowaniem czy montażem filmu online. Jarosław Barzan, montażysta filmowy, podkreśla:

Praca montażyisty ma dwa aspekty. Jest część czysto techniczna, czyli fizyczne umieszczanie ujęć na linii czasu, związane z organizacją opowiadania zgodnie z zamysłem autora filmu oraz część artystyczna, czyli sterowanie znaczeniami, rytmem (relacje czasowe) i narracją całości z użyciem uniwersalnych technik montażu obrazu. [...] Części technicznej nie da się ominąć. Ona funkcjonuje jako rzecz nadana. Ale montaż to nie jest tylko złożenie obrazów, które ktoś wymyślił dla opowiadania. Gdyby tak było, reżyser nie potrzebowałby montażyisty, mógłby poskładać samodzielnie te rysunki zgodnie ze scenariuszem i to jakoś by się

opowiadało, ale nie miałooby waloru narracji filmowej, którą wnosi montaż jako zjawisko precyzyjnego sterowania emocjami¹².

Warto podkreślić, że montaż jest narzędziem, z którego można korzystać nie tylko w fazie postprodukcji, ale na wszystkich etapach produkcji audiowizualnej. Specyfika produkcji filmu animowanego zakłada intensywną pracę przygotowawczą, która pozwala zminimalizować koszty – stworzenie jednej minuty precyzyjnie wykonanej animacji może być bowiem bardziej kosztownym i czasochłonnym zadaniem niż zarejestrowanie jednej minuty materiału aktorskiego czy dokumentalnego. Nic więc dziwnego, że twórcy produkcji animowanych wstępnie „zamykają obraz” już na etapie animatiku. Precyzyjne zaplanowanie montażu jest więc jednym z kluczowych czynników wpływających na sukces – zarówno finansowy, jak i artystyczny – przedsięwzięcia. Wykonany na etapie scenariusza, storyboardu czy animatiku montaż jest równie istotny jak ten wykonany na etapie postprodukcji. W filmie animowanym może on być nawet bardziej znaczący, ponieważ często pozwala montażyście na więcej działań kreatywnych w obrębie powstającej historii. W tym wypadku montaż wydarza się w wyobraźni, dyskusji i rysunkach współtworzonych przez reżysera i resztę zespołu produkcyjnego. Można to porównać do zaplanowania montażu wewnątrzkadrowego na potrzeby filmu fabularnego realizowanego w jednym ujęciu. Czy fakt, że montaż nie odbył się przy stole montażowym czy komputerze czyni ten proces mniej znaczącym? Przygotowanie montażu przed nakręceniem materiału nie unieważnia wkładu twórczego montażyisty, zaplanowanie montażu w preprodukcji nie powinno więc być postrzegane jako coś negatywnego.

Celem mojej pracy nie jest udowodnienie, że montażysta pełni funkcję kreatywną w procesie powstawania filmu animowanego – zgodnie z tytułem pracy definiuję rolę montażyisty jako twórczą¹³. Chciałabym podkreślić, że zawód montażyisty jest nierozzerwalnie spleciony z rozwojem technologicznym i ewoluuje wraz z nim. Jego aspekt techniczny jest więc niezwykle ważny i nie może być pomijany – stąd tytułowy podział na twórczą rolę montażyistów i techniczną funkcję montażu. W niniejszej pracy opisuję pracę

¹² Wywiad z Jarosławem Barzanem, w archiwum autorki.

¹³ W Polsce montaż filmów animowanych to obecnie zajęcie niszowe. Wynika to z ograniczonej liczby produkowanych filmów animowanych, które stanowią zdecydowaną mniejszość polskich produkcji. Brak perspektyw na zatrudnienie uniemożliwia rozwój twórczy i profesjonalny w ramach tej formy. Dla porównania, w Stanach Zjednoczonych, gdzie funkcjonują duże studia tworzące filmy i seriale animowane w ogromnych ilościach (przede wszystkim The Walt Disney Company), zapotrzebowanie na montażyistów wyspecjalizowanych w zakresie dzieł animowanych jest zdecydowanie większe, a twórczy charakter ich pracy nie jest podważany.

montażystów specjalizujących się w montażu polskich produkcji animowanych o charakterze zarówno autorskim, jak i komercyjnym. Przedstawiam genezę tej profesji oraz opisuję przemiany, które ją kształtowały i przekształcały, a także możliwe ścieżki jej dalszego rozwoju. Praca składa się z dwóch rozdziałów. W rozdziale pierwszym, zatytułowanym MONTAŻOWNIA, przyjrę się wpływowi miejsca pracy montażystów filmów animowanych na sposoby wykonywania tego zawodu, skupiając się przede wszystkim, ale nie tylko, na aspektach technicznych. Zapraszam czytelnika do zajrzenia do montaźowni w trzech okresach: (1) do roku 1989 – era taśmy filmowej; (2) w czasach transformacji ustrojowej do powstania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w roku 2005; (3) współcześnie – okresie rewolucji cyfrowej. W rozdziale drugim, zatytułowanym WSPÓŁPRACA, skupiam się na kreatywnej roli montażystów w procesie powstawania polskiego autorskiego kina animowanego, uwzględniając własne doświadczenia zawodowe, poparte głosami innych montażystów animacji. Opisując proces współpracy, zaproponowałam podział na trzy etapy – preprodukcji, produkcji i postprodukcji – ponieważ moim zdaniem głównym czynnikiem definiującym formę współpracy reżysera i montażysty, w szczególności w produkcji autorskiego filmu animowanego, jest moment zaproszenia montażysty do wspólnego działania przy projekcie.

Swoje doświadczenia opiszę na przykładzie pracy nad filmami, które montowałam w toku moich studiów doktoranckich. Pierwszym z nich jest *Jestem tutaj* (2019), wyreżyserowany przez Julię Orlik-Buratyńską, który był pierwszym animowanym filmem, jaki montowałam. Nasza druga współpraca, przy dyplomie magisterskim Julii realizowanym w PWSFTviT, przewrotnie zatytułowanym *To nie będzie film festiwalowy* (2022), utwierdziła mnie w przekonaniu, że montaż filmów animowanych to ścieżka, którą powinnam obrać. W ramach niniejszej rozprawy zaprezentuję także dwa inne dyplomy magisterskie ualentowanych reżyserek animacji kończących PWSFTviT – *Kompozycja z przeżyć istniejących* reż. Joanna Szlembarska (2023) oraz *Czekaj na mnie we śnie* reż. Natalia Durszewicz (2023). Kolejnym projektem, przy którym miałam przyjemność pracować, jest film *Cud*, wyreżyserowany przez Ewę Borysewicz (2024), za który otrzymałam indywidualną nagrodę Prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich za Najlepszy Montaż na 64. Krakowskim Festiwalu Filmowym. W pracy będę omawiać również dwa projekty, które w momencie pisania tekstu znajdują się w końcowej fazie postprodukcji – *Czy Ty mnie słyszysz?* Anastazji Naumenko oraz *Central-Mart* Alicji

Błaszczyńskiej, a także projekt, który konsultowałam montażowo – *W lesie są ludzie* Szymona Ruczyńskiego.

W tym miejscu chciałabym zwrócić uwagę na to, że najczęściej jestem zapraszana do pracy przy produkcjach wspieranych przez takie instytucje jak Polski Instytut Sztuki Filmowej, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego czy Ministerstwo Edukacji i Nauki. Rzadko pracuję przy produkcjach o charakterze czysto komercyjnym. Filmy, które montuję, to krótkie metraże reżyserowane przeważnie przez kobiety, studentki pracujące nad dyplomem magisterskim lub absolwentki Łódzkiej Szkoły Filmowej. W ostatnich latach na tej specjalności studiuje znacznie więcej kobiet niż mężczyzn, co skutkuje rosnącą liczbą reżyserek animacji oraz animatorek pracujących w branży¹⁴. Zjawisko to odzwierciedla szerszy trend w branży filmowej, w którym kobiety odgrywają coraz bardziej znaczącą rolę. Projekty animowane, które współtworzę, przynoszą mi ogromną satysfakcję, ale stawki za pracę przy tych filmach są znacznie niższe od tych, których mogą oczekiwać montażyści filmów fabularnych i dokumentalnych. Chciałabym również podkreślić, że obecnie tantiemy dla montażyistów filmu i serialu fabularnego wynoszą 2%, filmu i serialu dokumentalnego 10%, niestety montażyści filmów i seriali animowanych nie otrzymują ich w ogóle.

Oprócz analizy filmów, przy których pracowałam, w rozdziale drugim poświęcę także uwagę pełnometrażowej animacji *Zabij to i wyjedź z tego miasta* (2020) Mariusza Wilczyńskiego. Mimo że nie byłam zaangażowana w ten projekt, zdecydowałam się na jego case study, ponieważ stanowi on wyjątkowy przykład procesu montażowego w długiej formie animowanej, który w Polsce pozostaje rzadkością. Zależało mi na przedstawieniu tego procesu, ponieważ pełnometrażowa animacja oferuje inny rodzaj dramaturgii montażowej niż krótkie formy i stanowi dla montażyisty duże wyzwanie. Ponieważ nie pracowałam jeszcze przy tego typu projekcie zdecydowałam się na case study oparte na doświadczeniach montażyisty Jarosława Barzana.

Pisząc niniejszą pracę skorzystałam z kilku różnych metod badawczych. Pierwszą z nich była analiza literatury przedmiotu. Początkowo informacji o roli montażyisty w filmie animowanym zaczęłam poszukiwać w polskiej literaturze branżowej – książkach i czasopiśmie. Szybko jednak zdałam sobie sprawę, że trudno będzie mi znaleźć tam wyczerpujące opracowania tego tematu – niestety polski film animowany pozostaje od lat na

¹⁴ Informacja udzielona przez Dziekanat Operatorski i kierowniczkę Katedry Filmu Animowanego i Efektów Specjalnych PWSFTviT.

peryferiach zainteresowań badaczy. Książkę *Polski film animowany 1944-1974*¹⁵ autorstwa Andrzeja Kossakowskiego uważam za wartościową w pewnych aspektach – stanowi cenne źródło ukazujące sposób, w jaki autor i ówczesne środowisko filmowe postrzegało rolę różnych współtwórców animacji, w szczególności podkreśla znaczenie autorskości utożsamianej z reżyserem. Przykładowo:

*W filmie animowanym poklatkowa technika realizacji powoduje obniżenie rangi pracy montażysty, która może być w dużej mierze lub całkowicie wyeliminowana z procesu twórczego albo zostać sprowadzona do rzędu zabiegów technicznych. Nie tylko dlatego, że ze względu na czasochłonność, pracołłonność i koszty realizacji, scenopis zawiera dokładne wyliczenie klatek poszczególnych ujęć i czysto mechanicznym zadaniem montażysty jest sklepanie odcinków taśmy zgodnie z dyrektywami scenopisu. Montaż traci racje bytu w momencie, gdy zamiast połączyć dwa oddzielnie zrealizowane ujęcia wystarczy między jednym zdjęciem a drugim wprowadzić do planu odpowiednie zmiany. [...] Nie należy z tego co zostało powiedziane wysnuwać uproszczonego wniosku, że montaż jest czymś mało istotnym w filmie animowanym. W poprzednich rozdziałach książki niejednokrotnie zwracałem uwagę na właściwy czy niewłaściwy montaż poszczególnych filmów. Szczególnie ważną rolę odgrywa on w filmach środowiska krakowskiego*¹⁶.

Ponad cztery dekady później ukazała się dopiero druga obszerna praca poświęcona filmowi animowanemu w Polsce - *Polski film animowany*¹⁷ z 2008 roku, pod redakcją Marcina Giżyckiego i Bogusława Zmudzińskiego. To cenna i potrzebna publikacja, ponieważ całościowo porządkuje historię rodzimej animacji. Niestety autorzy nie podejmują w niej wnikliwej analizy procesu produkcyjnego w tym zagadnień montażu – które stanowią zasadniczy przedmiot moich badań. Najnowsza praca Pawła Sitkiewicza *Polska Szkoła Animacji*¹⁸ w niewielkim stopniu uwzględnia twórczość montażystów w obrębie medium filmu animowanego. Za ciekawą publikację należy uznać książkę Hanny Margolis

¹⁵ A. Kossakowski, *Polski film animowany 1944-1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1977.

¹⁶ *ibid.*, s. 137-138.

¹⁷ M. Giżycki, B. Zmudziński (red), *Polski Film Animowany*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa, 2008.

¹⁸ P. Sitkiewicz, *Polska Szkoła Animacji*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, 2011.

*Niewidzialną Ręką. Filmy animowane kobiet w (męskich) strukturach kinematografii w Polsce*¹⁹. Zwraca ona uwagę na pracę reżyserek i ich współpracowniczek w polu polskiego filmu animowanego. Niestety również w tej pracy kwestia montażu została poruszona w sposób marginalny, pozostawiając mnie z uczuciem niedosytu.

Znakomitą większość literatury dotyczącej montażu stanowią publikacje związane z filmem fabularnym lub z dokumentalnym. Podział ten widać chociażby w pracach autorstwa Lidii Zonn, niekwestionowanego autorytetu w środowisku montażowym. Jak można wnioskować z tytułu, książka *O montażu w filmie dokumentalnym*²⁰ opisuje specyfikę pracy montażysty dokumentalnego. Z kolei jej późniejsza praca, *O montażu w filmie*²¹, porusza temat montażu filmu fabularnego. Choć opisane w tych tekstach techniki czy reguły montażowe przekładają się na film animowany, w treści brakuje nawiązania do filmu animowanego (który może być zarówno filmem fabularnym, jak i dokumentalnym). Animacja pozostawała poza obszarem zainteresowania autorki – jest to całkowicie zrozumiałe, ponieważ nie pracowała ona przy filmach animowanych.

Zagraniczne publikacje dotyczące montażu również skupiają się przede wszystkim na obszarach fabuły i dokumentu. Najlepszym przykładem jest książka *Technika montażu filmowego*²², potocznie zwaną biblią montażystów. Podobny problem dotyczy wspomnianej wcześniej pozycji *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*²³ Waltera Murcha. Podobnie jak Lidia Zonn, Murch nie pracował przy filmach animowanych – trudno więc wymagać, by się do nich odnosił. Informacje dotyczące montażu filmów animowanych znajdziemy jedynie w pozycjach zajmujących się zagadnieniem *storytellingu*, głównie w obrębie preprodukcji, na przykład w pozycji *Art of Cinematic Storytelling: A Visual Guide to Planning Shots, Cuts, and Transitions*²⁴ autorstwa Kelly Gordon Brine. Temat montażu zwykle połączony jest z tekstami o tworzeniu storyboardów oraz animatików, czyli form powstających na etapie preprodukcji, które pomagają reżyserom animacji „przetłumaczyć” scenariusze na obrazy. Pozostałe teksty dotyczące montażu animacji na etapie postprodukcji

¹⁹ H. Margolis, *Niewidzialną Ręką. Filmy animowane kobiet w (męskich) strukturach kinematografii w Polsce*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2024.

²⁰ L. Zonn, *O montażu w filmie dokumentalnym*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania. Kultury, Warszawa 1986.

²¹ L. Zonn *O montażu w filmie*, Centrum Animacji Kultury, Poznań, 2001.

²² K. Reisz, G. Millar, *Technika Montażu Filmowego*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2014.

²³ W. Murch, *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2009.

²⁴ K. Gordon Brine, *Art of Cinematic Storytelling: A Visual Guide to Planning Shots, Cuts, and Transitions*, Oxford University Press, Oxford, 2021.

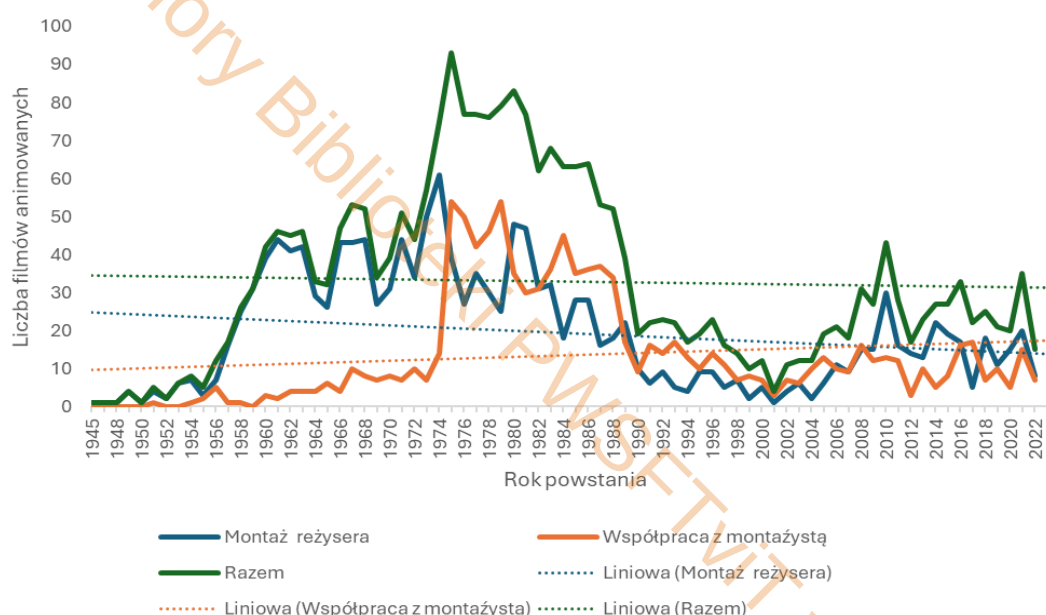
stanowią krótkie artykuły studiujące zagadnienie *pipeline'u* w dużych studiach animacyjnych²⁵, czyli są to analizy procesu technicznego, a nie kreatywnego.

Ograniczona literatura przedmiotu zmusiła mnie do sięgnięcia po inne metody badawcze. W związku z brakiem dostępnych artykułów oraz wywiadów z montażyстами animacji, zdecydowałam się sama przeprowadzić takie rozmowy. By móc dotrzeć do montażyistów filmów animowanych musiałam najpierw ustalić sposób doboru moich rozmówców. Zdecydowałam się na przyjęcie kryterium opartego na liczbach, tj. zadałam sobie pytanie, kto w polskim kinie animowanym zmontował najwięcej filmów animowanych? Przyznam, że gdy zaczęłam podejmować się montażu krótkometrażowych animacji, poczułam się samotna. Moje koleżanki i koledzy po fachu związani byli przede wszystkim z filmem fabularnym, dokumentalnym, programami telewizyjnymi, reklamą czy teledyskiem. Nikt nie interesował się montażem animacji. Wiedziałam, że badania środowiskowe nie pomogą mi uzyskać konkretnej odpowiedzi na moje pytanie. Postanowiłam więc sięgnąć do danych z zasobów Internetowej Bazy Filmu Polskiego filmpolski.pl (Biblioteka i Ośrodek Informacji Filmowej, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi), redagowaną przez Jarosława Czembrowskiego, by odnaleźć inne osoby zajmujące się montażem filmów animowanych.

Przygotowany i udostępniony do analizy zestaw danych dotyczył produkcji filmów animowanych w latach 1945-2022 i obejmował informacje na temat tytułu, roku produkcji, reżyserii lub realizacji, produkcji, montażu oraz danych technicznych (metraż/czas trwania). Dane dotyczyły łącznie 2530 produkcji o charakterze zarówno autorskim, jak i komercyjnym, z pominięciem seriali animowanych. Warto jednak zaznaczyć, że gdyby uwzględniono pojedyncze odcinki jako osobne utwory filmowe, liczba zmontowanych produkcji znacząco by wzrosła. Należy podkreślić, że choć baza jest niezwykle dobrze przygotowana i z pewnością jest najdokładniejszym dostępnym miejscem informacji, zestawienia liczbowe uzyskane na jej podstawie nie są w pełni miarodajne. Prezentowane dane, w szczególności dla lat 50. oraz 60., należy traktować orientacyjnie, ponieważ informacja o udziale montażyisty w produkcji animacji nie zawsze znajdowała się w napisach końcowych filmu i tym samym nie znajduje się w bazie.

²⁵ Przykładowo artykuły ze strony <https://disneyanimation.com/technology/> [dostęp 19.01.2025].

Dostęp do uporządkowanych chronologicznie danych dotyczących montażu w filmach animowanych umożliwiła mi ocenę ewentualnych zależności między sposobem montażu filmu animowanego a okresem jego produkcji. Pierwsze pytanie badawcze dotyczyło zaangażowania montażyisty w proces tworzenia filmów animowanych w Polsce w latach 1945-2022. Istniały dwie możliwości: reżyser albo pracował nad montażem samodzielnie, co dla uproszczenia w dalszym opracowaniu określam jako „montaż reżysera” (liczba filmów N=1499); 2), albo zatrudniał do współpracy montażyistę (N=1031). Pozyskane dane dotyczące filmów animowanych uszeregowane według roku produkcji przedstawiam poniżej w formie graficznej²⁶ – ryc. 1. Kolejnym krokiem była próba zestawienia liczby produkcji w chronologicznych okresach – tab. 1.

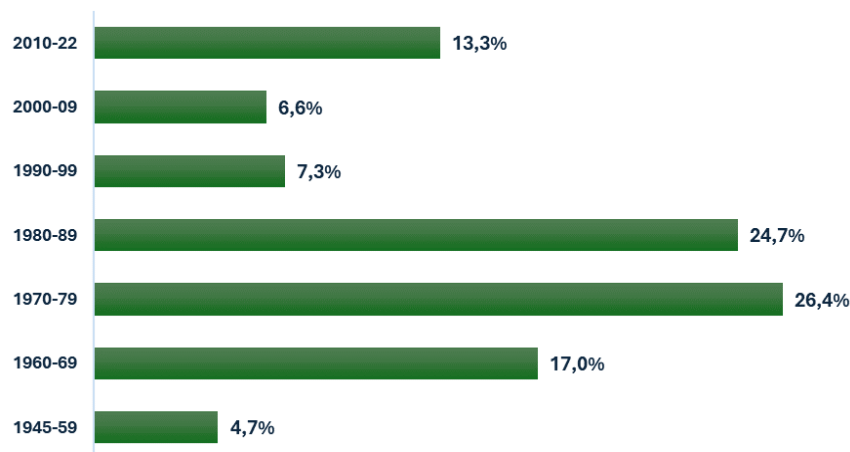


Ryc. 1. Liczba filmów animowanych wyprodukowanych w latach 1945-2022 (N=2530) według roku powstania z podziałem na filmy montowane samodzielnie przez reżyserów (N=1499) oraz we współpracy z montażyistami (N=1031). Linie przerywane ilustrują trend liniowy wartości liczbowych.

Tabela 1. Zestawienie ogólnej liczby filmów animowanych (N=2530) w podziale na okresy produkcji z uwzględnieniem filmów montowanych samodzielnie przez reżyserów oraz filmów powstałych we współpracy z montażyistami.

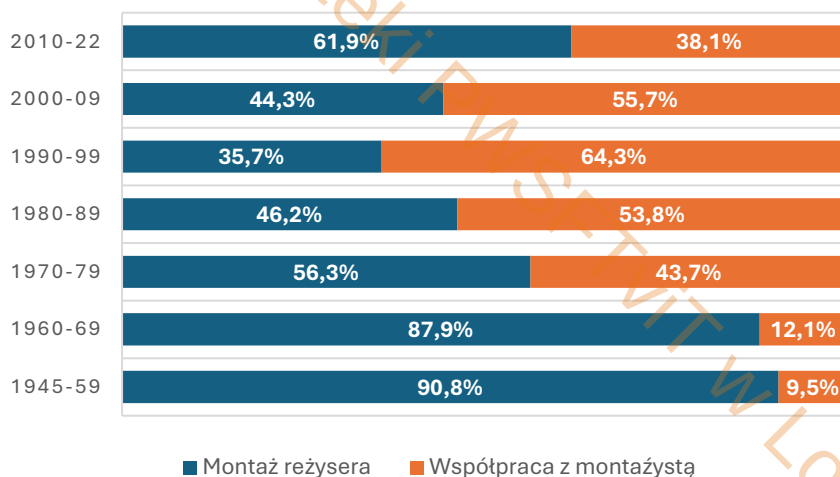
Okres produkcji	Filmy animowane		Montaż reżysera		Współpraca z montażystą	
	n	%	n	%	n	%
1945-59	120	4,7	109	90,8	11	9,2
1960-69	430	17,0	378	87,9	52	12,1
1970-79	668	26,4	376	56,3	292	43,7
1980-89	624	24,7	288	46,2	336	53,8
1990-99	185	7,3	66	35,7	119	64,3
2000-09	167	6,6	74	44,3	93	55,7
2010-22	336	13,3	208	61,9	128	38,1
Ogół	2530	100,0	1499	59,2	1031	40,8

²⁶ Wszystkie wykresy zostały skonstruowane przy pomocy oprogramowania arkusza kalkulacyjnego Microsoft Excel.



Ryc. 2. Filmy animowane wyprodukowane w latach 1945-2022 (N=2530, 100%) w podziale na okresy produkcji.

Połowa wszystkich filmów animowanych wyprodukowanych w powojennej Polsce do 2022 roku powstała w latach 70. i 80. (ok. 51%) – ryc. 2. Okres transformacji ustrojowej w latach 90. wiązał się z ich drastycznym spadkiem. Ponowny wzrost produkcji odnotowano dopiero w latach 2010-2022.



Ryc. 3. Udział (%) filmów animowanych montowanych samodzielnie przez reżyserów (N=1499, 59,2%) w porównaniu do montowanych we współpracy z montażystami (N=1031, 40,8%) w podziale na okresy produkcji.

Chociaż większość z 2530 analizowanych filmów była montowana jedynie przez reżyserów (59,2%), sposób montażu wydaje się wyraźnie związany z okresem produkcji filmu, co widać na ryc. 3. W pierwszym okresie lat powojennych oraz w latach 60., gdy miał miejsce znaczący skok w produkcji, filmy animowane były w znakomitej większości (ok. 90%) montowane samodzielnie przez reżyserów. Tych danych nie należy jednak traktować jako w pełni miarodajnych, co potwierdzają moi rozmówcy. W wypowiedzi, której styl przypomina mi kultowe kwestie Mistrza Yody, Witold Giersz stwierdza, że:

*Montażysta zawsze był, tylko dopiero od pewnego czasu
w napisach znajdował się²⁷.*

Od początku lat 70. coraz więcej reżyserów współpracowało z montażystami, a w latach 80. już ponad połowa filmów była montowana w ten sposób. Tendencja wzrostowa wyraźnie obejmuje lata 90. (aż 64,3%), czyli okres, w którym odnotowano gwałtowny spadek w produkcji. W ostatnim analizowanym okresie (2010-2022) filmy znów były najczęściej montowane samodzielnie przez reżyserów (61,9%).

W tabeli 2 zestawiono producentów i koproducentów o najwyższym szacowanym udziale w ogólnej liczbie filmów animowanych wyprodukowanych w latach 1945-2022, również w odniesieniu do daty ich produkcji. Prezentację danych ograniczyłam do producentów co najmniej 10 filmów animowanych. Największym producentem w latach 1945-59 było Studio Filmów Rysunkowych (Bielsko-Biała), które odpowiadało za 37,5% produkcji animowanych zrealizowanych w tamtym okresie. W latach 60. wyraźnie wzmocniła się konkurencja: Studio Miniatur Filmowych (Warszawa) oraz Studio Małych Form Filmowych, czyli łódzki Se-Ma-For. Dobra passa przedsiębiorstw utrzymała się do lat końca lat 80., przy czym produkcja w przedsiębiorstwie Se-Ma-For wyraźnie zaczęła się wtedy obniżać. Większą rolę zaczęło wówczas odgrywać powstałe w latach 70. Studio Filmów Animowanych (Kraków). Okres transformacji ustrojowej to czas niekorzystnych zmian w tych dużych przedsiębiorstwach. W latach 90. głównym producentem stało się Telewizyjne Studio Filmów Animowanych (Poznań), co trwało do 2010 r. W późniejszym okresie można wyróżnić trzech głównych producentów: Fumi Studio, Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz Studio Munka – odpowiadały one łącznie za 22,9% wszystkich wyprodukowanych filmów w latach 2010-22.

²⁷ Wywiad z Witoldem Gierszem, w archiwum autorki.

Tabela 2. Zestawienie udziałów (%) producentów i koproducentów w ogólnej liczbie filmów animowanych wyprodukowanych w latach 1945-2022 oraz w okresach produkcji. Prezentację danych ograniczono do producentów i koproducentów co najmniej 10 filmów wyprodukowanych w latach 1945-2022.

Producent lub koproducent	Filmy 1945-2022 N=2530		1945-59 n=120	1960-69 n=430	1970-79 n=668	1980-89 n=624	1990-99 n=185	2000-09 n=167	2010-22 n=336
	n	%	%	%	%	%	%	%	%
Studio Miniatur Filmowych (Warszawa)	563	22,25	17,5	31,9	32,2	24,5	7,6	10,8	1,5
Se-Ma-For, Studio Małych Form Filmowych ¹	497	19,64	18,3	31,2	31,3	14,3	11,4	6,6	3,3
Studio Filmów Rysunkowych (Bielsko-Biała)	491	19,41	37,5	28,6	22,3	25,3	3,2	3,6	1,2
Studio Filmów Animowanych (Kraków)	211	8,34	-	-	10,0	19,7	10,8	0,6	-
Telewizyjne Studio Filmów Animowanych (Poznań)	150	5,93	-	-	-	6,1	35,7	19,8	3,9
Telewizja Polska ²	53	2,09	-	-	0,1	0,5	9,2	10,2	4,5
Studio Filmów Lalkowych (Tuszyn)	30	1,19	10,8	4,0	-	-	-	-	-
Fumi Studio	29	1,15	-	-	-	-	-	-	8,6
Stowarzyszenie Filmowców Polskich	28	1,11	-	-	-	-	-	0,6	8,0
Serafiński Studio Graficzno - Filmowe	28	1,11	-	-	-	-	-	6,6	5,1
Wytwórnia Filmów Oświatowych (Łódź) ³	25	0,99	-	0,9	0,6	2,1	2,2	-	-
Wytwórnia Filmów Fabularnych ⁴	21	0,83	5,8	-	-	1,9	1,1	-	-
Studio Filmów Animowanych (Poznań)	21	0,83	-	-	-	1,4	5,9	-	0,3
Studio Munka	21	0,83	-	-	-	-	-	-	6,3
Anima-Pol (Łódź), Studio Filmowe	17	0,67	-	-	-	-	2,7	4,8	1,2
Studio Miniatur Filmowych (oddział w Krakowie)	17	0,67	-	1,6	1,5	-	-	-	-
BreakThru Films	15	0,59	-	-	-	-	-	0,6	4,2
Animoon	14	0,55	-	-	-	-	-	-	4,2
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna (Łódź)	13	0,51	-	-	0,1	0,2	-	2,4	2,1
Agencja Produkcji Filmowej	11	0,43	-	-	-	-	1,1	5,4	-
Platige Image	10	0,40	-	-	-	-	-	4,2	0,9

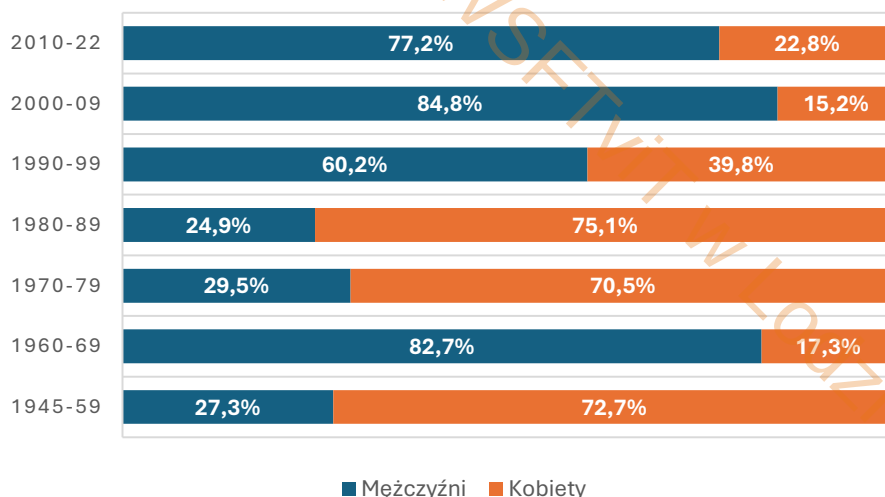
¹ Se-Ma-For Produkcja Filmowa; Se-Ma-For Studio Filmowe; Se-Ma-For Fundacja Filmowa; ² Agencja Filmowa; I Program; II Program; TVP Kultura; Lublin; Poznań; Wrocław; ³ Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych (Łódź); ⁴ Wrocław; Łódź; Tuszyn; Bielsko.

Tabela 3 przedstawia nazwiska montażystów z najwyższym indywidualnym udziałem (%) w produkcji filmów. Ich szacunkowy udział obliczyłam – podobnie jak w przypadku ilości wyprodukowanych filmów – jako odsetek filmów zmontowanych przez dane osoby (indywidualnie lub we współpracy) w stosunku do całkowitej liczby filmów powstałych we współpracy z montażyстами (N=1031) oraz w danym okresie produkcji, bez uwzględnienia producenta. Prezentację danych ograniczyłam do osób zaangażowanych w montaż co najmniej 10 filmów. Łącznie zestawiałam dane 190 osób (niebędących reżyserami lub realizatorami filmów, montujących indywidualnie lub we współpracy) odpowiedzialnych za montaż 1031 filmów animowanych, co stanowi 40,8% całkowitej liczby 2530 filmów animowanych wyprodukowanych przez 262 producentów i koproducentów w okresie 1945-2022. Na tej podstawie możliwe było oszacowanie rozkładu płci montażystów filmów animowanych w okresach produkcji. Wyniki przedstawia ryc. 4.

Tabela 3. Montażysty filmów animowanych w latach 1945-2022 – zestawienie z szacowanym indywidualnie udziałem (%) w ogólnej liczbie filmów (N) oraz w okresach produkcji. Prezentację danych ograniczono do osób zaangażowanych w montowanie co najmniej 10 filmów wyprodukowanych w latach 1945-2022.

Montażysty filmów animowanych	FILMY 1945-2022 N=1031		1945-59 N=11	1960-69 N=52	1970-79 N=292	1980-89 N=336	1990-99 N=119	2000-09 N=93	2010-22 N=128
	n	%	%	%	%	%	%	%	%
Michalewicz, Hanna ¹	185	17,94	-	-	28,8	28,3	5,0	-	-
Mol, Alojzy ²	164	15,91	18,2	80,8	22,9	15,8	-	-	-
Sitek, Henryka ³	105	10,18	-	-	14,7	13,7	13,4	-	-
Sarnocińska, Barbara ³	99	9,60	-	7,7	21,2	9,2	1,7	-	-
Nowak, Wiesław ⁴	71	6,89	-	-	0,3	2,4	47,1	6,5	-
Hussar, Irena ²	37	3,59	-	-	0,3	6,0	11,8	1,1	-
Napierała, Krzysztof ⁴	33	3,20	-	-	-	-	-	28,0	5,5
Gałązkowska, Anna; Staszak-Gałązkowska, Anna	16	1,55	-	-	-	2,4	-	-	6,3
Ireno, Maria ⁵	16	1,55	-	-	3,8	1,5	-	-	-
Furmankiewicz, Piotr	13	1,26	-	-	-	-	-	11,8	1,6
Makarewicz, Krystyna ⁵	12	1,16	-	-	1,0	2,7	-	-	-
Sulewski, Ryszard ¹	12	1,16	-	1,9	2,4	1,2	-	-	-
Wardęszkiewicz, Dorota	11	1,07	-	1,9	-	2,1	2,5	-	-
Olechnik, Zygmunt	11	1,07	-	-	-	2,7	1,7	-	-
Czubak, Janusz	10	0,97	-	-	-	-	-	1,1	7,0

¹ Studio Miniatur Filmowych (Warszawa); ² Studio Filmów Rysunkowych (Bielsko-Biała); ³ Se-Ma-For, Studio Małych Form Filmowych; ⁴ Telewizyjne Studio Filmów Animowanych (Poznań); ⁵ Studio Filmów Animowanych (Kraków).



Ryc. 4. Rozkład płci (%) montażystów filmów animowanych w latach 1945-2022 (N=1031) z uwzględnieniem okresu produkcji.

Chciałabym ponownie podkreślić, że dane, w szczególności dla lat 50. oraz 60., należy traktować orientacyjnie, ponieważ informacja o udziale montażysty w produkcji animacji nie zawsze znajdowała się w napisach końcowych filmu i tym samym brakuje jej

w bazie²⁸. W powyższej tabeli wyraźnie widać, że w latach 70. i 80. w branży dominowały kobiety. W okresie transformacji ustrojowej w Polsce nastąpiła natomiast zmiana w kierunku dominacji mężczyzn w polu montażu filmu animowanego, ich przewaga utrzymuje się również obecnie. Analogiczną sytuację możemy zauważyć w badaniach dotyczących liczby montażystek działających w polu filmu fabularnego i dokumentalnego. Według badań Moniki Talarczyk:

W okresie socrealizmu liczba filmów zmontowanych przez kobiety sięgała 70%, chociaż trzeba przyznać, że nie był to czas obfitujący w produkcje filmowe (zaledwie 31 filmów w latach 1950–1955). Jednak odsetek ten wzrósł jeszcze o kilka procent nawet wtedy, kiedy produkcja ruszyła już pełną parą (średnio 75% w latach 60. i 70.), a w latach 80. osiągnął 99%. W tej rekordowej dekadzie tylko dwa spośród wszystkich 277 zrealizowanych filmów fabularnych nie zostały zmontowane przez kobiety! Gdybyśmy podsumowali produkcję pełnometrażowych filmów fabularnych w państwowej kinematografii PRL, okazałoby się, że za 83% filmów odpowiadały montażystki. W okresie transformacji ich montaż obejmowały jeszcze około 70% filmów fabularnych, ale już w tzw. dekadzie PISF (2005–2015) spadły do 30%²⁹.

Stawiam więc tezę, że transformacja ustrojowa, a co za tym idzie zmiana systemu produkcji filmowej w Polsce, w połączeniu z rewolucją cyfrową, doprowadziły do eliminacji z rynku pracy montażystek z dużym doświadczeniem w montażu taśmy filmowej. W czasach, w których *montażownie pękały w szwach od kobiet, a ich przydatność uzasadniano, porównując montaż do tkania, krawiectwa, cerowania*³⁰, czyli przed 1989 rokiem, pracodawcy doceniali umiejętności typowo przypisywane kobietom, takie jak dbałość o detal czy cierpliwość. W okresie transformacji bardziej cenione stało się doświadczenie związane z inżynierią i informatyką, umiejętności, do których mężczyźni mieli wówczas łatwiejszy dostęp niż kobiety. Relacje moich rozmówczyń, szczególnie te dotyczące traktowania kobiet w filmie animowanym, ukazują niełatwą drogę, jaką musiały one przebyć, aby zdobyć uznanie i szacunek w środowisku zdominowanym przez mężczyzn,

²⁸ Zob. *Problem credits/napisów polskiego filmu animowanego* w H. Margolis, *Animacja autorska w PRL w latach 1957 – 68. Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2019, s. 38 – 41.

²⁹ M. Talarczyk *Montażyst(k)a. Autor, montaż i pleć*, „Ekrany”, vol. 5, no. 45, Kraków, 2018 https://ekrany.org.pl/historia_kina/montazystka-autor-montaz-i-plec/ [dostęp: 23.01.2025].

³⁰ Ibid.

gdzie traktowane były jako rzemieślniczki, a nie artystki. Ich praca nie tylko przełamywała stereotypy, ale także otwierała drzwi dla przyszłych pokoleń montażystek filmowych, w tym dla mnie.

W ramach pracy nad komentarzem teoretycznym miałam wyjątkową okazję porozmawiać z Ireną Hussar, Henryką Sitek, Barbarą Sarnocińską oraz Krystyną Makarewicz – emerytowanymi montażystkami związanymi z największymi polskimi studiami animacji. Ich świadectwa stanowią bezcenny materiał dokumentujący zapomnianą historię polskiego montażu animowanego. Głosy te zostały uzupełnione wypowiedziami Krzysztofa Napierały, Wiesława Nowaka, Piotra Furmankiewicza, Jarosława Barzana oraz Janusza Czubaka – montażystów aktywnych w okresie transformacji ustrojowej oraz współcześnie. Choć w niniejszej pracy nie cytuję bezpośrednio rozmów z Cecylią Pacurą i Piotrem Baryłą, montażystami związanymi z PWSFTviT, odegrały one istotną rolę w pogłębieniu mojego rozumienia relacji między montażystami a reżyserami animacji w ramach działalności uczelni. Ekspertyzą w zakresie filmu animowanego podzielili się również ze mną Włodzimierz Matuszewski, emerytowany dyrektor Studia Miniatur Filmowych w Warszawie, reżyserzy Witold Giersz i Piotr Dumała oraz pracownicy Muzeum Kinematografii w Łodzi Marzena Gumińska i Paweł Małasiński. Bardzo dziękuję wszystkim wymienionym osobom za udzielone mi wsparcie.

Rozdział pierwszy został poprzedzony słowniczkiem pojęć oraz zestawem not biograficznych montażystów filmów animowanych. Słowniczek został opracowany z myślą o odbiorcach tej pracy, niezależnie od ich stopnia zaznajomienia z technologią filmową oraz historią montażu. Jego celem jest uporządkowanie i objaśnienie terminologii charakterystycznej dla analogowego procesu tworzenia filmów animowanych, realizowanych przy użyciu taśmy filmowej. W wielu przypadkach są to określenia dziś już rzadziej używane, często niezrozumiałe dla osób spoza środowiska związanego z klasyczną produkcją filmową. Zamiast umieszczać wyjaśnienia w formie przypisów dolnych, które mogłyby nadmiernie obciążać tok narracji i zakłócać rytm lektury, zdecydowałam się na przygotowanie osobnej sekcji. Taka forma umożliwi czytelnikowi swobodne sięganie do definicji w razie potrzeby, a jednocześnie pozwala lepiej wyeksponować specyfikę słownictwa funkcjonującego w praktyce zawodowej montażystów i animatorów. Słowniczek został opracowany przy wsparciu merytorycznym Marzeny Gumińskiej i Pawła Małasińskiego z Muzeum Kinematografii w Łodzi i pełni w tej pracy zarówno funkcję dokumentacyjną, jak i edukacyjną.

Bezpośrednio po słowniczku umieszczam zestaw biogramów montażyستów filmów animowanych, opracowany na wczesnym etapie pracy nad niniejszą rozprawą. Już wtedy zaczęłam dostrzegać, jak mało wiemy o ludziach stojących za montażem animacji – osobach, których praca pozostaje często niezauważona, choć ma ogromny wpływ na ostateczny kształt filmu. Te krótkie biogramy pozwalają nie tylko lepiej zrozumieć tło historyczne i zawodowe, ale też poznać moich rozmówców jako osoby – wraz z ich indywidualnymi drogami, wyborami i często przypadkowymi okolicznościami, które skierowały ich ku montażowi. Dla wielu z nich nie był to zawód wybrany świadomie, lecz rezultat splotu decyzji instytucjonalnych, osobistych i sytuacyjnych. Wierzę, że lektura tych not pozwala zobaczyć w nich nie tylko specjalistów, ale także świadków i współtwórców historii polskiej animacji.

Słowniczek pojęć

Animacja lalkowa - technika animacji polegająca na manipulacji fizycznymi lalkami lub modelami. Każda zmiana pozycji lalki jest fotografowana, co stwarza iluzję ruchu. Po zmontowaniu zdjęć w sekwencję powstaje płynny ruch. Lalki mogą być wykonane z różnych materiałów, takich jak glina, plastik czy metal.

Animacja rysunkowa - technika animacji, w której poszczególne klatki są rysowane ręcznie na papierze lub komputerowo, tworząc płaskie obrazy. Rysunki są następnie fotografowane lub skanowane, a każda klatka reprezentuje jeden moment ruchu. Tradycyjnie animatorzy rysowali każdą klatkę osobno, współcześnie często korzystają z oprogramowania komputerowego, które automatyzuje część procesu.

Animacja wycinankowa - technika animacji, w której postacie i obiekty są tworzone z wycinanych kawałków papieru lub innych materiałów. Animatorzy przesuwają poszczególne elementy na tle i fotografują każdą klatkę, aby stworzyć ruch.

Animatik - wstępna wizualizacja filmu, zwykle będąca rozwinięciem storyboardu. Tworzony w celu przedstawienia struktury filmu w sposób bliższy jego ostatecznej formie, animatik pozwala na testowanie montażu, rytmu scen i interakcji wizualnych z dźwiękiem przed rozpoczęciem pełnej produkcji. Narzędzie to umożliwia lepszą ocenę tempa narracji, układu i dramaturgii scen, wspierając proces decyzyjny reżysera, montażysty i zespołu produkcyjnego. Dzięki animatikowi można wcześniej identyfikować i poprawiać potencjalne problemy, co pozwala oszczędzić czas i koszty produkcji.

Asynchron - sytuacja, w której dźwięk nie jest zsynchronizowany z obrazem. Nawet minimalne przesunięcia dźwięku względem obrazu mogą być zauważalne i dekoncentrować widza. Asynchron może dotyczyć dialogów, efektów dźwiękowych lub muzyki.

Celluloid – przezroczysty arkusz wykorzystywany w tradycyjnej animacji do kopiowania i malowania rysunków na potrzeby kolejnych klatek filmu. Umożliwiał oddzielenie postaci od tła, co przyspieszało i ułatwiało proces animacji. Celluloid był również stosowany jako materiał do produkcji taśmy filmowej. Ze względu na wysoką łatwopalność od połowy XX wieku stopniowo zastępowano go bezpieczniejszymi tworzywami sztucznymi.

Compositing – proces wykonywany w trakcie postprodukcji filmu, polegający na integracji różnych warstw obrazu, takich jak tło, postacie, efekty specjalne czy inne elementy – w jedną spójną całość.

Dermatograf – specjalny miękki ołówek, służący do nanoszenia oznaczeń bezpośrednio na taśmę filmową. Używany w procesie montażu do zaznaczania m.in. miejsc cięć, znaków synchronizacyjnych, numerów ujęć, opisów technicznych oraz innych informacji pomocnych w organizacji materiału. Pozostawione przez dermatograf ślady są dobrze widoczne, ale łatwe do usunięcia, co czyni go praktycznym narzędziem w pracy montażysty.

Drabinka – narzędzie używane do organizacji i przechowywania kawałków taśmy filmowej podczas montażu. Drabinka składa się z szeregu haczyków lub klipsów, na których zawieszają się kawałki taśmy, aby utrzymać je w porządku i zapobiec ich pomieszaniu.

Kolaudacja – końcowy etap procesu produkcji filmu, polegający na wspólnym oglądzie i ocenie ostatecznej wersji dzieła. Jej celem jest formalne zatwierdzenie filmu do dystrybucji. W kolaudacji uczestniczą zazwyczaj reżyser, producenci, montażysta oraz inni członkowie zespołu twórczego, a także przedstawiciele instytucji finansujących projekt (np. PISF, telewizje, platformy streamingowe) oraz potencjalni dystrybutorzy. Kolaudacja stanowi moment decyzji o akceptacji finalnej wersji filmu i zamknięciu procesu twórczego.

Konturówka – nagrane na roboczej taśmie filmowej animacyjne rysunki, które przedstawiają jedynie kontury postaci i zarysy elementów sceny. Był to etap pośredni w procesie produkcji filmu animowanego, służący do przeglądu i oceny animacji przed przejściem do procesu animowania. Konturówka umożliwiały reżyserowi oraz zespołowi animatorów sprawdzenie poprawności ruchu, kompozycji oraz ogólnego zarysu animacji przed przejściem do kolejnych etapów produkcji. Obecnie podobną funkcję pełni animatiki.

Kopia robocza – pozytywna kopia filmu wykonana z negatywu, przeznaczona do montażu. To fizyczny materiał filmowy, który poddawany jest mechanicznemu cięciu i sklejanu w celu ustalenia ostatecznej struktury filmu. Po zakończeniu montażu kopii roboczej na jej podstawie dokonuje się tzw. ścięcia negatywu, czyli odwzorowania decyzji montażowych na oryginalnym materiale zdjęciowym. Ścięty negatyw służy następnie do wykonania finalnych kopii dystrybucyjnych (pozytywów), pozbawionych mechanicznych sklejek.

Montaż offline – twórczy, koncepcyjny etap montażu filmu, prowadzony z wykorzystaniem materiałów wideo o obniżonej jakości (np. skompresowanych plików lub plików o niższej rozdzielczości). Praca w trybie offline pozwala na efektywne zarządzanie dużymi ilościami danych audiowizualnych i odciąża systemy komputerowe w trakcie intensywnego procesu montażowego. Na tym etapie montażysta dokonuje selekcji ujęć, buduje strukturę

narracyjną, ustala rytm, dramaturgię i styl filmu. Wersje montażowe tworzone w tym trybie ewoluują od tzw. *assembly cut* przez *rough cut* aż po *fine cut*. Montaż offline kończy się w momencie uzyskania ostatecznej wersji obrazu – *picture lock* – zatwierdzonej przez reżysera, producenta i innych decydentów. Gotowa sekwencja offline stanowi podstawę do dalszych prac w ramach montażu online.

Montaż online – techniczny etap postprodukcji, następujący po zakończeniu montażu offline (tzn. po zatwierdzeniu ostatecznej wersji narracyjnej filmu – *picture lock*). W montażu online dokonuje się zastąpienia niskiej jakości plików roboczych materiałem źródłowym o pełnej rozdzielczości. Etap ten obejmuje precyzyjne dopasowanie obrazu i dźwięku, korekcję barwną (*color grading*), dodanie efektów wizualnych (*VFX*), grafik, tytułów oraz końcowy mastering obrazu. Celem montażu online jest przygotowanie finalnej, technicznie zgodnej wersji filmu przeznaczonej do dystrybucji w kinie, telewizji lub na platformach cyfrowych. Prace te prowadzone są zazwyczaj w wyspecjalizowanych studiach postprodukcyjnych z użyciem zaawansowanych stacji roboczych.

Negatyw – taśma filmowa służąca do rejestracji obrazu w kamerze poprzez jego naświetlenie. Po wywołaniu zawiera obraz odwrócony względem oryginału – zarówno pod względem jasności, jak i koloru (ciemne obszary stają się jasne, a jasne – ciemne). Informacja wizualna utrwalona na negatywie ma charakter symetrycznego „odciśnięcia” rzeczywistości. Negatyw stanowi podstawę do wykonania pozytywowych kopii roboczych (przeznaczonych do montażu) oraz finalnych kopii projekcyjnych.

Negatyw tonu – materiał filmowy, na którym zapisuje się finalną wersję ścieżki dźwiękowej (dialogi, efekty dźwiękowe i muzykę) w postaci optycznej. Powstaje w procesie tzw. zgrania końcowego (RR – recording reel) i jest synchronizowany z negatywem obrazu. Po złożeniu obu materiałów możliwe jest wykonanie kopii pozytywowej filmu – dystrybucyjnej kopii ze ścieżką dźwiękową naświetloną optycznie wzdłuż perforacji. Negatyw tonu stanowi niezbędny etap w analogowym procesie przygotowania filmu do rozpowszechniania.

Preprodukcja – faza produkcji filmowej, która obejmuje przygotowania do rozpoczęcia właściwego kręcenia filmu. W tej fazie rozwijany jest scenariusz, planowane są wszystkie aspekty produkcji, w tym budżet, harmonogram, casting, wybór lokacji, projektowanie scenografii i kostiumów oraz przygotowywane są storyboardy i plany zdjęciowe. Preprodukcja kończy się, gdy wszystkie elementy są gotowe do rozpoczęcia zdjęć.

Produkcja – ogólny termin obejmujący cały proces tworzenia filmu, od pomysłu do ostatecznej wersji gotowej do dystrybucji. Produkcja w węższym znaczeniu odnosi się do fazy, w której odbywa się realizacja zdjęć według scenariusza, z udziałem aktorów, reżysera, operatorów kamery i całej ekipy filmowej. W przypadku animacji etap ten obejmuje realizowanie ujęć w wybranej technice przez zespół animacyjny.

Postprodukcja – faza produkcji filmowej, która następuje po zakończeniu zdjęć. Obejmuje montaż obrazu i dźwięku, dodawanie efektów specjalnych, korekcję kolorów, nagrywanie i synchronizację dźwięku, tworzenie muzyki oraz przygotowanie końcowej wersji filmu do dystrybucji. Postprodukcja jest kluczowym etapem, podczas którego surowy materiał filmowy jest przekształcany w finalne dzieło.

Przewijarka – urządzenie służące do przewijania taśmy filmowej.

Recepta montażowa – szczegółowy dokument niegdyś używany w produkcji filmów animowanych, który zawiera precyzyjne instrukcje dotyczące czasu trwania poszczególnych klatek animacji oraz synchronizacji dźwięku z obrazem. Dokument ten był kluczowy dla animatorów, ponieważ określał długość każdej kwestii dialogowej, ruchy postaci, a także czas trwania i kolejność klatek, co umożliwiało dokładne dopasowanie ruchu ust postaci do nagranych dialogów oraz synchronizację ruchów postaci z dźwiękami.

Sklejka – połączenie dwóch fragmentów taśmy filmowej, które łączy się za pomocą kleju (zwykle na bazie acetonu), zszywek (w procesie roboczym), taśmy klejącej lub zgrzewarki.

Stół montażowy – urządzenie używane do ręcznego montażu taśm filmowych, umożliwiające przeglądanie materiału. Stół montażowy jest wyposażony w system rolek i przekładni, które pozwalają montażystom przewijać taśmę filmową, przecinać ją i składać z powrotem w odpowiedniej kolejności. Jest on podstawowym narzędziem pracy w tradycyjnym montażu filmowym.

Storyboard (scenopis obrazkowy) – wizualne przedstawienie scen filmu w formie serii rysunków ukazujących kolejność i zawartość scen. Storyboard jest kluczowym narzędziem w preprodukcji filmu. Pomaga reżyserowi i zespołowi produkcyjnemu zrozumieć i zaplanować przebieg filmu. Każdy rysunek w storyboardzie reprezentuje jedną klatkę lub ujęcie, tym samym zawierając informacje dotyczące kompozycji, ruchu kamery, kątów widzenia i akcji postaci.

Szpula – potoczne określenie całej rolki taśmy filmowej, używane zamiennie z terminem „rolka”. W środowisku filmowców częściej funkcjonuje nazwa „rolka”, podczas gdy „szpula” bywa powszechnie stosowana w języku operatorów projektorów. Szpule/rolki służą do przechowywania, transportu i projekcji taśmy filmowej, a ich rozmiary zależne są od formatu i długości materiału.

Zapis magnetyczny – w zapisie magnetycznym dźwięk jest rejestrowany na taśmie magnetycznej (lub ścieżce magnetycznej umieszczonej na taśmie filmowej) za pomocą głowicy magnetycznej, która koduje dźwięk jako zmienne pola magnetyczne na powierzchni taśmy. Podczas odtwarzania głowica odczytuje te zmienne pola magnetyczne i przekształca je z powrotem na sygnał elektryczny, który jest wzmacniany i odtwarzany jako dźwięk.

Zapis optyczny – był pierwszą technologią używaną do synchronizacji dźwięku z obrazem na taśmie filmowej. W tej technologii dźwięk jest rejestrowany jako zmiennej szerokości ścieżka optyczna na krawędzi taśmy filmowej. Podczas odtwarzania światło jest przepuszczane przez tę ścieżkę i pada na fotokomórkę, która przekształca zmiany świetlne z powrotem na sygnał elektryczny, który jest wzmacniany i odtwarzany jako dźwięk.

Noty biograficzne

Barbara Sarnocińska (ur. 02.01.1932) – montażystka filmowa, której filmografia obejmuje wiele znanych produkcji powstałych w ramach łódzkiego studia Se-Ma-For, w tym seriali animowanych uwielbianych przez pokolenia polskich dzieci. Jest autorką montażu filmu *Tango* (reż. Z. Rybczyński, 1980), który otrzymał nagrodę Amerykańskiej Akademii Filmowej. Pracowała, m.in. z Edwardem Sturlisem, Teresą Puchowską-Sturlis, Jerzym Kotowskim czy Stanisławem Lenartowiczem.

Zaczęło się od tego, że w pięćdziesiątym roku zrobiłam maturę w liceum fotografii w Gdyni i chciałam bardzo pójść do szkoły filmowej na reżyserię. Zdawałam w pięćdziesiątym roku do szkoły filmowej, ale niestety bez dobrego rezultatu. Pamiętam, że nie wiedziałam, kto jest pierwszą partyjną osobą w Urzędzie Miasta Łodzi. Potem starałam się bardzo, żeby trafić do Wytwórni Filmów Fabularnych do montażowni negatywów. No bo liceum fotografii kończyłam i wie pani, jechałam kiedyś tramwajem na Narutowicza z tatusem, jeszcze jak chodziłam do szkoły tuż przed maturą. Przy końcu Narutowicza po lewej stronie zobaczyłam tablicę „Wytwórnia Filmów Fabularnych Film Polski”. I tak pomyślałam sobie, że bym chciała tu kiedyś pracować. Proszę sobie wyobrazić, że właśnie tam dostałam się do pracy. W pięćdziesiątym roku, osiemnastego grudnia był pierwszy dzień mojej pracy. Właśnie tam, gdzie w marzeniach sobie to wymyśliłam. I tam dwa lata byłam, w międzyczasie zbudowali budynek laboratorium na terenie na Łąkowej przy Wytwórni Filmów Fabularnych. No to tam automatycznie się nasz cały oddział przeniósł. W 1959 roku przeniosłam się do “lalek” [Se-Ma-For] bo tam akurat montażystka przeniosła się z kolei do Warszawy. Oni nie mieli montażystki no i przyjęli mnie. I tak się zaczęła moja kariera w “laleczkach”³¹.

³¹ Wywiad z Barbarą Sarnocińską, w archiwum autorki.



Il. 2. Artykuł „Otwarcie Atelier Filmowego w Polsce w dzienniku „Głos Robotniczy” nr.170 z dnia 6 grudnia 1945 roku, w którym autor wspomina o laboratorium przy ulicy Narutowicza, które widziała Barbara Sarnocińska. Źródło: https://baedekerlodz.blogspot.com/2018/05/film-animowany-w-doniesieniach_7.html [dostęp: 20.01.2024].



Il. 3. Montażystka Barbara Sarnocińska (po lewej) pracuje przy stole montażowym w studiu Se-Ma-For razem z reżyserką Teresą Puchowską-Sturlis (po prawej). Źródło: prywatne archiwum Barbary Sarnocińskiej.

Henryka Sitek (ur. 04.04.1938) – montażystka filmowa związana ze studiem Se-Ma-For, w którym zaczynała karierę od tworzenia lalek do produkcji animowanych. Jej dorobek obejmuje zarówno montaż filmów pełnometrażowych i krótkometrażowych, jak i seriali animowanych. Jej montaż tchnął życie w świat ukochanych przez dzieci bohaterów, między innymi: *Misia Colargola*, *Misia Uszatka*, *Chłopca z Zaczarowanym Ołówkiem*, *Kota Filemona*, *Ferdynanda Wspaniałego*, *Muminki*, *Pacyka*, *Jeża Kleofasa*, *Pingwina Pik-Poka*, a także *Kulfona*. Pracowała także przy autorskich animacjach takich reżyserów jak Daniel Szczechura, Piotr Dumała, Marek Skrobecki.

Po maturze zdałam na ekonomię. Co mnie tam poniosło to ja nie wiem. Bo tak naprawdę chciałam zdawać do wyższej szkoły plastycznej. W domu piekło było, że rzuciłam studia. Mama była pielęgniarzką, ciocia też była pielęgniarzką, więc załatwiły mi laboratorium w szpitalu. I rzeczywiście nieźle mi tam szło. Nawet nieźle pobierałam z żyły krew. Blisko mnie mieszkał mój stryj, który był kierownikiem produkcji. I mówi, co ty robisz? Powiedziałam, co i jak. Mówi, wiesz, a gdybyś ty przyszła do studia, tam potrzebują w pracowni plastycznej. Ty masz trochę zdolności z tego. Bo rzeczywiście zupełnie nieźle radziłam sobie z rysunkiem. No i zostałam przyjęta. Tak się zaczęło. Wszystkiego można się nauczyć. Ale to był szok, kiedy zobaczyłam pierwszy raz projekt [scenografii], a na tle projektu stała lalka. I nagle ona wyszła z tego projektu. To było niesamowite. Pracowałam w Se-Ma-Forze, w pracowni plastycznej. W hali zdjęciowej, gdzie kręcono filmy. Bardzo fajni koledzy, koleżanki, cała rzesza młodych ludzi i starszych też. Tworzyłam lalki, to były bardzo trudne lalki. W każdym razie po dziesięciu latach miałam już tego dość³².

³² Wywiad z Henryką Sitek, w archiwum autorki.



Il. 4. Henryka Sitek (po lewej) i Aleksandra Rosset-Żak (po prawej), zdjęcie wykonane po zakończeniu wywiadu w dniu 09.10.2023. Źródło: archiwum prywatne autorki.

Irena Hussar (ur. 27.02.1949) – montażystka filmowa związana ze Studiem Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Specjalizowała się w montażu filmów animowanych, pracowała jako montażystka obrazu i dźwięku oraz współtworzyła efekty dźwiękowe. To właśnie jej montaż ożywił bohaterów takich jak *Bolek i Lolek* czy *Reksio*, których pokochali mali widzowie na całym świecie. Pracowała również przy autorskich produkcjach animowanych. Ponieważ dźwięk w filmie jest jej zdecydowanie bliższy niż obraz, swoją karierę zawodową rozwijała bardziej w kierunku montażu dźwięku.

Jak miałam 12 lat to chodziłam do szkoły muzycznej i grałam na skrzypcach. W dziesiątej klasie zaczęłam chorować na rękę i już wtedy wiedziałam, że to będzie koniec mojej kariery, że skrzypce odłożę na szafę po maturze i nic z tego nie będzie. Któregoś dnia dyrektor szkoły muzycznej Tadeusz Kocyba³³ spotkał moją mamę na spacerze i powiedział jej, że w Studiu Filmów Rysunkowych szukają kogoś do montażowni. Może by pani córka tam poszła? Pamiętam, to bo był rok 1969, tego lata było lądowanie na Księżycu. Nieco później ja z siostrą i jej przyszłym mężem wpadliśmy na niego podczas spaceru na górskim szlaku. I znowu pytał, Irena, dlaczego ty nie chcesz tam iść? Pójdiesz do tego studia czy nie? On był na tej wycieczce z Alojzym Molem, montażystą pracującym już wtedy w studiu. „Alojzku to jest pani, która może pracować w studio”. Tak mu powiedział. No i wtedy zarówno siostra jak i jej chłopak powiedzieli mi: „Idź”. Jakoś to się trochę łączy, bo pracowałam przy montażu obrazu i dźwięku. Cały czas razem. Wykształcenie miałam muzyczne, to się nadawałam do montażu dźwięku. No i tak trafiłam do Studia Filmów Rysunkowych w Bielsko-Białej³⁴.

³³ Tadeusz Kocyba – kompozytor, pedagog, dyrygent. Autor muzyki do ok. 160 polskich filmów animowanych.

³⁴ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.



Il. 5. Władysław Nehrebecki i Irena Hussar pracują przy stole montażowym w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsko-Białej. Fot. Stanisław Jakubowski (PAP). Źródło: <https://www.rmfm24.pl/foto/zdjecie,iId,1238552,iAId,93365> [dostęp 20.01.2025].

Krystyna Makarewicz (ur. 15.07.1948) – montażystka filmowa, absolwentka Zaocznego Wyższego Studium Montażu Filmowego w PWSFTviT. Już od młodości, zainspirowana pracą swoich rodziców, interesowała się kinem i montażem. Montowała produkcje Krakowskiego Studia Animacji Filmowej, m.in.: *Szlaban* (reż. J. Kucia, 1976), *Fantomobil* (reż. R. Antoniszczak, 1976), *Krąg* (reż. J. Kucia, 1978), *Vice Versa* (reż. A. Sroczyński, 1983).

Mój ojciec był operatorem³⁵, mama kiedyś była montażystką, potem była fotoreporterem. Ja ojcu pomagałam montować jego filmy, które robił na taśmie 16mm. Miałam piętnaście lat, tatuś mnie zasadzał i mówił: „Nie wyjdiesz na podwórko jak tatusiowi nie pomożesz...” A skąd się wziął film animowany? To były chyba wczesne lata sześćdziesiąte i Kazimierz Urbański stworzył studio na Kanoniczej³⁶. On był na Akademii Sztuk Pięknych wykładowcą i zaczął robić film animowany, tak sobie wymyślił. Ale potrzebował kogoś, kto by mu to pomógł sfilmować, tak trafił do mojego ojca. On z nim siedział nocami, fotografował klateczka po klateczce i tak miesiącami to robili. Pokazali gotowy film na jakimś festiwalu i oczywiście było wielkie LUP! W związku z tym dostał od Krakowa na Kanoniczej pomieszczenia. No i tam zebrał wokół siebie studentów z Akademii Sztuk Pięknych, którzy chcieliby też coś zrobić. Jak Kanonicza ruszyła, to poszłam się tam poprzyglądać. W tym czasie zdawałam na medycynę, zabrakło mi jednego punktu, żeby się dostać. Okazało się, że jest miejsce w telewizji, poszłam tam i robiłam to, w czym pomagałam mojemu ojcu. No to sobie tam pomyślałam, a to jakoś ten rok przekibluje i wrócę na medycynę. Tymczasem się okazało, że praca jest od rana do nocy. Okrągły tydzień, soboty, niedziele też. Była montażystką, ja byłam jakby jej asystentką. Więc nie miałam czasu się przygotować. A poza tym mnie to zawsze interesowało. No i już zostałam³⁷.

³⁵ Henryk Makarewicz – operator filmowy, związany z Polską Kroniką Filmową, jeden z jej założycieli i pierwszych redaktorów.

³⁶ Zob. Hanna Margolis, *Animacja autorska w PRL w latach 1957-68. Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2019.

³⁷ Wywiad z Krystyną Makarewicz, w archiwum autorki.



Il. 6 i 7. Montażownia w Studiu Filmów Animowanych w Krakowie. Źródło: reportaż TVP *Studio Filmów Animowanych*, <https://cyfrowa.tvp.pl/video/sztuki-audiowizualne,studio-filmow-animowanych,61515852> [dostęp: 20.01.2025].

Hanna Michalewicz (ur. 9.07.1939, zm. 13.01.1996) była cenioną montażystką filmową, specjalizującą się w filmach animowanych, pracującą w Studiu Miniatur Filmowych. Montaż jej autorstwa możemy zobaczyć w produkcjach takich jak: *Pożar* (reż. W. Giersz, 1975), *Muszla* (reż. J. Kalina, 1975), *Bankiet* (reż. Z. Oraczewska, 1976), *Na każde wezwanie* (reż. L. Komorowski, 1976), *Proszę Słonia* (reż. W. Giersz, 1978), *Gwiazda* (reż. W. Giersz, 1984), *Łagodna* (reż. P. Dumala, 1985), *Smog* (reż. L. Galewicz, 1988), *Wyścig* (reż. M. Serafiński, 1989), *Franz Kafka* (reż. P. Dumala, 1991), *Jacek i Placek* (reż. L. Gałysz, 1992), a także serialach *Pomysłowy Dobromir* (1973 – 1975), *2 Koty + 1 Pies* (1988 – 1993). Ta lista jest zaledwie drobnym wycinkiem ogromnej filmografii Hanny Michalewicz, zrealizowanej na przestrzeni zaledwie dwudziestu lat działalności twórczej. Tak wspomina ją Włodzimierz Matuszewski:

Poznaliśmy się oczywiście w pracy. Śledziłem każdy etap produkcji filmu, więc byłem też w montażowni. Ten kontakt nie był taki codzienny, ponieważ ja zajmowałem się wstępnym etapem i końcowym jako redaktor, czyli już po montażu. Ale wiem, że ona była taką bardzo fachową osobą. Nie kończyła szkoły filmowej, nie wiem, jak ona tam się znalazła w tym studiu, ale miała po prostu przez praktykę tam zdobytą wiedzę i rzeczywiście mieliśmy w sumie zawsze bardzo dobry kontakt. Jej mąż pracował w FilMOTECE Polskiej, też był związany z filmem, pisał na ten temat książki i bardzo się kochali. Hania była taka zawsze rzeczowa, nie miała jakichś fochów, zawsze reżyserzy byli bardzo zadowoleni ze współpracy z nią, jeżeli miała jakieś uwagi to bardzo sensowne. Merytoryczna osoba, zawsze była bardzo obowiązkowa i zawsze na miejscu. Widzieliśmy się też podczas różnych okazji, świąt, imienin i takich tam, w studiu życie towarzyskie kwitło. Pamiętam, że właśnie jedne z bardziej hucznych imienin to było Hanny, Hań było kilka, ale właśnie to Hania Michalewicz była tam główną gospodynią. Przyjęcie trwało minimum jeden dzień, a czasem nawet dłużej³⁸.

³⁸ Wywiad z Włodzimierzem Matuszewskim, w archiwum autorki.



Il. 8, 9, 10. Kadry z filmu *Sami Sobie* (reż. Jan Tkaczyk, 1963) krótkometrażowego filmu dokumentalnego o Studiu Miniatur Filmowym. Na przedstawionych ilustracjach widoczne są ręce montażystki, prawdopodobnie Hanny Michalewicz. Na ilustracjach przedstawiany jest proces przygotowania taśmy filmowej do wykonania sklejk: skrobanie taśmy, smarowanie jej klejem, a następnie połączenie dwóch fragmentów za pomocą sklejkarki.

Alojzy Mol (ur. 02.02.1924, zm. 08.01.2007) był montażystą obrazu i dźwięku w filmach animowanych, a także doskonałym naśladowcą efektów dźwiękowych, cenionym także przez inne wytwórnie filmowe. Podkładał głos pod szczeknięcia najbardziej znanego psa w historii polskiego kina – Reksia. Do Wytwórni Filmów Rysunkowych w Bielsku³⁹ trafił w 1950 roku. Jego głównym zajęciem był montaż filmu i wykonywanie efektów dźwiękowych, choć jego początki związane były z pracą animatora i asystenta reżysera. Odznaczony Srebrnym Krzyżem Zasługi, a także odznaką Zasłużonego Działacza Kultury. Tak Alojzego Mola wspomina jego współpracowniczka Irena Hussar:

Z montażystów to tylko był on, a potem ja. Więcej nie było. Alojzy miał talent do rysowania. W 1939 roku był zapisany do Szkoły Witraży w Krakowie. Wtedy wybuchła wojna. W związku z czym gdzieś najpierw pracował w jakimś sklepie, potem go wzięli do wojska, do Wehrmachtu, bo to Ślązak. I przez to, że Ślązak, a matka nie podpisała Volkslisty, to wzięli go do Wehrmachtu. Po wojnie pracował jako górnik. A ponieważ rysował, to przyszedł tutaj do studia jako animator. Potem go Władysław Nehrebecki namówił, żeby może do montażu, bo montaż z początku to gdzieś w Warszawie albo w Łodzi był robiony. Nie wiem wiele o tych latach początkowych. Był samoukiem, bo tutaj, na tym zadupiu, to żadnego wykształcenia, tylko samouki. Jak pierwszy film sklejał to robił na przemian. Bo tutaj był glans, tu emulsja i tak spróbował, a ścieżka dźwiękowa tak mu skakała. Dopiero potem zaczął montować. Ale pierwsze kroki w studio to jako animator.

Razem z Witoldem Gierszem siedzieli obok siebie, biurko w biurko. Ale on dowcipy opowiadał do Gierszka. „Witek, śpiewamy?”. I śpiewali. Jeden cicha noc, a drugi Pije Kuba do Jakuba. Harmonijnie się zgadzało. Jeden śpiewał ton wyżej, a drugi ton niżej. No, robili sobie różne psikusy. Alojzy montował obraz i dźwięk. Bo to, tak jak mówię, jeden montażysta, więc montował i to, i to. A potem pracował jako imitator. Czyli stukał, szczekał. Oglądał film z reżyserem i wypisywał, jakie efekty są potrzebne. Potem szedł przed mikrofon i wykonywał. Czasami przylatywał, żeby zobaczyć, w jakim to mniej więcej tempie jest. A potem to sam montował

³⁹ Wcześniejsza nazwa Studia Filmów Rysunkowych w Bielsko-Białej.

sobie. Potem jak ja przyszłam, to jako pomoc czy asystent, to punktowanie tych taśm to robiłam. Być może na samym początku Mol montował jeszcze optyczne taśmy. Opowiadał, że kiedyś trzeba było nakleić ptaszki, aby zachować płynność dźwięku, gdy ścieżka dźwiękowa była przerywana. Ptaszki te służyły do wygładzenia przejść i zapobiegnięcia gwałtownych skoków dźwięku. Alojzy uczył mnie technik montażu i sądził, że nauczanie mnie zajmie lata. A pamiętam, że on się rozchorował i po sześciu miesiącach pracy musiałam przejąć jego obowiązki w montażu na czas jego nieobecności⁴⁰.

Wiesław Nowak (ur. 29.04.1953) – montażysta obrazu i dźwięku, absolwent Zaocznego Wyższego Studium Montażu Filmowego PWSFTviT, związany z polską kinematografią od dzieciństwa. Jego ojciec (Zygmunt Nowak) był operatorem dźwiękowym w Wytwórni Filmów Fabularnych. W dzieciństwie Wiesław uczęszczał do szkoły muzycznej, do klasy perkusji, co – jego zdaniem – pozytywnie wpłynęło na jego umiejętność panowania nad rytmem w filmie. Jego edukacja związana była też z Wydziałem Elektrycznym na Politechnice Łódzkiej oraz Studium Montażu PWSFTviT. W 1973 roku zaczął pracować jako technik dźwięku i asystent montażyisty w studiu Se-Ma-For. Wiesław Nowak jest znany z wykonywania efektów synchronicznych do filmów animowanych. Jego praca w montażu filmowym rozciągała się zarówno na obraz, jak i dźwięk – umiejętnie łączył te dwa elementy w spójną całość. Ostatni film animowany zmontował w 2008 roku, ale wciąż jest aktywnym zawodowo pracownikiem PWSFTviT pracującym przy udźwiękowianiu etud studenckich.

Ja chciałem być operatorem dźwięku bardzo wcześnie, bo już w wieku siedmiu lat. Dlatego, że pochodzę z rodziny filmowej. Mój ojciec pracował w Wytwórni Filmów Fabularnych, w Wydziale Dźwięku. Był operatorem dźwiękowym, imitatorem dźwięku, czyli robił efekty synchroniczne. Pracował z nim jeden z moich braci. Drugi pracował w Wytwórni Filmów Oświatowych. Ja zacząłem pracować w 1973 roku w Se-Ma-For. Przyjęli mnie na etat technika dźwięku oraz byłem asystentem montażyisty. I tak wchodziłem powoli w zawód montażyisty.

⁴⁰ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.

Wprowadzały mnie Henia Sitek i pani Basia Sarnocińska. To były moje dwie mentorki. Bardzo dużo się od nich dowiedziałem. Później podjąłem naukę w studium montażu na Wydziale Reżyserii w Szkole Filmowej. Pracując chodziłem tutaj⁴¹ na zaoczne studia. Tak się zaczęło⁴².

Krzysztof Napierała (ur. 24.11.1957) – operator i montażysta filmowy związany ze Studium Filmów Animowanych w Poznaniu i z poznańskim oddziałem TVP. Pracował nad licznymi projektami, głównie w roli operatora i montażyisty. Pracował przy jednym z największych przedsięwzięć powstającym w najtrudniejszym okresie dla filmu animowanego w Polsce, tj. cyklu *Baśnie i Bajki Polskie*. Montował filmy Joanny Jasińskiej-Koronkiewicz, kierowniczkę katedry Animacji i Efektów Specjalnych w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

Montażystą nigdy nie chciałem zostać. Na pewno nie przez przypadek zostałem filmowcem, ale przez zmianę technologii i splot okoliczności tak się stało, że zacząłem montować filmy animowane. Wszystko zaczęło się od tego, że gdy byłem dzieckiem to mieszkalem mniej więcej 800 metrów od największego kina w Poznaniu w tamtym czasie. Mielśmy opanowany sposób z kolegami jak wchodzić do tego kina za darmo i dzięki temu siedzieliśmy cały czas w kinie. Wchodziliśmy nawet tylko po to, żeby jakąś jedną scenę sobie zobaczyć. Myślę, że bliskość tego kina i obcowanie z filmem od wczesnej młodości mną kierowało przy wyborze zawodu. Jak się ogląda filmy w kinie to człowiekowi zaczyna się chcieć być tego częścią.

W Poznaniu otworzyli szkołę, którą zarządzało Ministerstwo Kultury i Sztuki. Była otwierana tak mniej więcej raz na 10 lat, wypuszczano jeden rocznik i zamykano na kolejne 10 lat. Akurat w taką dziurę wpadłem, że załapałem się do tej szkoły, a w tym okresie otwierano też studio filmów animowanych. Wtedy nie byłem zainteresowany pracą tam, ale po jakimś czasie znowu się tam pojawiłem. Robiłem zdjęcia

⁴¹ Rozmowa odbyła się w dziale dźwięku PWSFTviT.

⁴² Wywiad z Wiesławem Nowakiem, w archiwum autorki.

próbne dla animatorów, sam je wywoływałem i też montowałem. Potem oglądaliśmy to z reżyserem i z animatorami, ale to był taki montaż, jak gdyby na własny użytek, a nie jakiś tam profesjonalny czy jakikolwiek. W tym czasie w montażem w studiu zajmowała się Anna Gałązkowska⁴³. Sala zdjęciowa była przedzielona tylko taką kotarą między konturówką, a zdjęciami⁴⁴.

Janusz Czubak (ur. 20.11.1960) – doświadczony polski montażysta filmowy, którego praca skupia się głównie w obszarze filmu animowanego i dokumentalnego. Zajmuje się również korekcją barwną i warstwą dźwiękową. Wśród jego najciekawszych produkcji można wymienić filmy takie jak *Astra* (reż. M. Łubiński, 2022), *Zapomniana Książka* (reż. A. Gorządek, 2022), *Czarnoksiężnik z Krainy U.S* (reż. B. Bruszeńska, 2016), *Danny Boy* (reż. M. Skrobecki, 2010) czy *Miasto Płyń* (reż. B. Bruszeńska, 2009). Współtworzył również animowany serial *Rodzina Treflików* (2016 – 2020).

Rozpoczyłem pracę w istniejącej jeszcze wtedy Wytwórni filmów Fabularnych (dzisiejsza TOYA). Strukturę WFF stanowiły różne wyspecjalizowane wydziały. Ja rozpocząłem pracę w Wydziale Techniki Dźwięku i Montażu jako technik dźwięku. Na parterze znajdowały się pomieszczenia do realizacji dźwięku, zaś na pierwszym piętrze było kilkanaście montażowni filmowych. To był wtedy złoty okres taśmy filmowej i z tego co pamiętam, powstawało wówczas kilkanaście pełnometrażowych filmów rocznie.

Wraz z szybkim rozwojem elektroniki, a także komputerów i magnetowidów pojawiły się pierwsze zupełnie nowe systemy do montażu dźwięku i obrazu. Systemy komputerowe były wtedy bardzo drogie i bardzo niedoskonałe, zaś systemy oparte na taśmie magnetycznej, takie jak U-matic czy Betacam szybko opanowały rynek telewizyjny, gdzie stały się szybko standardem. Studio Filmowe Se-Ma-For, gdzie wtedy już pracowałem, zakupiło system do montażu Betacam składający się z trzech

⁴³ Pani Anna Gałązkowska nie zgodziła się udzielić wywiadu na potrzeby tej pracy.

⁴⁴ Wywiad z Krzysztofem Napierałą, w archiwum autorki.

magnetowidów oraz stolika montażowego i wtedy nagle pojawił się problem: montażyści i montażyści pracujący dotychczas z taśmą filmową mieli duże kłopoty z przestawieniem się na nowy, zupełnie inny niż dotychczas rodzaj pracy. Mówiąc uczciwie tak trochę z przymusu, trochę z ciekawości usiadłem jako asystent do montażu na zestawie Betacam. Zacząłem od współpracy przy produkcji filmów oświatowych dla dzieci. Potem moją drogę montażysty zawdzięczam dwóm osobom: Stanisławowi Śliskowskiemu – operatorowi oraz Stanisławowi Lenartowiczowi – reżyserowi filmów animowanych. Oni to, jakby z dwóch różnych stron, zachęcili mnie do tego, żebym poświęcił się montażowi⁴⁵.

Jarosław Barzan (ur. 27.11.1968) – uznany montażysta filmowy, specjalizujący się w filmach i serialach fabularnych. Dwukrotny zdobywca nagrody indywidualnej za montaż na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, czterokrotnie nominowany w kategorii Najlepszy Montaż w ramach Orłów przyznawanych przez Polską Akademię Filmową. Współpracował z reżyserem Mariuszem Wilczyńskim przy jego pełnometrażowym debiucie fabularnym *Zabij to i wyjedź z tego miasta* (reż. M. Wilczyński, 2019), a także przy animacjach krótkometrażowych: *Wśród Nocnej Ciszy* (reż. M. Wilczyński, 2000), *Niestety* (reż. M. Wilczyński, 2004).

Dużo powiedziane, że trafiłem do tego świata, bo to świat trochę wybrał mnie... To jest historia jednego człowieka, tak naprawdę. Jeśli dobrze pamiętam, to tylko Mariusz Wilczyński jest osobą, która się do mnie zgłosiła, jeśli chodzi o film animowany. Rzec się zaczęła tak naprawdę od teledysków. Bo Wilk przecież pracował kiedyś w Telewizji Polskiej, robił dla nich klipy. Wtedy funkcjonowało takie wydarzenie Festiwal Polskich Wideoklipów Yach Film. On tam był zawsze w jury i w pewnym momencie zauważył, że jest taki człowiek, który ciągle jakieś tam nagrody stamtąd wywozi i zwyczajnie mnie zaczepił. Okazało się, że jesteśmy sąsiadami, od słowa do słowa wjechał z jakąś małą rzeczą do studia, w którym pracowałem. No i się okazało, że tak, że tam pasuję. I zaczęła się

⁴⁵ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

współpraca, za każdym razem wszystko co miał do zrobienia przechodziło przez moje ręce. Na początku to były takie drobne formy, one się co jakiś czas rozrastały w coraz odważniejsze, coraz dłuższe. No i w efekcie siłą rzeczy zmontowałem debiut Mariusza jako w wersji fabularnej. Taka jest historia spotkania z jednym człowiekiem, to w zasadzie cała tajemnica⁴⁶.

Piotr Furmankiewicz (ur. 11.05.1973) – producent filmowy i montażysta specjalizujący się w filmach animowanych. W 2015 roku uzyskał stopień doktora sztuki filmowej na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej PWSFTViT w Łodzi. Jego bogata filmografia obejmuje projekty takie jak: *Portret Konia* (reż. W. Giersz, 2023), *Ostatnia Wieczerza* (reż. P. Dumała, 2019), *Ex Animo* (reż. W. Wojtkowski, 2013), *Dokumanimo* (reż. M. Bosek, 2007) oraz niektóre odcinki lubianych przez polskie dzieci serii filmów animowanych np. *Kicia Kocia* (2023), *Żubr Pompik* (2016 – 2017), *Przedszkolaki* (2013 – 2014). Założone wspólnie z Mateuszem Michalakiem FUMI Studio wspiera w realizacji młodych twórców działających w polu animacji autorskiej, m.in.: Natalię Durszewicz, Michalinę Musialik, Weronikę Szymę i Paulinę Ziółkowską⁴⁷.

Zacząłem od tego, że na studiach pracowałem w magazynie w oficynie wydawniczej. Jako student dorabiałem sobie i to tam dowiedziałem się, że istnieje taki zawód, jak grafik komputerowy. To były czasy, kiedy jeszcze nie było zaawansowanego internetu. Podpatrzyłem wtedy, jak oni pracują i udało mi się zapisać na kurs związany ze składem graficznym.

Po krótkim okresie pracy w tym zawodzie zostałem kierownikiem pracowni graficznej w studiu, które istnieje do dziś. Podczas tej pracy odkryłem, że istnieje zawód animatora 3D w gamingu. Postanowiłem spróbować dostać się do tej branży. Oczywiście podkreślam, że wciąż nie było wtedy normalnego dostępu do internetu. Na szczęście udało mi się wprosić gościnnie do firmy Metropolis Software, która wtedy tworzyła gry trójwymiarowe na autorskim silniku. Jeden ze współwłaścicieli zgodził się,

⁴⁶ Wywiad z Jarosławem Barzanem, w archiwum autorki.

⁴⁷ Warto zwrócić uwagę, na znaczące zwiększenie ilości kobiet działających w polu animacji autorskiej w XXI wieku, które w wieku XX było zdominowane przez reżyserów płci męskiej.

żeby w czwartki przyjeżdżał na godzinne konsultacje. I tak zaczęła się moja nauka oprogramowania Softimage 3D. Kiedy nabrałem wprawy, zacząłem pracę tworzeniu leveli w grach. Wtedy też oprócz animacji 3D zwróciłem uwagę na zawód animatora filmowego. Pomyślałem wtedy, że fajnie byłoby robić animacje.

Pamiętajmy, że w tamtych czasach gaming nie był jeszcze tak popularny i atrakcyjny, jak animacja filmowa — odwrotnie niż dzisiaj. Zamarzyło mi się więc pracować w animacji filmowej. I znów warto podkreślić, że nie było wtedy powszechnie dostępnego internetu, więc kupiłem Gazetę Wyborczą, która w poniedziałki miała dodatek „Praca”. Traf chciał, że akurat pojawiło się tam ogłoszenie ze Studia Miniatur Filmowych — szukali operatora do obsługi oprogramowania Animo - i tak trafiłem do Miniatur. W tej instytucji trzeba było być “człowiekiem-orkiestrą” — zajmowałem się wszystkim, co związane było z obrazem od podstaw, po animację, compositing i montaż. Pamiętajmy, że wówczas dominowała jeszcze animacja klasyczna, analogowa, wykonywana na kartkach. Animo służyło do obsługi całego tego procesu: od skanowania i kolorowania, po compositing i złożenie wszystkiego w całość, czyli montaż⁴⁸.

⁴⁸ Wywiad z Piotrem Furmankiewiczem, w archiwum autorki.

Rozdział I

MONTAŻOWNIA

Montażownia to zwykle małe, ciemne pomieszczenie, w którym znajduje się stanowisko montażowe. W tej niepozornej przestrzeni odbywa się proces, który dla wielu widzów jest niewidzialny, choć w istocie jest niezwykle ważnym elementem produkcji filmowej. Bez montażu nakręcone ujęcia nie zostaną złożone w całość, a co za tym idzie, nie powstanie dzieło filmowe. Montażownia to miejsce, w którym ścierają się różne światy. To tu spotykają się wyobrażenia reżyserów, często pełne wizji i emocji, oraz ich założenia zapisane na kartach scenariusza z zrealizowanym materiałem filmowym. Tu dzieje się filmowa magia – pojedyncze ujęcia stają się spójną całością i tworzony jest wyjątkowy konstrukt obrazu, dźwięku i emocji. W tej kreatywnej przestrzeni splatają się różne wrażliwości – obiektywnego montażysty, który ma za zadanie reprezentować perspektywę widza, oraz reżysera obarczonego bagażem doświadczeń z planu filmowego. Niezależnie od technologii – analogowej czy cyfrowej – montażownia jest niezbędnym elementem tego procesu.

W tym rozdziale przedstawię, jak montażownia zmieniała się przez lata, szczególnie w kontekście pracy przy polskim filmie animowanym. Interesuje mnie nie tylko jej wygląd czy wyposażenie, ale przede wszystkim jej nieuchwytna atmosfera – to, jak wpływała na proces twórczy i codzienną pracę montażystów. Montażownia nie była jedynie pomieszczeniem pełnym narzędzi, lecz miejscem, w którym pulsował rytm filmu – od szelestu przewijanej taśmy po intensywne rozmowy montażysty z reżyserem. Należy pamiętać, że technologia, która stopniowo wkraczała do tych niewielkich pomieszczeń, miała ogromny wpływ na cały proces produkcji filmu animowanego – zmieniała nie tylko narzędzia pracy, ale i sposób, w jaki montażysta był postrzegany. Przeobrażenia te miały bezpośrednie przełożenie na zmianę roli montażysty w procesie realizacji filmu – w tym również na realia zawodu montażysty animacji, na narzędzia, którymi dysponuje, warunki, w których pracuje, a także na zapotrzebowanie na specjalistów w tej dziedzinie. Ewolucja montażowni od pokoju wypełnionego puszkami z taśmą filmową po nowoczesne, cyfrowe studio to fascynująca opowieść o przestrzeni, która wciąż tętni kreatywnością, oraz o ludziach, którzy tworzą tam filmową magię.

1.1. Taśma filmowa

Jeżeli chodzi o montaż filmu animowanego, to jest to zupełnie coś innego. Montaż końcowy ma znacznie mniejsze znaczenie niż w fabule, już nie mówiąc o dokumencie. Tam [w montaźowni] były stosy tych taśm. W filmie animowanym montaż odbywa się na etapie storyboardu, kiedyś mówiło się na to scenopis obrazkowy. Dlaczego? Dlatego, że animacja to jest proces bardzo pracochłonny i nie można sobie pozwolić na duble. To jest po prostu współczynnik praktycznie 1 do 1 [zrealizowanego materiału], bo inaczej marnowała się praca. Każda sekunda jest ważna⁴⁹.

W latach 50. montaż filmów animowanych był niemal w całości domeną reżyserów animacji. Wynikało to przede wszystkim z warunków produkcyjnych – animacje tworzone w małych zespołach lub indywidualnie, często przy ograniczonym wsparciu finansowym lub w domowych warunkach. Taka sytuacja zmuszała twórców do pełnienia wielu ról jednocześnie, czyniąc z nich jedynych „autorów” filmu. Montaż w filmie animowanym zazwyczaj planowano już na etapie preprodukcji. Reżyserzy, opracowując storyboardy i konturówki, a później również animatiki, uwzględniali strukturę montażową jako integralną część kreowania wizualnej narracji.

Scenariusze polskich animacji autorskich, zarówno tych z XX, jak i XXI wieku, rzadko powstawały w formie przyjętej w filmie fabularnym. Częściej były to zbiory zapisków i rysunków, które następnie porządkowano w formę storyboardu, pełniącego funkcję pierwszej układki montażowej. Na tym etapie nie było jeszcze możliwe operowanie czasem, rytmem ani tempem filmu, co mogłoby sugerować ograniczenia dla montażyisty. Jednak właśnie w tym statycznym zestawieniu kadrów rodziło się coś kluczowego – napięcie między obrazami, załączek montażowego konfliktu, który stanie się później osią narracyjną całego filmu. To napięcie, wynikające ze świadomego zestawienia ujęć, jest podstawą myślenia o montażu jako procesie opartym na kontrastach i zderzeniach idei – koncepcji rozwijanej przez Siergieja Eisensteina, jednego z najważniejszych teoretyków montażu filmowego.

Eisenstein w swoich esejach, zgromadzonych i przetłumaczonych przez Jay Leyda w książce *Film Form: Essays in Film Theory*, bada ideę montażu jako podstawowego

⁴⁹ Wywiad z Włodzimierzem Matuszewskim, w archiwum autorki.

elementu filmu, który z natury zawiera konflikt. Podejście Eisensteina jest głęboko zakorzenione w dialektycznym materializmie Marksa i Engelsa, który zakłada, że wszelki postęp wynika z konfliktu przeciwieństw. W kontekście filmu oznacza to, że nowe znaczenia i emocjonalne oddziaływania powstają poprzez zderzenie kontrastujących obrazów. Eisenstein podkreślał, że montaż polega na tworzeniu konfliktu między ujęciami. Twierdził, że choć każde ujęcie jest fragmentem rzeczywistości, dopiero poprzez zderzenie tych fragmentów powstają nowe znaczenia:

*Czym charakteryzuje się montaż i, w konsekwencji, jego komórka – ujęcie? Zderzeniem. Konfliktem dwóch przeciwstawnych elementów. Konfliktem. Zderzeniem*⁵⁰.

Rozwijając koncepcję konfliktu, Eisenstein wprowadził ideę montażu dialektycznego, gdzie synteza przeciwstawnych obrazów prowadzi do wyższego zrozumienia. W swoim eseju *A Dialectic Approach to Film Form* wyjaśnia, jak każde ujęcie zaprasza kolejne, tworząc ciągłą dynamikę, która kieruje zarówno emocjami, jak i myślami widza⁵¹. Ta metoda pozwala filmowcom nie tylko przekazywać emocje, ale także angażować widzów w głębszy proces myślowy. W eseju *The Filmic Fourth Dimension* Eisenstein rozwija swoje teorie, omawiając, jak montaż może uwolnić się od tradycyjnych konstrukcji przestrzeni i czasu, umożliwiając stworzenie "poetyckiego języka filmowego"⁵². Ten język, składający się z obrazów w zderzeniu, jest zdolny do wyrażania skomplikowanych idei i emocji w sposób nieosiągalny przy użyciu konwencjonalnych struktur narracyjnych. Eisenstein widział w montażu więcej niż techniczne łączenie ujęć, przede wszystkim dostrzegał w nim sposób na kreowanie nowych znaczeń i wywoływanie uczuć u widza. Przyjmując podejście Eisensteina, dostrzegamy, że konflikt i zderzenie – czyli montaż – mogą pojawić się już na wczesnym etapie tworzenia filmu. Ścierające się w dyskusjach idee, obrazy i wyobrażenia rodzą w akcie twórczym nowe wersje pomysłów, scenariusza, storyboardu czy animatiku. Dalsza refleksja dotycząca pracy montażysty na etapie preprodukcji filmu animowanego znajduje się w rozdziale II.

W latach 60. gdy proces tworzenia animowanych filmów w polskiej kinematografii zaczął przybierać bardziej zorganizowaną formę, a system produkcyjny zaczął rozwijać się

⁵⁰ Zob.; Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, A Harvest/HBJ Book, New York/London, 1977.

⁵¹ Ibid, s. 45 – 63.

⁵² Ibid, s. 64 – 71.

dzięki finansowemu wsparciu państwa, wraz z pojawieniem się państwowych przedsiębiorstw powoli zaczęła wyłaniać się oddzielna funkcja montażysty obrazu. Reżyserzy, coraz bardziej obciążeni pracami produkcyjnymi, stopniowo decydowali się przekazać czasochłonny proces montażu w ręce innych pracowników. Ograniczona ilość materiału, wynikająca z precyzyjnie zaplanowanej realizacji, sprawiała, że montaż obrazu postrzegano jako zadanie techniczne – działanie według wzorca. Tak Barbara Sarnocińska wspomina proces montażu w studiu Se-Ma-For na początku jej kariery, w latach 60.:

W studiu kręcono filmy przeważnie według recepty. Nie było możliwości, żebym wybierała ujęcia z kilku rodzajów ustawień jak w filmie fabularnym. Reżyser przemyślał wszystko przed kręceniem, według recepty dokładnie kręcili te filmy. Także, w montażowni, to taka kosmetyka była, montowałam jakby już był wcześniej sklejonny ten film. To, co robiłam, to usuwałam takie zakładki, na przykład jak postać idzie na szerokim planie, a potem jest zbliżenie na jego nogi. No to musiałam dopasować ten układ nóg, tak, żeby się zgadzało z tym planem ogólnym. Musiałam na to uważać i dokładnie zrobić tak, żeby ta postać się nie potykała, jak miała normalnie iść. Więc funkcja była bardziej techniczna, ale niekoniecznie. Jednak troszkę trzeba swojej inicjatywy w tym, że tak powiem. Nie zawsze było nakręcone coś tak, że akurat jak ujęcie się kończyło to następne się idealnie zaczynało. Czasem coś trzeba było inaczej ułożyć. Czasem trzeba w połowie gdzieś uciąć jedno ujęcie, a potem dopasować odpowiedni moment z kolejnego ujęcia⁵³.

Z kolei Krystyna Makrewicz, montażystka tworząca w latach 70. i 80. jasno podkreśla, że jej funkcja nie ograniczała się do działania w ramach ustalonego schematu:

Animacja ma bardziej precyzyjny scenariusz [niż film fabularny i dokumentalny]. Nikt sobie nie może pozwolić, żeby wyprodukować ileś tam animacji, która pójdzie w koszt. Więc [reżyserzy animacji] zazwyczaj mają z niewielkimi zakładkami dłuższe ujęcia, ale precyzyjne. Jak widziałam scenariusz, to był rozrysowany. Należy pamiętać, że żeby przygotować jedną sekundę animacji potrzebne są aż dwadzieścia cztery

⁵³ Wywiad z Barbarą Sarnocińską, w archiwum autorki.

obrazki. Wtedy jeszcze nie było komputerowych rozwiązań takich, że narysowało się sylwetkę, wciskało się klawisz, a sylwetka sobie szła. Było to o wiele bardziej czasochłonne. To było. Mimo tych ograniczeń myśmy w montażu kombinowali niesamowicie. Zwłaszcza, że nie zawsze to, co sobie wymyślił reżyser, sprawdzało nam się na ekranie. Lubiałam to. Moją pasją było siedzenie w kinie i oglądanie przeróżnych filmów. Na podstawie tych filmów oczy się człowiekowi otwierały, jak widział, jak jest to zmontowane. No i usiłowałam coś tam przemycić z tej wiedzy dla tych wszystkich starszych ode mnie facetów. O parę lat, ale niedużo. I niektórym się oczy pootwierały⁵⁴.

Choć montażystki, z którymi rozmawiałam, często skromnie opowiadają o swojej pracy, to ich współpracownicy jasno podkreślają, że ich rola nie była ograniczona do działania według schematu, a w montażowni, mimo ograniczonej puli materiału, toczył się pełnoprawny proces kreatywny:

Montażysta na pewno był człowiekiem, to nie była mechaniczna funkcja. Wykonywał mechaniczne zadania, bo korzystał z nożyczek, przycinał, dbał o to, żeby nie pogubiły się kawałki taśmy. Bo jak się taśmę cięło to jej fragmenty trzeba było wieszać na drabince, żeby się nie pomieszały. Być może więcej było tej pracy takiej powiedzmy mechanicznej, mniej twórczej. Ale niezaprzeczalnie twórcza praca była, nie tak może jak przy fabule, ale była, była na pewno. Element twórczy był większy lub mniejszy, w zależności od filmu⁵⁵.

Montażyści działający w polskich studiach specjalizujących się w produkcji filmów animowanych przed rokiem 1989, zazwyczaj dołączali do projektów dopiero na etapie postprodukcji, podobnie jak montażyści filmów fabularnych i dokumentalnych⁵⁶. Według moich rozmówców w montażowni filmu animowanego czasem pracowano nad tworzeniem konturówki, czyli szkicowej wersji animacji. Proces ten występował wyłącznie w fazie preprodukcji animacji. Choć konturówki nie były tworzone dla wszystkich projektów, a część reżyserów przygotowywała je samodzielnie, dla wielu twórców były kluczowym

⁵⁴ Wywiad z Krystyną Makarewicz, w archiwum autorki.

⁵⁵ Wywiad z Włodzimierzem Matuszewskim, w archiwum autorki.

⁵⁶ Wywiad z Włodzimierzem Matuszewskim, w archiwum autorki.

elementem pracy. W jego trakcie podejmowano bowiem kluczowe decyzje dotyczące struktury i tempa filmu jeszcze przed finalnym montażem. Było to szczególnie istotne, ponieważ montaż na taśmie wymagał starannego planowania ze względu na ograniczone w porównaniu z późniejszymi technikami cyfrowymi możliwości wprowadzania poprawek. Reżyserzy rzadko konsultowali scenariusze czy storyboardy z montażyстами. Irena Hussar wspomniała w rozmowie ze mną, że reżyser Leszek Marszałek przed przystąpieniem do produkcji pracował nad konturówką razem z montażystą, co pozwalało na bardzo sprawne przeprowadzenie końcowego montażu obrazu⁵⁷. Krzysztof Napierała oraz Anna Gałązkowska, montażyści działający w poznańskim studiu, również byli zaangażowani w ten proces. Włodzimierz Matuszewski przywołał zaś współpracę Hanny Michalewicz z Maciejem Wojtyszko przy serialu *Tajemnica Szyfru Marabuta* (1976-1979), gdzie reżyser i montażyстка współpracowali przy montażu konturówki. Tak Matuszewski wspomina proces montażu w warszawskim Studiu Miniatur Filmowym:

Montażyści nie konsultowali storyboardu, ale czasami pracowali przy tworzeniu konturówki, szczególnie przy dłuższych formach. Montowali, by uchwycić, czy historia dobrze działa, czy czegoś dodatkowego nie trzeba. Często na tym etapie podejmowano kluczowe decyzje montażowe. [...] Jak już były skończone zdjęcia, to negatyw szedł do laboratorium, tam był wywoływany, wykonywano kopię roboczą, na której potem montowano film. [...] Montażyстка raczej nic nowego nie wymyślała, ale było w jej działaniu coś twórczego, bo coś przemontowywała, zmieniała, okazywało się, że jakieś ujęcie lepiej działało w innym miejscu. [...] Montażysta najpierw robił wersję bez reżysera, a potem mu ją przedstawiał. Potem razem z reżyserem główkowali, choć czasem nie⁵⁸. [...] A potem ścięty film był montowany z dźwiękiem. [...] Na koniec, na specjalnej sali projekcyjnej, odbywała się projekcja z dwóch taśm [kopii roboczej i taśmy magnetycznej]. Montażyстка brała w tym udział. W PRL-u, na sam koniec podobno kopia

⁵⁷ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.

⁵⁸ Niektóre montażyстки, w rozmowie przyznawały, że czasem reżyserzy nie brali aktywnego udziału w montażu filmów. Temat ten poruszały niechętnie, przyznając, że najczęściej nieobecność reżysera w montażowni była związana z nadużywaniem przez niego alkoholu. Występowanie takich sytuacji potwierdził również Włodzimierz Matuszewski.

*szła do cenzury, ale z tego co wiem, to wyglądało tak, że nie szła kopia, tylko szedł papier od dyrektora, żeby podpisali*⁵⁹.

Montaż dźwięku niemal od samego początku istnienia polskiego kina animowanego powierzany był realizatorom dźwięku. Moim zdaniem prawdopodobnie wynikało to z braku wiedzy technicznej reżyserów w zakresie udźwiękowienia filmu. Obie funkcje – montaż obrazu i dźwięku – łączyła praca z taśmą filmową na stole montażowym oraz konieczność wycucia rytmu. W Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej to zadanie wykonywał Alojzy Mol⁶⁰ - wspomina Irena Hussar:

*Alojzy montował obraz i dźwięk. Bo, tak jak mówiłam, jeden montażysta pracował wtedy w studiu, więc musiał montować i to, i to*⁶¹.

W tym kontekście pojawia się pierwsza interesująca zależność – potrzeba specjalizacji w danej dziedzinie często wynika z poziomu trudności technicznej tego zajęcia. Gdy dane zadanie staje się, np. dzięki technologii, bardziej dostępne i łatwiejsze w obsłudze, specjalizacja może ulec zanikowi. Co ciekawe, większość montażystek obrazu zajmowała się również, w mniejszym lub większym stopniu, montażem dźwięku:

*Co robił [w Studiu Miniatur Filmowych] montażysta, przeważnie u nas, Hanna Michalewicz lub Ryszard Sulewski? Przede wszystkim trzeba było zmontować, jeżeli były nagrane, tak zwane presynchrony. Jeżeli film był dialogowy, to były one nagrywane na czysto, przed animacją najczęściej. Na taśmie szerokiej, magnetycznej, 35 mm. Przy stole montażowym każdą kwestię montażyстка wpisywała ręcznie, to ile klatek długości ma każda głoska na zaplanowanych ujęciach. To się nazywało recepta. Teraz to wystarczy wgrać do komputera i system już to ustawi. A wtedy to trzeba wszystko ręcznie, na papierze była taka recepta. W konturówce też się uwzględniało dialog, jeżeli był nagrany*⁶².

W latach 60. i 70. wraz ze wzrostem liczby produkcji, a także ich budżetów, funkcje montażysty obrazu i dźwięku zostały rozdzielone, choć jak wspomina Irena Hussar nadal

⁵⁹ Wywiad z Włodzimierzem Matuszewskim, w archiwum autorki.

⁶⁰ Choć jego postać najczęściej przedstawia się w kontekście dokonań w dziedzinie imitacji dźwięku i postprodukcji, jego wkład w montaż obrazu animacji jest również niezwykle istotny.

⁶¹ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.

⁶² Wywiad z Włodzimierzem Matuszewskim, w archiwum autorki.

były ze sobą mocno związane. Dobrym przykładem zadania, które łączyło te dwie funkcje był montaż muzyki:

Często się zdarzało, że potrzebowaliśmy muzyki. Teraz ściągą się jakąś muzykę i się za to płaci. W napisach końcowych musi być to uwzględnione. Wtedy wolno było trzydzieści sekund bez pieniędzy. Jak było czterdzieści pięć, to już się płaciło. Okazało się, że jeden z panów reżyserów potrafi plumkać na pianinie i on pod swoje filmy zaczął pisać muzykę. Pianino nam wsadzili do montażowni, no bo przecież film to on tylko na stole montażowym mógł obejrzeć. Przecież projektora by nie angażował w domu. To przychodził, oglądał raz, oglądał drugi, oglądał trzeci, zaczynał grać, a tam myśmy na takim starym magnetofonie nagrywali to. No i zabawa się dopiero zaczynała⁶³.

Opisany przez Krystynę Makarewicz przypadek pianina w montażowni pokazuje, że proces montażu nie ograniczał się jedynie do układania ujęć – często obejmował również pracę nad ścieżką dźwiękową, a nawet improwizowane sesje nagraniowe. Ta elastyczność w podejściu do montażu muzyki była wynikiem specyficznych warunków produkcji tamtych lat, w których często trzeba było radzić sobie z ograniczeniami technicznymi i finansowymi. Kolejna anegdota przywołana przez Irenę Hussar doskonale ilustruje te sytuacje, pokazując, jak montażysta nierzadko musiał działać w cieniu, balansując między oczekiwaniami twórców a koniecznością dopracowania struktury filmu:

Byli reżyserzy, którzy tak jak Marszałek⁶⁴ mówili, że jak mi tu choć jedną klatkę wytniecie, to wam nogi powyrywam. No to wtedy kompozytor go brał na korytarz, jak trzeba było coś wyciąć z obrazu, przy montażu muzyki. Coś tam gadali, w tym czasie się wycinało, ile trzeba było i się nie zorientował. Pamiętam, jak kiedyś montowałam muzykę do filmu Jana Petryszyna⁶⁵. Jeżeli był kompozytor przyjezdny, to się głównie montowało wieczorem, w nocy. Siedziałam przy stole i miałam przepisaną tę muzykę i montowałam. Za mną stał Petryszyn i Tadeusz Kański⁶⁶. Oni dyskutowali na temat, jeden mówi, że to ma być tak, drugi mówi, że nie, to ma być tak

⁶³ Wywiad z Krystyną Makarewicz, w archiwum autorki.

⁶⁴ Lechosław Marszałek – reżyser i scenarzysta filmów animowanych.

⁶⁵ Jan Petryszyn – scenarzysta, autor opracowania plastycznego i reżyser filmów animowanych.

⁶⁶ Tadeusz Kański - aktor, reżyser filmowy, scenarzysta.

*i długo się klócili, a ja w tym czasie pocięłam i puściłam to, co zrobiłam. No przecież tak miało być. No właśnie o to chodziło. Tak się klócili, a ja tak zrobiłam, jak uważałam. Oni też tak sami przyznali potem, że to tak miało być*⁶⁷.

Opowieść Ireny Hussar przypomina mi o moich własnych próbach walki o moją wizję montażową w trakcie pracy z reżyserem. Czasem moje podejścia są subtelne, czasem korzystam z dowcipu czy fortelu. W opisaney sytuacji Irena Hussar, korzystając z momentu, gdy reżyser i kompozytor zagłębili się w rozmowę, dokonała drobnych zmian zgodnych ze swoją intuicją i doświadczeniem. To subtelne działanie ukazuje wyjątkowy, często niedoceniany aspekt montażu – montażysta nie tylko wypełnia polecenia, ale też, dyskretnie i z wyczuciem, kształtuje film. Warto dodać, że w wywiadzie Irena Hussar przyznała, iż czuje się bardziej montażystką dźwięku niż obrazu, choć jej dorobek w tej drugiej dziedzinie jest naprawdę imponujący⁶⁸. Rozwój swojej kariery i możliwe ścieżki awansu wspomina tak:

*Na początku pełniłam dwie funkcje, asystent operatora dźwięku i realizatora. Potem zaczęłam pracować z obrazem. W tamtych czasach istniały różne kategorie związane z pracą w montażu, zaczynając od asystenta kategorii trzeciej lub drugiej. Następnie można było awansować do kategorii pierwszej i pracować jako montażysta. Później te kategorie zostały zniesione, choć nie pamiętam dokładnie, w którym roku to nastąpiło, chyba zmiana ta była zatwierdzana przez władze w Warszawie*⁶⁹.

Podobną drogę zawodową przeszła Henryka Sitek, której kariera rozwijała się w strukturze studia Se-Ma-For. Początkowo pełniła funkcje techniczne, asystując Barbarze Sarnocińskiej, a z czasem przejęła samodzielne obowiązki montażystki. System

⁶⁷ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.

⁶⁸ W książce *Królowie bajek. Opowieść o legendarnym Studiu Filmów Rysunkowych* (L.K.Talko, K.Vesely, Wydawnictwo Czarne, Warszawa, 2020) pada zdanie: „Irena Hussar, wieloletnia specjalistka od dźwięku uważa, że dominację mężczyzn powodowały same kobiety, które nie chciały tak bardzo poświęcać się pracy – sęk w tym, że reżyserzy mogli tak długo siedzieć w pracy poza domem właśnie dzięki swoim żonom, które w tym czasie zajmowały się domem i dziećmi.”. W wywiadzie ze mną Irena Hussar jasno podkreśliła, że autorzy tekstu „wstawili zdanie, którego w ogóle nie powiedziałam”. Zaznaczyła również, że autorzy zawarli w tekście nieprawdziwe informacje o Alojzym Molu. Warto przypomnieć, że w Studiu Filmów Rysunkowych były zatrudnione kopistki, malarki, fazytki i animatorki, bez których ciężkiej pracy tytułowi „królowie bajek” nie byłoby w stanie zrealizować swoich filmów. Autorzy wyżej wymienionej książki niestety pomijają ich udział w procesie powstawania produkcji w studiu.

⁶⁹ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.

funkcjonujący w Studiu Filmów Rysunkowych przypominał ten z montażowni filmów fabularnych i dokumentalnych: początkująca montażystka zdobywała doświadczenie, pomagając bardziej doświadczonej montażystce, a dopiero potem przechodziła do samodzielnych działań. Istniała jednak istotna różnica – w animacji pracowało się na mniejszej ilości materiału, co skutkowało zatrudnieniem jednej montażystki z asystentką, a nie dużych zespołów, jak w produkcjach fabularnych. Tak współpracę między montażystką a asystentką wspominają montażystki studia Se-Ma-For:

To był chyba 1967 rok. Przyszedł moment, nie wiem skąd to dotarło do biura, że ja chcę odejść. Tak to jest z ploteczkami. Wezwana zostałam do dyrektora, który zapytał, czy jest taka możliwość, czy nie zgodziłabym się montażu nauczyć. I ja mówię, no czemu nie, bo to jest inne [niż praca przy tworzeniu lalek, którą wykonywała wcześniej w Se-Ma-For – przyp. autorki]. Najpierw byłam asystentką. Taka była droga kariery. Przyglądałam się jak pracuje Basia Sarnocińska, która wtedy miała już dwójkę dzieci i potrzebowała pomocy⁷⁰.

Historia Henryki Sitek doskonale ilustruje model kariery montażystek w Se-Ma-For – stopniowe przechodzenie od funkcji asystenckich do samodzielnej pracy. Dynamiczny wzrost liczby produkcji w studiu stworzył dla niej możliwość rozwoju zawodowego. Tak wspomina ten moment Barbara Sarnocińska:

Początkowo było tam [w Se-Ma-For] fajnie, bo realizowaliśmy trzy, cztery filmy rocznie, ale potem jak było ich czternaście, osiemnaście, to już się zrobiło trochę gorzej. Niestety trzeba było dłużej siedzieć. Ale potem właśnie przyszła Henia [Sitek]. Dzieliliśmy pracę, ja miałam część i ona część. Jak w ogóle nie było pracy, bo akurat trzeba było czekać na coś, to mogłam wyjść. Nie musiałam siedzieć i patrzeć w sufit⁷¹.

W Polsce rynek filmów animowanych zdominowany był przez długi czas przez pięć dużych studiów animacyjnych. Wraz ze wzrostem liczby produkcji animowanych w latach 70. oraz rosnącym doświadczeniem asystentów, liczba montażystów obrazu w tych studiach wzrosła do dwóch. Można łatwo policzyć, że opowiadając historię montażystów polskiego

⁷⁰ Wywiad z Henryką Sitek, w archiwum autorki.

⁷¹ Wywiad z Barbarą Sarnocińską, w archiwum autorki.

filmu animowanego mówimy o losach zaledwie dziesięciu osób⁷². W Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej działa duet Alojzy Mol i Irena Hussar, z przedsiębiorstwem Se-Ma-For, Studio Małych Form Filmowych związane były Barbara Sarnocińska i Henryka Sitek, w Studiu Miniatur Filmowych dominowała Hanna Michalewicz, wspierana przez Ryszarda Sulewskiego, w Poznańskim Telewizyjnym Studio Filmów Animowanych montował Wiesław Nowak razem z Krzysztofem Napierałą, a w Krakowskim Studiu Filmów Animowanych działały Maria Ireno oraz Krystyna Makarewicz. System dwójkowy oraz asystencki zapewniał montażystom wsparcie nie tylko w codziennej pracy, ale również w przypadku choroby, a studiom stabilność procesu produkcyjnego. Włodzimierz Matuszewski wspominał okres, w którym główna montażystka warszawskiego Studia Miniatur Filmowych ciężko zachorowała i musiała zrezygnować z pracy. Obowiązki Hanny Michalewicz przejęła jej wieloletnia asystentka⁷³.

Wyposażenie montażowni w studiach produkujących filmy animowane obejmowało przede wszystkim stół montażowy, przewijarki, sklejkarki oraz kosz na ścinki taśmy. Pomieszczenie nie różniło się specjalnie od montażowni fabularnej czy dokumentalnej. Montażystki w rozmowach ze mną zawsze zaczynały od wspomnień związanych z głównym narzędziem ich pracy – stołem montażowym. Barbara Sarnocińska podkreśla, że korzystała z tego samego stołu przez cały okres jej zatrudnienia w Se-Ma-For:

Wie pani, stół montażowy to był trochę większy od tego mojego stołu tutaj. [Barbara Sarnocińska rozkłada szeroko ręce, gestem obejmując przestrzeń nieco większą niż stół w pokoju jadalnym, przy którym toczy się rozmowa – przyp. autorki] Może ciut jeszcze szerszy. Duże talerze. Trzystumetrowa taśma mieściła się na tym talerzu spokojnie. Były takie roleczki, przyciski, żeby się nie przesunęło. Dwa stoły mieściły się w moim pokoju. I kosz na taśmę. Stół montażowy był od początku taki sam. Jak odchodziłam to też był taki sam. Duże zmiany zaczęły się tak właściwie w wieku XXI wieku⁷⁴.

Jej współpracowniczka, Henryka Sitek, ze wzruszeniem w głosie opisywała swoje miejsce pracy, którego układ doskonale zapamiętała i wspominała z wyjątkowym ciepłem:

⁷² Zob. tab. 3 na stronie 26.

⁷³ Wywiad z Włodzimierzem Matuszewskim, w archiwum autorki.

⁷⁴ Wywiad z Barbarą Sarnocińską, w archiwum autorki.

Bardzo lubiłam stół montażowy. Sam dotyk, ta jedwabistość, zapach taśmy. Że ma się nad nią pewną nie tyle władzę, ile dotyka się jej. To było bardzo fajne. To nie to, co teraz, że robisz to naciskając w komputerze. Miałam ostatni pokój w tym pałacyku, na pierwszym piętrze, róg Bednarskiej i Pabianickiej. Jedno okno wychodziło na zachód, a drugie na północ. I pamiętam, że pokój był bardzo ładny. Ciemnozielone zasłony. Nieraz zasłaniałam okno od południa. Stół montażowy stał na wprost wejścia. Obok była przewijarka elektryczna, z tyłu były regały na filmy i szafa, gdzie były różne rzeczy. I przy oknie tym południowym miałam biurko, dwa fotele, półka z książkami i na parapecie, od południa były rośliny. Bardzo ładne. Tuż przed tym, kiedy mnie stamtąd wyrzucono, przyjechał jakiś wiceminister. Chyba trzech poznałam z wydziału kultury. Wchodzi i zawył z zachwytu. Mówi, nie, to jest montażownia? Ja mówię, tak, w samej rzeczy. Mówi, no pewnie fabuła, ale ja, że nie! Ale kręcił się wkoło, zachwycony, bo to naprawdę był pokój, gdzie tylko usiąść, pogadać i pracować⁷⁵.

Irena Hussar dzieliła montażownię razem z Alojzem Molem, ograniczona przestrzeń Bielsko-Białego studia wymagała takiego rozwiązania. Ich montażownia była wyjątkowo dobrze wyposażona:

Montażownia to była tylko Alojzego i moja. Przez ten czas, w którym ja tam pracowałam, było pięć różnych typów stołów montażowych. Montażownia była wyposażona w stół montażowy, był magnetofon, kamera magnetyczna, bo do efektów, jak się przepisywało to, żeby nie latać, to było na miejscu. No i przewijarki, najpierw ręczne, a potem elektryczne⁷⁶.

Krystyna Makarewicz zwróciła moją uwagę na drobne elementy wyposażenia, które inne rozmówczynie pomijały lub uznawały za oczywiste, a które odgrywały niezwykle istotną rolę w procesie:

⁷⁵ Wywiad z Henryką Sitek, w archiwum autorki.

⁷⁶ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.

Jeżeli chodzi o wyposażenie montażowni, to przede wszystkim sklejkarka. Poza tym takie krążki zwane bobinkami⁷⁷, jak była jakaś scena, to się tę scenę opisywało na takim paseczku i na osobnym krążku. I oczywiście ogromny koszt na ścinki⁷⁸.

Montażystki, z którymi miałam przyjemność porozmawiać, jednogłośnie wspominają doświadczenie pracy z taśmą filmową jako pozytywne, choć męczące. Praca przy stole montażowym wymagała ręcznej obróbki taśmy, która była delikatna i podatna na uszkodzenia. Każda decyzja montażowa musiała być dokładnie przemyślana, a sam proces sklejania był czasochłonny. Praca wymagała nieustannego skupienia, co przy słabym oświetleniu i ograniczonej przestrzeni mogło prowadzić do osłabienia wzroku i problemów zdrowotnych. Długotrwała praca z taśmą filmową, klejem, a w późniejszym czasie sklejkarką była męcząca dla rąk i oczu. Montażysty filmów animowanych mieli obowiązek sprawdzać każdą klatkę z dużą precyzją – szukali błędów animacyjnych, takich jak zerwania ruchu czy pozostawione w kadrze obiekty pozycjonujące lalki. Wykonywana przez nich praca z detalem w obrębie kadru, a nie sklejki, różniła pracę montażysty animacji od montażysty fabuły czy dokumentu. W przypadku niektórych ujęć istniała możliwość naprawy błędnej klatki, na przykład przez ponowne sfotografowanie wykonanych rysunków, co nie byłoby możliwe przy materiale z udziałem aktorów lub bohaterów dokumentalnych.

Materiał brało się na stół i przeglądało. Czy wszystko dobrze, czy gdzieś nie ma błędów, czy gdzieś nie ma prześwietlonej jakiejś klatki. To się czyściło. Czasami jak reżyser siedział to skręcił 320, a miało być 280 metrów, no to trzeba było gdzieś coś wycinać i wtedy szlifowało się, czasami jakieś sceny trzeba było wyrzucić. Czasami brakowało jakiegoś elementu. Ten animator czy reżyser, w zależności kto robił ujęcie czegoś zapomniał. Na przykład postać miała trzy nogi zamiast czterech. Więc to trzeba było kilka razy sprawdzać, wylapywać, wyrzucać. Czasami były takie rzeczy, że trzeba było zrobić dokrętki. Albo się ujęcie dzieliło na pół. I akcję się wsadzało pomiędzy. Takie rzeczy też były. Montażysta dostawał scenopis. Bo pomijając już, że tam była kolejność, to w tym scenopisie też

⁷⁷ Cylindryczny rdzeń, wokół którego nawija się taśmę.

⁷⁸ Wywiad z Krystyną Makarewicz, w archiwum autorki.

było tak opisane akcje, że potem to się przydawało montażyście dźwięku. Także montażysta u nas dostał zawsze scenopis i według niego działał⁷⁹.

Czas pracy montażyстів był dostosowywany do aktualnych potrzeb przedsiębiorstwa. Studia filmowe podpisywały z pracownikami umowę o pracę w wymiarze pełnego etatu, lecz zakres prac często wykraczał poza przewidziane w kontrakcie godziny:

Początkowo nie było jeszcze tak dużo pracy, dużo filmów nie robili. Teoretycznie można było wyjść jak nie było pracy. Ale z czasem, to oprócz normalnych ośmiu godzin dostawaliśmy dodatek do pensji, który obejmował w ciągu dwóch dni w tygodniu dodatkowe, nie wiem, trzy godziny? Może cztery albo dwie, nie wiem dokładnie. Ale w sumie w ogóle nie brali tego pod uwagę. Jak trzeba było siedzieć, to się siedziało⁸⁰.

Podobnie sytuacja wyglądała w krakowskim ośrodku, gdzie przy filmach animowanych pracowali przede wszystkim studenci. Krystyna Makarewicz w naszej rozmowie wspomina, że w ciągu dnia pracowała jako montażyстка w telewizji, a w nocy z reżyserami animacji, którzy – jak na studentów przystało – godzinę 16.00 określali jako poranek. Rozmówczyni zwróciła moją uwagę na to, że praca w tak niszowej dziedzinie często jest działaniem motywowanym przez chęć artystycznego działania, a nie zarobku. Pieniądze wydają się być kwestią drugorzędną dla moich rozmówczyń, zdecydowanie większą uwagę przykładają do problemu niedostrzeżenia ich wkładu artystycznego w powstałe w studiach dzieła. W ich głosach wybrzmiewa też nostalgia za minionymi czasami i ludźmi, z którymi współtworzyli:

Jestem już na emeryturze ładnych parę lat, to studio na Kanoniczej zostało zlikwidowane. Tam przeszli na montaż elektroniczny, ale to zdaje się, że im nie szło. Nie jestem pewna, jak jest teraz, to była słynna wytwórnia, z dorobkiem dużym. Powinnam pojechać kiedyś na Kanoniczą i zobaczyć. Co jest w tej bramie, która ma grube półtorametrowe mury, gdzie było cudownie w lecie, bo było chłodno. No ale w zimie też było chłodno. Generalnie tam twórcy wtedy uważali, że są pierwsi po Bogu.

⁷⁹ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.

⁸⁰ Wywiad z Barbarą Sarnocińską, w archiwum autorki.

Część jakoś doszła ze mną do porozumienia, a jeden powiedział, że jego syn powiedział, że ja źle zmontowałam. Powiedziałem, no to niech pan syna zaangażuje w takim razie do montażu. Więc przeróżne były historie. Ale w gruncie rzeczy sympatyczne towarzystwo⁸¹.

Mimo mierzenia się z przytłaczającą ilością pracy, wszystkie moje rozmówczynie wspominają czas aktywności zawodowej bardzo pozytywnie. Zwracają uwagę na społeczny aspekt pracy w dużym studiu, na relacje nawiązywane z innymi artystami. Atmosfera w takich studiach była koleżeńska, panowało poczucie wspólnoty i zrozumienia⁸².

Zwykle zaczynałam pracę o dziewiątej, zresztą nikt z nas nie był w studio o ósmej rano, nic z tych rzeczy. Zaczynałam od śniadania. Szef kiedyś delikatnie zapytał: pani Heniu, czemu tak? Ja mówię, bo ja już później nic nie jadam. Śniadanie, tam jeszcze rozmowa, w międzyczasie ktoś przychodzi, pamiętam, najprzyjemniejsze to były wizyty, kiedy pracowałam z panem Januszem Galewiczem⁸³. To była osoba niezwykle sympatyczna i przychodził z psem, który wiedział, kiedy ja śniadanie jadam i gdzie jest moje śniadanie. Rozpuszczony jak nie wiem co. Potrafił skoczyć na fotel z tyłu i mnie spychać. Więc była zabawa, zanim zaczęliśmy. I później to już nie wstawałam⁸⁴.

W tle codziennych rozmów i współpracy czasem pojawiała się polityka, której wpływy potrafiły przenikać do środowiska artystycznego. W szczególności w okresie PRL-u władze państwowe bywały obecne także w montażowniach, a przynależność do partii mogła wpływać na sytuację zawodową artystów. Skarbnicą historii na ten temat jest Henryka Sitek, która z humorem i dystansem wspomina czas spędzony w Se-Ma-For. Jej barwne opowieści o współpracownikach umilały nasze spotkania w jej ulubionej kawiarni „Miś”, na rogu ulic Nawrot i Sienkiewicza w Łodzi. Pozwolę sobie przytoczyć dwie z nich, związane właśnie z jej montażownią:

Opowiem Ci historię. To był 1968 rok. Rok niepokojów studenckich. Ja nie wiem dlaczego, niecały rok wcześniej coś mi strzeliło do głowy

⁸¹ Wywiad z Krystyną Makarewicz, w archiwum autorki.

⁸² Wywiady z Ireną Hussar, Krystyną Makarewicz, Barbarą Sarnocińską, Henryką Sitek, w archiwum autorki.

⁸³ Janusz Galewicz - scenarzysta i reżyser filmów animowanych, autor sztuk dla dzieci.

⁸⁴ Wywiad z Henryką Sitek, w archiwum autorki.

i zapisałam się do partii. Śmieszne, nie? Rodzice nic nie wiedzieli. Absolutnie. Nie wiem, co mi odbiło. Góra pałacyku była w remoncie, także na parterze był pokój montażowy. Pracowałam wtedy z Jerzym Kotowskim⁸⁵. W pewnym momencie otwierają się drzwi i mnie proszą, bo właśnie jest takie małe zebranie. Wchodzę i proszę cię pytają mnie, czy towarzysza chce być w partii, czy chce zrezygnować, bo to było przed rozdaniem. Wzięłam oddech i ja mówię chcę zrezygnować. Zapadła cisza. Kompletna cisza. W sali sami faceci. Miękkie nogi mi się zrobiły, takie dziwne to było. Podziękowali mi. Wróciłam do montażowni, Jerzy patrzy na mnie, a ja płaczę. Zapytał, co się stało? Ja mówię - zrezygnowałam z partii. I jak on zaczął się śmiać. Mówi, przecież ja tym durniom mówiłem, że ty się nie nadajesz. Nie martw się, wszystko będzie dobrze. Ja mówię, wyrzucą mnie, zwolnią mnie. Nie ma mowy. Także Kotowski mnie uratował. Takie były nasze kontakty wokół. Wszyscy się znali, wiesz i rodzinnie, i w ogóle. I wszyscy prawie o wszystkich, prawie wszystko wiedzieli⁸⁶.

Wraz z końcem PRL tego typu problemy się skończyły, ale pojawiły się nowe. Niestety, zmiany technologiczne i ustrojowe wpłynęły bardzo niekorzystnie na kariery moich rozmówczyń, które jednogłośnie z niezadowoleniem wspominają ostatnie lata swojej pracy. Szukające oszczędności w czasie kryzysu szefostwo, przymuszało pracownice do przejścia na wcześniejszą emeryturę, oferując im niekorzystną zamianę kontraktu z umowy na pełen etat, na umowy tzw. śmieciowe, tj. o dzieło. Barbara Sarnocińska tak wspomina koniec swojej kariery:

Od 1958 do 1985 oficjalnie pracowałam w Se-Ma-Forze a potem już przeszłam na emeryturę, ale jeszcze do końca tamtego wieku pracowałam na umowach. Taki był kryzys wtedy w ogóle wszędzie, nie mieli pieniędzy na wypłacanie. Dali nam połowę tego co umowa, pamiętam, że na dwa tysiące podpisałam umowę, to dostałam tysiąc, a tysiąc nie wiadomo, kiedy będzie, bo nie ma pieniędzy. Po jakimś czasie, bo akurat wyjechałam

⁸⁵ Jerzy Kotowski - reżyser filmów animowanych i oświatowych, pedagog.

⁸⁶ Wywiad z Henryką Sitek, w archiwum autorki.

wtedy na parę miesięcy, to jak wróciłam to już nie było Se-Ma-Fora, nie było reżyserów, nikogo nie było. Ale pieniądze w końcu oddali⁸⁷.

Poszkodowane kobiety ulegały presji, nie mając jak sprzeciwić się naciskom przedsiębiorstwa. W tym czasie w Polsce nie istniały alternatywne miejsca zatrudnienia dla kobiet, których całe życiowe doświadczenie zawodowe było związane z montażem form animowanych. W podobnej sytuacji została postawiona Irena Hussar.

Miałabym wyższą emeryturę, gdybym przepracowała te 50 lat, ale było tak ciężko z pieniędzmi w studiu, że poszłam na tak zwany zasilek przedemerytalny, czyli na 10 miesięcy wcześniej i wtedy prace, które ja robiłam, szły na umowę, brał mąż. A dyrektor mówi: filmy jak będą, to i tak będziesz robiła, bo nikogo innego nie było tutaj w studiach, tylko ja. Dostajesz brutto 500 zł, czyli minus tamto jakieś 370 zł dostajesz, a jak pójdziesz na zasilek przedemerytalny, to masz 800 zł. Studio na tym zyska, bo się etat jeden zmniejszy. No i poszłam na emeryturę, a i tak codziennie byłam w studiu i pracowałam do 2019 roku⁸⁸.

Należy podkreślić, że wprowadzona w 1994 roku ustawa o prawie autorskim⁸⁹ nie przewiduje wypłaty tantiem dla montażystów filmów i seriali animowanych. Oznacza to, że montażystki znanych i lubianych przez pokolenia polskich dzieci i dorosłych produkcji takich jak: *Bolek i Lolek*, *Reksio*, *Miś Uszatek*, *Muminki*, *Koziółek Matołek*, *Pomysłowy Dobromir*, *Przygody Misia Colargola*, emitowanych od lat w polskiej telewizji, mimo włożonego przez nie twórczego wkładu, po dziś dzień nie otrzymują dodatkowego wynagrodzenia, które mogłyby wspierać je w okresie emerytalnym.

⁸⁷ Wywiad z Barbarą Sarnocińską, w archiwum autorki.

⁸⁸ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.

⁸⁹ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

1.2. Okres transformacji

Kiedys przyjechał kolega z Łodzi, montażysta, który był jeszcze osadzony w XX wieku, czyli przy stole z taśmą filmową. Więc praktycznie ja musiałem wszystko robić, a on tylko mówił mi, co i gdzie mam przeciąć, czyli coś, co doskonale sam wiedziałem, bo jako operator uczestniczyłem w tworzeniu wizji, wiedziałem od pierwszego dnia, jaki będzie ten obraz. Przejście z analogu na digital zaskoczyło starsze pokolenie. Mnie to chwyciło na tyle wcześniej w karierze, że łatwiej było mi przeskoczyć. Gdyby teraz coś takiego się wydarzyło, to nie byłoby tak prosto⁹⁰.

Przejście od gospodarki centralnie planowanej do gospodarki rynkowej w wyniku transformacji ustrojowej miało ogromny wpływ na branżę filmową, w tym na animację. Państwowe instytucje, które wcześniej zapewniały stabilne finansowanie produkcji filmów animowanych, zostały zlikwidowane lub ich działalność została znacznie ograniczona. Se-Ma-For w Łodzi zmagał się z wieloma problemami technicznymi i finansowymi. W latach 90. studio miało poważne trudności z utrzymaniem swojej siedziby w Tuszynie, w którym pierwsze kroki w branży filmowej stawiała Henryka Sitek, pracując przy tworzeniu lalek. Ostatecznie studio zostało postawione w stan likwidacji⁹¹ z powodu ogromnego zadłużenia wynikającego z nieudanych inwestycji i braku strategii biznesowej. Podobny los spotkał Studio Filmów Animowanych w Krakowie, które mierzyło się z fatalnymi warunkami lokalowymi, a także brakiem perspektyw na rynku filmowym⁹². Podobnie jak w Se-Ma-Forze, część projektów przejęli byli pracownicy, którzy założyli prywatne firmy. Prawa do produkcji obydwu studiów, zgodnie z ustawą o kinematografii z dnia 1 marca 2002 roku, przekazane zostały nieodpłatnie FilMOTECE Narodowej.

Warszawskie Studio Miniatur Filmowych i Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej znacząco ograniczyły produkcję i zmierzyły się z ogromnym kryzysem, na szczęście udało im się przetrwać ten trudny okres. Liczba filmów spływających do montażywni znacząco się zmniejszyła. Otwarte w 1980 roku Poznańskie Telewizyjne Studio Filmów Animowanych, najmłodsze z omawianych przedsiębiorstw, działało w strukturach TVP, co pozwoliło mu uniknąć wielu problemów lokalowych i finansowych, z jakimi

⁹⁰ Wywiad z Krzysztofem Napierałą, w archiwum autorki.

⁹¹ A. Sowa, *Opuszczony „Semafor”*, „Polityka”, 2018, nr 46, s. 33–35.

⁹² <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,1721120.html> [dostęp 20.03.2025].

zmagwały się inne studia⁹³. Tam praca przy stanowiskach montażowych nie zwalniała tempa, choć zmianie ulegała technologia:

W XX wieku, tak to określe, technologie były dosyć skomplikowane, dopóki pracowaliśmy na taśmie filmowej. Wszystko filmowaliśmy w Poznaniu, materiał wywoływaaliśmy w Łodzi. Montaż był u nas zrobiony przez Anię Gałązkowską, a później już Łódź się tym zajmowała, bo stworzenie działu montażu to było wtedy kolosalne przedsięwzięcie. Ale zaczął się wiek XXI, weszły komputery, zmieniły się technologie, no i okazało się, że już nie trzeba z filmem jechać do Łodzi, żeby go zmontować i można go zmontować w Poznaniu w komputerze, na którym wcześniej przygotowywałem zdjęcia. Ja bardzo płynnie przeszedłem z kamery i taśmy światłoczułej na komputer. Był program do animacji, który intuicyjnie, prawie bez nauki, umożliwił nam to przejście⁹⁴.

Zmiana finansowania i nowe formy organizacji produkcji filmowej przekształciły polską kinematografię na przełomie XX i XXI wieków, dostosowując ją do nowoczesnych standardów i wyzwań zglobalizowanego rynku. Równocześnie postęp technologiczny wprowadził nowe wyzwania i możliwości w postprodukcji filmowej. Przejście z tradycyjnych taśm filmowych na cyfrowe nośniki zrewolucjonizowało proces montażu.

Skoro zmieniła się rzeczywistość, to trudno oczekiwać, żeby się nie zmieniła cała praca przy postprodukcji, m.in. relacje reżyser-montażysta. Kiedyś montażyści mieli asystentów, nie pracowało się samemu nad filmem, tylko asystent był odpowiedzialny za wszystkie technologiczne sytuacje. Bo przecież taśma filmowa wcale nie była prostsza, a wręcz była trudniejsza. Kiedyś jak się zepsuł stół montażowy, taki klasyczny, to oczywiście się dzwoniło do chłopaków, którzy brali lutownicę, jakieś tam zapasowe części, przychodzili, wymieniali i najczęściej stół ruszał. Gdy był jakiś kłopot, poważniejsza sytuacja, to wtedy montażysta brał

⁹³ Zob: J. Kiedrowska, *Zarys historyczny polskich studiów filmów animowanych i ich sytuacja po 1989 roku*, „Panoptikum” nr 16, 2016.

⁹⁴ Wywiad z Krzysztofem Napierałą, w archiwum autorki.

*graty i się przesiadał na chwilę na jakiś inny stół, podczas gdy ten podstawowy był naprawiany. Mnie to szczęśliwie ominęło*⁹⁵.

Cyfrowa rejestracja materiału filmowego, choć umożliwiała większą elastyczność i kreatywność, prowadziła również do problemów związanych z ogromną ilością danych, jakie musiały być przetwarzane. W rozmowie ze mną Janusz Czubak podkreślił, że 1989 był rokiem granicznym, czasem definitywnych zmian zachodzących w zawodzie montażysty filmowego:

*Pierwsze systemy komputerowe były wysoce niedoskonałe. Same komputery były wtedy wolne, a karty graficzne ledwo dawały sobie radę z zawodowymi materiałami wideo. Trzeba się było po pierwsze w miarę biegle poruszać się w samym systemie operacyjnym, a po drugie w coraz to nowszych wersjach oprogramowania, co wymagało nieustannego samokształcenia. Przystawienie się z montażu klasycznego na montaż komputerowy wymagało od montażystów zupełnie nowych umiejętności. Niestety, nie każdy zdołał sprostać nowym zadaniom. Wspomniane wcześniej zestawy montażowe Betacam wymagały także odpowiedniej wiedzy z zakresu techniki telewizyjnej i sprawności w obsługiwaniu skomplikowanych, w porównaniu z klasycznymi, stolików edycyjnych. Nadeszła nowa epoka montażu elektronicznego*⁹⁶.

Wraz z nadejściem ery cyfrowej w montażowniach miejsce stołów montażowych zajęły komputery wyposażone w specjalistyczne oprogramowanie. Praca, która wcześniej wymagała fizycznego cięcia i sklejania taśmy, przeniosła się na ekrany komputerowych monitorów, a narzędzia cyfrowe stały się nowym standardem w zawodzie montażysty. Umiejętność obsługi programu do montażu komputerowego stała się w okresie transformacji niezbędnym elementem CV aspirującego montażysty. Podczas gdy montażyści filmów fabularnych i dokumentalnych przenosili się na oprogramowanie takie jak Avid Media Composer, a także pierwsze wersje Adobe Premiere czy Final Cut Pro, montażyści animacji musieli przystosować się do narzędzi związanych z tworzeniem animacji. Piotr Furmankiewicz natknął się na ogłoszenie warszawskiego Studia Miniatur Filmowych w Gazecie Wyborczej. Przedsiębiorstwo poszukiwało wówczas specjalisty potrafiącego

⁹⁵ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

⁹⁶ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

obsłużyć dedykowany animacji program Animo. Traf chciał, że Furmankiewicz miał z nim już doświadczenie. Znajomość programów takich jak Animo oraz śledzenie zmian technologicznych związanych z rozwojem animacji komputerowej było kluczowe dla montażystów w tej branży. Choć montażyści wszystkich form mierzyli się z pojawieniem się cyfrowych kamer, które wpłynęły na zmianę plastyki, a także ze zwiększającą się liczbą godzin materiału trafiającego do montażowni na nowoczesnych nośnikach, wyzwania stojące przed montażystami animacji były według mnie znacznie większe. Technologia animacji komputerowej CGI zrewolucjonizowała całą branżę, stawiając montażystów w wyjątkowo trudnej sytuacji – musieli nie tylko nadążać za rozwojem cyfrowych technik montażu, ale także mierzyć się z fundamentalnymi zmianami w samym procesie tworzenia animacji. Wymagało to nieustannego uczenia się i adaptacji do nowych narzędzi oraz metod pracy, często bez dostępu do ustrukturyzowanej wiedzy czy podręczników. Jak wspomina Piotr Furmankiewicz:

Montaż wykonywałem w dużej mierze instynktownie. Uczyłem się głównie oglądając filmy – niestety książek dotyczących montażu nie było wtedy jeszcze tak dużo jak teraz, a ich dostępność była ograniczona. Kiedy zaczynałem się tym interesować cała branża oparta na nowej technologii dopiero zaczynała się rozkręcać. To był czas, kiedy części komputerów PC i peryferia kupowało się na giełdach, a nie całe stacje robocze w salonach sprzedaży⁹⁷.

Irena Hussar w wywiadzie podkreśliła, że na początku lat 90. stoły montażowe próbowano zmodernizować, łącząc je z nowoczesnymi technologiami. Przy jednym ze stanowisk w jej montażowni zamontowano zestaw, nazwany przez zespół „sztuczną nerką”, który wspierał integrację montażu obrazu z montażem dźwięku w programie Pro Tools. Pomimo wprowadzenia tej technologii, pierwsze doświadczenia z montażem cyfrowym były trudne i czasochłonne. Hussar przyznaje, że na początku ten proces wydawał jej się bardziej skomplikowany niż tradycyjny montaż ręczny. Sprawy nie ułatwiał fakt, że materiały szkoleniowe były dostępne wyłącznie w języku angielskim:

W 1994 roku nie było polskojęzycznych instrukcji branżowych – dostępne były wyłącznie anglojęzyczne podręczniki do obsługi sprzętu.

⁹⁷ Wywiad z Piotrem Furmankiewiczem, w archiwum autorki.

Otokar Balcy⁹⁸ doznał wówczas zawału serca i leżał w szpitalu. Dyrektor zabronił mówić Otkowi, że już mamy ten sprzęt, bo on ucieknie z tego szpitala, a miał bardzo ciężki ten zawał. Potem od razu pojechał do sanatorium na poszpitalne leczenie. I on, będąc w tamtym sanatorium, tłumaczył mi z angielskiego instrukcję i pisał na kartkach, jak na tym sprzęcie montować, co robić, jak uruchamiać, jakie przyciski, jakie funkcje do tego⁹⁹.

Gdy z czasem stoły montażowe przeszły do historii, a podstawowym elementem wyposażenia montażowni stał się komputer, montażysta stał się przede wszystkim osobą wykwalifikowaną w obsłudze specjalistycznego programu. Sprawilo to, że równowaga między jego rolą kreatywną, a techniczną, przechyliła się mocniej w tę drugą stronę. Wspominając te czasy, moi rozmówcy skupiają się głównie na walce z przeszkodami wynikającymi z technologii, a nie na działaniach o charakterze kreatywnym. Przykładowo, Irena Hussar przywołała historię, w której zawiódł ją zapis cyfrowy:

Na początku dysk był malutki, i jakoś tak się stało, że coś zżarło mi jeden cały akt filmu. A za dwa dni miała być kolaudacja w Warszawie. Więc ja wtedy siedziałam, pamiętam, żeby to odtwarzać, montować jeszcze raz. 40 godzin mi to zajęło. Dokupiono mi dysk zewnętrzny, który miał pojemność 1,5 GB. W tej chwili to można mieć 200GB w telefonie, a wtedy to była taka cegła ciężka¹⁰⁰.

Być może to podejście było konieczne dla przetrwania w tym zawodzie w czasach kryzysu. Montaż animacji do roku 1989 był zajęciem niszowym, a ograniczona ilość realizowanych produkcji nie wpłynęła korzystnie na popularność tego zawodu. W późniejszym okresie, gdy technologie komputerowe rozwinęły się, a obsługa programów animacyjnych i montażowych została uproszczona, zapotrzebowanie na montażystów w procesie produkcji animacji zmniejszyło się dramatycznie, wspomina Wiesław Nowak:

⁹⁸ Otokar Balcy - operator dźwięku w filmach animowanych, związany ze Studiem Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej, znany z pracy przy serialach takich jak *Bolek i Lolek* czy *Reksio*.

⁹⁹ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.

¹⁰⁰ Wywiad z Ireną Hussar, w archiwum autorki.

Jak weszły techniki komputerowe, to sobie już reżyserzy sami czyścili, sami montowali, układali ten materiał już w komputerze, także fizycznie montażysta już przestał być potrzebny¹⁰¹.

Mimo że lata 90. były kryzysowym okresem dla filmu animowanego, paradoksalnie dla montażystów okazały się czasem intensywnej pracy i zawodowego uznania. W okresie gwałtownych zmian technologicznych ich wiedza i umiejętności były szczególnie cenione i chętnie zapraszano ich do współpracy przy nowych produkcjach. Kiedy jednak technologie zaczęły się stabilizować, rola montażystów animacji stopniowo przestała być postrzegana jako kluczowa, co ograniczyło częstotliwość zaproszeń do współpracy w późniejszych latach. W okresie 2000-2009, a także w 2010-2022 widać wyraźny spadek udziału montażystów w produkcji filmów animowanych¹⁰². Zmiana zapotrzebowania oznaczała też zmianę form kontraktów, studia rezygnowały z zatrudniania etatowych montażystów. Montażyści przestali być niezbędnym trybikiem w prawidłowo działającej maszynie produkcyjnej, wskutek czego ranga zawodu uległa obniżeniu. Dodatkowo w przedsiębiorstwach zajmujących się animacją przestał funkcjonować system asystencki, co oznaczało zaprzestanie przekazywania wyspecjalizowanych umiejętności pracy z tą formą z pokolenia na pokolenie; zmiana ta dotknęła również studia produkujące filmy fabularne i dokumentalne. Problem wykształcenia nowego pokolenia montażystów miało rozwiązać powołane w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Teatralnej i Telewizyjnej w Łodzi studium montażu, założone w 1999 roku. Niestety, program nauczania nie obejmował zagadnień związanych z montażem animacji:

Jedna z pań wykładowczyń, nie będę mówił która, ale były dwie, to zawsze ulubionym jej tekstem było, że to nie animacja, to się musi montować. To był dla mnie szok¹⁰³.

Łódzka Szkoła Filmowa kształciła studentów specjalizacji filmu animowanego od 1975 roku, w ramach Pracowni Filmu Animowanego kierowanej przez Jerzego Kotowskiego. Lata 90. to czas, w którym liczba produkowanych przez ten ośrodek filmów animowanych znacząco wzrosła. Rozważania dotyczące tego okresu byłyby moim zdaniem niekompletne bez uwzględnienia wkładu tej instytucji w historię filmu animowanego –

¹⁰¹ Wywiad z Wiesławem Nowakiem, w archiwum autorki.

¹⁰² Zob. ryc. 3 znajdująca się na stronie 23.

¹⁰³ Wywiad z Wiesławem Nowakiem, w archiwum autorki.

Łódzka Szkoła Filmowa niezaprzeczalnie była i wciąż jest jednym z największych polskich ośrodków tworzących krótkometrażowe filmy animowane. Należy jednak pamiętać, że tworzone przez studentów filmy nie są kwalifikowane jako profesjonalne produkcje, a etiudy szkolne. Ze względu na ich wyjątkowy charakter, a także ich klasyfikację w Internetowej Bazie Filmu Polskiego, postanowiłam uwzględnić je w moich badaniach jako osobną kategorię¹⁰⁴. Opracowane wyniki dotyczące pozyskanego zbioru danych dla 885 etiud animowanych powstałych w latach 1959-69, 1972-74, 1980-86 oraz 1990-2022 prezentują tab. 4-5 oraz ryc. 5-6.

Pracownia funkcjonowała w ramach Wydziału Sztuki Operatorskiej. Jej współprowadzącymi byli Mieczysław Lewandowski, założyciel Katedry Montażu, oraz Jerzy Kotowski. Łączyła ich ambicja, chęć działania oraz dążenie do wprowadzenia istotnych zmian w polskim szkolnictwie filmowym. Oba kierunki – montażu i animacji – łączą wiele cech – obydwie profesje wymagają precyzji, dbałości o szczegóły, dużej kreatywności, umiejętności prowadzenia narracji, obsługi zaawansowanego oprogramowania komputerowego, a także indywidualnej pracy z materiałem filmowym w ramach grupowego zadania jakim jest proces produkcji filmu. Niestety jednak ścieżki edukacji animatorów i montażyistów Łódzkiej Szkoły Filmowej nie zostały ze sobą połączone. Podczas gdy zdecydowana większość etiud Katedry Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej jest tworzona we współpracy ze studentami montażu PWSFTviT (jest to częściowo obowiązkowa, narzucona przez katedry współpraca), tak wśród wszystkich wyprodukowanych przez PWSFTviT animowanych filmów krótkometrażowych jedynie 17,6% współtworzyli montażyści (tab. 4). Wydaje się, że w latach 90. reżyserzy filmów animowanych najchętniej współpracowali z montażyistą przy swoich produkcjach (ryc. 6), należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że w zdecydowanej większości była to współpraca ze szkolną montażyistką Małgorzatą Zajac¹⁰⁵, prowadzącą przedmiot montaż filmowy dla kierunku animacji (tab. 5). Należy podkreślić, że charakter tej współpracy nie polegał

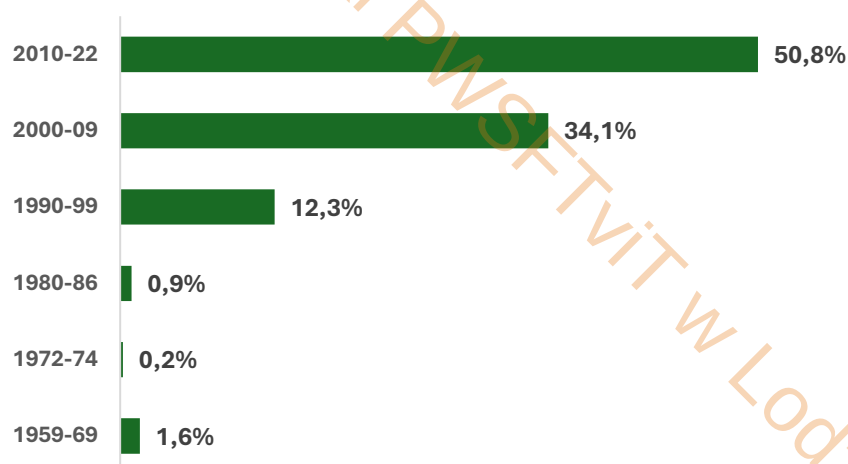
¹⁰⁴ W badaniach etiud uwzględniłam wyłącznie filmy wyprodukowane przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną w Łodzi. Prezentowane dane należy traktować orientacyjnie, ponieważ informacja o udziale montażyisty w realizacji filmu animowanego nie zawsze pojawia się w napisach końcowych, a tym samym nie zostaje odnotowana w dostępnych bazach danych. Taka sytuacja może wynikać z braku staranności przy opracowywaniu napisów w filmach studenckich – zdarzają się przypadki pomijania niektórych członków zespołu realizacyjnego lub podawania ich danych w sposób nieprecyzyjny. Z własnego doświadczenia wiem, że w części animowanych etiud, przy których pracowałam jako montażyistka, moje nazwisko nie zostało uwzględnione w napisach końcowych, mimo realnego udziału w procesie twórczym. Może to istotnie wpływać na ograniczoną widoczność pracy montażyistów w analizach opartych na źródłach katalogowych.

¹⁰⁵ W serwisie filmpolski.pl również występująca jako Szczapa, Małgorzata; Szczapa, Wiesława; Zajac, Wiesława. Pani Małgorzata Zajac nie zgodziła się na udzielenie wywiadu na potrzeby tej pracy.

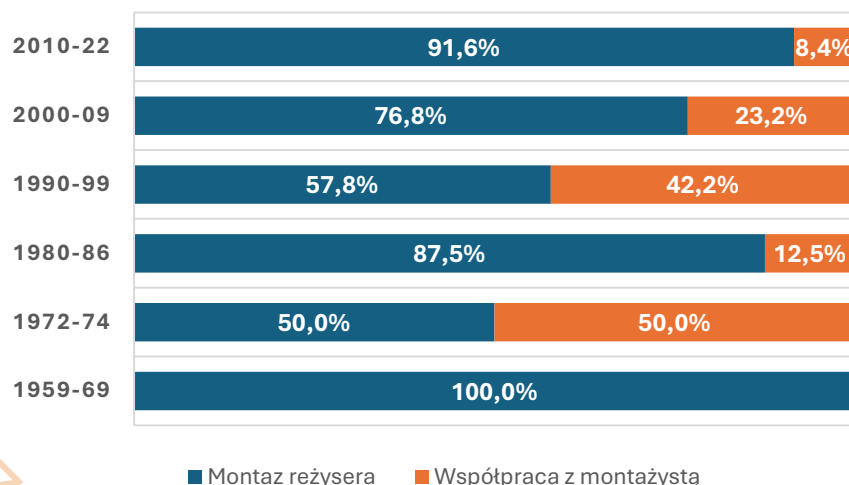
na koleżeńską wymianę, lecz relacji uczeń-mistrz. Wraz z jej przejściem na emeryturę liczba etiud animowanych montowanych przez montażyстів konsekwentnie spadała, osiągając rekordowo niski poziom w roku 2022. Jeżeli największy polski ośrodek edukujący reżyserów animacji oraz montażyстів nie zachęca ich do nawiązywania współpracy, oczywistą konsekwencją takiej strategii jest niemal całkowita eliminacja funkcji montażyści w procesie tworzenia filmu animowanego.

Tabela 4. Zestawienie ogólnej liczby etiud animowanych (N=885) w podziale na okresy produkcji z uwzględnieniem etiud montowanych samodzielnie przez reżyserów/ realizatorów oraz etiud powstałych we współpracy z montażyściami.

Okres produkcji	Etiudy animowane		Montaż reżysera		Współpraca z montażyściami	
	n	%	n	%	n	%
1959-69	14	1,6	14	100,0	-	-
1972-74	2	0,2	1	50,0	1	50,0
1980-86	8	0,9	7	87,5	1	12,5
1990-99	109	12,3	63	57,8	46	42,2
2000-09	302	34,1	232	76,8	70	23,2
2010-22	450	50,8	412	91,6	38	8,4
Ogół	885	100,0	729	82,4	156	17,6



Ryc. 5. Etiudy animowane wyprodukowane w latach 1959-2022 (100%) w podziale okresy produkcji.



Ryc. 6. Udział (%) etiud animowanych montowanych samodzielnie przez reżyserów/realizatorów (N=729, 82,4%) oraz etiud powstałych we współpracy z montażystami (N=156, 17,6%) w podziale na okresy produkcji.

Tabela 5. Montażyści etiud animowanych w latach 1972-2022 – zestawienie z szacowanym udziałem (%) w ogólnej liczbie etiud animowanych (N=156) oraz w odniesieniu do okresu produkcji.

Montażyści etiud animowanych	ETIUDY 1972-2022 (N=156)		1990-99	2000-09	2010-22
	n	%			
Szczapa, Małgorzata; Szczapa, Wiesława; Zając, Małgorzata; Zając, Wiesława	50	32,05	39,1	45,7	
Adamowicz, Anna	13	8,33	21,7	4,3	
Pacura, Cecylia	9	5,77	13,0	1,4	5,3
Ryszka, Maciej	7	4,49		8,6	2,6
Furga, Bogusława	6	3,85	4,3	5,7	
Baryła, Piotr	6	3,85			15,8
Rosset, Aleksandra	5	3,21			13,2
Fabicka, Joanna	4	2,56	2,2	4,3	
Fronc, Barbara	4	2,56		5,7	
Chowańska, Magdalena	3	1,92			7,9
Ewert, Anna	2	1,28	4,3		
Wranicz, Agnieszka	2	1,28	4,3		
Wojdyło, Sebastian	2	1,28		2,9	
Boniecka, Katarzyna; Boniecka-Chyziewicz Katarzyna	2	1,28			5,3
Golis, Ewa	2	1,28			5,3
Janas, Wojciech	2	1,28			5,3
Wojtyński, Mateusz	2	1,28			5,3
Zajdlc, Edyta	2	1,28			5,3

Montażyści 1 etiudy w latach 1972-74: Binkiewicz, Nelli; **1980-86:** Jurczyk, Zbigniew; **1990-99:** Gliński, Tomasz; Krumbiegel, Stephan; Kursa, Wojciech; Nowak, Wiesław; Wojciechowski, Andrzej; **2000-09:** Bembacz, Hubert; Boroń, Krzysztof; Dziewic, Jaromir; Kaproń, Marcin; Kubiak, Wojciech; Leszczyńska, Joanna; Nizel, Jarosław; Nowak, Justyna; Okoniewska, Katarzyna; Omasta, Łukasz; Parszewska, Magdalena; Pepliński, Wojciech; Piasecki, Marcin; Prakash, Tushar; Śladkowski, Jakub; Wojciechowski, Marcin; **2010-22:** Białek, Agnieszka; Białek-Zaborowska, Agnieszka; Dziuba, Filip; Garnarczyk, Anna; Jastrzębska, Natalia; Jędrzejek, Krzysztof; Kozioł, Adam; Loba, Łukasz; Patyk, Przemysław; Poddębniak, Michał; Słota, Wojciech; Szamburski, Paweł; Szczęsny, Mikołaj; Zakrocki, Patryk; Zejer, Alan.

Koniec okresu transformacji w polskim kinie można symbolicznie datować na 2005 rok, gdy na mocy ustawy o kinematografii¹⁰⁶ powstał Polski Instytut Sztuki Filmowej. Szkoła Filmowa w Łodzi, jako kluczowy ośrodek edukacyjny polskiej kinematografii, również odczuła wpływ zmian, które przyniosło powołanie PISF – instytut wspierał finansowo nie tylko wybrane projekty filmowe, lecz także placówki kształcące filmowców. Niestety, montażyści filmów animowanych byli w tym czasie w pozycji znacznie trudniejszej niż montażyści związani z filmami fabularnymi i dokumentalnymi, których liczba rosła wraz z pojawieniem się nowych źródeł finansowania oraz nieustannie ewoluującej, ale także coraz bardziej dostępnej technologii. Film animowany do dziś spotyka się z nowymi przeszkodami, państwowy mecenat nieco poprawił stan kondycji filmu animowanego, jednak wciąż brakuje alternatywnych źródeł finansowania.

*My ciągle się troszeczkę borykamy przy animacji, że jest mało chętnych spoza tych państwowych sponsorów, którzy by chcieli w jakikolwiek sposób uczestniczyć w tworzeniu takich filmów. Raczej wolą brać udział w produkcjach kinowych aktorskich, gdzie jest szansa na większą oglądalność. Prestiż jest inny po prostu przy animacji. Inny, a nie lepszy czy gorszy, tylko po prostu inny, to jest inny target, inne grono osób, które interesuje taka plastyka i styl opowiadania*¹⁰⁷.

Refleksja Janusza Czubaka o dominacji kina fabularnego nad kinem animowanym jest niezwykle trafna i przekłada się bezpośrednio na stosunek montażyistów do pracy przy tego typu produkcjach. Nawet ci nieliczni, którzy są chętni do pracy przy animacjach mają niewielkie szanse zatrudnienia. Rynek filmów animowanych w Polsce jest stosunkowo mały, a produkcje tego typu rzadziej otrzymują duże budżety czy szeroką dystrybucję, co skutkuje mniejszą liczbą zleceń dla montażyistów. Kino fabularne, dysponujące większymi budżetami i większym potencjałem komercyjnym, jest stabilniejszym, a więc bardziej atrakcyjnym środowiskiem pracy. Jak więc powinien ewoluować zawód montażyisty, by dostosować się do obecnych warunków rynkowych? Czy trend spadkowy będzie się utrzymywać, prowadząc do całkowitej eliminacji montażyistów z produkcji filmów animowanych w Polsce?

¹⁰⁶ Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii. Dz. U. 2005, nr 132, poz. 1111, art. 8.

¹⁰⁷ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

Moim zdaniem kluczem do przetrwania montażyстів w filmie animowanym jest dostrzeżenie kreatywnych aspektów ich pracy i odrzucenie przekonań o technicznej naturze tego zawodu. Jak więc zmienić tę narrację? Jak przekonać instytucje, reżyserów czy producentów by spojrzeli świeżym okiem na wartość, jaką wnosimy do projektów? Na te pytania spróbuję odpowiedzieć w kolejnych rozdziałach.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

1.3. Technologia cyfrowa

Dynamiczny rozwój technologii cyfrowych w ostatnich dekadach zmienił oblicze montażu filmowego w sposób, który trudno było sobie wyobrazić jeszcze kilkadziesiąt lat temu. Montażysta, niegdyś ograniczony przez fizyczne medium taśmy filmowej, dziś operuje w przestrzeni cyfrowej. Nowoczesne oprogramowanie oferuje niemal nieograniczone możliwości edycji, manipulowania obrazem i dźwiękiem, co z jednej strony ułatwia pracę, a z drugiej stawia nowe wyzwania – nie tylko techniczne, ale również twórcze.

Kiedyś trzeba było być obecnym w miejscu pracy. W dobie internetu, w fazie powstawania montażu podstawowego, działanie zdalne, nie ruszając się z domu, jest wystarczające. [zmiany technologiczne umożliwiły przeniesienie działań montażysty ze studia profesjonalnego do studia domowego – przyp. autorki] Ładnie to można nazwać etapem offline – wszyscy wiemy, że to jest obrazek roboczy i koncentrujemy się na samym kształcie montażu, jak to ma wyglądać, jak zbudować daną scenę i tego typu historie¹⁰⁸.

Zmiany technologiczne nie tylko umożliwiły montażystom pracę poza tradycyjnym studiem, ale także zrewolucjonizowały sam proces montażu, pozwalając na tworzenie nieskończonych wstępnych wersji filmu „na brudno” – bez ograniczeń fizycznego materiału, z możliwością nieograniczonego eksperymentowania i cofania decyzji. Montażysta nie jest już ograniczony do pracy w obrębie studyjnej montażowni – może pracować zdalnie, z dowolnego miejsca na świecie. Obecnie pracuję z domu, korzystam z prywatnego laptopa, na którym bez problemu mogę pracować na plikach wysokiej jakości. Przy niektórych zleceniach łączę się zdalnie z przygotowaną dla mnie przez zatrudniającą mnie firmę stacją roboczą. Oznacza to, że komputer, na którym faktycznie wykonuję moją pracę, nie znajduje się w mojej montażowni.

W trakcie pracy korzystam z przynajmniej dwóch monitorów – jeden służy do obsługi oprogramowania montażowego, najczęściej Adobe Premiere Pro, popularnego wśród animatorów pracujących w środowisku narzędzi Adobe, drugi przeznaczony jest do podglądu. Dzisiejsze monitory oferują nie tylko większy komfort pracy, ale także

¹⁰⁸ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

rozmiary, które jeszcze kilkadziesiąt lat temu były nieosiągalne. Zmiany te doskonale podsumowuje wypowiedź Piotra Furmankiewicza:

Gigantyczna zmiana zaszła w ekranach. Ja zaczynałem na monitorach tzw. „butlach”, gdzie 17 cali to był już jakiś totalny kosmos. Teraz mam płaski, skalibrowany ekran 32-calowy, a 17 cali używam często jako mniejszy monitor do podglądu. Kiedyś zakup monitora, na przykład 24-calowego, wiązał się z olbrzymim wydatkiem, a dzisiaj nawet dobry monitor z kalibracją można kupić za jedno lepsze zlecenie. Te wszystkie zmiany bardzo pomagają, szczególnie montażystom, którzy często pracują w domowych studiach. Moim zdaniem największa pomoc i skok technologiczny — najbardziej odczuwalny jest właśnie w rozwoju technologii ekranów monitorów¹⁰⁹.

W trakcie pracy dbam o prawidłowe oświetlenie przestrzeni oraz robię przerwy, które pozwalają odpocząć zmęczonym oczom, mając nadzieję, że w ten sposób zminimalizuję negatywny wpływ ekranów na mój wzrok. Fotel biurowy, na którym spędzam codziennie kilka godzin, jest meblem ergonomicznym i wspiera zachowanie prawidłowej pozycji, a co za tym idzie zdrowia kręgosłupa. To podstawowe wyposażenie mojej montaźowni brzmi luksusowo w porównaniu do warunków pracy w montaźowniach XX wieku, gdzie montażyści często spędzali długie godziny przy niewygodnych stołach, otoczeni hałasem maszyn i sprzętem, który wymagał włożenia fizycznego wysiłku w cięcie i sklekanie taśmy filmowej. Komfort pracy był tam daleki od dzisiejszych standardów, a ergonomia stanowiska była często kwestią drugorzędną.

Zmianie uległa również forma zatrudnienia montażystów. W przeciwieństwie do systemu obowiązującego przed 1989 rokiem, montażysta nie przynależy do jednego studia i nie montuje wszystkich produkcji realizowanych w nim. Umowa o pracę na pełen etat w studiu filmowym jest dziś rzadkością. Montażyści często działają jako freelancerzy – zatrudniani są w ramach umowy zlecenia lub o dzieło lub otwierają jednoosobowe działalności gospodarcze i zawierają z klientami umowy typu B2B. Montażysta-freelancer samodzielnie zarządza swoim czasem pracy, sam wybiera projekty, często pracuje zdalnie, może działać przy kilku różnych produkcjach jednocześnie. W takiej pracy istotna jest

¹⁰⁹ Wywiad z Piotrem Furmankiewiczem, w archiwum autorki.

elastyczność, umiejętność dostosowania się do różnych stylów produkcji i narzędzi montażowych, a także umiejętność efektywnej komunikacji z reżyserami, producentami oraz innymi członkami zespołu filmowego, nierzadko działającymi w różnych lokalizacjach i strefach czasowych. Ze względu na ograniczoną produkcję filmów animowanych w Polsce, działający w tej niszy montażyści zwykle pracują też przy innych zleceniach – animacje nie są więc dla nich głównym źródłem utrzymania.

W Polsce funkcjonuje kilka prężnie działających studiów, które specjalizują się w produkcji animowanych filmów autorskich. Miałam przyjemność współpracować z kilkoma z nich, w tym Fumi Studio, Letko, WJTeam/Likaon czy Animoon. Do współpracy zwykle zaprasza mnie reżyser, który stara się o dofinansowanie z PISF lub już je otrzymał. Czasem z inicjatywą wychodzi producent lub kierownik produkcji, którzy w ten sposób chcą zapewnić reżyserowi dodatkowe wsparcie w procesie produkcji. Oczywiście, z różnych przyczyn, czasem propozycja współpracy może zostać przez montażystę odrzucona. Wtedy zwykle na swoje miejsce poleca się zaufanego montażystę. Jak podkreśla Janusz Czubak:

Najczęściej propozycje współpracy wysuwane są przez producentów. Producent dzwoni i mówi: pracujemy nad takim projektem, czy jest Pan w stanie podjąć się takich to a takich operacji. Czasem chodzi o sam montaż, czasem o dźwięk, a czasami o to i o to. W zależności od tego, jakie warunki są postawione negocjujemy zakres współpracy. Dochodzimy do finalnego porozumienia bądź też czasami nie. Jeżeli nie można przyjąć zlecenia, bo jest zbyt duże lub akurat koliduje z naszym terminarzem, to zawsze można polecić kogoś zaprzyjaźnionego, do kogo mamy duże zaufanie, i kto mógłby się tego podjąć. Jest to sprawa bardzo istotna. Nasze środowisko nie jest zbyt liczne i wszyscy się trochę znamy, bezpośrednio, lub choćby po obserwacji pracy innych na festiwalach filmowych, w kinach lub innych mediach¹¹⁰.

Niektórzy montażyści w ramach poszerzenia swojej oferty zajmują się również montażem dźwięku, korekcją kolorów, tworzeniem efektów specjalnych oraz compositingiem i conformingiem. Umożliwia im to osiągnięcie wyższych zarobków. Ci, którzy nie odnajdują się w tych polach, muszą szukać innych źródeł dochodu.

¹¹⁰ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

Montażysty zainteresowani animacją są często przyciągani przez branżę gier komputerowych, która w ostatnich latach prężnie rozwija się na polskim rynku i oferuje stabilne zatrudnienie oraz wysokie zarobki lub decydują się na poszukiwanie pracy za granicą, szczególnie w Stanach Zjednoczonych czy w Kanadzie, gdzie powstaje dużo animowanych produkcji.

Obecnie pracuję jako freelancerka w polskiej firmie specjalizującej się w produkcji różnych form animowanych oraz efektów specjalnych na potrzeby branży filmowej i reklamowej. Przedsiębiorstwo to realizuje projekty na rynki międzynarodowe, współpracując z zagranicznymi partnerami przy tworzeniu materiałów takich jak cinematiki oraz trailery do gier komputerowych. Dzięki tej pracy mam możliwość uczestniczenia w różnorodnych, prestiżowych przedsięwzięciach o globalnym zasięgu. Dynamiczny rozwój sektora gier komputerowych (powszechnie określanego jako *game development*, skrótowo: *GameDev*) otworzył nowe przestrzenie dla zastosowań animacji. Współczesne gry wideo coraz częściej wymagają zaawansowanych sekwencji animacyjnych – przede wszystkim tzw. *cutscenes*, czyli przerywników fabularnych renderowanych w czasie rzeczywistym na silniku gry lub tworzonych wcześniej jako prerenderowane wstawki, które pod względem narracyjnym naśladują język kina. Animatorzy i montażysty znajdują również zatrudnienie przy realizacji *game cinematics* – wysokiej jakości sekwencji filmowych produkowanych niezależnie od rozgrywki, wykorzystywanych m.in. w trailerach, sekwencjach otwierających lub kluczowych momentach fabularnych. Rosnąca złożoność wizualna gier oraz coraz większe oczekiwania graczy sprawiają, że specjaliści związani z animacją są aktywnie poszukiwani i coraz częściej angażowani w ramach tej branży. Animacja w kontekście gier komputerowych nie tylko zyskuje na znaczeniu, ale staje się jednym z kluczowych kierunków rozwoju zawodowego dla profesjonalistów z tego obszaru.

W ramach pracy zawodowej wykonuję zadania związane z montażem stillomatików (storyboardy umieszczane na osi czasu), przygotowuję układki montażowe referencyjne dla animatorów, pracuję z plikami rejestrowanymi w technologii *motion capture*, a także montuję materiały marketingowe. Praca nad autorskimi filmami animowanymi, które były realizowane w różnych technikach – od tradycyjnej animacji rysunkowej, przez animację *stop motion*, aż po zaawansowane techniki komputerowe – umożliwiła mi rozwinięcie wszechstronnych umiejętności, które teraz z powodzeniem wykorzystuję w pracy nad dużymi, komercyjnymi projektami. W toku pracy szybko zaobserwowałam braki w mojej

edukacji w zakresie pracy zespołowej w obrębie skomplikowanego technicznie *workflow*, czyli złożonego procesu produkcyjnego obejmującego organizację plików, zarządzanie wersjami oraz współpracę między różnymi specjalistami. Dodatkowym problemem jest jeszcze specyfika pracy zdalnej, w której fizyczny kontakt zostaje zastąpiony przez kontakt wirtualny, co wymaga jeszcze większej precyzji w komunikacji i organizacji materiałów. W mojej ocenie zarówno w Katedrze Montażu Filmowego, jak i Katedrze Animacji i Efektów Specjalnych brakuje zajęć, które przygotowywałyby montażystów i reżyserów animacji do takiej pracy. Warto też podkreślić, że łódzka Szkoła Filmowa nie oferuje kształcenia w kierunku branży gier. Według Piotra Furmankiewicza powinna ona nadrobić braki w tym zakresie:

To jest największy problem szkoły - o czym sama wiesz — że na animacji student robi wielokrotnie etiudę samodzielnie, dlatego brakuje mu umiejętności współpracy z innymi twórcami. Wspólna praca kilku osób przy jednym projekcie z filmówki jest często bardzo trudna. Braki są ogromne, jeśli chodzi o kwestie compositingu czy workflow produkcyjnego projektu. Nawet w podstawowych aspektach, takich jak nazywanie plików, studenci mają ograniczoną wiedzę. Trzeba nad tym powoli pracować - co z moich obserwacji pomalu następuje¹¹¹.

Wraz z rozwojem technologii pojawiły się nowe narzędzia, które zaczynają zmieniać sposób tworzenia animacji. Oprogramowania wykorzystujące sztuczną inteligencję (AI) są obecnie w stanie generować animacje autonomicznie, co wywołuje zarówno ekscytację, jak i obawy wśród specjalistów. AI potrafi automatycznie analizować ruchy, przewidywać sekwencje ruchów postaci, a nawet tworzyć całe animacje na podstawie skryptów czy szkiców. Choć tego typu narzędzia mogą przyspieszyć proces produkcji, pojawia się pytanie, w jakim stopniu wpłyną one na zawód animatora i montażysty. Dla wielu profesjonalistów AI jest kolejnym narzędziem, które może wspomóc ich pracę, ale rodzi również wątpliwości czy kreatywność człowieka nie zostanie w przyszłości częściowo zastąpiona przez algorytmy. W dobie, gdy każdy krok w procesie montażu można wykonać wirtualnie, kluczowe staje się pytanie: czy technologia wyzwala kreatywność, czy też zaczyna ją zastępować? Choć technologia nieustannie się rozwija, zaangażowanie i pasja montażysty, moim zdaniem, pozostają niezastąpione – to one nadają filmowi ostateczny kształt

¹¹¹ Wywiad z Piotrem Furmankiewiczem, w archiwum autorki.

i emocjonalną głębię, czego algorytmy nie są w stanie odtworzyć. Janusz Czubak podziela moje zdanie:

Wydaje mi się, że w bardzo bliskiej przyszłości należy się spodziewać inteligentnych filtrów nowej generacji, które przyspieszą, ale jednocześnie udoskonalą operacje postprodukcyjne. Kto wie, co będzie za 20–30 lat, ale według mnie w przypadku rozwiązań plastycznych człowiek zawsze będzie niezastąpiony. W innych obszarach można się jednak spodziewać, że sztuczna inteligencja częściowo nas zastąpi.

Na przykład na planie filmowym AI może sama zgrać klatki, stworzyć z nich ujęcie, wrzucić je w określone miejsce w układce na podstawie nazwy – a nasza rola sprowadzi się jedynie do sprawdzenia, czy montaż i cięcia nam pasują. Wszystkie pośrednie czynności zostaną zautomatyzowane. W pewnym sensie wrócimy do czasów, gdy montażysta miał asystenta – tyle że w formie sztucznej inteligencji. Na pewno powstanie oprogramowanie, które będzie spełniało tę rolę, porządkując materiały i pilnując nazewnictwa. Takich zmian należy się spodziewać i nie ma sensu się przed nimi bronić. Czy to bardzo przyspieszy pracę? Nie wiem, bo w montażu istotną rolę odgrywa tzw. oddech i dystans. Jak już wszystko zmontujesz i wydaje ci się, że jest w porządku, to warto dać sobie tydzień, a potem obejrzeć całość na świeżo¹¹².

Zaawansowana technologia staje się coraz łatwiejsza w obsłudze, otwierając świat animacji dla szerszej grupy twórców. Malejące koszty produkcji filmów animowanych sprawiają, że forma ta staje się coraz bardziej dostępna. Narzędzia oparte na sztucznej inteligencji i automatyzacji procesów postprodukcyjnych pozwalają nawet amatorom bez opuszczania domu tworzyć produkcje, które kiedyś wymagały zaangażowania licznych profesjonalistów i dużych budżetów. Moje spostrzeżenia potwierdza Piotr Furmankiewicz:

W latach 70. i 80. ta branża była bardzo zamknięta. Dostanie się do animacji, gdzie technologicznie proces był w domu nie do zrealizowania, było bardzo trudne. To było niemożliwe, żeby w domu robić sobie animację, posiadać pulpit. Dopiero zawodowi animatorzy albo studenci,

¹¹² Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

*którzy wiedzieli o co chodzi, mieli jakieś tam pulpity, dostęp do kartek z dziurkami. Natomiast ogólnie to były czary-mary dla przeciętnego człowieka. W szkołach to samo, przecież nie było animacji, a teraz mamy jakieś takie prywatne szkoły, gdzie o animacji się mówi, czy nawet w średniej szkole prowadzi się warsztaty. Także to wszystko się niesamowicie rozwinęło*¹¹³.

Nowe możliwości rodzą nowe pytania: czy produkcje oparte na generowanych przez AI obrazach animowanych zdominują wkrótce rynek, wypierając filmy i reklamy z udziałem żywych aktorów? Co się stanie, gdy animacja stanie się tańszą i bardziej dostępną formą twórczości niż tradycyjny film fabularny czy dokumentalny, w których koszty produkcji, tworzenia planu filmowego i zatrudniania ekip stale rosną? Możliwy jest przecież znaczny wzrost liczby produkcji animowanych, co może prowadzić do zwiększonego zapotrzebowania na specjalistów pracujących w tym medium. Moim zdaniem montażyści filmów animowanych będą dobrze przygotowani na taką sytuację, być może lepiej niż ich koleżanki i koledzy związani z fabułą i dokumentem. Pojawienie się technologii CGI wymusiło na artystach w tej dziedzinie całkowitą zmianę podejścia do procesu tworzenia animacji. Dzięki temu współcześni montażyści animacji posiadają zestaw umiejętności i narzędzi, które pozwalają im szybciej adaptować się do pojawiających się innowacji. Gdy techniczne trudności stopniowo odchodzą w cień, prawdziwa istota zawodu montażysty animacji staje się na nowo widoczna. Nie jest istotna techniczna umiejętność cięcia i łączenia ujęć, obsługi stołu montażowego czy programu komputerowego, lecz sztuka kreacji narracji. To właśnie na tym poziomie – opowiadania historii poprzez obraz i dźwięk – montażyści animacji mogą odzyskać częściowo utracony w okresie transformacji cyfrowej kreatywny charakter swojej pracy. Jak podkreśla Janusz Czubak:

W Wytwórni Filmów Fabularnych był słynny montażysta, który czasem wdawał się w ostre konflikty z bardzo znanymi reżyserami. Po takich spięciach wychodził z montażowni – szedł na długi spacer albo wracał dopiero następnego dnia, bo stwierdzał, że takiego chłamu nie puści. Było to bardzo widowiskowe. Był jednak świetnym montażystą i mimo jego trudnego charakteru reżyserzy chcieli z nim pracować. Wiedzieli, że nie jest osobą obojętną – reagował, angażował się i wносił

¹¹³ Wywiad z Piotrem Furmankiewiczem, w archiwum autorki.

*coś do całej konstrukcji filmu. Nie ograniczał się do mechanicznego cięcia i sklejanie taśmy, co niedługo może robić sztuczna inteligencja*¹¹⁴.

Przechylenie szali w stronę działań kreatywnych jest kluczowe nie tylko dla przetrwania, ale przede wszystkim dla rozwoju zawodu montażysty animacji. Umiejętność kształtowania filmowej opowieści, świadomość narracji, subtelne manipulowanie emocjami widza oraz budowanie rytmu i tempa zawsze pozostaną domeną człowieka. Przyszłość może przynieść jeszcze więcej zautomatyzowanych procesów, ale kreatywna wizja montażysty i jego rola w kształtowaniu opowieści, moim zdaniem, nigdy nie zostaną całkowicie zastąpione przez algorytmy. Wyczucie montażysty, jego świeże spojrzenie i zdolność postawienia się w roli widza, niezależnie od stopnia zaawansowania technologii, pozostaną kluczowymi atutami w tworzeniu filmu animowanego.

¹¹⁴ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

Rozdział II

WSPÓŁPRACA

Film tworzony w izolacji traci na głębi, bo reżyser nie konfrontuje swoich pomysłów z widzami ani z innymi członkami zespołu. A przecież to właśnie w tej konfrontacji rodzi się jakość¹¹⁵.

Rozdział drugi tej pracy poświęcony jest głębszej analizie kreatywnego aspektu pracy współczesnego montażysty animacji. Omawiam w nim narzędzia, jakimi montażyści dysponują na różnych etapach produkcji filmów animowanych, a także specyfikę relacji między reżyserem animacji a montażystą, która moim zdaniem w wielu aspektach znacząco różni się od współpracy reżysera i montażysty w filmie fabularnym czy dokumentalnym. Rozpoczynając pracę nad drugim rozdziałem, uświadomiłam sobie, że kluczowym elementem mojej tezy jest założenie, iż reżyser powinien współpracować z montażystą, a ich wspólne działania stanowią istotny i korzystny aspekt procesu twórczego. Dla mnie, jako czynnej zawodowo montażystki, jest to założenie naturalne i niemal niepodważalne. Trudno byłoby mi przyjąć inne stanowisko, skoro moje doświadczenia zawodowe jednoznacznie potwierdzają wartość tej współpracy. Na potrzeby niniejszej rozprawy postanowiłam zdystansować się od własnych przekonań i spróbować spojrzeć krytycznie na opisywaną sytuację. Choć osobiście uważam, że w procesie realizacji filmu animowanego współpraca reżysera i montażysty jest optymalnym sposobem działania, to przeprowadzona przeze mnie analiza danych z zasobów Internetowej Bazy Filmu Polskiego filmpolski.pl wskazuje, że reżyserzy autorskich filmów animowanych często zajmują się montażem samodzielnie¹¹⁶. Nie można wykluczyć więc sytuacji, w której rola montażysty jest w całości przejmowana przez reżysera. Czy istnieją zatem okoliczności, w których współpraca reżysera i montażysty nie jest konieczna lub jest wręcz niekorzystna dla dzieła? Może lepszym rozwiązaniem dla reżyserów byłoby samodzielne działanie? Refleksja nad tymi pytaniami wydaje się kluczowym punktem wyjścia dla dalszych rozważań zawartych w tym rozdziale.

Historia polskiej animacji autorskiej pokazuje, że wielu pionierów tego gatunku, takich jak Jan Lenica czy Walerian Borowczyk, pracowało niemal całkowicie samodzielnie. Warto przypomnieć, że mogło to wynikać z okoliczności – pokolenie mistrzów zaczynało swoje kariery w czasach, gdy proces produkcji animacji wyglądał zupełnie inaczej niż

¹¹⁵ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

¹¹⁶ Zob. Ryc. 3 na stronie 23.

obecnie, a dostępność wyspecjalizowanych współpracowników była mocno ograniczona. Z drugiej strony, reżyser Witold Giersz w cytowanej w pierwszym rozdziale wypowiedzi podkreślał, że przy realizowanych filmach zawsze współpracował z montażyстами, choć czasem ich nazwiska nie pojawiały się w napisach końcowych. Brak informacji o współpracy, wynikający być może z faktu, że rola montażyisty była wówczas niedoceniana, nie jest jednak dowodem na to, że montażyista nie stanowił istotnego wsparcia w procesie produkcji. Ten przykład świetnie ilustruje niejednoznaczne relacje reżysera i montażyisty w animacji. Na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat wiele się jednak zmieniło – obecnie w produkcji filmu animowanego kładzie się większy nacisk na podział ról i wyspecjalizowane funkcje. Jak zatem wygląda dziś współpraca między reżyserem a montażyistą? W kolejnych częściach rozdziału przyjrę się aktualnym realiom tej dynamicznej relacji.

Czy pracujący współcześnie reżyser filmu animowanego powinien sam montować swój film? Gdy w tym pytaniu podmienimy słowo animowany na fabularny czy dokumentalny, odpowiedź wydaje się jasna – obecność montażyisty jest w tych procesach uznawana za nieodzowną. W przypadku filmu animowanego sprawa nie jest tak jednoznaczna. Specyfika produkcji animowanej, obejmująca etapy takie jak storyboard czy animatik oraz potrzeba precyzyjnego planowania każdego ujęcia, sprawiają, że reżyserzy, przynajmniej w teorii, mają pełną kontrolę nad wszystkimi aspektami swojego dzieła. Czy wystarcza to jednak, aby wykluczyć potrzebę współpracy z montażyistą? Co reżyser może zyskać, gdy decyduje się na zaangażowanie drugiego artysty? Czy taka współpraca niesie ze sobą również pewne ryzyko?

2.1. Czy reżyser filmu animowanego powinien sam montować swój film?

Aby lepiej zrozumieć współpracę reżysera i montażysty w filmie animowanym, w trakcie przeprowadzanych wywiadów z profesjonalistami zadawałam wiele pytań dotyczących tej relacji. Przedstawiciele obu profesji wyrażali opinie w dużej mierze kształtowane przez osobiste doświadczenia, co utrudniało obiektywną ocenę zagadnienia. Montażysty zgodnie twierdzili, że reżyser nie powinien samodzielnie montować własnego filmu. Podkreślali, że choć dostępność programów upraszczających montaż pozwala mu wykonać tę pracę, rozwiązanie to nie jest optymalne. Argumentowali, że współpraca z montażystą wnosi znaczące korzyści na płaszczyźnie kreatywnej, co szczegółowo omówię w dalszej części rozdziału. Jednocześnie okazywali zrozumienie dla sytuacji, w której reżyser samodzielnie pracuje nad filmem animowanym, porównując ten proces do tworzenia dzieła sztuki przez artystę.

W naturalny sposób, jeśli nad filmem pracuje jedna osoba, to jest jego skończonym autorem. W przypadku zespołowej pracy proces twórczy dzieli się między wielu twórców, ale ostatecznie podpisuje się pod nim reżyser. To reżyser decyduje, które rozwiązania zaakceptować, a które odrzucić – taka jest istota reżyserowania.

Reżyser tworzy przestrzeń i świat filmu, ale montażysta często wspiera go w ożywieniu tej wizji. Montażysta pełni także rolę partnera do dyskusji, pomagając weryfikować pomysły. Bywa, że mówię reżyserowi: „To jest świetne, a tamto nie działa”, na co on odpowiada: „A właśnie wolę tamto.”. Zastanawiamy się wówczas, co jest przyczyną i szukamy takiego rozwiązania. Taka wymiana zdań jest integralną częścią wspólnego procesu twórczego¹¹⁷.

Osoby reżyserujące filmy animowane, z którymi współpracowałam i przeprowadziłam wywiady na potrzeby tej pracy, wyrażały zróżnicowane opinie, które można sprowadzić do stwierdzenia: „to zależy”¹¹⁸. Podobne stanowisko zaprezentował producent i montażysta filmowy Piotr Furmankiewicz, który w rozmowie zaznaczył, że odpowiedź na pytanie o zasadność współpracy reżysera z montażystą zależy od specyfiki

¹¹⁷ Wywiad z Jarosławem Barzanem, w archiwum autorki.

¹¹⁸ Alicja Błaszczczyńska, Ewa Borysewicz, Natalia Durszewicz, Anastazja Naumenko, Julia Orlik-Buratyńska, , Joanna Szlembarska.

filmu. Jak zauważył, podczas realizacji większości projektów animowanych w prowadzonym przez niego Fumi Studio, nie angażuje się montażyści na pierwszych etapach produkcji. Montażysta dochodzi do projektu na prośbę reżysera, zazwyczaj podczas postprodukcji. Jako wyjątek przywołuje filmy reżyserowane przez Piotra Dumalę, który już na etapie preprodukcji uwzględnia współpracę z montażystą. W rozmowie ze mną Dumala podkreślił, że jest to dla niego ważny element procesu kreatywnego, choć współpraca z montażystą ma najczęściej charakter konsultacyjny, a nie ciągły. Zaobserwowałam tendencję, zgodnie z którą twórcy z bogatym dorobkiem artystycznym często pracują samodzielnie, korzystając ze wsparcia montażyisty jedynie na wybranych etapach procesu twórczego. Praca właśnie w systemie konsultacyjnym jest moją ulubioną metodą pracy przy montażu autorskiego filmu animowanego. Moimi doświadczeniami dzielę się w rozdziale 2.2. *Rola montażyisty w procesie produkcji filmu animowanego – case studies.*

Podczas rozmowy Piotr Furmankiewicz podkreślał, że samodzielny montaż filmu przez reżysera jest w pełni uzasadniony, jeśli reżyser posiada solidne doświadczenie montażowe, dobrze zna związane z nim procesy i narzędzia, a jego wiedza umożliwia mu kreatywne i efektywne działanie. Zauważył jednak, że młodzi reżyserzy często podejmują się tego zadania, kierowani ambicją płynącą z przekonania, iż powinni samodzielnie kontrolować każdy etap powstawania filmu. Janusz Czubak wskazywał, że taka postawa może wynikać ze sposobu kształcenia w szkołach filmowych. Studenci są tam często zachęcani do wszechstronności, co może rodzić ryzyko nadmiernej koncentracji na własnych pomysłach bez otwarcia się na współpracę:

Po co reżyser miałby montować swój film? Dlaczego siadasz, spędzasz godziny przy stole montażowym, wycinasz fragmenty i układasz je na nowo? Co chcesz przez to osiągnąć? [...] Czasem mam wrażenie, że młody twórca chciałby sam robić wszystko – grać, reżyserować, kręcić zdjęcia, udźwiękawiać, montować, a potem samemu oglądać swoje dzieło. Taki zamknięty obieg twórczy. [...] To rola opiekunów – przypominać, że film to praca zespołowa. Reżyser musi zaufać scenarzyście, operatorowi, animatorowi, a w końcu także montażyście. Nie ma cudów – film nie jest przedsięwzięciem jednoosobowym¹¹⁹.

¹¹⁹ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

Montażysta w rozmowie zaznacza, że jego zdaniem montaż to nie tylko techniczne działanie składania ujęć w cały film, ale przede wszystkim przestrzeń do twórczej konfrontacji i współpracy. Janusz Czubak podkreśla, że najważniejszym elementem pracy reżysera jest umiejętność współpracy i otwartość na inne perspektywy. Zwraca również uwagę, że ostatecznym odbiorcą i krytykiem dzieła jest publiczność. Dialog z zespołem twórczym może pomóc reżyserowi dostrzec aspekty projektu, których wcześniej nie dostrzegał. W przypadku debiutantów jest to szczególnie ważne przez wzgląd na ograniczone doświadczenie reżysera. Taka współpraca, zdaniem Czubaka, ma potencjał wzbogacić film, czyniąc go bardziej wielowymiarowym, ponieważ montażysta wnosi do projektu alternatywny punkt widzenia, który często może stać się „bezpiecznikiem” dla reżysera – nie tylko technicznym, ale także psychologicznym. Zdaniu Czubaka wtóruje Furmankiewicz, który zauważył ciekawą tendencję u debiutujących reżyserów. Młodzi twórcy często decydują się na współpracę z montażystą dopiero wówczas, gdy napotykają trudności, z którymi nie potrafią sobie sami poradzić. „*Jak trwoga, to do Boga*”, podsumował żartobliwie.

Gdybym mogła cofnąć się w czasie, na pewno korzystałabym z konsultacji montażowych na studiach, ponieważ wiem, że niektóre sceny w moich wcześniejszych filmach mogłyby być lepiej zmontowane, bardziej czytelne i zrozumiałe. Dzięki temu niektóre treści, które chciałam przekazać, mogłyby mocniej wybrzmieć. W tamtym momencie nie zawsze wiedziałam, jak to zrobić, a konsultacje mogłyby znacząco pomóc w opowiedzeniu historii w bardziej klarowny i spójny sposób. Niestety, mam wrażenie, że studenci animacji są często osamotnieni w procesie twórczym. Brak współpracy z innymi wydziałami jest niekorzystny, bo dopiero po studiach zdobywamy kluczową umiejętność pracy w zespole¹²⁰.

Przyglądając się zagadnieniu pracy z debiutantami, warto zastanowić się również nad kwestią edukacji studentów reżyserii filmu animowanego w zakresie montażu. Reżyserka, a także pedagożka, Ewa Borysewicz, autorka animacji nagradzanych na festiwalach na całym świecie, w tym animacji *Do serca twego* (2013), opowiadając o swoich doświadczeniach i refleksjach na temat pracy z montażystami, podkreśla, jak kluczowe jej

¹²⁰ Wywiad z Natalią Durszewicz, w archiwum autorki.

zdaniem jest wprowadzanie elementów współpracy już na etapie studiów. Te wspólne działania nie tylko rozwijają warsztat techniczny, ale także budują zrozumienie kolektywnego charakteru tworzenia filmu:

Rozumiem, że na samym początku, kiedy studenci dopiero zaczynają tworzyć filmy, mogą nie chcieć pracować z montażystą. Niektórzy mogą być bardzo związani z własnymi materiałami i mieć osobisty stosunek do swojej pracy – tak mocny, że trudno im wyobrazić sobie współpracę z innymi. To może wynikać z potrzeby poukładania sobie pewnych rzeczy w głowie i przejścia przez różne etapy pracy samodzielnie. Jednak uważam, że to nie wyklucza równoległego uczenia się o montażu i współpracy z montażystami. Takie doświadczenia mogłyby być bardzo rozwijające. Wyobrażam sobie, że w trakcie pięcioletnich studiów większość studentów w końcu poczuje potrzebę takiej współpracy. To naturalna część dojrzewania w zawodzie i zrozumienia, jak ważna jest wymiana doświadczeń i pomysłów. Współtworząc film, wszyscy gramy do tej samej bramki. Ta metafora zawsze do mnie przemawia¹²¹.

Być może postawione przeze mnie pytanie wymaga zmiany perspektywy. Zamiast zastanawiać się, czy reżyser powinien sam montować swój film, powinnam zapytać: z kim reżyser powinien montować film? Jeśli dialog z samym sobą w pełni zaspokaja potrzeby twórcze reżysera, a w jego odczuciu świeże spojrzenie, które może zapewnić montażysta, nie jest konieczne, wtedy rzeczywiście reżyser może samodzielnie pełnić rolę montażysty. Jednak dla reżyserów, którzy w udziale innych artystów w procesie produkcji widzą źródło inspiracji, współpraca – w tym montażowa – może stanowić istotne wsparcie twórcze. Ewa Borysewicz, z którą współpracowałam przy filmie *Cud*, podziela moje zdanie:

Robienie filmu bez rozmów ze współpracownikami jest bez sensu. Szczególnie z montażystą – nie wyobrażam sobie pracy bez niego. Uważam, że montażysta to druga para oczu, ktoś, kto bardzo dobrze rozumie film, jego cel, przesłanie i temat. Taka osoba może spojrzeć na projekt świeżym okiem i ocenić, czy moje zamierzenia faktycznie się sprawdzają, czy historia, którą chcę opowiedzieć, działa w rzeczywistości.

¹²¹ Wywiad z Ewą Borysewicz, w archiwum autorki.

*Realizując film, trudno jest zachować dystans, szczególnie kiedy ogląda się te same materiały wielokrotnie, a dodatkowo uczestniczy się we wszystkich etapach produkcji. Ty byłaś dla mnie osobą, która mogła spojrzeć na wszystko z dystansem i świeżością. To spojrzenie było dla mnie niezwykle cenne. Dzięki temu mogłam mieć pewność, że film zmierza w dobrym kierunku*¹²².

Twórcy filmów animowanych młodego pokolenia, z którymi omówiłam nasze wspólne doświadczenia zawodowe, jednomyślnie uznali, że współpraca reżysera z montażystą przynosi projektowi wiele korzyści. Wszyscy wskazywali na zalety współpracy z montażystą, takie jak świeże spojrzenie na materiał, możliwość weryfikacji pomysłów, propozycje alternatywnych rozwiązań narracyjnych oraz wsparcie emocjonalne w trudnym i wymagającym procesie produkcji.

Dla mnie bardzo ważne jest, żeby montażysta mógł otwarcie powiedzieć: „To nie działa tak, jak sobie wyobrażasz” albo „Ten pomysł się nie sprawdza, poszukajmy innego rozwiązania”. Myślę, że podczas naszej współpracy starałam się być otwarta na twoje propozycje. Brałam pod uwagę, że to, co mi się wydaje słuszne, wcale nie musi tak wyglądać w rzeczywistości – szczególnie na etapie szkiców czy wstępnych wersji animatiku. Dlatego zdecydowanie jestem zwolenniczką partnerskiej relacji w pracy z montażystą.

*Bez montażystki lub montażysty czułabym się samotna w procesie opowiadania historii – jakbym mówiła do siebie w pustym pokoju. Wierzę, że filmy są dla widzek i widzów, a jako reżyserka muszę szczególnie dbać o komunikację z odbiorcą. Montażystka czy montażysta jest dla mnie głosem przyszłej widowni – kimś, kogo warto słuchać*¹²³.

Te aspekty sprawiają, że montażysta może być nie tylko technicznym wykonawcą, ale także kluczowym współtwórcą dzieła. Ewa Borysewicz, zapytana o cechy montażysty kluczowe dla owocnej współpracy, odpowiedziała:

¹²² Wywiad z Ewą Borysewicz, w archiwum autorki.

¹²³ Wywiad z Ewą Borysewicz, w archiwum autorki.

Przede wszystkim cenię indywidualność montażysty – to, żeby miał odwagę mówić, co jego zdaniem działa, a co nie. Ważne jest też otwarcie na dialog i umiejętność słuchania. Oczywiście, podstawą jest to, że montażysta i reżyser powinni odbyć rozmowę na samym początku współpracy. To kluczowe, aby zrozumieć temat filmu, jego przesłanie i kierunek, w jakim zmierza. Ważne jest, aby montażysta rozumiał, o czym tak naprawdę jest opowiadana historia, by potem móc uwydatnić jej emocje w montażu. Jednocześnie istotna jest elastyczność. Montażysta powinien być otwarty na to, że reżyser może uważać, iż montaż w danej wersji jeszcze czegoś potrzebuje, że czegoś w nim brakuje. Kluczowa jest gotowość do wspólnego poszukiwania nowych rozwiązań, zmieniania koncepcji czy szukania świeżych sposobów wyrazu. Ta wymiana myśli i ciągle udoskonalanie filmu są dla mnie niezwykle istotne¹²⁴.

Osoby reżyserujące filmy animowane, z którymi współpracowałam i przeprowadziłam wywiady na potrzeby tej pracy, zgodnie stwierdzały, że ich zdaniem współpraca z montażystą niesie ze sobą wyłącznie korzyści¹²⁵. Część z nich po chwili refleksji dodała, że ewentualne zagrożenie dla procesu powstawania filmu może pojawić się wtedy, gdy montażysta i reżyser nie potrafią się porozumieć. Jeśli jednak obie strony darzą się szacunkiem i otwarcie rozmawiają, taka współpraca zawsze działa na korzyść filmu. Zasada ta dotyczy oczywiście nie tylko filmów animowanych oraz relacji reżyser-montażysta i jest uniwersalna dla wszystkich gatunków i zawodów filmowych.

Współpraca wymaga zaufania. Jeśli montażysta ma realnie wspierać reżysera, ten musi ufać jego wizji i kompetencjom. Podejrzewam, że łatwiej o to w zespołach, które pracują razem przez dłuższy czas, niż w takich, które formują się na potrzeby konkretnego projektu. Wierzę jednak, że profesjonalny montażysta zawsze działa na rzecz filmu i potrafi wydobyć z niego maksimum, dbając jednocześnie o to, by reżyser nie zatracił swojego pierwotnego pomysłu¹²⁶.

¹²⁴ Wywiad z Ewą Borysewicz, w archiwum autorki.

¹²⁵ Alicja Błaszczyńska, Ewa Borysewicz, Natalia Durszewicz, Anastazja Naumenko Julia Orlik-Buratyńska, , Joanna Szlembarska.

¹²⁶ Wywiad z Anastazją Naumenko, w archiwum autorki.

Z opinią Anastazji Naumenko zgadza się Jarosław Barzan. Jego zdaniem praca z reżyserem to zawsze balans między realizacją jego wizji, a wniesieniem własnych pomysłów i energii do projektu. Czasem słyszy, że reżyserzy unikają współpracy z montażystami, bo zetknęli się z osobami, które zamiast wspierać koncepcję narzucają własną interpretację materiału. Powołuje się na takie doświadczenia jako skrajne, rzadkie przypadki.

Powracającym w rozmowach tematem było znaczenie kompetencji miękkich w zawodzie montażysty, które zdaniem animatorów są ważniejsze od kompetencji twardych, takich jak obsługa programu czy znajomość medium animacji. „*Cierpliwość, komunikatywność, rzetelność i profesjonalizm*” to zdaniem Julii Orlik-Buratyńskiej najważniejsze cechy montażysty¹²⁷. Dopiero później dodaje: „*znajomość technik animacji, ich mocnych i słabych stron*”. Joanna Szlembarska podkreśla, jak ważne są dla niej „*łatwość w komunikacji z montażystą i przejawiana przez niego empatia*”¹²⁸. Wszyscy twórcy podkreślają, że relację z montażystą postrzegają jako partnerską, a nie hierarchiczną. W ich oczach montażysta nie jest jedynie narzędziem – mechanicznym przedłużeniem klawiatury – lecz równorzędnym partnerem, współtworzącym filmową narrację.

*Montażysta jest jedną z pierwszych osób, które mają styczność z moim pomysłem na film. Dzięki niemu mogę dowiedzieć się co jest czytelne, a co gdzieś umyka lub trzeba pokazać inaczej, żeby widz zrozumiał. Wolę oddać się w jego ręce, pozwolić mu zaproponować jakieś rozwiązania oraz dyskutować z nim o tym, jakie decyzje montażowe są najlepsze dla tej historii*¹²⁹.

Powtarzającym się tematem w rozmowach była kwestia poczucia bezpieczeństwa, jakie reżyserom zapewnia obecność montażysty w procesie twórczym. Muszę przyznać, że zaskoczyło mnie, jak dużą wagę przykładali do tego moi rozmówcy. Jednocześnie, wracając do własnych doświadczeń zawodowych, zdałam sobie sprawę, że często pojawiają się w projektach w momencie kryzysu artystycznego, gdy reżyserzy, osoby o niezwyklej wrażliwości, pracując nad bardzo osobistym i wymagającym projektem, pilnie potrzebowali wsparcia. Nic więc dziwnego, że zaangażowanie montażysty w projekt przynosiło dużą ulgę

¹²⁷ Wywiad z Julią Orlik-Buratyńską, w archiwum autorki.

¹²⁸ Wywiad z Joanną Szlembarską w archiwum autorki.

¹²⁹ Wywiad z Julią Orlik-Buratyńską, w archiwum autorki.

w tak trudnych momentach. Długi czas realizacji animacji autorskiej powoduje u wielu osób takie uczucia jak przytłoczenie czy osamotnienie, u niektórych dochodzi nawet do wypalenia zawodowego. W takiej sytuacji świeże spojrzenie montażysty oraz możliwość weryfikacji założeń filmu i rozmowy na temat projektu z drugą osobą przynoszą znaczące korzyści, nie tylko w kontekście twórczym, ale również z perspektywy psychologicznej. Stałym wyposażeniem mojej montażowni stały się chusteczki do ocierania łez, tabliczka czekolady i kubki na ciepłą herbatę. Uważam, że czasami bardziej wartościowe dla projektu jest oderwanie się od ekranu monitora, skupienie uwagi na siedzącej obok osobie, dostrzeżenie jej emocji i wsparcie w ich przepracowaniu. Takie działanie potrafi przynieść większe korzyści i szybsze przełomy w procesie artystycznym niż praca w obrębie oprogramowania. Montaż w animacji jest dla mnie przede wszystkim dialogiem, niezależnie od etapu produkcji na którym jest wykonywany. Rolę montażysty jako partnera w procesie twórczym doceniła również Ewa Borysewicz, która we wspólnej pracy szczególnie zwróciła uwagę na atmosferę współpracy i emocjonalne wsparcie, jakie otrzymała:

Czułam Twoje wsparcie i to, że mogłam Ci zaufać. Gdy mówiłaś, że coś działa lub że coś nie działa, to dawało mi większą pewność co do moich decyzji. To poczucie bezpieczeństwa było kluczowe – wiedziałam, że wspólnie pracujemy na rzecz dobra filmu. Jeśli coś w moim zamyśle się sprawdzało, to upewniałaś mnie w tym, a jeśli nie, to miałam jasność, że trzeba coś zmienić. Dzięki temu czułam, że mogę podejmować lepsze decyzje i że historia, którą chcę opowiedzieć, jest dobrze skonstruowana.

Podczas montażu filmu Cud, przy tworzeniu pierwszych układek, były momenty, które budziły we mnie obawy. Na planie pewne pomysły czy improwizacje, wydawały się dobre, ale później miałam wrażenie, że nie pasują do całości. Byłam przerażona, że tych scen nie uda się uratować. Na szczęście Twoja dokładna analiza materiałów pomogła znaleźć rozwiązania, dzięki którym te fragmenty zyskały spójność i spełniły pierwotne założenia. To było ogromne wsparcie¹³⁰.

¹³⁰ Wywiad z Ewą Borysewicz, w archiwum autorki.

Na podstawie dotychczasowych rozważań można stwierdzić, że odpowiedź na pytanie, czy reżyser filmu animowanego powinien pracować z montażyście, pozostaje niejednoznaczna i zależy od wielu czynników, takich jak specyfika projektu, preferencje twórcy czy etap kariery reżysera. W przypadku debiutantów współpraca z montażyście często okazuje się nie tylko pomocna, ale wręcz kluczowa, zwłaszcza w momentach, gdy twórca napotyka trudności lub wątpliwości. Dla doświadczonych reżyserów animacji autorskiej samodzielna praca nad montażem bywa integralną częścią ich twórczego procesu, umożliwiając im pełną kontrolę nad każdym aspektem dzieła. Jednak nawet doświadczeni twórcy doceniają obecność współpracowników, którzy wnoszą do projektu nowe spojrzenie i zapewniają poczucie bezpieczeństwa w procesie artystycznym. Ilustruje to przykład Mariusza Wilczyńskiego – uznanego reżysera animacji, który w jednym ze swoich publicznych wpisów w mediach społecznościowych podkreślił znaczenie pracy zespołowej. Towarzyszący mu w montażowni *mistrz* montażu Jarosław Barzan oraz *mistrz* dźwięku Franek Kozłowski nie tylko wspierali go technicznie, ale również pełnili rolę kreatywnych partnerów. Ten przykład pokazuje, że potrzeba współpracy nie zależy wyłącznie od doświadczenia reżysera – w każdym etapie kariery obecność montażyisty i innych współtwórców może mieć kluczowe znaczenie dla finalnego kształtu filmu. Niemniej jednak, niezależnie od poziomu doświadczenia, moi rozmówcy zgodnie podkreślali, że udział montażyisty wnosi do produkcji filmowej wartość dodaną – świeże spojrzenie na materiał, propozycje alternatywnych rozwiązań narracyjnych, a czasem nawet odkrycie nowej jakości w filmie. Ryzyka związane z taką współpracą określano jako minimalne, podczas gdy korzyści uznawano za znaczące¹³¹. Powstaje zatem kolejne pytanie: jeśli reżyser zdecyduje się na współpracę z montażyście, to jak powinna ona wyglądać? W jaki sposób najlepiej wykorzystać potencjał montażyisty w procesie produkcji filmu animowanego?

¹³¹ Warto zaznaczyć, że w przypadku produkcji animowanych o charakterze komercyjnym, zwłaszcza filmów pełnometrażowych i seriali, obecność montażyisty wydaje się wręcz koniecznością, ze względu na skomplikowany i złożony proces produkcyjny. Niniejsza praca skupia się na specyfice działania montażyisty w obrębie kina autorskiego, przeważnie krótkometrażowego, ale prezentowane poglądy są uniwersalne dla różnych typów produkcji.



Mariusz Wilczyński jest w miejscowości Warszawa z Frankiem Panką i 2 innymi użytkownikami.

6 września 2018 · 🌐

Jarek Barzan - Mistrz montażu i Franek Kozłowski - Mistrz dźwięku - w takim towarzystwie mój film czuje się bezpieczny.

Za 7 miesięcy "Zabij to i wyjedź z tego miasta" będzie gotowy.



Il. 11. Screenshot publicznego postu z serwisu społecznościowego Facebook z profilu Mariusza Wilczyńskiego, zawierający zdjęcie mistrza montażu – Jarosława Barzana, mistrza dźwięku – Franka Kozłowskiego oraz samego reżysera. W opisie zdjęcia reżyser podkreśla, że obecność współtwórców w procesie artystycznym zapewnia mu poczucie bezpieczeństwa. Jak widać omawiana w tekście kwestia dotyczy zarówno debiutantów jak i reżyserów o dużym doświadczeniu. Źródło: publiczny post na profilu w serwisie Facebook Mariusza Wilczyńskiego.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10215156653103314&set=a.1522662000130> [dostęp: 04.01.2025].

2.2. Rola montażysty w procesie produkcji filmu animowanego – case studies

Nie da się powiedzieć, że montażysta nie ma wpływu na film. Zdarzały się momenty, gdy reżyser chciał coś wyrzucić, a ja stanowczo sugerowałem, że to błąd. Po dyskusji przywracaliśmy scenę i okazywało się, że działa, zostawała w filmie. Trudno wtedy twierdzić, że nie uczestniczy się w kreacji. Nie jestem autorem filmu, ale jestem autorem montażu, a w nim zaszyte są rozwiązania, które reżyser zaakceptował jako integralne dla całości¹³².

Gdybym miała określić istotę pracy montażysty jednym słowem, niezależnie od tego, czy pracuje on nad filmem fabularnym, dokumentalnym czy animowanym, wybrałabym słowo „wsparcie”. Uważam, że głównym zadaniem montażysty jest wspieranie reżysera w realizacji jego wizji – tak, aby gotowy film był odbierany przez widza zgodnie z zamierzonym przekazem. Wsparcie to może przyjmować różnorodne formy. Może polegać na identyfikacji elementów, które zaburzają spójność narracyjną, lub na podkreśleniu i uwypukleniu szczególnie silnych aspektów materiału. Montażysta pomaga nadać odpowiednie tempo, znaleźć optymalny układ ujęć i sekwencji, które budują spójną opowieść. Ważnym elementem jego pracy jest również rozmowa z reżyserem – wspólne poszukiwanie rozwiązań, które mogą przełamać twórcze blokady i otworzyć nowe możliwości interpretacyjne. Jako osoba patrząca na materiał z dystansem, montażysta wnosi świeże spojrzenie, pozwalające dostrzec zarówno ukryte walory, jak i słabe punkty dzieła, które umykają reżyserowi zaangażowanemu w intensywny proces twórczy. Rola montażysty nigdy nie powinna jednak polegać na przejmowaniu kontroli nad filmem czy realizowaniu własnych ambicji artystycznych. Jego zadaniem jest wsparcie reżysera poprzez pełne skupienie na opowiadanej historii, jej strukturze oraz wymiarze wizualnym i emocjonalnym. Celem tych działań jest zawsze stworzenie dzieła spójnego z autorską wizją reżysera.

W montażu jest oczywiście część techniczna, która jest związana z organizacją materiału na osi czasu w odpowiedniej kolejności. Nie da jej się po prostu ominąć. Ona funkcjonuje jako rzecz nadana. Natomiast

¹³² Wywiad z Jarosławem Barzanem, w archiwum autorki.

*druga część, ma charakter czysto artystyczny: sterowanie znaczeniami, emocjami i narracją całości*¹³³.

Reżyser, który zaprasza montażystę do współpracy wyłącznie na etapie postprodukcji, z zamiarem „posklejania” gotowych ujęć, rezygnuje z wielu korzyści, jakie oferuje wcześniejsze zaangażowanie kreatywnego współpracownika. Montażysta jako pełnoprawny partner twórczy nie tylko wspiera reżysera w realizacji jego wizji, ale także pomaga wydobyć potencjał materiału, wskazując na mocne strony lub obszary wymagające wzmocnienia. Taki twórczy dialog prowadzi do wspólnego poszukiwania najlepszych wizualnych i narracyjnych rozwiązań, które podnoszą jakość finalnego dzieła.

W tym rozdziale skupię się na współpracach, które opierały się na otwartym dialogu i wzajemnym zaufaniu między reżyserem a montażystą. Każdy z omawianych przypadków pokazuje inną dynamikę tej relacji i sposób, w jaki twórcza wymiana myśli wpłynęła na ostateczny kształt filmu. Analizowane przykłady to filmy młodych polskich reżyserów animacji, z którymi miałam okazję współpracować: *Jestem tutaj* (2020) i *To nie będzie film festiwalowy* (2022) Julii Orlik, *W lesie są ludzie* (2023) Szymona Ruczyńskiego, *Kompozycja z przeżyć istniejących* (2023) Joanny Szlembarskiej, *Czekaj na mnie we śnie* (2023) Natalii Durszewicz, *Cud* (2024) Ewy Borysewicz, *Central-Mart* (2025) Alicji Błaszczyńskiej oraz *Czy Ty mnie słyszysz?* (2025) Anastazji Naumenko. Każda z tych produkcji stanowi przykład świadomego podejścia do montażu jako procesu twórczego, w którym decyzje są podejmowane wspólnie, a montażysta pełni rolę aktywnego partnera w kształtowaniu narracji.

Dodatkowo w tekście znajdzie się analiza filmu *Zabij to i wyjedź z tego miasta* (2019) Mariusza Wilczyńskiego, jako przykładu udanej współpracy reżyser-montażysta. Wilczyński, doświadczony twórca animacji autorskiej, podkreślał znaczenie pracy zespołowej i roli montażysty w poszukiwaniu najlepszych rozwiązań narracyjnych, co pokazuje, że dialog twórczy jest istotny na każdym etapie kariery reżysera.

¹³³ Wywiad z Jarosławem Barzanem, w archiwum autorki.

2.2.1. Preprodukcja

*Współczesne kino animowane powstaje przede wszystkim w fazie preprodukcji. Dobrze przygotowany storyboard i animatik to podstawa filmu animowanego*¹³⁴.

W toku preprodukcji montażysta może pracować z różnymi materiałami, które stanowią podstawę działań montażowych. Do najważniejszych z nich należą: scenariusz, storyboard i animatik. Dodatkowo w procesie mogą pojawiać się materiały koncepcyjne (*concept art*) oraz inne wizualne referencje, mające na celu ułatwienie montażyście wyobrażenia sobie plastyki filmu. Należy jednak podkreślić, że preprodukcja filmu animowanego znacząco różni się w zależności od potrzeb reżysera oraz oczekiwań producenta. Zdarza się na przykład, że reżyser decyduje się pominąć etap tworzenia storyboardu i przechodzi bezpośrednio do realizacji animatiku. Czasami zamiast klasycznego scenariusza używa szkiców lub notatek wizualnych, które pełnią funkcję narracyjnych wytycznych. W związku z tym trudno jest sformułować uniwersalne zasady działania w preprodukcji – każdy film wymaga indywidualnego podejścia. Nie zmienia to jednak faktu, że to w fazie preprodukcji montażysta ma największy wpływ na kształtowanie ostatecznej wizji filmu, ponieważ na tym etapie projektowane są ujęcia. Praca montażyisty opiera się tutaj na materiałach, które są jedynie szkicową reprezentacją filmu – rysunkach koncepcyjnych, storyboardzie i animatiku, które wyznaczają kierunek dalszych działań. Ta specyfika sprawia, że montaż w animacji odbywa się w dużej mierze w przestrzeni wyobraźni i rozmowy, a nie w tradycyjnych ramach programu montażowego. Montażysta pracuje na poziomie idei i abstrakcyjnych koncepcji, zanim materiał nabierze realnego kształtu.

Scenariusz (lub w niektórych przypadkach scenopis) filmu animowanego może przyjmować bardzo różne formy. W toku mojej pracy zawodowej spotkałam się zarówno z klasycznym zapisem scenariusza, podobnym do stosowanego przy filmach fabularnych, jak i z dokumentami o charakterze szkicowym. Wiele reżyserów animacji zdaje się swobodniej operować obrazem niż słowem. Zdarzało się, że scenariusz nie był przedstawiony w formie tekstowej, lecz w postaci niedokładnych rysunków lub diagramów

¹³⁴ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

wypełnionych grafikami, które trudno zakwalifikować jako storyboardy, ponieważ nie przedstawiały sekwencji następujących po sobie obrazów.

Jasne jest, że nasze doświadczenie, wrażliwość i pewne cechy osobowości sprawiają, że możemy zaproponować różne rozwiązania. Jako montażyści nie chcemy jednak na nowo opowiadać historii – w końcu scenariusz już istnieje, wszystko jest w nim zapisane. Naszym celem nie jest dodawanie własnych filozoficznych elementów, lecz znalezienie takich środków i sposobów, które pozwolą, aby montaż – nasza praca – jak najlepiej odpowiadał zamysłom zapisanym w scenariuszu, które staramy się z niego odczytać¹³⁵.

Prace montażowe wykonywane na podstawie scenariusza uważam za wyzwanie. Jako montażyście bardziej naturalne wydaje mi się operowanie obrazem, preferuję dołączanie do projektów nieco później, a więc na etapie storyboardu. Konsultacje montażowe dotyczące scenariusza mogą jednak być cennym narzędziem, pozwalającym wychwycić potencjalne problemy narracyjne na bardzo wczesnym etapie produkcji. W przypadku animacji, gdzie scenariusze mogą przybierać nietypowe formy, dyskusja na temat proponowanych rozwiązań narracyjnych może być wyjątkowo pomocna. Takie konsultacje mogą prowadzić do odkrycia nowych sposobów przedstawienia wydarzeń, które znajdują swoje wizualne odzwierciedlenie w storyboardzie lub animatiku. W procesie tym możliwe są również działania montażowe związane z zaplanowanymi dialogami. Z perspektywy producenckiej zaangażowanie montażyisty na wcześniejszych etapach produkcji może mieć korzystny wpływ na obniżenie kosztów produkcji. Montażysta może pomóc w planowaniu ujęć, analizie scenariusza i budowie struktury narracyjnej, co pozwala uniknąć kosztownych korekt na późniejszych etapach. W animacji, gdzie każdy element jest precyzyjnie planowany i kosztowny w realizacji, współpraca z montażystą w fazie preprodukcji wspiera efektywne zarządzanie zarówno czasem, jak i budżetem, usprawniając cały proces produkcyjny.

Niezależnie od wyjściowego materiału, nad którym pracuję z reżyserem w preprodukcji, moja praca na tym etapie opiera się na działaniu w systemie konsultacyjnym. Polega on na odbyciu serii spotkań, podczas których wspólnie analizujemy

¹³⁵ Wywiad z Januszem Czubakiem w archiwum autorki.

koncepcję filmu, omawiamy proponowane rozwiązania narracyjne i wizualne oraz identyfikujemy potencjalne trudności. Montażysta w tym procesie przedstawia alternatywne możliwości i podpowiada sposoby wzmocnienia najbardziej obiecujących elementów projektu, jednak ostateczna decyzja zawsze należy do reżysera. Taki model współpracy pozwala na twórczy rozwój koncepcji, jednocześnie dając reżyserowi pełną kontrolę nad finalnym kształtem filmu. System konsultacyjny bywa szczególnie pomocny dla twórców, którzy obawiają się utraty pełnej kontroli nad swoim dziełem, ponieważ stopniowo oswiają ich z ideą współpracy z montażystą, zanim dojdzie do właściwego etapu montażu w postprodukcji. Dzięki doraźnemu zaangażowaniu w projekt, a nie ciągłej pracy nad nim, montażysta zachowuje świeże spojrzenie, co pozwala skuteczniej identyfikować zarówno mocne strony, jak i potencjalne problemy narracyjne.

Case study – *W Lesie są Ludzie*

Film Szymona Ruczyńskiego *W lesie są ludzie*, zrealizowany w 2023 roku, to wyjątkowa produkcja, przy której pracowałam jako konsultantka scenariusza. Ten krótkometrażowy film animowany porusza temat kryzysu uchodźczego na granicy polsko-białoruskiej, przedstawiając dramatyczne wydarzenia z perspektywy zarówno uchodźców, jak i lokalnych mieszkańców. Produkcja łączy prawdziwe, bolesne historie z medium animacji, tworząc przejmujący obraz kryzysu humanitarnego. Reżyser zaprosił mnie do rozmowy jeszcze przed powstaniem scenariusza. Przedstawił mi wtedy niezwykle, osobistą perspektywę, która miała ogromny wpływ na moją pracę konsultacyjną.

Szymon pochodzi z regionu położonego blisko granicy i brał bezpośredni udział w sytuacjach, które zainspirowały go do stworzenia filmu. Na naszym pierwszym spotkaniu reżyser pokazał mi przedmioty znalezione w lesie przy granicy – dziecięce rękawiczki, papierki po batonikach, zabawki. Za rzeczami, które mogłyby się wydawać po prostu śmieciami, kryły się rozdzierające serca historie uchodźców. Ta prezentacja miała na celu nie tyle przybliżenie mi tematu, ile stworzenie emocjonalnej więzi między mną a filmem i ludźmi, których historie miały zostać opowiedziane. Ten gest wywarł na mnie ogromne wrażenie i zbudował podstawę dla wyjątkowo osobistej współpracy. Przedstawione przez niego przedmioty są fantastycznym przykładem tego, że dodatkowe materiały wizualne, z którymi zapoznaje się montażysta, nie muszą dotyczyć jedynie plastyki filmu.



Il. 12. Referencja wizualna przygotowana przez reżysera Szymona Ruczyńskiego, dzięki której mogłam wyobrazić sobie planowaną przez niego plastykę filmu. Źródło: archiwum prywatne autorki.

Podczas konsultacji skupiliśmy się na strukturze narracyjnej, bazując na wstępnym scenopisie. Miał on formę listy sytuacji – scen opartych na obserwacjach reżysera lub relacjach osób zaangażowanych w pomoc uchodźcom (il. 13). Każda scena była zaplanowana jako jedno szerokie ujęcie, w którym obiektywna kamera miała z dystansu rejestrować wydarzenia. Podczas wspólnej analizy tej koncepcji zaproponowałam wzbogacenie jej o ujęcia w planie bliskim, które mogłyby podkreślić emocjonalny wymiar kluczowych momentów. Choć pierwotna idea reżysera była wyjątkowo minimalistyczna, ujęcia bliskie pozwoliły na wprowadzenie bardziej intymnego, poruszającego spojrzenia na dramat postaci, jednocześnie nie naruszając obiektywizmu narracji.

Szczegółowo omawialiśmy krótkie teksty opisujące poszczególne sceny, próbując zidentyfikować najsilniejsze sytuacje. Największą uwagę przykładam do kolejności ich ułożenia i potencjalnego wpływu na siebie nawzajem. Sprawdzałam też, czy w poruszanych sytuacjach nie ma zbyt wielu powtarzalnych motywów, które mogłyby zaburzyć strukturę dramaturgiczną filmu. Jednocześnie pilnowałam, by reżyser zostawiał w odpowiednich miejscach „oddech”, czyli przestrzeń do przepracowania trudnych emocji przez widzów, by nie czuli się zbyt przytłoczeni.

Będę wdzięczny o zaznaczenie, np. kolorem sytuacji, które wydają się ciekawe dla potrzeb filmu, albo do których macie jakieś przemyślenia/sugestie.

Podzieliłem sytuacje na 4 kategorie:

- I. Służby
- II. Dramatyczne wydarzenia
- III. Codzienność
- IV. Inne historie

I Służby:

1. W bagnie zakopał się „Rosomak”. Wojsko nie było w stanie go wydobyć, więc pozostawiono go pod strażą w lesie do czasu nadejścia przymrozków. (To nie jednorazowa sytuacja: inny rosomak wypadł z kolei z drogi i utknął na kilka godzin między drzewami.) (Z/Z)
2. Do ucznia stojącego na przystanku autobusowym podjeżdżają na quadach żołnierze i pytają się, w którą stronę jest granica. (Z)
3. W wiosce jest jeden paczkomat i 2 tysiące żołnierzy. Rodziny dosyłają im wyposażenie, przez co paczkomat jest przepełniony, a paczki wydawane są z wielkiej sterty pośrodku pobliskiej stacji benzynowej. (Z)
4. Żołnierz, którego jedynym zadaniem jest pilnowanie furtki w parku i nieprzepuszczanie przez nią nikogo. (J)
5. W środku nocy aktywista ukrywa się w krzakach przed wojskiem. Jeden z żołnierzy idzie prosto do niego, wydaje się, że go zauważył. Żołnierz zatrzymuje się jednak, rozpina rozporek i sika. (Z)
6. Wojsko zaczęło traktować leżący przy szkole plac zabaw jako parking dla wojskowych ciężarówek. Przechowywane były tam także zwoje drutu żyłkowego. (J)
7. Na ulicy przy przedszkolu w szeregu ustawiło się kilkudziesięciu żołnierzy. Przed nimi chodził dowódca, wykrzykując rozkazy. (J)

Il. 13. Fragment scenariusza filmu *W lesie są ludzie*, który konsultował montażowo Szymon Ruczyński. Kolory reprezentują moje opinie dotyczące scen. Źródło: archiwum prywatne autorki.

Proces konsultacji przebiegał w atmosferze otwartego dialogu. Szymon wykazywał ogromną otwartość na moje sugestie, co zaowocowało wzbogaceniem jego wizji o dodatkowe elementy dramaturgiczne. Nasza współpraca zakończyła się na etapie preprodukcji, a wyposażony w uwagi i propozycje rozwiązań reżyser samodzielnie kontynuował realizację filmu. Film *W lesie są ludzie*, zgodnie z moimi przewidywaniami, okazał się festiwalowym sukcesem, co potwierdza skuteczność pracy na etapie preprodukcji. To doświadczenie utwierdziło mnie w przekonaniu, że montażowe konsultacje na tak wczesnym etapie mogą być nieocenionym wsparciem dla reżyserów animacji. Praca nad tym projektem przypomniła mi również o odpowiedzialności filmowców w kreowaniu znaczeń – zwłaszcza w kontekście takich tematów jak wojna czy kryzys uchodźczy.

Case study – *Kompozycja z przeżyć istniejących*

Innym filmem, przy którym intensywne prace montażowe były prowadzone już na etapie preprodukcji, jest *Kompozycja z przeżyć istniejących*, animacja lalkowa w reżyserii Joanny Szlembarskiej. Film dyplomowy reżyserki był jednocześnie jej debiutem; wyprodukowany został przy wsparciu PISF. Porusza on tematykę przemocy w związku, ukazując ją w sposób metaforyczny i niezwykle intymny. Od samego początku jasne było, że realizacja tego projektu wymagać będzie szczególnej wrażliwości i ostrożności, co wpłynęło na charakter mojej współpracy z reżyserką.

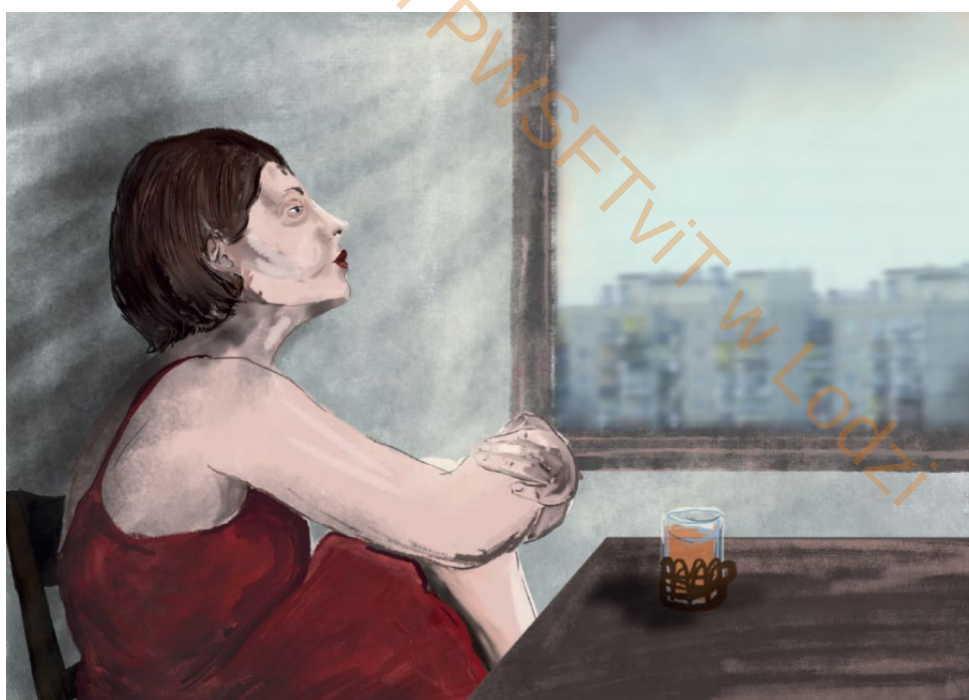
Nasza współpraca rozpoczęła się na etapie tworzenia storyboardu, który miał kluczowe znaczenie dla złożenia wniosku o dofinansowanie do PISF. Precyzyjnie przygotowany storyboard miał dla ówczesnej debutantki szczególne znaczenie – komisja ekspercka miała bowiem dokonać oceny projektu na jego podstawie. Moim celem było więc wsparcie reżyserki w stworzeniu narzędzia narracyjnego, które zaprezentowałoby planowaną historię w sposób jasny i przekonujący. Proces konsultacji zakładał dokładne omówienie każdego ujęcia i stworzenie na podstawie wyjściowej propozycji alternatywnych wariantów montażu sekwencji, w których kładziono nacisk na różne ścieżki narracyjne. Pracowałam także nad umiejscowieniem zaplanowanych scen w strukturze oraz poddałyśmy refleksji warstwę emocjonalną, zastanawiając się nad wydźwiękiem filmu i jego odbiorem przez przyszłych widzów. Tak naszą współpracę podsumowuje Joanna Szlembarska:

Zależało mi, żeby montaż Kompozycji z przeżyć istniejących odbył się już na etapie storyboardu i animatiku, żeby usprawnić pracę nad produkcją filmu. W mojej ocenie udało się to osiągnąć. Uważam, że w pracy przy tym filmie montażystka była momentami współtwórcą narracji, przez nasze wnikliwe analizy poszczególnych ujęć i kadrów na etapie preprodukcji filmu¹³⁶.

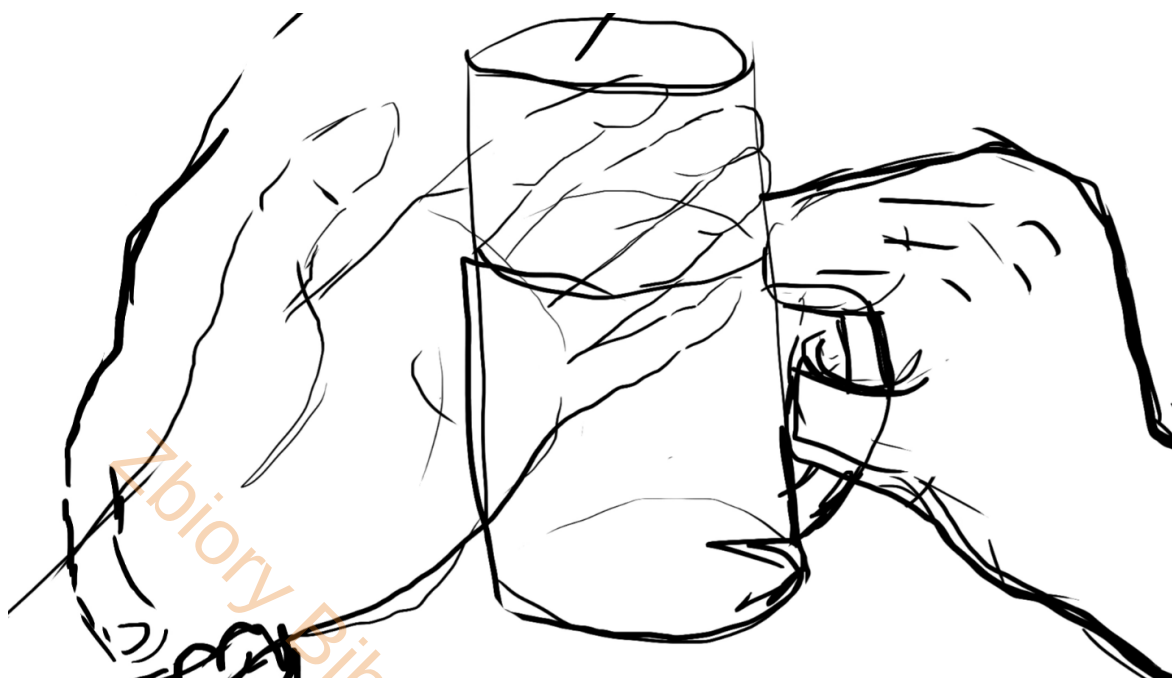
Owocem wspólnych analiz był storyboard, który stał się podstawą do dalszej pracy nad animatikiem. Już na tym etapie wiedziałam, że w procesie przekształcania statycznych obrazów w ujęcia na osi czasu wyjdą na jaw dodatkowe wyzwania. Jak mawiają filmowcy, „papier przyjmie wszystko”, ale dodanie ruchu i czasu do ujęć wymagało od nas ponownego

¹³⁶ Wywiad z Joanną Szlembarską w archiwum autorki.

przemyslenia ich dramaturgii. Dobrym przykładem takiej sytuacji jest scena w kuchni, w której mężczyzna przykładą dłoń partnerki do gorącej szklanki. Główna bohaterka nie ma możliwości odsunięcia ręki, a jej dłoń zostaje poparzona. Wyważenie długości tej znaczącej akcji było kluczowe – zbyt krótka akcja osłabiała dramatyczny wydźwięk sceny, natomiast zbyt długa zaburzała napięcie narracyjne i subtelność relacji bohaterów. Razem z reżyserką długo dyskutowaliśmy, jaką funkcję powinna spełniać ta scena, w jaki sposób chcemy pokazać na ekranie przemoc i jaką reakcję widzów ma wywołać ta sytuacja. Montaż tej sceny zmieniał się w toku produkcji – najpierw wskutek przeniesienia obrazu statycznego na formę obrazu ruchomego, a następnie na planie zdjęciowym. Ilustracja w tekście przedstawia obraz ze storyboardu, w którym kamera pierwotnie miała statycznie rejestrować zdarzenie z bocznej perspektywy. Jednak finalny kadr z filmu ukazuje sytuację z pozycji rzutu górnego. Zmiana ta była efektem kilku czynników, w tym współpracy z operatorem obrazu, który zaproponował inny sposób kadrowania ujęcia. Nowy kadr wpłynął nie tylko na kompozycję sceny, ale także na sposób, w jaki przemoc została przedstawiona na ekranie, a tym samym na odbiór emocjonalny widza.



Il. 14. Concept art przygotowany przez Joannę Szlembarską na potrzeby wniosku o dofinansowanie w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej. Źródło: archiwum prywatne autorki.



Il. 15. Screenshot rysunku z animatiku filmu *Kompozycja z Przeżyć Istniejących*, przedstawiający ujęcie, w którym partner głównej bohaterki przyciska jej dłoń do gorącej szklanki. Źródło: archiwum prywatne autorki.



Il. 16. Screenshot z układki roboczej filmu *Kompozycja z Przeżyć Istniejących*, przedstawiający ujęcie, w którym partner głównej bohaterki przyciska jej dłoń do gorącej szklanki. Źródło: archiwum prywatne autorki.

Proces montażu w przypadku animacji *stop motion* wykonanej w technice lalkowej oferuje wyjątkowe możliwości manipulacji materiałem, które trudno byłoby osiągnąć w tradycyjnych filmach fabularnych. Ruch lalek nie jest w pełni realistyczny, co otwiera pole do kreatywnych działań na poziomie postprodukcji. Montażysta ma możliwość precyzyjnego dopracowania rytmu sceny, ponieważ może pracować z poszczególnymi klatkami animacji. Można stosować różnorodne techniki, takie jak dodawanie stopklatek, usuwanie zbędnych fragmentów, przyspieszanie ruchów postaci czy zapętlanie wybranych akcji, aby dopasować czas trwania ujęcia do potrzeb narracji. Działania te pozwalają na dostosowanie finalnej wersji sceny do elementów, które trudno precyzyjnie przewidzieć na etapie planowania, takich jak plastyka i dynamika ruchu lalek, a w związku z tym rytm całej sekwencji w odniesieniu do sąsiadujących ujęć. Tego rodzaju elastyczność umożliwia również wprowadzenie drobnych, lecz znaczących korekt, które mogą istotnie wpłynąć na dramaturgię i dynamikę filmu.

W tradycyjnym filmie fabularnym czas trwania akcji jest najczęściej determinowany przez grę aktorską i decyzje podjęte na planie zdjęciowym. Ingerencja w rytm ujęcia na poziomie postprodukcji ogranicza się do wyboru odpowiednich dubli i cięć. W animacji, dzięki możliwości modyfikacji poszczególnych klatek, można odpowiednio dostosować ukończone ujęcie, by osiągnąć efekt dramaturgiczny zgodny z intencjami reżysera. Ciekawym przykładem tego podejścia jest praca z ujęciami wymagającymi korekt czasu trwania. Jeśli zaplanowana w animatiku długość ruchu okaże się niewystarczająca, można wydłużyć scenę poprzez zapętlanie fragmentów ruchu, co pozwala na osiągnięcie pożądanego efektu narracyjnego. Z drugiej strony, nadmiar materiału może być zredukowany poprzez eliminację klatek lub ich kondensację, co poprawia rytm ujęcia. Montaż w animacji wymaga od montażysty umiejętności adaptacji i gotowości do reinterpretacji założeń z etapu preprodukcji. Ostatecznie zrealizowane materiały mogą różnić się od początkowych planów, dlatego elastyczne podejście do narracji i dbałość o szczegóły na etapie postprodukcji są kluczowe dla zachowania spójności i wyrazistości całego filmu.

Reżyserka filmu Joanna Szlembarska była otwarta na moje sugestie i obdarzyła mnie pełnym zaufaniem, mimo że moje doświadczenie w montażu animacji było wówczas stosunkowo niewielkie. Z uwagi na intymny charakter poruszanej tematyki, starałam się podchodzić do tego projektu z ogromnym wyczuciem, szanując emocje związane z osobistymi doświadczeniami reżyserki. Zgodnie z moją filozofią, według której rolę

montażysty jest nie tylko praca techniczna, ale także stworzenie bezpiecznej przestrzeni dla reżysera, dbałam o to, by proces montażu sprzyjał otwartości i swobodnej wymianie myśli. Finalny efekt *Kompozycji z przeżyć istniejących* jest dla mnie dowodem na to, jak istotna może być praca montażysty już na etapie preprodukcji. Dzięki precyzyjnie zaplanowanemu procesowi produkcja filmu przebiegła sprawnie, a gotowe dzieło wiernie oddaje intencje reżyserki. Współpraca z Joanną była wyjątkowym doświadczeniem, które utwierdziło mnie w przekonaniu, że montaż animacji to coś więcej niż tylko praca techniczna – to akt twórczy, mający kluczowe znaczenie dla ostatecznego kształtu filmu.

Case study – *Central-Mart*

Film *Central-Mart* w reżyserii Alicji Błaszczyskiej to kolejny projekt, który wymagał świadomego i precyzyjnego zaangażowania już od wczesnego etapu preprodukcji. Utrzymany w groteskowym tonie film przedstawia chaos codziennych zakupów w supermarkecie, opowiedziany z perspektywy kilku klientów, których ścieżki się przecinają. Jego wielowątkowa narracja oraz kołowa struktura stanowiły duże wyzwanie zarówno dla reżyserki, jak i dla mnie jako montażystki. Już na etapie storyboardu było jasne, że kluczowe będzie staranne zaplanowanie układu scen, aby osiągnąć zamierzony efekt narracyjny – poczucie cykliczności i zapętlenia wydarzeń. Projekt wymagał szczególnego podejścia do rytmu montażowego i organizacji przestrzeni narracyjnej, co sprawiło, że moja rola montażystki była integralną częścią całego procesu.

Alicja zaprosiła mnie do współpracy na wczesnym etapie preprodukcji. Rozpoczęliśmy działania od konsultacji storyboardu, dzięki czemu miałyśmy możliwość eksperymentowania z układem scen i strukturą narracyjną. Fabuła *Central-Mart* opiera się na wielowątkowej narracji, w której historie kilku klientów supermarketu przeplatają się wpływając na siebie. Co więcej, pierwszy i ostatni kadr miały ze sobą korespondować, wzmacniając wrażenie zapętlenia. To założenie, choć niezwykle ciekawe, było jednocześnie bardzo wymagające. Ze względu na krótki metraż filmu, musiałyśmy znaleźć sposób na odpowiednie wyważenie czasu ekranowego poszczególnych postaci, aby żadna z nich nie została zapomniana, a widz mógł płynnie śledzić ich historie. Na etapie storyboardu najważniejszym zadaniem było ujednolicenie miejsca akcji, czyli supermarketu, by przestrzeń ta była czytelna i spójna. Chciałam uniknąć sytuacji, w której widz zamiast podążać za akcją gubi się w chaosie kierunków, tracąc uwagę i dystansując się emocjonalnie.

Film miał z założenia być lekko niekomfortowy dla widza, jednakże groteskowa konwencja oraz stopniowo rosnąca liczba nierealistycznych elementów narracji utrudniały mi przedstawienie akcji w czytelny sposób i utrzymanie uwagi odbiorcy. Na etapie storyboardu skupiliśmy się na szczegółowym zaplanowaniu ścieżek bohaterów, określając kierunki ich ruchu i punkty, w których ich drogi miały się krzyżować. Dopiero po zbudowaniu tej przestrzennej logiki przeszliśmy do pracy nad dramaturgią i humorem.

Na etapie preprodukcji kluczowe było dla mnie wspólne dopracowanie animatiku. Film, nad którym pracowałyśmy, wymagał precyzyjnie skonstruowanego storyboardu, który pozwalał na dokładne sprawdzenie tempa oraz kierunków ruchu w ujęciach. Ostatecznie finalny obraz niemal nie odbiegał od animatiku, który stworzyłyśmy – to pokazuje, jak istotne było dla nas dopracowanie każdego detalu już na wczesnym etapie pracy¹³⁷.

Jedną z kluczowych decyzji podjętych na etapie storyboardu było usunięcie z filmu dialogów, które były zapisane w scenariuszu. W początkowej wersji kwestie bohaterów dotyczyły codziennych, banalnych spraw, takich jak ceny produktów w sklepie. Analizując je wraz z reżyserką, doszłyśmy do wniosku, że nie wносиły one istotnych informacji do narracji ani nie rozwijały emocjonalnego przekazu filmu. W ich miejsce wprowadziłyśmy krótkie napisy oraz wymowne symbole, np. *just coffee; %%%*. Eliminacja dialogów pozwoliła nam skupić się na opowiadaniu historii za pomocą obrazów, co nadało filmowi uniwersalny charakter i wzmocniło jego przekaz. Decyzja ta pozwoliła także zaoszczędzić sporą część budżetu, która miała być przeznaczona na wynajęcie studia nagraniowego i zatrudnienie aktorów.

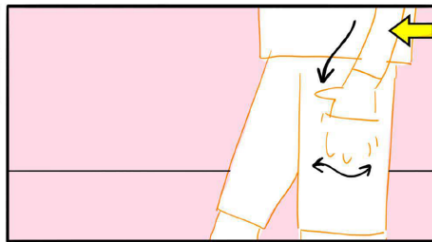
Dzięki konsultacjom montażowym odkryłam, że wiele wątków w filmie można przedstawić w prostszy i bardziej czytelny sposób. Okazało się, że wiele ujęć z pierwszych wersjach animatiku było niepotrzebnych, co miało duży wpływ na narrację – film stał się bardziej dynamiczny i klarowny. Co więcej, niektóre żarty zyskały na sile dzięki zmianie kolejności ujęć i lepszemu rytmowi montażu¹³⁸.

¹³⁷ Wywiad z Alicją Błaszczyńską, w archiwum autorki.

¹³⁸ Wywiad z Alicją Błaszczyńską, w archiwum autorki.

nr 019

scena/ujecie
002_003
timecode
00:00:55:17



YAZDA RÓWNOLEGŁA

UNO GRZEBIE W KIESZENI

DIWIEK: KROKI, SIELEST MA-
TERIATU I PAPIERU

MUZ: J.W

nr 020

scena/ujecie
002_004
timecode
00:00:59:01



ZBLIŻENIE NA KARTKĘ

DŹW: 7.W

MUZ: 4.W

nr 020A

scena/ujecie
002_004
timecode
00:00:59:01



ZBLIŻENIE NA KARTKĘ

DŹW: 7.W

MUZ: 4.W

nr 207

scena/ujecie
017_001
timecode
00:08:01:02



DIALOG: OLBZYM - A YAKBY
PAN DĄŁ ZE 2 PŁASTEKI

DŹW: GNAR

MUZ: JINGIEL OLBZYMA

nr 208

scena/ujecie
017_002
timecode
00:08:04:23



DIALOG:
OLBZYMA - Nie, nie...
Kucyjne

MUZ: JINGIEL OLBZYMA

nr 209

scena/ujecie
017_003
timecode
00:08:08:08



DIALOG:
OLBZYMA - O.O.O. Talie
A nie...

MUZ: JINGIEL OLBZYMA

Il. 17 i 18. Fragmenty storyboardu do filmu *Central-Mart* Alicji Błaszczynskiej, prezentujące omawiane w tekście zagadnienia. Źródło: archiwum prywatne autorki.

Film jest utrzymany w konwencji komedii pomyłek, w której kolejne wydarzenia losowe wywołują zaskakujące konsekwencje. Zastosowanie tej formy wymagało szczególnej uwagi przy pracy nad tempem narracji. Od początku założyliśmy, że tempo opowieści będzie stopniowo przyspieszać. Pierwsze sceny miały wprowadzać widza w świat filmu w spokojnym rytmie, który z czasem stawał się coraz szybszy, aż do kulminacji w finałowej scenie, gdzie wszystkie wątki spotykają się w dynamicznym chaosie. Budowanie tego rytmu było jednym z największych wyzwań montażowych, ponieważ wymagało precyzyjnego rozłożenia różnych ujęć, scen, sekwencji i wątków w obrębie zaledwie dziesięciu minut trwania filmu.

Moim zdaniem montażystka pełniła w tym projekcie rolę kreatywną, ponieważ od samego początku mocno angażowała się w ulepszanie narracji, sama proponując ciekawe rozwiązania scen. Przy końcowym montażu cały czas analizowała, jak poprawić tempo i strukturę filmu, wychodząc z własnymi propozycjami. Nie ograniczała się do podążania za moimi pomysłami, by jak najszybciej skończyć projekt – zamiast tego przejmowała stery, kiedy coś nie działało tak, jak powinno¹³⁹.

Praca z Alicją była inspirująca i rozwijająca. Od samego początku reżyserka wykazywała otwartość na moje sugestie, co stworzyło przestrzeń do prawdziwego dialogu twórczego. Jednym z najbardziej satysfakcjonujących aspektów tej współpracy była możliwość testowania różnych rozwiązań narracyjnych i wizualnych już na etapie animatiku. Podobnie jak w przypadku *Kompozycji z przeżyć istniejących*, naszym celem było stworzenie animatiku, który przełoży się niemal 1:1 na finalny film, co udało się osiągnąć. Na etapie postprodukcji wprowadzałyśmy jedynie drobne korekty, głównie związane z długością ujęć, w celu wzmocnienia efektu przyspieszającego tempa narracji. Zdecydowałyśmy się na skrócenie czasu trwania filmu poprzez zmianę układu części ujęć i skrót niektórych z nich oraz usunięcie części zrealizowanych materiałów w toku compositingu. Alicja naszą współpracę wspomina tak:

Byłam niezwykle zadowolona ze współpracy, ponieważ poza doskonałym montażem otrzymywałam również cenne wskazówki dotyczące narracji, zmiany tempa oraz błędów w compositingu. To była

¹³⁹ Wywiad z Alicją Błaszczyńską, w archiwum autorki.

*moja pierwsza współpraca z montażystą, więc sama wiele się nauczyłam
– przede wszystkim o tym, jak rytm i tempo wpływają na odbiór filmu*¹⁴⁰.

W tym miejscu warto nawiązać do istotnego aspektu pracy montażyisty filmu animowanego, jakim jest kontrola jakości. Moim zdaniem jest przeanalizowanie każdego ujęcia w filmie, wychwycenie błędów w compositingu, ruchu animacji oraz niedociągnięć po czyszczeniu klatek. Animacja wymaga szczególnej dbałości o szczegóły – każda klatka musi być dokładnie sprawdzona, aby zapewnić spójność i płynność ruchu. Przez wzgląd na szkicowy charakter animatiku, jego założenia nie zawsze są identycznie interpretowane przez wszystkich współtwórców animacji. Przykładowo, zaplanowane w animatiku filmu *Central-Mart* ujęcie butelki wody toczącej się po ziemi miało jedynie szkicowo rozplanowany ruch. Według mojego założenia miał być jednostajny, jednak w wykonanym przez animatorkę ujęciu butelka rozpędzała się stopniowo. Powolny ruch na początku ujęcia oddziaływał niekorzystnie na tempo, wskutek czego postanowiłam to ujęcie skrócić. Ta sytuacja dobrze pokazuje, że założenia animatiku mogą być różnie odczytywane przez współpracujących przy dziele artystów. Rolą montażyisty jest więc wychwycenie takich błędów i dokonanie korekty.

Przechodząc do podsumowania rozważań o preprodukcji, chciałabym przywołać rozważania z rozmowy z Januszem Czubakiem, który zwrócił moją uwagę na to, że współczesna preprodukcja to złożony proces, który wymaga zaangażowania wielu osób już od bardzo wczesnego etapu. Różni specjaliści muszą ocenić, czy pomysły reżysera są w ogóle wykonalne technicznie oraz określić, ile czasu zajmie ich realizacja. W procesie tworzenia animatiku powinni więc brać udział artyści, którzy będą współpracować na dalszych etapach produkcji, a konsultacje dotyczące scenografii, lalek, plastyki, oświetlenia czy pracy kamery powinny mieć istotny wpływ na końcową wersję animatiku. Aby zapewnić sprawny proces produkcji, różne szczegóły techniczne muszą zostać dopracowane właśnie na tym etapie. Ważne jest, by montażyista nie uważał się za najbardziej kompetentnego specjalistę i zasięgał opinii innych osób. Czubak podkreślił, że w filmie animowanym, szczególnie rysunkowym, jakim jest *Central-Mart*, istnieje możliwość dorysowania brakujących elementów, co daje pewną elastyczność. Jednak w przypadku animacji lalkowej, takiej jak *Kompozycja z Przeżyć Istniejących*, preprodukcja musi być wyjątkowo dokładnie wykonana, ponieważ każda zmiana na późniejszym etapie wymaga

¹⁴⁰ Wywiad z Alicją Błaszczczyńską, w archiwum autorki.

znacznie większego nakładu pracy. Montażysta podkreślał, że im więcej czasu poświęcimy na animatiki i storyboard, tym większa szansa, że zamysł reżyserski zostanie wiernie odzwierciedlony w filmie. Jego zdaniem dobrze przygotowana preprodukcja pozwala uniknąć przypadkowości na etapie realizacji, co mogłoby osłabić wydźwięk filmu lub zniekształcić jego przesłanie.

Jasne jest, że nasze doświadczenie, wrażliwość i pewne cechy osobowości sprawiają, że możemy zaproponować różne rozwiązania. Jako montażyści nie chcemy jednak na nowo opowiadać historii – w końcu scenariusz już istnieje, wszystko jest w nim zapisane. Naszym celem nie jest dodawanie własnych filozoficznych elementów, lecz znalezienie takich środków i sposobów, które pozwolą, aby montaż – nasza praca – jak najlepiej odpowiadał zamysłom zapisanym w scenariuszu, które staramy się z niego odczytać¹⁴¹.

Z perspektywy montażu, preprodukcja ma kluczowe znaczenie dla scen wymagających szybkiego tempa lub skomplikowanej choreografii. Czubak zaznaczył, że takie sceny muszą być precyzyjnie rozrysowane w storyboardzie, a później ułożone w animatiku, aby cały zespół wiedział, jak je zrealizować. W filmie aktorskim możliwe jest nie tylko nakręcenie wielu wariantów ujęć, ale i realizacja dłuższych ujęć, które można skrócić w trakcie montażu (tzw. „zakładki”). W animacji taka możliwość nie istnieje. Każda dodatkowa sekunda materiału oznacza godziny pracy animatorów, więc długości ujęć muszą być określone z dokładnością co do klatki. Tolerancja na błędy jest minimalna – pomyłka o kilka klatek jest do przyjęcia, ale różnice w sekundach mogą prowadzić do ogromnych strat czasu i zasobów.

Omawiając proces preprodukcji należy wspomnieć o problemach, które mogą się pojawić, gdy dochodzi do zmian w toku produkcji. Czubak przywołał hipotetyczną sytuację, w której reżyser decyduje się wprowadzić korektę w trakcie realizacji filmu. Przykładowo, jeśli ujęcie ogólne wymaga wydłużenia o kilka sekund, aby lepiej zaprezentować dekoracje lub nadać scenie odpowiednią dynamikę, kolejne ujęcia muszą zostać skrócone w celu zachowania pierwotnej długości filmu ze względów finansowych. W pracy przy filmie fabularnym czy dokumentalnym taką decyzję można zazwyczaj podjąć na planie, realizując

¹⁴¹ Wywiad z Januszem Czubakiem w archiwum autorki.

dotatkowe ujęcie, a następnie weryfikując nowy pomysł w montażowni. W animacji jest to zdecydowanie trudniejsze. Praca nad filmem animowanym wymaga większego niż w przypadku innych form, balansowania między kreatywnością a logistyką. Każda decyzja artystyczna musi być rozpatrywana w kontekście ograniczeń technicznych i konsekwencji praktycznych. Dokładnie zaplanowany proces preprodukcji i ścisła współpraca wszystkich członków zespołu są kluczem do osiągnięcia spójności i efektywności w realizacji filmu animowanego.

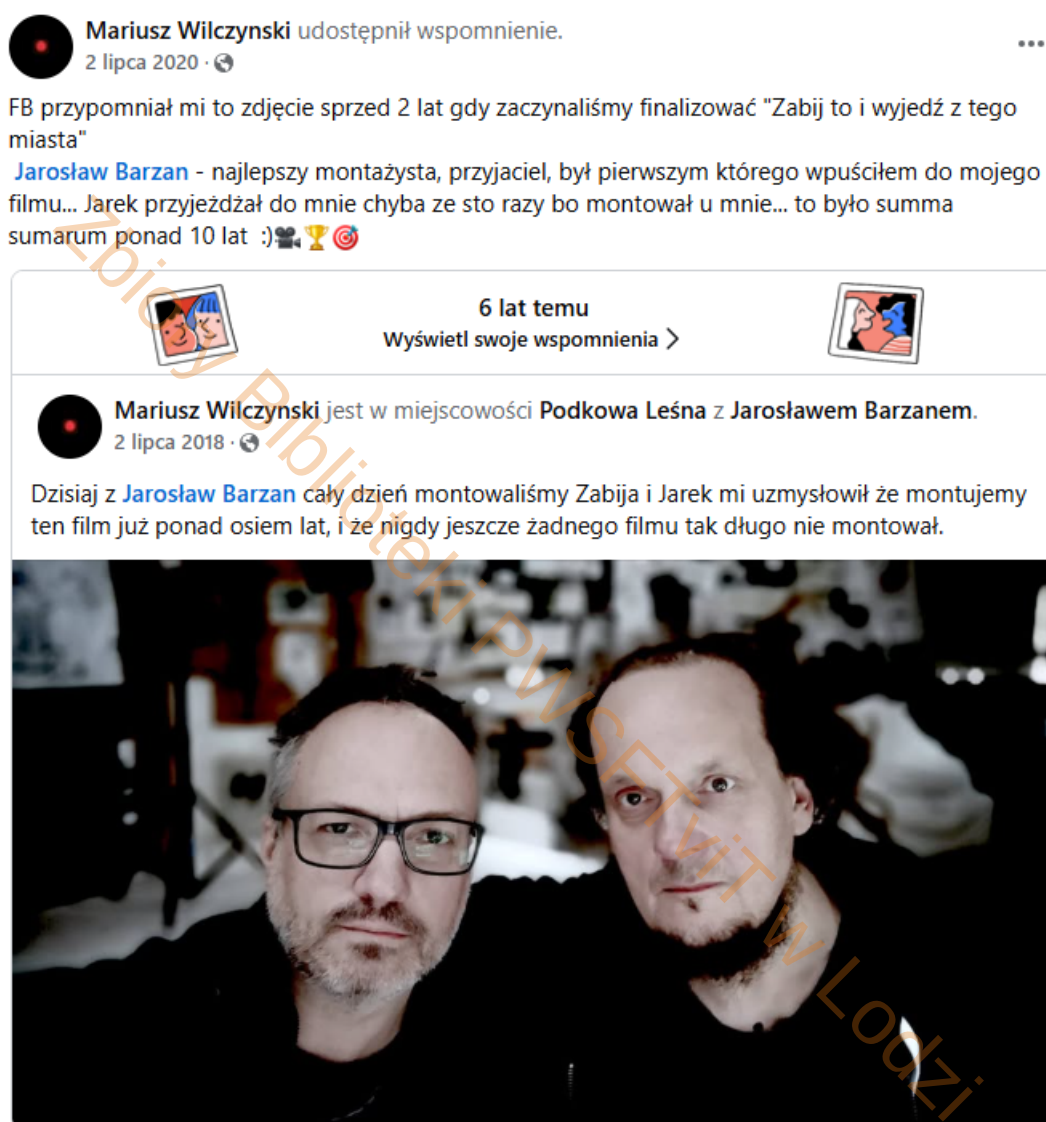
Dlaczego więc tak rzadko słyszy się o montażystach zaangażowanych w proces preprodukcji w filmach fabularnych czy dokumentalnych? Jarosław Barzan podkreśla, że w polskich realiach często zdarza się, że mimo przygotowań przeprowadzonych przed wejściem na plan, nieprzewidziane sytuacje zmuszają twórców do ponownego przemyślenia koncepcji. Nawet najbardziej banalne problemy logistyczne mogą spowodować, że pierwotne założenia przestają być możliwe do realizacji, co wymusza na twórcach zupełnie inną inscenizację sceny. W praktyce operator i reżyser muszą często improwizować na planie, dostosowując scenę do nowych warunków. Zmieniają ruch kamery, sposób ustawienia aktorów, a czasem całą konstrukcję sceny. Improwizacja i elastyczność stają się w takich momentach kluczowe, szczególnie w kinie skupiającym się na żywych relacjach międzyludzkich, gdzie pewna nieprzewidywalność dodaje autentyczności. W filmach, w których ogromny budżet jest przeznaczony na wykonanie dużej ilości efektów specjalnych czy scen kaskaderskich, takie zmiany są niemal niemożliwe. Wszystko musi być dokładnie zaplanowane i wykonane zgodnie z założeniami. W kinie opartym na bardziej swobodnej inscenizacji pojawia się jednak miejsce na spontaniczne decyzje i reakcje, które potrafią tchnąć w obraz dodatkową energię. W animacji rzadko korzysta się z takiego trybu realizacji. Filmy animowane bazujące na nagraniach dokumentalnych lub referencjach aktorskich stanowią alternatywne podejście, które stawia przed montażystą zupełnie inne wyzwania w toku produkcji. Jednak w zdecydowanej większości animacji proces wygląda inaczej – kluczową rolę odgrywa dobrze przygotowany plan działania, a jak najdokładniejszy animatnik stanowi najlepsze zabezpieczenie, minimalizujące potencjalne problemy podczas realizacji. *Central-Mart* jest właśnie takim filmem. Już na etapie preprodukcji montaż stał się sercem animacji, a w gotowym filmie wyraźnie pulsuje wspólna energia całej ekipy.

2.2.2. Produkcja

Montaż w toku produkcji animacji to nie tylko techniczny proces składania w układkę roboczą ujęć spływających do montażowni z planu zdjęciowego, ale przede wszystkim praca wspierająca reżysera w długim, wymagającym procesie twórczym. Animacja, w przeciwieństwie do filmów fabularnych, cechuje się wyjątkowo długim cyklem produkcji, który, szczególnie w przypadku pełnych metraży, niejednokrotnie rozciąga się na lata. Taki harmonogram wymusza inne podejście do montażu, wymagając od montażysty cierpliwości, elastyczności i zdolności do dostosowywania się do zmieniających się potrzeb projektu. Praca montażysty w animacji to także wsparcie reżysera na poziomie emocjonalnym i twórczym. Długotrwały proces produkcji często wiąże się z momentami zwątpienia lub kryzysu. Montażysta w takiej sytuacji staje się kimś więcej niż rzemieślnikiem – jest partnerem, który pomaga reżyserowi odnaleźć na nowo sens i kierunek twórczej pracy. To praca wymagająca nie tylko technicznych umiejętności, ale także empatii i umiejętności słuchania.

W filmach fabularnych plan zdjęciowy bywa intensywny i wyczerpujący – w ciągu jednego dnia realizuje się wiele ustawień, często z kilkoma dublami każdej sceny, co wymaga ogromnego skupienia i gotowości na szybkie decyzje. W animacji, przeciwnie, praca nad jednym ujęciem może trwać kilka dni, a nawet tygodni. Każdy ruch, każdy detal jest starannie planowany i dopracowywany, co pozwala na znacznie głębsze zanurzenie się w procesie twórczym. Taka dynamika produkcji sprzyja refleksyjności i precyzji, dając czas na analizę, konsultacje i eksperymentowanie. Dla mnie jako osoby zmagającej się z przewlekłą chorobą, taki wolniejszy rytm pracy jest nie tylko bardziej komfortowy, ale także pozwala na pełniejsze zaangażowanie w proces. Intensywne tempo planów fabularnych, wymagające natychmiastowych decyzji i szybkiej reakcji na zmieniające się warunki, bywało dla mnie przytłaczające. Animacja, dzięki swojej metodyczności i przewidywalności, pozwala mi w pełni wykorzystać moje umiejętności bez obaw o wyczerpanie fizyczne czy emocjonalne. To medium, które oferuje mi spokojną, bezpieczną przestrzeń do tworzenia.

Case study – *Zabij to i wyjedź z tego miasta*



Il. 19. Screenshot z portalu społecznościowego Facebook z profilu Mariusza Wilczyńskiego, zawierający zdjęcie reżysera i montażyisty przy pracy, a także życzenia urodzinowe i krótkie podsumowanie dziesięciu lat wspólnej pracy, w których reżyser przyznaje, że Jarosław Barzan był pierwszą osobą, którą reżyser *wpuścił do swojego filmu*. Źródło: publiczny post na profilu w serwisie Facebook Mariusza Wilczyńskiego <https://www.facebook.com/photo?fbid=10214685233918129&set=a.1522662000130> [dostęp: 24.01.2025]

Jednym z najlepszych przykładów owocu udanej, długotrwałej współpracy reżysera z montażystą w polskim kinie animowanym jest licznie nagradzana na międzynarodowych festiwalach filmowych produkcja *Zabij to i wyjedź z tego miasta*. Jarosław Barzan przez kilka lat ściśle współpracował z reżyserem Mariuszem Wilczyńskim przy jednym z najbardziej wyjątkowych pełnometrażowych filmów animowanych na świecie. Była to dla nich kolejna wspólnie realizowana produkcja – w toku swojej kariery Mariusz Wilczyński kilkakrotnie zaprosił Jarosława Barzana do współpracy przy krótkich metrażach.

Praca nad filmem Mariusza Wilczyńskiego była bardzo nietypowa, a jej analiza dostarcza wielu ciekawostek dotyczących specyfiki animacji i sposobu, w jaki „*Wilk*” – jak nazywa reżysera montażysta – podchodził do swojego projektu. Barzan szczegółowo opowiedział mi o technicznych i artystycznych aspektach pracy z Mariuszem Wilczyńskim, podkreślając wyjątkowość procesu twórczego reżysera. Na początku kariery Wilczyński pracował w sposób typowy dla filmu rysunkowego. Korzystał z kamer studyjnych, wyposażonych w taśmę 16- lub 35-milimetrową, często na podnośnikach. Proces polegał na fotografowaniu rysunków klatka po klatce – animacje były starannie rysowane na kartkach i rejestrowane na taśmie. Następnie film digitalizowano, a ujęcia przenoszono do programu montażowego.

Barzan zauważył, że już w tamtym okresie praca nad materiałem Wilczyńskiego była bardzo specyficzna, szczególnie ze względu na sposób, w jaki tworzył reżyser. „*Wilk*” często posługiwał się pętlami animacyjnymi, które umożliwiały wielokrotne wykorzystanie pewnych ruchów lub scen. Dzięki temu można było dowolnie przedłużać ujęcia w zależności od potrzeb montażu – decydowano, czy postać pozostaje w kadrze krócej czy dłużej, a także czy należy dodać dodatkowe fazy ruchu. W materiały wprowadzano ingerencję cyfrową, były docinane, obracane i poddawane dalszej obróbce, co Barzan określił jako pracę montażową z elementami techniki efektowej. Na późniejszych etapach pracy wprowadzano dodatkowe zmiany w oświetleniu oraz zmiękczenia czy korekcje kolorystyczne, które realizowano już w postprodukcji komputerowej.

Największą zmianą techniczną, jaka zaszła w trakcie kariery zawodowej Wilczyńskiego, było zastąpienie tradycyjnej taśmy aparatami cyfrowymi. Taśma światłoczuła stała się trudniej dostępna, co skłoniło reżysera do sięgnięcia po bardziej współczesne narzędzia. Głównym środkiem rejestracji obrazu stał się aparat cyfrowy, który – jak zauważył Barzan – w dużej mierze służył Wilczyńskiemu do tworzenia animatiku.

Korzystając z aparatu fotograficznego, Wilczyński był w stanie w krótkim czasie tworzyć nowe elementy narracji – Barzan wspomina, jak reżyser fotografował sceny na sztaludze, wykorzystując fragmenty różnych rysunków. W ciągu kilkunastu minut nowe klatki były gotowe do wprowadzenia na *timeline* w programie montażowym. Barzan podkreślił, że proces ten integrował dwa procesy – tworzenia animacji z montażem. Wilczyński na bieżąco odpowiadał na potrzeby narracyjne, np. dopasowując obrazy do dźwięku i rozwijając opowieść.

Jak wspomina Barzan, w trakcie produkcji filmu *Zabij to i wyjedź z tego miasta*, wielokrotnie zdarzało się, że materiały tworzone przez „Wilkę” jako eksperymenty lub prowizoryczne szkice okazywały się na tyle skuteczne, że trafiały do finalnej wersji filmu. Aparat cyfrowy nie tylko ułatwił Wilczyńskiemu pracę, ale także pozwalał na większą swobodę w tworzeniu i modyfikowaniu materiału. Barzan zwrócił uwagę na unikalny sposób, w jaki reżyser łączył rzemiosło animacji tradycyjnej z nowoczesnymi narzędziami technicznymi, co czyniło proces zarówno wymagającym, jak i niezwykle twórczym. Montażysta porównał ten proces do pracy nad filmem realizowanym w różnych porach roku, gdzie po pierwszej części zdjęć analizuje się ich wpływ na kolejne etapy produkcji. Podobnie w animacji Wilczyńskiego każda nowa scena rzutowała na decyzje dotyczące kolejnych fragmentów filmu.

Wilk często pracował w sposób bardzo intuicyjny i eksperymentalny – jego materiały nie były typowymi planami zdjęciowymi, ale kartkami, szkicami i rysunkami przechowywanymi w teczkach i szufladach. Wyciągał je na bieżąco, analizowaliśmy je razem i decydowaliśmy, co możemy z nimi zrobić. To wszystko działo się w bardzo dynamicznym procesie – jednego dnia kończyliśmy rozmowę, wiedząc, co chcemy osiągnąć, a następnego dnia Wilk przynosił trzy lub cztery sekundy nowego materiału, który wciągaliśmy na timeline i próbowaliśmy dostosować do całości¹⁴².

Jako ciekawy przykład eksperymentów Wilczyńskiego Barzan przywołał scenę z pociągami – reżyser nagrał ją aparatem z latarką, w nocy, ręcznie „przestrzeliwując” klatki, co stworzyło migający efekt światła przejeżdżającego składu. Po zmontowaniu obrazów

¹⁴² Wywiad z Jarosławem Barzanem, w archiwum autorki.

okazało się, że efekt jest niepowtarzalny – czegoś takiego nie dałoby się narysować. Decyzja była jasna: „*To zostaje w takiej formie, jak jest*”¹⁴³.

Zdarzało się także, że rozwiązania, które miały być tymczasowe, okazywały się lepsze niż dopracowane wersje. Przykładem jest scena modlitwy, w której statki pływają wokół głównego bohatera przy akompaniamencie muzyki Tadeusza Nalepy. Scena ta była wyzwaniem animacyjnym – pomysł Wilczyńskiego zakładał, że statki powinny mieć wyczuwalny ciężar i masę, co jest bardzo trudne do oddania w animacji. Barzan i Wilczyński wspólnie testowali różne rozwiązania. Barzan zaproponował długie ujęcie, w którym statki bardzo powoli obracałyby się i mijały nawzajem, tworząc wrażenie masywności i ruchu. Na *timelinie* w programie montażowym zestawiał trzy kadry i zasymulował scenę, która trwała około 40-50 sekund. W efekcie powstało długie ujęcie, które oddawało geometrię ruchu między statkami, jednocześnie tworząc wrażenie ich ciężkości. Barzan stworzył tę sekwencję za pomocą narzędzi montażowych, a przerysowanie jej na kreskę animowaną okazało się dla animatorów trudnym zadaniem. Ruch, który Barzan zaprojektował w czymś, co określił jako „*pseudo-animatik*” musiał zostać przeniesiony na rysunki, co wymagało wielu prób i pracy, aby efekt był zgodny z pierwotną wizją. Barzan podkreślił, że proces ten był wyjątkowy, ponieważ w tej sytuacji to montaż zdefiniował wygląd ujęcia i dynamikę tej kluczowej sekwencji.

Jako jedno z największych wyzwań montażysta wspomina pracę z materiałami, które trafiały do montażowni po zakończeniu procesu animowania przez wspierających Mariusza Wilczyńskiego animatorów. Często zdarzało się, że rysunki statyczne ze storyboardu w wyobraźni reżysera wydawały się działać doskonale, ale po ich animowaniu okazywało się, że ruchy są zbyt szybkie lub zbyt sztywne, ponieważ musiały zmieścić się w określonych ramach czasowych. To wprowadziło do filmu pewną „nerwowość animacji” – ruch wyglądał nienaturalnie, bo był wymuszony przez czas trwania sceny. Postanowiono więc udoskonalać niektóre ujęcia w toku produkcji – montażysta otrzymywał w toku pracy różne wersje obrazu i mógł wносить prośbę o ich korektę.

W trakcie produkcji zdarzały się również momenty, w których niedoskonałości animacji okazywały się jej największą siłą. Jarosław Barzan wspomina sytuacje, w których dopracowane animowane ujęcia nie wyglądały tak dobrze, jak ich surowi poprzednicy.

¹⁴³ Wywiad z Jarosławem Barzanem, w archiwum autorki.

Reżyser często postanawiał wtedy zostawić pierwotne wersje, które lepiej „działały” emocjonalnie i wizualnie. Niektóre efekty specjalne były wynikiem wyjątkowych zbiegów okoliczności technicznych. Użycie *pluginu* „morph” w programie montażowym dało rezultat, którego nie udało się później odtworzyć żadnym innym narzędziem. Efekt powstały w systemie offline stał się częścią finalnej kopii filmowej. Montażysta podkreślał, że reżyser miał ostateczne słowo w każdej decyzji, ale często polegał na intuicji i doświadczeniu swojego zespołu

W pracy nad filmem *Zabij to i wyjedź z tego miasta*, rolę montażysty było wysłuchiwanie pomysłów reżysera i próba przełożenia ich na konkretne rozwiązania montażowe, proces, który Barzan wspomina tak:

Mariusz opowiadał o emocjach, które chciał wywołać, a ja szukałem dla nich odpowiedniej formy. Tworzone były różne wersje scen, długo trwały poszukiwania najlepszego rytmu i dynamiki. Były momenty, kiedy wydawało się, że jesteśmy blisko ideału, ale Mariusz wciąż czuł, że coś nie gra. Projekty są różne, a w przypadku Zabij to i wyjedź z tego miasta było od początku jasne, że reżyser będzie realizował swoją wizję, ale potrzebował mojej pomocy w budowaniu konstrukcji filmu. Do samego końca przeprowadzaliśmy wspólne projekcje – nawet na etapie tworzenia kopii dźwiękowej. Dyskusje między producentem, reżyserem, montażystą i dźwiękowcem wpłynęły na finalny kształt filmu, bo każdy z nas wносił swoje spostrzeżenia¹⁴⁴.

W rozmowie Jarosław Barzan porównał swoje działania do pracy pilota siedzącego obok kierowcy – pilot wyznacza trasę, ale to kierowca decyduje, jak pokonać zakręty. Montaż filmu był więc ciągłym procesem poszukiwań i udoskonaleń. Jednym z ciekawszych przywołanych w rozmowie przykładów z procesu montażowego była scena, w której bohaterowie (dwoje staruszków), przechodzą w przestrzeń symboliczną, opuszczając swoje dawne życie. Montażysta zaproponował, by zakończyć ją nagłym cięciem do czerni, bez żadnego przejścia, co miało wywołać emocjonalny wstrząs. Reżyserowi bardzo spodobało się to rozwiązanie, więc zdecydował się je umieścić w filmie. Podczas pierwszych projekcji okazało się, że widzowie odbierali ten zabieg jako błąd techniczny, a nie artystyczny zamysł.

¹⁴⁴ Wywiad z Jarosławem Barzanem, w archiwum autorki.

Reżyser z montażystą zaczęli więc szukać kompromisu – wprowadzili delikatne zmiany, takie jak pozostawienie szumu dźwięku, by nadać scenie bardziej naturalny charakter. Zderzenie filmu z widownią zaowocowało zmianą montażową, co pokazuje, jak ważny jest proces konsultacji układów montażowych z szerszą publiką.

Case study – *To nie będzie film festiwalowy*

Temat zderzenia stworzonego przez reżysera materiału z widownią i wynikającą z tej konfrontacji zmiany przypomina mi pierwszą konsultację montażową dyplomu magisterskiego Julii Orlik-Buratyńskiej – *To nie będzie film festiwalowy*. Ten przewrotnie zatytułowany film, opowiada zarówno o rodzinnych relacjach reżyserki, jak i o trudach procesu twórczego. Film, który miał być listem dziękczynnym dla rodziny, szybko stał się opowieścią o przezwyciężaniu artystycznych blokad, kryzysów i niepewności, które są nieodłączną częścią tworzenia.

Julia Orlik-Buratyńska zgłosiła się do mnie z pierwszą układką filmu, która trwała ponad 15 minut. Zgodnie z pierwotnym założeniem reżyserki, miała to być szczerza, osobista opowieść skierowana do jej rodziny. Jednak materiał, mimo że technicznie poprawny, nie miał moim zdaniem szansy wzbudzić emocji u odbiorcy – doświadczenie filmu było bardziej zbliżone do przeglądania albumu rodzinnych zdjęć niż do angażującej narracji filmowej. W trakcie konsultacji określiłam film jako nudny. Był to duży problem, nie tylko z perspektywy potencjalnych widzów, ale również w kontekście akademickiego wymogu obrony dyplomu, zgodnie z którym film powinien spełniać określone kryteria jakości artystycznej. Jako autorka nagradzanego na wielu festiwalach filmu *Jestem tutaj*, Julia mierzyła się z podwójną presją. Z jednej strony czuła oczekiwania, że jej następne dzieło powinno być równie przełomowe, z drugiej – świadomie unikała realizowania filmu „pod festiwałe”, by zachować autentyczność. Ta artystyczna blokada oraz potrzeba pogodzenia osobistego charakteru filmu z uniwersalnym przekazem sprawiły, że film wymagał radykalnej zmiany narracyjnej.

Pierwszym krokiem w pracy nad filmem było zidentyfikowanie problemów w istniejącym materiale i wypracowanie nowego podejścia. W intensywnej i szczerzej do bólu rozmowie doszliśmy do wniosku, że większość scen wymagała usunięcia lub radykalnego przekształcenia. Kluczowym elementem, który postanowiłyśmy zachować, był głos narratorki, który należał do Julii – reżyserka stawiała się w ten sposób integralną

częścią opowieści. Zmiany jednak wymagała forma prowadzonej z offu narracji. Pierwotne monologi były zbyt ciężkie i dosadne, brakowało im lekkości, która wyważyłaby trudny temat. W efekcie naszych rozmów narodził się pomysł przekształcenia offu w formę rymowanego wiersza. Był to kluczowy moment w redefiniowaniu filmu – pozwolił na wprowadzenie humoru i lekkości, stając się antidotum na ciężar początkowej wersji filmu, a zarazem mostem, który umożliwiał szerszej publiczności utożsamienie się z opowieścią. Z perspektywy montażystki uważam, że rozbawienie widowni może być trudniejsze do osiągnięcia niż wywołanie smutku, wzruszenia czy płaczu. Humor w filmie Julii był szczególnie trudny do wykreowania – wymagał stworzenia precyzyjnego rytmu i odpowiednich połączeń między obrazami, aby żarty wybrzmiały naturalnie. Wiele z nich wynikało bowiem z kontrastu między animowanymi scenami, a dokumentalnymi materiałami wideo, co pozwalało na wprowadzenie elementu zaskoczenia i subtelnej ironii. Proces ten wymagał ode mnie dużej wrażliwości na niuanse narracyjne i wizualne.

Po konsultacji reżyserka podjęła decyzję o samodzielnym rozwinięciu nowej koncepcji filmu, w którym fabuła zyskała wymiar autotematyczny. W nowej wersji scenariusza pojawiły się nie tylko odniesienia do relacji rodzinnych, ale również do samego procesu tworzenia filmu. W ten sposób film stał się pełnym osobistych odniesień, autoportretem reżyserki. Ta zmiana narracyjna, choć niezwykle ciekawa z artystycznego punktu widzenia, dodatkowo skomplikowała naszą współpracę. W centrum filmu pojawiła się sama reżyserka, analizująca swój proces twórczy w trakcie jego trwania. Tak głęboko osobista tematyka wymagała jeszcze większego wyczucia i delikatności w pracy nad materiałem. Aby wprowadzić element dystansu między bohaterką a autorką, Julia zdecydowała się nadać postaci fikcyjne imię Julita. Ta decyzja, na pozór niewielka, miała istotny wpływ na naszą komunikację. Dzięki tej subtelnej separacji możliwe było bardziej obiektywne omawianie zarówno treści filmu, jak i jego konstrukcji narracyjnej, co pozwoliło nam unikać zbytniego obciążenia emocjonalnego w procesie twórczym.

Nowa struktura zaproponowana przez reżyserkę wymagała drobnych korekt montażowych, których celem było usprawnienie rytmu poszczególnych scen i całego dzieła. Po ukończeniu procesu animowania i zestawieniu wszystkich ujęć okazało się jednak, że ostateczny efekt nie oddziaływał na widza tak silnie, jak zakładałam. Czułam, że w lalkowych postaciach zabrakło realizmu, który był kluczowym elementem wersji roboczej, przedstawionej mi przez Julię na etapie wstępnych konsultacji. Wprowadzając znaczące cięcia oraz przekształcenia w strukturze fabularnej, nie dostrzegłam w porę,

że wraz z tymi zmianami zanika również energia wynikająca z obecności realistycznych zdjęć i materiałów archiwalnych. Doświadczenie to uświadomiło mi, jak istotne w toku intensywnego procesu twórczego są autorefleksja, elastyczność oraz gotowość do reagowania na nieoczekiwane rezultaty.

Rozwiązaniem, które zaproponowałam w toku postprodukcji filmu było użycie materiałów archiwalnych z rodzinnych nagrań VHS kręconych przez rodziców Julii. Dokumentowały one zarówno codzienność, jak i ważne momenty życia rodzinnego, tworząc intymny portret jej najbliższych. Ich wykorzystanie korzystnie wpłynęło na wzmocnienie autentyczności. Animowane lalki, choć ekspresyjne i zdolne do przekazywania szerokiego spektrum emocji, nie mogły w pełni oddać prawdziwej historii rodziny reżyserki. Włączenie archiwalnych nagrań pozwoliło „ożywić” tę narrację, ukazując rzeczywiste postacie, na których podstawie stworzone zostały lalki. Praca z tym materiałem wymagała dużej uwagi i subtelności. Nagrania, będące świadectwem rodzinnych więzi, wymagały delikatnego podejścia, szczególnie, że planowałam wykorzystać je jako element komediowy. Moim zadaniem było odnalezienie momentów, które nie tylko wzbogacały fabułę, ale także współgrały z humorystycznymi, animowanymi segmentami filmu. Dzięki odpowiednio dobranym ujęciom i ich montażowi udało się stworzyć płynną i spójną całość, która łączyła rzeczywistość z metaforyczną warstwą animacji, bawiąc i wzruszając widza.

Finał filmu, w którym wykorzystano nagrania dokumentalne zrealizowane przez Julię w jej rodzinnym domu, stanowił naturalne domknięcie narracji i uwypuklił emocjonalny wymiar dzieła. Warto podkreślić, że motywacją stojącą za podjęciem decyzji o wzbogaceniu materiału animowanego o nagrania dokumentalne była kwestia finansowa i czasowa. Uzupełnienie filmu o dodatkowe materiały animowane było niemożliwe, co popchnęło nas w stronę poszukiwania alternatywnych rozwiązań, które okazały się być zaskakująco skuteczne. Nagrania dokumentalne, przedstawiające proces tworzenia lalek do filmu i realizacji ujęcia zamykającego film nadały filmowi jeszcze większą autentyczność i pozwoliły widzom na głębsze utożsamienie się z bohaterami. Materiały współczesne ciekawie korespondowały z materiałami archiwalnymi, podkreślając wzruszający wątek dorastania dzieci i opuszczania przez nich domowego gniazda. Wprowadzenie materiałów dokumentalnych w epilogu nadało całej historii bardziej osobisty i intymny charakter, stanowiąc swoistą klamrę kompozycyjną i emocjonalną. Proste, wręcz amatorskie w swojej formie, nagrania mocno trafiały do widzów, wzbudzając uczucie bliskości i zrozumienia wobec osobistych doświadczeń reżyserki.

Współpraca przy *To nie będzie film festiwalowy* uświadomiła mi, jak ważna jest elastyczność w podejściu do montażu animacji oraz umiejętność dostosowania się do zmieniającej się wizji filmu. Praca montażysty to nie tylko proponowanie nowych rozwiązań, ale także umiejętność rozpoznania momentu, w którym zmiany mogą osłabić pierwotną siłę materiału. W moim przypadku intensywna ingerencja w strukturę narracyjną sprawiła, że dopiero na etapie postprodukcji zauważyłam utratę pewnej energii i realizmu, który był obecny we wcześniejszych wersjach filmu. Ta sytuacja była dla mnie istotną lekcją. Pokazała, że choć montażysta powinien proponować odważne rozwiązania, ale nie zawsze ich wdrożenie prowadzi do optymalnego efektu. Przypadek tego filmu nauczył mnie również, jak ważne jest zachowanie balansu między eksperymentowaniem a szacunkiem dla pierwotnej koncepcji reżysera. Ostatecznie znalezienie właściwej formy dla *To nie będzie film festiwalowy* wymagało powrotu do materiałów dokumentalnych, które okazały się kluczowe dla nadania filmowi autentyczności. Wnioski, które wyciągnęłam z tej współpracy, stały się dla mnie cennym doświadczeniem w kolejnych projektach. Pokazały, że montaż animacji to nie tylko proces techniczny i narracyjny, ale także twórcza odpowiedzialność – sztuka szukania równowagi między zmianą a zachowaniem istoty opowieści.

Case study – *Czekaj na mnie we śnie*

Przykładem współpracy, w której wyraźnie czułam otwarte na moje pomysły serce reżysera, był montaż filmu *Czekaj na mnie we śnie*. Film Natalii Durszewicz, będący jej dyplomem magisterskim to opowieść balansująca na granicy jawy i snu. Dzieło opowiada historię starszego małżeństwa – Bronki i Zygryda, którzy mierzą się z izolacją i defragmentacją rzeczywistości spowodowaną chorobą kobiety. Jego oniryczna forma, subtelna narracja oraz malarska plastyka stawiała przed nami wyzwania, które wymagały precyzyjnych decyzji montażowych i twórczego dialogu. Moja współpraca z Natalią rozpoczęła się w momencie, gdy zaprezentowała mi układkę zawierającą animatiki przeplatane fragmentami gotowych ujęć.

Zdecydowałam się na współpracę w momencie, gdy miałam prawie skończony animatik. Od znajomych usłyszałam, że pomagasz studentom szkoły filmowej w procesie montażu. Miałam różne zagwozдки montażowe, chciałam, aby historia była dobrze opowiedziana oraz w pełni zrozumiała

*dla publiczności, więc pomyślałam, że mogłabym się do Ciebie zgłosić z moimi pytaniami. Przy tym projekcie poczułam, że potrzebuję wsparcia i spojrzenia na narrację oraz montaż z innej perspektywy*¹⁴⁵.

Pracując nad wstępną układką montażową podejmowałam działania mające na celu wsparcie reżyserki w realizacji jej wizji. Rozmowy z Natalią były szczegółowe i oparte na analizie każdego ujęcia – omawialiśmy jego długość, rytm, kompozycję oraz wpływ na całość narracji. Kluczowe było dla mnie wyważenie poetyckiej wizji reżyserki z potrzebą przedstawienia widzowi w miarę klarownej narracji. Jako reżyserka skupiona na symbolice i abstrakcji, Natalia czasami nie zauważała potencjalnych trudności w odbiorze jej materiału przez widzów. Jednym z największych wyzwań było określenie tego, jak widz powinien postrzegać postać kobiety – czy jako rzeczywistą, czy też jako ducha. Dyskutowałyśmy o tym, jak subtelnie kierować odbiorcę, by podążał za emocjami bohaterów zamiast skupiać się na rozwiązaniu tej zagadki. Zależało mi na tym, by widz nie zadawał sobie pytań o logikę wydarzeń, lecz w pełni angażował się w emocje płynące z relacji między bohaterami.

Film Natalii należy do kategorii, którą określam jako „poetyckie”. To kino, w którym granice między światem rzeczywistym a snem są płynne. Przykładem takiego wyzwania była scena upadku starszej pani przy zamykaniu okna – kluczowy moment filmu, który popycha akcję do przodu i otwiera nowe pola interpretacji. Scena ta była punktem zwrotnym, musiała więc być zrozumiała narracyjnie, a jednocześnie emocjonalnie angażująca i zgodna z oniryczną konwencją filmu. W naszej rozmowie, Natalia wspominała, że:

Pamiętam jedną sytuację, która szczególnie zapadła mi w pamięć z procesu montażu. Miałam trudność z jasnym przedstawieniem kluczowego momentu w historii – chodziło o ukazanie odpowiedzialności bohatera (męża) za tragiczny wypadek bohaterki (żony). Początkowo ta sekwencja wydawała się nieczytelna i brakowało jej emocjonalnej przejrzystości. Dzięki konsultacjom i pracy nad montażem udało się to uporządkować. Kluczowym elementem stał się motyw okna – bohater zaniedbał jego zamknięcie, co zmusiło kobietę do interwencji. Gdy próbowała je domknąć, straciła równowagę, przewróciła się i doznała obrażeń, które wpłynęły na jej stan zdrowia. Ostateczna wersja

¹⁴⁵ Wywiad z Natalią Durszewicz, w archiwum autorki.

*sceny sprawiła, że ten ciąg przyczynowo skutkowy stał się znacznie bardziej czytelny dla widza, a sama scena nabrała dramaturgii i głębi emocjonalnej*¹⁴⁶.

Moja sugestia, by skupić się na detalu stóp kobiety stojącej na krześle, pozwoliła wzmocnić dramaturgię tej sceny, jednocześnie unikając nadmiernej dosłowności. Zależało nam na tym, by scena nie popadła w groteskę ani przesadny dramatyzm; dążyliśmy do osiągnięcia efektu naturalności i wiarygodności, przy jednoczesnym zastosowaniu oszczędnych środków wyrazu. Zastosowanie detalu zamiast planu ogólnego umożliwiło ukazanie napięcia i fizycznego dyskomfortu bohaterki – subtelne zachwianie ciała, które zapowiadało jej upadek i w ten sposób nadawało scenie większą intensywność emocjonalną. Tego rodzaju decyzja była spójna z charakterystyczną dla twórczości Natalii symboliką, niosącą ryzyko interpretacyjnego chaosu. Dlatego starałam się równoważyć abstrakcyjne fragmenty scenami o wyraźnym realistycznym zakorzenieniu, budując kontrasty służące pogłębieniu odbioru emocjonalnego. Przeplatanie obrazów fizycznej obecności bohaterów z bardziej onirycznymi wizjami pozwalało widzowi na płynne poruszanie się pomiędzy różnymi poziomami rzeczywistości. Kluczowe dla tego efektu było nie tylko odpowiednie rozmieszczenie scen, lecz także precyzyjne określenie ich długości i wzajemnych relacji. Natalia, obserwując ten proces, dostrzegała, jak spojrzenie montażysty pomaga w doprecyzowaniu przekazu i wzmocnieniu wymiaru narracyjnego jej opowieści.

Zaangażowanie montażysty w proces tworzenia filmu daje mi poczucie spokoju. Oczywiście ufam sobie jako reżyserce, ale nigdy nie można być w stu procentach pewnym własnych decyzji. Obecność osoby z bogatym doświadczeniem w montażu – zarówno w animacji, jak i filmach aktorskich – stanowi dla mnie ogromne wsparcie. Dzięki temu mam pewność, że dana scena jest odbierana zgodnie z moją intencją. Jednocześnie montażysta może spojrzeć na nią z innej perspektywy, co czasami bywa pożądane – pozwala scenie funkcjonować na kilku poziomach interpretacyjnych. Są jednak momenty, gdy zależy mi na jednoznacznym przekazie i wtedy współpraca z montażystą jest kluczowa, by osiągnąć zamierzony efekt.

¹⁴⁶ Wywiad z Natalią Durszewicz, w archiwum autorki.

To także pewnego rodzaju koło ratunkowe – świadomość, że ktoś czuwa nad klarownością historii, atrakcyjnością przejść między ujęciami i płynnością narracji, sprawia, że nie odczuwam ciężaru całego procesu twórczego wyłącznie na swoich barkach. Poza tym sama współpraca jest niezwykle inspirująca – możliwość wspólnego poszukiwania najlepszych rozwiązań sprawia, że nie zamykam się w samotnej analizie tego, jak film zostanie odebrany przez widzów¹⁴⁷.

Współpraca z Natalią miała charakter dialogu. Moje sugestie stanowiły impuls do dalszego rozwijania filmu. Moim celem nie było narzucanie swoich pomysłów, lecz inspirowanie reżyserki do poszukiwania najlepszych rozwiązań dla jej wizji. Ważnym aspektem było także zrozumienie ograniczeń produkcyjnych – jeśli proponowałam wydłużenie któregoś ujęcia, starałam się jednocześnie wskazać miejsca, które można by było skrócić, by zachować równowagę w budżecie i harmonogramie, którego musiała przestrzegać reżyserka. Zdawałyśmy sobie także sprawę z tego, że muzyka i dźwięk, które miały być wykonane dopiero po zakończeniu procesu montażu, będą mieć ogromny wpływ na odbiór animacji, więc wszystkie nasze decyzje montażowe uwzględniały ich przyszły wpływ na narrację. Finalne udźwiękowanie filmu, choć realizowane już po zakończeniu mojej pracy, znacznie go wzbogaciło, wzmacniając emocjonalny wydźwięk kluczowych scen, szczególnie zakończenia filmu.

Podsumowując, proces montażu animacji na etapie produkcji dzieła filmowego związany jest z dwoma istotnymi aspektami. Z jednej strony montażysta pełni rolę organizującą i strukturyzującą w toku tworzenia filmu. Z drugiej, działa kreatywnie, czuwając nad powstającą narracją i wspierając reżysera w procesie twórczym. Specyfika długiego cyklu produkcji animacji, podobnie jak i filmu dokumentalnego, wymaga od montażyisty elastyczności, umiejętności dostosowywania się do zmieniających się koncepcji, a także cierpliwości. Długotrwała praca nad filmem animowanym często wiąże się z momentami zwątpienia i kryzysu twórczego. Współpraca montażyisty i reżysera nie sprowadza się więc jedynie do technicznych aspektów składania ujęć, ale staje się procesem wspólnego poszukiwania najlepszych rozwiązań narracyjnych.

¹⁴⁷ Wywiad z Natalią Durszewicz, w archiwum autorki.

Studium przypadku filmu *Zabij to i wyjedź z tego miasta* podkreśla znaczenie eksperymentu i otwartości w pracy montażysty. Jarosław Barzan, który pracował nad montażem filmu przez ponad dekadę, podkreślał, że proces ten był niezwykle organiczny i intuicyjny. Wilczyński często korzystał z improwizacji i nietypowych metod, takich jak animowanie wycinanek na żywo czy rejestrowanie nowych klatek w sposób spontaniczny, co nadawało filmowi niepowtarzalny charakter. Montażysta pełnił tu rolę nie tylko osoby organizującej materiał, ale także doradcy i współtwórcy narracyjnej struktury filmu. Podobnie było w przypadkach *To nie będzie film festiwalowy* Julii Orlik-Buratyńskiej i *Czekaj na mnie we śnie* Natalii Durszewicz, gdzie montaż odegrał kluczową rolę w stworzeniu fabuły. Ważnym elementem tego procesu jest świadomość reżyserów, że montażysta nie jest jedynie technikiem, lecz partnerem twórczym, który potrafi dostrzec problemy narracyjne i zaproponować ich rozwiązania.

Analizując współpracę między reżyserem a montażystą filmu animowanego na etapie produkcji warto zwrócić uwagę na rolę montażysty w bieżącym procesie realizacji filmu. W filmie fabularnym jego obecność na planie umożliwia szybką analizę rejestrowanego materiału, wykrywanie potencjalnych błędów oraz sugerowanie poprawek, które mogą zostać wdrożone niemal natychmiast. Dzięki temu reżyser i operator mogą dynamicznie reagować na problemy techniczne czy narracyjne, dostosowując realizację do uzyskanych efektów. W animacji ten proces wygląda zupełnie inaczej - montażysta nie ma możliwości wykonania szybkiej korekty na planie. Sprawia to, że wprowadzanie zmian w gotowych scenach jest nie tylko trudniejsze, ale często niemożliwe ze względu na ograniczenia czasowe i budżetowe. Z tego powodu kluczową rolę odgrywa staranne przygotowanie montażu już na etapie preprodukcji – animatik i szczegółowe storyboardy pozwalają przewidzieć większość problemów, eliminując potrzebę późniejszych, kosztownych poprawek. Gdy jednak w trakcie produkcji pojawią się nieoczekiwane trudności lub reżyser zdecyduje się na zmiany, montażysta musi znaleźć kreatywne sposoby na adaptację filmu, często pracując nad nowymi rozwiązaniami w ramach istniejącego materiału, by uniknąć konieczności ponownej animacji.

2.2.3. Postprodukcja

Postprodukcja to etap, w którym film osiąga swoją ostateczną formę, a decyzje montażowe mogą całkowicie zmienić zaplanowaną w scenariuszu strukturę i emocjonalny wydźwięk. Proces ten często prowadzi reżysera do odejścia od pierwotnych założeń scenariuszowych, pozwalając samemu materiałowi filmowemu wskazać najlepszy kierunek narracji.

Nie miałem w swojej karierze filmu, który zostałby zrealizowany zgodnie ze scenariuszem. Nigdy. Film, który został zbudowany według scenariusza, nie jest filmem¹⁴⁸.

W przypadku animacji, gdzie ilość materiału bywa ograniczona, takie zmiany mogą wydawać się trudniejsze, ale z pewnością są możliwe. Montażysta, który dołącza do projektu po zakończeniu procesu animacji, wnosi do niego świeżą perspektywę, wolną od obciążeń związanych z trudami produkcji. Może dzięki temu dostrzec w materiałach ich potencjał, który wcześniej mógł umknąć twórcom zaangażowanym w produkcję od samego początku. Nawet w przypadku bardzo jasno określonych założeń formalnych, kreatywne podejście do rytmu, dramaturgii i struktury narracji może znacząco wpłynąć na odbiór filmu, nadając mu głębię i intensywność, których pierwotnie nie zakładano.

Jednym z najczęstszych wyzwań, z którymi się spotykam, gdy dołączam do projektu animowanego na etapie postprodukcji, jest konieczność „ratowania filmu”. Znajduję się w trudnej sytuacji, w której reżyser zмага się z kryzysem artystycznym i silnymi negatywnymi odczuciami związanymi ze stworzonym materiałem animowanym. W szczególności dotyczy to animacji autorskiej – reżyserzy, będący często również autorami scenariusza, oprawy wizualnej i animacji, są mocno związani emocjonalnie z materiałem. Na przestrzeni kilku lat pracy zawodowej stopniowo zaczęłam rozumieć, jak trudne dla reżysera może być skonfrontowanie się ze stworzonym przez niego materiałem, gdy sam pracuje nad jego postprodukcją. Reżyserzy, do których dołączałam na tym późnym etapie produkcji jasno komunikowali, że czują się osamotnieni w procesie, skarżyli się na brak kreatywnej energii, a nawet na objawy wypalenia zawodowego. Doceniałam, że potrafili poprosić o pomoc w sytuacji, gdy ich początkowe założenia scenariuszowe nie przekładały się w montażu na film zgodnie z pierwotnymi oczekiwaniami – musiało

¹⁴⁸ Wywiad z Jarosławem Barzanem, w archiwum autorki.

to być dla nich bardzo trudne. Praca nad filmem w takiej sytuacji bywa wyzwaniem dla twórców, ponieważ obiektywne spojrzenie na materiał staje się niemal niemożliwe. W takich przypadkach współpraca z montażystą może być kluczowa – wprowadza dystans i pozwala spojrzeć na materiał świeżym okiem. Montażysta pomaga zidentyfikować mocne strony materiału, zredukować elementy osłabiające narrację i odnaleźć nowe możliwości pomimo już istniejących ograniczeń. Choć czasem pula dostępnych materiałów jest niewielka, kreatywne podejście do struktury filmu, rytmu scen i pracy z dźwiękiem może przynieść zaskakująco dobre rezultaty. Czasem, jeśli jest to możliwe, sugeruję także wykonanie dodatkowych ujęć czy korekt w dialogach, by wzmocnić film.

Szczególnym przypadkiem są animacje wykorzystujące techniki kombinowane, takie jak nagrania aktorskie w technologii *green screen* czy dużą ilość materiałów dokumentalnych. W takich projektach montaż przypomina bardziej klasyczną pracę nad filmem fabularnym lub dokumentalnym, ponieważ wymaga reorganizacji nagranych materiałów, który dostępny jest w większej niż zazwyczaj puli. Właśnie na tym etapie często pojawia się napięcie – zderzenie oczekiwań reżysera z rzeczywistością dostępnych ujęć, które nie zawsze odpowiadają pierwotnym założeniom scenariuszowym. Każdy z tych przypadków niesie inne wyzwania, jednak rola montażyisty pozostaje niezmienna – jego zadaniem jest poszukiwanie najlepszych rozwiązań, które pozwolą w pełni wykorzystać potencjał filmu.

Case study – *Cud*

Współpracą, od której chciałabym zacząć refleksje dotyczące pracy montażyisty w postprodukcji, jest montaż filmu *Cud* w reżyserii Ewy Borysewicz. Było to jedno z najbardziej wymagających i złożonych doświadczeń w mojej dotychczasowej karierze. Trzydziestominutowy film łączy w sobie nagrania aktorskie wykonane na *green screenie* uzupełnione o cyfrową scenografię, sceny wykonane w technice animacji *stop motion*, a także materiały *found footage*. Połączenie tych wszystkich elementów stanowiło nie lada wyzwanie i oznaczało zmierzenie się z intensywnym procesem produkcyjnym. Moja współpraca z Ewą Borysewicz rozpoczęła się już na etapie preprodukcji. Praca nad animatikiem pozwoliła mi głębiej zrozumieć wizję reżyserki i odpowiednio dostosować montaż do kolejnych etapów produkcji. Już wtedy dostrzegłam, jak ważne dla tego projektu jest zachowanie spójności między aktorskimi interpretacjami a elementami animacyjnymi.

Na etapie animatika nie mogliśmy jednak przewidzieć gry aktorskiej i wniesionego przez artystów wkładu twórczego, tak jak można przewidzieć ruchów lalek czy postaci rysunkowych. Choć był on dopracowany najlepiej jak się dało, na planie stał się jedynie wskazówką realizacyjną.

Długi proces powstawania „Cudu” nauczył mnie cierpliwości oraz współpracy z reżyserem animacji w montażowni. Dzięki tej kooperacji mogłam uczestniczyć w projekcie balansującym na pograniczu animacji i filmu fabularnego, co wymagało od nas obojga dużej elastyczności. Przy większości filmów pracuję w systemie konsultacyjnym, spotykając się kilkakrotnie z reżyserem. W przypadku klasycznej animacji, pierwsza układka powstaje szybko, z wszystkich zrealizowanych ujęć, które można od razu umieścić na *timelinie*. W przypadku filmu *Cud* przygotowanie pierwszej układki trwało znacznie dłużej. Dysponowałam wieloma dublami aktorskimi, co pozwalało na większą elastyczność, ale także wymagało ode mnie trudnego wyboru najlepszych interpretacji scen. Montaż materiałów aktorskich z planu trwał kilka tygodni, więc regularnie spotykałam się z reżyserką na sesje montażowe. Praca z materiałami aktorskimi była szczególnie wymagająca ze względu na ich ilość oraz konieczność dopasowania ich do planowanej animacji. Proces ten wymagał ścisłej współpracy z reżyserką, abym mogła zrozumieć, jak ostatecznie mają wyglądać kadry – na etapie montażu były one niepełne, ponieważ dysponowałam jedynie tłem green screenu. Wspólnie z Ewą pracowałyśmy nad integracją różnych elementów wizualnych, aby stworzyć dzieło zarówno eksperymentalne, jak i spójne narracyjnie. Jednym z największych wyzwań było zachowanie spójności rytmicznej między materiałem aktorskim a elementami animowanymi, które miały zostać dodane później.

Posłużę się tu przykładem sceny porodu, w której aktorzy musieli wyobrazić sobie ruch animowanej pępowiny. Wybór odpowiednich ujęć aktorskich, które pasowałyby do rytmu ruchu pępowiny, wymagał precyzji i cierpliwości. Każdy ruch w walce głównego bohatera Wiesława musiał być zsynchronizowany z elementem, który na etapie montażu jeszcze nie istniał, co oznaczało konieczność pracy „na wyobraźnię” oraz ciągłe konsultacje z reżyserką. Równie wymagająca była scena w kuchni, w której pojawia się gęś reprezentująca kochankę Wiesława. W ujęciu, w którym ciężarna żona Wiesława skubie martwą gęś, a ta nagle ożywa i atakuje ją, musiałam zintegrować rekwizyt (korpus martwej gęsi) z animowaną w postprodukcji postacią gęsi. Proces ten wymagał precyzyjnego dopasowania rytmu ujęć do utworu muzycznego, który był podstawą dla rytmu tej sceny.

Praca z technologią *green screen* była jednym z najbardziej interesujących aspektów montażu przy pracy nad filmem *Cud*, ponieważ dawała duże możliwości manipulowania materiałami. Scena, w której teściowa głównego bohatera dostrzega przez okno pijanego Wiesława była pierwotnie zaplanowana jako proste ujęcie, w którym bohater przechodzi przez kadr. W scenariuszu Wiesław miał przemieszczać się w tle, co miało podkreślić krytyczny stosunek teściowej do mężczyzny. W trakcie przeglądania materiałów zauważyłam jednak nieużyty dubel z innej sceny, w której Wiesław w drodze do domu nieoczekiwanie traci równowagę i upada na ziemię. Było to ujęcie zrealizowane podczas zdjęć na *green screenie*, pierwotnie nakręcone z myślą o innej sekwencji. Chaotyczne ruchy aktora doskonale odzwierciedlały stan bohatera i wprowadzały do filmu wyraźny element humoru. Decyzja o wykorzystaniu tego fragmentu w scenie z oknem była wynikiem zarówno intuicji narracyjnej, jak i analizy możliwości technicznych.

W tym miejscu chciałabym odnieść się do wypowiedzi Janusza Czubaka, która dotyczyła różnic między montażem materiałów animowanych i materiałem *live action*. Według Czubaka różnice te są widoczne w sposobie pracy nad ruchem i kadrem. W animacji, szczególnie w filmie rysunkowym lub lalkowym, montażysta ma możliwość manipulowania ruchem na zupełnie innym poziomie niż w filmie aktorskim, co daje nieporównywalnie większe pole do eksperymentowania z narracją wizualną. Jak wyjaśnił Czubak, jednym z najbardziej charakterystycznych aspektów montażu animacji jest praca nad ujęciami z kilkoma postaciami. Jeśli mamy do czynienia ze statycznym kadrem, w którym dwie postaci – A i B – wykonują różne czynności, montażysta może nie tylko porządkować te czynności w czasie, ale wręcz „przeanimować” już zarejestrowane ujęcie. Montażysta może np. zdecydować, że czynność wykonana przez postać A powinna rozpocząć się wcześniej, podczas gdy postać B reaguje z opóźnieniem. W ten sposób scena zyskuje większą klarowność lub bardziej pożądaną efekt emocjonalny. Przesunięcie w czasie ruchów różnych postaci pozwala także nadać scenie nowy rytm i dynamikę. Według Czubaka można myśleć o kadrze jako przestrzeni, którą da się niemal rekonstruować na nowo, co w praktyce oznacza tworzenie narracji wizualnej od podstaw. Montażysta zaznaczył, że jest to rodzaj pracy, który wymaga nie tylko technicznej precyzji, ale także dużej wyobraźni i zdolności do dostrzegania takich możliwości w materiałach¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

Tego typu zabieg jest także możliwy w pracy z materiałami zrealizowanymi na *green screenie* – właśnie z tej techniki korzystaliśmy w trakcie montażu filmu Cud.

Czubak zaznaczył, że takie działania w animacji są możliwe dzięki wyjątkowej elastyczności tego medium. Montaż w animacji to nie tylko składanie ujęć w określonej kolejności, ale również dogłębne eksplorowanie możliwości drzemiących w każdym kadrze. „*To tak, jakbyśmy dostawali możliwość przeprojektowania samego ujęcia,*” dodał, wskazując na unikalną kreatywność wymaganą w tej dziedzinie¹⁵⁰. Podkreślił również, że jednym z kluczowych wyzwań w montażu animacji jest właśnie umiejętność wychwytywania takich potencjalnych rozwiązań i ich odpowiedniego wykorzystania, co nie jest typowe dla pracy w filmie aktorskim. Choć ogólne zasady montażu – takie jak budowanie sceny od planu ogólnego po zbliżenia – są wspólne dla obu form, specyfika animacji wymaga zupełnie innego podejścia. Jak zaznaczył, montażysta musi dokładnie przyglądać się każdemu ujęciu, bo możliwości ingerencji w zawartość ujęcia są znacznie większe niż w filmie aktorskim¹⁵¹.

Kolejnym fascynującym aspektem technicznym montażu filmu Cud była praca z podziałem ekranu na części, który pozwalał na jednoczesne przedstawienie kilku perspektyw lub wątków w ramach jednej sceny. Ten zabieg wprowadzał ciekawą wizualną dynamikę oraz podkreślał emocjonalne i fabularne napięcia między postaciami. Przykładowo, jedna ze scen równolegle ukazuje poszukiwania alkoholu przez głównego bohatera oraz starania jego teściowej, by uniemożliwić mu do niego dostęp. Dzięki podziałowi ekranu możliwe było jednoczesne zestawienie tych dwóch światów i wzmacnianie kontrastu między bohaterami. Technicznie, realizacja tej koncepcji wymagała dużej precyzji w synchronizacji rytmu między obiema częściami ekranu. Obrazy musiały być tak skomponowane, by wzajemnie się uzupełniały i nie zakłócały odbioru wizualnego. Trudnym wyzwaniem było również stworzenie płynnych przejść między ekranem podzielonym a pełnym kadrem. Zależało mi na tym, by widz odbierał ten zabieg naturalnie i intuicyjnie, by nie wrywał go z narracji filmu. Dzięki zastosowaniu tej techniki udało się osiągnąć efekt wielowarstwowej narracji, w której można jednocześnie śledzić różne perspektywy i konteksty fabularne. Podział ekranu stał się nie tylko estetycznym urozmaicheniem, ale również narracyjnym narzędziem, które pozwalało stworzyć bardziej

¹⁵⁰ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

¹⁵¹ Wywiad z Januszem Czubakiem, w archiwum autorki.

złożoną i angażującą emocjonalnie opowieść. Dla mnie jako montażystki była to nie tylko techniczna próba precyzji, ale także wyzwanie w zakresie rytmu narracyjnego i harmonii wizualnej.

W filmie *Cud* ważną rolę w pogłębianiu narracji i budowaniu emocjonalnego wymiaru opowieści pełniły materiały *found footage*. Już na etapie animatiku zaprojektowana została dynamiczna sekwencja zbudowana z archiwalnych fotografii prasowych z epoki PRL-u, która w syntetyczny i sugestywny sposób zestawia wysoki społeczny status teściowej z biedą wiejskiego otoczenia. Zderzenie wizualnych kodów bogactwa i władzy z obrazami niedoboru i codziennej prowizorki miało wywołać silne emocje i błyskawicznie zarysować charakter bohaterki – bez potrzeby uciekania się do dialogu czy tradycyjnej ekspozycji. Choć pomysł ten sprawdził się na poziomie narracyjnym i wizualnym – był sugestywny, rytmiczny i oszczędny – musiałyśmy zrezygnować z jego realizacji z powodów prawnych. Wyszukiwanie właścicieli praw do fotografii z archiwalnych gazet okazało się nieproporcjonalnie skomplikowane i ryzykowne. Reżyserka, świadoma możliwych problemów prawnych, zdecydowała o zmianie koncepcji. Choć pierwotna sekwencja z *found footage* miała liczne zalety – konieczność jej porzucenia otworzyła pole do twórczej rekonstrukcji. W postprodukcji zdecydowałyśmy się na nowe podejście, które – przy zachowaniu głównej funkcji narracyjnej – pozwoliło na stworzenie wyjątkowej mini opowieści z materiałów archiwalnych, z własną wyraźną strukturą dramaturgiczną. Reżyserka zaufała mi w pełni, oddając mi dużą swobodę w budowie tej sekwencji, co pozwoliło na autonomiczne, intuicyjne działanie w nowym zestawie materiałów. W pracy montażysty bardzo ważne jest, by nie przywiązywać się do pomysłów z etapu preprodukcji. Bez większego problemu byłam w stanie przestawić się na pracę w ramach nowej grupy materiałów archiwalnych, a dzięki zaufaniu reżyserki otrzymałam przy realizacji tej sekwencji duże pole do samodzielnego działania kreatywnego. Moim zdaniem nowa sekwencja montażowa spełniła swoje zadanie lepiej niż ta zaplanowana w animatiku. Tak wspomina tę sytuację reżyserka Ewa Borysewicz:

Pamiętam, że konsultowałaś animatik filmu, a Twoje uwagi okazały się niezwykle pomocne. Większość z nich została uwzględniona, co znacząco wpłynęło na ostateczny efekt dzieła. Oczywiście nie wszystkie założenia z animatiku przeniosły się w pełni na skończony film. Przykładem tego jest sekwencja wprowadzająca postać teściowej. Pierwotnie planowałam, by sekwencja składała się z szybkich,

*dynamicznych, ledwo uchwytnych fotografii, tworzących wrażeniowy efekt. W postprodukcji zaproponowałam jednak inne podejście: stworzenie mini narracji, subtelnej opowieści z wyraźnym początkiem, środkiem i zakończeniem. Ta zmiana nadała sekwencji większą głębię i emocjonalny wymiar, zupełnie zmieniając jej charakter. Wspólnie przeszukiwałyśmy archiwalne materiały z czasów PRL-u, które pozwoliły osadzić historię w realiach Polski lat 70. i 80. Dzięki temu film zyskał autentyczność, a widzowie od razu mogli poczuć klimat epoki, co wzmocniło narrację wizualną i emocjonalny wydźwięk całego projektu*¹⁵².

Podsumowując pracę przy filmie *Cud* w kontekście wykorzystania materiałów archiwalnych warto wspomnieć, że w toku montażu opracowałyśmy serię dodatkowych, nieplanowanych wcześniej sekwencji. Miały one pojawiać się w momentach przedstawiających alkoholizm głównego bohatera, odzwierciedlając jego wewnętrzny świat, myśli i emocje w chwilach słabości. Niestety, te sekwencje musiały zostać usunięte z powodu ograniczeń dotyczących metrażu, ponieważ ich obecność sprawiała, że film przekraczał założony limit trzydziestu minut. Choć naszym wzbogacały one film pod względem emocjonalnym, decyzja o ich redukcji była nieunikniona. W pracy montażysty czasem konieczne jest wycięcie nawet świetnych fragmentów, by spełnić narzucone przez producenta warunki, chociażby dotyczące istotnego ze względu na wymogi festiwalu filmowych metrażu. Takie decyzje, choć trudne, są niekiedy kluczowe dla ukończenia projektu zgodnie z założeniami.

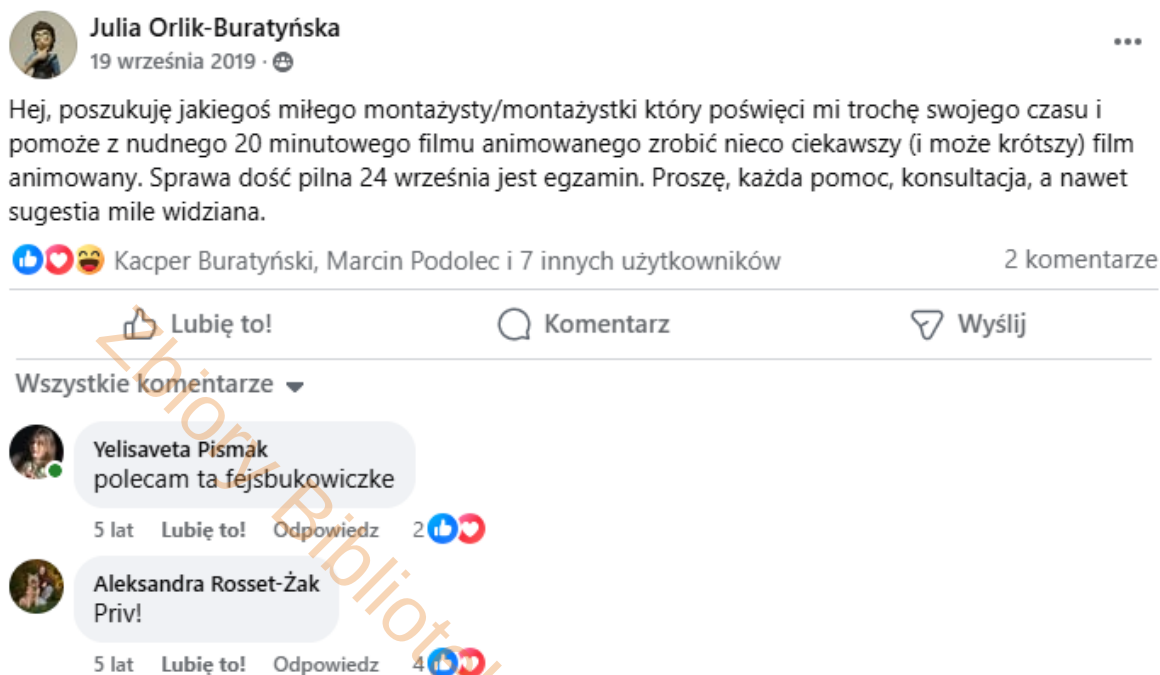
Case study – *Jestem tutaj*

Filmem, który wymagał poświęcenia dużej ilości bardzo dobrego materiału w celu usprawnienia przebiegu historii była produkcja *Jestem tutaj* w reżyserii Julii Orlik-Buratyńskiej. Praca nad tym dziełem była dla mnie doświadczeniem przełomowym – zarówno w sferze zawodowej, jak i osobistej. W tej animowanej opowieści o ostatnich dniach życia starszej kobiety, jej rodzinie i emocjach towarzyszących przemijaniu, statyczne kadry i wizualny minimalizm skrywały złożoną, wielowarstwową narrację. Była to moja pierwsza praca przy animacji lalkowej, a także pierwszy projekt, który wymagał tak

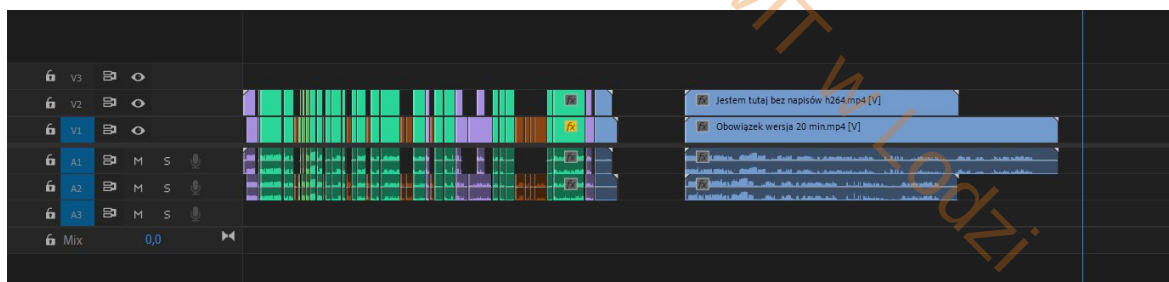
¹⁵² Wywiad z Ewą Borysewicz, w archiwum autorki.

intymnego i emocjonalnego podejścia do montażu. Był to film, który nauczył mnie nie tylko techniki czy rzemiosła, ale także głębszego zrozumienia roli montażysty jako pośrednika między wizją reżysera a emocjami widza.

Do projektu trafiłam przypadkiem – zobaczyłam na szkolnej grupie na portalu społecznościowym ogłoszenie Julii Orlik-Buratyńskiej. Szukała ona montażysty, który pomógłby jej opanować zrealizowany przez nią dwudziestominutowy materiał animowany. Opiekun artystyczny Julii, Mariusz Wilczyński, zasugerował, że film ma potencjał, ale wymaga ręki profesjonalisty, który przekształci przygotowaną przez Julię układkę w spójną i angażującą narrację. Gdy obejrzałam pierwszą, samodzielnie przygotowaną przez reżyserkę wersję filmu, byłam poruszona. Statyczny kadr, minimalistyczna scenografia mieszkania w bloku i ograniczone środki wizualne w żaden sposób nie osłabiały emocjonalnej siły tego materiału – wręcz przeciwnie, wydobywały z niego intensywność, którą trudno osiągnąć w bardziej „rozbuchanych” formach narracyjnych. Jednocześnie zastanawiałam się jak zmontować film, który nie oferuje żadnych alternatywnych ustawień kamery. Jak pracować z tak wyjątkowym materiałem, w którym każde cięcie jest tak bardzo widoczne? Czułam, że musiałam działać z precyzją chirurga, a zbliżający się szybko termin egzaminu Julii oraz moja pozycja debiutantki w montażu animacji sprawiały, że trzęsły mi się ręce. Jako autorka wizji filmu od scenariusza po animację i jej wstępny montaż, Julia była emocjonalnie związana z każdą sceną. Rozmowy na temat konieczności cięć były trudne, ale jednocześnie owocne. Udało nam się wypracować kompromis, który pozwolił zachować esencję historii, jednocześnie nadając jej bardziej dynamiczny rytm. Postanowiłyśmy skrócić film aż o pięć minut, a więc wyciąć 25% zrealizowanego przez reżyserkę materiału. Biorąc pod uwagę fakt, że był to film lalkowy, mówimy o usunięciu tygodni ciężkiej, mozolnej pracy. Zanim jednak przystąpiłyśmy do radykalnych cięć, które od razu po pierwszej projekcji uznałam za konieczne, musiałam zrozumieć, w którym kierunku historia ma się rozwijać.



Il. 20. Screenshot z portalu społecznościowego Facebook, ilustrujący początek mojej współpracy z Julią Orlik-Buratyńską. Z przedstawionego tekstu jasno wynika, że reżyserka zmagala się z presją czasu i była negatywnie nastawiona do stworzonego przez siebie materiału. Źródło: archiwum prywatne autorki.



Il. 21. Timeline prezentujący proporcje skrótu montażowego oryginalnego materiału filmu *Jestem tutaj*. Źródło: archiwum prywatne autorki.

W procesie montażu filmu *Jestem tutaj* szczególnie fascynującym doświadczeniem było odkrycie, jak różnorodne warianty narracyjne można zbudować, operując tym samym materiałem źródłowym. Montaż umożliwił nam przesuwanie akcentów dramaturgicznych oraz redefiniowanie punktów ciężkości w obrębie opowieści. Jeden z pierwotnych układów montażowych koncentrował się na postaciach drugoplanowych, dla których leżąca bohaterka stanowiła przede wszystkim ciężar – wpisywała się w perspektywę obowiązku opieki, co korespondowało z roboczym tytułem filmu: *Obowiązek*. W tym ujęciu główna postać była marginalizowana – potraktowana raczej jako pasywny punkt odniesienia dla działań innych niż jako autonomiczny podmiot doświadczenia. Taka konstrukcja prowadziła, w moim odczuciu, do emocjonalnego wyjałowienia – bohaterka została sprowadzona do funkcji narracyjnego „obiekta”, pozbawionego sprawczości i wewnętrznej dynamiki. Zależało mi na tym, aby widz mógł wejść w emocjonalną relację z tą postacią, dostrzegając w niej nie tylko fizycznie unieruchomioną, ale wciąż świadomą i czującą osobę. Celem montażu było więc przywrócenie jej wewnętrznej obecności – subtelne nadanie rysów podmiotowości poprzez rytm, długość ujęć i ich porządek. W toku prac montażowych reżyserka zdecydowała się na zmianę tytułu z *Obowiązek* na *Jestem tutaj*, co stanowiło istotny gest interpretacyjny, wzmacniający naszą wspólną intencję: uwidocznienie bohaterki jako osoby obecnej – zarówno w świecie przedstawionym, jak i w emocjonalnym odbiorze widza.

Gdybyśmy postanowiły opowiedzieć tę historię przez postacie drugiego planu, zamiast skupiać się na bólu, fizycznym i psychicznym głównej bohaterki, mogłybyśmy wykorzystać dwie hipotetyczne ścieżki. Jako centralny punkt fabuły mogłam ustawić relację córki z jej umierającą matką, eksponując konflikt pokoleń i trudne decyzje związane z opieką nad bliskim. Postać dorosłej córki, lekarki, w scenariuszu związana była z wątkiem eutanazji, z którego reżyserka zrezygnowała w trakcie etapu produkcji. W materiale znajdowały się jednak ślady tego pomysłu, które, przy odpowiednim montażu i użyciu dialogu, mogłyby wzbudzić skojarzenia z tym tematem. Nie zdecydowałyśmy się na obranie tego kierunku, chcąc skupić uwagę widza na innych aspektach rodzinnego dramatu. Zadaniem fabuły nie była konfrontacja widza z dylematami moralnymi czy światopoglądowymi, lecz obserwacja trudnego, bolesnego, naturalnego procesu odchodzenia człowieka, od którego wątek eutanazji odciągałby uwagę.

Z drugiej strony, narracja mogła skupić się na postaci męża, który stopniowo traci siły i poczucie kontroli – akcentowanie jego poczucia bezradności mogłoby nadać historii

dramatyzmu. W ramach tego kierunku istniało kilka wariantów fabularnych, które niosły ze sobą zupełnie odmienne emocje oraz interpretacje. W jednym z możliwych scenariuszy mąż mógł powrócić ze szpitala na czas, by pożegnać się z żoną przed jej śmiercią. Taki zabieg narracyjny mógłby wprowadzić element ulgi i „domknąć” film emocjonalnie – widzowie poczuliby, że bohaterowie, mimo tragicznych okoliczności, odnaleźli spokój w ostatnich chwilach. To rozwiązanie nie było jednak optymalne. W skończonym dziele mąż nie powraca do domu przed śmiercią żony, co wzmacnia dramatyzm narracji, podkreślając zarazem nieprzewidywalność przebiegu choroby oraz wprowadzając poczucie nieodwracalnej straty. Wybrana przez nas ostatecznie ścieżka fabularna odbiega od pierwotnej wersji scenariusza, jednak w finalnej wersji filmu zdecydowałyśmy się pozostać przy założeniu, zgodnie z którym główna bohaterka dowiaduje się o poprawie stanu zdrowia męża. Możliwość rezygnacji z tego rozwiązania na rzecz bardziej tragicznego zakończenia została odrzucona, gdyż byłoby to sprzeczne z intencją reżyserki, która pragnęła uchwycić moment ulgi poprzedzający śmierć bohaterki.

Każdy z alternatywnych sposobów poprowadzenia fabuły wpłynąłby na tempo filmu, jego rytm oraz sposób, w jaki widzowie odbierają emocjonalną historię bohaterów. Każdy wariant niósł inne przesłanie: od akceptacji i spokoju po uczucie niespełnienia i żalu. Po opracowaniu strategii związanej z kierunkiem rozwoju fabuły, należało się przyjrzeć bliżej rytmowi poszczególnych scen i ich narracyjnej funkcji. Statyczne kadry, które dominują w filmie, początkowo wydawały mi się wyzwaniem technicznym i narracyjnym. Jak można manipulować uwagą widza w sytuacji, gdy kamera nie zmienia perspektywy, a akcja ogranicza się do jednego pomieszczenia? Z czasem jednak dostrzegłam w tej formie ogromny potencjał. Ograniczenie ruchu kamery wymagało skoncentrowania się na niuansach – drobnych ekspresjach lalek, zmianach w oświetleniu, rytmizacji cięć i innych subtelnych detalach, które w innej produkcji mogłyby być drugorzędne.

Jednym z najbardziej wymagających momentów pod względem emocjonalnym i narracyjnym była scena, w której przemęczony mąż głównej bohaterki traci przytomność. Ta scena stanowiła w filmie punkt zwrotny zmieniający dynamikę relacji między postaciami. Statyczność kamery wymagała szczególnego skupienia się na detalach – twarzy głównej bohaterki, która jest świadoma sytuacji, lecz niezdolna, by pomóc swojemu mężowi. Aby ten moment wybrzmiał z pełną siłą, konieczne było wcześniejsze zbudowanie relacji między małżonkami jako głębokiej i wzajemnie oddanej. Widz musiał uwierzyć, że mąż w pełni poświęca się opiece nad żoną, a ona, mimo fizycznej bezradności, jest

emocjonalnie zaangażowana i świadoma jego wysiłków. Bez ekspozycji tej relacji scena omdlenia straciłaby swoją siłę oddziaływania. W tym miejscu warto wspomnieć, jak ważne w filmie było wytworzenie odczucia oddziaływania czasu pozaekranowego. W kontynuacji sceny utraty przytomności, za pomocą montażu sugeruję upływanie długiego czasu, który poprzedza pojawienie się w mieszkaniu postaci córki, co podkreśla stres oddziałujący na bezsilną matkę. Opóźnienie pojawienia się córki w domu poprzez ukazanie jej bezskutecznego pukania do drzwi wprowadziło realistyczne napięcie, odzwierciedlające niepewność i niepokój bohaterów. Stworzenie tej sceny w montażu było wyjątkowo proste – zapętlenie statycznego kadru umożliwiało nam dowolne wydłużanie efektów dźwiękowych i przeciąganie czasu jej trwania. Przykład tej sceny jest dowodem na to, że zabiegi montażowe w postprodukcji nie muszą się ograniczać tylko do przedstawiania i skracania ujęć.

Ważną decyzją montażową była próba wzmocnienia kontrastu między ekspozycją i rozwinięciem filmu, poprzez wzmocnienie dynamiki scen na początku filmu. Sekwencja, w której bohaterka przygotowuje swoje przyjęcie urodzinowe, została przeze mnie przyspieszona, by mocniej kontrastowała z powolnymi, przejmującymi scenami osamotnienia i bezradności głównej bohaterki, które dominują w drugiej połowie filmu. Efekt wprowadzonych przeze mnie zmian dobrze widać w cięciu, które łączy ujęcie przedstawiające niechęć wnuków do zbliżenia się do babci przy składaniu życzeń z ujęciem, w którym kobieta jest sama w pokoju podczas gdy przyjęcie toczy się w innej części mieszkania. Intensywny okres przygotowań do urodzin kontrastuje z długim ujęciem reprezentującym osamotnienie i bezsilność starszej osoby. Pracując przy filmie *Jestem tutaj*, starałam się przecinać materiał w momentach szczytowych emocji. Przykładem tego są fragmenty takie jak wizyta księdza i lekarza, w których zredukowałam do minimum dialogi. Pozwoliło mi to przycinać ujęcia tak, by nie spowalniały tempa narracji, lecz podkreślały beznadziejność sytuacji. Długi czas trwania scen rezerwowałam dla fragmentów istotniejszych dramaturgicznie, czego przykładem są np. ujęcia, w którym mucha siada na twarzy głównej bohaterki. Nadmierne nagromadzenie długich ujęć prowadziło do rozciągnięcia w czasie procesu odchodzenia postaci, co mogło skutkować emocjonalnym zdystansowaniem widza i przesunięciem jego uwagi z przeżywania na oczekiwanie kulminacji; intencją moją było świadome przeciwdziałanie tego rodzaju percepcyjnemu rozproszeniu.

Odczucia, którymi dzielili się z nami widzowie festiwalowi po projekcjach, były niezwykle poruszające. Co ciekawe, film, przy którym pracowałyśmy jak nad dziełem fabularnym – istniał scenariusz, do realizacji nagrań zostali zatrudnieni aktorzy – często bywał interpretowany przez widzów jako dzieło dokumentalne. Wywoływał on głębokie emocje, a reakcje często przekraczały nasze najśmielsze oczekiwania. Po pokazach widzowie dzielili się swoimi osobistymi historiami związanymi z chorobą i utratą bliskich. Dla wielu z nich film stał się narzędziem terapeutycznym, pomagającym przepracować trudne doświadczenia lub zrozumieć emocje, z którymi wcześniej nie umieli sobie poradzić. Widzowie często przyznawali, że podczas seansu utożsamiali się z postacią męża lub córki – każdy z tych bohaterów reprezentował inny aspekt żałoby, walki z chorobą i miłości. Odbiorcy często podkreślali, że prostota środków wyrazu – statyczna kamera, brak muzyki, oszczędna scenografia – sprawiała, że emocje były wyjątkowo autentyczne i przejmujące. Niektórzy zwracali uwagę na sposób, w jaki przedstawiono upływ czasu czy relacje rodzinne, które odzwierciedlały ich własne doświadczenia.

Szczególnie mocne reakcje wzbudzał epilog – scena, w której córka wraz z ojcem rozmawiają o pogrzebie głównej bohaterki. To emocjonalne zamknięcie filmu wprowadza element refleksji i spokoju po intensywniej, przepełnionej napięciem fabule. Jednak podczas pracy nad egzaminacyjną wersją filmu, uznałam, że usunięcie tego epilogu pozwoliłoby na bardziej otwarte zakończenie – kadr z pustym łóżkiem chorej bohaterki wydawał się mocnym, symbolicznym zamknięciem, które mogłoby pozostawić widza z pytaniem i przestrzenią na własną interpretację. Taka decyzja montażowa pozwoliłaby również na niejednoznaczne zakończenie wątku męża, co uderzyłoby dużo mocniej w postać córki. Choć scena została wycięta, w toku dalszych konsultacji z reżyserką uznałyśmy, że jej przywrócenie po egzaminie będzie korzystne dla wydźwięku filmu. Epilog, pomimo swojej pozornej prostoty, nadaje finałowi dodatkowego wymiaru – zamiast pozostawiać widza w pustce po śmierci bohaterki, wprowadził element rozmowy o dalszym życiu, budując subtelna nutę nadziei. Ta decyzja pokazuje, jak ważne jest danie sobie czasu na refleksję i ponowne, obiektywne spojrzenie na materiał.

Case study – *Czy Ty mnie słyszysz?*

Dotychczas omawiane projekty były filmami fabularnymi, natomiast film Anastazji Naumenko *Czy Ty mnie słyszysz?* należy do nielicznych dokumentów, przy których miałam przyjemność pracować. Poddając refleksji temat specyfiki animowanego dokumentu, od razu przychodzi mi do głowy kontrast między nierzeczywistą animowaną formą a rzeczywistymi, dokumentalnymi materiałami, które paradoksalnie łączą się dość dobrze, tworząc ciekawy efekt. Zderzenie dwóch form wytwarza bardzo ciekawy gatunek, którego analizie należałoby poświęcić osobną pracę. Podobnie jak w przypadku montażu klasycznego filmu dokumentalnego, w dokumencie animowanym ważne jest znalezienie odpowiedniej równowagi między kreacją świata przedstawionego a uszanowaniem oryginalnych idei materiału dokumentalnego. Manipulacja w dokumencie to temat bardzo delikatny. Choć moim zadaniem w tym projekcie nie było obiektywne przedstawienie sytuacji, lecz stworzenie subiektywnej narracji, starałam się uszanować materiał źródłowy, nie zmieniając drastycznie jego wydźwięku. Wspólne działanie z Naumenko przy dopracowywaniu warstwy wizualnej było dla mnie niezwykle satysfakcjonującym zadaniem, mimo że nie montowałam fizycznie ujęć/dubli, a w ramach konsultacji montażowych przekazywałam jedynie sugestie, wyobrażenia oraz spostrzeżenia, na podstawie których generowane były nowe obrazy.

Czy Ty mnie słyszysz? to poruszające studium relacji matki i jej dorosłego dziecka, rozgrywające się w konwencji *desktop documentary*. Forma ta stanowiła dla mnie spore wyzwanie, ponieważ cała narracja opiera się na interakcji w ograniczonej cyfrowej przestrzeni – na ekranie komputera. Przestrzeń ta, która na pierwszy rzut oka wydaje się odległa od emocji, dzięki precyzyjnie dobranym zabiegom montażowym, może stać się medium przekazującym bardzo intymne przeżycia. Dla mnie jako montażystki było to doświadczenie wyjątkowe. Praca w obrębie interesującej, niestandardowej koncepcji, podobnie jak w przypadku *Jestem tutaj*, była ciekawym wyzwaniem. Działania w formie konsultacyjnej umożliwiały nam efektywną pracę w toku postprodukcji oraz sprawne reagowanie na powstające na bieżąco aktualizacje ujęć realizowanych w technice animacji 3D.

Współpracę z Naumenko rozpoczęłam na etapie zaawansowanego animatiku, który zawierał wybrane, zmontowane już nagrania dokumentalne w formie nagrań audio z rodzinnych spotkań odbywających się online. Materiały te, zarejestrowane za pomocą

komunikatora internetowego, przedstawiały proste sytuacje związane z techniczną obsługą komputera, ale kryły w sobie skomplikowaną relację rodzinną, osobiste historie i trudne emocje, które ujawniały się w drobnych gestach, niedopowiedzeniach i napięciu towarzyszącym codziennym rozmowom. W tle rozmów rodzica, przebywającego na Ukrainie, z dorosłym dzieckiem mieszkającym w Polsce przewijał się temat inwazji Rosji. Naumenko jednak zależało, by opowiadana historia nie została zdominowana i postrzegana jedynie przez pryzmat wojny, celem filmu było przedstawienie relacji rozdzielonej rodziny, dla której technologia stała się jedynym sposobem na utrzymanie bliskości mimo fizycznej odległości. Musiałam zadbać, by kontekst ten był jasny, istotne było uniknięcie błędu interpretacyjnego. W tym celu proponowałam np. zmiany elementów wizualnych pojawiających się na ekranie.

W ramach pracy nad montażem filmu w konwencji *desktop documentary* szczególnie istotne jest ujednolicenie wizualne – uporządkowanie ekranów, synchronizacja działań bohaterów na pulpicie, a także przypisanie odpowiednich wizualizacji do wyrażanych w dialogach emocji. Nagrania wybrane i zmontowane przez reżyserkę wymagały jedynie drobnego dopracowania, więc prace nad tym aspektem nie były szczególnie wymagające. Zauważyłam jednak, że w filmie był problem z optymalnym wykorzystaniem pauz. Cisza w rozmowach między bohaterami nie jest przecież jedynie brakiem dźwięku – to przestrzeń na refleksję, na podkreślenie napięcia emocjonalnego. Chwile, w których widz może dostrzec to, co nie zostało wypowiedziane, poczuć dystans pomiędzy postaciami. W montażu pauzy muszą być precyzyjnie wymierzone – zbyt krótkie tracą znaczenie, zbyt długie wrywają widza z narracji. Moje świeże spojrzenie pozwoliło wypracować odpowiednie tempo rozmów, które Naumenko, osobie mocno związanej z materiałem, trudno było na tym etapie samodzielnie wyczuć.

Montażysta daje inną perspektywę – nie gotujesz się cały czas we własnych myślach, tylko masz kogoś, kto odbija te pomysły. I nagle wszystko zaczyna się szybciej układać. W naszym przypadku było to kluczowe, bo materiał był w pełni dokumentalny, nagrywany przeze mnie. W pewnym momencie straciliśmy dystans – nie wiedzieliśmy już, co działa, a co nie. Potrzebowaliśmy Twojej ingerencji, żeby upewnić się,

*że historia wciąż ma rytm i dynamikę, bo byliśmy już zbyt blisko tego materiału, żeby ocenić go obiektywnie*¹⁵³.

Na filmowym ekranie – komputerowym pulpicie – mogłam zaprezentować widzowi zarówno portrety obydwu postaci, jak i to, co dzieje się na samym desktopie. Animacja dawała mi dużą dowolność w manipulowaniu tymi warstwami. Zdając sobie sprawę, że obie będą miały bardzo duże znaczenie, zastanawiałam się, jak wraz z Naumenko możemy zaprojektować doświadczenie wizualne tak, by było angażujące oraz by wywoływało u widza odpowiednie emocje w zamierzonych momentach. Na przykład – gdy jedna z bohaterek nie jest skupiona na rozmowie, nie patrzy na twarz drugiej osoby na ekranie, przeglądając zamiast tego posty w mediach społecznościowych. Powstaje więc emocjonalna sprzeczność – obecność nie przekłada się na zaangażowanie. Te subtelne zabiegi budowały dramaturgię i wprowadzały napięcie do pozornie zwykłych rozmów. Z drugiej strony nie mogłam dopuścić do sytuacji, w której widz skupiłby się zbyt mocno na pojawiającym się na ekranie rozpraszającym materiale, oddalając się emocjonalnie od głównego wątku. Istotne było też precyzyjne określenie wizualizacji pulpitu komputerów obydwu osób, które początkowo były do siebie zbyt zbliżone, co generowało uczucie zagubienia w przestrzeni i chaos wizualny. Dopracowanie tych aspektów w toku konsultacji montażowych umożliwiło sprawniejsze przeprowadzenie całej narracji.

Jednym z założeń wizualnych było stopniowe odrealnianie ekranu komputera. Bardzo ważne dla mnie było opracowanie odpowiedniego sposobu na realizację tego założenia. Początkowo przestrzeń pulpitu była realistyczna – widz przygląda się komunikatorowi, otwartym zakładkom oraz twarzom bohaterów widocznych w aplikacji kamery internetowej. Z czasem jednak ekran stawał się przestrzenią bardziej umowną. Układ ikon i okien zmieniał się subtelnie, sugerując w szczególności stan emocjonalny matki. Pojawiały się drobne *glitche* – mruganie babci, której zdjęcie jest ustawione na tapecie pulpitu matki, futrzaste ikony folderów odpowiadające opowiadanym przez nią historii. Te zabiegi miały na celu nie tylko urozmaicenie filmu pod kątem wizualnym, ale przede wszystkim podkreślenie emocji, które nie miały być wyrażone wprost. Gdy matka opowiada o wizycie u psychologa, wizualizacja piaskownicy – metafory, poruszanej w rozmowie, przejmuje cały pierwszy plan, a dopiero po dłuższej chwili wracamy do portretu jej dziecka,

¹⁵³ Wywiad z Anastazją Naumenko, w archiwum autorki.

w którym obserwujemy jego reakcję. Następnie akcja zostaje zawieszona na czerni, co miało umożliwić widzowi całkowite skupienie na dialogu i emocjach postaci.

Końcówka filmu była dla mnie naprawdę odkrywcza. Miałam wrażenie, że właśnie Ty dołożyłaś tę ostatnią cegielkę, dzięki której całość zaczęła działać i przekazywać swoją główną ideę. To było dla mnie duże zaskoczenie, bo sama zmiana była niewielka – niczego nie usunęłaś ani nie dodałaś, a jedynie zmieniłaś kolejność i sposób zestawienia materiału. I nagle wszystko zaskoczyło. To była ta magia montażu – zobaczyliśmy efekt i pomyśleliśmy: „No tak, to jest to!”.

Zbierając dokumentalne materiały do filmu, przez długi czas nie mieliśmy jasnej wizji zakończenia. Aż w końcu zdarzyła mi się rozmowa telefoniczna z mamą – nie słyszałyśmy się dobrze, ale mimo to kontynuowałyśmy rozmowę. Wtedy poczułam, że to właśnie może być idealny materiał na koniec. Problem w tym, że w swojej pierwotnej, surowej, dokumentalnej formie scena nie działała. Czegoś jej brakowało.

To Ty pomogłaś mi spojrzeć na nią inaczej – wyjść z czysto dokumentalnej optyki i znaleźć sposób, żeby nadać jej bardziej spójną, narracyjną formę. Wystarczyło kilka drobnych zmian – przedstawienie dwóch elementów – i nagle całość zaczęła działać. To było niezwykle cenne, bo sama jako reżyserka, byłam już zbyt głęboko zanurzona w tym materiale, żeby zobaczyć go z dystansu.

To doświadczenie było dla mnie potwierdzeniem, jak wielką rolę odgrywa kreatywny aspekt montażu. Ostateczna wersja sceny nie różniła się od oryginału w sposób drastyczny, ale przez kilka zmian zaczęła działać jako spójna, zamknięta historia. To nie była już tylko impresja dokumentalna – zyskała klarowną strukturę, w której wszystkie poruszone wątki zaczęły się ze sobą łączyć i domykać w tej jednej scenie. I to właśnie było w tym wszystkim najciekawsze – jak tak mała zmiana może mieć tak ogromne znaczenie dla całości filmu¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Wywiad z Anastazją Naumenko, w archiwum autorki.

Kończąc pracę nad *Czy Ty mnie słyszysz?*, po raz kolejny przekonałam się, jak istotna w montażu jest precyzja, wyczucie rytmu i umiejętność spojrzenia na materiał z dystansu. Ten projekt pokazał mi, że montaż dokumentalny – nawet w animowanej formie – wymaga subtelного balansowania między rzeczywistością a kreacją. Praca w konwencji *desktop documentary* otworzyła przede mną nowe możliwości narracyjne, ale też postawiła wyzwania związane z organizacją przestrzeni ekranowej i emocjonalnym prowadzeniem widza. Największą satysfakcję przyniosło mi odkrycie, że czasem nie trzeba wielkich zmian, by nadać scenie właściwe znaczenie – wystarczy drobne przesunięcie elementów, odpowiednia pauza czy nowe zestawienie obrazów, by film zaczął „działać”. To doświadczenie jeszcze mocniej utwierdziło mnie w przekonaniu, że montaż nie jest jedynie technicznym etapem produkcji, ale aktem twórczym, który decyduje o finalnym wydźwięku opowieści.

Podsumowując ten rozdział, chciałabym przywołać refleksję Jarosława Barzana, który zwrócił uwagę na kluczowy moment w procesie montażu w postprodukcji – chwilę, gdy opowieść zaczyna się jedynie *wydawać* opowieścią. To właśnie wtedy potrzebna jest odwaga, by „złamać” narrację, poddać ją próbie i sprawdzić, czy nie można jej wzmocnić, wychodząc poza pierwotne założenia. Reżyserzy często przystępują do montażu „uwięzieni” w swojej pierwotnej wizji, obciążeni wiedzą o procesie tworzenia. Rolą montażysty jest pomóc im dostrzec, które elementy materiału działają najmocniej, a które – mimo włożonego wysiłku – osłabiają strukturę filmu. Czasem najistotniejszym krokiem jest umożliwienie wybrzmienia tym fragmentom, które rzeczywiście rezonują z widzem, przy jednoczesnym odrzuceniu pozostałych. Montaż nie sprowadza się wyłącznie do składania – to również proces świadomego eliminowania, przedstawiania i dodawania, dzięki którym możliwe jest wydobywanie pełnego potencjału filmu. Zachęcam reżyserów filmów animowanych do otwarcia się na współpracę z montażystą także na etapie postprodukcji – jestem głęboko przekonana, że może to przynieść wymierne korzyści zarówno procesowi twórczemu, jak i finalnemu kształtowi dzieła.

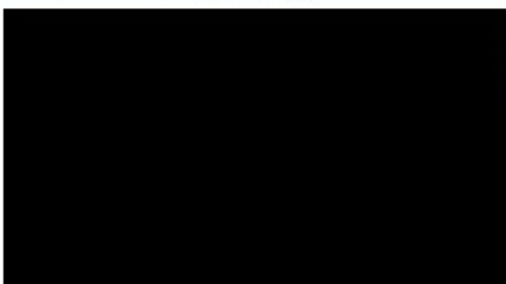
REVIEW NOTES

from Feb 3rd, 2024, 18:31



CTMS_Animatic / CTMS_v3_full_napisy

status: new, uploaded by Animoon Manager on Jan 27th, 2023



FRAME 1 TIMECODE 00:00:00:01

OPEN ^

Alex: Rozpoczęcie filmu - od pulpitu - czego możemy się dowiedzieć o postaci, kto dzwoni? Bardziej podkreśli, że mama - to może umknąć w obecnej formie.



FRAME 154 TIMECODE 00:00:06:10

OPEN ^

Alex: U kogo to się dzieje na ekranie? Inna opcja wprowadzenia postaci? Jak się skupić na nich dwóch - na relacji, bez przeszkadzajek lub jak przeszkadzać, żeby to miało sens?



FRAME 887 TIMECODE 00:00:36:23

OPEN ^

Alex: wyrzuciłbym kwestię o nagrywaniu filmiku? skróć do od razu no to spróbujmy?



FRAME 1126 TIMECODE 00:00:46:22

OPEN ^

Alex: Idea desktop documentary jest super ale czy to desktop? Co on mówi nam o tej osobie? Czy są 2 różne ekrany? Jaki ekran miałaby mama Zdjęcie plaży, rodziny? Psa? Jaki ekran ma w córka?

REVIEW NOTES

from Feb 3rd, 2024, 18:32



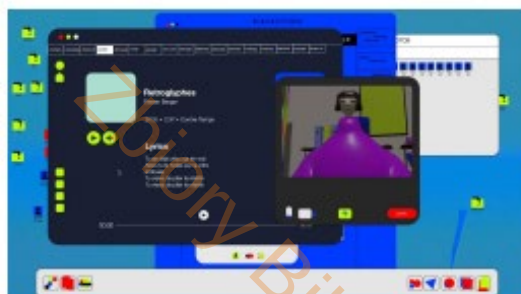
CTMS_full / CTMS_V04

status: new, uploaded by Animoon Manager on Dec 19th, 2023

General Notes

OPEN *

Animoon Manager: Ten utwór (pierwszy z płyty) będzie wykorzystany w filmie - https://youtu.be/8VGMd_xV-Uk?si=jLZjUdsnUCGWocGs

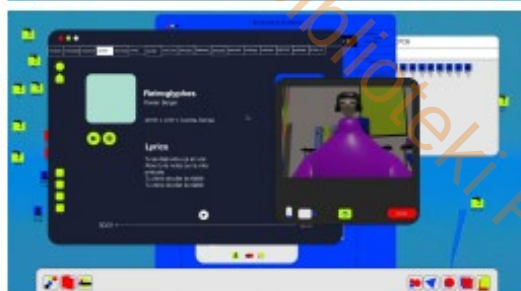


FRAME 1 TIMECODE 00:00:00:01

OPEN *

Aleksandra: Może warto byłoby zacząć od samego pulpitu, tak na 'rozgrzewkę', a dopiero po chwili włączyć okienko z bohaterem? W ten sposób ciekawiej się nam pojawi i będzie to trochę bardziej naturalne?

• Nastia_desktop: @Michał Tu wydłużmy troszkę (2-3 sek) żeby otworzyć spotify . potem kalendarz i dołączyć się do rozmowy (okno z kalendarzem ze spotkaniem w paczce)



FRAME 32 TIMECODE 00:00:01:08

OPEN *



FRAME 240 TIMECODE 00:00:10:00

OPEN *



FRAME 338 TIMECODE 00:00:14:02

OPEN *

Aleksandra: Moim zdaniem ten portret nie jest tu potrzebny, myślę, że można całość spokojnie pociągnąć na pulpicie, nie wchodzi mi tu 'organicznie'

• Nastia_desktop: @Michał jak wyżej od Oli

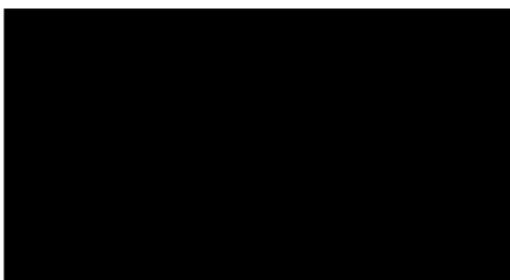
REVIEW NOTES

from Feb 3rd, 2024, 18:32



CTMS_Animatic / second edit round+captions

status: new, uploaded by Animoon Manager on Mar 20th, 2023



FRAME 1 TIMECODE 00:00:00:01

OPEN *



FRAME 275 TIMECODE 00:00:11:11

OPEN *

Alex: Co robi dokładnie? To wprowadzenie postaci. Patrzy na zęby? Przejmuje się makijażem?



FRAME 377 TIMECODE 00:00:15:17

OPEN *

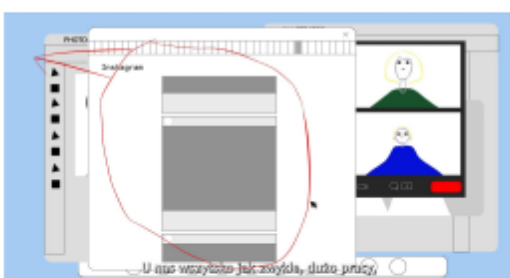
Alex: Dlaczego akurat kalendarz i link? Czy tu nie gmatwamy za bardzo podstawowej sytuacji od której wychodzimy - łączenie się z mamą?



FRAME 1434 TIMECODE 00:00:59:18

OPEN *

Alex: Super z włosami, fajnie, że mogę jej się przyjrzeć, chętnie popatrzylibym dłużej na córkę na początku, bo mi miga trochę



FRAME 1590 TIMECODE 00:01:06:06

OPEN *

Animoon Manager: Dodałbym ruch przesunięcia okna bardziej w lewo, tak, żeby widz widział pełne okna zoomowe, a jednocześnie widział, że Nastia scrolluje i czyta różne rzeczy nie przykładając za bardzo uwagi do spotkania

Il. 24. Screenshot prezentujący notatki z trzeciej konsultacji montażowej filmu Czy Ty mnie słyszysz?.

Źródło: archiwum prywatne autorki.



FRAME 726 TIMECODE 00:00:30:06

OPEN ^

Aleksandra: Tu bym dała gdzieś portret w pełnym jako pierwszy, przed pojawieniem się mamy w pełnym kadrze



FRAME 1416 TIMECODE 00:00:59:00

OPEN ^

Aleksandra: Ten tekst bym dała na córce: mamo, może jednak spróbujemy online, chciałabym zobaczyć jej reakcję, z głosu interpretuję jej emocje jako jakiegoś rodzaju unik, dziecko nie chce rozczarować mamy i powiedzieć, że nie przyjedzie, emocjonalnie by to mocniej na mnie zadziało, gdyby uciekła też np. wzrokiem od ekranu, zobaczyłabym, że czuje się z tym bohaterka niekomfortowo

• Nastia_desktop: @Michał w paczce nowy render (Nastia_intro) z podmieniona ta czesca zebyś mógł pokazać Nastie jak Ola mówi

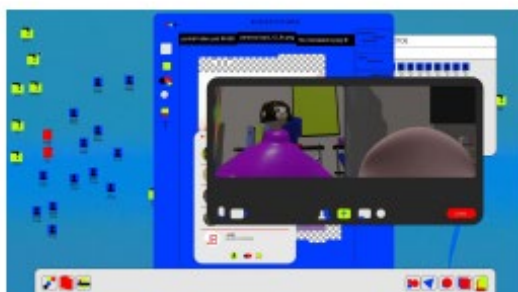


FRAME 1576 TIMECODE 00:01:05:16

OPEN ^

Aleksandra: Trochę za szybko wchodzi dla mnie instagram, mi jako widzowi trochę trudno się skupić na tym, co mówią postacie i patrzeniu na tyle rzeczy na ekranie. Widzę, że niezbyt mamy jak go przesunąć dalej, może zamiast tego zmieniłabym trochę jego rozmiar? Tak, żeby widzieć naszą bohaterkę a to dać bardziej do rogu? Albo podzielić ekran na 3 równe części, tak jak w windows jak przeciągasz? Bo trochę za dużo chaosu mi się tu robi. Można byłoby to zrobić w momencie, w którym wracają ikony po can you hear me. w sumie wtedy niebieski editor i photos nie są już potrzebne

• Nastia_desktop: @michal, spróbujmy tu zmniejszyć przeglądarkę zeby było widac okna - wyslij prosze prewke z tego zeby zobaczyc czy dziala, bo nie jestem pewna



FRAME 2388 TIMECODE 00:01:39:12

OPEN ^

Aleksandra: Wróciłabym bohaterkę twarzą do ekranu przed cięciem, może nawet spojrzęłabym prosto w kamerę i przełamała 4 ścianę?

• Nastia_desktop: @Michał - nowy render ma to też



FRAME 5051 TIMECODE 00:03:30:11

OPEN ^

Aleksandra: Tu już bym zamykała okno i wracała wizualnie do rozmowy

• Nastia_desktop: @Michał - jak wyżej

Zakończenie

Montaż jest zarówno techniką, jak i sztuką, która nie tylko organizuje obraz i dźwięk, ale także nadaje im nowe znaczenia, kształtując narrację, rytm i emocje, które oddziałują na widza. W niniejszej rozprawie starałam się nie tylko zdefiniować montaż jako proces artystyczny i techniczny, ale także ukazać jego skomplikowaną, dualistyczną naturę. Z jednej strony, montażysta jest rzemieślnikiem, który z precyzją i cierpliwością organizuje obrazy na osi czasu, dostosowując je do założeń technicznych i narracyjnych. Z drugiej strony, montaż jest procesem twórczym, w którym intuicja, wyobraźnia i wrażliwość na obraz i dźwięk pozwalają stworzyć nowe znaczenia i oddziaływać na emocje widza. Niniejszy tekst powstał w celu opisania, jak na przestrzeni wielu dekad zmieniała się rola montażyistów w kontekście polskiego kina animowanego, a także w celu przedstawienia ich bezcennego wkładu twórczego w proces powstawania dzieła audiowizualnego, który niestety, często bywa niedostrzegany.

Przeprowadzone przeze mnie badania wykazały, że montaż w filmie animowanym był i jest integralnym elementem procesu twórczego, nawet jeśli często pozostaje w cieniu działań reżysera. Problematyka, którą poruszyłam w mojej pracy, wynika z osobistego doświadczenia zawodowego oraz refleksji nad miejscem i znaczeniem montażyistów w branży filmowej. Niejednokrotnie zetknęłam się z uprzedzeniami i błędnymi przekonaniem, jakoby montaż animacji był jedynie rzemiosłem, a nie pełnoprawnym aktem twórczym. Taki pogląd, wyrażany nie tylko przez laików, ale również przez filmowców, jest niezwykle krzywdzący. Wierzę, że przedstawione analizy przyczynią się do lepszego zrozumienia montażu animacji i zainspirują przyszłych badaczy oraz praktyków tej dziedziny.

Na przestrzeni ostatnich kilku dekad zmienił się sposób, w jaki montażyści są angażowani do produkcji filmów animowanych. W początkowym okresie dominował model autorskiego filmu animowanego, w którym to reżyser pełnił wszystkie funkcje, w tym także montażowe. Jednak od lat 70. obserwuje się coraz większą profesjonalizację zawodu i wyodrębnienie funkcji montażyisty jako kluczowego członka zespołu twórczego. Mimo to, wkład montażyistów animacji pozostaje w Polsce niedoceniany. Brak honorarium autorskiego, niskie wynagrodzenia oraz pomijanie roli montażyisty w branżowym dyskursie o realizacji filmu wskazują na pilną potrzebę zmiany tego podejścia. Niestety, w Polsce nadal brakuje systemowych rozwiązań, które wsparłyby traktowanie montażyistów animacji

na równi z twórcami innych gatunków filmowych. Niskie budżety produkcji, błędne postrzeganie animacji jako medium przeznaczonego wyłącznie dla dzieci oraz niedostateczne wsparcie instytucjonalne to jedne z głównych wyzwań, z którymi branża musi się zmierzyć, aby w pełni docenić twórczą i techniczną rolę montażystów.

W obliczu dynamicznego rozwoju technologii, w tym sztucznej inteligencji, montaż filmowy – również w animacji – staje obecnie wobec nowych wyzwań, ale i możliwości. Dzięki zdolności sztucznej inteligencji do automatyzacji procesów analizy obrazu i dźwięku, wraz z jej rozwojem będą pojawiać się narzędzia, które przyspieszą techniczne aspekty montażu, takie jak katalogowanie materiałów czy automatyczne dopasowywanie ujęć do rytmu narracyjnego. Te same technologie budzą jednak obawy o przyszłość zawodu montażysty jako twórcy.

Przyglądając się historii montażystów w animacji, możemy dostrzec pewne analogie między marginalizacją ich roli w przeszłości a potencjalnym ryzykiem, jakie niesie rozwój sztucznej inteligencji. W obu przypadkach istnieje tendencja do upraszczania zawodu i sprowadzania go do funkcji technicznej, co może prowadzić do bagatelizowania wkładu artystycznego montażystów. Tak jak w przeszłości montaż animacji był często postrzegany jako działanie czysto rzemieślnicze, tak dziś istnieje obawa, że sztuczna inteligencja może zredukować rolę montażysty do osoby obsługującej algorytmy. Potrafię wyobrazić sobie sytuację, w której montuję wygenerowane animowane ujęcia za pomocą wpisywanych do programu wskazówek, dzięki którym w kilka sekund będę mogła wytworzyć idealną sekwencję montażową. Myśl ta sprawia, że po moich plecach przebiega dreszcz podniecenia i jednoczesnego przerażenia.

Z przeprowadzonych przeze mnie rozmów oraz przedstawionych *case studies* wynika, że montażysta wyposażony w intuicję i wrażliwość, pozostaje niezbędny do nadawania filmowi unikalnego charakteru i głębi emocjonalnej. Przyszłość montażu w erze sztucznej inteligencji wymaga uświadomienia sobie, że technologia, choć przydatna, nie zastąpi człowieka w jego zdolności do tworzenia narracji pełnych niuansów i artystycznej wizji. Być może kluczem do zachowania równowagi będzie redefinicja roli montażysty jako partnera technologii, który wykorzystuje jej możliwości, jednocześnie nadając im kontekst i emocjonalny wymiar, niedostępny dla algorytmów.

Pisząc tę rozprawę, wielokrotnie wracałam do własnych doświadczeń, które stały się inspiracją dla wielu wniosków i analiz. Montaż animacji to moja pasja, każdy film to nowe

wyzwanie, które daje mi przestrzeń do tworzenia. Mam nadzieję, że niniejsza praca przyczyni się do większego zrozumienia i uznania dla tej formy twórczości oraz zainspiruje przyszłe pokolenia montażystów do eksplorowania montażu w filmie animowanym. Wierzę, że montaż animacji, choć nadal niedoceniany, ma przed sobą świetlaną przyszłość – zarówno w Polsce, jak i na świecie. To medium pełne możliwości, które, jak pokazałam w tej pracy, wymaga od twórców nie tylko warsztatu, ale i odwagi, by tworzyć coś nowego i wyjątkowego.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Podziękowania

Bardzo dziękuję wszystkim osobom, które wspierały mnie w procesie tworzenia tej pracy – moim rozmówcom, konsultantom, koleżankom i kolegom ze Szkoły Doktorskiej PWSFTViT, a także moim bliskim. W szczególności pragnę podziękować mojej mamie (adiunkt w Katedrze Antropologii Uniwersytetu Łódzkiego) za zaszczepienie we mnie pasji do nauki oraz merytoryczne wsparcie w ilościowym opracowaniu danych pozyskanych z Internetowej Bazy Filmu Polskiego filmpolski.pl. Moi rodzice – Iwona i Witold – od najmłodszych lat wspierali mnie na każdym kroku w realizacji moich marzeń. Ogromne oparcie znalazłam także w moich dziadkach. Miałam to szczęście, że w trakcie tworzenia tej pracy towarzyszyli mi babcia Zosia i dziadek Stefan, którzy z humorem regularnie dopytywali, czy przynajmniej zaprojektowałam już stronę tytułową mojej rozprawy.

Mój mąż Tomek pomagał mi radzić sobie z lękiem, niepewnością, chaosem myślowym i codziennymi wyzwaniami, a także wspierał mnie w pokonywaniu barier technicznych. Bez jego cierpliwości i wsparcia nie mogłabym ukończyć tej pracy.

Szczególne podziękowania kieruję do Moniki Dembińskiej za jej nieocenioną pomoc oraz do Christophera Rosseta, który znacznie usprawnił proces pracy, wykonując dla mnie transkrypcje wywiadów.

Chcę również wyrazić wdzięczność pedagogom, którzy towarzyszyli mi w trakcie studiów doktoranckich. Są to: dr hab. Milenia Fiedler, moja promotorka, dr hab. Katarzyna Mąka-Malatyńska, dyrektorka Szkoły Doktorskiej, dr Jakub Mikurda i dr Artur Majer.

Dziękuję także Michałowi Lejczakowi, Jerzemu Poniatowskiemu, Małgorzacie Lipian, Kai Rokicie i Beacie Saramonowicz za wsparcie, które odegrało ważną rolę w pisaniu tej pracy.

Na koniec, *last but not least*, pragnę podziękować mojemu psu, Pixelowi. Choć terminy „montaż” i „doktorat” nic mu nie mówią, jego obecność w toku pisania tej pracy była dla mnie ogromnym oparciem. Każdego dnia merdaniem ogona mobilizował mnie do wstania z łóżka, podczas pracy cierpliwie czuwał przy biurku, czekając na popołudniowe spacer, w trakcie których zawsze wpadałam na najlepsze pomysły.

Bibliografia

1. Crittenden R., *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, Focal Press, Oxford, 2006.
2. Eisenstein S., *Film Form: Essays in Film Theory*, A Harvest/HBJ Book, New York/London, 1977.
3. Giżycki M., Zmudziński B. (red.), *Polski film animowany*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa, 2008.
4. Gordon Brine K., *The Art of Cinematic Storytelling: A Visual Guide to Planning Shots, Cuts, and Transitions*, Oxford University Press, Oxford, 2021.
5. Kiedrowska J., *Zarys historyczny polskich studiów filmów animowanych i ich sytuacja po 1989 roku*, „Panoptikum” nr 16, 2016.
6. Kossakowski A., *Polski film animowany 1944–1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1977.
7. Margolis H., *Animacja autorska w PRL w latach 1957 – 68. Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2019.
8. Margolis H., *Niewidzialna Ręka. Filmy animowane kobiet w (męskich) strukturach kinematografii w Polsce*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2024
9. Much W., *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2009.
10. Reisz K., Millar G., *Technika Montażu Filmowego*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2014.
11. Sitkiewicz P., *Polska Szkoła Animacji*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, 2011.
12. Sowa A., *Opuszczony „Semafor”*, „Polityka”, 2018, nr 46, s. 33–35

13. Talarczyk M., „Montażyst(k)a. Autor, montaż i płęć.” *Ekrany*, vol. 5, no. 45, Kraków, 2018.
14. Talko L. K., Vesely K., *Królowie bajek. Opowieść o legendarnym Studiu Filmów Rysunkowych*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa, 2020
15. Zonn L., *O montażu w filmie dokumentalnym*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa, 1986
16. Zonn L., *O montażu w filmie*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa, 2001.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Filmografia

1. *Labirynt*, reż. Jan Lenica, Polska, 1962
2. *Sami Sobie*, reż. Jan Tkaczyk, Polska, 1963
3. *Tango*, reż. Zbigniew Rybczyński, Polska, 1981
4. *Zabij to i wyjedź z tego miasta*, reż. Mariusz Wilczyński, Polska, 2019
5. *Jestem tutaj*, reż. Julia Orlik, Polska, 2020
6. *To nie będzie film festiwalowy*, reż. Julia Orlik, Polska, 2022
7. *Czekaj na mnie we śnie*, reż. Natalia Durszewicz, Polska, 2023
8. *W lesie są ludzie*, reż. Szymon Ruczyński, Polska, 2023
9. *Kompozycja z Przeżyć Istniejących*, reż. Joanna Szlembarska, Polska, 2023
10. *Cud*, reż. Ewa Borysewicz, Polska, 2024
11. *Central-Mart*, reż. Alicja Błaszczyńska, Polska, 2025
12. *Czy Ty mnie słyszysz?*, reż. Anastazja Naumenko, Polska, 2025

Spis ilustracji

- Il. 1. MitchellsMovie, screenshot post Twitter „Animation Is Cinema”;
źródło: <https://twitter.com/MitchellsMovie/status/1508481868479361026>
- Il. 2. Autor nieznany, „Otwarcie Atelier Filmowego w Polsce” – *Głos Robotniczy*, 6 XII 1945; źródło: https://baedekerlodz.blogspot.com/2018/05/film-animowany-wdoniesieniach_7.html
- Il. 3. Autor nieznany, Barbara Sarnocińska przy stole montażowym; źródło: archiwum prywatne Barbary Sarnocińskiej
- Il. 4. Aleksandra Rosset-Żak, Henryka Sitek i Aleksandra Rosset-Żak (09.10.2023);
źródło: archiwum prywatne autorki
- Il. 5. Stanisław Jakubowski, Władysław Nehrebecki i Irena Hussar przy stole montażowym;
źródło: <https://www.rmfm24.pl/foto/zdjecie,iId,1238552,iAId,93365>
- Il. 6. Janusz Pustelak, Montażownia – Studio Filmów Animowanych (Kraków); źródło: <https://cyfrowa.tvp.pl/video/sztuki-audiowizualne,studio-filmow-animowanych,61515852>
- Il. 7. Janusz Pustelak, Montażownia – Studio Filmów Animowanych (Kraków); źródło: <https://cyfrowa.tvp.pl/video/sztuki-audiowizualne,studio-filmow-animowanych,61515852>
- Il. 8. Jan Tkaczyk, kadr z filmu *Sami Sobie* (1963); źródło: film archiwalny, Studio Miniatur Filmowych, Warszawa.
- Il. 9. Jan Tkaczyk, kadr z filmu *Sami Sobie* (1963); źródło: film archiwalny, Studio Miniatur Filmowych, Warszawa.
- Il. 10. Jan Tkaczyk, kadr z filmu *Sami Sobie* (1963); źródło: film archiwalny, Studio Miniatur Filmowych, Warszawa.
- Il. 11. Mariusz Wilczyński, screenshot, post Facebook; źródło: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10215156653103314&set=a.1522662000130>
- Il. 12. Szymon Ruczyński, referencja wizualna do filmu *W lesie są ludzie*;
źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 13. Szymon Ruczyński, referencja wizualna do filmu *W lesie są ludzie*;
źródło: archiwum prywatne autorki.

- Il. 14. Joanna Szlembarska, concept art do filmu *Kompozycja z Przeżyć Istniejących*; źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 15. Joanna Szlembarska, rysunek z animatiku *Kompozycja z Przeżyć Istniejących*; źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 16. Joanna Szlembarska, screenshot z układki roboczej *Kompozycja z Przeżyć Istniejących*; źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 17. Alicja Błaszczńska, storyboard *Central-Mart* (fragment 1); źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 18. Alicja Błaszczńska, storyboard *Central-Mart* (fragment 2); źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 19. Mariusz Wilczyński, screenshot, post Facebook; źródło:
<https://www.facebook.com/photo?fbid=10214685233918129&set=a.1522662000130>
- Il. 20. Julia Orlik-Buratyńska, Aleksandra Rosset-Żak, screenshot post Facebook; źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 21. Aleksandra Rosset-Żak, screenshot, timeline montażu filmu *Jestem tutaj*; źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 22. Anastazja Naumenko, Aleksandra Rosset-Żak notatki – pierwsza konsultacja montażowa *Czy Ty mnie słyszysz?*; źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 23. Anastazja Naumenko, Aleksandra Rosset-Żak notatki – druga konsultacja montażowa *Czy Ty mnie słyszysz?*; źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 24. Anastazja Naumenko, Aleksandra Rosset-Żak notatki – druga konsultacja montażowa *Czy Ty mnie słyszysz?*; źródło: archiwum prywatne autorki.
- Il. 25. Anastazja Naumenko, Aleksandra Rosset-Żak notatki – trzecia konsultacja montażowa *Czy Ty mnie słyszysz?*; źródło: archiwum prywatne autorki.

Spis tabel

Tabela 1. Zestawienie ogólnej liczby filmów animowanych (N=2530) w podziale na okresy produkcji z uwzględnieniem filmów montowanych samodzielnie przez reżyserów oraz filmów powstałych we współpracy z montażystami.

Tabela 2. Zestawienie udziałów (%) producentów i koproducentów w ogólnej liczbie filmów animowanych wyprodukowanych w latach 1945-2022 oraz w okresach produkcji. Prezentację danych ograniczono do producentów i koproducentów co najmniej 10 filmów wyprodukowanych w latach 1945-2022.

Tabela 3. Montażysty filmów animowanych w latach 1945-2022 – zestawienie z szacowanym indywidualnie udziałem (%) w ogólnej liczbie filmów (N) oraz w okresach produkcji. Prezentację danych ograniczono do osób zaangażowanych w montowanie co najmniej 10 filmów wyprodukowanych w latach 1945-2022.

Tabela 4. Zestawienie ogólnej liczby etiud animowanych (N=885) w podziale na okresy produkcji z uwzględnieniem etiud montowanych samodzielnie przez reżyserów/realizatorów oraz etiud powstałych we współpracy z montażystami.

Tabela 5. Montażysty etiud animowanych w latach 1972-2022 – zestawienie z szacowanym udziałem (%) w ogólnej liczbie etiud animowanych (N=156) oraz w odniesieniu do okresu produkcji.

Spis rycin

Ryc. 1. Liczba filmów animowanych wyprodukowanych w latach 1945-2022 (N=2530) według roku powstania z podziałem na filmy montowane samodzielnie przez reżyserów (N=1499) oraz we współpracy z montażyстами (N=1031). Linie przerywane ilustrują trend liniowy wartości liczbowych.

Ryc. 2. Filmy animowane wyprodukowane w latach 1945-2022 (N=2530, 100%) w podziale na okresy produkcji.

Ryc. 3. Udział (%) filmów animowanych montowanych samodzielnie przez reżyserów (N=1499, 59,2%) w porównaniu do montowanych we współpracy z montażyстами (N=1031, 40,8%) w podziale na okresy produkcji.

Ryc. 4. Rozkład płci (%) montażyistów filmów animowanych w latach 1945-2022 (N=1031) z uwzględnieniem okresu produkcji.

Ryc. 5. Etiudy animowane wyprodukowane w latach 1959-2022 (100%) w podziale okresy produkcji.

Ryc. 6. Udział (%) etiud animowanych montowanych samodzielnie przez reżyserów/realizatorów (N=729, 82,4%) oraz etiud powstałych we współpracy z montażyстами (N=156, 17,6%) w podziale na okresy produkcji.