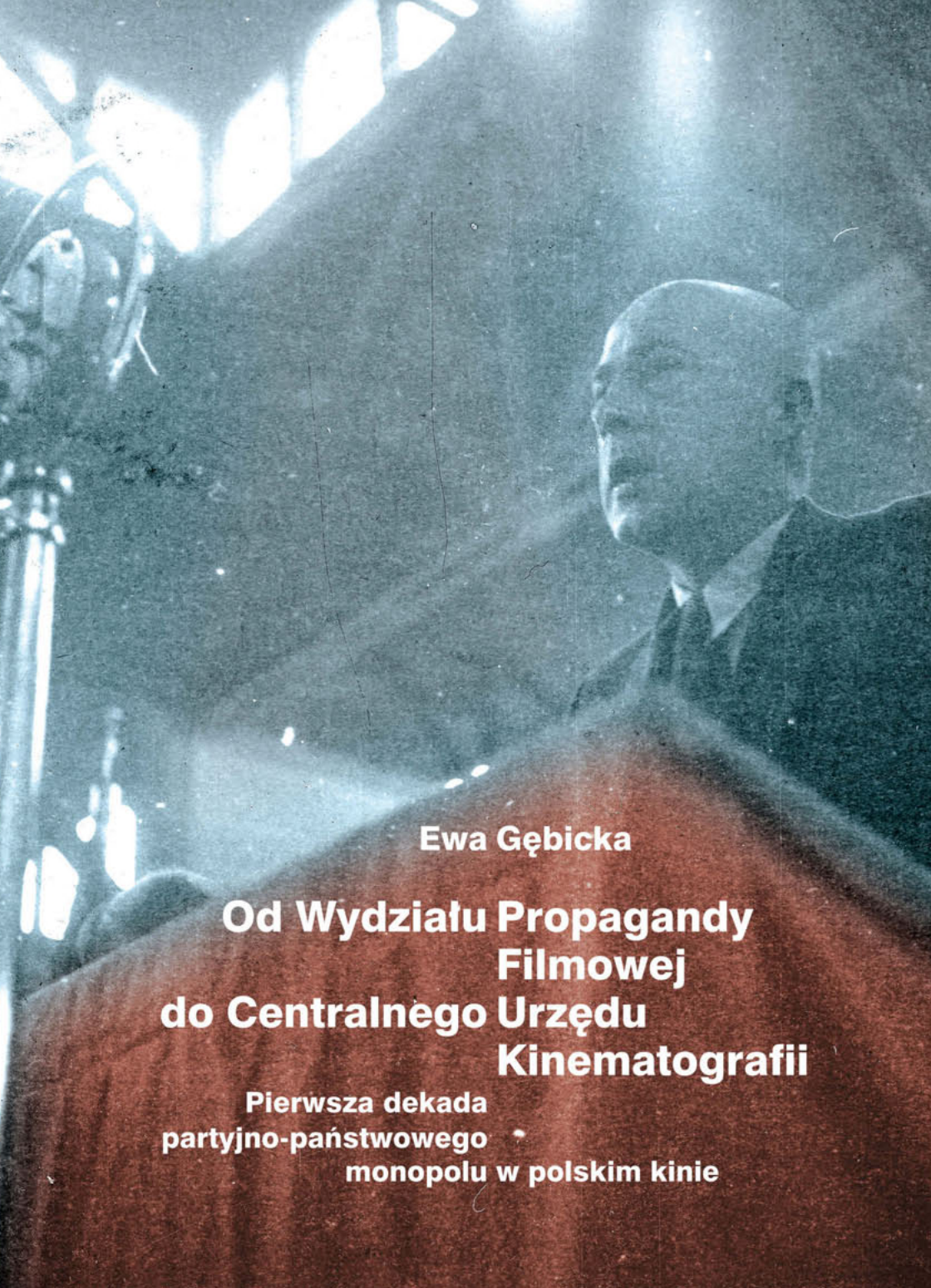




Ewa Gębicka

**Od Wydziału Propagandy
Filmowej
do Centralnego Urzędu
Kinematografii**

**Pierwsza dekada
partyjno-państwowego
monopolu w polskim kinie**

Autorka opisuje politykę władzy wobec kinematografii, koncentrując się nie na poetyce filmów czy ich sensach i znaczeniach, ale na mechanizmach jej funkcjonowania w warunkach państwowego monopolu i partyjnego dyktatu. [...] na programach politycznych, deklaracjach ideowych, biurokracji, instytucjach nadzorujących kinematografię, stawianych im zadaniach, systemach produkcji, dystrybucji i eksploatacji filmów, na infrastrukturze, funkcjonowaniu kin, repertuarze, sposobach zdobywania widzów i wielu innych jeszcze zagadnieniach szczegółowych, których wymienić tu nie sposób. Ukazuje też zderzenie politycznych postulatów i planów z niekoniecznie nastrajającą optymistycznie codziennością. Na tym pierwszym poziomie rozwój nowej socjalistycznej kinematografii wydawał się niczym niezakłócony, niezależnie od pojawiających się od czasu do czasu krytycznych uwag. Dzięki skrupulatnej kwerendzie Gębicka dowodzi, że realia prezentowały się znacznie gorzej. Dotyczyło to nawet wdrażania politycznych i ideologicznych dyrektyw, nie wspominając już o tak prozaicznych sprawach, jak choćby defraudacje wpływów z kin.

z recenzji Piotra Zwierzchowskiego

OD WYDZIAŁU PROPAGANDY FILMOWEJ DO CENTRALNEGO URZĘDU KINEMATOGRAFII

Pierwsza dekada partyjno-państwowego monopolu w polskim kinie

Recenzja: PIOTR ZWIERZCHOWSKI

Ewa Gębicka

**Od Wydziału
Propagandy Filmowej
do Centralnego Urzędu
Kinematografii
Pierwsza
dekada
partyjno-państwowego monopolu
w polskim
kinie**

**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2022**

Spis treści:

Od autorki s. 7

Część pierwsza. **Lata 1944-1947. Kino jako instrument walki o władzę**

- Rozdział 1. **Partia i państwo wobec kina** s. 13
- Rozdział 2. **Droga do upaństwowienia kin** s. 28
- Rozdział 3. **Repertuar kin i preferencje widowni** s. 44
- Rozdział 4. **Problemy odbudowy i funkcjonowania sieci kin** s. 61
- Rozdział 5. **Kino objazdowe w akcji agitacyjno-propagandowej i upowszechniania oświaty i kultury** s. 77

Część druga. **Lata 1948-1955. Kino jako narzędzie rewolucji kulturalnej**

- Rozdział 1. **Kino w służbie partii robotniczej** s. 95
- Rozdział 2. **Repertuar kin jako kwestia polityczna** s. 116
- Rozdział 3. **System rozpowszechniania i zasady eksploatacji filmów** s. 133
- Rozdział 4. **Sposoby „walki o widza”** s. 146
- Rozdział 5. **Założenia, przebieg i efekty kinofikacji** s. 165

Zakończenie s. 183

Wykaz skrótów s. 187

Bibliografia s. 189

Indeks filmów s. 197

Indeks nazwisk s. 207

Indeks rzeczowy s. 213

Od autorki

Książka koncentruje się na pierwszym dziesięcioleciu funkcjonowania socjalistycznej kinematografii, które można traktować jako pewną zamkniętą całość, wynikającą z oddziaływania na sytuację kina zespołu tych samych przyczyn głównych. Był to bowiem, z jednej strony, okres odbudowy i chaotycznego początkowo krystalizowania się struktur organizacyjnych i podwalin materialnych przemysłu filmowego; a z drugiej – okres stopniowego, coraz silniejszego podporządkowania polityce, coraz bardziej ścisłego nadzoru nad kinematografią, sprawowanego przez władze partyjne.

O losach powojennej kinematografii zadecydowała radziecka idea „filmu jako najważniejszej ze sztuk” i – będące pochodną fascynacji tą

ideą – decyzje dotyczące relacji państwo (partia) – kino. Od samego początku konsekwentnie przyjmowano, że głównym czynnikiem regulacji systemu powinna być ideologia i dążenie władz politycznych do osiągnięcia przy pomocy kina hegemonii w sferze świadomości społecznej. Aspekty ekonomiczne zeszyły w tym kontekście na dalszy plan, co miało niebawem odbić się na kondycji gospodarczej kinematografii. Przyjęte w tym okresie generalne założenia i rozwiązania, zapoczątkowane utworzeniem w 1944 roku załączków państwowego nadzoru nad kinematografią, a następnie jej upaństwowieniem w 1945 roku, wywarły wpływ na sposób myślenia o kinie – jego funkcjach, powinnościach twórców i wyobrażeniach na temat widzów – na przeciąg kolejnych kilkunastu lat.

1955 rok autorka traktuje tutaj jako szczególną cezurę. Był to bowiem moment, kiedy – wraz z początkiem przejściowej liberalizacji ówczesnej polityki kulturalnej – można już było przystąpić do dokonania swobodnego bilansu pierwszego okresu odbudowy, zarówno osiągnięć, jak i popełnionych błędów. W tym momencie ujawnił się zarazem ogrom zadań stojących przed państwem i powstała konieczność wyciągnięcia wniosków z dotychczasowych doświadczeń. Okazało się bowiem, że praktyczne następstwa upaństwowienia kinematografii wyraźnie odbiegają od entuzjastycznych zapowiedzi i obietnic promotorów takiego rozwiązania, skutkują licznymi sprzecznościami i rozczarowaniami tak twórców, jak i widzów.

Książka traktuje o kinie jako pewnej instytucji życia społecznego, kształtowanej pod wpływem czynników artystycznych, ekonomicznych, politycznych i ideologicznych. Autorka skupia się na infrastrukturze twórczości filmowej, na społecznych praktykach wytwarzania i rozpowszechniania filmów, oraz na polityczno-ekonomicznych makrostrukturach, umożliwiających te praktyki, starając się określić pewne cechy modelowe systemu. Celem rozważań nie jest analiza kolejnych powstających w tym okresie filmów, albowiem zostały one szczegółowo udokumentowane i przeanalizowane przez autorów zajmujących się historią polskiego kina¹. Poszczególne rozdziały koncentrują się na rekonstrukcji podstawowych

¹ Por. np. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Wyd. Videograf II, Chorzów 2009.

założeń polityki kulturalnej partii i państwa wobec kina oraz przypisywanych mu funkcji. Poprzez opis i analizę instrumentów tej polityki oraz sposobów ich oddziaływania na kino próbują odstąpić rzeczywiste cele, zakres, strategię i taktykę aparatu partyjno-państwowego, a także styl sprawowania władzy nad kinem. Autorka zamierza pokazać jak złożone, trudne i pełne napięcia procesy toczyły się pod hasłami „upaństwowienia kinematografii”, „kinofikacji”, czy „walki o widza”, i odstąpić mechanizmy sterujące wydarzeniami rozpatrywanymi często w izolacji. Badając wpływ polityki na materialne wyposażenie kina i jego kondycję finansową, postawy twórców i widzów, kształt systemów produkcji, dystrybucji i eksploatacji filmów oraz charakter występujących między nimi powiązań, zmierza do wyłowienia podstawowych prawidłowości funkcjonowania tej instytucji w warunkach państwowego monopolu i partyjnego dyktatu, a zarazem do poznania społeczno-kulturowej i ekonomicznej efektywności polityki kulturalnej z punktu widzenia przyjętych założeń programowych oraz rzeczywistych interesów władzy, środowiska filmowego i kinowej widowni. Taki sposób podejścia do zagadnienia w najpełniejszy sposób urzeczywistniał w swoich publikacjach prof. Edward Zajiček – pionier rozważań na temat historii gospodarczej kinematografii i właśnie ten sposób refleksji nad kinem jest autorce najbliższy².

Praca oparta jest w znacznej części na niepublikowanych źródłach, których krytyczne opracowanie powinno umożliwić wzbogacenie, a niekiedy i weryfikację, dotychczasowej wiedzy o polskiej kinematografii. Warto bowiem zauważyć, że opisy historii powojennego kina zaprezentowane w III tomie *Historii filmu polskiego*³, jak i nieliczne kolejne powstałe w latach siedemdziesiątych, uległy sporej dezaktualizacji. Po pierwsze, z powodu ówczesnej małej dostępności materiałów źródłowych, po drugie – z powodu, trafnie ocenionej przez Alinę Madej, konieczności dostosowywania opinii na temat meandrow rozwoju kinematografii do (...) *oficjalnych strategii historiograficznych czyli obowiązującej*

² Por. np. E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1986–2005*, Wyd. Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Warszawa 2009.

³ *Historia polskiego kina*, t. III, red. J. Toeplitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.

*wykładni minionych zdarzeń*⁴. Być może zatem książka pomoże w nowej interpretacji sensu i ogólnokulturowych konsekwencji dokonujących się po wojnie przemian polskiego kina i okaże się użyteczna w kolejnych poczynaniach badawczych i interpretacyjnych.

⁴ A. Madej, *Kino – władza – publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Wyd. Prasa Beskidzka, Bielsko-Biała 2002, s. 7.

Lata **1944–1947**

Kino jako instrument walki o władzę



ROZDZIAŁ 1. Partia i państwo wobec kina

**Zapowiedzi rewolucji kulturalnej. Załączki
państwowego zarządu nad kinematografią. Pionierzy
„odrodzonej kinematografii”. Spory o kształt
organizacyjny przemysłu filmowego. Początki
ideologicznej ofensywy. Zmiany personalne
w P.P. „Film Polski”. Nowe spojrzenie
na produkcję filmową i politykę repertuarową**

Ogłoszony 22 lipca 1944 roku Manifest PKWN zarysował podstawowe kierunki społeczno-politycznych przeobrażeń Polski. Wśród zawartych w nim deklaracji znalazła się ogólnikowa zapowiedź otoczenia ludzi nauki i kultury opieką państwa¹. Równie ogólnikowo plany nowej władzy wobec kultury zaprezentował niebawem na VI plenarnym posiedzeniu Krajowej Rady Narodowej przewodniczący PKWN Edward Osóbka-Morawski, obiecując, że *będzie ona całą duszą popierać rozwój teatru, literatury i sztuki*². W rzeczywistości zadania, jakie stawiała przed sobą grupa skupiona

¹ Ustawa z dnia 21.VII.1944 o utworzeniu PKWN. „Dziennik Ustaw RP” 1944, nr 1, poz.1.

² Program prac Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego. Przemówienie Przewodniczącego PKWN Edwarda Osóbki-Morawskiego, „Rzeczpospolita” 1944, nr 41.

wokół PKWN, były o wiele szersze. Chodziło nie tylko o bliżej nieokreśloną *opiekę* nad twórcami, ale i nad odbiorcami kultury. Na pierwszy plan wysunięto bowiem hasła jej demokratyzacji. *Zagadnienie demokratyzacji* – tłumaczono – *jest w pierwszym rzędzie organizacją masowego, powszechnego upowszechniania masom dóbr kulturalnych i wytwarzania na nie społecznego zamówienia [...]*³.

Urzeczywistnienie idei demokratyzacji wymagało nie tylko odbudowy instytucji zajmujących się produkcją i dystrybucją tych dóbr, ale również stworzenia kompleksowego programu rozwoju kultury, powiązanego z aktualnymi oraz przyszłymi zadaniami społeczno-politycznymi. Tym bardziej, że nośne hasło *powszechnego upowszechniania* było jedynie fasadą, kryjącą początkowo dążenia do stopniowej komunistycznej indoktrynacji społeczeństwa.

W pierwszych latach po wojnie skupiono się na wstępnych poszukiwaniach i określaniu głównych zasad *socjalistycznej polityki kulturalnej*. Trudno było jeszcze wówczas mówić o sprecyzowanym programie. Podstawowymi źródłami inspiracji, do których sięgnęła przy tej okazji nowa władza, okazały się założenia teorii marksistowsko-leninowskiej, przedwojenny dorobek partii lewicowych, okupacyjna publicystyka PPR oraz *ładunek przemysłów tych, którzy z I Armią wracali z ZSRR i przynieśli szczególnie cenną znajomość doświadczeń kulturalnych radzieckich*⁴.

O bieżących i przyszłych przemianach w sferze kultury mówiono wtedy często jako o *rewolucji kulturalnej*, stanowiącej część i warunek pełnej rewolucji socjalistycznej. Jej pierwszą fazę stanowić miało tworzenie podstaw organizacji życia kulturalnego, sprzyjającej umacnianiu wpływów socjalizmu, oraz szerokie upowszechnianie istniejących już przekazów, starannie wyselekcjonowanych według kryterium ich politycznej przydatności. Drugą – tworzenie nowych wartości i dóbr, w pełni odpowiadających wprowadzanemu modelowi ustrojowemu oraz włączenie kultury w proces przebudowy świadomości społecznej i kształtowania *socjalistycznego człowieka*⁵.

³ „Rada Narodowa”, nr 12 z 11.VII.1944. Cyt. za: *Publicystyka konspiracyjna PPR 1942–1945. Wybór artykułów*, t. III, Książka i Wiedza, Warszawa 1976, s. 557.

⁴ S. Żółkiewski, *O polityce kulturalnej PPR w latach 1945–1948*, w: S. Żółkiewski, *Przepowiednie i wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 260.

⁵ Józef Kądzelski, analizując przebieg rewolucji kulturalnej w Polsce Ludowej, wyróżnił jej dwa

Uważano, że urzeczywistnienie projektowanej rewolucji wymaga przejścia przez państwo bezpośredniego nadzoru nad kulturą, centralizacji jej finansowania, a także zerwania więzów rynkowych. Niezbędne było zatem stworzenie nowego systemu zarządzania, kierowania i kontroli nad produkcją i rozpowszechnianiem przekazów kultury. Z konieczności tej wynikały podstawowe zasady polityki w tej sferze, aktualne w pierwszych powojennych latach. Zaliczyć do nich należy: likwidację sektora prywatnego, pozyskiwanie do współpracy najszerzszych kręgów inteligencji, obniżanie ekonomicznej bariery dostępu do kultury i traktowanie go jako swoistego świadczenia, należnego obywatelom od państwa.

Znajomość reguł działania oraz możliwości systemów radzieckiej i niemieckiej propagandy filmowej sprawiły, że PPR od początku traktowała problemy kinematografii jako sprawę o doniosłym znaczeniu. Przyjęła koncepcję filmu czynnie zaangażowanego w przemiany społeczno-ustrojowe zapowiedziane w Manifeście Lipcowym i uznała kino za cenny instrument upowszechniania oświaty i kultury oraz przebudowy świadomości społecznej. Realizacja tej koncepcji wymagała jednak daleko posuniętej instytucjonalizacji przemysłu filmowego, a także podporządkowania go odpowiedniemu aparatowi nadzoru oraz obsadzenia właściwymi ludźmi. Dlatego też, mimo że w okresie „Polski Lubelskiej” przyszły model kinematografii nie był jeszcze przesądzony, już w sierpniu 1944 roku podjęto decyzję, mające na celu stworzenie dogodnego punktu wyjścia do podporządkowania jej interesom nowej władzy.

Pierwszym znaczącym krokiem na tej drodze było utworzenie – w ramach Resortu Informacji i Propagandy – IV Wydziału Filmowego, przemianowanego niebawem na Wydział Propagandy Filmowej. Kierownictwo Wydziału (od 1 stycznia 1945 roku – Departamentu Ministerstwa Informacji i Propagandy) powierzono kpt. Aleksandrowi Fordowi. Zakres działań tej komórki, będącej załącznikiem państwowego cywilnego zarządu nad kinematografią, obejmował sprawy kin, wynajmu filmów w kraju i zagranicą, upowszechnianie kultury filmowej oraz tworzenie podstaw

modele: model demokratycznej rewolucji kulturalnej aktualny do końca lat czterdziestych i model socjalistycznej rewolucji kulturalnej realizowany od 1950 roku. Granice czasowe tego podziału wydają się jednak dyskusyjne. Por. J. Kądzicki, *O problemie modelu rewolucji kulturalnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Łódź–Warszawa 1964, s. 42–43.

przemysłu filmowego⁶. Problemy twórczości i produkcji pozostawiono w gestii Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, podległej Głównemu Zarządowi Polityczno-Wychowawczemu⁷. Szefem wytwórni był również Aleksander Ford. Taki układ personalny eliminował spory kompetencyjne między cywilną i wojskową administracją kinematografii⁸.

Podporządkowanie kinematografii Resortowi, a następnie Ministerstwu Informacji i Propagandy, zamiast Kultury i Sztuki, dowodziło, że – podobnie jak przed wojną – nie uważano początkowo filmu za pełnoprawną dziedzinę sztuki⁹. Świadczyło równocześnie o tym, że nowe władze dostrzegały propagandowe walory filmu i zamierzały wykorzystać je w trudnej, napiętej sytuacji politycznej. Niebawem też kino stało się, obok prasy i radia, najszerszą płaszczyzną partyjnego oddziaływania na społeczeństwo, jednym z najważniejszych instrumentów stosowanych w walce z przeciwnikami nowej rzeczywistości. Do jego zadań należeć miało w tym pierwszym okresie nie tyle upowszechnianie sztuki filmowej, ile propagowanie programu PKWN i Rządu Tymczasowego, kształtowanie rudymentów oświaty i kultury, agitacja, dostarczanie społeczeństwu rozrywki.

Zwierzchnictwo Resortu (a później Ministerstwa Informacji i Propagandy) nad kinem miało charakter nie do końca określony i, w praktyce, raczej formalny¹⁰, dlatego też utworzenie podstaw „odrodzonego” przemysłu filmowego przypadło w udziale samym twórcom, dysponującym jeszcze wówczas sporym zakresem samodzielności. Wielu z nich wywodziło się z działającego w latach trzydziestych Stowarzyszenia Miłośni-

⁶ *Dekret PKWN z 7.IX.1944 o zakresie działania i organizacji Resortu Informacji i Propagandy*, „Dziennik Ustaw RP” 1944, nr 4, poz. 20; *Uchwała KRN o przekształceniu resortu w Ministerstwo Informacji i Propagandy*, „Dziennik Ustaw RP”, 1944, nr 19, poz. 19.

⁷ Załącznikiem Wytwórni była utworzona w czerwcu 1943 roku na terenie ZSRR Czołówka Filmowa I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki. Na temat okoliczności powstania Czołówki przeistoczonej w Wytwórnię i jej pierwszych filmowych dokonań pisze E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 65–68.

⁸ Szerzej na temat początków polskiej kinematografii w okresie lubelskim zob. J. Lemann-Zajiček, *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*, Wyd. PWSFTViT, Łódź 2003.

⁹ Ministerstwo Kultury i Sztuki objęło zwierzchnictwo nad kinematografią dopiero 16 kwietnia 1947 roku po likwidacji Ministerstwa Informacji i Propagandy. *Dekret z 11.IV.1947*, „Dziennik Ustaw RP” 1947, nr 32, poz. 14.

¹⁰ Jak pisze Jolanta Lemann-Zajiček zwierzchnictwo to *sprowadzało się do nadzoru składów z kilkudziesięcioma zdartymi kopiami filmowymi, kilkunastu ocalałych kin i kilku konserwatori kopii z ręcznymi przewijarkami*. J. Lemann-Zajiček, *Kino i polityka...*, s. 9.

ków Filmu Artystycznego „Start” i przed wojną związanych było z ruchem lewicowym. Znaczna część znalazła się w czasie okupacji na terenach ZSRR i powróciła do kraju wraz z oddziałami Armii Czerwonej i I Dywizji Wojska Polskiego jako członkowie PPR¹¹. Rodowód filmowców przystępujących do budowy nowej kinematografii, deklarowana przez nich niechęć do przedwojennej „branży”, dawały nowym władzom gwarancje decydującego wpływu na kierunek rozwoju przemysłu filmowego, bez konieczności uciekania się do metod ściśle administracyjnych i dyktatu urzędniczego.

*Robiliśmy, co uważaliśmy za słuszne, tak jak chcieliśmy, ponieważ Ford cieszył się zaufaniem [...] jako przedwojenny komunista, członek partii*¹² – wspominał po latach Jerzy Bossak, jeden ze współtwórców powojennej kinematografii. Nawet jeśli przyjąć, że w ocenie owej swobody tkwiło nieco przesady, to jednak nie ulega wątpliwości, że dobre stosunki Forda z Jakubem Bermanem nie pozostawały bez wpływu na zakres względnej, choć krótkotrwałej, autonomii filmowców¹³.

Praktyczne włączenie kina do zespołu skutecznych instrumentów polityki kulturalnej wymagało zasadniczej zmiany podstaw istnienia przemysłu filmowego, w tym określenia jego nowego modelu organizacyjnego. O zamierzeniach w tej kwestii informowały wypowiedzi filmowców na łamach prasy. *Nie zamierzamy odbudować polskiej kinematografii* – pisał w lipcu 1945 roku Jerzy Toeplitz – *ale budować nową, na mocniejszych i zdrowszych podstawach opartą. Do stanu rzeczy sprzed*

¹¹ Do grona byłych „startowców” należeli: Eugeniusz Cękalski, Aleksander Ford, Ludwik Perski, Jerzy Toeplitz, Stanisław Wohl, Wanda Jakubowska i Jerzy Zarzycki. Razem z Czołówką Wojska Polskiego wrócili z ZSRR do Polski: Aleksander Ford, Jerzy Bossak, Ludwik Perski, Władysław i Adolf Forbertowie, Jerzy Turbowicz, Stanisław Wohl oraz oddelegowani do pracy przez Sojuzkinokronikę Olgierd Samucewicz, Ludmiła Niekrasowa-Perska i Eugeniusz Jefimow. Ścisłe kierownictwo kinematografii w pierwszym okresie tworzyli: Aleksander Ford (PPR), Stanisław Wohl (PPR), Jerzy Turbowicz (PPR), Jerzy Toeplitz (PPS), Antoni Bohdziewicz (PPS) i Wanda Jakubowska (PPR). Por. E. Zajiček, *Film polski. Organizacja i ekonomika produkcji filmowej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 308.

¹² *Myśleliśmy o kinematografii spółdzielczej*. Rozmowa z Jerzym Bossakiem przeprowadzona przez Alicję Muchę-Świeżyńską w 1984 roku, „Kino” 1989, nr 9, s. 3–7.

¹³ O dobrych stosunkach Forda z Bermanem, mających swe źródło w przedwojennych kontaktach członków KPP, wspomina Tadeusz Karpowski, członek ścisłego kierownictwa kinematografii w latach 1949–1955. Wywiad z Tadeuszem Karpowskim przeprowadzony 21 kwietnia 1988 roku przez Alinę Madej i Marka Halberdę. Maszynopis w posiadaniu autorki.

*września 1939 roku nie wolno nawet nawiązywać, nic bowiem nie łączy odrodzonej Polski z tradycjami panującymi w polskim przedwojennym filmie [...]. Warunkiem niezbędnym do stworzenia dobrego pełnowartościowego filmu jest stanowcze pożegnanie się z prywatną inicjatywą w dziedzinie kinematografii [...]*¹⁴.

Odżegnywanie się od kinematografii jako domeny działalności prywatnej i dyskredytacja przedwojennej „branży” – stanowiące jeden z mitów legitymizacyjnych filmowców skupionych w Departamencie Propagandy Filmowej – nie rozstrzygało jeszcze jej ostatecznego modelu organizacyjnego. W grę wchodziły bowiem dwa rozwiązania: kinematografia państwowa lub spółdzielcza. Za upaństwowieniem od początku opowiadała się PPR, dostrzegająca w takim rozwiązaniu największe szanse wciągnięcia kina w orbitę swoich wpływów czy interesów, i prowadząca na rzecz takiego rozwiązania intensywną kampanię reklamową¹⁵. Zwolenniczką „uspółdzielczenia” była z kolei PPS. Koncepcję tę lansowała też w 1944 roku większość twórców sięgających do tradycji „Startu” i przedwojennej Spółdzielni Autorów Filmowych. Dowodem popularności idei kinematografii spółdzielczej było złożenie w Ministerstwie Informacji i Propagandy statutu Spółdzielni Przemysłowo-Handlowej „Film Polski”¹⁶, jak również umieszczenie w czołówce filmu *Majdanek* (*Majdanek – cmentarzysko Europy*, reż. Aleksander Ford 1944) tej, nie istniejącej instytucji, jako producenta.

Spory między PPR a PPS o kształt organizacyjny kinematografii, ciągnące się przez niemal cały 1945 rok, były jednym z wielu przykładów toczącej się wówczas walki o władzę i zakres płynących z tego tytułu przywilejów. Biorąc pod uwagę, że według tzw. klucza partyjnego spółdzielczość stanowiła domenę PPS, urzeczywistnienie koncepcji kinematografii spółdzielczej oznaczało szansę objęcia większości wysokich stanowisk w przemyśle filmowym przez członków tej właśnie partii.

¹⁴ J. Toeplitz, *Nowy film polski*, „Kuźnica” 1945, nr 2, s. 23–24.

¹⁵ *Państwowy przemysł filmowy*, „Głos Ludu” 1945, nr 177; W: Skulska, *Reprywatyzacja kina czy upaństwowiony przemysł filmowy*, „Głos Ludu” 1945, nr 234.

¹⁶ Statut Spółdzielni Przemysłowo-Handlowej „Film Polski” szuk. Archiwum Akt Nowych (dalej AAN) zesp. Ministerstwa Informacji i Propagandy (dalej MiiP), t. 898, k. 42–48. Por. też. *Myśleliśmy o kinematografii spółdzielczej...*, J. Bossak, L. Perski, S. Wohl, *Takie były początki*, „Kino” 1974, nr 1, s. 25.

To zaś w oczywisty sposób kolidowało z interesami PPR, zmierzającej do monopolizacji władzy we wszystkich istotnych dziedzinach¹⁷.

Uchwalenie 13 listopada 1945 roku dekretu o utworzeniu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” oznaczało ostateczne zwycięstwo koncepcji upaństwowienia kinematografii i jej centralizacji¹⁸. Fakt ten, pieczętujący odrębność kina w stosunku do modelu przedwojennego, miał niewątpliwe znaczenie polityczne. Zwolennicy nacjonalizacji traktowali go jako jeden z przejawów urzeczywistniania przez nowe władze idei postępu i sprawiedliwości społecznej.

Charakteryzując politykę kulturalną w dziedzinie kina, warto podkreślić, że poparcie udzielane kierownictwu „Filmu Polskiego” przez władze polityczne nie było początkowo równoznaczne ze zrozumieniem wewnętrznych odrębności przemysłu filmowego i jego wagi przez dysponujące jeszcze wówczas znaczną samodzielnością władze gospodarcze. Ani Ministerstwo Skarbu czy Administracji Publicznej, ani Centralny Urząd Planowania nie były bynajmniej skłonne do uznania kinematografii za dziedzinę o wyjątkowym znaczeniu kulturalno-społecznym i przyznania jej z tego tytułu szczególnych przywilejów fiskalnych, inwestycyjnych czy też dotacji. Przeciwnie, „Film Polski”, wbrew przyjętym założeniom dekomercjalizacji kultury, traktowany był w pierwszych powojennych latach jako przedsiębiorstwo typowo komercyjne, od którego oczekiwano wysokiej rentowności¹⁹.

Charakterystyczną cechą prowadzonej przed 1947 rokiem polityki kulturalnej wobec kina było położenie największego nacisku nie tyle na sprawy twórczości filmowej, znajdującej się dopiero w zarodku, ile na zagadnienie odbudowy i rozbudowy materialnej bazy kinematografii, zwłaszcza sieci kinoteatrów. Taka hierarchia problemów uzasadniona

¹⁷ O dyskusjach wokół formuły przemysłu filmowego por. E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 53–61, s. 80–81.

¹⁸ *Dekret KRN z dnia 13 listopada 1945 roku o utworzeniu Przedsiębiorstwa państwowego „Film Polski”*, „Dziennik Ustaw RP” nr 35, poz. 308. Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski” zorganizowane zostało w formie wielkiego koncernu skupiającego wszystkie najważniejsze piony kinematografii, od produkcji poczynając, na szkolnictwie filmowym kończąc. Funkcje Naczelnego Dyrektora powierzono Aleksandrowi Fordowi.

¹⁹ Art. 5 *Dekretu o utworzeniu P.P. „Film Polski”* stwierdzał nakaz prowadzenia przedsiębiorstwa według zasad handlowych oraz nakaz płacenia podatków na równi z przedsiębiorstwami prywatnymi.

była w pełni rozmiarami zniszczeń wojennych²⁰. Jeśli zaś chodzi o twórczość, to polityka kulturalna PPR w latach 1944–1946 charakteryzowała się sporym umiarkowaniem i tolerancją. Nie obowiązywała jeszcze wówczas zasada upowszechniania wyłącznie socjalistycznych treści, czego najlepszym dowodem był repertuar kin oraz niezbyt jednoznaczny stosunek decydentów do filmów radzieckich. Tolerowano też początkowo nawiązywanie do twórczości okresu międzywojennego. Jakkolwiek w zakresie upowszechniania kultury wzorowano się na doświadczeniach wschodniego sąsiada, to jednak przejściowo podporządkowano je bieżącemu zapotrzebowaniu publiczności. Partia nie krępowała jeszcze wówczas twórców zbyt szczegółowymi wytycznymi, określającymi kierunki ideowego rozwoju twórczości czy współpracy z zagranicą, przyznawano im – przynajmniej oficjalnie – prawo swobody wyboru warsztatu artystycznego oraz poszukiwań w dziedzinie formy. *W kulturze i sztuce* – twierdził jesienią 1946 roku Włodzimierz Sokorski – *nie można nakazywać, narzucać i komenderować. Tam gdzie kończy się subiektywizm i powstaje rzemiosło na zamówienie, tam kończy się każda sztuka i zaczyna okres dekadencji kulturalnej*²¹. Ten zdumiewający w świetle późniejszych posunięć liberalizm podyktowany był najpewniej względami taktycznymi i koniecznością liczenia się z nastrojami społeczeństwa, które nie sprzyjały nadmiernej popularyzacji socjalistycznych haseł. Władzom wydawało się jeszcze, że realizacja długofalowych planów przeobrażania życia kulturalnego, zyskania dla nich poparcia środowisk twórczych, wymaga ostrożnych, przemyślanych działań.

Pierwsze zapowiedzi zmian w polityce kulturalnej partii pojawiły się w 1947 roku. Umocnienie władzy po wyborach do Sejmu Ustawodawczego oraz pewna stabilizacja sytuacji wewnętrznej kraju to czynniki, które wpłynęły na znaczną aktywizację zainteresowania PPR sprawami kultury. W wypowiedziach jej kierownictwa pojawiało się odtąd coraz

²⁰ Przybliżoną wielkość strat przemysłu filmowego oceniano na 80 mln zł, nie licząc strat w samych filmach. Unicestwione zostały ateliery, laboratoria, biura wynajmu i trzy czwarte kinoteatrów. „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” wydanie specjalne z 4.XII.1945 r.

²¹ W. Sokorski, *O demokratyczną kulturę narodową*. Referat wygłoszony na II Zjeździe Delegatów Związku Zawodowego Literatów w Łodzi, „Kuźnica” 1946, nr 45.

więcej akcentów ideologicznych, coraz więcej sygnałów świadczących o niepokoju z powodu niewielkiego wpływu partii na postawy twórców. Zaczęto zwracać uwagę na zbyt wolne tempo przemian w kulturze w porównaniu z szybkością przeobrażeń politycznych i gospodarczych. Wskazywano na potrzebę bardziej precyzyjnego określenia wytycznych polityki kulturalnej, większej centralizacji i planowości działań²².

Jednym z pierwszych przejawów dążenia kierownictwa PPR do uchwycenia procesów twórczych we własne ręce i pokierowania nimi było utworzenie w marcu 1947 roku Wydziału Oświaty i Kultury KC, którego podkomisje zajmowały się odtąd problemami rozwoju poszczególnych dziedzin twórczości²³. Za wyraz dążeń do zwiększenia planowości należy uznać powołanie 1 sierpnia 1947 roku Departamentu Przedsiębiorstw w Ministerstwie Kultury i Sztuki, który nadzorował odtąd z ramienia państwa między innymi działalność Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”²⁴.

Zgłaszane wcześniej w nieco zawołowanej formie pretensje pod adresem twórców (na razie głównie członków PPR), wyraźniej sformułowano jesienią 1947 roku w projekcie rezolucji kulturalnej Wydziału Oświaty i Kultury przy KC PPR. Zarzucano w niej twórcom między innymi brak dostatecznej aktywności ideologicznej i uchylanie się od zaspokajania *żywo odczuwanych potrzeb społecznych w dziedzinie twórczości kulturalnej*²⁵. Podsuwano im przy tym pomijane dotąd, a preferowane przez partię, tematy jak np.: unarodowienie przemysłu, przebudowa wsi, sprawy morza, solidarność słowiańska itp.²⁶.

²² Zob. np. J. Berman, *Zagadnienia pracy partyjnej wśród inteligencji*. Referat wygłoszony na konferencji inteligencji PPR-owskiej w dniu 2 kwietnia 1947 roku, „Nowe Drogi” 1947, nr 2; S. Żółkiewski, *Uwagi o polityce kulturalnej*. Referat wygłoszony 13 maja 1947 roku na konferencji reprezentantów Związków Artystycznych w Polsce, „Kuźnica” 1947, nr 27, s. 1; W. Sokorski, *Zagadnienia walki o nową kulturę*, „Odrodzenie” 1947, nr 32.

²³ B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy (1948–1959)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 59.

²⁴ Zarządzenie ministra Kultury i Sztuki z 1 sierpnia 1947 roku w sprawie utworzenia Departamentu Przedsiębiorstw w Ministerstwie Kultury i Sztuki, „Biuletyn Ministerstwa Kultury i Sztuki” 1947, nr 3, poz. 27.

²⁵ Projekt rezolucji kulturalnej Wydziału Oświaty i Kultury przy KC PPR. AAN o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-43.

²⁶ Ibidem; zob. też *Wykaz tematów do wykorzystania w twórczości artystycznej*, AAN, zesp. Wydział Kultury i Oświaty KC PPR, sygn. 295-XVII-4.

Posunięcia kierownictwa PPR, zapowiadające nadchodzącą ofensywę ideologiczną, były w znacznym stopniu pochodną pogarszających się coraz bardziej stosunków międzynarodowych. Naturalną konsekwencją tej sytuacji stanowiło dążenie do zacieśnienia współpracy z państwami obozu socjalistycznego, co zaowocowało powołaniem we wrześniu 1947 roku na konferencji w Szklarskiej Porębie Biura Informacyjnego Partii Komunistycznych i Robotniczych. Powstanie Biura było wstępnym aktem prowadzącym do niedalekiej już unifikacji państw socjalistycznych we wszystkich dziedzinach życia społecznego, w tym i w kulturze, oraz do ograniczenia kontaktów z Zachodem. Taką perspektywę sygnalizował między innymi fragment wystąpienia na tejże konferencji Władysława Gomułki. *Należy – stwierdził I Sekretarz – prowadzić zdecydowaną walkę z ideologicznymi wpływami amerykańizmu w filmie, książkach, czasopiśmie, z płaszczeniem się przed zachodem kapitalistycznym, które jest u nas szeroko rozpowszechnione*²⁷.

O potrzebie walki z infiltracją zachodniej propagandy mówiono też 11 października 1947 roku na Plenum KC PPR. Już *najwyższy czas – apelował Jerzy Putrament – żebyśmy zdali sobie sprawę jaka powinna być nasza polityka kulturalna [...] [jest] niesłychanie ważne żebyśmy przeciwstawili się przenikaniu mentalności kapitalistycznej zachodnioeuropejskiej*²⁸. Na konieczność przeciwstawienia się *wzmoczonej penetracji propagandy anglo-amerykańskiej* zwracała również uwagę uchwała sekretariatu KC z 27 października 1947 roku²⁹.

Nadchodzące przemiany w polityce kulturalnej państwa, idące w kierunku zmiany hierarchii wytyczanych celów i ich większej radykalizacji, sugerowało z kolei przemówienie Bolesława Bieruta wygłoszone w listopadzie 1947 roku na otwarciu radiostacji we Wrocławiu. Przemówienie to eksponowało wychowawcze funkcje sztuki oraz wytyczało podstawowe zadania tej polityki, która miała się odtąd koncentrować na *upowszechnianiu i uwspółcześnianiu twórczości artystycznej*. Postulowano, by książ-

²⁷ W. Gomułka, *W walce o utrwalanie demokracji ludowej*. Cyt. za: W. Brzeziński, *Wpływ Biura Informacyjnego na politykę PPR*, w: *40-lecie PPR. Materiały sesji 5–6.1.1982*, b.n.w., Warszawa 1982, s. 366.

²⁸ Cyt. za: A. Paczkowski, *Oczyszczanie przedpola*, „Kultura Niezależna” 1990, nr 64, s. 124.

²⁹ K. Kersten, *Historia polityczna Polski. 1944–1956*, Wyd. PeTiT, Gdańsk 1989, s. 86.

ka, teatr, filmy były tanie i dostępne dla wszystkich oraz apelowano o wprowadzenie w kulturze *elementów planu i kontroli społecznej*³⁰.

Wystąpienie Bieruta nie zawierało konkretnych dyrektyw dotyczących zasad upowszechniania i uwspółcześniania kultury. Dyskusje na ten temat przeniesiono na forum poszczególnych środowisk i związków twórczych. Otwierało ono jednak drogę do kolejnych wystąpień i artykułów prasowych, sugerujących zbyt wolne tempo przebudowy w sferze świadomości społecznej i konieczność przyspieszenia procesów jej przekształcania.

Za pierwszy sygnał dążenia kierownictwa partii do zagwarantowania sobie większego wpływu na kierunek dalszego rozwoju kina należy uznać zmianę na stanowisku naczelnego dyrektora „Filmu Polskiego”. Funkcję tę przejął 1 marca 1947 roku po Aleksandrze Fordzie rekomendowany na to stanowisko przez partię inż. Stanisław Albrecht (z wykształcenia architekt), brat Jerzego Albrechta odpowiadającego w KC za sprawy kultury. Nowy dyrektor był człowiekiem mającym zapewnić ścisłą łączność między przedsiębiorstwem a Biurem Politycznym KC, oraz stanowić gwarancję realizacji zaleceń kierownictwa PPR. Dlatego też większość wypowiedzi i posunięć Stanisława Albrechta, nawet jeśli nie były one oficjalnie firmowane przez obserwujące pilnie „Film Polski” władze polityczne, należy uznać za odzwierciedlenie ich oczekiwań i preferencji³¹.

Desygnowanie przez kierownictwo PPR na stanowisko dyrektora „Filmu Polskiego” swojego człowieka podyktowane zostało narastającym zniecierpliwieniem partii nikłymi dokonaniai przedsiębiorstwa, niesprecyzowanymi założeniami ideologicznymi twórczości, rzekomym patronowaniem przez filmowców skompromitowanym tradycjom przedwojennej branży. Decyzja ta była również następstwem zaniepokojenia partii coraz bardziej ujemnymi i lekceważącymi uwagami na temat działalności przedsiębiorstwa,

³⁰ B. Bierut, *O upowszechnianie kultury. Przemówienie wygłoszone 16 listopada 1947 roku na otwarciu radiostacji we Wrocławiu*, Radiowy Instytut Wydawniczy, Kraków 1948.

³¹ Alina Madej tłumaczy fakt powołania Stanisława Albrechta na stanowisko naczelnego dyrektora „Filmu Polskiego” tym, że nie był on wcześniej powiązany ze środowiskiem filmowym co mogło mu ułatwiać podejmowanie niepopularnych decyzji, do których nie byłiby zdolni sami filmowcy. Por. A. Madej, *On*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 197. Sam Albrecht w rozmowie z Aliną Madej twierdził, że o jego wyborze na szefa kinematografii zdecydowała inicjatywa Mariana Spychalskiego (członka Biura Politycznego KC oraz Komitetu Centralnego PPR i wiceministra obrony narodowej). Por. *Wielka gra. Ze Stanisławem Albrechtem rozmawia Alina Madej*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 204.

formułowanymi przez opinię publiczną, niedoceniań roli kina przez centralne władze gospodarcze, pojawienia się głosów optujących za reprzytywizacją kinematografii. Wszystko to stwarzało realne zagrożenie rozpadu przedsiębiorstwa i wytrącenia z rąk partii cennego narzędzia ideologicznego oddziaływania. Wymagało zatem skutecznej *przeciwwakcji*.

Objęcie przez Stanisława Albrechta funkcji Naczelnego Dyrektora pociągnęło za sobą zmiany personalne na większości kierowniczych stanowisk w „Filmie Polskim”. Bowiem w opinii Albrechta, którą podzielił się z Marianem Spychalskim (członkiem ówczesnego Biura Politycznego KC), *niemal ani jeden człowiek na kierowniczym stanowisku nie był odpowiedni, a wielu pośród nich było karierowiczów, łobuzów, głupich, niedouczonech, lekkomyślnych lub kunktatorów, nie wyłączając byłych zastępców Naczelnego Dyrektora*³². Zmiany te jednak wynikały przede wszystkim z dążenia partii do wzmocnienia ideologicznego kręgośłupa przedsiębiorstwa. Tak więc w miejsce Jerzego Bossaka dyrektorem programowym został niebawem Tadeusz Zabłudowski – pierwszy powojenny Prezes Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk. Odpowiedzialne funkcje w Centralnym Biurze Wynajmu Filmów powierzono żonom ówczesnych działaczy partyjnych: Ricie Radkiewiczowej i Marii Borejszynie, pozostawiając na stanowisku dyrektora Marię Sokorską. Zgodnie z zaleceniami kierownictwa PPR wzmocniono *aktyw partyjny „Filmu Polskiego”*, nadając mu uprawnienia politycznego organu doradczego Naczelnego Dyrektora do spraw związanych z pracą przedsiębiorstwa *w aspekcie politycznym, gospodarczym i personalnym*³³. Doprowadzono też do zmiany struktury związków zawodowych, opanowanych dotąd przez działaczy PPS, wzmacniając grono związkowców członkami PPR. Takie posunięcie miało zagwarantować ścisłą współpracę związków z kierownictwem przedsiębiorstwa w miejsce dotychczasowej walki³⁴.

³² *Poufna notatka w sprawie P.P. „Film Polski” sporządzona przez Stanisława Albrechta w 19947 roku.* AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-VII-209, k. 57.

³³ *Ogólny pogląd na problem filmu i przedsiębiorstwa.* Dokument niedatowany, przedstawiony przez Stanisława Albrechta na posiedzeniu Biura Politycznego w czwartym kwartale 1947 roku. AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-9.

³⁴ W momencie przejścia funkcji Naczelnego Dyrektora przez S. Albrechta, w zarządzie Związków

Równocześnie podjęto pierwsze działania z myślą o szkoleniu nowych kadr twórczych na potrzeby filmu, całkowicie wolnych od przedwojennych nawyków³⁵. W świetle planowanej na najbliższe lata ofensywy ideowej w kinie było to o tyle istotne, że – jak stwierdzał Stanisław Albrecht – *tw. filmowcy rekrutujący się w większości z lumpen-proletariatu lub gorszego gatunku złotej młodzieży otaczają się mitem wysokich kwalifikacji artystycznych, a nie są w stanie spełnić ciężących na nich zadań programowych*³⁶.

Zarysowane wyżej zmiany personalne w kierownictwie P.P. „Film Polski” zamykały krótkotrwały okres względnej autonomii filmowców. Dalsze losy kina powierzono urzędnikom realizującym posłusznie dyrektywy partii. Nadzór PPR, aspirującej do roli jedyne go dysponenta władzy, stawać się będzie odtąd coraz bardziej ściślejszy, a jej decyzje będą wyrokiem określającym dalsze losy kinematografii. Równocześnie, z inicjatywy Stanisława Albrechta, rozpoczął się proces postępującej biurokratyzacji działalności w ramach P.P. „Film Polski”.

W 1947 roku powoli kończyły się czasy, kiedy o polityce programowej czy repertuarowej przedsiębiorstwa decydowali sami twórcy, uskarżający się nawet początkowo na brak zainteresowania i wskazówek ze strony *miarodajnych czynników*³⁷. Od marca tego roku „opiekę” nad kinem sprawowała Podkomisja Filmowa Wydziału Oświaty i Kultury KC PPR. Działalność Podkomisji wykraczała znacznie poza *inspirację ideową*. Od początku swojego istnienia ingerowała ona w treść scenariuszy, opiniowała je, ustalała kolejność realizowanych filmów oraz dokonywała ich oceny.

W ostatnim kwartale 1947 roku Podkomisja Filmowa sformułowała nowe wytyczne oraz zadania produkcji filmowej. Fakt ten interpretowano jako efekt *wypracowania zamówienia społecznego*. Stwierdzono, że *film*

Zawodowych przy przedsiębiorstwie było 13 PPS-owców na 4 członków PPR. *Poufna notatka w sprawie P.P. „Film Polski” za okres 4 miesięcy sporządzona dla członków Biura Politycznego przez S. Albrechta*. AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-VII-209, k. 58.

³⁵ Dowodem takich dążeń było otwarcie wiosną 1947 roku Wydziału Filmowego przy Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi.

³⁶ *Ogólny pogląd na problem filmu i przedsiębiorstwa...*

³⁷ Por. np. wypowiedź Aleksandra Forda na Krajowym Zjeździe Propagandzistów w listopadzie 1945 roku, AAN, zesp. MliP, t. 771.

ma przyczynić się do uzdrowienia psychiki narodu i do rozwinięcia pozytywnych wartości tkwiących w narodzie [...] ma dopomóc społeczeństwu w zrozumieniu przemian społecznych zachodzących obecnie [...] informować o osiągnięciach w dziedzinie odbudowy kraju i mobilizować do wypełniania zadań stawianych przez rząd i partię [...]. Ma podnieść poziom wykształcenia ogólnego, estetycznego i upowszechnić kulturalną rozrywkę³⁸. Równolegle pojawiły się pierwsze, na razie jeszcze dość ogólnikowe, postulaty dotyczące formy realizowanych filmów. Nasze filmy – utrzymywał Stanisław Albrecht – winny być utrzymane w stylu realizmu socjalistycznego. Musimy odgradzać się zarówno od naturalizmu jak i modnych na zachodzie „łamańców” formalistycznych³⁹.

W sytuacji zainicjowanej przez PPR walki z infiltracją zachodniej propagandy nowe oświecenie zyskiwał problem polityki repertuarowej „Filmu Polskiego” i zasad jego współpracy z zagranicą. Jesienią 1947 roku Podkomisja Filmowa przy KC zaleciła Stanisławowi Albrechtowi *wszczęcie szerokiej akcji porozumienia filmowego krajów środkowej i wschodniej Europy, zwłaszcza słowiańskich, po linii programowo-ideologicznej i gospodarczej dla wspólnej produkcji i wymiany filmów oraz stworzenia uzgodnionego planu filmowego, a także przeprowadzanie skrupulatniejszej selekcji filmów zagranicznych oraz opracowanie planu eksploatacji po linii zmniejszenia ilości filmów amerykańskich⁴⁰. Prasa otrzymała zalecenie spowodowania uaktywnienia serwisu filmowego radzieckiego (fotosy, reportaże, artykuły) celem zwiększenia frekwencji na filmach radzieckich⁴¹. Równocześnie pojawiły się naciski na zlikwidowanie dotychczasowej praktyki entuzjastycznej reklamy filmów amerykańskich i zwalczanie filmowej propagandy amerykanizmu⁴². Coraz większy udział w doborze filmów zagranicznych mieli*

³⁸ *Wytyczne programowe produkcji filmowej*. AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR sygn. 295-XVII-8, k. 26, 26a.

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ *Wnioski Podkomisji do spraw Filmu przy KC PPR przygotowane na posiedzenie Biura Politycznego* (pochodzą prawdopodobnie z w czwartego kwartału 1947 roku). AAN, s.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-7.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Notatka informacyjna w sprawie propagandy anglosaskiej*. AAN. o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-VII-224. Cyt. za: A. Paczkowski, *Oczyszczanie przedpola...*, s. 135.

odtąd towarzysze partyjni, zarówno z Podkomisji Filmowej jak i Biura Politycznego KC.

W drugiej połowie 1947 roku kierownictwo PPR zaczęło również zdradzać większe zainteresowanie zagadnieniami przyspieszenia rozwoju sieci kin i niezbędnych do tego celu środków materialnych i finansowych. Zaowocowało to szeregiem żądań pod adresem centralnych władz gospodarczych, od których oczekiwano zmiany niezbyt dotąd przychylnego stosunku do P.P. „Film Polski” i jego potrzeb. Żądania te korespondowały ściśle z nowymi zadaniami kina wytyczonymi między innymi we wrocławskim przemówieniu prezydenta Bieruta. Były zarazem jednym z przejawów narastających napięć w łonie PPR, a także zmiany relacji między dominującą partią a kierownictwem organów państwowych, idącej w kierunku odebrania tym ostatnim dotychczasowej względnej samodzielności.

ROZDZIAŁ 2. Droga do upaństwowienia kin

**Początki kinofikacji. Protesty Polskiego Zrzeszenia
Teatrów Świetlnych. Kampania propagandowa zwolenników
upaństwowienia kin: dekrety i memoriały. Wątpliwości
KERM-u. Utworzenie Przedsiębiorstwa
Państwowego „Film Polski” – nacjonalizacja kin**

Ogromne zniszczenia materialnej bazy przemysłu filmowego uniemożliwiające natychmiastowy rozwój produkcji filmowej sprawiły, że w sporach o model organizacyjny przedwojennej kinematografii na pierwszy plan wysunęło się zagadnienie własności nielicznych ocalałych kin. Spory te rychło przybrały postać walki o kinoteatry i możliwość ich eksploatacji, a tym samym kontroli nad wpływami z rozpowszechniania filmów, zabezpieczającymi ekonomiczne interesy podmiotów konkurujących skupionych w Wydziale Propagandy Filmowej. Jakkolwiek początkowo nie występowała ona głośno za centralizacją i monopolem państwowym w zakresie eksploatacji kin, to niewątpliwie od razu dostrzegała korzyści płynące z ich koncentracji we własnych rękach. Dlatego też, nie czekając

na ostateczne rozstrzygnięcia dotyczące instytucjonalnego kształtu kina, natychmiast przystąpiła do akcji spontanicznego przejmowania i uruchamiania zachowanych kinoteatrów oraz zdobywania dla nich filmów. Akcje tę określono mianem *kinofikacji*¹. PPR – patronująca owemu przedsięwzięciu, prowadzonemu pod hasłem upowszechnienia oświaty i kultury – oczekiwała, że przyczyni się to do stworzenia organizacyjnych i materialnych podstaw ideologicznego opanowania społeczeństwa. Dyrekcja „Filmu Polskiego” liczyła z kolei na stworzenie sobie w ten sposób najbardziej dogodnej pozycji w dalszych przetargach o model kinematografii optymalnie zabezpieczający interesy filmowców. Przejmując kinoteatry, wierzone w skuteczność metody faktów dokonanych, w to, że faktyczne podporządkowanie ich państwowemu zarządowi stanie się niebawem istotnym atutem w starciach z przeciwnikami centralizacji.

Odpowiedzialne zadanie przejmowania i uruchamiania kin powierzono wyodrębnionemu w ramach Wydziału Propagandy Filmowej Oddziałowi Kinofikacji. Kierownictwo tego Oddziału (od stycznia 1945 roku – Wydziału Departamentu Propagandy Filmowej) objął brat Aleksandra Forda, ppor. Andrzej Liwnicz. Gromadzeniem, selekcją i rozprowadzaniem do kin kopii filmów zajmowało się utworzone przy Oddziale Kinofikacji Biuro Wynajmu, przekształcone w trzecim kwartale 1945 roku w Centralne Biuro Wynajmu Filmów, kierowane odtąd przez Marię Sokorską.

O ile przejmowanie pod Tymczasowy Zarząd Kinofikacji (a więc *de facto* – państwowy) kinoteatrów porzuconych lub opuszczonych nie przedstawiało większych trudności, o tyle problemy wystąpiły w przypadku tych obiektów, do których zgłaszali pretensje ich przedwojenni właściciele. Zdążyli oni już najczęściej zabezpieczyć kina przed grabieżą, dokonać wstępnych remontów, a nawet zorganizować pierwsze projekcje i nie zamierzali dobrowolnie rezygnować ze swojego majątku².

¹ Słowo *kinofikacja*, jakkolwiek kojarzone ze Związkiem Radzieckim, miało swój rodowód przedwojenny, albowiem lansowała ją przed 1939 rokiem polska lewicowa inteligencja, która upatrywała wówczas w szybkim rozwoju sieci kin szansę na ożywienie rodzimego przemysłu filmowego. Por. A. Madej, *Kino – władza – publiczność...*, s. 20.

² Pierwszy pokaz filmowy na wyzwolonych ziemiach polskich odbył się 24 sierpnia 1944 roku w Lublinie w prywatnym kinie Rialto, którego właścicielem był Romuald Makowski. Zaprezentowano wówczas przedwojenną komedię *Robert i Bertrand* (Reż. Mieczysław Krawicz 1938) Por. R. Marszałek, *Monokultura filmowa 1945–1980*, „Kultura Niezależna” 1990, nr 57, s. 7–23.

Tymczasem, ze zrozumiałych powodów, właśnie te, doprowadzone już do stanu używalności, kinoteatry budziły największe zainteresowanie żadnych szybkich sukcesów *kinofikantów*. Tym bardziej, że do końca 1944 roku zdążyli oni samodzielnie uruchomić na wyzwolonych terenach zaledwie około 30 obiektów.

Samowolne przejmowanie kin kolidowało z istniejącym porządkiem prawnym. W Manifeście Lipcowym mówiono o zwrocie własności zrabowanej przez Niemców ich prawowitym właścicielom: chłopom, kupcom, rzemieślnikom, drobnym i średnim przemysłowcom, instytucjom itp. Równocześnie obiecywano poparcie władz państwowych dla inicjatywy prywatnej³. Nie dawały również podstaw do odbierania kin regulujące stosunki własnościowe akty prawne uchwalone w 1945 roku, to znaczy dekret z 2 marca o majątkach opuszczonych i porzuconych zastąpiony następnie ustawą z 6 maja⁴. Poza tym nie istniały żadne inne rozporządzenia rozszerzające zasięg własności państwowej poza zakres ustalony przedwojennymi przepisami. Sprawy kinematografii nadal określała ustawa o filmach i ich wyświetlaniu z 1934 roku, w myśl której tytuł prawny do prowadzenia kinoteatrów przysługiwał jedynie osobom posiadającym wydaną przez dawne Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, w zasadzie nieprzekazywalną, koncesję. Okoliczności te stanowiły pewną komplikację, którą Wydział Kinofikacji nie zamierzał się jednak nadmiernie przejmować. Wprowadzenie nowego prawa własności następowało więc *via facti*.

Bezprawne działania Wydziału Kinofikacji uaktywniły Polskie Zrzeszenie Teatrów Świetlnych, skupiające przedwojennych właścicieli, ośmielonych zapewne wydanym 15 maja 1945 roku przez Ministerstwo Przemysłu okólnikiem stwierdzającym niewłaściwy tryb przejmowania

³ Załącznik do „Dziennika Ustaw RP” 1944, nr 1.

⁴ Zarówno dekret, jak i ustawa, wyróżniały dwie grupy majątków. Po pierwsze, dotyczyły majątku opuszczonego, którego właściciel utracił posiadanie z przyczyn od siebie niezależnych, na przykład w wyniku działań wojennych albo decyzji okupanta. W tym przypadku posiadanie miało być przywracane właścicielom niezależnie od tego, kto majątkiem tym aktualnie dysponuje. Po drugie – dotyczyły majątku porzuconego, stanowiącego własność osób narodowości niemieckiej, państwa niemieckiego lub osób, które przeszły na stronę nieprzyjaciela. Tylko w tym przypadku odzyskanie prawa własności było niemożliwe. Dozór nad tą częścią majątku powierzono Głównemu Urzędowi Tymczasowego Zarządu Państwowego podlegającemu Ministerstwu Skarbu.

przedsiębiorstw prywatnych⁵. Już bowiem 28 maja Zrzeszenie to, występując w obronie swych członków, wystosowało do Prezesa Rady Ministrów, ministrów Informacji i Propagandy, Skarbu, Administracji Publicznej oraz Przemysłu i Handlu memoriał w sprawie uregulowania stosunku Wydziału Kinofikacji do właścicieli przedsiębiorstw kinematograficznych. Zwracano się w nim z prośbą o interwencję władz państwowych, kładącą kres bezprawnemu wchodzeniu Wydziału w posiadanie kin i filmów nie będących jego własnością. Domagano się polecenia Tymczasowemu Zarządowi Państwowemu niewnoszenia sprzeciwów w przypadku występowania legalnych właścicieli na drogę sądową⁶.

Memoriał zapoczątkował całą serię pism i apeli kierowych przez Zarząd Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych do najwyższych władz Rzeczypospolitej Polskiej z nadzieją na zahamowanie działalności *kinofikantów*. We wszystkich tych dokumentach podkreślano samowolę pracowników Wydziału Kinofikacji, ignorowanie obowiązujących przepisów, nieumiejętność prowadzenia kin i płynące stąd szkody dla interesów państwa i społeczeństwa. W konsekwencji, deklarując zrozumienie dla wychowawczej i propagandowej roli filmu i poparcie finansowe dla odbudowującej się kinematografii, domagano się zwrotu kinoteatrów i filmów ich prawnym właścicielom⁷.

Enuncjacje Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych wiele mówią na temat pomysłowości Andrzeja Liwnicza i jego brygad operacyjnych, dążących za wszelką cenę do zawładnięcia wszystkimi ocalałymi kinami i filmami. Jak wynika z zachowanych dokumentów, eliminacja niewygodnych konkurentów dokonywała się najczęściej drogą podstępu. Zdarzały

⁵ Dziennik Urzędowy Ministerstwa Przemysłu, 1945, nr 3, poz. 5.

⁶ *Apel właścicieli kinoteatrów do Zarządu Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych* z 17.VII.1945 roku, AAN, zesp. Centralny Urząd Planowania (dalej: CUP), sygn. 85. Właściciele kinoteatrów usiłowali dochodzić swoich praw w trybie dekretu z 2 marca i ustawy z 8 maja o majątkach opuszczonych i porzuconych. Z kolei Wydział Kinofikacji odwoływał się do zawartego w tych regulacjach stwierdzenia, że *nikt nie może być wprowadzony w posiadanie majątku, który ma szczególne znaczenie dla interesów państwa*. Bazując na tym pojętnym sformułowaniu kierownictwo Wydziału wystąpiło do Tymczasowego Zarządu Państwowego z wnioskiem o wyłączenie kinoteatrów z działania powyższych aktów prawnych, motywując to szczególnym znaczeniem propagandowym tych obiektów.

⁷ Były to między innymi pisma wystosowane 20 czerwca, 18 lipca i 20 września 1945 roku. AAN, zesp. CUP, sygn. 85.

się również przypadki wchodzenia przez Wydział Kinofikacji w posiadanie kinoteatrów przy zastosowaniu – jak zapewne nie bez powodu utrzymywali poszkodowani – *metod wywłaszczeniowych*, praktykowanych do niedawna przez okupanta⁸. O odszkodowaniach i bieżących opłatach dla legalnych właścicieli z tytułu przejęcia i eksploatacji kin przez Wydział Kinofikacji nie było wówczas mowy. Ignorowano również prawa własności dawnych biur wynajmu i producentów. Z drugiej strony, w celu szybszego pozyskania zachowanych, często dobrze ukrytych, filmów *rozwinęto akcje premiowania różnych przygodnych i niepowołanych właścicieli*, określanych przez Polskie Zrzeszenie Teatrów Świetlnych mianem *złodziei i szabrowników*⁹.

Kierowane przez Polskie Zrzeszenie Teatrów Świetlnych do władz państwowych protesty i apele nie psuły dobrego samopoczucia *kinofikantów*, którzy w comiesięcznych sprawozdaniach donosili o swoich sukcesach w uruchamianiu coraz to nowych obiektów. Jediną reakcją Wydziału Propagandy Filmowej (nazywanego coraz częściej „Filmem Polskim”) było zadbanie o awans ppor. Liwnicza do rangi kapitana oraz coraz donośniejsze dopominanie się uchwalenia przez władze Rzeczypospolitej dekretu gwarantującego państwu (czyli „Filmowi Polskiemu”) pełny monopol w zakresie produkcji i wynajmu filmów oraz zakładania i prowadzenia teatrów świetlnych. Szybka nacjonalizacja kin – zachęcano – zaoszczędzi państwu poważnych wydatków związanych z prowadzeniem sporów z byłymi właścicielami występującymi na drogę sądową. *Wprowadzając monopol – sugerowano – można by zmniejszyć znacznie obciążenia państwa poprzez wprowadzenie klauzuli, że za użytkowanie majątków i przedmiotów podlegających wywłaszczeniu od faktycznego ich przejęcia przez Ministerstwo Informacji i Propagandy do dnia wykupu nie należy się odszkodowanie* [podkr: E.G.]¹⁰.

Członkowie Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych byli wówczas najgroźniejszymi, ale bynajmniej nie jedynymi, przeciwnikami lansowanej przez kierownictwo „Filmu Polskiego” idei upaństwowienia kin. Chęć

⁸ *Memoriał Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych z 28 maja 1945 roku i Komunikat Zarządu Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych z 18 lipca 1945 roku*, AAN, zesp. CUK, sygn. 85.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Uzasadnienie Dekretu o monopolu filmowym*. AAN, zespół Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 103, k. 9. Zob. też *Uzasadnienie Dekretu o filmie*, AAN, zesp. MliP, sygn. 889.

zakładania i prowadzenia kinoteatrów zgłaszały również instytucje samorządowe, organizacje społeczne, kulturalne itp., co – podobnie jak interwencje Zrzeszenia – budziło niezadowolenie i pewien niepokój filmowców skupionych wokół Aleksandra Forda. Bo przecież, zgodnie z ich oczekiwaniami i deklaracjami, zyski z rozpowszechniania filmów miały wędrować wyłącznie na konto „Filmu Polskiego”, gwarantując w niedalekiej przyszłości stworzenie nowoczesnego przemysłu filmowego z kilkoma tysiącami nowych teatrów świetlnych. Dlatego też z czasem apele o upaństwowienie kinoteatrów przybrały formę kampanii mającej na celu zdyskredytowanie wszystkich – zarówno realnie istniejących, jak i potencjalnych – konkurentów, uwypuklenie osiągnięć kierownictwa „Filmu Polskiego”, przekonanie społeczeństwa i władz państwowych do korzyści płynących z nacjonalizacji.

Takiemu właśnie celowi służył między innymi sporządzony przez przyszłą dyrekcję przedsiębiorstwa, przekazany 12 lipca 1945 roku ministrowi Informacji i Propagandy, *Memoriał w sprawie kinematografii polskiej*. Utrzymywano w nim, że *niedopuszczalne jest [...] traktowanie kin jako odrębnych drobnych placówek, tworzenie których pozostawia się inicjatywie prywatnej bądź partykularnej inicjatywie społecznej [...] każde z nich należy traktować jako część planowo rozwijanej s i e c i k i n, którą można rozwijać zgodnie z interesami ogółu jedynie przy istnieniu jednego ośrodka dyspozycyjnego*¹¹. Ośrodek ten, w intencji autorów *Memoriału*, stanowić miało rzecz jasna kierownictwo przyszłego przedsiębiorstwa państwowego „Film Polski”.

Rezygnacja filmowców z koncepcji kinematografii spółdzielczej i opowiadanie się przez nich za szybkim upaństwowieniem przemysłu filmowego nie było ani przypadkowe, ani bezinteresowne. Zdali sobie oni bowiem sprawę, że koncentracja kin w państwowym przedsiębiorstwie zarządzanym przez twórców stwarza niepowtarzalną szansę przejęcia przez nich kontroli nad wpływami z eksploatacji filmów i przeznaczania tych wpływów na realizację własnych dzieł. Uwalnia również od trosk związanych z wprowadzaniem ich na ekrany. Liczono najprawdopodobniej na to, że wyjście naprzeciw oczekiwaniom PPR zapewni władzę

¹¹ *Memoriał w sprawie kinematografii polskiej* sygnowany przez Wacława Adamieckiego. AAN, zesp. MiP, sygn. 898, k. 60.

i nieskrępowaną niczym możliwość zaspokojenia własnych twórczych ambicji. Trudno się w tej sytuacji dziwić nieskrywanej niechęci filmowców wobec wszystkich tych, którym model centralnie kierowanej, monopolistycznej kinematografii państwowej nie wydawał się najbardziej trafny.

Ukryte motywy forsowania koncepcji nacjonalizacji kin przestawiano hasłami *potrzeby społecznej*. Wskazywano na wyjątkowe znaczenie kina jako narzędzia propagandy, wychowania, krzewienia oświaty i kultury. Nie troszcząc się specjalnie o realność składanych obietnic, nęcono wysokimi zyskami z eksploatacji kin, mającymi nie tylko zapewnić samowystarczalność przemysłu filmowego, ale również zasilać skarb państwa. Idee zawarte w *Memoriale* popularyzowano w „Biuletynie Informacyjnym Filmu Polskiego”, wiele uwagi poświęcając przy tym autoreklamie. W trzecim numerze z 15 lipca 1945 roku w artykule zatytułowanym *Kino nie jest folwarkiem*, zwolennicy centralizacji i upaństwowienia przeciwstawiali się koncepcji uspołecznienia kinoteatrów, utożsamiając ich ewentualną realizację z powrotem do *chaosu i anarchii* *jakie cechowały polską kinematografię przed 1939 rokiem*. Utrzymywali, że *kino stałoby się wtedy wygodnym sposobem łatania dziur budżetowych dla samorządu czy źródłem dochodów dla powiatowego obwodu partii*. Przekonywali, że *dźwignięcie z gruzów polskiego filmu [...] w tak szybkim czasie było tylko dlatego możliwe, że istnieje jeden centralny ośrodek dysponujący wpływami z kin i przekazujący je automatycznie na produkcję i pokrycie olbrzymich inwestycji budowlanych*. *Gdyby zamiast tego ośrodka działały „folwarki” wszystko jedno czy prywatne, czy o charakterze społecznym, nie byłoby dziś wcale polskiej kinematografii*¹².

Podkreślanie własnych zasług stało się jednym z głównych wątków konferencji prasowych organizowanych przez filmowców skupionych wokół Aleksandra Forda, tytułujących się już w drugiej połowie 1945 roku jako kierownictwo nieistniejącego jeszcze wówczas formalnie Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”. Pokłosiem spotkania z dziennikarzami zorganizowanego 18 lipca 1945 roku była seria artykułów zamieszczonych między innymi na łamach „Głosu Ludu”, „Rzeczypospolitej”

¹² *Kino nie jest folwarkiem*. „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1945, nr 3, AAN, zesp. MliP, sygn. 742, k. 11.

i „Życia Warszawy”, których autorzy domagali się zgodnym chórem nacjonalizacji całej kinematografii, jako cudownego środka gwarantującego jej błyskawiczny rozwój. W celu przekonania opinii publicznej do dobrodziejstw płynących z takiego rozwiązania sięgano po różne argumenty. Jednym z nich było pozbawione cienia wątpliwości stwierdzenie, że *tylko państwowy monopol w zakresie produkcji, dystrybucji i eksploatacji daje gwarancje likwidacji przedwojennych dysproporcji w dostępie do kultury filmowej [...]. Wyrównanie różnic może być osiągnięte tylko wtedy, gdy całokształt zagadnień kinematografii spoczywać będzie na jednym ośrodku dyspozycyjnym. On kierować się będzie nie względami interesu, nie dążeniem do zysków, ale dążeniem do udostępniania filmu najszerzszym konsumentom kultury*¹³.

Niemal równolegle z kampanią prasową nastąpiła seria zjazdów pracowników „Filmu Polskiego” poświęconych ustalaniu najodpowiedniejszych formuł organizacyjnych polskiej kinematografii. Niewątpliwie były one reakcją na zwołane 17 lipca 1945 roku Nadzwyczajne Walne Zebranie Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych, na którym między innymi przestrzegano władze państwowe przed *wprowadzaniem szkodliwej dyktatury filmowej i trustu w rodzaju „kinofikacji”*¹⁴. 31 lipca obradował zatem zjazd Związku Zawodowego Pracowników Przemysłu Filmowego, 5 sierpnia odbyło się w Łodzi zebranie pracowników Branży Kinofilmowej z udziałem PPR, PPS, SL i SD. Wspólnym mianownikiem tych „złotów” były wyrazy solidarności z poczynaniami kierownictwa „Filmu Polskiego”. Podkreślano konieczność obrony przed *perfidią i brakiem skrupułów* byłych właścicieli kin, którzy *wszystkimi siłami starają się zniweczyć dzieło odbudowy polskiej kinematografii i powrócić do szkodliwego dla państwa i społeczeństwa stanu anarchii organizacyjnej i pasożytniczej gospodarki sprzed 1939 roku*¹⁵. Zdaniem Aliny Madej, podobne oświadczenia – choć prawdopodobnie inspirowane – wcale nie musiały być wymuszane *albowiem społeczne nadzieje, związane z państwowym pracodawcą,*

¹³ J.G., *Spoważniała muza*, „Rzeczypospolita” 1945, nr 194, s. 21.

¹⁴ AAN, zesp. CUP, sygn. 85.

¹⁵ „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1945, nr 7 z 12 sierpnia. AAN, zesp. MliP, sygn. 742, k. 33–35.

stanowiły dziedzictwo II Rzeczypospolitej¹⁶. W rezolucjach, kierowanych na ręce najwyższych władz państwowych, domagano się jak najszybszego wprowadzenia państwowego monopolu w dziedzinie produkcji, dystrybucji i eksploatacji filmów, w tym upaństwowienia kinoteatrów.

8 sierpnia 1945 roku Kolegium Propagandowe Ministerstwa i Propagandy, w którym uczestniczył Aleksander Ford, podjęło uchwałę o przekazaniu kin w ręce państwa¹⁷. Uchwała była zapewne wynikiem zniecierpliwienia opieszałością rządu w nadaniu sankcji prawnych *jedynie słusznej* wizji instytucjonalnego kształtu kina. Pierwszą wersję dekretu tworzącego Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski” złożyli bowiem filmowcy w Prezydium Krajowej Rady Narodowej najprawdopodobniej już w marcu 1945 roku¹⁸.

Projektodawcy uchwały zdawali sobie niewątpliwie sprawę z tego, że nadal nie rozwiązuje ona problemu własności kin. Liczyli jednak zapewne, że będzie to kolejny z faktów dokonanych, wraz z wcześniejszymi apelami i rezolucjami przyspieszający podjęcie przez rząd oczekiwanych decyzji. Ponieważ nadzieje na to okazały się płonne, a konieczność zneutralizowania niewygodnych konkurentów była coraz bardziej paląca, w miejsce pierwszej wersji projektu dekretu opracowano drugą, określaną mianem *Dekretu o filmie*. Projekt ów ppłk. Ford przekazał 20 sierpnia 1945 roku na ręce ministra Informacji i Propagandy z prośbą o *wniesienie go w możliwie najkrótszym czasie pod obrady Komitetu Rady Ministrów*¹⁹. W art. 1 dekretu sugerowano pełny monopol Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” w dziedzinie zakładania i prowadzenia kinoteatrów, wytwórni filmów i taśmy filmowej oraz publicznego wyświetlania filmów, jak również sprzedaży i wynajmu filmów polskich w kraju i zagranicą²⁰.

¹⁶ A. Madej, *Kino – władza – publiczność...*, s. 74.

¹⁷ *Protokół II Konferencji Kolegium Propagandowego Ministerstwa Informacji i Propagandy z 8 sierpnia 1945 roku*. AAN, zesp. MliP, sygn. 773, k. 48

¹⁸ Początkowo liczone na to, że przedsiębiorstwo ukonstytuuje się w maju. W czerwcu utrzymywano, że dekret tworzący przedsiębiorstwo „Film Polski” został już zasadniczo zaakceptowany przez Komitet Ekonomiczny KRN i znajduje się w Biurze Prawnym Prezydium Rady Ministrów. W lipcu podano, że został on zatrzymany w Biurze Prawnym Ministerstwa Sprawiedliwości. Por. sprawozdania Wydziału Propagandy Filmowej za 1945 rok. AAN, zesp. MliP, sygn. 172.

¹⁹ AAN, zesp. MliP, sygn. 898.

²⁰ Ibidem.

W celu rozwiania mogących się pojawić wątpliwości, do projektu *Dekretu o filmie* dołączono uzasadnienie konieczności likwidacji własności prywatnej i społecznej w przemyśle filmowym. Wskazywano na zacofanie i słabość przedwojennej kinematografii, oraz na korzyści kulturalne i gospodarcze, jakie miałyby przynieść udzielenie wyłącznego przywileju w tym zakresie przyszłemu przedsiębiorstwu „Film Polski”. Przekonywano, że *kinematografia jako instrument oddziaływania na masy oraz jako kluczowy przemysł o szczególnie wysokiej rentowności powinna być w rękach państwa, gdyż w ten tylko sposób stworzy się niezbędny do jej planowego rozwoju dostosowany do potrzeb kraju jeden ośrodek dyspozycyjny, zaś państwu zapewni, dzięki wysokiej rentowności, najwyższy dochód [...]. Tego – utrzymywano – inicjatywa prywatna nie jest w stanie dokonać, jak uczy nas doświadczenie przedwojenne, tego nie dokona również nieskoordynowana inicjatywa społeczna*²¹.

Projekt *Dekretu o filmie* wraz z uzasadnieniem skierowany został 21 sierpnia 1945 roku do przewodniczącego Komitetu Ekonomicznego Rady Ministrów Hilarego Minca. Licząc na jego szybkie zatwierdzenie, minister Informacji i Propagandy wydał 30 sierpnia oświadczenie upoważniające ppłk. Aleksandra Forda do *reprezentowania faktycznie działającego Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” wobec władz państwowych, samorządowych, sądów i urzędów oraz osób prywatnych oraz do zatwierdzania w imieniu i na rzecz tego przedsiębiorstwa wszelkich umów najmu i dzierżawy nieruchomości według własnego uznania z prawem substytucji*²². Tak więc własne uznanie kierownictwa Wydziału Propagandy Filmowej miało w dalszym ciągu zastępować prawo w kontaktach z właścicielami kin, aż do bliżej nieokreślonych rozporządzeń wykonawczych do proponowanej wersji dekretu.

Nadzieje na szybkie rozwiązanie problemu własności kin na korzyść „Filmu Polskiego” i tym razem okazały się jednak przedwczesne. Mimo prowadzonej przez sterników kinematografii hataśliwej propagandy i auto-reklamy, konieczność upaństwowienia kinoteatrów, podobnie jak wyjątkowe zasługi Wydziału Kinofikacji w ich uruchamianiu, nie wszystkim

²¹ Ibidem.

²² *Oświadczenie MliP z 30.VIII.1945 roku*. AAN, zesp. MliP, sygn. 912, k. 26.

wydawały się równie oczywiste. Co najistotniejsze, nie były wcale oczywiste dla członków Komitetu Ekonomicznego Rady Ministrów.

Za jeden z bardziej charakterystycznych przykładów istniejących zastrzeżeń można uznać sporządzone przez Biuro KERM-u *Uwagi do tez Memoriału P.P. „Film Polski” w sprawie kinematografii polskiej*. Po pierwsze – w dokumencie tym stwierdzono, że Wydział Kinofikacji wszedł w posiadanie 230 działających kinoteatrów *bądź poprzez przejęcie jako kin ponemieckich, bądź też poprzez wypożyczenie od właścicieli, którym dotąd tych przedsiębiorstw nie zwrócono. Kina te były całkowicie już urządzone i przystosowane do natychmiastowej eksploatacji, tak że „Film Polski” nie wiele już mógł zrobić względnie zmienić*²³. Po drugie – za nierealny uznano lansowany w memoriale pogląd, jakoby dochody z kin miały stanowić finansową podstawę odbudowy kinematografii. *Dochodowość kin – utrzymywało Biuro KERM-u – może być i niewątpliwie będzie zachętą do rozbudowy sieci kin ale w żadnym wypadku dochody z tych przedsiębiorstw nie pokryją milionowych kosztów odbudowy, a właściwie zorganizowania wytwórni filmowej oraz zakładów przemysłowych ściśle związanych z produkcją filmową*²⁴. W konkluzji podważano celowość upaństwowienia kinoteatrów. *O ile jeszcze byłby uzasadniony pogląd – twierdzono – iż w dziedzinie produkcji filmowej ze względów dydaktycznych i propagandowych celowe byłoby dysponowanie z jednego ośrodka dyspozycyjnego, to taki pogląd w sprawie kinoteatrów nie miałby żadnej racji [...]. W obecnej polskiej rzeczywistości gdzie państwo nie może ze względu na brak funduszy ingerować skutecznie w odbudowę zniszczonego przemysłu należy raczej angażować inicjatywę prywatną, a nie odtrącać jej. Usunięcie inicjatywy prywatnej i zastąpienie jej mało elastyczną inicjatywą administracyjną da na pewno wyniki ujemne, zniechęci kapitał prywatny do angażowania się i pogłębi stan gospodarczej niepewności. Dlatego też – kontynuowano – należy popierać wszelką inicjatywę bez względu na to z czyjej strony by wyszła*

²³ *Uwagi do tez Memoriału P.P. „Film Polski” w sprawie kinematografii polskiej sporządzone przez Biuro KERM-u (sporządzone prawdopodobnie w lipcu lub sierpniu 1945 roku). AAN, zesp. CUP, sygn. 85.*

²⁴ Ibidem.

*do rozbudowania sieci kin [...]. Państwo może być czynnikiem poważnie ingerującym w sprawy produkcji i eksploatacji, a nie hamującym rozwój kinematografii poprzez odsunięcie inicjatywy prywatnej stanowiącej zespół sił, talentów i przedsiębiorczości ludzkiej*²⁵.

W świetle powyższych uwag można przypuszczać, że uzasadnienie konieczności nacjonalizacji załączone do *Dekretu o filmie*, zawierające niemal te same wątki co *Memoriał w sprawie kinematografii polskiej* było zbyt powierzchowne na to, by zlikwidować wszystkie wątpliwości natury politycznej, prawnej i gospodarczej. Trzeba pamiętać, że problem sektora prywatnego był jeszcze wówczas bardzo drażliwy. Władze państwowe doskonale zdawały sobie sprawę, że jego dalsze istnienie i pewna autonomia stanowi w opinii społeczeństwa jeden z dowodów na to, że polski system gospodarczy różni się od radzieckiego. Zbyt gwałtowne rozstrzygnięcia na rzecz rezygnacji z modelu gospodarki wielosektorowej mogły utrudnić konsolidację społeczeństwa wobec nowego rządu.

Wątpliwości natury prawnej uległy nasileniu po odbytych 30 sierpnia 1945 roku posiedzeniu Komisji Przemysłowej KRN, na którym, celem sprecyzowania kryteriów dla wykonania ustawy o majątkach opuszczonych i porzuconych, poddano bliższej definicji rodzaj przedsiębiorstw, które, jako mające szczególne znaczenie dla państwa, powinny zostać znacjonalizowane. Do tej grupy zaliczono jedynie przedsiębiorstwa zatrudniające więcej niż 50 pracowników, dysponujące nowoczesnym wyposażeniem technicznym i posiadające wyłączność produkcji w danej gałęzi w określonym okręgu lub województwie²⁶. Tak sformułowane kryteria upaństwowienia nie mogły rzecz jasna dotyczyć kin.

Osobny problem stanowiły wątpliwości natury ekonomicznej. W trudnej sytuacji powstającego z ruin kraju nie mógł budzić entuzjazmu pomysł kierownictwa „Filmu Polskiego” przekazywania w początkowej fazie (nie wiadomo jak długiej) całości dochodów z kin na potrzeby kinematografii, ani też zawarta w artykule 12 *Dekretu o filmie* propozycja

²⁵ Ibidem.

²⁶ *Protokół posiedzenia Komisji Przemysłowej KRN w dniu 30 sierpnia 1945 roku*. Podają za: H. Jędruszcak, *Miasta i przemysł w okresie odbudowy, w: Polska Ludowa 1944–1955. Przemiany społeczne*, red. F. Ryszka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1974, s. 315.

zwolnienia od podatków, opłat i danin na rzecz skarbu państwa i związków komunalnych prawie całego majątku i dochodów przedsiębiorstwa²⁷. Wątpliwości te uległy niewątpliwie wzmocnieniu pod wpływem interwencji Zarządu Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych, ujawniającej władzom państwowym kulisy działalności kinofikacji i przedstawiającej udokumentowane zarzuty nie tylko natury moralnej czy prawnej, ale także ekonomicznej.

Rzeczowe analizy sporządzane przez Zrzeszenie, kierowane między innymi do Komitetu Ekonomicznego przy Prezydium Rady Ministrów, dowodziły, że *kinematografia jest dziedziną sztuki, do zreformowania której szumna reklama prasowa, wiece protestacyjne i same dobre chęci nie wystarczą*²⁸. Wskazywały na negatywne następstwa ewentualnego upaństwowienia kin i biur wynajmu. Przestrzegaly przed wprowadzeniem państwowego monopolu grożącego między innymi usunięciem współzawodnictwa i obniżeniem jakości usług kinowych oraz zahamowaniem dopływu rodzimego i obcego kapitału. Wskazywały na obecne i przyszłe trudności w nabywaniu nowych zagranicznych filmów jako konsekwencję naruszenia przez Kinofikację praw własności biur wynajmu i zagranicznych producentów. W oparciu o rachunek ekonomiczny działających przed wojną kinoteatrów ujawniały nierealność prezentowanych przez kierownictwo „Filmu Polskiego” planów budownictwa kinowego finansowanego z wpływów kin. Podważały nadzieję na wielkie zyski, przestrzegając przed deficytowością kinematografii, która może stać się faktem w sytuacji sprowadzenia roli kina do narzędzia propagandy.

Sporządzone przez Zrzeszenie pisma wspominały również o nieefektywnej gospodarce wpływami zainkasowanymi z bezprawnej eksploatacji kinoteatrów (jedynie w niewielkiej części przeznaczanymi na budowę bazy technicznej i zakup filmów), o uchylaniu się przez Wydział Kinofikacji od przekazywania do skarbu państwa i kas samorządowych

²⁷ Wyjątkiem miały być jedynie podatki komunalne od biletów wstępu do teatrów świetlnych, gruntów i budynków, przeniesienia tytułu własności nieruchomości, zaprotestowanych weksli i plakatów.

²⁸ *Bilans dotychczasowej działalności tzw. Wydziału Kinofikacji i „Filmu Polskiego” opracowany krytycznie przez Polskie Zrzeszenie Teatrów Świetlnych do wiadomości i użytku Komitetu Ekonomicznego przy Prezydium Rady Ministrów, członków rządu i KRN. AAN, zesp. CUP, sygn. 85, k. 29.*

należnych opłat i podatków, o występowaniu w nieznanej wcześniej skali zjawiska finansowych nadużyć. Przy okazji bezlitośnie obnażały jaskrawą rozbieżność między deklaracjami kierownictwa „Filmu Polskiego” a rzeczywistością, oraz wskazywały na świadome wprowadzanie w błąd opinii publicznej, mające na celu kamuflaż własnych interesów.

Wszystkie przytoczone wyżej argumenty przyczyniły się zapewne do tego, że projekt *Dekretu o filmie* wycofano z porządku dziennego Rady Ministrów w dniu 1 września 1945 roku i rozpoczęto prace nad jego kolejną wersją.

20 września 1945 roku Zarząd Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych podjął jeszcze jedną próbę wyperswadowania czynnikom rządowym pomysłu *skartelizowania całego przemysłu filmowego* i oddania go pod zarząd Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”. W piśmie skierowanym do premiera Osóbki-Morawskiego po raz kolejny przywoływano ujawnione wcześniej fakty, tłumaczące bezsens tkwiący w takim rozwiązaniu: *Za dwadzieścia kilka milionów jakie miesięcznie wpływa do kasy „kinofikacji” Skarb Państwa nie otrzymuje należnych wpływów, publiczność godziwej i taniej rozrywki, a szerzona w ten sposób propaganda odnosi wręcz przeciwny skutek. Czy w takich warunkach – zapytywało Polskie Zrzeszenie Teatrów Świetlnych – zalegalizowanie monopolu „Filmu Polskiego” może mieć jakieś znaczenie dla interesów państwa i społeczeństwa?*²⁹.

Być może brak jednoznacznie pozytywnej odpowiedzi na to – bądź co bądź, kluczowe – pytanie przyczynił się do tego, że ostateczną decyzję w sprawie modelu organizacyjnego kinematografii odłożono do 13 listopada 1945 roku. W tym dniu bowiem na posiedzeniu Krajowej Rady Narodowej zatwierdzono ostateczną wersję dekretu zatytułowanego tym razem *Dekret o utworzeniu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”*.

Zapisy zawarte w *Dekrecie* odbiegały nieco od wcześniejszych projektów kierownictwa „Filmu Polskiego” i stanowiły niewątpliwie wyraz kompromisu, mającego pogodzić uczestników sporu o charakter uspołecznienia kinematografii. Jediną stroną sporu o kina, której interesy

²⁹ *Aneks do pisma Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych z 20 września 1945 roku.* AAN, zesp. CUK, sygn. 8, k. 29.

całkowicie pominięto, okazali się ostatecznie ich dawni właściciele. *Dekret* nadawał co prawda Przedsiębiorstwu jedynie względny – a nie, jak postulowali filmowcy, pełny – monopol w sprawie zakładania i prowadzenia kinoteatrów, ale równocześnie przecinał dalsze dyskusje nad zasadnością istnienia sektora prywatnego. W myśl art. 4 poza „Filmem Polskim” mogły zakładać i prowadzić teatry świetlne jedynie związki samorządu terytorialnego, organizacje polityczne, instytucje społeczne i kulturalno-oświatowe, pod warunkiem uzyskania koncesji ministra Informacji i Propagandy³⁰. Rozstrzygnięcie to nie musiało zresztą budzić większych obaw kierownictwa „Filmu Polskiego”, gdyż z góry było wiadomo (co podkreślał dobrze zorientowany Aleksander Ford), że *wydawanie takich koncesji będzie bardzo przez ministerstwo utrudniane*³¹.

Określające tryb upaństwowienia kin i biur wynajmu artykuły 20 i 21 *Dekretu* nakładały na osoby fizyczne i prawne, będące właścicielami filmów oraz budynków i sal o przeważającym charakterze teatrów świetlnych, a także naświetlonych i nienaświetlonych taśm filmowych, obowiązek zgłoszenia posiadanego majątku, jego sprzedaży, wynajmu lub wdzierżawienia „Filmowi Polskiemu”. Ewentualne spory co do charakteru budynku, sali lub wartości umowy miała rozstrzygać Komisja Rozjemcza. Dla opornych, którzy w ciągu miesiąca od daty uchwalenia dekretu nie dopełnią wymienionego obowiązku, artykuły 23 i 24 przewidywały kary aresztu, grzywny lub przepadku mienia³².

W ten sposób 366 kinoteatrów przejętych przez Wydział Kinofikacji – w tej liczbie 200, do których zgłaszały pretensje osoby prywatne – jak również dorobek przedwojennych biur wynajmu przechodziły na własność państwa. Ich dawni właściciele mogli już tylko, obserwując dalsze postępy *kinofikacji*, konstatować trafność swoich przewidywań i aktualność wcześniejszych obserwacji.

³⁰ *Dekret o utworzeniu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” z 13 listopada 1945 roku.* „Dziennik Ustaw RP” 1945, nr 55, poz. 308.

³¹ *Sprawozdanie z posiedzenia Zarządu „Filmu Polskiego” w dniu 21 października 1945 roku.* AAN, zesp. MliP, sygn. 127.

³² *Dekret o utworzeniu...*

Zachowane materiały i dokumenty nie pozwalają w sposób bezsporny odpowiedzieć na pytanie, jakie argumenty przeważały ostatecznie na korzyść koncepcji modelu organizacyjnego przemysłu filmowego zawartej w dekrete z 13 listopada. Prawdopodobnie spore znaczenie miał tu nacisk pracowników kin skupionych w Związku Zawodowym Pracowników Przemysłu Filmowego, którzy woleli sami zarządzać kinoteatrami niż pracować pod nadzorem ich dawnych właścicieli. Pewne jest jednak tylko to, że w momencie uchwalenia dekretu najwięcej powodów do satysfakcji miały dwie grupy interesów. Pierwszą z nich było kierownictwo PPR, które dzięki wpisaniu kinematografii w preferowany przez siebie paradygmat ideologiczno-ekonomiczny zyskiwało możliwość wykorzystania kina do własnych politycznych celów. Drugą – kierownictwo „Filmu Polskiego”, zyskujące perspektywę oparcia w państwowym mecenacie. O cenie, jaką przyjdzie zapłacić za ten przywilej, dowiedzą się twórcy nieco później.

ROZDZIAŁ 3. Repertuar kin i preferencje widowni

Kłopoty repertuarowe. Pierwsze filmy radzieckie, angielskie i francuskie. Brak polskich filmów, czyli opinia publiczna o „tragicznej nieudolności Filmu Polskiego”. Upodobania publiczności. Stosunek do filmów radzieckich. Umowa z „Mopexasem” – nowe filmy amerykańskie. Premiera *Zakazanych piosenek* i problemy ich recepcji. Zapowiedzi nowej polityki repertuarowej

Jednym z podstawowych warunków sprawnego przebiegu kinofikacji było stworzenie zestawu filmów przystosowanego do funkcji, jakie w myśl zapowiedzi kierownictwa „Filmu Polskiego” miało w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej pełnić kino. Wypełnienie tego warunku napotykało jednak w pierwszych powojennych latach na poważne przeszkody (na ogół trafnie przewidziane przez Polskie Zrzeszenie Teatrów Świetlnych), będące w dużym stopniu następstwem upaństwowienia kinematografii.

Wprowadzenie państwowego monopolu w dziedzinie wynajmu filmów uniemożliwiało wyegzekwowanie kapitałów zamrożonych przed wojną przez polskich dystrybutorów w innych państwach, a – tym samym – sprowadzenie tytułów zakupionych jeszcze przed 1939 rokiem. Do-

pływ nowych wartościowych filmów z Zachodu hamowało ponadto nieunormowanie stosunków handlowych z krajami kapitalistycznymi i brak dewiz. Szybkie zawarcie atrakcyjnych kontraktów zagranicznych na warunkach kredytowych utrudniało naruszenie przez Wydział Kinofikacji, a następnie „Film Polski”, praw własności dawnych dystrybutorów i producentów¹. Równocześnie polska produkcja filmów fabularnych, spełniających postulat *użyteczności społecznej*, z którą wiązano największe nadzieje, i na którą niecierpliwie oczekiwało społeczeństwo, znajdowała się dopiero na etapie zamierzeń; prezentowane chętnie przez kierownictwo „Filmu Polskiego” w licznych wywiadach i wystąpieniach, cechowały się – podobnie jak plany budownictwa kinowego – równie dużym rozmachem, co brakiem realizmu. Trudno też było mówić w latach 1944–1945 o wielkich dokonaniach w zakresie produkcji krótko- i średniometrażowych filmów dokumentalnych i oświatowych.

Niewielkie możliwości wynajmu filmów zachodnich oraz brak nowych pełnometrażowych filmów polskiej produkcji sprawiły, że o kształcie repertuaru w latach 1944–1947 decydowały nie tyle wytyczne ideowo-wychowawcze, co twarde realia finansowe. Realia te zmuszały do korzystania z wszelkich nadarzających się okazji pozyskania tytułów, niezależnie od ich poziomu artystycznego i jakości kopii. *Wobec groźby zamknięcia kin i w dążeniu do uzyskania środków niezbędnych do odbudowy zdewastowanej kinematografii godzić się dziś musimy na pewne kompromisy. Oczywiście do czasu – przekonywało kierownictwo „Filmu Polskiego” wszystkich tych, których poziom repertuaru niezbyt satysfakcjonował, doradzając równocześnie malkontentom nowej rzeczywistości filmu polskiego [...] uzbroić się w cierpliwość i oczekiwać niedalekich już wyników współpracy filmowej z zagranicą*².

W efekcie owych kompromisów podstawą repertuaru kin stały się odnalezione lub odebrane prywatnym właścicielom kin i biur wynajmu,

¹ Od połowy 1945 roku gromadzeniem, opracowaniem i rozprowadzaniem kopii filmów do kin zajmowało się Centralne Biuro Wynajmu, funkcjonujące początkowo w ramach Centralnego Zarządu Kin, a następnie z niego wydodrębnione. Biuro to nadzorowało prace dziewięciu terenowych delegatur, zlokalizowanych w większych miastach.

² *O nowe filmy zagraniczne dla kinoteatrów polskich*. „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1945, nr 7 z 10.VIII, AAN, zesp. MliP, sygn. 742.

przeważnie bardzo zniszczone, kopie przedwojennych filmów polskich, amerykańskich i francuskich, głównie melodramatów i komedii³. Zestaw ten uzupełniały pojedyncze nowe filmy angielskie, francuskie i szwedzkie, oraz początkowo niewielka, ale rosnąca z roku na rok, liczba filmów fabularnych i dokumentalnych pochodzących ze Związku Radzieckiego. Dokonania „odrodzonej” kinematografii polskiej reprezentowały głównie nieliczne miesięczniki *Polski Walczącej*, a po 1 grudnia 1944 roku kolejne wydania *Kroniki Filmowej*, realizowanej przez Wytwórnię Filmową Wojska Polskiego⁴.

Pojawienie się na ekranach polskich kin pierwszych filmów radzieckich było między innymi efektem umowy zawartej przez lubelski oddział Kinofikacji z Sojuzintergkinem⁵. Wśród obrazów zaprezentowanych w sezonie 1944–1945 przeważały tytuły z lat wojny, takie jak: *Kurhan Małachowski* (*Małachov Kurgan*. Reż. Aleksandr Zarchi i Josif Chejfic 1944), *Najazd* (*Naszewije*. Reż. Abram Room 1945), *Ona broni ojczyzny* (*Ona zaszczyściżajet Rodinu*. Reż. Fridrich Ermler 1943), *Tęcza* (*Raduga*. Reż. Mark Donskoj. 1944) czy *Sekretarz rejkomu* (*Siekrietar rajkoma*. Reż. Iwan Pyrjew 1942). Wyświetlono wówczas także kilka nieznanych polskiemu widzowi przedwojennych komedii, jak: *Świniarka i pastuch*

³ W 1945 roku na 62 filmy pełnometrażowe, eksploatowane przez Centralne Biuro Wynajmu Filmów, 23% stanowiły przedwojenne tytuły polskie, 59% – wyświetlane już przed wojną tytuły zagraniczne. AAN, zesp. CUP, sygn. 3402.

⁴ W 1944 roku powstały zaledwie trzy numery *Polski Walczącej*. W sezonie 1944–1945 wyprodukowano 35 numerów *Polskiej Kroniki Filmowej* oraz trzy jej wydania specjalne. Ponadto w ramach PKF powstały reportaże wojenne: *Bitwa o Kołobrzeg* i *Zagłada Berlina*. „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1945, nr 18 z 28.X. AAN, zesp. MliP, sygn. 742.

⁵ Umowa ta, zawarta na niezbyt korzystnych dla strony polskiej warunkach, przewidywała, że 50% ogółu wpływów z wyświetlania w Polsce tytułów radzieckich dzielona będzie w proporcjach: 75% dla Związku Radzieckiego, 25% dla Biura Wynajmu. Drugą połowę zatrzymywało Biuro Kinofikacji na pokrycie kosztów działalności i czysty zysk. Zmiana warunków wynajmu nastąpiła dopiero w lipcu 1946 roku, kiedy radziecki udział we wpływach obniżono do 50%. Należności za wynajem filmów radzieckich regulowane były w dolarach. Każde 132 zł wpływów równało się 1 dolarowi dla ZSRR. Sprawozdania „Filmu Polskiego” za 1944 rok i za kwiecień 1945. AAN, zesp. MliP, sygn. 172, k. 15 i 88; AAN, zesp. CUP, sygn. 3402.

Niestety, autorce nie udało się ustalić oficjalnego, ani rynkowego kursu dolara w 1946 roku. Wiadomo jednak, że powojenne rozliczenia z ZSRR odbywały się na zasadach mocno odbiegających od relacji rynkowych. Poza tym, jak pisze Wojciech Roszkowski, *złoty NBP nie miał pokrycia w złocie i walutach wymiennych [...] a jego parytet ustalono na poziomie 1 dolara USA*. Por. W. Roszkowski, *Historia Polski 1914–1990*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991, s. 173.

(*Swinarka i pastuch*. Reż. Iwan Pyrjew 1941), *Antoni Iwanowicz gniewa się* (*Anton Iwanowicz sierditsia*. Reż. Aleksandr Iwanowski 1941). Przemknął też przez ekrany *Bohdan Chmielnicki* (*Bogdan Chmilenickij*. Reż. Igor Savczenko 1941), szybko wycofany z eksploatacji z powodu oburzenia widzów jego antypolską wymową. W 1946 roku skierowano do kin wyprodukowane przed wojną obrazy poświęcone rewolucji i wojnie domowej w Rosji – *Czapajew* (*Czapajew*. Reż. Siergiej Wasiliew i Georij Wasiliew 1934), *Delegat floty* (*Dieputat Baltiki*. Reż. Aleksandr Zarchi i Josif Chejfic 1937) – oraz znane komedie *Wołga, Wołga* (*Volga-Volga*. Reż. Grigorij Aleksandrow 1938) i *Cyrk* (*Cirk*. Reż. Grigorij Aleksandrow 1936). Pełny wykaz i liczba tytułów radzieckich wyświetlonych w latach 1944–1947 są trudne do ustalenia z uwagi na to, że w kinach pojawiały się nie tylko opracowane i zdubbingowane w języku polskim w ZSRR filmy, stanowiące własność polskiego dystrybutora, ale także kopie wypożyczone od Zarządów Politycznych jednostek wojskowych Armii Czerwonej. Ponadto, poczynając od lipca 1944 roku, prezentowały je również polskiej ludności (najczęściej w wersji oryginalnej) radzieckie kina wojskowe⁶.

Pierwsze dwa obrazy angielskie trafiły na ekrany pod koniec 1945 roku w wyniku umowy zawartej 4 października z Brytyjskim Ministerstwem Informacji na zakup 14 filmów długometrażowych, 5 średniometrażowych i 50 krótkometrażowych⁷. Były to: utrzymany w konwencji komediowej *Nieuchwytny Smith* (*Pimpernel Smith*. Reż. Leslie Howard 1941) oraz dokumentalny film batalistyczny *Zwycięstwo na pustyni* (*Desert Victory*. Reż. Roy Boulting 1943). Podpisanie tej umowy kierownictwo kinematografii rekomendowało jako *świadełstwo zaufania, jakim obce organizacje filmowe darzą Film Polski*, i utrzymywało wbrew oczywistym faktom, że *gdyby kinematografia nasza była jak przed wojną rozbita na*

⁶ Według Ryszarda Koniczka w latach 1944–1945 w normalnej sieci dystrybucji znalazły się 22 fabularne filmy radzieckie, w 1946 r. – 36. Por. R. Koniczek, *Film radziecki w Polsce 1922–1966*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 47–53.

⁷ Umowa ta, korzystniejsza od zawartej ze stroną radziecką, przewidywała, że kina I i II kategorii płacą na konto Centralnego Biura Wynajmu od 35 do 40% wpływów, natomiast obiekty III i IV kategorii wnoszą opłaty ryczałtowe od 650 do 2500 zł. Połowa uzyskanych w ten sposób dochodów trafiała do producenta filmu. AAN, zesp. CUP, sygn. 3402.

*dziesiątki przedsiębiorstw prywatnych zakupienie jakiegokolwiek filmu zagranicą byłoby praktycznie niemożliwe*⁸.

Rok później zaprezentowano dziesięć kolejnych filmów angielskich – w tym między innymi: *Jeden z naszych samolotów zaginął* (*One of Our Aircraft is Missing*. Reż. Michael Powell i Emeric Pressburger 1942), *Piękna płeć* (*The Gentle Sex*. Reż. Leslie Howard 1943) i *Szary lord* (*The Man in Grey*. Reż. Leslie Arliss 1943) – jak również pięć nowych pełnoprogramowych obrazów francuskich oraz trzy szwedzkie⁹. W sumie w 1945 roku eksploatowano łącznie 332 filmy, w tym 162 pełnometrażowe. Rok później wyświetlono 296 obrazów długometrażowych oraz 255 średnio- i krótkometrażowych. Był to repertuar ubogi, z trudem zaspakajający potrzeby uruchomionych kineoteatrów i – z uwagi na znaczną ciągle pulę filmów sprzed 1939 roku¹⁰ – praktycznie nie realizujący postulatów formułowanych przez uczestników dyskusji nad kształtem socjalistycznej kultury.

Najbardziej niecierpliwili i irytowali widzów brak nowych pełnometrażowych obrazów krajowej produkcji. Protesty budził jednak także stan prezentowanych kopii i niechlujstwo w wyświetlaniu filmów, przejawiające się między innymi w opuszczaniu całych aktów, dowolnych zmianach ich kolejności itp. Wiele filmów odbiegało znacznie od oryginału nie tylko na skutek zniszczeń, ale także w rezultacie dowolnego cięcia w celu dostosowania ich do długości seansu. Stąd też widzowie w różnych miastach oglądali często odmienne wersje tego samego obrazu wyświetlanego na dodatek pod różnymi tytułami, co musiało przypominać praktyki stosowane przez „kiniarzy” w okresie filmu niemego¹¹.

⁸ „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1945, nr 18 z 28.X.

⁹ Wprowadzenie na ekrany nowych filmów francuskich było między innymi efektem umowy podpisanej w listopadzie 1945 roku przez „Film Polski” z takimi firmami jak Pathe, Cinema Francinex, Les Film Rool Plaquin na 10 tytułów. Wyświetlano wówczas między innymi: *Skarb rodziny Goupi* (*Goupi Mains-Rouges*. Reż. Jacques Becker 1943), *Niebo jest dla was* (*Le ciel est à vous*. Reż. Jean Grémillon 1944).

¹⁰ Wśród filmów długometrażowych wprowadzanych na ekrany w 1946 roku 17,9% stanowiły tytuły polskie sprzed 1939 roku, 49% – filmy obce sprzed 1939 roku, 25% – nowe filmy radzieckie, 5,4% – nowe filmy angielskie, 1,6% – nowe filmy francuskie, 1,1% – nowe filmy szwedzkie. AAN, zesp. CUP, sygn. 3401, zał. 27.

¹¹ T. Sołta, *Filmowy bandytyzm*, „Naprzód” 1946 z 21.VII; AAN, zesp. MiP, sygn. 851, k. 43.

Nieusatisfakcjonowanie opinii publicznej znajdowało wyraz nie tylko w salach kin, ale również na łamach prasy. Do podstawowych zarzutów, jakie wysunięto w 1946 roku pod adresem kierownictwa „Filmu Polskiego”, należały: beczynność, chybiona polityka programowa, marnotrawienie środków finansowych na zakup niewykorzystanych scenariuszy¹², izolacja filmowców od pozostałych środowisk twórczych (zwłaszcza literatów), przedłużająca się obecność na ekranach przedwojennych filmów polskich, wreszcie mitologizowanie kwestii wyposażenia i uruchomienia atelier jako warunku rozpoczęcia produkcji pełnometrażowych obrazów fabularnych¹³.

Kinofikacja – pisał Janusz Minkiewicz na łamach „Szpilek” – *zasugerowana została magicznym słowem „przedwojenny gatunek”. Dlatego raczy nas filmami sprzed II wojny światowej – własną zaś produkcję stara się sprowadzić do poziomu, jaki cechował „iluzjony” sprzed roku 1944 [...]*¹⁴. Jalu Kurek pytał w „Dzienniku Ludowym” – *cóż zrobiono przez te dwa lata? Cóż pokazano na ekranie polskiemu widzowi z pozycji ojczy-
stej? Kronikę filmową i nic więcej [...]. Dlaczego na ekranach nie oglą-
damy nowych polskich filmów? [...] Z braku bieżącej produkcji rodzimej,
z braku regularnego importu filmów zagranicznych nieszczęśliwi widzo-
wie we wszystkich kinach Rzeczypospolitej zmuszeni są oglądać staro-
świeckie kicze polskie i zagraniczne pozbierane na śmietniku, tragicznie
posklejane i rwące się co parę minut w aparatach [...]. Kiedyż obudzi się
produkcja filmowa ze smacznego dwuletniego snu?*¹⁵. Nad poziomem

¹² Według danych przekazywanych przez kierownictwo „Filmu Polskiego” do Ministerstwa Informacji i Propagandy w 1946 roku przedsiębiorstwo miało do dyspozycji przeszło 170 projektów, spośród których 81 odrzucono, a jedynie 20 przekazano autorom do dalszego opracowania. W tym czasie nad projektami scenariuszy filmów pracowali między innymi tacy literaci jak: Maria Dąbrowska, Leon Kruczkowski, Juliusz Żuławski, Seweryna Szmaglewska, Kazimierz Brandys. Szerzej na temat problemów współpracy pisarzy z „Filmem Polskim” zob.: A. Madej, *Kino – władza – publiczność...*, s. 108–112.

¹³ Atelier uruchomiono ostatecznie w grudniu 1945 roku. *Dopiero otwarcie atelier* – utrzymywało kierownictwo „Filmu Polskiego” – *pozwoli na realizację usprawiedliwionych pragnień milionów osób, dopiero teraz będą oni mogli zobaczyć polskich aktorów w nowych obrazach, a nie na szczątkach taśmy wygrzebanych z lamusa przedwojennej przeszłości*. „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego”, wyd. specjalne z 4.XII.1945, AFN.

¹⁴ J. Minkiewicz, *Groch o ścianę*, „Szpilki” 1946, nr 20.

¹⁵ J. Kurek, *Dobranoc. O filmie polskim*, „Dziennik Ludowy” 1946, nr 138, s. 6.

repertuaru ubolewał też na łamach „Kuźnicy” Czesław Miłosz¹⁶. W publicznej krytyce „Filmu Polskiego” wziął udział również reżyser Antoni Bohdziewicz, który wielokrotnie oskarżał kierownictwo przedsiębiorstwa o organizacyjną bezradność, brak polityki programowej, konflikty ze środowiskiem literackim¹⁷.

Ataki na *tragiczną nieudolność* kierownictwa „Filmu Polskiego”, znajdującą odbicie na ekranach kin, usiłowali odpierać Aleksander Ford i Jerzy Bossak. Brak nowych polskich filmów tłumaczyli wyczerpanymi zapasami poniemieckiej taśmy i trudnościami w jej imporcie z Ameryki i ZSRR, wojennymi zniszczeniami materialnej bazy kinematografii, zastojem w dziedzinie twórczości beletrystycznej, stanowiącej odpowiedni materiał literacki na film współczesny. Mimo że prywatni właściciele kin nie przeszkadzali już twórczym wysiłkom filmowców, ci ostatni przywoływali ciągle motyw złych tradycji przedwojennej „branży”, wskazywali na brak doświadczenia wchodzącej w arkana zawodu młodzieży, zapewniali, że kierownictwo „Filmu Polskiego” *przygotowuje nadejście sztuki filmowej, której nigdy w Polsce nie było*¹⁸.

Krytyka repertuaru kin i polityki programowej przedsiębiorstwa przyczyniła się zapewne do tego, że pod koniec 1946 roku podjęto w „Filmie Polskim” działania zapobiegawcze mające na celu likwidację dotychczasowych niedociągnięć ideowo-artystycznych. W tym celu w ramach Wydziału Artystyczno-Programowego rozszerzono nadzór nad kierowanym do wyświetlania zestawem tytułów, zaprowadzając wstępną cenzurę filmów zagranicznych i opracowań obcojęzycznych, oraz kontrolę sposobów i środków reklamy filmowej. Poczynając od stycznia 1947 roku, wszystkie filmy przekazywane do eksploatacji musiały uzyskać zatwierdzenie Biura Widowisk przy Wydziale Programowym Naczelnej Dyrekcji¹⁹. Równocześnie zaostrzono wewnętrzną cenzurę produkcji, co

¹⁶ Cz. Miłosz, *O kilku filmach*, „Kuźnica” 1946, nr 20, s. 8–9.

¹⁷ Por. np. A. Bohdziewicz, *Filmowe plany i sny*, „Kuźnica” 1947, nr 18, s. 10–11; A. Bohdziewicz, *Sprawy i troski polskiego filmu*, „Odrodzenie” 1947, nr 14–15; Szerzej o krytyce „Filmu Polskiego” zob. J. Lemann-Zajček, *Polityka i twórcy...*, s. 57–85.

¹⁸ J. Bossak, *Fałszywa troska o film*, „Film” 1946, nr 2, s. 11; J. Bossak, *Film polski i malkontenci*, „Odrodzenie” 1946, nr 8, s. 8; A. Ford, *O filmie polskim i jego krytykach*, „Kuźnica” 1946, nr 8, s. 26.

¹⁹ *Sprawozdanie P.P. „Film Polski” za 1946 rok oraz za styczeń 1947 roku*. AAN, zesp. MliP, sygn. 172, k. 106, 183.

zaowocowało kolejnymi przeróbkami scenariuszy i filmów, narastającym konfliktem z literatami i wydłużeniem produkcyjnej niemocy przedsiębiorstwa²⁰. U podstaw podjęcia przez kierownictwo „Filmu Polskiego” wymienionych działań leżała najpewniej chęć uspokojenia coraz bardziej zniecierpliwionych władz politycznych i uchronienia się przed ich ingerencją w sprawy kina, której i tak ostatecznie nie udało się uniknąć. Od 23 maja 1947 roku o prawidłową linię polityczną kinematografii dbała już Podkomisja do Spraw „Filmu Polskiego” na czele z Leonem Kruczkowskim²¹.

W pierwszych latach po wojnie nie prowadzono jeszcze precyzyjnej statystyki, umożliwiającej analizę przebiegu i wyników eksploatacji poszczególnych tytułów. Brak prawidłowego systemu kontroli i sprawozdawczości w Biurze Wynajmu Filmów sprawił, że nieliczne zachowane dane liczbowe cechują się sprzecznościami. Trudno więc wyłowić z nich prawdę pozwalającą na rzetelną, wyczerpującą charakterystykę rynku zbytu czy też trafności polityki rozpowszechniania filmów. Wyciągnięcie pewnych wniosków na temat upodobań publiczności umożliwia jednak lektura sprawozdań sporządzanych na zlecenie Gabinetu Ministra Informacji i Propagandy przez placówki terenowe oraz kierowników kin. Sprawozdania te, zawierające charakterystykę reakcji widzów w trakcie wyświetlania poszczególnych tytułów oraz opinie wyrażone po zakończeniu seansu, potwierdzają zjawisko wielkiego „głodu” filmu polskiego, oraz świadczą o ogromnej popularności przedwojennych rodzimych melodramatów i komedii. Można też na ich podstawie ustalić, że widzowie na ogół przychylnie przyjmowali przedwojenne filmy amerykańskie. Nieco bardziej zróżnicowane opinie odnotowywano w przypadku niektórych nowych tytułów angielskich i francuskich²².

²⁰ Od marca 1947 roku funkcjonowała w Dziale Produkcji Filmów Rada Artystyczna, pod przewodnictwem Aleksandra Forda, decydująca o wyborze tematów i opiniująca scenariusze. Jej skład tworzyli ponadto: Adam Ważyk, Ludwik Starski, Stanisław Wohl, Kazimierz Korcelli, Wanda Jakubowska, Ludwik Hager, Jerzy Bossak, Eugeniusz Cękański.

²¹ Szerzej na temat pracy Komisji zob. A. Madej, *Kino – władza – publiczność...*, s. 149–155.

²² Dla przykładu, nie wszędzie podobał się francuski film *Skarb rodziny Goupí*, nie zawsze też pozytywne opinie miał angielski film *Nieuchwytny Smith*. Z reguły tytuły angielskie i francuskie były lepiej przyjmowane w mieście niż na wsi. AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 58, sygn. 862, k. 35.

Jak wynika z akt Ministerstwa Informacji i Propagandy, największe opory ludności wywoływały pokazy filmów radzieckich. Sprawozdania złożone na I Zjeździe Referentów i Kierowników Kin Objazdowych, odbytym w Łodzi w listopadzie 1946 roku, ujawniły, że *filmy rosyjskie są szczególnie nie lubiane na terenach Śląska Górnego i Dolnego, gdzie ludność autochtoniczna jak i repatrianci stanowczo nie życzą sobie filmów radzieckich*²³. W pozostałych regionach kraju o stosunku do tych filmów w mniejszym stopniu decydowało apriorycznie negatywne nastawienie widzów, w większym – poruszana w filmach radzieckich problematyka oraz aktualne nastroje ludności.

Ogólnie rzecz biorąc, publiczność pociągały przede wszystkim filmy lekkie, rozrywkowe, przygodowe, stąd popularność w wielu miejscowościach takich radzieckich tytułów jak *Śluby kawalerskie* (*Niebiesnyj tichochod*. Reż. Semyon Timoshenko 1945), *Zwariowane lotnisko* (*Biespokojnoje chozjajstwo*. Reż. Mchail Żarow 1946), wspomniane wcześniej komedie *Cyrk* czy *Wołga, Wołga*. Na ogół niechętnie przyjmowano natomiast filmy wojenne oraz utwory podejmujące problematykę rewolucji i wojny domowej w Rosji. Zdecydowanie największe opory wywoływało wyświetlanie obrazów zawierających wyraźne akcenty ideologiczne i zbyt jawną propagandę ustroju sowieckiego²⁴. Wszędzie – niezależnie od tego, czy filmy radzieckie podobały się, czy też nie – domagano się obrazów polskich. W celu stłumienia nieprzychylnych reakcji publiczności rozczarowanej ich brakiem, odczytywano przed seansami tekst prelekcji, tłumaczącej, że *polska produkcja jest zrujnowana, nie ma więc filmów polskich i dlatego wprowadza się filmy sowieckie, które są dobre technicznie*²⁵. Skuteczność takich wystąpień nie była jednak zbyt duża.

Niechęć do filmów radzieckich objawiano w różny sposób. Z łagodniejszych form reakcji wymienić można wywieszanie przez miejscową ludność ulotek z napisem *Nie iść na taki film bo to propaganda sowiecka*

²³ Stenogram I Zjazdu Referentów i Kierowników Kin Objazdowych. IX.1945. AAN, zesp. MliP, sygn. 860, k. 27.

²⁴ AAN zesp. MliP sygn. 851, k. 19, sygn. 862, k. 32, sygn. 857, k. 15, sygn. 862, k. 37.

²⁵ AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 19.

rozwożona przez polskich pachotków Rosji²⁶. Typowymi zachowaniami były wymysły i awantury. Zdarzały się jednak i bardziej gwałtowne reakcje. O jednym z takich przypadków informował Powiatowy Oddział Informacji i Propagandy w Białej Podlaskiej. W piśmie skierowanym do Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy w Lublinie czytamy, że *w dniu 11.IX.1946 w kinie „Apollo” podczas wyświetlania filmu produkcji radzieckiej p.t. „Czapajew” nieznany osobnik strzelił z za węgla przez drzwi oszklone. Strzał był wymierzony w ekran. Przy okazji stwierdzono, że stan ludzi podczas wyświetlania filmów produkcji sowieckiej jest bardzo mały, ponieważ większość społeczeństwa Białej Podlaskiej składa się z repatriantów z za Buga, którzy nawet wrogo ustosunkowani są do tego co jest sowieckie. Dlatego też należałoby wpłynąć ze strony Wojewódzkiego Urzędu na Okręgowy Zarząd Kinofikacji, aby na przeciąg jakiegoś czasu zaprzestać wysyłania filmów produkcji sowieckiej*²⁷.

Te i podobne doniesienia płynące z terenu zadecydowały zapewne o wystąpieniu 3 grudnia 1946 roku wicedyrektora Departamentu Propagandy Michalskiego do wiceministra Informacji i Propagandy Jerzego Drewnowskiego z wnioskiem stwierdzającym *bezwzględna konieczność zwiększenia ilości filmów polskich długometrażowych kosztem redukcji filmów radzieckich, zwłaszcza o charakterze dokumentarnym lub tematyce wojennej*. Postulował on także skasowanie wyświetlania wszystkich filmów radzieckich na terenie województw wschodnich, Ziemi Odzyskanych, zwłaszcza Pomorza Zachodniego, Dolnego Śląska i Olsztyna, oraz województwa krakowskiego²⁸.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że wstrzeźliwy stosunek do wychowawczo-propagandowych walorów filmów radzieckich prezentowała nie tylko widownia kin, ale także kierownictwo PPR. Dowodzi tego między innymi sporządzona przez Podkomisję Filmową przy KC *Analiza filmów zagranicznych z punktu widzenia ich wartości wychowawczych*.

²⁶ Sprawozdanie z pracy propagandowej kin objazdowych województwa krakowskiego, AAN, zesp. MliP, sygn. 858, k. 28.

²⁷ Notatka Powiatowego Oddziału Informacji i Propagandy w Białej Podlaskiej do Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy w Lublinie z 23.IX.1946. AAN, zesp. MliP sygn. 851, k. 44.

²⁸ Pismo Wicedyrektora Departamentu Propagandy K. Michalskiego do Ministra J. Drewnowskiego. AAN, zesp. MliP, sygn. 869, k. 30.

W dokumencie tym stwierdzono, że *wpływ wychowawczy [...] filmów [ra-dzieckich: E.G.] osłabia [...] naiwne i niezręczne stosowanie przez wielu realizatorów sowieckich haseł propagandowych, poruszanie tematów obcych naszej rzeczywistości (motywy antyreligijne, kołchozowe itp.), wielka ilość obrazów historycznych wymagających od naszego widza pewnej erudycji i wreszcie niewysoki poziom artystyczny produkcji so-wieckiej. Słabe filmy radzieckie – konkludowano – są na naszym terenie raczej politycznie szkodliwe*²⁹.

Znajomość wymienionych faktów sprawia, że z dużą rezerwą należy traktować formułowane w późniejszych latach opinie, głoszące, że filmy radzieckie były po wojnie pozycjami wyjątkowo oczekiwanymi, *pokrywają-cymi się z psychologicznym i moralnym zapotrzebowaniem publiczności*³⁰. Fakty te tłumaczą do pewnego stopnia przyczyny początkowego liberali-zmu polityki repertuarowej i tolerancji kierownictwa PPR, godzącego się z obecnością na ekranach kin przedwojennych filmów polskich czy ame-rykańskich, mimo oficjalnie manifestowanej niechęci do atmosfery i sty-lu obu kinematografii. Tolerancja wynikała nie tylko ze zrozumienia obiektywnych trudności w pozyskiwaniu nowych wartościowych tytułów, ale także, a może przede wszystkim, ze względów taktycznych. Wyjście naprzeciw zapotrzebowaniu ludności, poszukującej w kinie przede wszystkim rozrywki i wypoczynku, przyzwyczajonej do przedwojennej konwencji sztuki filmowej, było – jak wszystko na to wskazuje – działa-niem świadomym i celowym. Chodziło o zwiększenie wiarygodności kin państwowych (część ludności utożsamiała ich działania z propagandą), przyciągnięcie maksymalnej liczby widzów (co warunkowało poprawę kondycji finansowej przedsiębiorstwa „Film Polski”), wykształcenie po-trzeby kontaktu z kinem. Bez ugruntowania jego popularności nie można było bowiem liczyć na pomyślny przebieg planowanej socjalistycznej rewolucji kulturalnej, w której kino miało odegrać niebagatelną rolę.

W 1947 roku repertuar kin uległ wyraźnemu wzbogaceniu. Stop-niowo wycofywano z eksploatacji przedwojenne filmy polskie i obce,

²⁹ Dokument niedatowany pochodzący z czwartego kwartału 1947 roku, AAN, o.VI., zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-8, k. 27.

³⁰ R. Koniczek, *Film radziecki w Polsce...*, s. 25.

których udział w zasobach Centralnego Biura Wynajmu obniżył się do około 40%. Na ekranach pojawiły się pierwsze dwa fabularne obrazy rodzimej produkcji wyprodukowane przez „Film Polski” oraz od dawna oczekiwane nowe filmy amerykańskie. Te ostatnie trafiły do kin w wyniku sfinalizowania 17 kwietnia ciągnących się od dłuższego czasu pertraktacji z przedstawicielstwem eksportowym koncernów Motion Pictures Export Association (w skrócie „Mopexas”). Zawarta umowa przewidywała zakup przez polskiego dystrybutora 65 tytułów wybranych ze stu najlepszych obrazów amerykańskich wyprodukowanych w latach 1938–1943. Znalazły się wśród nich takie głośne filmy, jak: *Historia jednego fraka* (*Tales of Manhattan*. Reż. Julien Duvivier 1942), *Mściwy jastrząb* (*Air Force*. Reż. Howard Hawks 1943), *W cieniu podejrzenia* (*Shadow of a Doubt*. Reż. Alfred Hitchcock 1943), *Myszy i ludzie* (*Of Mice and Men*. Reż. Lewis Milestone 1939), *Stracony weekend* (*The Lost Weekend*. Reż. Billy Wilder 1945), *Miasto bezprawia* (*My Darling Clementine*. Reż. John Ford 1946)³¹.

W rezultacie umowy podpisanej w lutym 1947 roku z firmą Eagle Lion Distribution Ltd, Centralne Biuro Wynajmu Filmów wzbogaciło swoje zasoby o nowe tytuły angielskie³². Zaprezentowano również widzom kolejne obrazy francuskie, szwedzkie, a także pierwsze filmy szwajcarskie i czeskie³³.

Nieco światła na przebieg i wyniki eksploatacji filmów w 1947 roku rzucają badania Komisji Ankietowej Centralnego Urzędu Planowania,

³¹ Umowa z „Mopexasem” zawarta została na trzy lata. Ustalono w niej, że kina będą przekazywać na konto Centralnego Biura Wynajmu od 20 do 40% wpływów z eksploatacji tytułów amerykańskich (po potrąceniu podatku od biletów wstępu) w zależności od kategorii obiektu. Z uzyskanej w ten sposób kwoty 60% przypadało stronie amerykańskiej, z czego 5% zobowiązywała się ona przeznaczyć na odbudowę sieci kin w Polsce. AAN, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 95-XVII-9, k. 87–98; AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, zał. 2. Biorąc pod uwagę wielką popularność filmów amerykańskich była to umowa niezbyt korzystna dla strony polskiej. Niebawem też została zastąpiona umową na warunkach kredytowych i ryczałtowych. Por. E. Zajiček, *Na początku była kinofikacja. Przyczynek do dziejów polskiego filmu. Kartki z historii „Kino”* 1990, nr 3, s. 26.

³² Umowa z tą firmą została zawarta na pięć lat i gwarantowała zakup 40 filmów długometrażowych. Zasady tej umowy przewidywały, że kina stałe płacić polskiemu dystrybutorowi za wynajem tytułów angielskich od 20 do 40% wpływów w zależności od kategorii obiektu, kina objazdowe – 15%. Strona angielska otrzymywała z tej kwoty 55%. AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, zał. 25

³³ W 1947 roku wyświetlono 310 filmów długometrażowych. W tej liczbie znajdowało się 125 tytułów sprzed 1939 roku (w tym 39 polskich). Udział poszczególnych kinematografii w zestawie nowych tytułów przedstawiał się następująco: radziecka – 108, amerykańska – 25, angielska – 20, francuska – 17, szwedzka – 10, szwajcarska – 2, czeska – 1, polska – 2. *Sprawozdanie „Filmu Polskiego” z działalności za 1947 rok przekazane Departamentowi Przemysłu Centralnego Urzędu Planowania*, AAN, zesp. CUP, sygn. 349, k. 13.

przeprowadzone w oparciu o dane ze stycznia i lipca. Wynika z nich, że nowowprowadzone tytuły powielano w zbyt dużej, ponad dwukrotnie przewyższającej zapotrzebowanie, liczbie kopii. Fakt ten przytaczano jako jeden z wielu przykładów rozrzutnej gospodarki i nieliczenia się przez „Film Polski” z kryteriami ekonomicznymi. Analogiczny wniosek nasuwało porównanie wskaźników średnich wpływów przypadających na jedną kopię tytułów reprezentujących poszczególne kinematografie. Z porównania tego wynikało jednoznacznie, że najgorsze wyniki finansowe przynosiło rozpowszechnianie filmów radzieckich, dla których sporządzano największą liczbę kopii³⁴. Przeciętne wpływy były tu osiem do dziewięć razy mniejsze od wpływów uzyskiwanych z eksploatacji filmów amerykańskich oraz polskiego filmu *Zakazane piosenki* (Reż. Leonard Buczkowski 1947)³⁵.

Premiera *Zakazanych piosenek* odbyła się 8 stycznia 1947 roku. Pospieszne wprowadzenie na ekrany tego tytułu jako pierwszego powojennego filmu fabularnego było następstwem presji opinii publicznej, domagającej się nowych polskich tytułów. W intencji kierownictwa „Filmu Polskiego” *Zakazane piosenki* miały być wizytówką „odrodzonej kinematografii”, argumentem potwierdzającym, że trafiła ona wreszcie w powołane ręce. W rzeczywistości pokazanie tego filmu przyczyniło się jedynie do eskalacji krytyki przedsiębiorstwa, która ostatecznie doprowadziła do zmiany jego kierownictwa³⁶.

Początkowo zamieszczane w prasie opinie na temat *Zakazanych piosenek* pozbawione były napastliwości. Dostrzegano zarówno atuty filmu, jak i jego braki³⁷. Sytuacja uległa zmianie po dyskusji zorganizo-

³⁴ Poszczególne tytuły radzieckie powielano wówczas średnio w 3 kopiach. W połowie 1945 roku liczba kopii nowych tytułów z ZSRR stanowiła niespełna 25% wszystkich filmów długometrażowych, w 1947 – już 66%.

³⁵ W styczniu 1947 roku, przed wprowadzeniem na ekrany nowych tytułów amerykańskich, średnie wpływy z eksploatacji jednej kopii wynosiły 112 tys. zł. W tym samym czasie kopia filmu radzieckiego przyniosła 64 tys. zł wpływów, *Zakazanych piosenek* – 565 tys., przedwojennego filmu polskiego – 209 tys. W lipcu 1947 roku średnie wpływy z eksploatacji jednej kopii wyniosły 89,1 tys. zł, z kopii filmu radzieckiego – 43,1 tys., amerykańskiego – 376,3 tys. zł. AAN, zesp. CUP, sygn. 302, zał. 25.

³⁶ Szerzej na temat losów *Zakazanych piosenek* por. A. Madej, *Kino – władza – publiczność...*, rozdz. pt. *Szkopskie lata na filmowym ekranie*, s. 116–133. Zob. też T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 135–137.

³⁷ Zob. *Krytyka o „Zakazanych piosenkach”*, oprac. J. Lenard, „Kino” 1987, nr 1, s. 5–8.

wanej w Klubie Pickwicka w Łodzi przez redakcję „Kuźnicy” i zamieszczeniu na łamach tego pisma krytycznej recenzji autorstwa Adama Ważyka³⁸. Od tego momentu zarzuty wobec filmu zaczęły przybierać coraz bardziej polityczny charakter. Wytykano już nie tylko nie dość realistyczne przedstawienie obrazu okupowanej Warszawy, ale wręcz jego świadome fałszowanie, rzekome akcenty antypolskie, „niebezpieczny” dobór piosenek (pominięcie pieśni bojowych AL), tani sentymentalizm, który zdaniem Ważyka świadczył o *zbyt słabej chęci wyleczenia się z narowów przedwojennych*³⁹. W podobnym duchu zaopiniowały film władze polityczne, określając *Zakazane piosenki* jako *typowy film przedwojenny bez właściwego spojrzenia na rzeczywistość. Spłytenie problemu, niezrozumienie takiego faktu historycznego jak okupacja i jej sens, nieznajomość środowiska. Oparcie się na elemencie drobno-mieszczańskim, robione pod gusty tegoż środowiska bez uwzględnienia zaszłych w nim przemian*⁴⁰.

Po upływie miesiąca od daty premiery *Zakazanych piosenek* Ministerstwo Informacji i Propagandy nakazało Urzędowi Wojewódzkim i pozostałym terenowym Oddziałom Informacji i Propagandy przeprowadzenie specjalnych badań nad oddziaływaniem filmu. Ich wynik traktowano jako przyczynek do oceny nastrojów poszczególnych kręgów społeczeństwa⁴¹. Lektura nielicznych zachowanych rezultatów tych badań, jak również wpisów publiczności w „książkach życzeń kin”, dowodzi, że reakcje widzów na *Zakazane piosenki* były niejednolite. Według doniesień napływających z terenu najbardziej surowe opinie formułowała inteligencja. Co ciekawe i charakterystyczne, były one w znacznym stopniu odbiciem negatywnych recenzji zamieszczanych w prasie. Do najbardziej typowych należał zarzut fałszywego, sielankowego przedstawienia obrazu okupacji, wynikający bądź z jego nieznajomości, bądź świadomego przekręcania faktów. Dla przykładu w sprawozdaniu

³⁸ Awk (A. Ważyk). *Pierwszy pełny metraż krajowy*, „Kuźnica” 1947, nr 4, s. 15–16.

³⁹ Ibidem. Por. też R.B. (R. Bratny), *Ławeczka oskarżonych*, „Pokolenie” 1947, nr 2; J. Waldorff, *Sąd nad Zakazanymi piosenkami*, „Przekrój” 1947, nr 94.

⁴⁰ *Tezy ideologiczne filmu fabularnego*. AAN, zesp. PPR, sygn. 295/XVII-8.

⁴¹ Okólnik z dnia 13 lutego 1947 roku, AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 67.

z województwa łódzkiego donoszono, że *inteligencja i sfery robotnicze zostały zaskoczone pojawieniem się na ekranie dobroduszných Niemców, którzy nie tylko w stosunku do niemieckich oprawców, ale nawet do granatowej policji Generalnej Guberni są niewinnymi barankami*⁴². Zbliżone opinie napływały z województwa lubelskiego⁴³. W niektórych regionach kraju, między innymi w łódzkim i krakowskim, Związek Byłych Więźniów Politycznych oraz Koła Uczestników Walki o Niepodległość usiłowały nawet proklamować moralny bojkot filmu⁴⁴.

Dużo lepiej niż w mieście odbierano film na wsi, która – jak zauważał Wojewódzki Urząd Informacji i Propagandy w Łodzi – „*Zakazane piosenki*” *przyjęła bardzo życzliwie, ponieważ podobały jej się piosenki żołnierskie z czasów okupacji, koleje życia codziennego stolicy oraz obrazki walk partyzantkich*⁴⁵. Pozytywne opinie, pozbawione ingerencji urzędników Ministerstwa Informacji i Propagandy oraz wpływów nieprzychylnych recenzji, znaleźć można przede wszystkim w tzw. książkach życzeń kin objazdowych.

Trzeba podkreślić, że niezależnie od bardziej czy mniej krytycznych ocen widzów, niemal we wszystkich sprawozdaniach podkreślano fakt wielkiego zainteresowania, wyrażającego się wysoką frekwencją, co między innymi tłumaczono *specjalnym zaciekawieniem tematu i tła, bez względu na to, co widz wyniesie z seansu*⁴⁶. Film okazał się w badanym okresie rekordzistą, jeśli chodzi o wyniki eksploatacji. Tylko w pierwszym miesiącu wyświetlania zgromadził w kinach stałych i objazdowych 814 tys. widzów⁴⁷. Niewątpliwy sukces frekwencyjny nie był jednak dostatecznym argumentem na rzecz maksymalnego wyzyskania jego

⁴² Pismo Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy w Łodzi do Ministerstwa Informacji i Propagandy w Warszawie z 3.III.1947 roku. AAN, Zesp. MliP, sygn. 851, k. 68.

⁴³ Ibidem, s. 68–69.

⁴⁴ AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 68, sygn. 702, k. 180; Związek Byłych Więźniów Politycznych zaprezentował negatywną ocenę filmu na łamach „Kuznicy”. Por. *Uczestnicy walki o „Zakazanych Piosenkach”, „Kuznica” 1947*, nr 6.

⁴⁵ AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 68.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ W tym samym miesiącu przeciętna liczba widzów przypadających na jeden tytuł w pozostałych grupach filmów przedstawiała się następująco: szwedzkie – 179,5 tys., francuskie – 70,5 tys., radzieckie – 32,1 tys., polskie przedwojenne – 16,9 tys., angielskie – 14,1 tys., obce przedwojenne – 13,1 tys. widzów. Brak danych o liczbie seansów, na których wyświetlano poszczególne tytuły, nie pozwala na bardziej precyzyjną analizę popularności filmów. AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, zał. 25, tabl. 3.

walorów eksploatacyjnych. Ostra krytyka sprawiła, że dyrekcja „Filmu Polskiego” podjęła decyzję o wycofaniu filmu z ekranów. Ponowna premiera tytułu odbyła się dopiero 2 listopada 1948 roku, po dokonaniu poprawek zaleconych przez Podkomisję Filmową przy KC PPR.

W ostatnim kwartale 1947 roku pojawiły się pierwsze sygnały świadczące o tym, że dążenia do wzbogacenia i urozmaicenia zestawu filmów zagranicznych prezentowanych polskim widzom zostaną niebawem zaniechane. Świadczyła o tym między innymi zawartość cytowanego już dokumentu *Analiza filmów zagranicznych z punktu widzenia ich wartości wychowawczych*, owocuująca szczególnie surową oceną tułów amerykańskich. Stwierdzono w niej, że *większość z tych filmów wywiera destrukcyjny wpływ na naszych widzów budząc żądzę luksusu, okrucieństwa i wybujały erotyzm. Nawet pozornie pozbawione wszelkiej myśli politycznej lub społecznej filmy amerykańskie wywierają negatywny wpływ na publiczność, gdyż celowo odciągają uwagę widzów od zagadnień rzeczywistości [...]*⁴⁸. Nieco wyżej, choć również niezbyt przychylnie, oceniono pozostałe filmy zachodnie, za wyjątkiem szwedzkich, w których nie doszukano się żadnych wartości wychowawczych. Stosunkowo najwyżej, choć z zastrzeżeniami, o których już była mowa, oceniono produkcje radzieckie. Uznano, że są *na ogół utrzymane na wysokim poziomie pedagogicznym – obok wartości poznawczych przynoszą one naszemu widzowi nowy pogląd na takie zasadnicze kwestie etyczne jak godność pracującego, solidarność wyzyskiwanych, bezkompromisowość walki z wyzyskiwaczami, szacunek dla sił twórczych człowieka*. Uznając polityczną szkodliwość słabych filmów radzieckich, sugerowano, by te [...], które odpowiadają naszym wymogom [...] otoczyć [...] opieką naszej prasy i zorganizować im kulturalną, intensywną reklamę⁴⁹. Zaprezentowane oceny zostały natychmiast wsparte zaleceniami Podkomisji Filmowej KC PPR *skrupulatniejszej selekcji filmów zagranicznych oraz opracowania planu eksploatacji po linii zmniejszenia ilości filmów amerykańskich, jak również zwiększenia frekwencji na filmach radzieckich, co motywowano koniecznością rozpoczęcia ofensywy ideologicznej*⁵⁰.

⁴⁸ *Wytyczne programowe produkcji filmowej*, AAN, sygn. VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-8, k. 26, 26a, 27.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-9, k.13.

Płynące z góry dyrektywy i sugestie nie pozostały bez echa. Między 15 września a 15 października zorganizowano pierwszy przegląd filmów radzieckich, mający na celu *informowanie społeczeństwa o rozmachu kinematografii sowieckiej*. Pojawiły się apele kierownictwa „Filmu Polskiego” nawołujące do publikowania w prasie artykułów o *wspnianym rozwoju i wielkich wartościach estetycznych filmu radzieckiego*⁵¹. Czytelnicy mogli niebawem zaobserwować zmiany zapatrywań i upodobań krytyki. Nie bez powodu w listopadzie 1947 roku w jednym z tytułów „Biuletynu Informacyjnego Filmu Polskiego” przytaczano fragmenty artykułu zamieszczonego w „Komsomolskiej Prawdzie”, którego autor – powołując się na życzenia obywateli rzekomo protestujących przeciwko wyświetlaniu filmów amerykańskich – nawoływał do zdjęcia ich z ekranów⁵². Najwyraźniej redakcja „Biuletynu” uznała, że takie apele mogą wpłynąć również na polskich widzów, zachęcając ich do weryfikacji, pozytywnego dotąd, stosunku do filmów zza oceanu. Jak bowiem wynikało z badań Komisji Ankietowej, obrazy amerykańskie zdecydowanie przodowały pod względem popularności, osiągając blisko dwukrotnie wyższe wskaźniki frekwencyjne niż filmy radzieckie⁵³. Wobec wysuwających się na pierwszy plan politycznych kryteriów oceny repertuaru to, że rozpowszechnianie filmów amerykańskich przynosiło największe wpływy, nie miało już znaczenia⁵⁴.

⁵¹ „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1947, nr 19 z 13.IX. AFN.

⁵² Ibidem.

⁵³ Porównanie wskaźników średniej ilości widzów na jednym seansie w poszczególnych grupach filmów długometrażowych dało następujące rezultaty: nowe filmy amerykańskie – 332 widzów, filmy obce sprzed 1939 roku – 258, nowe filmy szwedzkie – 252, filmy polskie sprzed 1939 roku – 231, nowe filmy szwajcarskie – 181, filmy radzieckie – 165, nowe filmy francuskie – 153, *Zakazane piosenki* – 151, nowe filmy angielskie – 145 widzów. AAN, zesp. CUP, sygn. 3402. Warto zauważyć, że różniące się od siebie dane dot. oglądalności *Zakazanych piosenek* wynikają niejednokrotnie z różnych sposobów przeliczeń. Czym innym bowiem są bezwzględne liczby widzów, czym innym liczby widzów przypadające na jeden seans, czy też na jedną kopię.

⁵⁴ W 1947 roku wpływy z rozpowszechniania tytułów anglosaskich wynosiły 63% ogółu wpływów osiągniętych z eksploatacji filmów zagranicznych, w tym amerykańskich – 46,9% (29% ogólnej sumy wpływów). *Kinematografia polska w cyfrach*. Maszynopis powielany, 1957, wyd. NZK.

Rozdział 4. Problemy odbudowy i funkcjonowania sieci kin

**„Film Polski”, a koncesje na prowadzenie kin.
Wyniki kontroli P.P. „Film Polski”. Przyczyny deficytu.
Polityka personalna przedsiębiorstwa
i jej skutki. Dokonania w zakresie rozwoju
sieci kin. Ocena efektów kinofikacji i recepty
Stanisława Albrechta na rozwój sieci kin**

Przejęcie przez państwo kinoteatrów z rąk prywatnych właścicieli usuwało główną przeszkodę, która – zdaniem zwolenników nacjonalizacji kina – uniemożliwiała dotąd racjonalną, zgodną z interesami społeczeństwa politykę kulturalną w dziedzinie filmu. Równocześnie jednak stawiło dyrekcję „Filmu Polskiego” przed koniecznością przystąpienia do realizacji tak chętnie do niedawna serwowanych obietnic pokrycia kraju siecią ogólnodostępnych kin, pomyślnie realizujących funkcje kulturalno-oświatowe, wychowawcze, propagandowe, oraz przynoszących wysokie zyski. Z chwilą uzyskania upragnionego przywileju w dziedzinie zakładania i prowadzenia teatrów świetlnych zainteresowanie budową nowych obiektów jednak wyraźnie osłabło. Energia dyrekcji skoncentrowała

się na starciach z właścicielami budynków i sal, które – jej zdaniem – powinny zostać przeznaczone na kina, rabunkowej eksploatacji już istniejących obiektów, rozbudowie administracyjnych struktur zarządzania oraz na zwalczaniu konkurentów, którzy zapragnęli skorzystać z dobrodziejstwa artykułu 4 dekretu z 13 listopada 1945 roku. Bowiem po jego ogłoszeniu do Ministerstwa Informacji i Propagandy zaczęły napływać liczne prośby o udzielenie koncesji na prowadzenie kin, sygnowane przez najróżniejsze instytucje i organizacje, od Komitetów PPR poczynając, na Wojskowym Duszpasterstwie i Towarzystwie Gniazd Sierocych kończąc¹.

Prośby te różnie uzasadniano. Jedne organizacje pisały o potrzebie zdobycia środków na cele charytatywne, inne wskazywały na konieczność *uaktywnienia swych członków*, niektóre pragnęły poprzez wyświetlanie filmów we własnym kinie *dać godziwą rozrywkę, kształcić i uspołeczniać, a młodzieży szkolnej ułatwić naukę oraz czuwać nad umacnianiem ducha demokratycznej Polski*². Niezależnie jednak od argumentów stosowanych przez autorów podań, posiadająca przywilej ich opiniowania Dyrekcja „Filmu Polskiego” pozostawała najczęściej niewzruszona, blokując w zarodku większość podobnych inicjatyw. Odmowę udzielenia koncesji tłumaczono zwykle brakiem filmów i aparatów projekcyjnych oraz, podyktowaną interesem społecznym, koniecznością planowego rozwoju kin i podporządkowania ich z tej racji jednemu ośrodkowi dyspozycyjnemu. W nielicznych przypadkach dotyczących wyższych szczebli PPR udzielano tzw. koncesji ograniczonej, dającej możliwość darmowego korzystania z filmów i wyświetlania ich raz, dwa razy w tygodniu, dla członków i sympatyków.

Zachowane dokumenty wskazują na wielką zaborczość i samowolę ówczesnej dyrekcji „Filmu Polskiego” w rozwiązywaniu problemów własności budynków i sal przeznaczanych na kina, a także przy ustalaniu wysokości stawek najmu i odszkodowań dla ich dawnych właścicieli.

¹ Wśród instytucji i organizacji ubiegających się o koncesję znalazły się również: Związek Samopomocy Chłopskiej, Powiatowe Związki Walki Młodych, Rady Związków Zawodowych, Jednostki Wojska Polskiego, Zarządy Miejskie TUR, PPS, Wojewódzkie Oddziały TPPR, Spółdzielnie Pracy, Związek Byłych Więźniów Politycznych, Liga Kobiet, Towarzystwo Opieki nad Majdankiem, Towarzystwo Przyjaciół Żołnierzy itp. AAN, zesp. MliP, sygn. 908.

² Ibidem.

Postawę taką ułatwiał brak rozporządzeń wykonawczych do dekretu z 13 listopada i zwlekanie z zatwierdzeniem statutu przedsiębiorstwa oraz z powołaniem do życia instytucji mających sprawować społeczny nadzór nad jego poczynaniami.

Nieznajomość kryteriów stosowanych przy udzielaniu koncesji na prowadzenie kin, jak i samowola dyrekcji „Filmu Polskiego”, stały się powodem licznych skarg i protestów kierowanych do Ministerstwa Informacji i Propagandy, budzących coraz większy niepokój jego urzędników. Świadczy o tym między innymi notatka sporządzona 18 maja 1946 roku przez wicedyrektora Propagandy Krajowej Zygmunta Ziółka w sprawie stosunku Ministerstwa do własnych przedsiębiorstw. Postulował on nie tylko jak najszybsze utworzenie Rady Nadzorczej i Komisji Rewizyjnej, ale także podkreślał, że *najpilniejszą [...] kwestią w związku z art. 20 i 21 [dekretu: E.G.] jest utworzenie Komisji Rozjemczej do rozstrzygania sporów o umowy dzierżawne, charakter budynków i sal [...]. Również kwestia licencji musi być jasno sformułowana i najlepiej, aby sprawy tej nie chować pod kloszem i opublikować komu i na jakich podstawach koncesje się wydaje*³. Do wyjaśnienia tego ostatniego jednak nie doszło, choć interes społeczny, na który nieodmiennie powoływała się dyrekcja „Filmu Polskiego”, nadal pozostawał koronnym argumentem. W rzeczywistości chodziło głównie o interesy samego przedsiębiorstwa, którego kierownictwo dążyło do zagwarantowania sobie dopływu maksymalnych kwot z eksploatacji kinoteatrów.

Dążenia do nadzoru nad wszystkimi kinami były do pewnego stopnia uzasadnione charakteryzowanym wcześniej komercyjnym stosunkiem do „Filmu Polskiego” centralnych władz gospodarczych. Jako przykład takiego właśnie nastawienia można podać prowadzoną wówczas politykę fiskalną, wykazującą wiele analogii z polityką uprawianą w okresie międzywojennym. Kinoteatry obciążono różnymi opłatami i podatkami, w tym podatkiem widowiskowym (komunalnym) płaconym na rzecz związków samorządowych⁴, a także dochodowym i obrotowym. Dekret

³ Notatka sporządzona 18 maja 1946 roku przez wicedyrektora Propagandy Krajowej Zygmunta Ziółka w sprawie stosunku Ministerstwa do własnych przedsiębiorstw. AAN, zesp. MliP, sygn. 895, k. 4.

⁴ W 1945 roku podatek widowiskowy wynosił 15% ceny biletu, a więc w przypadku wyświetlania

z 21 grudnia 1945 roku, nakładający na przedsiębiorstwa kinowe podatek obrotowy, utrzymywał wprowadzoną w 1938 roku zasadę, w myśl której wolne od podatku były *przedstawienia sceniczne, choreograficzne oraz produkcje wokalne i muzyczne z wyjątkiem produkcji wykonywanych w zakładach gastronomicznych oraz z wyjątkiem wyświetlania filmów, choćby połączonego z innego rodzaju produkcjami*⁵.

Niezależnie od podatków płynących do skarbu państwa i kas samorządowych, kina – podobnie jak przed wojną – zobowiązane były do wnoszenia różnych opłat na cele i instytucje społeczne, jak PCK, Robotnicze Towarzystwo Przyjaciół Dzieci, Fundusz Pracy, Pomoc Zimowa, Fundusz Odbudowy Stolicy itp.⁶. Przeciwno podobnym obciążeniom protestowała nieustannie dyrekcja „Filmu Polskiego”, utrzymująca, że *dochody z kinematografii winny iść tylko na potrzeby kinematografii, fundusze zaś na inne cele muszą znaleźć inne źródła dochodów, nie można bowiem wykonywać działań społeczno-charytatywnych kosztem kinematografii*⁷.

Protesty te można by uznać za w pełni zasadne, gdyby nie kilka faktów. Po pierwsze – działalność kin w pierwszych powojennych latach niewiele miała w istocie wspólnego z wymagającą wsparcia działalnością kulturalno-oświatową. Po drugie – brakowało dowodów na to, że środki finansowe uzyskiwane z eksploatacji kin są wykorzystywane przez dyrekcję „Filmu Polskiego” w sposób racjonalny i celowy. Wręcz przeciwnie! Wyniki kolejnych kontroli przeprowadzanych w przedsiębiorstwie (między innymi przez Biuro Kontroli przy Radzie Państwa), ujawniające liczne nadużycia, wskazywały, że pod hasłem *interesu społecznego*

filmów polskich był wyższy niż w drugiej połowie lat trzydziestych. Nie płaciły go jednak kina objazdowe. Niektóre samorządy nakładały podatek sięgający 30%.

⁵ *Dekret z 21 grudnia o podatku obrotowym* „Dziennik Ustaw RP” 1946, nr 3, poz. 23, „Dziennik Ustaw RP” 1947, nr 15, poz. 58.

⁶ Wysokość opłat na rzecz PCK, Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci i Towarzystwa Przyjaciół Żołnierzy regulowało zarządzenie ministra Informacji i Propagandy z dnia 18 kwietnia 1946 roku wprowadzające dopłaty do biletów kinowych na rzecz Funduszu Opieki Społecznej. Opłaty te wynosiły od 1 do 3 zł w zależności od ceny biletu i dzielone były między wymienione organizacje w następujących proporcjach: 60%, 30% i 10%. Uchylenie opłat na rzecz PCK nastąpiło dopiero w 1949 roku. Pozostałe opłaty zlikwidowano od stycznia 1950 roku,

⁷ *Notatka Dyrekcji P.P. „Film Polski” w sprawie projektowanego dekretu o opłatach od widowisk przygotowywanego przez Ministerstwo Administracji Publicznej*, AAN, o.VI, zesp Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-9, k. 41–42.

kryły się często osobiste materialne interesy pracowników kinematografii. Znaczna część wypracowanych środków finansowych była bądź marnotrawiona wskutek nieudolności kierownictwa i istniejącego w przedsiębiorstwie chaosu, bądź też pochłaniana przez wydatki personalne, nie przynoszące konkretnych efektów, jak np. *płacenie alimentów z funduszu państwowego przedsiębiorstwa*⁸, honoraria za niewykonane dzieła, niewykorzystane projekty, premie wypłacane za różnorodne prace rzekomo wykraczające poza normalne obowiązki pracowników. Tolerowano przy tym fikcyjne rachunki, fałszowanie ksiąg, nie mówiąc o ignorowaniu obowiązujących przepisów gospodarczych⁹. Po trzecie wreszcie, w zniszczonym wojną kraju potrzeby kinematografii nie były bynajmniej najważniejsze. Okoliczności tej kierownictwo „Filmu Polskiego” nie chciało, bądź nie potrafiło, zrozumieć. Jego postawę w trafny sposób oddaje refleksja zawarta w jednym z pokontrolnych sprawozdań (przyczożona przez Komisję Ankietową): *Przedstawione wyżej nadużycia – stwierdzał organ kontrolny – [...] świadczą [...] o specyficznej mentalności polegającej na lekceważeniu opinii publicznej, które wyżywa zapewne z faktu posiadania przez przedsiębiorstwo własnych źródeł dochodu w postaci eksploatowanych kin i z przekonania, że odbudowa [...] przemysłu filmowego jest najważniejszym zadaniem państwowym, dla którego nie ma granic gospodarczego uzasadnienia ani legalności działania*¹⁰.

Nadużycia w Przedsiębiorstwie Państwowym „Film Polski” miały niewątpliwie miejsce. Przy szacowaniu ich rzeczywistej skali trzeba

⁸ E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 64.

⁹ Setki zarządzeń wydanych w 1945 i 1946 roku przez kierownictwo „Filmu Polskiego” w 90% dotyczyły przydziału premii za nadprogramowe działania, które w istocie powinny należeć do normalnych obowiązków pracowników, wykonywanych w ramach płacy zasadniczej. Premie te, wypłacane co miesiąc, sięgały 70–100% wynagrodzenia podstawowego. W 1945 roku nagrody przyznane sobie przez kierownictwo przedsiębiorstwa wahały się przeciętnie w granicach od 5 do 15 tys. zł. W tym czasie pracownicy zatrudnieni w przemyśle zarabiali średnio od 588 zł w pierwszym kwartale do 2057 zł – w czwartym. Profesor uniwersytetu otrzymywał wówczas około 3600 zł. AAN, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 107, 108, 109. AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, k. 6–59; H. Jędruszczak, *Miasta i przemysł w okresie odbudowy...*, s. 360.

¹⁰ AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, k. 50. Komisja Ankietowa CUP skupiała przedwojennych ekonomistów i urzędników z resortów gospodarczych, w dużej części związanych z PPS, i mogła być wówczas uważana za niezależny ośrodek myśli ekonomicznej. W 1948 roku została zlikwidowana z inspiracji Hilarego Minca.

jednak pamiętać o tym, że Biuro Kontroli przy Radzie Państwa stanowiło domenę PPS. Nie można więc wykluczyć, że wyniki kontroli przeprowadzanych przez tę instytucję mogły być do pewnego stopnia rewanżem za odsunięcie tej partii przez PPR od zarządzania kinematografią.

Organiczna niechęć dyrekcji „Filmu Polskiego” do instytucji i organizacji pragnących zakładać i prowadzić kinoteatry stała się jedną z przyczyn zahamowania tempa kinofikacji. Zadecydowało o tym również szybkie zmniejszanie się liczby budynków i sal, w których można było uruchamiać kina minimalnym wysiłkiem i kosztem¹¹. O ile więc w 1945 roku otwarto 403 kinoteatry, to w 1946 roku przybyło ich już tylko 115, w 1947 – zaledwie dwa. Dalsze postępy kinofikacji wymagały już konkretnych planów budownictwa kinowego oraz znacznych nakładów finansowych. Tymczasem, mimo ograniczenia do minimum konkurencji w dziedzinie zakładania i eksploatacji kin, sytuacja finansowa przedsiębiorstwa nie przedstawiała się najlepiej.

Wbrew wcześniejszym zapowiedziom dyrekcji, za to zgodnie z przewidywaniami Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych, „Film Polski” okazał się instytucją deficytową, a plany budownictwa kinowego w oparciu o dochody już istniejących obiektów – czystą fikcją. Nierealność tych planów wynikała z dwóch zasadniczych przyczyn. Po pierwsze – na skutek utrzymywania (w imię doktrynalnych celów) bardzo niskich cen biletów wpływy z kin były za małe w stosunku do istniejących potrzeb. Po drugie – znaczną część wypracowanych przez kina dochodów pochłaniały inne działy przedsiębiorstwa¹².

System finansowy „Filmu Polskiego” (najprawdopodobniej także w imię celów doktrynalnych) od początku podporządkowany został celom produkcji, a nie rozpowszechniania. Po to utworzono specjalny Fundusz Filmowy znajdujący się w dyspozycji Działu Produkcji, przeznaczony na pokrycie kosztów realizacji rodzimych filmów fabularnych i niefabular-

¹¹ W 1946 roku stwierdzono, że 455 kinoteatrów uruchomionych do kwietnia stanowi ostateczną liczbę obiektów nie wymagających budowy od podstaw. „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1946, nr 17–18 z 5–12 maja. AFN.

¹² Według szacunków Komisji Ankiетowej 80,6% dochodów uzyskiwanych przez „Film Polski” w 1946 roku stanowiły wpływy z kin, natomiast wydatki na rozpowszechnianie wyniosły tylko 62,7% ogółu wydatków przedsiębiorstwa. AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, k. 50.

nych. Fundusz powstawał z części wpływów z wyświetlania polskich filmów przekazywanych przez kina za pośrednictwem Centralnego Biura Wynajmu¹³. Pozostała w kasie część wpływów, po uregulowaniu wszystkich innych opłat, w najlepszym razie wystarczała na pokrycie bieżących kosztów eksploatacji kina¹⁴.

Ograniczający możliwości rozbudowy sieci kin kryzys finansowy przedsiębiorstwa miał wiele źródeł. Nie był on wyłącznie – jak usiłowało tłumaczyć kierownictwo „Filmu Polskiego” – wynikiem zachłanności fiskusa, nie chcącego uwzględnić wyjątkowej roli kina jako *siły współtwórczej nowej rzeczywistości*. Tym bardziej, że uchylanie się od opłat na rzecz różnych wierzycieli, bądź ich zaniżanie, pozostawało nadal elementem prowadzonej przez przedsiębiorstwo gospodarki finansowej. W istotnym stopniu było to następstwo małej liczby kin i niewielkiego wykorzystania ich zdolności eksploatacyjnej, braku bodźców do podnoszenia rentowności, rozruttnej gospodarki, wreszcie – lekceważenia podstawowych praw ekonomicznych, będącego efektem partyjnych nakazów.

Za jeden z jaskrawych przykładów nieliczenia się z realiami ekonomicznymi należy uznać obowiązujący wówczas system cen biletów kinowych. Zgodnie z założeniami polityki kulturalnej, ale za to wbrew zakrojonym na szeroką skalę planom kinofikacji, przyjęto, że kino powinno być dostępne przede wszystkim dla *ludzi pracy*, a więc musi być tanie. W związku z tym, w styczniu 1946 roku wprowadzono zasadę sprzedaży 50% ogółu biletów po cenach ulgowych, z czego 10% przeznaczano dla wojska, a 40% dla Rady Związków Zawodowych, która

¹³ Kina w zależności od kategorii przekazywały na konto Centralnego Biura Wynajmu Filmów od 15 do 40% wpływów z rozpowszechniania długometrażowych filmów polskich. Z uzyskanej w ten sposób sumy 80% trafiało do Działu Produkcji. Z tytułu eksploatacji polskich filmów krótkometrażowych, średnietrażowych i „Tygodników Filmowych” kina wносиły zryczałtowaną opłatę w wysokości 10% wpływów; 90% tej kwoty przekazywano producentowi. W przypadku wyświetlania długometrażowych obrazów obcej produkcji, objętych umowami z zagranicznymi właścicielami, polski dystrybutor pobierał w zależności od kategorii kina od 15 do 40% wpływów, dzieląc się uzyskanym w ten sposób dochodem z producentem zagranicznym zgodnie z umową. Por. zarządzenie nr 211 i 212 z 1 grudnia 1946 roku oraz zarządzenie 465 z 29 stycznia 1947 roku (sygnowane przez A. Forda). AMKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 110.

¹⁴ W 1946 roku łączne koszty prowadzenia kin szacowano na 775 472 zł, co stanowiło 77% wpływów netto. Przeciętny koszt prowadzenia kina wynosił 769 tys. zł, w tym opłaty na rzecz producenta filmu 46,3%. AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, k. 48 oraz zał. 28, k. 1–3.

rozdzielała je na podstawie zgłoszeń pomiędzy poszczególne przedsiębiorstwa, instytucje i młodzież szkolną. Pozostałe 50% ogółu biletów sprzedawanych po cenach komercyjnych pozostawało w kasie kina¹⁵. Niezależnie od tego rozprowadzano również znaczną ilość biletów bezpłatnych, przysługujących między innymi funkcjonariuszom MO, ORMO i pracownikom wielu urzędów państwowych. Łączne straty kin z tytułu wydawania biletów bezpłatnych oceniano na początku 1947 roku na około 15 mln zł miesięcznie¹⁶.

Przeprowadzona w kwietniu 1947 roku dość znaczna podwyżka cen biletów (średnio o 130%) nie przyczyniła się do wyraźnej poprawy sytuacji finansowej przedsiębiorstwa. Po pierwsze – wprowadzono ją w okresie wyraźnego kryzysu repertuarowego (przed premierami nowych filmów amerykańskich) i przejściowego zmniejszenia zainteresowania kinem. Po drugie – nowy system charakteryzował się nieproporcjonalnie dużym wzrostem cen biletów normalnych w stosunku do ulgowych, co spowodowało pogorszenie relacji między poszczególnymi rodzajami sprzedawanych biletów na korzyść tych ostatnich¹⁷. W rezultacie w dalszym ciągu wpływy nie nadążały za frekwencją, co sprawiło, że w połowie 1947 roku straty przynosiła jedna trzecia kinoteatrów, rzutując tym samym negatywnie na wyniki finansowe całej kinematografii. Jak wynikało z szacunków Komisji Ankietowej CUP, po skasowaniu biletów ulgowych wpływy z kin (przy założeniu pełnej frekwencji) mogłyby wzrosnąć o jedną trzecią, czyli do 136 mln zł miesięcznie¹⁸. Były to jednak wyłącznie rozważania teoretyczne, mało istotne wobec dążenia władz partyjno-państwowych do objęcia wpływem państwowej propagandy maksymalnej liczby widzów. W praktyce, z przywileju ekonomicznej dostępności kina korzystali przede wszystkim spekulanci, odsprzedający tanie bilety po wielokrotnie wyższych cenach. Niedostatek

¹⁵ Ceny biletów ulgowych wynosiły wówczas: 5, 10 i 15 zł dla kin I i II kategorii oraz 5, 8 i 10 zł dla kin III i IV kategorii

¹⁶ AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, k. 64.

¹⁷ Ceny biletów normalnych wzrosły od 60 do 220%, ulgowych od 40 do 120%. Relacje między liczbą sprzedanych biletów normalnych, ulgowych i bezpłatnych kształtowały się w połowie 1947 roku jak 40:58:2. AAN, zesp. CUP, t. 3402, zał. 24.

¹⁸ Ibidem, k. 64.

kin i zjawisko wielkiego zapotrzebowania na kinową rozrywkę ułatwiały ten proceder¹⁹.

Nie sprzyjały również osiąganiu korzystnych wyników finansowych inne czynniki: polityka personalna przedsiębiorstwa, wysokie koszty związane z koniecznością utrzymania nadmiernie rozbudowanego aparatu administracyjnego w systemie eksploatacji kin i filmów, również liczne nadużycia dokonywane przez pracowników rozpowszechniania.

Od czerwca 1945 roku do końca 1947 nadzór nad kinami sprawował Centralny Zarząd Kin wraz z Zarządami Okręgowymi, których liczba wahała się w poszczególnych latach od 11 do 13. Rozwiązywanie problemów związanych z uruchamianiem i eksploatacją kin oświatowych leżało w gestii działu Filmów Oświatowych Instytutu Filmowego, posiadającego 11 delegatur. Według badań Komisji Ankietowej, Centralny Zarząd Kin zatrudniał na początku 1947 roku 5948 pracowników, Centralne Biuro Wynajmu – 138²⁰. Była to armia ludzi dublujących swoje funkcje, nieproporcjonalna do liczby kinoteatrów i filmów, pochłaniająca znaczną część wypracowanych przez kina wpływów²¹.

Początkowo część personelu kin zatrudnionego na stanowiskach kierowniczych stanowili przedwojenni fachowcy, reedukowani od 1945 roku na specjalnych kursach organizowanych z myślą o uświadomieniu im nowych funkcji kina oraz zapoznaniu z aktualną problematyką społeczno-polityczną. Równolegle jednak szkolono już nowe kadry pozbawione nawyków dawnej „branży”²². Praca w Centralnym Zarządzie Kin, Zarządach Okręgowych oraz w kinach uważana była za przywilej, o który ubiegało się wiele osób. Tych, którym udawało się tego przywileju dostąpić, pozostali pracownicy uważali za ustosunkowaną klikę. Dążąc do zdobycia wymarzonego stanowiska, nie przebiegano w środkach

¹⁹ W przypadku szczególnie atrakcyjnych filmów ceny „spekulacyjne” dochodziły niekiedy do 300–400 zł. W tym czasie 1 kg cukru kosztował 180 zł.

²⁰ AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, k. 42; *Sprawozdania „Filmu Polskiego” dotyczące zatrudnienia i ruchu sił roboczych*, AAN, zesp. MliP, sygn. 173.

²¹ Koszty administracyjne centralnego Zarządu Kin i Zarządów Okręgowych stanowiły łącznie 34,3% kosztów prowadzenia kin, w tym wydatki osobowe – 71%, AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, k. 43.

²² J. Zagrodzki, *Kursy dla kierowników kin*, „Biuletyn Kinofikacji” 1945, nr 2 z 30 czerwca. W 1946 roku kursy takie organizował Instytut Filmowy i Centralna Szkoła Polityczno-Wychowawcza Ministerstwa Informacji i Propagandy.

i argumentach. Niekiedy posługiwano się donosami, w których przedwojennych „kiniarzy” zatrudnionych w „Filmie Polskim” określano mianem *faszystów, którzy czekają tylko powrotu „rządu” londyńskiego, aby stać się właścicielami kin, które dzisiaj organizują*²³. W rezultacie, prędzej czy później, funkcje kierownicze przekazywano osobom, które okazywały *głębokie poczucie obowiązku rzetelnego i prawdziwego informowania Ob. Ministra o faktycznym stanie rzeczy*²⁴.

Szczególnie dużo krytycznych uwag na temat polityki personalnej prowadzonej w systemie rozpowszechniania filmów miał Związek Zawodowy Pracowników Filmowych i Rady Zakładowe w Okręgowych Zarządach Kin, opanowane przez członków PPS. Organizacje te wysuwały między innymi zarzut oparcia tej polityki na systemie protekcyjnym²⁵.

Ubieganie się o pracę w Okręgowych Zarządach Kin nie zawsze wynikało z bezinteresownej miłości do sztuki filmowej i chęci wspierania poczynań nowej władzy. Dla wielu osób istotnym autem zatrudnienia w tych instytucjach była niewątpliwie możliwość niemal bezkarnego defraudowania wpływów z kin. Trzeba bowiem stwierdzić, że jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk, towarzyszących kinofikacji, były bulwersujące opinię publiczną nadużycia dokonywane przez pracowników kin. U źródeł tego zjawiska tkwiła okupacyjna demoralizacja społeczeństwa, brak autentycznego związku pośpiesznie szkolonych kadr ze swoim warsztatem pracy oraz odpowiedniego systemu kontroli dochodów i wydatków kin. Do codziennych niemal wykroczeń należało więc wpuszczanie widzów na seanse bez biletów (za łapówkę) oraz zawyżanie cen biletów. Zdarzały się przypadki seansów, których wpływów nie ujawniano, a gotówkę rozdzielano między pracowników kin jako ekwiwalent zawieszanej wówczas trzynastej pensji, co było zapewne wynikiem zbyt dosłownego rozumienia idei zbiorowej własności. Dochodziły sygnały o sprzeniewierzeniu przez kierowników kin większych

²³ *Sprawozdanie z dotychczasowej pracy w Przedsiębiorstwie Państwowym „Film Polski” skierowane do Ministra Informacji i Propagandy przez Mariana Polańskiego 25 maja 1946 roku*, AAN, zesp. MliP, sygn. 898, k. 66.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ *Memoriał Związku Zawodowego Pracowników Przemysłu Filmowego z 1947 roku*, AAN, zesp. CUP, sygn. 3402.

sum i porzucaniu pracy, nadużyciach przy remontach itp. Tropieniem nadużyć zajmowało się wówczas Biuro Kontroli przy „Filmie Polskim”. Niektóre głośniejsze sprawy kierowano do rozpatrzenia przez Komisję Specjalną do Walki z Nadużyciami i Szkodnictwem Gospodarczym przy Prezydium KRN, czasem zwalniano pracowników, niekiedy udzielano jedynie nagany (z poufnym podaniem), przenosząc na równorzędne stanowisko w innym okręgu, w większości przypadków jednak malwersacje pozostawały bezkarne²⁶. Fakty te, ujawniane na łamach prasy, budziły zrozumiałe oburzenie społeczeństwa, dostrzegającego coraz większy rozdzźwięk między programowymi hasłami i zapowiedziami kierownictwa „Filmu Polskiego” a szarą rzeczywistością.

W pierwszym półroczu 1947 roku, czyli tuż przed uchwaleniem przez Sejm Trzyletniego Planu Odbudowy, w Polsce funkcjonowały 533 kinoteatry o łącznej liczbie 225 803 miejsc. Były to w większości obiekty małe, liczące poniżej 300 krzeseł. Znaczna ich część mieściła się w budynkach opuszczonych lub wynajętych, o nieokreślonej ciągle sytuacji prawnej. Prócz tego pracowało sześć stałych kin oświatowych, podlegających Instytutowi Filmowemu, dysponujących łączną liczbą 1645 miejsc. Blisko 70% obiektów administrowanych przez Centralny Zarząd Kin stanowiły kinoteatry III i IV kategorii, pracujące zaledwie 15–19 dni w miesiącu. W porównaniu z 1938 rokiem liczba osób przypadających na jedno krzesło kinowe wzrosła ze 121 do 126²⁷. Najbardziej upośledzona pod tym względem była nadal ludność wiejska, skazana na rzadki, odbywający się w prymitywnych warunkach, kontakt z kinem ruchomym. Nieporównywalnie większe szanse zetknięcia z kinem mieli mieszkańcy miast, gdzie na jedno krzesło kinowe przypadało średnio 35 osób, co zresztą także nie zaspakajało

²⁶ Szczególnie głośnym echem odbiła się sprawa dyrektora Okręgowego Zarządu Kin w Katowicach Zygmunta Alfusa, któremu zarzucano między innymi samowolne zarządzenia w sprawie wykorzystania wpływów z poranków filmowych, uchylanie się od zapłaty należności za filmy oraz obowiązujących podatków. Zasadność tych zarzutów jest dziś trudna do ustalenia, warto jednak zaznaczyć, że dyrektor Alfus był członkiem PPS, która występowała w jego obronie. Akta sprawy: AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-7, 295-VII-209.

²⁷ AAN, zesp. CUP, sygn. 349 i 3402; AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-9, k. 156–157.

potrzeb. Zaledwie kilka największych ośrodków (Łódź, Katowice, Kraków) posiadało – jak na ówczesne warunki – dostateczną liczbę miejsc w kinach w stosunku do gęstości zadudnienia. Bardzo trudna sytuacja panowała w stolicy, gdzie na jedno miejsce przypadało aż 75 potencjalnych kinomanów²⁸.

Dostępność kin była nie tylko niewspółmiernie mała w stosunku do potrzeb, ale także bardzo zróżnicowana przestrzenią, co stanowiło następstwo otwierania kin w pierwszym rzędzie tam, gdzie pozwalał na to stan ocalałych budynków i sal. Przesądziło to w dużym stopniu o odtworzeniu – tyle tylko, że w nowych granicach – przedwojennego podziału na Polskę A i B²⁹.

Poza zjawiskiem spekulacji biletami, jednym z następstw małej ilości kinoteatrów był, w przypadku szczególnie atrakcyjnych filmów, tłok, awantury pod kasami, konieczność interwencji wojska i milicji, które niekiedy pacyfikowały rozgorączkowanych kinomanów przy pomocy zimnej wody z hydrantów i strzałów *na postrach*. Mimo wysiłku sił porządkowych zdarzało się, że w seansach uczestniczyło jednocześnie 7500 osób, a drugie tyle czekało na ulicy³⁰.

Sceny rozgrywające się pod niektórymi wielkomiejskimi kinami dowodziły wielkiej popularności tej formy rozrywki: uczestnictwo w spektaklu kinowym umożliwiało zaspokojenie silnej wówczas potrzeby więzi grupowej i kontaktów międzyludzkich, ułatwiało odprężenie, dostarczało elementarnej wiedzy o świecie, ujednolicało doświadczenia i pozwalało zapomnieć o wojennych przeżyciach. Atrakcyjność kina potęgował brak konkurencyjnych rozrywek, trudna sytuacja mieszkaniowa, nieprzygotowanie większości społeczeństwa do uczestnictwa w bardziej tradycyjnych formach kultury. Niestety, charakterystyczne dla pierwszych powojennych lat wielkie zainteresowanie kinem nie zostało w pełni wykorzystane, i to nie tylko z powodu zbyt małej ilości kinoteatrów.

²⁸ AAN, zesp. CUP, sygn. 3402.

²⁹ Przeciętna liczba kin stałych wahała się od 18 w Okręgowym Zarządzie Kin w Szczecinie do 87 w Okręgowym Zarządzie Kin w Katowicach. AAN, zesp. CUP, sygn. 349.

³⁰ Por. *Sprawozdanie z sytuacji w warszawskim kinie Atlantic w dniu 25 sierpnia 1946 roku*. AAN, zesp. MliP, sygn. 172, k. 52.

W 1947 roku odwiedziło kina 65 mln widzów, podczas gdy łączną zdolność eksploatacyjną obiektów szacowano na 150 mln osób³¹. Był to efekt mało atrakcyjnego repertuaru, nieprzemyślanej polityki eksploatacyjnej (między innymi w zakresie doboru programów i dostosowania ich do warunków lokalnych), rabunkowej gospodarki w stosunku do publiczności, która polegała na nadmiernej, często kłamliwej reklamie słabych filmów, odstręczającego dla wielu widzów widoku kolejek pod kasami. Nie bez znaczenia był także odstraszający stan techniczny kin i fatalne warunki projekcji. Jak oceniano w pierwszej połowie 1947 roku, ponad połowa kinoteatrów mieściła się w lokalach nieodpowiadających przepisom bezpieczeństwa publicznego. Zły stan techniczny kin był następstwem zlekceważenia przez kierownictwo przedsiębiorstwa potrzeby renowacji budynków i sprzętu³². Zainteresowanie problemem bezpieczeństwa publicznego w kinach okazano dopiero po tragicznym wypadku w Strzegomiu, który pociągnął za sobą śmierć kilku i kalectwo kilkunastu osób³³.

Niskie wskaźniki frekwencji, będące następstwem wymienionych przyczyn, powodowały, że sieć kinoteatrów osiągała zaledwie 30% możliwych do uzyskania wpływów przy założeniu pełnego wykorzystania ich zdolności eksploatacyjnej³⁴.

Mała liczba kin w połączeniu z niskimi cenami biletów i niezadowalającymi wskaźnikami wydajności oraz utrzymywaniem wielu obiektów deficytowych ograniczały możliwości rozwojowe krajowej produkcji filmowej i całej kinematografii. Jak szacowała Komisja Ankietowa Centralnego Wydziału Planowania – przy ówczesnych cenach biletów (po podwyżce w 1947 roku cena ta wynosiła średnio 31 zł netto) i przyjętych opłatach eksploatacyjnych na rzecz producenta krajowego (około 25% wpływów netto) jeden widz dawał producentowi 8 zł dochodów. Wynikało

³¹ Wykorzystanie zdolności eksploatacyjnej kin wynosiło w pierwszej połowie 1947 roku średnio 44%, AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, k. 27 oraz zał. 24, s. 2.

³² Według danych dyrekcji „Filmu Polskiego” wartość sprzętu zdobytego lub zabezpieczonego wynosiła 960 mln zł, tj. ponad 90% ogólnej sumy wkładów w kapitalne remonty i wyposażenie kin.

³³ Powołano wówczas komisje budowlane do zbadania bezpieczeństwa publicznego kin i zalecono zamknięcie najbardziej niebezpiecznych obiektów.

³⁴ AAN, zesp. CUP, sygn. 3402, k. 4.

z tego, że dla pokrycia kosztów filmu, na który wydatkowano 60 mln zł (tak oceniano realny kosztorys filmu polskiego w 1947 roku), powinno go obejrzeć około 7,5 mln widzów, czyli blisko 30% całej ludności kraju, co w ówczesnych warunkach było mało realne³⁵.

Negatywna atmosfera wokół „Filmu Polskiego” uległa zaostrzeniu w 1947 roku. Dotychczasowe dokonania przedsiębiorstwa w dziedzinie kinofikacji nie zadowalały bowiem nie tylko ludności, ale także władz państwowych, oczekujących racjonalnej gospodarki i rentowności kinematografii. Stopniowo wyczerpywała się też cierpliwość kierownictwa PPR, kojarzącego powszechną dostępność kina z możliwością przyspieszenia procesu przekształcania społecznej świadomości. Kolejne kontrole przeprowadzone w przedsiębiorstwie wykazywały brak opanowania zadań, do wykonania których zostały one powołane. Pojawiły się głosy zarzucające tej instytucji, prócz niedociągnięć natury artystycznej i politycznej, przyjęcie błędnej, zbyt kosztownej koncepcji kinofikacji kraju. Domagano się zmiany kierownictwa przedsiębiorstwa, rewizji koncepcji organizacyjnej kinematografii, metod pracy i planów rozbudowy³⁶. W następstwie obowiązki te przeszły, jak wcześniej wspomniano, na Stanisława Albrechta, który – niebawem, po objęciu funkcji Naczelnego Dyrektora „Filmu Polskiego” – zaprezentował Komisji Oświaty i Kultury KC PPR, a następnie członkom Biura Politycznego, własną koncepcję rozwoju przedsiębiorstwa i zwrócił się z prośbą o pomoc w wyprowadzeniu go z kryzysu. Równocześnie przedstawił wiele faktów tłumaczących, jego zdaniem, niezadowolające efekty kinofikacji. Wskazał między innymi na zastany w „Filmie Polskim” niesłychany chaos organizacyjny, błędną gospodarkę finansową, nieroztropną politykę inwestycyjną w zakresie budownictwa kinowego, trudne do obliczenia marnotrawstwo środków, niecelowość wydatków, całkowity brak koordynacji planów produkcji, dystrybucji i eksploatacji filmów, a w następstwie *przejadanie całego wpływu z kin w sposób jednostronny przez nieplanową produkcję*, zaniedbywanie renowacji kin,

³⁵ Ibidem, k. 78.

³⁶ *Pismo Dyrektora Biura Przedsiębiorstw Ministerstwa Informacji i Propagandy Z. Ziółka do ministra F. Widy-Wirskiego z 18 lutego 1947 roku.* AAN, zesp. MliP, t. 174, k. 12–13.

przerosty administracyjne w systemie rozpowszechniania³⁷. Podobne wnioski, o wiele lepiej zresztą udokumentowane, zostały zawarte w obiektywnej, pozbawionej napastliwości, cytowanej wcześniej analizie sporządzonej przez Komisję Ankiętową.

Zarówno opinia Stanisława Albrechta, jak i rezultaty badań Komisji Ankiętowej, dowodziły, że odebranie kin prywatnym właścicielom i uprzywilejowanie „Filmu Polskiego” w zakresie ich zakładania i prowadzenia były przedsięwzięciem chybionym, podobnie jak realizowany przez to przedsiębiorstwo model kinofikacji. Właściwe wnioski z jednoznacznych faktów potrafiła wyciągnąć jedynie Komisja Ankiętowa. Jej członkowie opowiedzieli się zdecydowanie za zniesieniem monopolu państwowego w dziedzinie eksploatacji kin i filmów, przekazaniem kinoteatrów samorządom terytorialnym oraz za zezwoleniem sektorowi prywatnemu na budowę nowych obiektów, upatrując w takim rozwiązaniu jedyną szansę zwiększenia chłonności rynku i uzdrowienia przemysłu filmowego. Wskazali też na potrzebę rozbicia koncernu „Film Polski” na szereg samodzielnych przedsiębiorstw, wyłączenia z niego eksploatacji kin i filmów, bezpośredniego podporządkowania Ministerstwu Kultury i Sztuki. Konieczność oddzielenia kin od produkcji filmów uzasadniano tym, że kina powinny reprezentować interesy publiczności, a nie „Filmu Polskiego”. Dopóki bowiem przedsiębiorstwo ma do swojej dyspozycji wpływy z kinoteatrów i możliwość wykorzystywania ich do wyświetlania wszystkich zleconych przez siebie filmów, dopóty nie musi się liczyć ani z utrzymaniem produkcji na właściwym poziomie, ani też z jej kosztami³⁸.

Wprowadzenie w życie postulatów Komisji Ankiętowej nie wchodziło wówczas w grę. Zniesienie monopolu „Filmu Polskiego” w dziedzinie eksploatacji kin oraz rozbicie przedsiębiorstwa oznaczało perspektywę

³⁷ *Ogólny pogląd na problem filmu i przedsiębiorstwa...; Notatka w sprawie P.P. „Film Polski” za okres od marca do lipca 1947 roku.* AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-VII-209, k. 58–61.

³⁸ *Wnioski Podkomisji Struktury Organizacji Przemysłu Komisji Ankiętowej CUP w sprawie organizacji przemysłu filmowego.* AAN, zesp. CUP, sygn. 363 i 3402. Negatywne opinie na temat działalności P.P. „Film Polski”, monopolizacji i etatyzacji kinematografii przedostawały się niekiedy do prasy. Por. A. Dan, „Film Polski” i film w Polsce, „Świat Młodych” 1947, nr 28. Negatywny wydźwięk tego artykułu skłonił Stanisława Albrechta do rozpoczęcia dochodzenia, kto był jego autorem i z czyjej inspiracji powstał. AAN, zesp. PPR, sygn. 295/XVII-9, k. 86.

utrąty przez państwo kontroli nad ich repertuarem oraz zerwania więzi finansowych między produkcją i rozpowszechnianiem filmów. To zaś kolidowało zarówno z politycznymi interesami kierownictwa PPR, jak i ekonomicznymi interesami twórców. Idealnym rozwiązaniem, które satysfakcjonowało obie strony, było utrzymanie systemu fikcyjnie dochodowej produkcji i deficytowych kin. Dlatego też uznano, że postulaty Komisji Ankietowej, podobnie jak nadmiernie krytyczna opinia publiczna na temat dokonań i znaczenia P.P. „Film Polski”, wymagają skutecznej przeciwwakcji.

Receptą Stanisława Albrechta na szybki rozwój sieci kin była planowość działań „Filmu Polskiego” i większy nacisk na rentowność eksploatacji, nade wszystko zaś zmiana stosunku do przedsiębiorstwa państwowych władz gospodarczych. Propozycje naczelnego dyrektora, jak i jego prośby skierowane do najwyższych władz PPR, zostały życzliwie wysłuchane. Dowodem przychylności partyjnego kierownictwa były ustalenia przyjęte w październiku 1947 roku przez Podkomisję Filmową KC, które rychło przybrały formę dyrektyw zgodnych z sugestiami Stanisława Albrechta, skierowanych pod adresem zainteresowanych ministerstw oraz instytucji. Wśród zaleceń, które miał zrealizować centralny Urząd Planowania i Ministerstwo Skarbu znalazło się między innymi żądanie pełnego przyjęcia planu inwestycyjnego przedsiębiorstwa na 1948 rok oraz przyznania mu dotacji ze skarbu państwa. Ministrowi Kultury i Sztuki nakazano utrzymanie do czasu zmiany dekretu z 13 listopada 1945 roku monopolu przedsiębiorstwa na eksploatację kin i – w związku z tym – niewydawanie koncesji na ich uruchamianie. Sam Stanisław Albrecht otrzymał polecenie opracowania planu rozbudowy sieci kin statycznych i objazdowych, przeprowadzenia rewizji systemu biletów ulgowych i zmniejszenia liczby biletów bezpłatnych³⁹.

³⁹ *Wnioski Podkomisji Filmowej przy KC PPR sporządzone w czwartym kwartale 1947 roku.* AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-7, k. 113–15.

ROZDZIAŁ 5. Kino objazdowe w akcji agitacyjno-propagandowej oraz upowszechniania oświaty i kultury

**Na froncie wojennym. Przed ogólnonarodowym
referendum i wyborami do Sejmu
Ustawodawczego. Ludność wiejska, a kina
ruchome. Powrót kin objazdowych
pod skrzydła „Filmu Polskiego”**

Realizacja przyjętej przez PPR i ugrupowania lewicowe koncepcji włączenia kina w planowane przemiany społeczno-ustrojowe wymagała stworzenia warunków sprzyjających jego powszechnej dostępności. Tymczasem niewielka ilość kinoteatrów uruchomionych głównie w miastach obejmowała swym wpływem jedynie część ludności. Ponadto, były to obiekty nastawione przede wszystkim na dostarczanie rozrywki, a więc mało przydatne z punktu widzenia interesów władzy. Dla kreatorów nowej rzeczywistości politycznej szczególne znaczenie miało wówczas zyskanie poparcia chłopstwa, którego liczebność i postawa mogły decydować o postawie całego społeczeństwa. Było to tym bardziej istotne, że wieś znajdowała się ciągle pod wpływem konspiracyjnego

Stronnictwa Ludowego „Roch”, które od początku zajmowało negatywne stanowisko wobec PKWN i Rządu Tymczasowego¹. Natychmiastowe wykorzystanie filmu w realizacji doraźnych zadań politycznych na wsi wymagało w tej sytuacji stworzenia instytucji kina objazdowego. Zakładano, że – docierając do najdalszych zakątków kraju – stanie się ono *orężem w ręku demokracji*, bronią umiejętnie wykorzystywaną w walce z opozycją, *czynnikiem wychowawczym na równi z książką i radiem*, istotnym narzędziem agitacji i propagandy². Finalnym celem walki, w jaką włączono tę instytucję, było odpowiednie przygotowanie społeczeństwa do wyborów, których wynik miał ostatecznie usankcjonować monopolizację władzy przez komunistów. Stąd też największe nasilenie akcji agitacyjno-propagandowej, w której współtuczniczyły kina objazdowe przypadło na okres poprzedzający styczeń 1947 roku. Jej kolejne etapy i szczegółowe zadania wytyczał Wydział Propagandy PPR oraz Ministerstwo Informacji i Propagandy³.

Pierwsza ekipa kin objazdowych (nazywanych zamiennie świetlicami ruchomymi), wyposażonych w projektory dostarczone przez Związek Radziecki, uruchomiona została przez Departament Polityczno-Wychowawczy Ministerstwa Informacji i Propagandy już we wrześniu 1944 roku, włączając się do kampanii na rzecz zarządzanej przez PKWN mobilizacji do Ludowego Wojska Polskiego, popularyzacji dekretu o reformie rolnej, nowej polityki zagranicznej, świadczeń rzeczowych wsi na rzecz miasta oraz przekształcenia PKWN w Rząd Tymczasowy⁴.

Z chwilą ruszenia ofensywy styczniowej grupy propagandowe z kinami objazdowymi podążały za frontem. Pojawiając się na nowo wyzwolonych terenach, wyświetlały filmy radzieckie i nieliczne tytuły dokumentalne realizowane przez Czołówkę Filmową Wojska Polskiego, rozdawały

¹ Szerzej na ten temat: K. Kersten, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943–1948*, Wyd. Krąg, Warszawa 1984; T. Żenczykowski, *Polska Lubelska*, wyd. Editions Spotkania, Warszawa 1989; T. Żenczykowski, *Dramatyczny rok 1945*, wyd. Profil, Wrocław 1990.

² Z wypowiedzi dyrektora Centralnego Zarządu Kin Michała Eklera na I Zjeździe Kierowników i Referentów Kin Objazdowych w Łodzi (28–29 listopad 1946). AAN, zesp. MliP, sygn. 85, k. 15.

³ Na temat działalności kin objazdowych w latach 1944–1947 zob. E. Gębicka, *Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy*, „Kwartalnik Filmowy” nr 4, zima 1993/1994, s. 183–192.

⁴ AAN, zesp. PKWN, sygn. XVI-11.

propagandowe ulotki i plakaty, organizowały wiece popierające nową władzę, zajmowały lokale na domy kultury, inicjowały zakładanie świetlic.

W zachowanych sprawozdaniach relacjonujących klimat pierwszych zetknięć społeczeństwa z kinem objazdowym podkreślano *nadzwyczaj podniosły nastrój patriotyczny i przychylny Rządowi polskiemu*, wielkie zainteresowanie kolportowanym materiałem propagandowym, akcentowano przejawy sympatii i wzruszenia ludności na widok żołnierzy Wojska Polskiego⁵. Jak wspomina Stanisław Wohl: *W Chełmie, gdzie znaleźliśmy się z Fordem i Samucewiczem, urządzono na naszą cześć niemal święto narodowe. [...] obsypywano nas kwiatami i podarunkami, tak że nie było nas spod nich widać*⁶. Pozytywne reakcje społeczeństwa na początku 1945 roku wynikały zapewne z faktu wyczerpania okupacyjną rzeczywistością, niecierpliwości i nadziei, z jaką wyczekiwano nadszyciągającej ze wschodu armii i kroczącej za nią władzy, radosnej gotowości powrotu do normalnego życia. Sytuacja ta ulegnie zmianie w następnych miesiącach, kiedy społeczeństwo pozna bliżej oblicze nowej władzy i jej posunięcia.

W latach 1945–1946 nadzór nad działalnością kin objazdowych sprawował Wydział Kin Objazdowych, usytuowany przy Centralnym Zarządzie Kin i posiadający swe referaty przy poszczególnych Zarządach Okręgowych. Początkowo działalność ruchomych punktów wyświetlania filmów nie miała charakteru zorganizowanej, przemysłanej akcji. Konieczność usprawnienia ich pracy, zwiększenia zasięgu i siły oddziaływania, zarysowała się wyraźniej dopiero na początku 1946 roku, równolegle z zaostreniem walki z opozycją, która towarzyszyła przygotowaniom do ogólnonarodowego referendum. Dlatego też w kwietniu tegoż roku podjęto decyzję o całkowitym podporządkowaniu kin objazdowych politycznym zarządzeniom Ministerstwa Informacji i Propagandy. Od tej chwili, mimo że stanowiły one nadal własność „Filmu Polskiego”, ich faktycznymi dysponentami stali się naczelnicy Wojewódzkich Urzędów Informacji i Propagandy, kierujący akcją agitacyjno-propagandową za

⁵ Por. *Sprawozdanie z delegacji grupy propagandowej z kinem na tereny nowowyzwolone województwa kieleckiego w okresie od 16 do 23 stycznia 1945 roku*. AAN, zesp. MliP, sygn. 857, k. 1–2.

⁶ S. Wohl, *Tak się to zaczęło... Opowiada Stanisław Wohl*, „Film” 1963, nr 28–29, s. 8–9.

pomocą Referatu Kin Objazdowych, pozostającego w kontakcie z Okręgowymi Zarządami Kin. Ministerstwo decydowało odtąd o doborze filmów, dostarczało odpowiednich materiałów propagandowych, ustalało kalendarz i marszrutę pracy kin, śledziło reakcje i nastroje widowni. „Film Polski” zobowiązany został do zapewnienia technicznej sprawności sprzętu, terminowych dostaw kopii oraz finansowej kontroli⁷.

O znaczeniu jakie wówczas przywiązywano do działalności kin objazdowych świadczy między innymi staranność, z jaką dobierano ich personel. Pracownicy tych kin, traktowani jako funkcjonariusze państwowi, musieli być ludźmi *politycznie pewnymi*. Ich zatrudnienie wymagało więc wcześniejszego przeszkolenia w Centralnej Szkole Polityczno-Wychowawczej. Do kwalifikacji ściśle fachowych przywiązywano o wiele mniejszą wagę, co też odbijało się na jakości projekcji. Ministerstwo dysponowało szczegółowymi danymi na temat wszystkich pracowników kin objazdowych, uzyskiwanymi z dokładnej analizy ich przeszłości politycznej, cech charakterologicznych, aktualnej przynależności partyjnej i poglądów⁸. Ostro też reagowało na przypadki zatrudniania przez „Film Polski” osób nie zatwierdzonych przez Wojewódzkie Urzędy Informacji i Propagandy.

Niemniej istotnym wskaźnikiem znaczenia, jakie nadano instytucji kina objazdowego tuż po wojnie, było wydanie zarządzeń mających sankcjonować jej niekomercyjny charakter i, tym samym, zwiększać siłę oddziaływania. Tak więc kina objazdowe zostały zwolnione ze wszystkich opłat i podatków obowiązujących stałe kinoteatry w miastach oraz udzielono im przywileju bezpłatnego korzystania z sal pozostających pod zarządem instytucji podlegających Ministerstwu Informacji i Propagandy⁹. Ponadto wprowadzono ceny biletów kilkakrotnie niższe od obowiązujących w pozostałych rodzajach kin¹⁰. Wielokrotnie organizowano

⁷ Okólnik nr 8 ministra Informacji i Propagandy z 2 kwietnia 1946 roku w sprawie kin objazdowych, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Informacji i Propagandy” 1946, nr 3, poz. 42.

⁸ Charakterystyka uczestników kursu kierowników kin objazdowych z 19 kwietnia 1946 roku. AAN, Zesp. MłP, sygn. 852 i sygn. 64.

⁹ Okólnik nr 21 ministra Informacji i Propagandy w sprawie zwolnienia kin objazdowych od podatków, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Informacji i Propagandy” 1946, nr 3, poz. 45.

¹⁰ Początkowo ceny biletów w kinach objazdowych wynosiły od 3 do 5 zł i były czterokrotnie niższe niż w stałych kinach miejskich oraz dwuipółkrotnie niższe niż w stałych kinach wiejskich.

darmowe publiczne pokazy z okazji świąt państwowych, święta morza, zlotów ZWM i poborów wojskowych.

Zadania personelu kin objazdowych od początku wykraczały znacznie poza obowiązek wyświetlania filmów. Obejmowały również wygłaszanie pogadanek propagandowych przed seansami, kolportaż prasy partyjnej i broszur, werbowanie nowych członków PPR, ZWM, związków zawodowych, TPPR, organizację komitetów świetlicowych, wieców itp. Wachlarz tych zadań ulegał wzbogaceniu w zależności od inwencji naczelników Wojewódzkich Urzędów Informacji i Propagandy, a także pomysłowości samych kierowników kin. Wiele wysiłku wkładano przy tym w stworzenie pozorów, że głównym celem działalności kin objazdowych na wsi i w małych miastach jest szerzenie oświaty i kultury, oraz rozrywka. Stąd też, rozdając ulotki zwołujące na wiece organizowane przez koła PPR, nie zapomniano o równoczesnym obdarowywaniu zeszytami biednych dzieci. Organizując zebrania założycielskie nowo werbowanych członków organizacji politycznych – pamiętano o występach artystycznych i zabawach. Było to prymitywne, ale niejednokrotnie skuteczne, chwyt propagandowe, obliczone na pozyskanie ludności, w większości negatywnie nastawionej do poczynąń komunistycznej władzy.

W latach 1944–1947 kina objazdowe uczestniczyły we wszystkich akcjach o charakterze politycznym. Poza wspomnianymi już poborami wojskowymi i reformą rolną wspierały i propagowały takie wydarzenia i przedsięwzięcia, jak: danina narodowa, powszechny spis ludności, ogólnonarodowe referendum, Trzyletni Plan Odbudowy Kraju, odbudowa stolicy, zagospodarowanie Ziem Odzyskanych, wybory do Sejmu Ustawodawczego. Wśród tematów prelekcji wygłaszanych przed seansami znalazły się na przykład: rola młodzieży w odbudowie demokratycznej Polski, działalność band NSZ, sojusz robotniczo-chłopski, walka ze spekulacją i nadużyciami podatkowymi, znaczenie referendum i wyborów, znaczenie dekretu o reformie rolnej, osiągnięcia Rządu Tymczasowego w odbudowie kraju, zwycięstwo bloku demokratycznego w wyborach, znaczenie rewolucji październikowej¹¹.

¹¹ Tematy ustalone na podstawie sprawozdań Referatów Kin Objazdowych z pracy propagandowej w poszczególnych województwach, AAN, zesp. MliP, sygn. 851–867.

Szczególny rozmach nadano akcji agitacyjno-propagandowej poprzedzającej czerwcowe referendum. Kampania wokół tego wydarzenia zapoczątkowana została już w marcu. Po opublikowaniu treści pytań indoktrynacja społeczeństwa osiągnęła niespotykane wcześniej rozmiary, do czego przyczyniła się w znacznym stopniu działalność 50 kin objazdowych, skierowanych na wieś wraz ze specjalnie przygotowanymi brygadami propagandowymi i programem filmowym. Jego podstawę stanowiły takie tytuły jak: *Trzy kroki naprzód*, *Wywiady na temat Referendum* oraz kolejne *Tygodniki Filmowe*, związane tematycznie z tym wydarzeniem. Każdy z wyświetlonych wówczas filmów zagranicznych poprzedzony był, i kończył się, trickowym kalendarzem filmowym, mającym utrwać w pamięci widzów datę i kolejny slogan wyborczy. W zestawie zaprezentowanych wówczas tytułów znalazły się również zrealizowane wcześniej filmy dokumentalne o reformie rolnej, zniszczeniu i odbudowie Warszawy, Ziemiach Zachodnich i zdobyciu Berlina. Projekcje poprzedzano kilkunastominutowymi wystąpieniami kierowników kin, przedstawicieli związków zawodowych i oficerów Wojska Polskiego na temat znaczenia referendum i konieczności głosowania trzy razy „Tak”. W wystąpieniach posługiwano się frazeologią patriotyczno-demokratyczną oraz dyskredytowano PSL-owską opozycję. W sumie kina objazdowe w trakcie tej akcji dały seanse w 581 miejscowościach dla 236 tys. widzów¹².

Dwa miesiące później skierowano je do akcji propagandowej związanej z kolejnym poborem do Ludowego Wojska Polskiego¹³. Działając w porozumieniu z Zarządami Polityczno-Wychowawczymi Wojska Polskiego, miały one przełamywać silne ciągle opory przed służbą w armii, opanowanej przez oficerów sowieckich, informować o związanym z nią społecznym awansie i przywilejach, sondować nastroje ludności w trakcie bezpłatnych pokazów. Najważniejsze zadania, jakie wytyczono kinom objazdowym na 1947 rok, obejmowały zwalczanie plotek o trzeciej wojnie światowej i przymusowej kolektywizacji polskiej wsi, popularyza-

¹² *Sprawozdanie P.P. „Film Polski” z akcji referendalnej*, AAN, zesp. MliP, sygn. 172, k. 66. *Sprawozdanie z działalności kin objazdowych w czerwcu 1946 roku*, AAN, zesp. MliP, sygn. 173.

¹³ AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 1.

cję Trzyletniego Planu Odbudowy oraz idei daniny narodowej, przede wszystkim zaś pierwszych wyborów do Sejmu Ustawodawczego¹⁴.

Kampania propagandowa – towarzysząca decydującej bitwie o przyszłość Polski, za jaką PPR uważała wybory – zapoczątkowana została już w październiku 1946 roku. Działalność kin objazdowych, które miały stanowić jeden z wielu środków psychologicznego nacisku na społeczeństwo, przebiegała zgodnie z ogólnymi wytycznymi towarzyszącymi akcji wyborczej¹⁵. Wiodącym tematem prelekcji wygłaszanych przez towarzyszących ekipom kinowym przedstawicieli Bloku Demokratycznego i Wojska Polskiego było ukazywanie *prawdziwego oblicza PSL* jako wroga narodu oraz jego powiązań z *reakcyjno-faszystowskim podziemiem*. Kampanie nienawiści przeplatano obietnicami pokojowego rozwoju, dobrobytu i szczęścia polskiej wsi pod rządami Bloku. Przygotowany na tę okazję program filmowy, oprócz filmów fabularnych, zawierał krótkometrażówki związane z Planem Trzyletnim oraz reportaże o Ziemiach Odzyskanych.

Obok kin objazdowych stanowiących własność „Filmu Polskiego” na wsiach i w małych miasteczkach działały również kina Wiejskiej Spółdzielni Kinematograficznej, Związku Samopomocy Chłopskiej, PPR, ZWM, TPPR oraz jednostek wojskowych Armii Czerwonej. Część z nich (głównie kina PPR) nie posiadała koncesji na wyświetlanie filmów, a więc nie działała legalnie. Praca kin objazdowych podporządkowanych partii (zarówno legalnych, jak i nielegalnych) stanowiła przedmiot częstych sporów kompetencyjnych między Ministerstwem Informacji i Propagandy a sekcjami propagandowymi Komitetów PPR, które uważały, że *PPR jako partia rządząca może decydować o wszystkim, nie pytając o żadne zezwolenie*¹⁶. Narzekano, że kina nie będące własnością „Filmu Polskiego” dopuszczają się samowoli i licznych nadużyć, że traktują swoją działalność handlowo i dezorganizują pracę propagandową¹⁷.

¹⁴ AAN, zesp. MliP, sygn. 860, k. 30.

¹⁵ Przebieg kampanii, jej założenia oraz sposób realizacji charakteryzuje między innymi Krystyna Kersten. K. Kersten, *Narodziny systemu władzy...*, s. 244 i kolejne.

¹⁶ *Pismo Powiatowego Oddziału Informacji i Propagandy w Nysie do Urzędu Informacji i Propagandy woj. Śląsko-Dąbrowskiego z 15 kwietnia 1946 roku*. AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 78. *Sprawozdanie dotyczące działalności kin objazdowych na terenie Dolnego Śląska*. AAN, zesp. MliP, sygn. 868, k. 11.

¹⁷ Zdarzało się, że kina ZWM i PPR organizowały pokazy po cenach cztero-, pięciokrotnie

Cennym źródłem informacji na temat wykorzystania kina objazdowego w akcji agitacyjno-propagandowej oraz jej przebiegu są akta Ministerstwa Informacji i Propagandy zawierające sprawozdania z pracy terenowych Referatów Kin Objazdowych oraz raporty kierowników tych kin. Dowodzą one jednoznacznie, że akcja ta przebiegała niezbyt sprawnie i że towarzyszyły jej liczne zakłócenia. Efektywność kampanii propagandowej osłabiał brak atrakcyjnego repertuaru, zły stan techniczny kopii i prymitywne warunki projekcji, a przede wszystkim – podkreślane przy każdej niemal okazji – negatywne nastawienie ludności do szerzonej propagandy.

Skierowany na wieś repertuar obejmował kroniki, filmy dokumentalne, reportaże produkcyjne oraz filmy fabularne. Te ostatnie miały być magnesem przyciągającym widzów do kin i stwarzającym możliwość równoległego prowadzenia zabiegów wychowawczo-propagandowych. W myśl przyjętych założeń programowych, za podstawowe zadanie kin objazdowych uznano prezentację tytułów dających *rzetelną i sprawną informację o życiu politycznym, gospodarczym i kulturalnym pod kątem nowej rzeczywistości państwa o ustroju demokratycznym*, podnoszących poziom oświaty i kultury mieszkańców wsi¹⁸. W praktyce jednak zestaw tytułów przygotowanych przez Centralne Biuro Wynajmu Filmów był po prostu przypadkowym, mało urozmaiconym zlepkim starych obrazów, zupełnie niedostosowanych do potrzeb i oczekiwań widzów kin objazdowych¹⁹. Filmy rzadko podejmowały problematykę rzeczywiście interesującą ludność wiejską, eksponowane w nich wartości wychowawcze, polityczne, społeczne nie uwzględniały psychiki mieszkańców wsi, wskutek czego były często odrzucane, bądź też przyjmowane z minimalnym zainteresowaniem. Problem ten poruszano w sprawozdaniach

wyższych od oficjalnie obowiązujących, oraz unikały płacenia podatków komunalnych, co wymagało niekiedy interwencji Milicji Obywatelskiej. Narzekano również na zachowanie ich personelu, dającego zły przykład ludności. AAN, zesp. MliP, sygn. 856, k. 14, 851, k. 75; 868, k. 11.

¹⁸ Z wypowiedzi kierownika Działu Kin Objazdowych Czesława Gajewskiego na I Zjeździe Referentów i Kierowników Kin Objazdowych. AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 22.

¹⁹ Na problem nieodpowiedniego repertuaru kin objazdowych wielokrotnie zwracała uwagę prasa. Por. K. Biesiada, *Żle się dzieje z kinami objazdowymi*, „Głos Ludu” 1946 z 11.VIII, s. 3. Artykuł ten przywołuje Kierownik Referatu Kin Objazdowych Alicja Rebane w piśmie do Biura Organizacyjnego Ministerstwa Informacji i Propagandy z dnia 18.IX.1946 roku, AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 15.

złożonych na I Zjeździe Kierowników i Referentów Kin Objazdowych, gdzie stwierdzono między innymi, że kronika filmowa widziana jest dobrze jedynie wówczas, gdy poprzedza film długometrażowy, składane programy dokumentalne przyjmowane są bardzo źle, a filmy oświatowe widzowie traktują przeważnie jako ostateczność²⁰. Tym bowiem, na co przede wszystkim czekała ludność wiejska, były polskie filmy fabularne. Domagano się przy tym obrazów jasnych i zrozumiałych, najlepiej *komedyjnych*, pozbawionych akcentów propagandowych, bądź też takich *dobrych, aktualnych i pożytecznych filmów* jak *Znachor* (Reż. Michał Waszyński 1937), *Ty co w Ostrej świecisz Bramie* (Reż. Jan Nowina-Przybylski 1937), *Pod Twoją obronę* (Reż. Józef Lejtes 1933) itp.²¹. Zastępowanie ich najnowszymi nawet filmami zagranicznymi, zaopatrzonymi w nieczytelne bądź niezrozumiałe napisy, stawało się źródłem rozczarowania i protestów nawet w tych miejscowościach, w których w pierwszej chwili witano kina objazdowe entuzjastycznie. Protesty były szczególnie gwałtowne w przypadku zapowiedzi wyświetlania filmów radzieckich. Wynikało to zarówno z faktu, że większość z nich eksploatowały wcześniej czołówki filmowe Armii Czerwonej, były więc już dobrze znane, jak i z niechęci do ich propagandowego przesłania.

Za dość typową ilustrację zarysowanego wyżej problemu uznać można wpis sekretarza gminy Grębków powiatu węgrowskiego do tzw. książki uwag kina objazdowego, dokonany 2 maja 1946 roku: *Po raz pierwszy od siedmiu lat przyjechało do nas wreszcie POLSKIE KINO. Dostłownie szła radości ogarnął mieszkańców Grębkowa i okolicznych wsi [...]. Dopiero gdy okazało się, że samochód „Filmu Polskiego” przyjechał z filmem produkcji sowieckiej „Świniarka i pastuch” i żadnym innym, entuzjazm zupełnie ochłodził, gdyż okazało się, że wymieniony film grały dwa razy osiem miesięcy temu czołówki Czerwonej Armii i ten film jest dobrze znany, natomiast nieznane są wcale filmy polskie, ani teraz, ani z okresu przedwojennego [...]. Kierownik i cały personel kina objazdowego, jak i obecny kierownik powiatowego Urzędu Informacji i Propagandy*

²⁰ I Zjazd Kierowników i Referentów kin Objazdowych..., zesp. MliP, sygn. 851, k. 19, 24.

²¹ Sprawozdania kierowników kin objazdowych. AAN, zesp. MliP, sygn. 854, k. 11; 855, k. 11; 862, k. 50.

z Węgrowa wraz z dwoma pracownikami obecni w Grębkowie, musieli wysłuchać wielu cierpkich uwag i wymysłów awanturującej się publiczności, szczególnie starszej, że nie przywieźli polskich filmów [...]”²².

O różnych przejawach niechęci wobec filmów radzieckich już wspomniano. W tym miejscu można jedynie dodać, że w krańcowych przypadkach dochodziło na wsiach nawet do terroryzowania obsługi kina, która zmuszona była niekiedy opuszczać miejscowość pod groźbą użycia w stosunku do niej rewolwerów²³.

Liczne zastrzeżenia wobec repertuaru kin objazdowych sprawiły, że na I Zjeździe Referentów i Kierowników tych kin ustalono nowy zestaw filmów fabularnych, rzekomo bardziej zbliżony do oczekiwań ludności wiejskiej. Tworzyło go 16 obrazów radzieckich i 7 przedwojennych tytułów polskich. Ukłonem w stronę publiczności – podyktowanym niewątpliwie nadchodzącymi wyborami – było wyeliminowanie filmów radzieckich o zbyt wyraźnych akcentach propagandowych na korzyść baśniowych, przygodowych i komediowych²⁴.

Radość z możliwości obejrzenia najbardziej wyczekiwanych tytułów mącił zły stan techniczny kopii, które w większości nie nadawały się do eksploatacji. Wiele filmów dźwiękowych wyświetlano jako nieme, nie zwracając uwagi na kolejność aktów czy tempo przesuwania taśmy. Iry-

²² Zarząd Gminy w Grębkowie dot. *Spostrzeżeń do książki uwag Kina Objazdowego*. AAN, zesp. MliP, sygn. 867, k. 3.

²³ Przypadki takie miały miejsce między innymi w województwie krakowskim, warszawskim i białostockim, AAN, zesp. MliP, sygn. 867, k. 3.

²⁴ Grupa filmów radzieckich obejmowała między innymi następujące tytuły: *Czarodziejski kwiat (Kamienny cwirotek)*. Reż. Aleksandr Ptushko (1946) *Dzieci kapitana Granta (Dietki kapitana Granta)*. Reż. Vladimir Vajnshtok (1936), *Muzyka i miłość (Muzykalnaja istorija)*. Reż. Aleksander Iwanowski, Herbert Rapaport (1940), *Panna bez posagu (Bezpridannitsa)*. Reż. Jakow Protazanow (1936), *Piętnastoletni kapitan (Piatnadsatiletnij kapitan)*. Reż. Vasilij Zhuravlov (1945), *Cztery serca (Serdtisa chetyryokh)*. Reż. Konstantin Judin (1941), *Zaczarowany świat (Wasilisa Prekrasnaja)*. Reż. Aleksandr Rou (1939), *Zakłęta naręczona* (Reż. Aleksandr Rou 1937), *Zwariowane lotnisko (Bieskopojnoje hoziajstwo)*. Reż. Michail Żarow (1946), *Zygmunt Kłosowski (Zigmunt Kollosowski)*. Reż. Zygmunt Nawrocki, Borys Dmochowski (1945). W skład tytułów polskich weszły: *Dzień wielkiej przygody*. Reż. Jozef Lejtes (1935), *Znachor*. Reż. Michał Waszyński (1937), *Dorożkarz nr 13*. Reż. Marian Czauski (1937), *Halka*. Reż. Juliusz Gardan (1937), *Jadzia*. Reż. Mieczysław Krawicz (1936), *Paweł i Gawęł*. Reż. Mieczysław Krawicz (1936), *Panienka z poste restante*. Reż. Michał Waszyński, Jan Nowina-Przybylski (1935), AAN, zesp. MliP, t. 860, k. 29. Zrezygnowano wówczas między innymi z takich wyświetlanych wcześniej filmów jak: *Sekretarz rejkomu, Świniarka i pastuch, Tęcza, Lenin w 1918 roku*. Reż. Michail Romm (1939).

tację widzów budziły też awarie aparatury, przerywanie i odwoływanie seansów.

Sprawozdania z pracy kin objazdowych rysują obraz społeczeństwa zdecydowanie niechętnego wszelkim działaniom wykraczającym poza wyświetlanie filmów i mających charakter agitacyjno-propagandowy. *Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy, bo ona nam jest zbyt ciężka*²⁵ prosili mieszkańcy wsi. Sami organizatorzy akcji zmuszeni byli przyznać, że *wszelkiego rodzaju prelekcje mające za cel tematy polityczne [...] witane są nieprzychylnie, a nawet wrogo [...]*²⁶. Powtarzały się doniesienia o śmiechach i gwizdach, ironicznych uwagach, a także zagrożeniu ze strony *grasujących band*, czyli zbrojnych oddziałów ukrywających się w lasach przed poborami do Ludowego Wojska Polskiego. Zdarzały się przypadki niszczenia kopii i aparatury projekcyjnej. Nawet tam, gdzie atmosfera była względnie przychylna, referaty polityczne nie mogły być odczytane ze względu na zniecierpliwienie ludności, która *zmarznięta na sali dopingowała, aby jak najszybciej wyświetlać film*²⁷.

Konieczność zapewnienia bezpieczeństwa obsłudze kin objazdowych oraz zabezpieczenia filmów i sprzętu przed negatywnymi reakcjami ludności sprawiała, że kina często poruszały się w terenie i organizowały projekcje pod opieką zbrojnych eskort milicji i wojska. Na terenach szczególnie zagrożonych ochronę stanowiło niekiedy aż kilkunastu ludzi z automatami. To z kolei robiło na ludności jeszcze bardziej niekorzystne wrażenie, utwierdzając ją w przekonaniu, że jest to *propaganda narzucana siłą*²⁸.

Wroga, a w najlepszym razie bierna, reakcja mieszkańców wsi wobec agitacyjno-propagandowej działalności kin objazdowych uwarunkowana była w znacznym stopniu motywami ideologicznymi, w tym obawami przed kolektywizacją. Stanowiła również odpowiedź na akcje pacyfikacyjne, dokonywane przez UB, MO, KBW, aresztowania i morderstwa działaczy chłopskich PSL, wymiar świadczeń rzeczowych, rujnujących gospodarkę chłopską, chaos administracyjny i bezprawie.

²⁵ Sprawozdania kierowników Kin Objazdowych. AAN, zesp. MliP, sygn. 855, k. 3.

²⁶ Sprawozdania kierowników Kin Objazdowych. AAN, zesp. MliP, sygn. 63, k. 24.

²⁷ Sprawozdania kierowników Kin Objazdowych. AAN, zesp. MliP, sygn. 861, k. 16.

²⁸ Sprawozdania kierowników Kin Objazdowych. AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 34.

Nieprzychylnie reakcje ludności nasiliły się w okresie poprzedzającym referendum i styczniowe wybory do Sejmu, co związane było z faktem negatywnego nastawienia większości społeczeństwa do aktu głosowania. Zdaniem Krystyny Kersten, ludzie reagowali wówczas nieprzychylnie już nie tylko na głoszone hasła, ale także na ich nadmiar. *Organizatorzy owej propagandowej wojny – pisze autorka – nie zdawali sobie sprawy, że wysiłki ich obracają się przeciw nim samym, potęgując istniejącą niechęć*²⁹. Z całą pewnością nie zdawali sobie z tego sprawy dysponenti kin objazdowych. Jedyną bowiem reakcją na sygnały o nieprzychylnym nastawieniu ludności do propagandowej działalności tych kin i apele ich kierowników o wyeliminowanie pogadanek politycznych było zalecenie bezwzględnego wygłaszania prelekcji oraz propozycja uzbrojenia kinowych ekip³⁰.

O stosunku znacznej części społeczeństwa do personelu kin objazdowych, określanego niekiedy na wsi pogardliwym mianem „komedianów”, świadczyły nie tylko starcia z bandami, czy reakcje widzów w trakcie wyświetlania niektórych radzieckich filmów i wygłaszania prelekcji. Brak entuzjazmu dla działalności kin objazdowych prezentowały też nader często miejscowe władze gminne, szkolne, fabryczne, Związek Samopomocy Chłopskiej, duchowieństwo, odmawiając udostępnienia sal, pomieszczeń na garażowanie samochodów, noclegu, wyżywienia, ochrony³¹.

Motywy tej niechęci były bardzo różne. Księża zabraniali na swoim terenie wszelkich publicznych rozrywek, *ponieważ teraz jest w kraju żałoba i biskup zabronił*³². Dyrektorzy szkół uchylali się od wynajmu świeżo wyremontowanych pomieszczeń w obawie przed zniszczeniem przez niekulturalną publiczność³³. Opór miejscowych władz administracyjnych i Związków Samopomocy Chłopskiej wynikał z kolei z tego, że

²⁹ K. Kersten, *Narodziny systemu władzy...*, s. 217.

³⁰ *Sprawozdania kierowników Kin Objazdowych*. AAN, zesp. MliP, sygn. 163, k. 40.

³¹ Ibidem, AAN, zesp. MliP, sygn. 866, k. 46; 862, k. 51; 866, s. 50.

³² Ibidem. AAN, zesp. MliP, sygn. 855, k. 34.

³³ Sprawę tę uregulowano dopiero w styczniu 1947 roku, z chwilą wydania przez Ministerstwo Oświaty okólnika nakazującego bezpłatne udostępnianie sal szkolnych kinom objazdowym. AAN, zesp. MliP, sygn. 163, k. 40.

kina objazdowe nie przynosiły gminie żadnych dochodów. Niekiedy od pomocy personelowi kin objazdowych odżegnywała się nawet Milicja Obywatelska³⁴. Na ogół jednak funkcjonariusze komend i posterunków MO demonstrowali przychylne nastawienie do agitacyjno-propagandowej działalności kin. To oni właśnie najczęściej umieszczali – *w imieniu miejscowej ludności* – wpisy w *książkach życzeń kin*, zawierające podziękowania i prośby o częstsze przyjazdy, *bo jest mniej pijaństwa, a przy okazji mamy możliwość popatrzeć i spokojnie się czujemy*³⁵. Optymistyczny wydźwięk tych zapisów nie zmieniał oczywiście dla dysponentów kin objazdowych faktu, że przełamanie oporu ludności wiejskiej, pozyskanie jej sympatii i przyzwolenia dla działalności nowej władzy, jest trudniejsze niż początkowo sądzono.

Nie pomagały niskie ceny biletów, przy pomocy których usiłowano zwiększyć atrakcyjność pokazów, ani też tłumaczenie, że jest to podyktowane wyłącznie troską o kieszeń widza. Tanie bilety wywoływały skutek odwrotny od zamierzonego. W praktyce okazywało się bowiem, co mieli okazję zaobserwować referenci Wojewódzkich Urzędów Informacji i Propagandy, że niskie ceny zwiększały nieufność widzów i zrażały ich do kina, pośrednio wpływając na stosunek do wyświetlanych filmów³⁶. W konkluzji z żalem stwierdzano, że *społeczeństwo nie docenia kin objazdowych i poczyniła Rządu Jedności Narodowej*, przyznawano też samokrytycznie, że *wymagania stawiane kinom objazdowym są niemożliwe do zrealizowania*³⁷. Źródeł niepowodzenia poszukiwano jednak przede wszystkim nie tyle w postawach ludności, ile w niedostatecznej sprawności ekip kinowych, *dalekiej od pożądanego i koniecznego celu*³⁸. Zwracano przy tym uwagę na zaniedbywanie obowiązków przez personel kin, uchylanie się od wygłaszania prelekcji i kolportażu materiałów propagandowych, nieprzestrzeganie wyznaczonych tras marszrut, częste defekty w aparaturze kinowej, będące w znacznym stopniu

³⁴ *Sprawozdania kierowników kin...*, AAN, zesp. MliP, sygn. 869, k.31, 867, k. 46.

³⁵ Ibidem. AAN, zesp. MliP, sygn. 854, k. 12.

³⁶ AAN, zesp. MliP, sygn. 163, k. 5.

³⁷ AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 31–32.

³⁸ AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 24.

pochoďną niskiego poziomu zawodowego kinomechaników, wadliwą organizację pracy i niską wydajność³⁹.

Wiele krytycznych uwag zgłoszono też pod adresem poziomu etycznego pracowników kin objazdowych, bulwersujących niejedenkrotnie swym zachowaniem miejscową ludność. Skandalicznych informacji na ten temat dostarczył między innymi artykuł zamieszczony w czerwcu 1946 roku w „Głosie Ludu” oraz będące jego następstwem kontrole, które ujawniły, że *kina nie tylko nie spełniały swojego zadania kulturalno-oświatowego, ale nawet przynosiły szkodę, podrywając zaufanie ludności do przedsiębiorstwa państwowego i budząc oburzenie awanturami i pijatykami*⁴⁰. Przy okazji stwierdzono liczne nadużycia i niedobory kasowe, spowodowane między innymi *wydatkami nieformalnymi*, czyli rachunkami za kolacje z milicjantami i pracownikami Powiatowych Oddziałów Informacji i Propagandy⁴¹, zawyżanie cen biletów, pobieranie opłat za darmowy materiał propagandowy i przelewanie nadwyżek do własnej kieszeni.

W sytuacji nikłych efektów akcji agitacyjno-propagandowej czarę goryczy dopełniał fakt deficytu kin objazdowych, wynoszący w 1946 roku ponad milion zł miesięcznie, co tłumaczono przede wszystkim zbyt niskimi cenami biletów⁴². *Ponieważ suma jest poważna – stwierdzał ówczesny kierownik referatu Kin Objazdowych w Ministerstwie Informacji i Propagandy – i poświęćanie jej na wątpliwe cele propagandowe* [podkr.: E.G.] *jest nieuzasadnione, przeto składam wniosek, aby bezwarunkowo podnieść ceny biletów do granicy kosztów własnych kina objazdowego*⁴³. Krok w tym kierunku uczyniono 1 listopada 1946 roku, podwyższając ceny o około 100%. Zabieg nie przyniósł jednak żadnych wyraźniejszych zmian ani w zakresie stosunku widzów do kin

³⁹ Por. *Wystąpienie Czesława Gajewskiego na Zejeździe Kierowników i Referentów Kin Objazdowych*. AAN, zesp. MliP, sygn. 851, k. 21 i kolejne.

⁴⁰ K. Biesiada, *Żle się dzieje z kinami...*; *Pismo kierownika referatu Kin Objazdowych A. Rebana do Biura Organizacyjnego Ministerstwa Informacji i Propagandy z 18 września 1946 roku*. AAN, zesp. MliP, sygn. 163, k. 15.

⁴¹ Ibidem.

⁴² AAN, zesp. MliP, sygn. 163, k. 5.

⁴³ Ibidem, k. 6.

objazdowych, ani w zakresie ich rentowności. W 1947 roku nadal stwierdzano, że *chłop w terenie nie traktuje poważnie kina objazdowego, a co gorzej patrzy nań nieufnie, gdyż cena 10 zł wydaje się śmiesznie niska, zaś Dział Kin Objazdowych stoi ciągle przed poważnym deficytem, na czym cierpi jego rozwój*⁴⁴.

W kwietniu 1947 roku, z chwilą rozwiązania Ministerstwa Informacji i Propagandy, współpraca Wydziału Kin Objazdowych z urzędami wojewódzkimi ustała. Jak miały wykazać następne lata, nie było to wcale równoważne z odciążeniem tych kin od działalności agitacyjno-propagandowej. W tym samym miesiącu Wydział Kin Objazdowych przekształcono w Generalną Dyрекcję Kin Objazdowych, zawiadującą jedenastoma delegaturami i usytuowaną w P.P. „Film Polski”. Posunięcie motywowano *doniosłością znaczenia kin objazdowych jako czynnika propagandy oraz koniecznością poszerzenia pola pracy w związku z zamierzonym zagęszczeniem sieci kin objazdowych*⁴⁵. Dla Związku Zawodowego Pracowników Przemysłu Filmowego był to jednak wyłącznie kolejny przykład zbędnych struktur służących jedynie tworzeniu kolejnych stanowisk dyrektorskich⁴⁶. Niewątpliwie w ocenie tej tkwiło wiele racji.

Charakterystyka działalności kin objazdowych byłaby niepełna bez wzmianki o kinach oświatowych, dysponujących głównie aparaturą wąskotaśmową, znajdującą się w gestii działu Filmów Oświatowych Instytutu Filmowego. Pierwsze kina tego typu powstały w maju 1946 roku. Rok później było ich już 26⁴⁷. Choć obciążone pewnymi powinnościami agitacyjno-propagandowymi, kina te były tworzone głównie z myślą o upowszechnianiu oświaty i kultury na wsi i w małych miastach. Zasięg i efektywność ich oddziaływania ograniczał jednak brak elektryczności w wielu miejscowościach, niewielka ilość agregatów prądotwórczych

⁴⁴ AAN, zesp. MliP, sygn. 163, k. 40.

⁴⁵ *Zarządzenie nr 430 z 27 grudnia 1946 roku i Zarządzenie nr 513 z 28 lutego 1947 roku*, AAN, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 110. W grudniu 1947 roku „Film Polski” dysponował 83 czynnymi kinami objazdowymi, w tym załedwie 37 na samochodach. W ciągu 1947 roku kina te wyświetliły filmy dla około 4 mln widzów. AAN, zesp. CUP, sygn. 349.

⁴⁶ *Memoriał Związku Zawodowego Pracowników Przemysłu Filmowego z 1947 roku*, AAN, zesp. CUP, t. 3402.

⁴⁷ Kina te odwiedzały miesięcznie około 170 miejscowości, gromadząc na pokazach 57–109 widzów. AAN, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-9, k. 156 i 156a.

oraz niedostatek filmów dostosowanych gatunkowo i tematycznie do wybranych zadań.

Zgodnie z założeniami organizatorów tej sieci kin, podstawę ich repertuaru miały stanowić krótko- i średniometrażowe obrazy oświatowo-naukowe, reportaże i filmy propagandowe. Dostrzegano jednak także – ze względów taktycznych – konieczność wyświetlania filmów fabularnych. *W skład każdego programu – tłumaczono – musi wchodzić film rozrywkowy, ponieważ widz, niezależnie od tego czy jest mieszkańcem miasta czy wsi, zasadniczo nie lubi, gdy jemu ogłaszają, że będzie przymusowo nauczany*⁴⁸. W praktyce działalność kin oświatowych często ograniczała się wyłącznie do komercyjnych pokazów filmów fabularnych, co budziło protesty Centralnego Zarządu Kin⁴⁹.

Podsumowując efekty działalności kin objazdowych w zakresie upowszechniania oświaty i kultury oraz przeobrażania świadomości politycznej społeczeństwa, stwierdzić trzeba znaczny rozdźwięk między tym co założono, a co rzeczywiście osiągnięto. Mimo to całkowita negacja sensu uruchomienia sieci takich kin nie byłaby sprawiedliwa. Stały repertuar, prymitywne warunki projekcji oraz niechęć ludności wobec propagandy uprawianej przez kina objazdowe nie przekreślają faktu, że dla wielu mieszkańców wsi były one pierwszą, jedyną szansą kontaktu z filmem, a przez to ze światem, pierwszym stopniem na długiej drodze likwidacji filmowego analfabetyzmu.

⁴⁸ *Memoriał w sprawie kinofikacji wsi* (niedatowany, pochodzący prawdopodobnie z 1945 roku) sporządzony przez kierownika Działu Wąskiej Taśmy Instytutu Filmowego Seweryna Nowickiego, AAN, sygn. 170, t. 87.

⁴⁹ Ceny biletów w oświatowych kinach objazdowych, które powinny wynosić od 5 do 10 zł w praktyce dochodziły niekiedy do 50 zł. W zestawie filmów wyświetlanych przez te kina w 1946 roku znalazły się przedwojenne filmy polskie: *Halka, Paweł i Gaweł, O czym marzą kobiety* (Reż. Aleksander Marten 1937), *Dorożkarz nr 13, Jadzia, Panienska z poste restante, Znachor, Trójka hultajska* (Reż. Henryk Szaro 1937). Towarzyszyły im kilka filmów radzieckich, w tym między innymi: *Dzieci kapitana Granta, Cztery serca, W obronie ojczyzny, Poznali się w Moskwie, Szalony lotnik* (Valerij Chkalov. Reż. Michaił Kałatozow 1941), *Lenin w październiku* (Lenin v oktyabre. Reż. Michaił Romm 1937). AAN, zesp. MliP, sygn. 174.

Lata **1948–1955**

Kino jako narzędzie
socjalistycznej rewolucji kulturalnej



ROZDZIAŁ 1. Kino w służbie partii robotniczej

**Nowe wytyczne polityki kulturalnej. Procesy
etatyzacji i biurokratyzacji życia kulturalnego.
Zjazd w Wiśle i jego następstwa. Nowe zadania
sztuki filmowej. „Osiowe” zagadnienia Bermana.
PZPR jako cenzor twórczości filmowej. Ustawa
o kinematografii i utworzenie CUK. Początki kryzysu.
Krytyka polityki filmowej i CUK. Utworzenie zespołów
filmowych. Pierwsze symptomy odwilży**

Poczynając od 1948 roku PPR zaczęła radykalizować swój program ideowo-polityczny. Ideologowie powoływali się przy tym na stalinowską tezę o zaostrzaniu się walki klasowej w miarę rozwoju socjalizmu. Zmianę dotychczasowego kursu dobitnie sygnalizował przebieg lipcowego, a następnie sierpniowo-wrześniowego, posiedzenia plenarnego KC, na których rozpatrywano między innymi sprawę Jugosławii i tzw. odchylenia prawicowo-nacjonalistycznego. Generalna modyfikacja polityki nie ominęła kultury.

Punktem wyjścia nowej taktyki PPR, zmierzającej do szybkiego urzeczywistnienia drugiego etapu rewolucji kulturalnej, stała się ostra krytyka zasad dotychczasowej polityki kulturalnej, jej niedawnej względnej

otwartości, umiarkowania i pewnego liberalizmu¹. Przeciwwagę dotychczasowego *oportunizmu* w tej dziedzinie stanowić będą odtąd zdecydowane działania na rzecz stworzenia w pełni socjalistycznej kultury. Realizację tego zadania miało zapewnić zacieśnienie współpracy z ZSRR oraz jak najszersze wykorzystywanie doświadczeń wschodniego sąsiada w zakresie organizacji życia kulturalnego i artystycznego.

Nacisk na instrumentalne funkcje kultury, traktowanej teraz jako ważne narzędzie walki klasowej, uległ wzmocnieniu po Kongresie Zjednoczeniowym PPR i PPS (15–21 XII 1948) i utworzeniu PZPR. Na Kongresie przyjęto wytyczne planu sześcioletniego na lata 1950–1955 i określono tym samym główne kierunki przeobrażeń kraju, obejmujące przede wszystkim przemysł i rolnictwo². Realizacja tych planów wymagała wychowania kadr *budowniczych socjalizmu*, stworzenia nowych wzorców osobowych, odpowiedniego sterowania zachowaniami zbiorowymi, wywołania atmosfery zbiorowego entuzjazmu i ducha współzawodnictwa. Jednym słowem – szybkiego i radykalnego przekształcenia świadomości politycznej społeczeństwa.

Tuż po Kongresie Zjednoczeniowym PZPR kierownictwo partii przystąpiło do konkretyzacji programu zaszczepiania nowej ideologii i niszczenia wszystkiego tego, co mogłoby zakłócić proces planowej indoktrynacji społeczeństwa. Polityka kulturalna podporządkowana została tezie o wychowawczo-propagandowej funkcji sztuki i jej ścisłym związku z polityką. Jedyłą uznawaną metodą twórczą – jako rzekomo najlepiej odpowiadającą potrzebom socjalistycznego budownictwa – stała się dogmatycznie rozumiana metoda realizmu socjalistycznego³.

¹ J. Berman, *O dorobku ideologicznym PPR i zadaniach partii w przededniu zjednoczenia*. Referat wygłoszony na Plenum KC PPR 6 lipca 1948 roku, „Nowe Drogi” 1948, nr 10, s. 87–92.

² Produkcja przemysłowa – zgodnie z założeniami przyjętymi na Kongresie – miała wzrosnąć do 1955 roku o 85–90%, rolna – o 35 do 45%, dochód narodowy – o 70 do 80%. Por. H. Minc, *Osiągnięcia i plany gospodarcze*. Referat wygłoszony 18 grudnia 1948 roku na Kongresie Zjednoczeniowym PZPR, wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 1949.

³ Koncepcję tę przedstawił Jakub Berman na naradzie partyjnej literatów 3 stycznia 1949 roku. Została ona rozwinięta i przyjęta jako obowiązująca na IV Zjeździe Związku Zawodowego Literatów Polskich (20–23 I 1949); por. W. Sokorski, *Nowa literatura w procesie powstawania. Referat zjazdowy, „Odrodzenie” 1949, nr 6.*

Ważnym wydarzeniem politycznym, decydującym między innymi o kierunkach współpracy kulturalnej z zagranicą było II Plenum KC PZPR (20–21 IV 1949), na którym oskarżono twórców o kosmopolityzm i wskazano na konieczność zdecydowanej walki z *wrogimi wpływami rozkładowych elementów kultury zachodu*⁴.

Stanowisko kierownictwa PZPR wobec twórczości artystycznej i wytyczne nowej polityki kulturalnej stosunkowo najpełniej przedstawił Jakub Berman na konferencji partyjnej, która odbyła się w dniach 30–31 maja 1949 roku. Napiętnował on wówczas rzekomy *zastój* w sferze kultury, upatrując jego źródła w nazbyt defensywnej taktyce partii wobec środowisk twórczych. Równocześnie wzywał do *ofensywy ideologicznej* poprzez upowszechnienie metody realizmu socjalistycznego, określał zadania twórczości artystycznej jako *niezastąpionego instrumentu kształtowania świadomości społecznej* i wskazywał na konieczność budzenia odrazy do sztuki, która *nosi ładunek formalizmu, bezideowości i cynizmu, dekadencjonalnej sztuki kapitalistycznej, do amerykańskiego kosmopolityzmu*⁵. Konferencja u Bermana była sygnałem rozpoczęcia bezpardonowej walki z tymi dziedzinami kultury i sztuki, które – w myśl kryteriów przyjętych przez kierownictwo PZPR – uznano za niemarksistowskie i niesocjalistyczne.

Zasadnicze tezy Bermana popularyzował na kolejnych naradach i konferencjach środowisk twórczych gorący propagator realizmu socjalistycznego, ówczesny wiceminister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski. Utrzymywał on, że *wszelka inna pozycja twórcza jest tylko świadomym lub nieświadomym włączaniem się na pozycję wyrodnijącej sztuki ginącego świata*⁶.

Znaczący wpływ na życie artystyczne w latach 1950–1953 miał również przebieg III Plenum KC PZPR (listopad 1949). Bolesław Bierut napiętnował wówczas w swoim wystąpieniu *antysocjalistyczną działalność imperialistycznych ośrodków dywersji*, oraz apelował o *wzmocnienie czujności rewolucyjnej* wobec rozprzestrzeniających się rzekomo we

⁴ J. Albrecht, *Głos w dyskusji*, „Nowe Drogi” 1949, nr 2.

⁵ J. Berman, *Rola nowej literatury i sztuki w aktualnym okresie oraz kierunki jej rozwoju*. AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-1.

⁶ W. Sokorski, *O sztukę realizmu socjalistycznego*, „Nowe Drogi” 1949, nr 4, sygn. 237-XVIII-1.

wszystkich dziedzinach wrogów klasowych. W odniesieniu do kultury zagadnienie to rozwinął Jerzy Albrecht, wskazując między innymi na konieczność *czujności* wobec kadry twórców o przedwojennym rodowodzie⁷. Wystąpienia te wytworzyły tak charakterystyczną dla wczesnych lat pięćdziesiątych atmosferę nieustannego zagrożenia, wzajemnej podejrzliwości i nienawiści. Być może kierownictwo PZPR uznało, że wywołanie tego rodzaju resentymentów jest najbardziej skutecznym sposobem integracji społeczeństwa wokół poczyną *przewodniej siły narodu*.

Charakterystyczną cechą polityki kulturalnej po 1947 roku było utożsamienie twórczości artystycznej z działalnością produkcyjną. Sądzoneo, że kultura poddaje się planowaniu i administrowaniu z równą łatwością, jak wytwarzanie dóbr materialnych. Wraz z dążeniem do objęcia planem najdrobniejszych przejawów życia artystycznego nastąpiło całkowite uniezależnienie kultury od mechanizmów rynkowych. Kryterium ekonomicznej opłacalności poszczególnych przedsięwzięć i wyborów uznano za symbol *imperialistycznych machinacji*. Rozwój kultury miał być odtąd stymulowany przez państwo, które stało się głównym regulatorem wszelkich zachodzących w niej procesów, jedynym zleceńodawcą i zarazem najwyższą instancją, określającą dozwolone ramy spontanicznych zachowań.

Rosnący zakres kompetencji państwa zrodził konieczność rozbudowy scentralizowanego aparatu zarządzania oraz pociągnął za sobą niespotykaną wcześniej etatyzację i biurokratyzację życia kulturalnego. Procesy te sprzężone były z opisanym przez Krystynę Kersten zjawiskiem *upartyjnienia państwa*, które polegało na tym, że najważniejszym i ostatecznym – choć nieformalnym – dysponentem władzy stawał się coraz bardziej rozbudowany aparat partyjny⁸. W następstwie kierownictwo PZPR wyręczało często instytucje państwowe, bądź dublowało ich działania. Z miesiąca na miesiąc rozszerzał się zakres utajnionych i jawnych form partyjnego dyktatu. Przebieg procesów kulturowych spętany został wielką liczbą drobiazgowych przepisów i instrukcji. Głównym instrumentem zarządzania stały się zakazy i nakazy.

⁷ III Plenum KC PZPR (11-13.XI.1949), „Nowe Drogi”, numer specjalny.

⁸ K. Kersten, *Historia polityczna Polski 1944–1956...*, s. 97.

Równocześnie ograniczono samorządność działających dotąd związków zawodowych i stowarzyszeń twórczych, łącząc je w podatniejsze na manipulacje organizacje wielobranżowe⁹. Stały się one teraz dla kierownictwa partii jednym z ważnych narzędzi administracyjnego oddziaływania na postawy twórców. W ten sposób następowało stopniowe ubezwłasnowolnienie wszystkich uczestników procesów kulturowych. Sztuką miało być odtąd tylko to, co uzyskało akceptację partii.

Jakkolwiek swoisty ideologiczny terror PZPR dotyczył wszystkich, to jednak sytuacja twórców i odbiorców ich dzieł znacznie się różniła. Pierwsi, otrzymując rangę *inżynierów dusz*, zajmowali pozycję nadrzędną, albowiem stali się niezależni od rynku i publiczności. Zadaniem artystów była realizacja wskazanego przez partię *społecznego zamówienia*, niewiele w istocie mającego wspólnego z autentycznymi potrzebami widzów, czytelników i słuchaczy. W zamian za lojalność wobec kierownictwa PZPR twórcy uzyskiwali pewne przywileje, niezależnie od społecznej akceptacji ich dokonań. Natomiast odbiorcy – wbrew oficjalnym teoriom zakładającym wpływ potrzeb publiczności na rozwój socjalistycznej kultury – traktowani byli, zarówno przez twórców jak i kierownictwo partii, jako przedmiot oddziaływania. W konstruowanym przez PZPR modelu kultury idealnym odbiorcą był człowiek całkowicie bierny, chłonący bez oporów spreparowane ideologicznie przekazy. Prowadzona wówczas polityka kulturalna miała na celu osiągnięcie stanu równowagi między dyspozycyjnością twórców i stymulowanymi reakcjami odbiorców. Dbłość o tę równowagę powierzono aparatowi administracyjnemu, zajmującemu się organizacją całego życia artystycznego i kulturalnego.

Przyjęte wówczas założenia ideologiczne, którym podporządkowano wszystkie dziedziny twórczości, w istotny sposób wpłynęły na dalsze losy kina. Jako sfera kultury o szczególnej nośności ideologicz-

⁹ Proces centralizacji związków zawodowych zapoczątkowano w styczniu 1948 roku utworzeniem Rady Związków Artystycznych, do zadań której należało planowanie rozwoju i upowszechnianie kultury i sztuki, a także współpraca z organizacjami zawodowymi i społecznymi. W kwietniu 1949 roku z połączenia kilku związków zawodowych utworzono Związek Zawodowy Pracowników Sztuki i Kultury. W lipcu 1950 roku, z zespolenia Związku Realizatorów Filmowych i Związku Artystów Scen Polskich, powstał SPATiF, grupujący ludzi teatru i kina, którego celem miała być *walka o nowe oblicze ideologiczne i artystyczne polskiego teatru i filmu*.

nej, kinematografia została w tym okresie w pełni podporządkowana dyspozycjom kierownictwa PZPR. Kwestie twórczości filmowej i jej upowszechniania wiązano odąd ściśle z realizacją zadań polityczno-ustrojowych. Kino uznane zostało za jedno z najważniejszych narzędzi rewolucji kulturalnej, „oręż” codziennej walki politycznej.

Wyrazem przekonania władz o wyjątkowej skuteczności propagandowej filmu było przyjęcie 2 października 1948 roku przez Komitet Rady Ministrów do spraw Kultury uchwały określającej wytyczne i zadania przemysłu filmowego w planie sześcioletnim. Uchwała zapowiadała zdynamizowanie rozwoju materialnej bazy produkcji i rozpowszechniania filmów. Przewidywano w niej między innymi budowę wielkiej wytwórni filmowej pod Warszawą, uruchomienie blisko 4 tysięcy kin oraz produkcję 25 filmów pełnometrażowych rocznie. Nowa polityka programowa miała być odąd podporządkowana kryterium *użyteczności społecznej* [filmów: E.G.] [...] *bez względu na ewentualne ciężary gospodarcze* [...] ¹⁰.

Całkowite wprzęgnięcie kina w służbę polityce wymagało, zdaniem kierownictwa PZPR, zdecydowanego podniesienia poziomu ideologicznego filmów i porzucenia tematyki wojenno-okupacyjnej na rzecz współczesnej. Narastające nieusatisfakcjonowanie partii walorami dydaktyczno-politycznymi wyprodukowanych i znajdujących się w realizacji tytułów ilustrują stenogramy z posiedzeń Komisji Filmowej KC. Wskazują one na zniecierpliwienie politycznych decydentów *atmosferą bezideową, niepartyjną, atmosferą braku zainteresowania dla spraw walki klasowej*, panującą wśród filmowców ¹¹. Negatywne opinie kierownictwa PZPR usiłowała złagodzić na Kongresie Zjednoczonym Wanda Jakubowska, w imieniu twórców obiecująca *filmy realistyczne, uczciwe. Z myślą służenia klasie robotniczej – filmy, które pomogą naszej partii wychować naród polski na budowniczych i bojowników socjalizmu* ¹². Deklaracje Jakubowskiej nie zapobiegły jednak podjęciu przez Podkomisję

¹⁰ „Gazeta Filmowa” 1948, nr 12.

¹¹ *Protokół z posiedzenia Komisji KC PPR do spraw Filmu w dniu 6 października 1948 roku*, AAN, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-7, k. 53

¹² *Film polski w walce o socjalizm. Przemówienie reż. Wandy Jakubowskiej na Kongresie Zjednoczeniowym*, „Gazeta Filmowa” 1949, nr 1.

do spraw Filmu przy KC decyzji o przerwaniu produkcji filmów planowanych na 1949 rok, co motywowano niedostosowaniem ich tematyki do zadań wytyczonych na Kongresie¹³.

Stopień niezadowolenia kierownictwa PZPR ujawnił w całej pełni przebieg odbytego w listopadzie 1949 roku Zjazdu w Wiśle, który zgromadził twórców filmowych i współpracujących z kinematografią oraz organizatorów kultury i sztuki¹⁴. Istotne znaczenie dla kierunków rozwoju polskiego kina miało wystąpienie przewodniczącego obradom Włodzimierza Sokorskiego. Zgodnie z obowiązującą wówczas konwencją oskarżył on filmowców o odchylenie pravicowo-nacjonalistyczne, kosmopolityzm, tendencje do ulegania gustom drobnomieszczańskim, formalizm, niedostrzeganie walki klasowej itp. Zdaniem Sokorskiego, większość zrealizowanych dotąd filmów polskich cechował *fałszywy wydźwięk ideologiczno-artystyczny*¹⁵. Dalszą drogę rozwoju polskiego kina upatrywano w przyjęciu realizmu socjalistycznego jako uniwersalnej metody twórczej oraz czerpaniu inspiracji z dokonań kinematografii radzieckiej. Jakkolwiek Zjazd w Wiśle miał wymiar przede wszystkim symboliczny, to z czasem zyskał miano jednego z najbardziej ponurych wydarzeń w historii polskiego kina. Jak pisał po latach Marek Halberda *Zjazd niewątpliwie stanowił werbalne zamknięcie pewnego etapu rozwoju kina w Polsce, pozostawił też po sobie uzasadnione rozgoryczenie większości reprezentantów środowiska [...]*¹⁶.

W Wiśle za kluczowy problem, który należało szybko rozwiązać, uznano zagadnienie scenariusza. Źródło zasadniczych niedomagań rodzimej produkcji widziano bowiem w niedostatku materiałów literackich i ich złej jakości. Winą za taki stan rzeczy obarczano utworzone dwa lata wcześniej zespoły produkcyjne, którym zarzucano zaniedbanie

¹³ *Protokół z posiedzenia Komisji do spraw Filmu 1 lutego 1949 roku*, AAN, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31.

¹⁴ *Stenogram Zjazdu w Wiśle 19–22 listopada 1949 roku*. Maszynopis powielany w posiadaniu autorki.

¹⁵ Główne tezy wystąpienia zawiera artykuł: W. Sokorski, *Przeciw formalizmowi i naturalizmowi w filmie*, „Kuźnica” 1949, nr 49; szerzej na temat przebiegu Zjazdu w Wiśle zob. A. Madej, *Zjazd Filmowy w Wiśle czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 207–214.

¹⁶ M. Halberda, *Zjazd Filmowy w Wiśle*, „Arka” 1990, nr 30, s. 100. Por. też A. Madej, *Zjazd Filmowy w Wiśle...*

współpracy z literatami¹⁷. Nic więc dziwnego, że już w grudniu 1949 roku Stanisław Albrecht zgłosił wniosek na posiedzeniu Komisji KC ds. Filmu o rozwiązanie zespołów, które *na obecnym etapie stały się przyżytkiem, nie stoją na wysokości zadania i należy je zlikwidować*¹⁸. W celu rozwiązania problemu w ich miejsce powołano niebawem Zespoły Dramaturgiczne, działające w Wytwórni Filmów Fabularnych. Zadaniem tych swoistych biur scenariuszowych miało być pozyskiwanie literatów do współpracy z filmem, szkolenie przyszłych scenarzystów, organizowanie konkursów, zawieranie umów z autorami¹⁹. Produkcją filmów miały się odtąd zajmować kolektywy, powoływane każdorazowo do realizacji konkretnego tytułu, odpowiadające za jej przebieg od momentu zaakceptowania scenariusza i skierowania go do produkcji. Nadzór nad ich działaniami sprawowały z kolei grupy partyjne, zorganizowane przy Wytwórni Filmów Fabularnych, które miały zapobiegać *wrogiej robocie na terenie filmu*²⁰.

Po zjeździe w Wiśle ingerencja partii w sprawę kinematografii wyraźnie wzrosła. Nastąpiło znaczne rozszerzenie kompetencji Podkomisji Filmowej przy KC, która rozpatrywała i opiniowała odtąd wszystkie sprawy związane z działalnością przedsiębiorstwa – od zagadnień programowych poczynając, na materialnych i kadrowych kończąc.

Pod koniec 1949 roku Podkomisja Filmowa KC przygotowała projekt uchwały dla Biura Politycznego w sprawie kinematografii, w którym zawarto wiele postulatów organizacyjnych i ideowo-politycznych pod adresem „Filmu Polskiego”. Równocześnie określono w nim zadania, jakie – w myśl wskazań Kongresu Zjednoczeniowego – winna pełnić sztuka filmowa. W projekcie uchwały stwierdzono między innymi, że

¹⁷ O grzechach „Filmu Polskiego” wobec literatów zob. E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 89. Zespoły filmowe utworzone zostały mocą zarządzenia nr 723 z 12 grudnia 1947 roku, podpisanego przez Stanisława Albrechta. Funkcjonowały w ramach Działu Produkcji „Filmu Polskiego”. Były to: zespół „Blok” (kier. art. Aleksander Ford, kier. lit. – Aleksander Ważyk, szef produkcji – Stefan Dękierowski), zespół „Warszawa” (Ludwig Starski, Leonard Buczkowski, Jan Brzechwa, Ludwig Hager), zespół „ZAF” (Wanda Jakubowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Edward Zajiček). E. Zajiček, *Polska produkcja filmowa. Problemy rentowności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1983, s. 95.

¹⁸ Cyt. za: A. Madej, *On...*, s. 200.

¹⁹ E. Zajiček, *Polska produkcja filmowa. Problemy rentowności...*, s. 100.

²⁰ AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-32, k. 79.

film jako potężny środek oddziaływania na masy ma poważną rolę do spełnienia w dziele budowy socjalizmu w Polsce poprzez kształtowanie świadomości politycznej najszerzych rzesz narodu, poprzez mobilizację do wykonania zadań na polu gospodarczym, przez dzwignięcie kultury mas robotniczych i chłopskich [...]. Film w Polsce Ludowej winien służyć najszerzym masom pracującym miast i wsi [...] winien stać się najbardziej czułym i skutecznym instrumentem w rękach władzy ludowej w kształtowaniu świadomości społeczeństwa [...]. Nadanie kinematografii socjalistycznego charakteru – utrzymywano w projekcie uchwały – to nie tylko problem kształtowania nowej tematyki lecz i partyjnego wychowania realizatora i autora scenariusza, przełamania w nim indywidualistyczno-dekadentckiej postawy twórczej zarażonej kosmopolityzmem, a co za tym idzie, niechęci do współczesnej problematyki²¹. Zalecano więc wzmożenie ideologicznej pracy wśród pracowników twórczych i aparatu administracyjnego kinematografii oraz podniesienie aktywności w szkoleniu i wychowaniu ideologiczno-zawodowym nowych kadr (szczególnie młodzieży robotniczo-chłopskiej). Uznano bowiem, że kinematografia Polski Ludowej obciążona jest spadkiem najgorszych tradycji burżuazyjnych okresu Polski przedwojennej. Nowe pokolenie twórców miało jak najszybciej zastąpić ludzi bezideowych i cynicznie nastawionych na zysk²². Od tego momentu wiele uwagi poświęcano nie tylko programom kształcenia i zasadom naboru studentów do Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej ale także właściwemu poziomowi ideologicznemu kadry wykładowców²³.

Wyszkolenie realizatorów nowego poziomu było z konieczności procesem długofalowym, tymczasem podniesiony na zjeździe w Wiśle *problem scenariusza* i nadania socjalistycznego charakteru twórczości filmowej należało rozwiązać natychmiast. Działania władz partyjnych

²¹ *Projekt uchwały Biura Politycznego KC PZPR w sprawie kinematografii z grudnia 1949 roku.* AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 37-XVIII-31, k. 62–63, 65–66.

²² Ibidem.

²³ *Projekt uchwały Biura Organizacyjnego KC PZPR w sprawie kinematografii z lutego 1951 roku,* AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 27-XVIII-32, k. 5. W projekcie tym postulowano między innymi wzmocnienie kadry dydaktycznej wykładowcami z ZSRR, co też niebawem nastąpiło. Kadre tę zasilili ponadto filmowcy – członkowie Włoskiej i Francuskiej Partii Komunistycznej.

poszły tu dwoma torami: z jednej strony – podejmowano próby korektowania twórcami przy pomocy środków administracyjnych; z drugiej – usiłowano mobilizować ich aktywność poprzez organizowanie narad produkcyjnych, na których przedstawiciele kierownictwa PZPR starli się udzielić realizatorom pomocy w zrozumieniu i twórczym wykorzystaniu metody realizmu socjalistycznego. Wspólnym mianownikiem tych spotkań była krytyka dotychczasowych dokonań filmowców oraz wysuwanie postulatów pod adresem tematyki filmów. Taki właśnie przebieg miała narada odbyta 21 września 1950 roku z udziałem Jakuba Bermana. Kierownictwo partii – stwierdził wówczas kategorycznie Berman – nie zamierza dłużej tolerować kryzysu w dziedzinie prac scenariuszowych. W związku z powyższym, dając dowód przywiązania do zasady wolności twórczej, przedstawił posegregowany w pięciu grupach tematycznych wykaz kilkunastu problemów, jakie winny zostać niezwłocznie podjęte przez scenarzystów i reżyserów. Wśród *osiowych zagadnień* znalazły się: wydajność pracy i nowy styl życia, walka klasowa oraz walka z dywersją i szpiegostwem, sprawy wsi, a zwłaszcza spółdzielczości produkcyjnej, krzepnięcie i rola aktywu partyjnego oraz patriotyzm²⁴. Twórców filmowych traktowano odtąd jako *żołnierzy frontu ideologicznego*, których działalność miała być formą walki socjalizmu z kapitalizmem.

Poczynając od 1950 roku rolę głównego cenzora twórczości filmowej objęło kierownictwo PZPR, wspierane skutecznie przez system autocenzury, wbudowany w strukturę administracyjną kinematografii²⁵. Konieczność daleko idącej ingerencji partii Jakub Berman uzasadniał pożytecznym obyczajem stworzonym w ZSRR, gdzie *filmy pełnometrżowe o wartości ideowej są zatwierdzane przez Biuro Polityczne, osobiście przez tow. Stalina [...]. Do tej pory – twierdził dalej – nam pokazywano filmy w ostatnim stadium, jeszcze można było coś niecoś załatać, ale były milionowe straty i trzeba było się godzić. Ale gdybyśmy mogli*

²⁴ W naradzie tej uczestniczyli ze strony PZPR także Edward Ochab, Artur Starewicz, Stefan Staszewski, Lesław Wojtyga i Jadwiga Siekierska. AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-1, k. 155–162. Szerzej na temat jej przebiegu i propozycji tematycznych Bermana zob. E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 94–98.

²⁵ Jednym z przejawów autocenzury było powołanie Komisji Ocen Scenariuszy przy prezesie Centralnego Urzędu Kinematografii w czerwcu 1952 roku.

*we wcześniejszym stadium oglądać tworzący się film, to byśmy sobie zaoszczędzili wiele późniejszych przeróbek. Chcemy przez uchwałę instancji partyjnych wzmocnić pracę ideologiczną [...] w toku formowania się ostatecznego tekstu scenariusza i zapewnić pracę długofalową na tym odcinku*²⁶. Życzenie to niebawem spełniono. Każdy scenariusz był odtąd konsultowany z członkami Biura Politycznego, forsowano zasadę oddzielenia etapu prac scenariuszowych od etapu realizacji. Umacniano praktykę niekończących się przeróbek materiałów literackich. Praktyki te były gorąco popierane przez władze partyjne jako *bogaty odcinek pracy [...] propagandowej, pracy ideologicznej*²⁷.

Do realizacji zadań nałożonych na barki twórców przyczynić się miał również system nagród państwowych, przyznawanych przez Komitet Ministrów do spraw Kultury. Nagrody te ilustrowały preferencje polityczne, oraz dawały wyraz priorytetom personalnym. Analiza wyróżnień przyznanych w latach 1950–1955 w dziedzinie kinematografii, ich ilości i stopni, dowodzi, że efektywność procesu wychowawczego, jakiemu poddało filmowców kierownictwo PZPR, była daleka od oczekiwanej²⁸. Przyczyny nieustannie wytykanych błędów w *pracy filmowej* władze polityczne upatrywały najczęściej w braku *dojrzałego, partyjnego aktywu kierowniczego* w kinematografii. Według kierownictwa PZPR głównym źródłem słabości polskiego filmu miały być także *zbyt powierzchowna znajomość życia i praw rządzących rozwojem społecznym, zbyt luźny związek kierownictwa i kolektywów twórczych filmu polskiego z codzienną, napiętą, bohaterską walką klasową proletariatu, zwłaszcza z życiem i walką partyjną awangardy ludu polskiego*²⁹. W istocie

²⁶ *Narada w sprawie filmu odbyta 21 września 1950 roku*. AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-1, k. 164.

²⁷ Z wypowiedzi zastępcy kierownika Wydziału Kultury KC Lesława Wojtygi na naradzie filmowej odbytej w marcu 1952 roku, „*Twórczość*” 1952, z. 5, s. 174.

²⁸ Komitet Nagród Państwowych powołano w lipcu 1950 roku. W latach 1950–1951 nie przyznano żadnemu filmowi nagrody I stopnia. W 1952 roku – nagrodę zespołową otrzymał Aleksander Ford za scenariusz i reżyserię filmu *Młodość Chopina* (Polska 1952), w 1953 roku – Wanda Jakubowska za *Żołnierza zwycięstwa* (Polska 1953). W 1954 roku nie uhonorowano w ten sposób żadnego filmu ani zespołu realizatorów. AAN. o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31, k. 124.

²⁹ Wystąpienie Edwarda Ochaba na naradzie filmowej w Radzie Państwa odbytej w marcu 1952 roku, E. Ochab, *O rozwój filmu polskiego*, „*Nowa Kultura*” 1952, nr 13.

problem leżał jednak nie tyle w *powierzchownej znajomości życia*, ile w dostrzegalnym gołym okiem braku związku między rzeczywistością postulowaną, a naocznie sprawdzalną, jak również w rozrastającym się systemie instytucjonalnej i pozainstytucjonalnej cenzury, przeradzającej się w aparat kontroli, paraliżujący działania realizatorów i ograniczający ich podmiotowość.

Chęć przeszczepienia na polski grunt rozwiązań radzieckich oraz utrzymujący się kryzys scenariuszowy to jedno z ważniejszych przyczyn wprowadzenia z dniem 1 stycznia 1952 roku zasadniczych przekształceń instytucjonalnego modelu kinematografii, idących w kierunku wzmocnienia mechanizmów centralnego sterowania. Utworzono wówczas Centralny Urząd Kinematografii i nadano mu prerogatywy resortu. Ustawa, w oparciu o którą powołano tę instytucję, deklarowała samoistną wartość artystyczną kina, lecz w rzeczywistości odbierała mu resztki autonomii³⁰. Jak stwierdzano w innym mniej oficjalnym dokumencie, miała ona po prostu umożliwić *jak najsprawniejsze wykonywanie zadań politycznych* – stojących przed kinematografią – *na odcinku ideologicznym*³¹. Centralny Urząd Kinematografii stał się niejako *imperium filmowym* Stanisława Albrechta, szczytowym przejawem centralizacji i biurokratyzacji, mającej pomóc w spełnieniu marzeń władz o monumentalnej kinematografii sterującej masową wyobraźnią.

Zmiany systemu organizacji i zarządzania kinematografią pociągnęły za sobą istotne modyfikacje w systemie produkcji filmów. Po rozwiązaniu w 1951 roku Zespołów Dramaturgicznych, nową instytucją mającą rozwiązać odwieczny *problem scenariusza* stało się Biuro Scenariuszowe powołane przy Centralnym Zarządzie Wytwórni Filmowych Centralnego Urzędu Kinematografii³². Utworzeniu Biura towarzyszył dalszy wzrost ideologiczno-politycznej czujności oraz pozainstytucjonalnej

³⁰ *Ustawa o kinematografii z 15 grudnia 1951 roku*, „Dziennik Ustaw RP” 1951, nr 66, poz. 452.

³¹ AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31, k. 63.

³² Biuro to, kierowane przez Dorę Gromb, podlegało Dyrektorowi Centralnego Zarządu Wytwórni Filmowych Tadeuszowi Karpowskiemu. Początkowo prowadziło prace literackie i scenariuszowe równoległe z Wytwórnią Filmów Fabularnych w Łodzi. W 1953 roku przejęło całość spraw programowych na zasadzie wyłączności. Por. E. Zajiček, *Polska produkcja filmowa...*, s. 101.

kontroli sprawowanej przez Biuro Polityczne KC³³. Rozwinięto koncepcję planu produkcyjnego, ze ściśle wymierzonymi proporcjami polityczno-tematycznymi, do minimum ograniczono samodzielność twórców.

Zadania aparatu rozpowszechniania filmów stanowiły w omawianym okresie odzwierciedlenie czysto instrumentalnych funkcji narzuconych twórczości filmowej. To zaś pociągało za sobą konieczność realizacji odpowiedniej polityki repertuarowej. Ideologiczny poziom repertuaru kin – podobnie jak polskiej produkcji filmowej – był przedmiotem troski zarówno centralnych, jak i terenowych władz partyjnych. W projekcie uchwały Biura Politycznego w sprawie kinematografii z grudnia 1949 roku Podkomisja Filmowa przy KC zalecała *zwiększenie czujności w doborze [...] filmów zagranicznych, szersze upowszechnianie filmów wychowawczych, użytecznych społecznie, w pierwszym rzędzie filmów produkcji Związku Radzieckiego i Krajów Demokracji Ludowej*. Postulowano również rugowanie z ekranów tytułów z państw kapitalistycznych, które *niosą ze sobą [...] obcą i wrogą propagandę*³⁴. Wypełnienie przez film zadań wytyczonych przez partię wymagało też zapewnienia dostatecznej skali jego rozpowszechniania. Dotarcie z kinem do każdego potencjalnego widza, zwłaszcza wiejskiego, stało się zatem naczelnym hasłem początku lat pięćdziesiątych.

W większości opracowań omawiających politykę kulturalną w okresie planu sześcioletniego podkreśla się, że był to wyjątkowo korzystny okres pod względem materialnego zaangażowania państwa w rozwój kultury³⁵. Przykład kinematografii każe jednak traktować podobne

³³ Zgodnie z przyjętym trybem postępowania, scenariusze nadające się do realizacji oceniała na wniosek Prezesa CUK Komisja Ocen Scenariuszy i Filmów. Formalnie ostateczna decyzja o skierowaniu scenariusza do produkcji należała do Stanisława Albrechta. W praktyce jednak decyzję tę podejmowała działająca poza kinematografią Komisja Scenariuszowa, reprezentowana przez czynnik partyjno-państwowy (minister Kultury i Sztuki, kierownik Wydziału Kultury KC PZPR, premier, członkowie Biura Politycznego). Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku przyjmowania gotowego filmu i kierowania go do rozpowszechniania. Rola państwowej cenzury była w tym przypadku czysto formalna.

³⁴ *Projekt uchwały Biura Politycznego KC PZPR w sprawie kinematografii z grudnia 1949 roku*. AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 37-XVIII-31, k. 63 i 71.

³⁵ Por. A. Gładysz, *Oświata – kultura – nauka 1947–1959. Węzłowe problemy polityczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1981; J. Skrzypiec, *Polityka kulturalna Polski Ludowej: osiągnięcia, słabości, problemy*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1985.

uogólnienia z dużymi zastrzeżeniami. Faktem jest, że uczynienie z kwestii upowszechnienia kina problemu natury politycznej pobudzało zainteresowanie władz materialnymi warunkami funkcjonowania przemysłu filmowego. Nasilenie procesów inwestycyjnych w kinematografii w latach 1950–1955 było mniej więcej proporcjonalne do ich nasilenia w całej gospodarce narodowej. Faktem jest jednak również i to, że wysokość nakładów inwestycyjnych w kinematografii wyniosła tylko 60% planowanych i nie była wprost proporcjonalna ani do rozmiarów stawianych przed nią zadań, ani postanowień zawartych w kolejnych uchwałach Prezydium Rządu w sprawie rozbudowy bazy techniczno-produkcyjnej³⁶. W 1950 roku przeznaczono na ten cel 56,3 mln zł, to jest dwukrotnie więcej niż w 1949, ale w ciągu kolejnych dwóch lat nakłady inwestycyjne spadły o blisko jedną trzecią wskutek modyfikacji założeń planu sześcioletniego na korzyść przemysłu ciężkiego, zwłaszcza zbrojeniowego³⁷. W rzeczywistości, biorąc pod uwagę zjawisko inflacji (szczególnie głębokiej w latach 1951–1952) spadek ten był znacznie większy. Ponowny wzrost nakładów od 1953 roku w dalszym ciągu nie zaspakajał rozwojowych potrzeb kina, które było chronicznie niedoinwestowanie. Fatalny stan polskiej kinematografii znany był władzom. W notatce sporządzonej przez sektor filmu przy Wydziale Kultury i Nauki KC stwierdzono wprost, że *jest ona* [kinematografia – E.G.] *wyjątkowo opóźniona w swym rozwoju ilościowym i zacofana pod względem technicznym*, co daje pesymistyczny obraz stanu wyjściowego na lata 1956–1960³⁸.

Pierwsze, początkowo nieśmiałe, sygnały nadchodzącego kryzysu dotychczasowej polityki PZPR pojawiły się już w 1953 roku. U ich podłoża leżały między innymi takie wydarzenia, jak śmierć Józefa Stalina

³⁶ Chodzi tu zwłaszcza o uchwałę nr 210 Prezydium Rządu z 15 marca 1952 roku oraz uchwałę nr 542 Prezydium Rządu z 2 sierpnia 1954 roku. E. Zajiček, *Polska produkcja filmowa...*, s. 102; *Narada Filmowa SPATIF...*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 3–4, s. 95–97. Brak koherencji między planami rozwojowymi kina a finansowymi możliwościami ich realizacji zadecydował między innymi o zaniechaniu budowy wytworni filmowej w Komorowie pod Warszawą.

³⁷ *Kinematografia w cyfrach*, wyd. NZK, Warszawa 1957, maszynopis.

³⁸ *Notatka dotycząca założeń pięcioletniego planu rozbudowy kinematografii z 28 maja 1955 roku*. AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury, sygn. 237-XVIII-117, k. 20.

i wybór na I sekretarza Nikity Chruszczowa, zakończenie wojny w Korei, także coraz wyraźniej ujawniające się negatywne następstwa realizacji planów przyspieszonej industrializacji i kolektywizacji.

Początkowo wydarzenia te nie pociągnęły za sobą zmiany odczuwalnych napięć w stosunkach między władzą a społeczeństwem, przeciwnie – spowodowały nawet przejściowe ich zaostrzenie. Rezolucja kwietniowej sesji Rady Kultury i Sztuki (10–11 IV 1953), poświęconej problemom marksistowskiej krytyki literackiej i artystycznej, nawoływała do *walki o wysoki poziom ideologiczny i artystyczny polskiej sztuki [...] oraz zaostrzenie czujności wobec niebezpieczeństwa odchodzenia od realizmu socjalistycznego*³⁹. Równocześnie jednak, jak zauważa wielu autorów, praktyka twórcza oddalała się coraz bardziej od głoszonych oficjalnie tez i stawała się coraz swobodniejsza⁴⁰.

Pierwsze przejawy reorientacji stanowiska partii można było zaobserwować na IX Plenum KC PZPR (20–30 X 1953). Od 10 do 17 marca obradował II Zjazd PZPR, którego przebieg jeszcze wyraźniej sygnalizował zmianę dotychczasowego kursu. Zaczęto stopniowo ujawniać tłumione wcześniej wątpliwości i wahania, dotyczące słuszności założeń polityki kulturalnej i sposobów urzeczywistnienia w praktyce metody realizmu socjalistycznego oraz skuteczności stosowanych rozwiązań instytucjonalnych.

Przebieg dyskusji zjazdowej, a zwłaszcza referat ministra Kultury i Sztuki Włodzimierza Sokorskiego, sygnalizował możliwość ograniczenia administrowania procesami twórczymi i komenderowania sztuką⁴¹. Rozwinięcie wytycznych II Zjazdu nastąpiło w trakcie XI sesji Rady Kultury i Sztuki (15–16 IV 1954), na której Włodzimierz Sokorski wskazał na najbardziej dyskusyjne aspekty dotychczasowej polityki kulturalnej i przyczyny jej niepowodzeń. Za podstawowy warunek pomyślnego rozwoju polskiej kultury uznał *prawo twórcy do operowania takimi środkami wyrazu, które najlepiej odpowiadają jego wyobraźni artystycznej i we-*

³⁹ *Rezolucja Rady Kultury i Sztuki*, „Nowa Kultura” 1953, nr 16.

⁴⁰ B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy...*, s. 270; Z. Rykowski, W. Władyka, *Polska próba. Październik '56*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1989, s. 67; K. Kersten, *Historia polityczna Polski...*, s. 138.

⁴¹ W. Sokorski, *Głos w dyskusji 11 marca 1954 roku*, „Nowe Drogi” 1954, nr 3.

*wewnętrznej potrzebie [...] swobodę w wyborze tematów, doborze bohaterów i konfliktów [...]*⁴², a także odejście od schematyzmu. Towarzyszyły temu – zrazu nieśmiałe, potem coraz wyraźniejsze – próby otwarcia na Zachód, co wywarło istotny wpływ na ożywienie środowisk twórczych, obudziło nadzieje na odejście PZPR od dotychczasowej koncepcji sztuki socjalistycznej i społecznych funkcji artysty.

Katalizatorem dalszych przemian w życiu kraju był przebieg dwudniowej narady aktywu partyjnego (28–30 XI 1954), na której Bolesław Bierut przedstawił samokrytyczny referat o pracy kierownictwa partii, ujawniający między innymi wypaczenia w funkcjonowaniu aparatu bezpieczeństwa⁴³. Dwa miesiące później obradowało III Plenum KC PZPR (21–24 I 1955), w trakcie którego stwierdzono nieprzestrzeganie leninowskich zasad życia partyjnego, potępiono nadużycia aparatu bezpieczeństwa, skrytykowano formalizm i biurokracizm partyjnej działalności, podjęto uchwałę surowo oceniającą realizację polityki wytyczonej przez II Zjazd⁴⁴.

Kryzys moralny, będący następstwem wspomnianych wydarzeń, musiał wpłynąć na pewne rozluźnienie systemu kontroli w dziedzinie kultury. Możliwości stosowania bezpośredniego przymusu jako instrumentu polityki kulturalnej uległy stopniowemu wyczerpaniu, podobnie jak zdolności perswazyjne stalinowskiej ideologii. Ujawnienie błędów władzy podważyło utrwalany w poprzednich latach mit o jej nieomyślności, a tym samym prawo do niczym nieograniczonego dyktatu. Przez kraj przetoczyła się fala licznych zebrań organizowanych przez ludzi kultury i sztuki, na których negatywnej ocenie poddawano dotychczasowe metody sterowania twórczością artystyczną przez aparat partyjno-państwowy, powodujące zubożenie kultury i jej wulgaryzację.

Przebieg ogólnonarodowej dyskusji był pilnie obserwowany przez kierownictwo PZPR, dbające teraz o to, by jej wątki nie wykraczały poza

⁴² W. Sokorski, *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, „Nowa Kultura” 1954, nr 17.

⁴³ Szerzej na temat narady pisze B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy...*, s. 277.

⁴⁴ *Uchwała w sprawie pełnego przestrzegania leninowskich zasad życia partyjnego i kolegiałności kierownictwa oraz przewyższenia biurokratycznych wypaczeń w pracy partii i aparacie państwowym*, „Trybuna Ludu” 1955, nr 25 z 16.I.

aprobowane granice, oraz aby dokonana przez partię samokrytyka nie wyzwoliła zbyt daleko idących żądań, takich choćby jak przywrócenie *burżuazyjno-demokratycznych swobód obywatelskich*⁴⁵. Ponieważ polityka kulturalna traciła dawną jednoznaczność i nikt do końca nie wiedział, co jest słuszne, a co nie, na wszelki wypadek zalecano walkę na dwa fronty: z jednej strony – z dogmatyzmem i schematyzmem, z drugiej – z wszelkimi próbami rewizjonizmu i odwoływania się do ideologii burżuazyjnej⁴⁶.

Oficjalną krytykę dotychczasowej polityki w sferze kina zapoczątkował II Walny Zjazd Sekcji Filmowej SPATiF (17–18 IX 1954). Trwające kilka miesięcy przygotowania do tej narady przebiegały pod ścisłą kontrolą Wydziału Kultury KC, który nie zamierzał pozbawiać filmowców swej pomocy, tym razem – w prawidłowym zrozumieniu idei II Zjazdu PZPR. Celem narady – jak wynikało z informacji przekazanej 21 maja 1954 roku do Komitetu Centralnego przez przewodniczącego sekcji Aleksandra Forda – miało być *zanalizowanie naszego dorobku w dziedzinie filmu i ujawnienie trudności, które hamują dalszy rozwój sztuki filmowej*⁴⁷. Zjazd miał też zagwarantować *stworzenie [...] takich warunków, które sprzyjałyby realizowaniu przez polskich twórców filmowych zadań, jakie stawia przed nimi Partia i Rzecz*⁴⁸. Treść referatu programowego wygłoszonego wówczas przez Jerzego Toeplitza była wcześniej konsultowana przez Wydział Kultury z Jakubem Bermanem i Edwardem Ochabem⁴⁹. Konsultacje nie miały jednak wpływu na przebieg zjazdowej dyskusji. Zarówno realizatorzy, jak i współpracujący z filmem literaci, wyrazili ostry sprzeciw wobec dotychczasowych metod zarządzania kinematografią, napiętnowali zbyt daleko idącą centralizację, paraliżujący wpływ biurokracji, bezwład organizacyjny Centralnego Urzędu Kinematografii

⁴⁵ Notatka opracowana przez Wydział Kultury i Nauki KC PZPR w sprawie przebiegu XIX sesji Rady Kultury i Sztuki, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII/108, k. 45.

⁴⁶ Narada pionu ideologicznego zorganizowana w KC 20–23 grudnia 1955 roku. Wystąpienie J. Bermana, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-103. Por. też: J. Berman, *Aby wzmóc udział twórców w kształtowaniu naszego życia*, „Nowe Drogi” 1956, nr 1.

⁴⁷ AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-157, k. 7.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, k. 3 i 6.

i jego centralnych zarządów. Wszyscy niemal uczestnicy zjazdu domagali się przywrócenia swobód twórczych. Szczególnie wiele emocji wyzwołyły dotychczasowe metody pracy Biura Scenariuszowego, zwłaszcza praktyka niekończących się przeróbek scenariuszy. Zwrócono uwagę na negatywne następstwa narzucenia twórczości filmowej płaskiego i wulgarnego dydaktyzmu. Krytycznie odniesiono się też do polityki inwestycyjnej i, będącego jej następstwem, złego stanu bazy technicznej kina⁵⁰.

Wydział Kultury KC, analizując przebieg zjazdu, ocenił krytykę jako zbyt napastliwą i przejawiającą, ale uznał jednocześnie, że zarówno Biuro Scenariuszowe, jak i kierownictwo Centralnego Urzędu Kinematografii *nie zdołało zabezpieczyć właściwej generalnej linii politycznej i tematycznej filmów na najbliższe dwa lata*⁵¹. Dziesięć miesięcy później partyjna ocena błędów *na odcinku pracy Biura Scenariuszowego i CUK* była już bardziej surowa i w większym stopniu korespondująca z opiniami twórców. Skrytykowano wówczas stosowane przez kierownictwo kinematografii *komenderowanie*, przejawiające się w *źle pojętym, od strony politycznej, planie tematycznym*. Przyznano, że *koncepcja planu tematycznego ze źle wymierzonymi proporcjami politycznymi prowadziła do [...] wulgarnego lakiernictwa i schematyzmu bez odrobiny inwencji i świeżości w pomysłach*⁵². Pojawily się również głosy stwierdzające niewłaściwą obsadę stanowisk w centralnych zarządach Centralnego Urzędu Kinematografii oraz postulaty personalnych zmian⁵³.

Przebieg wrześniowej narady filmowców oraz ustalenia III Plenum KC wywarły znaczący wpływ na atmosferę kolejnych, zarówno partyjnych jak i środowiskowych, zebrań, zwoływanych przez pracowników

⁵⁰ *Narada filmowa SPATIF*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 34, s. 3–98. Zob. też P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2005, s. 193–210.

⁵¹ AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-103, k. 9.

⁵² *Notatka o niedociągnięciach i brakach w produkcji filmowej z 3 czerwca 1955 roku*, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-117, k. 39–40.

⁵³ *Informacja o sytuacji w kinematografii z 16 czerwca 1955 roku sporządzona przez Wydział Kultury i Nauki Sektoru Filmu*, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-117, k. 50 i kolejne.

poszczególnych instytucji filmowych. Szczególnie burzliwy charakter miały one w łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych⁵⁴.

Uwarunkowany wieloczynnikowo kryzys metod rządzenia państwem, negatywne wyniki sterowania kinem oraz wzrost opozycyjnych nastrojów wśród twórców sprawiły, że od 1954 roku kierownictwo PZPR przystąpiło do stopniowej weryfikacji dotychczasowych sposobów działania w środowisku filmowym. Pojawiły się symptomy poświadczające skłonność partii do uznania przynajmniej niektórych dążeń realizatorów i pracowników pomocniczo-twórczych. Przejściowo zrezygnowano z administracyjnego zarządzania na rzecz *ideowej inspiracji* i uaktywnienia środowiskowej pracy partyjnej. W tym celu w listopadzie 1954 roku Wydział Kultury KC powołał przy Sekcji Filmowej SPATIF Koło Twórcze PZPR złożone z 24 członków⁵⁵. Miało ono pełnić rolę pasa transmisyjnego między Wydziałem a realizatorami. Do zadań Koła należało między innymi skierowanie fali krytyki dotychczasowych zasad funkcjonowania kina na tory akceptowane przez kierownictwo partii.

Równocześnie z powołaniem Koła Twórczego przerzucono na twórców część odpowiedzialności i inicjatywy w zakresie określania kierunków dalszego rozwoju przemysłu filmowego. Posunięcie to odpowiadało lansowanej wówczas nowej zasadzie polityki kulturalnej, w myśl której *o sztuce powinni decydować ludzie sztuki*⁵⁶. Bezpośrednim następstwem przyjęcia takiej zasady było poparcie kierownictwa partii dla wysuwanej od dawna przez środowisko filmowe idei reorganizacji systemu produkcji, zwłaszcza zaś ponownego powołania zespołów filmowych⁵⁷. Liczono

⁵⁴ Notatka Wydziału kultury KC o sytuacji w WFF w Łodzi z 27 kwietnia 1955 roku, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-117, k. 15–16. Nowe proponowane rozwiązania organizacyjne stały się powodem rozdziewięku między realizatorami a pracownikami wytwórni. Dla tej ostatniej oznaczały one bowiem w perspektywie utratę uprawnień producenta i przekształcenie w przedsiębiorstwo usługowe, stojące do dyspozycji twórców. Por. *Praca partyjna w kinematografii*. AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-117, k. 132–133; E. Zajiček, *Polska produkcja filmowa...*, s. 103–104.

⁵⁵ Prezydium Koła tworzyli: Aleksandr Ford, Wanda Jakubowska, Kazimierz Gordon, Jerzy Kawalerowicz, Maksymilian Wrocławski, Jan Rybkowski i Stanisław Wohl. B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy...*, s. 389.

⁵⁶ W. Sokorski, *III Plenum i sprawy kultury*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 5.

⁵⁷ Na potrzebę reaktywowania zespołów twórczych filmowcy wskazywali od początku lat pięćdziesiątych. Kierownictwo CUK podjęło próbę ich powołania zarządzeniem nr 99 z 22 listopada

na to, że przyczynią się one do eliminacji coraz ostrzejszych zadrażeń między młodymi i starszymi realizatorami, rozwiążą problem debiutów i współpracy z literatami. Zakładano, że wpłyną na obniżenie kosztów produkcji, przyczynią się do ich ożywienia, staną się komórkami, w których powstawać będą *ideowe, partyjne filmy*⁵⁸.

7 kwietnia 1955 roku Wydział Kultury i Nauki KC doprowadził do zebrania członków Partyjnego Koła Twórczego w celu przedyskutowania tej właśnie kwestii i zalecił im opracowanie ramowego projektu i żądań przyszłych zespołów. Inicjatywa powołania kolektywów twórczych początkowo nie znajdowała zrozumienia w kierownictwie Centralnego Urzędu Kinematografii, co mogło wynikać z obaw przed utratą dotychczasowego wpływu na proces produkcji filmów. Dlatego też podjęcie ostatecznej decyzji o utworzeniu zespołów nastąpiło dopiero 31 maja 1955 roku, w następstwie zdecydowanego nacisku Wydziału Kultury i Nauki⁵⁹.

Wraz z powołaniem zespołów kierownictwo partyjno-państwowe zrezygnowało przejściowo z narzucania twórcom gotowych tematów i zerwało ze sztucznym izolowaniem fazy literackiego opracowania filmu od fazy produkcji. Projekty realizacji miały być odtąd uruchamiane przez samych twórców. Nastąpiło ograniczenie roli Biura Scenariuszowego, uległy też zmianie zasady funkcjonowania i skład osobowy Komisji Ocen Scenariuszy, działającej przy Prezesie CUK⁶⁰. Generalnie, chodziło o stwo-

1952 roku, które jednak nie spowodowało odzewu środowiska. Powodem tej wstrzemięźliwości był fakt, że w myśl zarządzenia zespoły miały być zaledwie *agendami Biura Scenariuszowego oraz „artystyczno-ideologicznymi nadzorcami twórczości”*, a nie – jak chcieli filmowcy – autonomicznymi kolektywami artystycznymi. Por. E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 141–142.

⁵⁸ *Praca partyjna w kinematografii*, AAN, o. VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-117, k. 136.

⁵⁹ Powołano wówczas sześć zespołów: Iluzjon (kier. art. Ludwik Starski, kier. liter. Anatol Stern, szef produkcji – Tadeusz Karwański), Start (Wanda Jakubowska, Jerzy Putrament, Mieczysław Wajnberger), Rytm (Jan Rybkowski, Aleksander Ścibor-Rylski, Zygmunt Sztyndler), Kadr (Jerzy Kawalerowicz, Krzysztof Teodor Toeplitz, Ludwik Hager), Syrena (Jerzy Zarzycki, Jerzy Andrzejewski, Edward Zajiček), Studio (Aleksander Ford, Roman Bratny, Kazimierz Niziński). Na sześciu kierowników artystycznych jedynie Ludwik Starski nie był członkiem partii. *Historia filmu polskiego*, t. 3., red. J. Toeplitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 331.

⁶⁰ W 1954 roku Komisję tę tworzyli: Aleksander Ford, Paweł Hoffman, Wanda Jakubowska, Tadeusz Konwicki, Jerzy Kossak, Jan Kott, Jerzy Kowalczyk, Grzegorz Lasota, Jerzy Toeplitz, Ludwik

zenie pozorów większego uspołecznienia procesu podejmowania decyzji w tak drażliwych sprawach, jak zatwierdzanie materiałów literackich i ocena gotowych dzieł filmowych. Posunięcia te nie oznaczały rezygnacji kierownictwa PZPR z zarządzania kinematografią. Były jedynie próbą poszukiwania skuteczniejszych metod partyjnego kierownictwa.

W połowie lat pięćdziesiątych pierwsze symptomy *odwilży* można było również zaobserwować w systemie rozpowszechniania filmów. Zmierzch zimniej wojny i wydarzenia polityczne zainicjowane przez II Zjazd i III Plenum KC sprzyjały dostrzeżeniu przez kierownictwo partii błędów w dotychczasowej pracy Centrali Wynajmu Filmów, w tym *braku wycucia politycznego i skryształowanej linii w doborze filmów zagranicznych*⁶¹. Wyszło nawet śmiałą tezę, że *grupa filmów produkcji kapitalistycznej znacznie przewyższa pod względem jakości filmy produkcji polskiej, radzieckiej i KDL*⁶². W ślad za krytyką poszły zalecenia weryfikacji zasad pracy komisji kwalifikującej filmy z importu, uelastycznienia założeń programowych, zmiany struktury geograficznej zakupów. O źródłach dotychczasowych błędów jednak nie wspomniano. W najlepszym razie tłumaczono je opacznym i jednostronnym rozumieniem przez kierownictwo kinematografii słusznych założeń i postulatów partii.

Wydarzenia lat 1954–1955 stanowiły punkt zwrotny w dotychczasowej polityce kulturalnej, a co za tym idzie – filmowej. Otwierały znaczne możliwości przemian w sferze ideowo-twórczej i organizacyjno-gospodarczej kina. Większość z tych przemian – nie zawsze zgodnych z postulatami środowiska filmowego – nastąpi jednak dopiero po 1955 roku.

Starski, Tadeusz Zabłudowski, Krystyna Żywulska, Stanisław Albrecht, Lesław Wojtyga, Leonard Borkowicz, Tadeusz Karpowski.

⁶¹ *Notatka o niedociągnięciach i brakach w produkcji filmowej...*, k. 55–57

⁶² AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-146, k. 37.

ROZDZIAŁ 2. Repertuar kin jako kwestia polityczna

Partyjne poparcie dla filmu radzieckiego. Teoria i praktyka repertuaru kin. Polskie filmy na ekranach do 1949 roku. Ideologiczna weryfikacja filmów zachodnich. Polityka repertuarowa Centrali Wynajmu Filmów i kryzys repertuarowy. Polskie kino socrealistyczne. Filmy dokumentalne i oświatowe na ekranach kin

W 1948 roku, po sierpniowo-wrześniowym Plenum KC PPR, kierownictwo kinematografii zintensyfikowało działania mające na celu popularyzację dorobku filmowego ZSRR. *Czas zrozumieć nie tylko wartość wychowawczą ale i piękno budujących, zdrowych, pozytywnych filmów radzieckich* – apelował Stanisław Albrecht na akademii zorganizowanej przez Koło Przyjaźni Polsko-Radzieckiej przy „Filmie Polskim”¹. Wtórowała mu prasa filmowa, podkreślając przy każdej okazji znaczenie tych filmów dla naszego państwa oraz ich wysoki poziom artystyczny².

¹ Z wystąpienia Stanisława Albrechta, „Film” 1948, nr 21.

² Por. np. J. Kuryluk, *Podstawy ideologiczne filmu radzieckiego*, „Gazeta Filmowa” 1948, nr 2; J. Kuryluk, *Harmonia formy i treści*, „Film” 1948, nr 2, s. 2.; B. Olszewska, *Szkoła mocy i radości życia*, „Gazeta Filmowa” 1948, nr 10; L. Bukowiecki, *Festiwal najlepszych filmów*, „Film” 1948, nr 19, s. 2.

W miarę jak recenzje tytułów radzieckich traciły dawne umiarkowanie i nabierały coraz bardziej apologetycznego charakteru, coraz bardziej krytyczne i niechętnie stawiały się doniesienia na temat dorobku kinematografii zachodnich, zwłaszcza amerykańskiej³.

„Surowe opinie formułowane przez recenzentów filmów z państw kapitalistycznych były, jak dotąd, w zasadzie jedyną odpowiedzią na przedstawione pod koniec 1947 roku przez kierownictwo partii zalecenia zmiany struktury repertuaru. Sugestie ograniczenia zasięgu rozpowszechniania tytułów pochodzących spoza *naszego obozu* nie znalazły bowiem wyraźnego odbicia na ekranach kin. Ilość obrazów radzieckich w ogólnej puli filmów wzrosła o 10%, ale równocześnie liczba tytułów z państw kapitalistycznych podniosła się aż o 20%. Jeszcze bardziej niekorzystnie, z punktu widzenia oczekiwań kierownictwa PPR, przedstawiały się ilościowe relacje premier. Filmy z ZSRR i Krajów Demokracji Ludowej stanowiły tylko 37% nowych obrazów zaprezentowanych w 1948 roku polskimi widzom”⁴.

W zestawie premierowych tytułów z państw kapitalistycznych znalazło się między innymi 28 filmów amerykańskich, 11 angielskich i 17 francuskich⁵. Na ekranach pojawiły się takie znane pozycje, jak: *Stracony weekend* (*The Lost Weekend*. Reż. Billy Wilder 1945), *Pożegnalny walc* (*Waterloo Bridge*. Reż. Mervyn Le Roy 1940), *Casablanca* (Reż. Michael Curtiz, 1942), *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*. Reż. Orson Welles 1941), *Wielkie nadzieje* (*Great Expectations*. Reż. David Lean, Wielka Brytania 1946), *Niepotrzebni mogą odejść* (*Odd Man Out*. Reż. Carol Reed 1947). Wprowadzono również do rozpowszechniania neorealistyczne filmy włoskie: *Dzieci ulicy* (*Sciuscia*. Reż. Vittorio De Sica 1946) i *Śłońce wschodzi* (*Il sole sorge ancora*. Reż. Aldo Vergano 1946) W sumie więc był to repertuar dosyć atrakcyjny i urozmaicony.

³ Por. np. *Nowiny z Hollywood. Korespondencja własna „Film”*, „Film” 1948, nr 7, s. 2; S. Grzelecki, *Przesyt i zniechęcenie. Kultura Hollywoodu*, „Film” 1949, nr 6, s. 3.

⁴ E. Gębicka: *Film radziecki w Polsce w latach 1948–1955. Władze partyjno-państwowe, pracownicy kin, widzowie*, „Kwartalnik Filmowy” nr 108, zima 2019, s. 18.

⁵ Importem filmów zajmowało się wówczas Biuro Zakupu i Sprzedaży Filmów w P.P. „Film Polski”. O doborze poszczególnych tytułów decydowała Komisja Kwalifikacyjna powołana zarządzeniem Stanisława Albrechta nr 51 z 18 marca 1948 roku. Tworzyli ją delegaci Biura Programowego Naczelnej Dyrekcji, Biura Programowego przy Centralnym Zarządzie Kin i Eksploatacji Filmów oraz Biura Zakupu i Sprzedaży Filmów.

Niezależnie od sugestii władz partyjnych, ówczesne kierownictwo kinematografii stanęło przed dylematem motywowanym do pewnego stopnia kwestiami ekonomicznymi. Z jednej bowiem strony pracownicy kinematografii manifestowali na wiecach niechęć do obrazów z państw zachodnich, domagając się zdjęcia z ekranów *filmów imperialistycznych*. Z drugiej – kierownictwo „Filmu Polskiego”, dopóki było to możliwe, broniło się przed ograniczeniem, czy wręcz zaniechaniem, eksploatacji najbardziej dochodowych tytułów pozyskanych w latach 1946–1948 na korzyść większej ilości filmów radzieckich. Nieustanną dominację na ekranach filmów amerykańskich potwierdzały obserwacje stacjonujących w Polsce Rosjan, którzy żalili się, że w *Krakowie, Łodzi, Warszawie i innych miastach idą w przeważającej mierze filmy amerykańskie [...]. Pomimo wielkiego zainteresowania ludności polskiej filmami radzieckimi wyświetla się filmy stare i w niedostatecznej ilości*⁶.

Pierwsze nieśmiałe posunięcia zmierzające do ograniczenia zasięgu rozpowszechniania filmów amerykańskich (związane z naruszeniem podpisanej w 1947 roku umowy z „Mopexasem”) podjęto dopiero pod koniec 1948 roku⁷. Kierowanie do kin jedynie części posiadanych kopii tych filmów nie było jednak równoznaczne z zaprzestaniem ich eksploatacji. Tyle tylko, że oficjalnie traktowano ich obecność na ekranach jako zło konieczne, a za zainteresowanie nimi widzowi obarczano między innymi winą zbyt samodzielnych w swoich ocenach dziennikarzy filmowych. Brak zdecydowania w tej kwestii krytykował między innymi Jerzy Bossak, zarzucając *hamletyzujący stosunek przedsiębiorstwa do wyświetlania filmów zagranicznych, polegający na tym, że z jednej strony się je*

⁶ Pismo szefa Zarządu VII Głównego Zarządu Politycznego Sił Zbrojnych ZSRR generała-majora Michajła Burcewa do przewodniczącego Komisji Zagranicznej KC WKP(b) Wagana Grigoriana wraz z doniesieniem Zarządu Politycznego Północnej Grupy Wojsk Armii Radzieckiej o propagandzie angielskiej i amerykańskiej w Polsce. 21.VI.1949 r. w: *Polska – ZSRR. Struktury podległości. Dokumenty WKP(b) 1944–1949*. Oprac. G.A. Bordiugow, A. Kochański, A. Koseski, G.F. Matwiejew, A. Paczkowski, Wydawnictwo Instytutu Nauk Politycznych, Warszawa 1995, s. 223; za: A. Madej, *Kino – władza – publiczność...*, s. 145.

⁷ Chodzi tu o umowę zawartą 17 kwietnia 1947 roku z Towarzystwem Motion Pictures Export Association a P.P. Film Polski na trzy lata. Umowa ta przewidywała zakup 65 filmów, które należało wybrać ze 100 zaproponowanych w ofercie. Tekst umowy w: AAN, oddz. VI, zesp. PPR, t. 295/XVII-9, k. 87–98.

wyświetla, a z drugiej chciałoby się, aby jak najmniej ludzi je oglądało⁸. W rezultacie jedynym wyraźnym przejawem troski kierownictwa „Filmu Polskiego” o ideologiczny poziom repertuaru w 1948 roku było wycofanie z ekranów ponad 90% przedwojennych filmów zachodnich i około 43% wyprodukowanych przed wojną filmów polskich⁹. Nieco bardziej zdecydowane działania podjęto w 1949 roku, do czego niewątpliwie przyczyniły się ustalenia kwietniowego plenum KC PZPR i ujawniony przez kierownictwo partii coraz bardziej wrogi stosunek do *dekadenckiej sztuki kapitalistycznej*. Bezpośrednim następstwem tej potęgującej się wrogości była zasadnicza zmiana zestawu premier na korzyść filmów z państw socjalistycznych. Nowe tytuły z innych krajów stanowiły już tylko 40% repertuaru premierowego.

W 1949 roku wprowadzono na ekrany zaledwie dwa nowe obrazy amerykańskie *Ich dziecko* (*Penny Serebade* w reż. George’a Stevensa 1941) i *Wielka nagroda* (*National Velvet* w reż. Clarence Browna 1944) i tyleż włoskich: *Tragiczny pościg* (*Canccia tragica* w reż. Giuseppe De Santisa 1947), *Rzym miasto otwarte* (*Roma, città aperta* w reż. Roberto Rosselliniego 1945) i *Podróż w nieznane* (*Quattro passi fra le nuvole* w reż. Giuseppe De Santisa 1942). Zaprezentowano też widzom pojedyncze tytuły duńskie, holenderskie, austriackie, argentyńskie i hinduskie. Stosunkowo przychylnie potraktowano kinematografię francuską (jedenaście filmów), dzięki czemu polska publiczność mogła zobaczyć takie utwory, jak: *Milczenie jest złotem* (*Le silence est d’or*, reż. René Clair 1947), *Pustelnia parmeńska* (*La Chartreuse de Parme*, reż. Christian Jacque 1948), *Hrabia Monte Christo* (*The Count of Monte Christo*, reż. Robert Vernay 1943)¹⁰. Na ekranach kin dominowały jednak filmy radzieckie. Już bowiem

⁸ Protokół zebrania aktywu P.P. „Film Polski” w dniu 28 stycznia 1950 roku, AAN, MKiSW, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, t. 141, k. 11.

⁹ W 1947 roku wyświetlono 86 przedwojennych filmów zagranicznych i 39 polskich, co w sumie stanowiło 40% repertuaru, w 1948 – tylko 8 zagranicznych i 22 polskie, czyli 9,7% repertuaru.

¹⁰ Liczba premier na podstawie A. Kołodyński, *Handel zagraniczny (Eksport i import filmów)*, w: *Kinematografia polska w XXV-lecie PRL. Wydanie specjalne*, „Filmowego Serwisu Prasowego”, s. 135–153. Warszawa 1969. Szerzej na temat obecności filmów zachodnich na ekranach kin w omawianym okresie por. K. Klejsa, *Świat, który przewyżczamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widownia filmów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949–1956 w świetle badań archiwalnych*, „Kwartalnik Filmowy” nr 108 zima 2019, s. 29–52.

w 1949 roku tytuły sprowadzone z ZSRR stanowiły 45% ogółu obrazów wyświetlanych w kinach stałych, a 55% w ruchomych. Były to zarówno filmy wyprodukowane w latach trzydziestych i czterdziestych, jak i najnowsze. „Większość z nich niosła wyraźne przesłanie propagandowe, np. *Harry Smith odkrywa Amerykę* (*Russkij wopros*, reż. Michaił Romm 1947), *Bogata narzeczona* (*Bogataja niewiasta*, reż. Iwan Pyrjew 1937) czy *Bogaty plon* (*Dragocennnye ziorna*, reż. Aleksandr Zarchi i Iosif Chejfic 1948). Tematyka wielu filmów odzwierciedlała panującą od dawna w ZSRR psychozę dywersyjną i sabotażową (np. *Legitymacja partyjna* w reż. Iwana. Pyrjewa, *Kłeska szpiega* w reż. J. Sznajdera). Wprowadzono również ponownie na ekrany niektóre tytuły wyświetlane w latach 1944–1947, łącznie z tymi, które nie zostały dobrze przyjęte przez polskich widzów, jak np. *Czapajew*, *Wielki przełom* (*Wielikij pirełom*, reż. Fridrich Ermler 1944) czy *Górą dziewczęta* (*Traktoristy*, reż. Iwan Pyriew 1936)¹¹.

Trudno stworzyć pełny wykaz premier filmów radzieckich, dostępnych w tym okresie, bowiem – podobnie jak w poprzednich latach – prezentowały je równolegle kina TPPR i jednostek Wojskowych Armii Czerwonej, korzystające głównie z nieocenzurowanych kopii, znajdujących się w dyspozycji Sztabu Wojsk marszałka Rokossowskiego. Część filmów radzieckich pokazano więc zanim zostały one zakwalifikowane do rozpowszechniania przez „Film Polski”, a część nie została w ogóle zakupiona przez przedsiębiorstwo. Akcję kin TPPR-owskich wspierały terenowe komitety PZPR, nieusatisfakcjonowane dotychczasowymi wysiłkami „Filmu Polskiego” w zakresie propagowania dorobku kinematografii radzieckiej¹².

Równie uważnie terenowe komitety PZPR śledziły przebieg rozpowszechniania coraz mniej licznych filmów zachodnich. Dokonywały przy tym własnych ocen ideowych tych tytułów, podważając niejednokrotnie decyzje komisji kwalifikacyjnych „Filmu Polskiego”. Efektem tej negatywnej oceny były skargi kierowane bądź to do dyrekcji Okręgowego

¹¹ Por. E. Gębicka, *Film radziecki w Polsce w latach 1948–1955...*, s. 19.

¹² Zob. np. *Pismo I Sekretarza Komitetu Powiatowego i Komitetu Miejskiego PZPR w Legnicy do Komitetu Centralnego PZPR z 2 lipca 1949 roku. Odpowiedź kierownictwa P.P. „Film Polski” z 2 września 1949 roku. Notatka służbowa dyrektora Centralnego Zarządu Rozpowszechniania Filmów Kazimierza Nizińskiego z 20 września 1949 roku skierowana do Stanisława Albrechta, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31, k. 174–177, 179, 181.*

Zarządu Kin, bądź też bezpośrednio do Wydziału Propagandy KC PZPR. W obu przypadkach interwencje kończyły się najczęściej zdjęciem filmu z ekranu przy frekwencji przekraczającej niejednokrotnie 60%. Taki los spotkał między innymi amerykański film *Alibaba i czterdziestu rozbójników* (*Alibaba and the Forty Thieves*. Reż. Arthur Lubin, 1944). W opinii Wydziału Propagandy Oświaty i Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Bydgoszczy był to bowiem jeden z *licznych przykładów demoralizującej antyludowej propagandy*¹³.

W latach 1948–1949 kinematografia polska pozostawiała jedynie symboliczny ślad w repertuarze kin. W 1948 roku odbyły się premiery zaledwie dwóch filmów fabularnych: *Ostatniego etapu* (1948) w reż. Wandy Jakubowskiej i *Stalowych serc* w reż. Stanisława Urbanowicza (1948). W 1949 roku zaprezentowano widzom pierwszą powojenną komedię *Skarb* w reż. Leonarda Buczkowskiego (1949) oraz dwa kolejne obrazy podejmujące tematykę okupacyjną: *Za wami pójdą inni* w reż. Antoniego Bohdziewicza (1949) i *Ulicę Graniczną* w reż. Aleksandra Forda (1949). Cały dorobek „Filmu Polskiego”, jaki udostępniono dotąd publiczności, sprowadzał się zatem do siedmiu tytułów, z których jedynie dwa – *Jasne łany* w reż. Eugeniusza Cękałskiego (1947) i *Skarb* – podejmowały tematykę współczesną.

Premiera *Jasných łanów* odbyła się w grudniu 1947 roku. Po sześciu miesiącach film został jednak zdjęty z ekranów. Przyczyniła się do tego zarówno negatywna ocena Podkomisji Filmowej KC, w opinii której tytuł ten *nie spełnił swojego zadania zobrazowania rzeczywistości na wsi*¹⁴, jak i nieprzychylnie reakcje widzów i krytyki. Recenzenci zarzucali *Jasnym łanom* schematy w przedstawieniu konfliktów wiejskich, idealizację panujących na wsi stosunków, *nieaktualny, niezgodny z rzeczywistością motyw żeromszczyzny*¹⁵, łączenie nowych treści ze starą formą przedwojennego

¹³ Pismo Wydziału Propagandy Oświaty i Kultury w Bydgoszczy do Komitetu Centralnego PZPR (Wydział Kultury) z dnia 4 marca 1950 roku, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31, k. 147.

¹⁴ Protokół z posiedzenia Podkomisji Filmowej KC w dniu 16 stycznia 1949 roku, AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-7, k. 19.

¹⁵ J. Tomski, *Drugi pełnometrażowy film polski. Burza nad łanami. Relacja z dyskusji prasowej*, „Film” 1948, nr 1, s. 10–11.

melodramatu. Pojawiły się nawet głosy, że film ten *może być wykorzystany przez wrogie Polsce elementy jako argument propagandowy oraz przyczynić się do rozpowszechniania błędnego, przeczernionego obrazu wsi wśród mieszkańców miast*¹⁶. Inne filmy, znajdujące się wówczas w produkcji, poddawano coraz ostrzejszej cenzurze. Wskutek rosnących ograniczeń nie wszedł na ekrany zrealizowany w 1947 roku *Ślepy tor* (tytuł roboczy: *Powrót do życia*) w reż. Bożivoja Zemana. Premiery filmów, poddawanych licznym przeróbkom (*Dom na pustkowiu* w reż. Jana Rybkowskiego i *Robinson warszawski* w reż. Jerzego Zarzyckiego), odbyły się dopiero w 1950 roku, a zrealizowanych w 1946 roku *Dwóch godzin* w reż. Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego (1946) – w 1957 roku¹⁷.

W 1950 roku wcielanie w życie zaleceń *czujnej* polityki repertuarowej przybrało niespotykany wcześniej rozmach. Cała produkcja filmowa podzielona została na postępową i wsteczną. Przyjęto założenie, że w kraju kapitalistycznym jedynie w drodze wyjątku może powstać wartościowy film pozbawiony obcej i wrogiej propagandy. Rozpoczął się więc trwający niemal do połowy lat pięćdziesiątych głęboki kryzys repertuarowy.

Początkowo kierownictwo „Filmu Polskiego” nie bardzo wiedziało, jak interpretować w praktyce partyjne zalecenie kierowania do rozpowszechniania filmów zachodnich *jedynie w przypadku uznania ich oddziaływania za społecznie pożyteczne*¹⁸. Nie orientowało się też, w jaki sposób zastosować w stosunku do tych obrazów kryterium realizmu socjalistycznego. Z pomocą pospieszył jednak po raz kolejny Włodzimierz Sokorski, który w styczniu 1950 roku zachęcił aktyw przedsiębiorstwa do pokazywania tych filmów, które *oddają nam rzeczywisty fragment imperialistycznego życia, ale które nie mają w założeniu kształtowania wrogiego dla nas człowieka*¹⁹. Film kapitalistyczny na tle obrazów radziec-

¹⁶ T. Kowzan, *Jasne czy Ciemne łany? Ministrowi Kultury i Sztuki do sztambucha*, „Dziennik Ludowy” 1947, nr 321.

¹⁷ Szerzej na temat losów scenariusza *Robinsona warszawskiego* pisze A. Madej, *Tak było... Film Miłosza i Andrzejewskiego*, „Kino” 1990, nr 9, s. 14–17. O perypetiach „*Dwóch godzin*” zob. T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1992, s. 65–74.

¹⁸ AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-32, k. 45.

¹⁹ *Protokół z zebrania aktywu P.P. Film Polski w dniu 28 stycznia 1950 roku*, AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, t. 141, k. 9.

kich – twierdził Sokorski – winien być *ilustracją tego świata, który przezwyciężamy i pozostawiamy za sobą*²⁰.

Wskazówki Sokorskiego wyrażnie zainspirowały kierownictwo kinematografii, które niebawem przystąpiło do ideologicznej weryfikacji filmów zachodnich i stopniowej eliminacji z ekranów zakupionych wcześniej tytułów amerykańskich, angielskich i francuskich²¹. W efekcie drastycznego ograniczenia importu, udział w repertuarze nowych filmów z państw socjalistycznych wzrósł do blisko 80%, ale równocześnie łączna liczba premier spadła do 78 tytułów²². Zmniejszenie ilości nowych filmów uznano za jeden ze sposobów oddziaływania na *drobnomieszczańskie*, niegodne obywateli socjalistycznego państwa, gusty polskiej widowni.

We wrześniu 1950 roku Rita Radkiewiczowa – dyrektor Biura Zagranicznego Obrotu Filmów²³ – przedstawiła Stanisławowi Albrechtowi skorygowany wykaz tytułów francuskich, angielskich i amerykańskich, proponowanych do wyświetlania w 1951 roku. Z ogólnej liczby czterdziestu filmów fabularnych, przewidzianych umową zawartą w 1947 roku z angielską firmą Eagle Lion, Radkiewiczowa sugerowała pozostawienie sześciu. Znalazły się wśród nich: *Renegat (Fame is the Spur*. Reż. Roy Boulting 1947), *Hamlet* (Reż. Laurence Olivier 1948), *Scott na Antarktydzie (Scott of the Antarctic*. Reż. Charles Frend 1948). Z 65 tytułów zakontraktowanych na podstawie porozumienia z „Mopexasem” ideologicznej weryfikacji oparły się jedynie: *Życie Emila Zoli (The Life of Emile Zola*. Reż. William Dieterle, USA 1937), *Curie Skłodowska* (Reż. Mervyn Le Roy, USA 1943), *Eksperyment*

²⁰ Ibidem, k. 10.

²¹ We wrześniu 1950 roku eksploatowano jeszcze jedenaście tytułów zakupionych po podpisaniu umowy z angielską firmą Eagle Lion. W czwartym kwartale już tylko sześć. Liczba filmów francuskich zmniejszyła się w tym krótkim okresie z 37 do 23. W maju 1950 roku kinematografię amerykańską reprezentowało na polskich ekranach 28 tytułów, pod koniec tegoż roku – zaledwie dziesięć. AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-32, k. 47–49.

²² Obliczenia na podstawie: Z. Chrzanowski, *Rozpowszechnianie filmów...*, s. 90–91.

²³ Biuro Zagranicznego Obrotu Filmów działające przy Generalnej Dyrekcji „Filmu Polskiego” zajmowało się opracowaniem planów zakupu, sprzedaży i wynajmu filmów oraz zalecaniem, kontrolą i kwalifikacją opracowań filmów zagranicznych. Wytucznych do opracowania planów dostarczały ciała kolegialne powołane przy dyrektorze generalnym w tym Rada Programowa, Komisja Programowa Rozpowszechniania Filmów i Komisja Ocen Filmów projektowanych do zakupu i sprzedaży.

dr Ehrlicha (*Dr Erlich's Magic Bullet*. Reż. William Dieterle, USA 1940), *Podróże Guliwera* (*Gulliver's Travels*. Reż. Dave Fleischer, film animowany, USA 1939), *Powrót Lassie* (*Lassie Come Home*. Reż. Fred M. Wilcox, USA 1943) i *Siódmy krzyż* (*The Seventh Cross*. Reż. Fred Zinnemann, USA 1944). Za nadające się do wyświetlania w Polsce Radkiewiczowa uznała również 15 obrazów francuskich. Były to między innymi: *Bitwa o szyny* (*La bataille du rail*. Reż. René Clément 1946), *Antoni i Antonina* (Reż. Jacques Becker 1947), *Milczenie jest złotem* (Reż. René Clair), *Marsylianka* (Reż. Jean Renoir 1938)²⁴. Kryteria doboru owych 27 tytułów były następujące: odtwórcy głównych ról należą do grupy artystów postępowych, niezamieszanych w żadną akcję antykomunistyczną, film zawiera akcenty antyreligijne bądź antyhitlerowskie (nie antyniemieckie!), ukazuje pozytywną rolę klasy robotniczej i panującą w kapitalizmie nędzę, tytuł był eksploatowany w Związku Radzieckim²⁵. Najwyraźniej jednak Stanisław Albrecht uznał powyższe kryteria za zbyt liberalne; w latach 1951–1953 filmy amerykańskie w ogóle zostały wyeliminowane z ekranów polskich kin.

Od 1951 roku problem ideologicznego poziomu repertuaru stanowił przedmiot troski Centrali Wynajmu Filmów. Wcielanie w życie wytycznych kierownictwa PZPR, dotyczących doboru filmów zagranicznych, sankcjonowała Komisja Ocen Filmów, złożona z dyrektora Centrali (był nim wówczas Mieczysław Dytko), przedstawicieli Wydziałów Kultury CRZZ i Związku Samopomocy Chłopskiej oraz pięciu literatów i publicystów, powoływanych przez Stanisława Albrechta. Do zadań Komisji należało opiniowanie przydatności filmów, których *skierowanie do rozpowszechniania w kraju nasuwa wątpliwości*²⁶. Ponieważ dobór filmów był kwestią polityczną, o posiedzeniach Komisji zawiadamiano przedstawicieli właściwych wydziałów KC PZPR, którzy w praktyce mieli w tej

²⁴ AAN, o. VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-32, k. 46–50. Zob. też *Notatka służbowa do Dyrektora Generalnego Stanisława Albrechta, podpisana przez Dyrektora Biura Zagranicznego Obrotu Filmów, R. Radkiewiczową*, AAN, KC PZPR, Wydział Kultury, sygn. 237-XVIII-32, k. 39.

²⁵ Ibidem.

²⁶ *Zarządzenie nr 31 Generalnego Dyrektora „Filmu Polskiego” z 8 czerwca 1951 roku*. Komisja ta zastąpiła działającą od września 1949 roku Komisję kwalifikacyjną P.P. „Film Polski” dla oceny filmów importowanych i eksportowanych, działającą przy Biurze Zagranicznym przedsiębiorstwa, powołaną zarządzeniem nr 151 z 29 sierpnia 1949 roku.

sprawie głos decydujący, mimo że formalnie funkcje przewodniczącego pełnił dyrektor Centrali Wynajmu Filmów.

Założenia programowe polskiego dystrybutora stanowiły rozwinięcie zaleceń zawartych między innymi w projekcie uchwały Biura Politycznego w sprawie kinematografii z grudnia 1949 roku. Głosiły więc, że instytucja wynajmu jest *przedsiębiorstwem powołanym do rozpowszechniania wysoce ideowych, wartościowych społecznie i artystycznie filmów, służących rozwojowi uświadomienia polskich mas pracujących i podniesieniu ich poziomu kulturalnego – filmów, które dostarczając właściwej rozrywki, mobilizować będą jednocześnie naród do wykonania postawionych przez partię i państwo zadań walki o pokój i wykonanie Planu 6-letniego*²⁷. Za najbardziej powołane do realizacji tego zadania uznano obrazy polskie, które wykorzystując wzory kinematografii radzieckiej odzwierciedlają twórczy wysiłek narodu w dziele budownictwa socjalistycznego, przodującą rolę partii i organizacji młodzieżowych, popularyzując zdobycze polskiego świata pracy, dzieło polskiego robotnika, chłopa i inteligenta²⁸. Jeśli chodzi o filmy zagraniczne, potwierdzono wiodącą rolę tytułów radzieckich oraz krajów demokracji ludowej, które wzorując się na osiągnięciach kinematografii radzieckiej znajdują coraz lepszy wyraz dla odtworzenia problematyki troski i radości bratnich, dążących ku socjalizmowi społeczeństw²⁹. Z filmów zachodnich Dyrekcja Centrali Wynajmu Filmów postanowiła wybierać jedynie te, które *ukazują ponurą rzeczywistość świata wyzysku, nędzę i beznadziejność losu człowieka pracy w ustroju kapitalistycznym, a zarazem jego trudną i ciężką walkę o lepsze jutro*³⁰. Tylko takie obrazy – twierdzono – *umacniają wiarę w słuszność jedynej drogi, którą wybrało i kroczy nasze społeczeństwo*³¹.

Wprowadzenie w życie powyższych założeń spowodowało dalsze zubożenie repertuaru i utrwaliło kryzys. Zjawiska te wystąpiły ze szczególną siłą w latach 1950–1953. W tym okresie importowano średnio zale-

²⁷ Instrukcja dotycząca repertuarowania i sprawozdawczości programowej z 19 maja 1951 roku sygnowana przez Mieczysława Dytko, AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 152.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

dwie 62 tytuły rocznie³², wskutek czego bardzo obniżyła się ilość premier. W 1951 roku było ich 66, w 1952 – 57, w 1953 – tylko 54. Przeciętna liczba filmów z państw kapitalistycznych nie przekraczała 14% do 15%. Najmniej tytułów zachodnich, bo tylko siedem, zaprezentowano polskiemu widzowi w 1953 roku³³. Pokazywano głównie filmy francuskie, angielskie oraz neo-realistyczne filmy włoskie³⁴. O faworyzowaniu tych ostatnich przez władze polityczne wspominało już w 1950 roku, wskazując na to, że *spełniły cel, zobrazowały nędzę życia w krajach kapitalistycznych* [...] ³⁵.

W państwach socjalistycznych zakupywano wówczas praktycznie wszystko, co zdołały one wyprodukować, niezależnie od poziomu artystycznego tej produkcji. Światopogląd polskich widzów przekształcano już nie tylko przy pomocy obrazów radzieckich i czeskich, ale także NRD-owskich, bułgarskich, rumuńskich, chińskich i koreańskich.

Kinematografię radziecką reprezentowały w latach 1951–1953 takie między innymi osiągnięcia realizmu socjalistycznego, jak *Donieccy górnicy* (*Donieckoje szachtiry*, reż. Leonid Łukow 1950) czy *Daleko od Moskwy* (reż. Aleksandr Stolper 1950). Zachętą do zakładania spółdzielni produkcyjnych, kierowaną pod adresem mieszkańców polskiej wsi, miały być obrazy ukazujące radosne i bezproblemowe życie kolektywizowanej wsi radzieckiej, jak *Kawaler złotej gwiazdy* (*Kawaler Złotoj Zwiezdy*, reż. Julij Rajzman 1950), *Maksymek* (*Maksimko*, reż. Władimir Braun 1952) czy *Ziemia woła* (*Czlen prawitielstwa*, reż. Aleksandr Zarchi, Josif Chejfic). Kontynuowano również wyświetlanie wojennych gigantów w rodzaju *Bitwy stalingradzkiej* (*Stalingradskaja bitwa*, reż. Władimir Pietrow 1948–1949) i *Upadku Berlina* (*Pudienije Berlina*, reż. Michaił

³² Notatka informacyjna o rozwoju sieci kin i rozpowszechnianiu filmów z 14 kwietnia 1955 roku opracowana przez Sektor Filmu Wydziału Kultury KC PZPR, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-107, k. 112.

³³ Chodzi tu o filmy premierowe. Obliczenia wg: A. Kołodyński, *Handel zagraniczny...*, s. 143.

³⁴ Wśród filmów włoskich znalazły się takie pozycje, jak: *Złodzieje rowerów* (*Ladri di biciclette*, reż. Vittorio De Sica, 1948), *Nie ma pokoju pod oliwkami* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, reż. Giuseppe De Santis, 1950), *Pod niebem Sycylii* (*In nome della legge*, reż. Pietro Germi, 1949), *Cud w Mediolanie* (*Miracolo a Milano*, reż. Vittorio De Sica, 1951), *Droga nadziei* (*Cammino della speranza*, reż. Pietro Germi, 1950) i *Najpiękniejsza* (*Bellissima*, reż. Luchino Visconti, 1952).

³⁵ Protokół zebrania aktywu PP Film Polski z 28 stycznia 1950 roku, AAN, MKiS, Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, t. 141, k. 9.

Cziaureli 1949). Artystyczny smak polskich widzów miały również kształtować filmowe biografie, jak: *Musorgski* (*Musorgskij*, reż. Grigorij Roszał 1950), *Taras Szewczenko* (reż. Igor Sawczenko 1951), *Czarodziej Glinka* (*Kompozitor Glinka*, reż. Grigorij Aleksandrow 1952)³⁶.

Filmy sprowadzane z Krajów Demokracji Ludowej w bardziej lub mniej udatny sposób powielaty wzory radzieckie. W sumie był to repertuar nastawiony na wąsko i prymitywnie rozumiany dydaktyzm społeczno-polityczny. Dominowały w nim bliźniaczo podobne do siebie obrazy, adresowane do najmniej wyrobionego widza. Tym sposobem kino stało się miejscem, w którym można się było zetknąć z dość specyficzną odmianą rzeczywistości, trafnie nazwaną przez Zbysława Rykowskiego i Władysława Władykę *światem przedstawień*³⁷.

Dostępny wówczas w Polsce zagraniczny repertuar miał jednak jeszcze drugie oblicze; tyle tylko, że nie pokazywano go masom. Istniała bowiem instytucja zamkniętych pokazów, organizowanych dla elity życia politycznego, kulturalnego itp., odbywających się między innymi w Belwedrze, Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego, Komitecie Centralnym, Centralnym Urzędzie Kinematografii, SPATiF-ie, a także w PWSF. Tam właśnie oglądano filmy, do których – zdaniem kierownictwa PZPR – nie dorosły masy³⁸. Zakłamanie partyjnych decydentów obnażał w swoim dzienniku Leopold Tyrmand, pisząc, że [...] *wieczorami, w starannie ukrytych przed masami salkach projekcyjnych, elita zachwyca się i onanizuje kulturą wynaturzoną, ale jakże atrakcyjną, dywersją wrogą, ale jakże fascynującą. Rozkosz tarzania się w kłamstwach imperializmu na filmowych pokazach CUK-u to właśnie arcyprzywilej tej elity, jej chwała i rozanielenie dwa razy w tygodniu*³⁹.

Nowa sytuacja polityczna po II Zjeździe PZPR stworzyła konieczność poddania rewizji dotychczasowych założeń programowych Centrali Wynajmu Filmów. Nieco bardziej liberalnie zaczęła ona odtąd kwalifikować

³⁶ Por. E. Gębicka, *Film radziecki w Polsce w latach 1948–1955...*, s. 20.

³⁷ Z. Rykowski, W. Władyka, *Polska próba. Październik '56*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 6.

³⁸ Na pokazach tych wyświetlano wszystkie filmy oferowane Centrali Wynajmu Filmów do zakupu przez zagranicznych dystrybutorów. Jedynie część tytułów z tego zestawu kwalifikowano do centralnego repertuaru kin.

³⁹ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Kondycja własna*, wyd. Krag, Warszawa 1982, s. 25.

filmy zachodnie, krytyczniej oceniać obrazy pochodzące z państw socjalistycznych, a w konsekwencji sprowadzać filmy o lżejszej i bardziej urozmaiconej problematyce. Jak pisze Konrad Klejsa – sygnalizując pierwsze zmiany w sposobie myślenia o repertuarze, idące w kierunku zwiększenia ilości filmów zachodnich – w sprawozdaniu CUK za drugi kwartał 1954 roku zapisano, że *celem zwiększenia ilości tytułów filmów fabularnych zagranicznych dokonano ponownej weryfikacji poprzednio odrzuconych 7 filmów francuskich oraz 2 filmów włoskich*⁴⁰. W 1954 roku import filmów fabularnych podniósł się do 95 tytułów, w 1955 – osiągnął 111⁴¹. W 1954 roku wróciły na polskie ekrany filmy amerykańskie, choć na razie ich ilość w repertuarze była zaledwie symboliczna⁴². Nawiązano kontakty z producentami meksykańskimi i hinduskimi. Pojawiły się pierwsze tytuły japońskie, w tym *Poławiacze krabów* (*Kanikosen*, reż. Shohei Imamura 1953), australijskie *Fort Eureka* (*Eureca Stockade*, reż. Harry Watt 1949) i nowe filmy argentyńskie. Wznowiono kontakty ze Szwecją i Danią. Sprowadzono też nowe filmy francuskie: *Cenę strachu* (*La salaire de la peur*, reż. Henry-Georges Clouzot 1953), *Czerwoną oberżę* (*L'auberge rouge*, reż. Claude Autant-Lara 1951), *Piękności nocy* (*Les belles de nuit*, reż. René Clair 1952). *Przed potopem* (*Avant le deluge*, reż. André Cayatte 1954). Repertuar wzbogaciły również premierowe tytuły włoskie, w tym: *Rzym godzina 11* (*Roma ore 11*, reż. Giuseppe De Santis 1952), *Nadziei za dwa grosze* (*Due soldi di speranza*, reż. Renato Castellani 1952), *Proces przeciwko miastu* (*Processo alla città*, reż. Luigi Zampa 1952), *Złodzieje i policjanci* (*Guardie e ladri*, reż. Mario Monicelli 1951). W sumie udział nowych filmów z państw zachodnich wzrósł do 30,6% łącznej liczby premier w 1955 roku⁴³. Był to sygnał zapowiadający późniejsze ożywienie wymiany z krajami zachodnimi.

⁴⁰ Uwagi do sprawozdania z wykonania planu pracy CUK za drugi kwartał 1954 roku, AAN, MKiS, CUK, t.40, k.17. Pod. za K. Klejsa, *Świat, który przezwyciężamy...*, s. 40.

⁴¹ Łącznie w połowie lat pięćdziesiątych znajdowały się w rozpowszechnianiu 433 tytuły (w tym 146 radzieckich) z dwudziestu dwóch państw. W 1955 roku liczba premier wzrosła do 120.

⁴² W 1954 roku wprowadzono na ekrany tylko jeden film amerykański *Sól ziemi* w reż. H.J. Bibermana, w 1955 – *Małego uciekiniera* w reż. R. Ashleya.

⁴³ AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-107, k. 113.

Osobny problem stanowiła obecność na ekranach filmów fabularnych produkcji polskiej. Niestety, udział w repertuarze rodzimych obrazów, na które nadal niecierpliwie czekali widzowie, był ciągle nikły⁴⁴. W sumie w całym sześćcioleciu odbyło się 31 premier filmów polskich, przy czym do końca 1953 roku – zaledwie trzynaście.

Ponad połowa obrazów skierowanych na ekrany w okresie realizacji planu sześcioletniego podejmowała preferowany przez partię temat współczesny. Najwięcej przykładów ideologicznego dogmatyzmu i prymitywnie rozumianej misji kina dostarczył zestaw tytułów wyprodukowanych w latach 1950–1954. Znalazły się w nim filmy o tematyce produkcyjnej jak np. *Dwie brygady* (reż. zespół studentów PWSF pod kierunkiem Eugeniusza Cękałskiego, w tym: Wadim Berestowski, Janusz Nasfeter, Marek Nowakowski, Jerzy Popiołek, Maria Olejniczak, Silik Sternfeld 1950), wiejskiej – *Gromada* (reż. Jerzy Kawalerowicz i Kazimierz Sumerski 1952) i *Trudna miłość* (reż. Stanisław Różewicz 1954), produkcyjno-szpiegowskiej jak *Niedaleko Warszawy* (reż. Maria Kaniewska 1954), sensacyjnej jak np. *Pościg* (reż. Stanisław Urbanowicz 1953) czy *Uczta Baltazara* (reż. Jerzy Zarzycki 1954). Całkowitym artystycznym fiaskiem okazał się też dwuseryjny *Żołnierz zwycięstwa* w reż. Wandy Jakubowskiej – największe zamierzenie produkcyjne i polityczne polskiej kinematografii pierwszej połowy lat pięćdziesiątych⁴⁵.

Niewielka liczba polskich filmów, jaka trafiła do kin w latach 1950–1955, była między innymi konsekwencją nadmiernej biurokratyzacji i centralizacji zarządzania kinematografią. Jest rzeczą znamionną, że w pierwszym roku istnienia Centralnego Urzędu Kinematografii, którego utworzenie miało być panaceum na wcześniejszy zastój w produkcji filmowej, nie zrealizowano ani jednego tytułu. Rozwój produkcji filmów hamowała również praktyka niekończących się przeróbek prac literackich i poprawianie scenariuszy. Jak wynika z planów produkcyjnych, Biuro Scenariuszowe dysponowało wówczas wieloma scenariuszami odpowiadającym

⁴⁴ W 1950 roku tytuły premierowe i prezentowane w poprzednich latach stanowiły 3,5% wszystkich wyświetlanych filmów, w 1953 – 7,1%, w 1955 – 9,5%, AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 59.

⁴⁵ O kulisach realizacji tego gigantycznego przedsięwzięcia zob. A. Madej, *Stalinowskie panoptikum*, „Kino” 1991, nr 8, s. 32–33.

założeniom realizmu socjalistycznego, firmowanymi przez takich autorów jak Jerzy Andrzejewski, Marian Brandys, Erwin Axer, Józef Hen, Bogdan Czeszko, Aleksander Ścibor-Rylski czy Tadeusz Konwicki⁴⁶. Jeśli większość z nich nie przybrała nigdy kształtu ekranowego, to zarówno z powodu ich nie najwyższej jakości, jak i – wspomnianej już – nadmiernej czujności ideowo-politycznej kierownictwa partii i kierownictwa Centralnego Urzędu Kinematografii.

Niebagatelne znaczenie dla przyszłego kształtu polskiej produkcji filmowej i repertuaru kin miała odbyta we wrześniu 1954 roku narada filmowa SPATiF-u, na której podważono dotychczasowe wąskie rozumienie filmu jako *bezpośredniego, niejako o użytecznym znaczeniu, środka agitacji* i uznano za błąd traktowanie widza jako *odbiorcy rzeczy absolutnie gotowych, wykończonych w najmniejszych szczegółach, prowadzących do wyłączenia [...] jego emocji i intelektu*⁴⁷. Pięć miesięcy później nowy Prezes Centralnego Urzędu Kinematografii Leonard Borkowicz samokrytycznie stwierdził: *my nie zastanawiamy się nad jedną sprawą, że człowiek przychodząc do kina chce mieć rozrywkę, filmy robimy po to, żeby załatwić kolejne zagadnienie polityczne, a widz chce oglądać film, który będzie mu się podobać*⁴⁸.

Ani samokrytyka władz CUK-u, ani zarzuty wysunięte pod ich adresem przez kierownictwo partyjne, ani też nieznaczne rozluźnienie kontroli nad poczynaniami realizatorów nie mogły jeszcze wywrzeć wpływu na poziom tytułów skierowanych do rozpowszechniania w 1955 roku. Były to bowiem pozycje zaplanowane i zrealizowane w poprzednich latach. Kryzys formalno-treściowy polskiego kina, będący następstwem polityki programowej okresu 1950–1953, trwał więc nadal, co zaświadczały takie filmy jak *Zaczarowany rower* (reż. S. Sternfeld), *Kariera* (reż. J. Koechner), *Opowieść atlantycka* (reż. W. Jakubowska). W 1955 roku odbyła się jednak również premiera *Pokolenia* w reż. Andrzeja Wajdy, filmu naruszającego nieco dotychczasowe schematy.

⁴⁶ *Plan produkcji na 1951 rok oraz plany tematyczno-produkcyjne na 1952 rok i lata następne*, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-32, k. 12–15.

⁴⁷ J. Toeplitz, *Perspektywy i warunki rozwoju polskiej sztuki filmowej*. Referat wygłoszony na Naradzie filmowej SPATiF we wrześniu 1954 roku, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 2, s. 51–56.

⁴⁸ Posiedzenie Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii w dniu 17 lutego 1955 roku, AAN, MKiSZT, zesp. CUK, sygn. 11. Leonard Borkowicz zastąpił Stanisława Albrechta w kwietniu 1955 roku.

Podobnie jak w latach czterdziestych, tak i w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, luki tematyczne w repertuarze fabularnym miały wypełniać filmy dokumentalne i oświatowe, przede wszystkim polskiej produkcji. Zadania, jakie postawiono przed filmem dokumentalnym, niewiele odbiegały od tych, jakie nałożono na film fabularny. Kierownictwo partii żądało od nich *upolitycznienia*, kładło nacisk na *eksponowanie w nich człowieka pracy i jego świadomej roli w dziele budowy socjalistycznej ojczyzny, przekonywające zilustrowanie szybkich, rewolucyjnych osiągnięć naszego budownictwa socjalistycznego*⁴⁹. W związku z tym tematyka większości filmów dokumentalnych podporządkowana została doraźnym celom agitacyjno-propagandowym⁵⁰. Podobnie jak obrazy fabularne, cechowała je skłonność do *lakerstwa* i prymitywnego upraszczania rzeczywistości. Jedynymi tytułami, które wyłamywały się z przyjętego wówczas schematu były dwa dokumenty fabularyzowane: *Kolejarskie słowo* w reż. Andrzeja Munka (1953) i *Gwiazdy muszą płonąć* w reż. Andrzeja Munka i Witolda Lesiewicza (1954).

Na ekrany kin, zwłaszcza wiejskich, trafiały też niekiedy filmy oświatowe, które w myśl wskazań kierownictwa PZPR miały być *oczywistym wyrazem myśli naukowej, myśli marksistowskiej i myśli tę upowszechniać*⁵¹. Od 1950 roku przeważały wśród nich obrazy instruktażowe, mające na celu podniesienie poziomu zawodowego chłopów i robotników, rozwój postępu technicznego i szkolenie fachowych kadr, co miało sprzyjać realizacji planu sześcioletniego⁵². O zasadach produkcji i rozpowszechniania tego gatunku decydował Komitet Postępu Technicznego. Regulowała je podjęta przez ten Komitet uchwała w sprawie racjonalnego rozwoju filmu instruktażowo-przemysłowego⁵³.

⁴⁹ *Projekt uchwały Biura Politycznego KC PZPR w sprawie kinematografii...*, k. 65–66.

⁵⁰ W okresie planu sześcioletniego liczba wprowadzonych do rozpowszechniania obrazów dokumentalnych na taśmie 35 mm wynosiła (nie licząc kolejnych odcinków PKF) od 14 do 19 rocznie, na taśmie 16 mm – od 2 do 7. *Kinematografia w cyfrach...*

⁵¹ *Projekt uchwały Biura Politycznego KC PZPR w sprawie kinematografii...*

⁵² Filmy instruktażowe stanowiły około 47% całej produkcji Wytwórni Filmów Oświatowych. *Historia Filmu Polskiego*, t. III..., s. 282.

⁵³ „Biuletyn PKPB” 1951, nr 5, poz. 49, sw. 70-73. „Film i Oświata” 1951, nr 1, s. 19–21.

W latach 1955–1956 dotychczasowy dorobek Wytwórni Filmów dokumentalnych i Wytwórni Filmów Oświatowych poddany został surowej krytyce. Podniesiono wówczas problem błędów w pracy programowej i metodach organizacji, szukano dróg wyjścia z dotychczasowego impasu⁵⁴. Nasilająca się pod koniec pierwszej połowy lat pięćdziesiątych krytyka dotychczasowej polityki programowej i repertuarowej – tak w zakresie filmu fabularnego, jak i gatunków niefabularnych – nie mogła jednak przekreślić strat, jakie wcześniej poniesiono w zakresie upowszechniania kultury filmowej.

⁵⁴ Por. np. *WFO – jedna ze spraw nabrzmiałych*, „Film” 1955, nr 16, s. 3.

ROZDZIAŁ 3. System rozpowszechniania i zasady eksploatacji filmów

Poszukiwanie optymalnych struktur aparatu rozpowszechniania. Polityka personalna. Planowanie i system współzawodnictwa. Metody rozpowszechniania filmów

Realizacja postawionych przed kierownictwem „Filmu Polskiego” zadań intensyfikacji oddziaływania kina i ściślejszego włączenia go w proces kształtowania *socjalistycznego człowieka* wymagała gruntownej rewizji zasad, na których funkcjonował system rozpowszechniania filmów. Samo staranne wyselekcjonowanie zestawu obrazów nie gwarantowało realizacji tego celu. Trzeba było jeszcze mieć pewność, że preferowane filmy dotrą do widzów. W tym celu należało stworzyć skuteczny aparat kontroli, uruchomić mechanizmy odbierające kinom możliwość nadmiernej samodzielności zarówno w zakresie doboru tytułów, jak i sposobów ich eksploatacji. Konieczne było również wypracowanie skutecznych sposobów ograniczenia swobody wyboru filmów przez publiczność. Za niezbędne

uznano zatem zmiany instytucjonalne, prowadzące do oparcia całego systemu rozpowszechniania na *zupełnie nowych formach organizacyjnych, wolnych od kapitalistycznych naleciałości*¹. Nawoływano też do odejścia od dotychczasowych metod eksploatacji filmów, które to metody – w opinii kierownictwa PZPR – cechował *przedwojenny kapitalistyczny szablon polegający na stosowaniu kryterium dochodowości kina*². Jakkolwiek jeszcze w 1947 roku Stanisław Albrecht wspominał o konieczności oparcia systemu na zdrowych podstawach gospodarczych, o zasadzie równowagi celów ekonomicznych i ideowych, to jednak o deklaracjach tych szybko zapomniano. Na pierwszy plan bowiem wysunęły się cele polityczne.

Poszukiwanie optymalnych struktur aparatu rozpowszechniania filmów zapoczątkowano w 1948 roku. Przebieg tego procesu, jak i jego efekty w postaci kolejnych rozwiązań instytucjonalnych, są dobrą ilustracją tak charakterystycznego dla omawianego okresu zjawiska postępującej biurokratyzacji i centralizacji zarządzania we wszystkich dziedzinach życia społecznego.

Początkowo szansę usprawnienia całego systemu widziano w połączeniu dystrybucji filmów i sieci kin. Dlatego też w 1948 roku utworzono Centralny Zarząd Kin i Eksploatacji Filmów, który przejął zadania dotychczasowego Centralnego Biura Wynajmu Filmów i Centralnego Zarządu Kin³, nadzorujący pracę dziewięciu Zarządów Okręgowych oraz pięciu delegatur. Reorganizacja okazała się jednak niewystarczająca, bowiem już po roku Centralny Zarząd Kin i Eksploatacji Filmów przekształcono w Centralny Zarząd Rozpowszechniania Filmów⁴. Zarówno te, jak i kolejne zmiany organizacyjne uzasadniano dążeniem do upraszczania struktur i zwiększania efektywności ich funkcjonowania. W rzeczywistości jednak, właśnie od tego momentu można obserwować coraz wyraźniejszy proces rozbudowy i komplikacji systemu rozpowszechniania filmów, mnożenia zbędnych szczebli zarządzania, wydłużających drogę między producentem filmu a widzem.

¹ *Historia P.P. „Film Polski”*, „Gazeta Filmowa” 1948, nr 3, s. 2.

² *Projekt Uchwały Biura Politycznego w sprawie kinematografii...*, k. 67.

³ *Zarządzenie nr 734 z 23 grudnia 1947 roku* podpisane przez Stanisława Albrechta, AAN MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 112.

⁴ Nowa struktura wprowadzona została zarządzeniem Stanisława Albrechta nr 216 z 29 grudnia 1948 roku. AAN MKiSZT, Zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 114.

Przedmiotem działalności Centralnego Zarządu Rozpowszechniania Filmów było formułowanie wytycznych programowych, tworzenie planów rozpowszechniania, kontrola ich wykonania oraz programowanie rozwoju sieci kin. Zadania te wykonywały początkowo tylko dwie komórki centrali: Dyrekcja Rozpowszechniania Filmów i Dział Programowy. Najwyraźniej jednak struktura ta nie dawała dostatecznych gwarancji ścisłego nadzoru nad pracą kin i wyborami widzów, albowiem 2 sierpnia 1949 roku obie komórki zlikwidowano, tworząc w to miejsce osobne Dyrekcje Sieci Szkolnej i Oświatowej, Kin Wiejskich, Kin Miejskich oraz Dział Obsługi Filmów⁵. Każde z nowych ogniw organizacyjnych podzielono na oddziały i sekcje. Od października, w ramach Centralnego Zarządu Rozpowszechniania Filmów, funkcjonowało ponadto Biuro Upowszechniania Filmów⁶.

Do zadań poszczególnych dyrekcji należało m.in.: programowanie rozwoju sieci kin, organizowanie i nadzorowanie ich pracy, planowanie, sprawozdawczość, kontrola, dyspozycja biletami, ustalanie wytycznych akcji społeczno-politycznych realizowanych przez kina oraz form współpracy z organizacjami politycznymi i społeczno zawodowymi, instruktaż w sprawie reklamy i organizacji widowni⁷. Dział Obsługi Filmów zajmował się ustalaniem repertuaru i zasad jego eksploatacji, dyspozycją filmami i materiałami reklamowymi oraz kontrolą pracy kin (pod kątem przestrzegania dyrektyw programowych i prawidłowości metod rozpowszechniania poszczególnych tytułów)⁸. Podzielone na sekcję współpracy z radami narodowymi oraz sekcję imprezowo-propagandową Biuro Upowszechniania Filmów organizowało współpracę z czynnikami społeczno-politycznymi *na odcinku rozwoju kultury filmowej i jej upowszechniania*⁹. Centrala wykonywała swoje zadania poprzez siedem podległych Zarządów Okręgowych i tyleż delegatur¹⁰.

⁵ Zarządzenie Stanisława Albrechta nr 21 z 2 sierpnia 1949 roku, AAN MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 115. Dyrekcja Sieci Szkolnej i Oświatowej była kontynuacją Działu Filmów Oświatowych Instytutu Filmowego i załączkiem późniejszego „Filmosu”.

⁶ Zarządzenie S. Albrechta nr 41 z 1.X. 1949 roku. AAN MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 115.

⁷ Zarządzenie Stanisława Albrechta nr 21 z 2 sierpnia 1949 roku...

⁸ Ibidem.

⁹ Zarządzenie Stanisława Albrechta nr 41 z 1.X. 1949 roku...

¹⁰ Zarządzenie nr 193 z 5 listopada 1948 roku, AAN MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 114.

Nową strukturę kinematografii, w którą wpisano Centralny Zarząd Rozpowszechniania Filmów, niebawem uznano za niekonsekwentną. Bardziej radykalnymi jej przemianami zajął się Komitet Ekonomiczny Rady Ministrów, podejmując 12 kwietnia 1949 roku uchwałę dostosowującą organizację przemysłu filmowego do zasad wynikających z potrzeb gospodarki planowej¹¹. W myśl uchwały (w ramach dalszego doskonalenia systemu rozpowszechniania filmów) z dniem 1 stycznia 1950 roku Centralny Zarząd Rozpowszechniania Filmów przekształcono w Centralę Rozpowszechniania Filmów, działającą poprzez Dyрекcję Naczelną oraz Dyрекcję Okręgową¹².

Powołanie tej instytucji tłumaczono wcześniejszym brakiem *dostatecznych podstaw organizacyjnych dla szeroko i stale wzrastających zadań ideologiczno-programowych filmu*¹³. W istocie jednak wewnętrzna struktura centrali, jak i jej zadania, niewiele się różniły od struktury i zadań instytucji, którą zastąpiła. I tym razem szybko okazało się, że nie tylko nie przystaje ona do nałożonych na kino funkcji, ale ponadto prowadzi do gospodarczego bałaganu i finansowego chaosu¹⁴. Jedynym ratunkiem w tej sytuacji było sięgnięcie do sprawdzonych rozwiązań radzieckich. Postanowiono więc powrócić do koncepcji rozdziału filmów i eksploatacji kin, co tłumaczono zarówno przesłankami natury politycznej, jak i ekonomicznej. Chodziło – jak utrzymywano – o *pogłębienie zasady rozrachunku gospodarczego*. W rzeczywistości jednak zasada ta w kolejnych latach miała coraz mniejsze znaczenie.

Z dniem 1 stycznia 1951 roku dawna Centrala Rozpowszechniania Filmów rozbita została na Centralę Wynajmu Filmów z jedenastoma ekspozyturami i siedmioma oddziałami wojewódzkimi oraz na siedem Okręgowych Zarządów Kin, dla których jednostką nadrzędną była początkowo Dyрекcja Kin w Generalnej Dyрекcji P.P. „Film Polski”, a – od

¹¹ Uchwała KERM z 12 kwietnia 1949 roku w sprawie organizacji finansowej „Filmu Polskiego”, AAN, o.VI, zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, sygn. 295-XVII-9, k. 191–193.

¹² Zarządzenie nr 2 z 21 stycznia 1950 roku, AAN MKiS, zesp. Generalna Dyрекcja Filmu Polskiego, s. 117.

¹³ „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1950, nr 1, AFN.

¹⁴ Protokół posiedzenia Rady Generalnej Dyрекcji „Filmu Polskiego” w dniu 24 kwietnia 1950 roku, AAN MKiS, zesp. Generalna Dyрекcja Filmu Polskiego, sygn. 134.

1 stycznia 1952 roku – Centralny Zarząd Kin w Centralnym Urzędzie Kinematografii.

Do zadań Centrali Wynajmu Filmów należało, najogólniej mówiąc, programowanie polityki repertuarowej i metod rozpowszechniania filmów, wynajem i sprzedaż tytułów oraz materiałów filmowych w obrocie krajowym i zagranicznym, a także nadzór nad opracowaniem napisów lub dubbingu do obrazów importowanych¹⁵. Przedmiotem działalności Centralnego Zarządu Kin było natomiast *koordynowanie, nadzorowanie i ogólne kierownictwo* działalności podległych Okręgowych Zarządów Kin¹⁶.

Jakkolwiek trudno kwestionować zasadność rozdziału filmów od eksploatacji, to jednak trzeba stwierdzić, że praktyczna realizacja tej idei w latach 1951–1955 okazała się szczytowym osiągnięciem w zakresie centralizacji i biurokratyzacji systemu rozpowszechniania. Rejestr zadań Centralnego Zarządu Kin, związanych z *koordynowaniem, nadzorowaniem i ogólnym kierownictwem*, obejmował aż 128 punktów. A przecież pośrednikiem między tą instytucją i kinami były jeszcze Zarządy Okręgowe. Ponadto kina podlegały nadal w zakresie polityki programowej ogólnym dyspozycjom Centrali Wynajmu Filmów i jej ekspozytur. W rezultacie, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych osiągnięto wreszcie cel, do którego zmierzano konsekwentnie od 1948 roku: samodzielność kin sprowadzona została praktycznie do zera. Stały się one jedynie adresem płynących z góry dyrektyw, mających na celu ograniczenie możliwości wyboru filmu przez widza. Spętane drobiazgowymi przepisami i instrukcjami nie miały wpływu ani na zestaw wyświetlanych tytułów, ani na sposób ich eksploatacji. Oczekiwano od nich jedynie *wykonania planu widzów*.

Ubocznym następstwem centralizacji rozpowszechniania filmów i nakazowo-rozdzielczego sposobu zarządzania było ograniczenie sprawności systemu, zanik inicjatywy i samodzielności pracowników, a także znaczne przerosty organizacyjne. Niską wydajność pracy usiłowano

¹⁵ W ramach Centrali Wynajmu Filmów działał zespół Zagranicznego Obrotu Filmami zajmujący się zakupem licencji i zagranicznych materiałów filmowych. Szczegółowe zadania delegatur i działów CWF zawiera *Okólnik nr 20 dyrektora Centrali z 23 marca 1951 roku* i *Okólnik nr 26 z 28 kwietnia 1951 roku*, AAN MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 152.

¹⁶ *Zarządzenie S. Albrechta nr 23 z 21 marca 1952 roku*, AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 19.

bowiem równoważyć liczbą zatrudnionych. Przypomnijmy, że przerosty zatrudnienia w systemie rozpowszechniania stanowiły w 1947 roku przedmiot ostrej krytyki Komisji Ankietowej Centralnego Urzędu Planowania, związków zawodowych i – co najważniejsze – samego Stanisława Albrechta, który zapowiadał zdecydowaną walkę z tym zjawiskiem. Końcowym efektem owej walki było zwiększenie liczby zatrudnionych w podsystemie eksploatacji kin pomiędzy 1947 a 1955 rokiem o 5568 osób, w podsystemie wynajmu – o 493 osoby¹⁷.

Przerostom administracyjnym towarzyszyła specyficzna polityka personalna, opierająca się na zasadzie *czujności, odśmiecania kadr od wroga klasowego* i zatrudniania ludzi z *awansu*, którzy nie posiadali odpowiedniego przygotowania zawodowego i doświadczenia, ale za to byli przeszkoleni ideologicznie. Stanisław Albrecht był bowiem zwolennikiem powrotu do *systemu bolszewickiego* i uważał, że [...] *jeśli nie ma człowieka odpowiedniego trzeba postawić nieodpowiedniego, przy dobrej woli jednak on coś zrobi [...]. Trzeba sobie powiedzieć: postawić byle kogo, niech działa, oczywiście z tych „byle kogo” trzeba wybrać najlepszego*¹⁸.

Od pracowników rozpowszechniania kierownictwo kinematografii oczekiwało, że – jako bojownicy rewolucji kulturalnej – zaprezentują wysoką aktywność i świadomość polityczną. Tak więc dyrektorami Okręgowych Zarządów Kin zostawali górnicy, na stanowiska kierowników miejskich kin awansowano bileterów, niedawne sprzątaczkę przejmowały zadania kasjerek. Na wsi kierownikami kin i kinomechanikami stawali się przedstawiciele miejscowej ludności: robotnicy rolni, mechanicy ośrodków maszynowych, ślusarze z PGR-ów, lokalni aktywiści (typowani przez organizacje partyjne i młodzieżowe), *zasługujący z uwagi na swe oblicze moralne i polityczne na powierzenie im tej funkcji*¹⁹. Niski poziom

¹⁷ W 1952 roku Centralny Zarząd Kin zatrudniał 7470 osób, w tym 791 pracowników administracyjno-biurowych oraz dodatkowo 2681 pracowników na niepełnych etatach. Trzy lata później – 9257 osób, w tym 788 na stanowiskach administracyjno-biurowych, ponadto 2260 na niepełnych etatach. W Centrali Wynajmu Filmów pracowały w 1952 roku 574 osoby, w tym 201 pracowników administracyjno-biurowych, w 1955 – 621, w tym 194 administracyjno-biurowych. *Kinematografia w cyfrach...*

¹⁸ Cyt. za: A. Madej, *On...*, s. 200

¹⁹ Z wystąpienia ministra Kultury i Sztuki Stefana Dybowskiego na otwarciu pierwszego stałego kina wiejskiego, „Film” 1950, nr 5.

etyczno-zawodowy tej kadry nie był dla nikogo tajemnicą. Co pewien czas kierownictwo kinematografii ponawiało apele o zwiększenie odpowiedzialności pracowników za powierzone mienie, zapobieganie grabieżom i marnotrawstwu. Dyrekcja Centralnego Zarządu Kin zapowiadała zdecydowaną walkę z demoralizacją, pijaństwem, lekkomyślnością. O rozmiarach tych negatywnych zjawisk może świadczyć zarządzenie Stanisława Albrechta z 1953 roku, nakazujące *zapoczątkowanie szerokiej akcji uświadamiającej ogół pracowników o znaczeniu własności społecznej dla rozwoju PRL*²⁰.

W latach 1948–1955 systemowi rozpowszechniania filmów nadano cechy i styl działalności produkcyjnej. *Jak tony wydobytego węgla przez górników, jak metry tkanin wychodzące z warsztatu włókniarza czy też tony stali hutnika, które decydują o rozwoju i potędze naszej kochanej Polski Ludowej, tak nasza praca w kinie* – tłumaczył dyrektor Przewodniczący Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki Stefan Rubiński – *jest wkładem w dzieło budowy socjalizmu, w dzieło pogłębiania świadomości mas pracujących [...]*²¹. Wielką rangę nadano zatem planowaniu, ewidencji i sprawozdawczości.

Jak wynika z regulaminów pracy kolejnych instytucji zarządzających aparatem rozpowszechniania, planowaniu podlegało wszystko: liczba kopii, seansów, terminy i czas eksploatacji poszczególnych tytułów, wpływy, frekwencja, zatrudnienie, szkolenie pracowników, remonty, rozwój sieci kin itp. Wskaźniki wykonania planu traktowano jako dowód, że socjalistyczna rewolucja kulturalna zbliża się do celu. Stwarzały one złudzenie nieustannego ruchu naprzód. Z myślą o jego przyspieszeniu wprowadzono nową kategorię *przekroczenia planu* i powiązano z nią praktykę *socjalistycznego współzawodnictwa*, którą uznano za jedną z form wyrażania akceptacji i entuzjazmu pracowników dla postawionych przed nimi zadań.

System współzawodnictwa, obejmujący większość osób zatrudnionych w kinach i instytucjach wynajmu filmów, miał być receptą na zanik inicjatywy

²⁰ Zarządzenie nr 21 z 26 marca 1953 sygnowane przez Stanisława Albrechta *O wzmożeniu ochrony własności społecznej i walce z produkcją złej jakości*, AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 21.

²¹ *I Ogólnopolski Zjazd Pracujących Pracowników Kin*, AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 70, k. 9.

i samodzielności. Już w styczniu 1948 roku tygodnik „Film” donosił, że pracownicy rozpowszechniania w Łodzi, *wstępując w ślady Pstrowskiego podejmują hasło wyścigu pracy na ważnym dla rozwoju kulturalnego kierunku kinematografii*²². Od tego momentu można było zaobserwować rytuał, nieomal obrządek magiczny, polegający na składaniu zobowiązań i meldunków o przekroczeniu planów, towarzyszący takim wydarzeniom jak urodziny tow. Bieruta i tow. Stalina, Festiwale Filmów Radzieckich, kolejne zjazdy PZPR itp. Akcja współzawodnictwa przybrała szczególnie rozmach w latach 1950–1953, kiedy to pracownicy kin nieustannie deklarowali, że będą dokładać swych sił do szybkiego zbudowania socjalizmu w naszym kraju. Aktywizowaniu załóg kin do współzawodnictwa towarzyszyła akcja demaskowania tych jednostek, które – rzekomo – stawiały sobie za cel osłabienie tego ruchu, a tym samym zahamowanie marszu ku socjalizmowi. *Najważniejsza jest [...] czujność – twierdzono – i wskazywanie wrogów zewnętrznych [...], którym nie leżała na sercu przepustowość sali, którym nie zależało na pokazywaniu widzowi dobrych filmów*²³.

W 1952 roku zasada współzawodnictwa pracy usankcjonowana została Uchwałą Prezydium Rządu²⁴. W oparciu o nią Stanisław Albrecht wydał zarządzenie w sprawie pogłębiania współpracy organów administracji w kinematografii ze Związkiem Zawodowym Pracowników Kultury i Sztuki w zakresie rozwijania socjalistycznego współzawodnictwa pracy. W załączniku zawarto wykaz podstawowych form współzawodnictwa, najbardziej pożądanых w kinematografii. Wykaz ten odzwierciedla podstawowe niedomagania i bolączki, z jakimi borykał się wówczas system rozpowszechniania filmów. Dla przykładu, poszczególnym ekspozytorem Centrali Wynajmu Filmów zalecano współzawodnictwo w zakresie: zwiększania ilości przeglądanych kopii w konserwatoriach, likwidacji praktyki przesyłania kopii filmowych do kin bez poszczególnych aktów, terminowości ich przekazywania. Przedsiębiorstwom podległym Centralnemu Zarządowi Kin proponowano współzawodnictwo dotyczące

²² *Wiadomości różne*, „Film” 1948, nr 1 z 15.I., s. 2.

²³ *I Ogólnopolski Zjazd Pracowników Kin...*, k. 32.

²⁴ *Uchwała nr 57 Prezydium Rządu z 16 lutego 1952 roku w sprawie pogłębiania współpracy organów administracji gospodarczej ze związkami zawodowymi w zakresie socjalistycznego współzawodnictwa pracy*, „Monitor Polski” 1952 z 12.III. Nr A-21, poz. 253.

między innymi: przekraczania planu widzów i wpływów, ilości *zorganizowanych widzów*, oszczędności materiałów i energii, obniżanie procentu niszczonych kopii, zmniejszenie przestojów kin, podniesienie kultury miejsca pracy itp.²⁵. Efekty owego współzawodnictwa były z reguły pozorne. Dążąc za wszelką cenę do przekraczania różnorodnych planów, których wskaźniki były najczęściej sztucznie zawyżone, nie zwracano uwagi na koszty, co w sumie przynosiło więcej strat niż zysków.

Kolejną charakterystyczną cechą ówczesnego systemu rozpowszechniania filmów stanowiły próby połączenia biurokracji z kontrolowanymi działaniami społecznymi. Dążono do jak najściślejszej współpracy z organizacjami społecznymi i politycznymi, do ukształtowania wśród ich członków postawy współuczestnictwa w procesie *przebudowy człowieka*. W akcję zwiększania zasięgu owego oddziaływania włączono zatem rady narodowe, związki zawodowe, Związek Młodzieży Polskiej, Samopomoc Chłopską itp. Tworzono stanowiska powiatowych opiekunów wiejskich kin, patronaty zakładowe i młodzieżowe nad kinami miejskimi, powstawały Społeczne Komitety Rozpowszechniania Filmów, których zadaniem była organizacja widowni, reklama pokazów filmowych, walka z chuligaństwem w kinach, opieka nad ekipami kin ruchomych na wsi. W miejscowościach prowadzących kina stałe powstawały *aktywy kinoorganizatorów*²⁶.

Przy okazji zmierzano do zacieśnienia łączności z widzem, stworzenia pozorów, że jest on gospodarzem kina. Należy – twierdził Kazimierz Niziński – *interesować się zadowoleniem widza, który w ten sposób nauczy się cenić i kochać naszą rzeczywistość, nasz dzień dzisiejszy i nabierze nowych sił do walki o lepsze jutro*²⁷. Stąd też przeprowadzano liczne sondaże, mające na celu ustalenie życzeń publiczności. Akcje tego typu miały jednak prawie wyłącznie charakter fasadowy. Życzenia widzów były do przyjęcia tylko wówczas, kiedy pokrywały się życzeniami władzy, a zespolenie ich było w praktyce niemożliwe.

²⁵ Zarządzenie nr 49 Stanisława Albrechta z 19 maja 1952 roku, AAN, AMKiS, zesp. CUK, sygn. 19.

²⁶ Por. E. Gębicka, *Film radziecki w Polsce w latach 1948–1955...*, s. 21.

²⁷ Z wystąpienia Kazimierza Nizińskiego na I Ogólnopolskim Zjeździe Pracujących Pracowników Kin..., k. 24.

W celu angażowania w rozwój socjalistycznej kultury filmowej jak największej ilości ludzi, stosowano odpowiednie metody rozpowszechniania filmów, które narzucała scentralizowana biurokracja przy pomocy płynących z góry dyrektyw. Po 1947 roku podporządkowano je priorytetom politycznym. Wartość filmu, twierdził Stanisław Albrecht, należy oceniać *pod kątem jego użyteczności na danym etapie walki klasowej, a nie po linii jego kasowości*²⁸. Zgodnie z tym założeniem, intensywność eksploatacji poszczególnych tytułów nie miała wielkiego związku z ich autentyczną popularnością wśród widzów. Była uzależniona od oceny ich walorów ideowo-wychowawczych, dokonywanych przez instytucję wynajmu.

Preferencje dla filmów o największych walorach ideologicznych wymuszano drogą administracyjnych nakazów, centralnie planując limity frekwencji i odgórnie ustalając terminarz obiegu, odstępstwo kierownictwa kina od narzuconego mu terminarza wyświetlania danego tytułu możliwe było jedynie w wyjątkowych wypadkach, takich jak np. cofnięcie przez cenzurę prawa do rozpowszechniania filmu, zniszczenie lub zagubienie kopii przez inne kino, bądź jej nieterminowe dostarczenie²⁹. Wprowadzono wymóg *szczególnego faworyzowania tytułu wartościowego i eksploataowania takiego tytułu w określonym kinie do granic możliwości*³⁰, co oznaczało niekiedy wyświetlanie go przy niemal pustej widowni. Ekspozytury wynajmu zobowiązane zostały do przestrzegania zasady, by w miejscowościach „wielokinowych” przynajmniej na jednym ekranie był stale wyświetlany film radziecki. Poszczególne kina musiały prezentować filmy radzieckie przez co najmniej połowę dni pracy³¹.

Filmy o największych walorach ideowo-wychowawczych wprowadzano na ekrany w pierwszej połowie miesiąca, bardziej atrakcyjne dla widza w drugiej, a to ze względu na *występowanie, szczególnie w środowisku robotniczym, tendencji do ograniczania w tym czasie (tzn w drugiej*

²⁸ Konferencja Dyrektorów Okręgowych Zarządów Kin i Eksploatacji Filmów (27–29.XI.1948), AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 144.

²⁹ Zarządzenie nr 125 w sprawie uregulowania sprawy wynajmu i dostawy filmów do sieci kin „Filmu Polskiego” z listopada 1951 roku, AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 119.

³⁰ Instrukcja Dyrektora Centrali Wynajmu Filmów dotycząca repertuarowania i sprawozdawczości programowej z dnia 19 maja 1951 roku. AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 152, k. 77.

³¹ Ibidem.

*połowie miesiąca) budżetów rodzinnych, co dzieje się przede wszystkim kosztem wydatków na rozrywki kulturalne*³².

Rozpowszechnianie filmów opierało się na założeniu, że każdy tytuł powinien zostać obejrany przez każdego potencjalnego widza. Realizacji tej zasady służyła praktyka powielania niewielkiej liczby tytułów w dużej ilości kopii. Średnia liczba kopii 35 mm przypadających na jeden film długometrażowy wahała się od 14 do 20, a kopii 16 mm – od 26 do 42. Dla nowych tytułów krótkometrażowych wykonywano 39 do 45 kopii 35 mm i od 60 do 90 kopii 16 mm. W zasobach instytucji wynajmu największy udział miały kopie obrazów radzieckich – średnio 51%. Tylko 9,1% stanowiły kopie filmów z państw zachodnich³³. Dużą wagę przywiązywano do rozpowszechniania nielicznych filmów polskich. W latach 1950–1954 dla każdego rodzimego obrazu fabularnego sporządzano 28 kopii, dzieląc je następnie w odpowiednich proporcjach między poszczególne Okręgowe Zarządy Kin³⁴.

Dotarcie najbardziej preferowanych tytułów do widza miał również gwarantować mechanizm cyklicznego obiegu filmów przez wszystkie kina. Nie uwzględniał on ani specyfiki poszczególnych regionów i miejscowości, ani zróżnicowanych upodobań widzów. W myśl teoretycznych założeń cyklicznego obiegu poszczególne tytuły ukazywały się najpierw na ekranach kin wojewódzkich, następnie kopie przekazywano mniejszym miastom, w kolejności uzależnionej od społeczno-politycznego znaczenia ośrodków. Na końcu trafiały one do wiejskich kin stałych i ruchomych. Zakładano, że mieszkańcy miast powinni zobaczyć tytuł najpóźniej w ciągu ośmiu miesięcy od dnia premiery, mieszkańcy wsi – do półtora roku. Okres życia filmu (dzięki kolejnym wznowieniom) obliczano w przypadku polskich tytułów na pięć lat. Aktualność wydań Polskiej Kroniki Filmowej Centrala Wynajmu Filmów oceniała w miastach na osiem

³² Ibidem.

³³ W latach 1950–1955 wprowadzano rocznie na ekrany od 1503 do 2630 kopii nowych filmów długometrażowych na taśmie 35 mm i od 1305 do 3007 kopii 16 mm. *Kinematografia w cyfrach...*

³⁴ Dla kin dysponujących aparaturą 16 mm z jednego filmu fabularnego wykonywano przeciętnie po 50 kopii, kolejne numery Polskiej Kroniki Filmowej powielano w liczbie około 110 kopii 35 mm i 199 – 16 mm. *Sprawozdanie z rozpowszechniania filmów polskich w 1954 roku ze szczególnym uwzględnieniem Przeglądu Filmów Polskich*, AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 59

tygodni, na wsi – na około cztery miesiące³⁵. Była to jednak czysta teoria. W praktyce bowiem część filmów fabularnych (w tym polskich) i kronik filmowych w ogóle nie docierała do kin wiejskich, bądź też pojawiała się tam w terminach znacznie późniejszych od zaplanowanych³⁶.

Opracowano także wytyczne rozpowszechniania filmów dokumentalnych i popularnonaukowych. Obrazy te, uważane za niezwykle cenną broń ideologiczną, wyświetlano w stałych zestawach z filmami fabularnymi bądź też w samodzielnych zestawach prezentowanych jeden, dwa razy w miesiącu, w ramach tzw. dni dokumentu, połączonych z różnymi akcjami politycznymi. Niezależnie od tego prezentowały je również kina aktualności i kina dworcowe. Zalecano unikanie łączenia krótkich i średnich metraży radiotelewizyjnych z zachodnimi. Największą wagę przywiązywano do rozpowszechniania filmów dokumentalnych o charakterze publicystyczno-reportażowym i specjalnych wydań Polskiej Kroniki Filmowej, podejmujących szczególnie ważne problemy polityczne. W związku z nagminnym uchylaniem się kin od wyświetlania dodatków i częstymi wypadkami samowolnego eliminowania ich z otrzymanych zestawów filmów, wprowadzono zasadę pieniężnych kar za każdy wypadek tego rodzaju niesubordynacji³⁷. Analogicznych kar nie można było niestety nałożyć na widzów, którzy traktowali oglądanie obrazów dokumentalnych i oświatowych jako zło konieczne. Jedynym sposobem zmuszenia kinowej publiczności do obejrzenia dodatków o wyjątkowym ciężarze politycznym było łączenie ich w zestawy z najbardziej atrakcyjnymi tytułami fabularnymi; i tak też czyniono.

Charakterystyczną cechą rozpowszechniania filmów po 1947 roku była *szturmowość i kampanijność*. Codzienną rytmiczną pracę wynajmu i sieci kin zastąpiono zrywami w okresach kolejnych festiwali i przeglądów, towarzyszących różnym politycznym akcjom, jak na przykład przygotowania

³⁵ Ibidem.

³⁶ W 1954 roku blisko 35% numerów Polskiej Kroniki Filmowej wchodziło na ekrany wiejskich kin w terminie przekraczającym dwa miesiące od dnia premiery. Bywały wsie, których mieszkańcy do końca 1953 roku zdążyli zobaczyć tylko dwa fabularne filmy polskie: *Zakazane piosenki* i *Stalowe serca*, ibidem; L. Rubach, *Czego chcą chłopcy od kina*, „Wieś” 1953, nr 45, s. 7.

³⁷ Niechętny stosunek pracowników kin do wyświetlania filmów dokumentalnych wynikał z faktu, że ich eksploatacja nie przyczyniała się do wykonania „planu widzów”. *Posiedzenie Kolegium CUK w dniu 21 czerwca 1955 roku*, AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 15. *Zarządzenie nr 125 z listopada 1951 roku w sprawie wynajmu i dostawy filmów...*

do Kongresu Zjednoczeniowego, ogólnonarodowa dyskusja nad projektem nowej konstytucji, wybory do rad narodowych itp. Były to momenty, w których – w uzgodnieniu z władzami partyjnymi i państwowymi – mobilizowano wszelkie siły i środki, przygotowywano specjalne zestawy filmów, podejmowano szczególnie ambitne zobowiązania przekroczenia planowanej frekwencji. Natomiast powszechny dzień rozpowszechniania to chaos organizacyjny, fatalna jakość kopii, spóźnione premiery, rozgoryczające widzów, ciągłe zmiany repertuaru i nieustanne powtórki³⁸.

Po II Zjeździe PZPR organizacja systemu i metod rozpowszechniania filmów poddana została krytyce. Dopiero wówczas dostrzeżono wady *szablonowo stosowanego mechanizmu cyklicznego obiegu tytułów i kopii*, brak starań o trafny dobór programów, niedostateczne uwzględnianie potrzeb wsi, negatywne skutki pogoni za efektami ilościowymi kosztem jakościowych, nieudolność Centrali Wynajmu Filmów i Centralnego Zarządu Kin³⁹. Pojawiły się pierwsze zapowiedzi ograniczenia zasięgu rozpowszechniania filmów radzieckich. Pod koniec 1955 roku kierownictwo Centralnego Urzędu Kinematografii, zainspirowane wypowiedziami towarzyszy z KC PZPR, ośmieliło się zauważyć, że ostatni Festiwal Filmów Radzieckich *był raczej mierny* i wystąpić z rewolucyjną propozycją skrócenia okresu jego przebiegu z miesiąca do dwóch, trzech tygodni⁴⁰. Bardziej zdecydowane zmiany zasad funkcjonowania systemu, mające na celu przywrócenie równowagi celów ideowych i ekonomicznych, nastąpią jednak dopiero w następnym dziesięcioleciu.

³⁸ Teoria przewidywała, że wznowienia filmów w tej samej miejscowości nie powinny następować częściej niż po upływie roku i że wznowień tych należy dokonywać jedynie w wyjątkowych przypadkach. Praktyka wyglądała często tak, że jeden i ten sam film trafiał do tej samej miejscowości dziesięć razy w roku.

³⁹ *Informacja o sytuacji w kinematografii z 16 czerwca 1955 roku sporządzona przez Sektor Filmu Wydziału Kultury i Nauki KC...*

⁴⁰ *Kolegium CUK w dniu 24 listopada 1955 roku*, AAN, MKiSZT, zesp. CUK, sygn. 11.

ROZDZIAŁ 4. Sposoby walki o widza

**Plany widzów i sposoby organizacji widowni.
Festiwal Filmów Radzieckich – techniki reklamy.
Ceny biletów. Pomysłowość pracowników kin.
Popularność filmów radzieckich – fakty i mity.
Preferencje widowni**

Podporządkowanie kina polityce zdecydowało o tym, że wśród licznych planów, sporządzanych przez aparat rozpowszechniania, największego znaczenia nabrał *plan widzów*. Znaczenie wykonania tego planu wynikało z przeświadczenia kierownictwa partii o bezpośrednim, niejako automatycznym związku między liczbą osób oglądających filmy a światopoglądem społeczeństwa. Wierzano w to, że im większa frekwencja w kinach, tym więcej bojowników o wykonanie planu sześcioletniego i tym krótsza droga do socjalizmu. Sprawę *mobilizacji widza* traktowano zatem jako jeden z politycznych obowiązków pracowników kin. *Każdy zdobyty widz kinowy* – przekonywano – *to nie tylko wskaźnik waszego planu frekwencji, to przede wszystkim głębokie poczucie, że obejrzany film przez widza po-*

*głębia jego świadomość polityczną i poziom kulturalny, uczy go odróżniać prawdę od zakłamanych haseł gnijącego imperializmu, ukazuje przed jego oczami piękne osiągnięcia budownictwa socjalistycznego [...]¹. Apele kierownictwa kinematografii, wsparte systemem bodźców materialnych, zdecydowały o tym, że osiągnięcie maksymalnych wskaźników wykonania planów frekwencji stało się po 1948 roku ambicją większości kolektywów kinowych². Pracownicy kin zapewniali, że będą *dokładać swoich sił do szybszego zbudowania socjalizmu w naszym kraju, aby nasz kochany Towarzysz Bierut i nasi towarzysze byli z nas zadowoleni*³.*

Walka o widza toczyła się w ramach współzawodnictwa pracy. Załogi poszczególnych kin, biorąc przykład z radzieckich kolegów, prześcigały się w składaniu zobowiązań, dotyczących przedterminowego wykonania planu i stopnia jego przekroczenia. W sytuacji ilościowego i jakościowego ubóstwa repertuaru realizacja owych zobowiązań wymagała zastosowania różnorodnych metod *zabezpieczenia* frekwencji na filmach cieszących się preferencjami kierownictwa partii. Do ówczesnego języka systemu rozpowszechniania weszło zatem pojęcie organizacji widowni, czyli mobilizacji społeczeństwa do oglądania tych tytułów, których nie wybrałoby na ogół z własnej woli.

Wobec niewielkiej początkowo liczby polskich filmów spełniających postulaty realizmu socjalistycznego, najwięcej uwagi poświęcano problemowi jak najszerzego oddziaływania obrazów radzieckich. Już w maju 1948 roku, z okazji premiery polsko-radzieckiego filmu pt. *Polska* (reż. Leonid Warłamow i Konstanty Gordon 1948), Wydział Oświaty i Kultury KC PPR zalecał wojewódzkim i powiatowym komitetom partii *zorganizowanie pokazów w ten sposób, aby frekwencję doprowadzić do maksimum*⁴. Akcję zdobywania widowni dla tytułów radzieckich nasilono

¹ Z wypowiedzi Przewodniczącego Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki Stefana Rubińskiego na I Ogólnopolskim Zjeździe Przodujących Pracowników Kin..., s. 10.

² W ramach planu sześcioletniego zakładano, że w 1951 roku kina powinny odwiedzić 85 do 90 mln widzów, w 1952 – 100 mln, w 1953 – 143 mln, w tym 30 mln na wsi. Z wystąpienia Kazimierza Nizińskiego, I Ogólnopolski Zjazd Przodujących Pracowników Kin..., s. 16.

³ Z wystąpienia kierownika kina w Zabrzu, I Ogólnopolski Zjazd Przodujących Pracowników Kin..., s. 48.

⁴ *Instrukcja zastępcy kierownika Wydziału Oświaty i Kultury KC PPR Jadwigi Siekierskiej do kierowników Wydziałów Propagandy Komitetów Wojewódzkich PPR z dnia 15 maja 1948 roku*, AAN, o. VI,

przed Kongresem Zjednoczeniowym. W opinii kierownictwa kinematografii przebiegała ona niezbyt sprawnie. We wszystkich niemal województwach zaobserwowano wyraźną niechęć do tych działań zakładów pracy, dyrektorów szkół oraz organizacji społeczno-politycznych. Dyrektorzy Okręgowych Zarządów Kin i Eksploatacji Filmów z żalem konstatowali, że społeczeństwo nadal preferuje filmy amerykańskie⁵.

Były to sygnały świadczące o tym, że przekształcanie *drobnomieszczańskich* gustów widzów będzie procesem żmudnym i długotrwałym. Wskazywały na to również wyniki ankiety zorganizowanej w drugiej połowie 1948 roku przez Biuro Programowe Centralnego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów. Rezultaty sondażu, który miał na celu ustalenie stosunku widzów do filmów radzieckich, były dla kierownictwa kinematografii niezbyt budujące. Stwierdzono, że ankieta w 50% wykorzystana została do różnego rodzaju nieodpowiednich wypowiedzi *że np. mamy dość filmów bolszewickich itp.* Na 102 odpowiedzi – informowała Rita Radkiewiczowa, Dyrektor Biura Programowego Centralnego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów – *13 ankiet są to wymysły, które nie nadają się do odczytania.* Postanowiono jednak nie zrażać się trudnościami, kontynuować walkę *z oportunizmem na terenie filmowym* i udoskonalać jej metody⁶.

Walka o widza osiągnęła apogeum w latach 1950–1953. Sięgnięto wówczas zarówno do różnych metod psychologicznego nacisku, jak i zachęt ekonomicznych. Odwoływano się do wymyślnych sposobów bezpośredniego i pośredniego przymusu. Potencjalny widz znalazł się pod presją nieznaną mu wcześniej w takim rozmiarze agitacji, prowadzonej zarówno przez *kolektywy kinowe*, jak i współdziałających z nimi aktywistów organizacji społeczno-politycznych. „Do zakładów pracy, szkół, a nawet prywatnych domów ruszyła armia *kinoorganizatorów*, która niedojrzałym obywatelom wskazywała korzyści płynące z ogląda-

zesp. Wydział Oświaty i Kultury KC PPR, zesp. 295-XVII-9, k. 201–202. Film ten, o długości 1630 m, wyreżyserowany został przez Leonida Warłamowa i Konstantego Gordona na podstawie scenariusza Wandy Wasilewskiej. Przedstawiał odpowiednio naświetloną najnowszą historię Polski, poczynając od okresu bezpośrednio poprzedzającego wybuch II wojny światowej, na pierwszych latach niepodległości kończąc.

⁵ Protokół z konferencji Dyrektorów Okręgowych Zarządów Kin i Eksploatacji Filmów zorganizowanej 27-29 listopada 1948 roku, AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 144, s. 35.

⁶ Ibidem.

nia filmów preferowanych przez władze partyjno-państwowe⁷. Perswazję łączono z żądaniem zakupu biletów. Konieczność jak najdalej idącej indoktrynacji społeczeństwa uzasadniano troską partii o dobro widza. *Idąc na zakład pracy do robotników* – apelował do pracowników kin Stefan Rubiński, Przewodniczący Związku Zawodowego Pracowników Sztuki i Kultury – [...] *wyrabiajcie w sobie głębokie poczucie obowiązku agitatora [...] propagując film [...] pomagacie nie tylko sobie w wykonaniu planu, lecz pomagacie im również* [...] ⁸.

Szczególnie dużo energii wkładano w organizację widowni w czasie przeglądów filmów towarzyszących akcjom politycznym oraz w okresie świąt kościelnych. Pomysłowość pracowników aparatu rozpowszechniania w wyszukiwaniu różnych sposobów przyciągnięcia widzów do kin osiągała apogeum w okresach poprzedzających kolejne Festiwale Filmów Radzieckich i w trakcie ich przebiegu⁹. Nabyte przy tej okazji doświadczenia wykorzystywano później w innych okolicznościach.

Dla kierownictwa PZPR Festiwal Filmów Radzieckich oznaczał nieomal państwowe święto i stanowił kolejną okazję do wymuszenia na społeczeństwie manifestacji uczuć najgłębszej przyjaźni do wschodniego sąsiada. Święto musiało wypaść imponująco, co stawiało przed pracownikami kinematografii szczególne wymagania. Różne instytucje rozpowszechniania filmów, zmuszane do składania szczegółowych sprawozdań z przebiegu festiwalu, były wówczas surowo oceniane przez Wydziały Propagandy Komitetów Wojewódzkich PZPR. Liczyła się celowość doboru tytułów, metody organizacji widowni, ilość rozprawa-dzonych biletów, zastosowane formy i techniki reklamy, liczba seansów i uczestniczących w nich widzów¹⁰. Najlepiej oceniani pracownicy kin mo-

⁷ Por. E. Gębicka, *Film radziecki w Polsce w latach 1948–1955...*, s. 21. *Kinoorganizatorzy* rekrutowali się spośród członków rad zakładowych, samorządów szkolnych oraz organizacji młodzieżowych o charakterze politycznym. W 1953 roku mobilizacją widzów zajmowały się także Komitety Blokowe i Komitety Domowe.

⁸ *I Ogólnopolski Zjazd Przewodniczących Pracowników Kin...*, k. 10.

⁹ Festiwal Filmów Radzieckich zapoczątkowano w 1947 roku, od 1960 roku do końca istnienia PRL impreza funkcjonowała pod nazwą Dni Filmu Radzieckiego.

¹⁰ *Pismo kierownika Wydziału Kultury KC PZPR do kierowników Wydziałów Propagandy Komitetów Wojewódzkich z 9 listopada 1953 roku*, AAN, o. VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31, k. 196.

gli wówczas spodziewać się nagród i tytułów przodownika pracy, mogli jednak także stracić pracę. „Dlatego też walka o widza przybierała w ostatnim kwartale każdego roku nieomal charakter polowania z nagonką, któremu obowiązkowo musiał towarzyszyć ogólny entuzjazm”¹¹. Jednym z przejawów owego entuzjazmu miały być organizowane m.in. we Wrocławiu przez ZMP pochody ludności pod hasłem *wszyscy do kin festiwalowych*!¹².

Z lektury licznych zachowanych sprawozdań, sporządzanych na zlecenie Wydziału Kultury KC PZPR przez Wojewódzkie Wydziały Propagandy, wynika jednoznacznie, że prowokowanie entuzjazmu i powszechnego zainteresowania festiwalem oparto na zastosowaniu różnorodnych, często bardzo nachalnych formy reklamy i propagandy. Oczywiście, biorąc pod uwagę dzisiejsze możliwości i techniki reklamy, te stosowane w latach pięćdziesiątych można oceniać jako niezbyt wyrafinowane, niemniej jednak bazowały one na założeniu, że informacje na temat festiwalu muszą dotrzeć do wszystkich grup ludności. Jak wynika ze sprawozdań składanych przez okręgi, atakowały one obywateli nie tylko w kinie, ale również w środkach komunikacji miejskiej i podmiejskiej, pojawiały się w sklepach, w zakładach gastronomicznych, cukierniach i wielu innych miejscach publicznych. Z dworcowych i ulicznych megafonów, z głośników radiowęzłów zakładowych nieustannie płynęły informacje o terminach pokazów filmowych, podawano streszczenia poszczególnych tytułów, emitowano piosenki i muzykę z radzieckich filmów. Mobilizowano rozgłośnie Polskiego Radia do nadawania audycji poświęconych filmom radzieckim i konkursom festiwalowym. W niektórych województwach, jak np. w łódzkim, uruchamiano na okres festiwalu samochody reklamowe, specjalnie na tą okoliczność udekorowane i posiadające urządzenia mikrofonowo-megafonowe¹³. Akcją propagandową objęto również gospodynie domowe. Hasła popularyzujące festiwal drukowano bowiem na torebkach towarów rozprowadzanych przez MHD (Miejski Handel Detaliczny) i PSS (Powszechna Spółdzielnia Spożywców). Włączono w nią również Poczte

¹¹ E. Gębicka, *Film radziecki w Polsce w latach 1948–1955...*, s. 22.

¹² *I Ogólnopolski Zjazd Przodujących Pracowników kin...*, s. 18.

¹³ *Ocena przebiegu VI Festiwalu Filmów Radzieckich w 1953 roku w województwie łódzkim*, AAN, KC PZPR Wydział Kultury, CUK, sygn. 237-XVIII-31, k. 244.

Polską, listonoszy, którzy roznosili informatory dotyczące festiwalu bezpośrednio do domów. Specjalnie drukowane zaproszenia docierały także na wieś, gdzie – z uwagi na atrakcyjną formę graficzną – niektórzy mieszkańcy oprawiali je w ramki i wywieszali na ścianie, jak miało to przykładowo miejsce w województwie białostockim. *Nie sposób tu omówić wszystkich form reklamy, środków dekoracyjnych, konkursów radiowych, prasowych [...] nie sposób przedstawić ilości listów, kart i pocztówek z nadrukiem „Festiwal Filmów Radzieckich”, omówić wydane ulotki, plansze i afisze [...] z satysfakcją podsumowywał w 1952 roku Kazimierz Niziński¹⁴.*

Celem organizatorów festiwalu było rozbudzenie w każdym obywatelu poczucia współodpowiedzialności za pomyślny przebieg imprezy i emocjonalnej z nią więzi. Po raz kolejny sięgnięto do idei współzawodnictwa, obejmującego nie tylko pracowników kin, ale i szerokie kręgi społeczeństwa. Oto na przykład instytucje rozpowszechniania na terenie łódzkim ogłosiły Wielki Konkurs Festiwalowy, obejmujący: *a) konkurs między zakładami pracy, instytucjami i organizacjami masowymi na największą ilość rozprawdzonych biletów do kin na filmy radzieckie b) konkurs między szkołami i uczelniami wszystkich typów na największą ilość rozprawdzonych biletów na filmy radzieckie c) konkurs wśród literatów, dziennikarzy i korespondentów robotniczo-chłopskich [...] na najlepszy artykuł o filmach radzieckich, festiwalu i kinach, umieszczony w prasie d) konkurs wśród kolektywów sklepowych na najlepiej udekorowaną wystawę sklepową na temat festiwalu i filmów radzieckich¹⁵.* Najbardziej jednak liczyła się konkurencja w zakresie największej liczby wykupionych biletów. Przynętą dla widzów miało być między innymi losowanie nagród i upominków na podstawie numeru wykupionego biletu lub tzw. szczęśliwego krzesła. Przykładowo, w województwie olsztyńskim uczestnicy festiwalu mogli przy odrobinie szczęścia wygrać garnitur, skórzaną teczkę, wieczne pióra, książki, w ostateczności... ozdobne laurki¹⁶.

¹⁴ *I Ogólnopolski Zjazd Przewodzących Pracowników Kin...*, k. 18.

¹⁵ *Ocena przebiegu VI-go Festiwalu Filmów radzieckich w województwie łódzkim*, AAN KC PZPR Wydział Kultury syg. 137-VIII-31, k. 243.

¹⁶ *Ocena przebiegu VI-go Festiwalu Filmów radzieckich w województwie olsztyńskim*, AAN KC PZPR Wydział Kultury syg. 137-VIII-31, k. 268.

Przejawem swego rodzaju presji wywieranej na uczniach było polecenie zbierania pisemnych potwierdzeń, dotyczących ilości wykupionych biletów i przekazywanie tych danych w formie ankiet kierownikom kin¹⁷.

Ilość biletów rozprowadzonych przez pracowników kin zależała w dużym stopniu od umiejętności nawiązania przyjaznych kontaktów z zakładami przemysłowymi i szkołami. Jednym ze sposobów tworzenia takiej więzi było dekorowanie kin portretami przodowników pracy i nauki, zapraszanie ich do osobnych loży, urządzanie w przerwach między seansami skierowanych do nich koncertów życzeń, poprzedzanie seansu występami artystycznymi, angażowanie wojskowych orkiestr.

Pewnym problemem była mobilizacja mieszkańców wsi, zwłaszcza tych miejscowości, które nie posiadały własnego kina. Jak donoszono między innymi z woj. łódzkiego, jednym ze sposobów pozyskania wiejskiego widza było organizowanie wycieczek wiejskiej młodzieży do miast, połączone ze zwiedzaniem kabin kinooperatorów i z poznawaniem innych kinowych urzędze¹⁸. Ludność wiejska mogła liczyć na bezpłatny dowóz na seanse środkami transportu Powiatowych Ośrodków Maszynowych PGR i PKS. Mimo różnorodnych ułatwień i zachęt mobilizacja widzów na wsiach napotykała na spore trudności, gdyż festiwal odbywał się jesienią, w okresie zaabsorbowania ludności pracami polowymi, dostawami obowiązkowych kontyngentów rolnych, rozprowadzaniem ziemniaków itp. Najczęściej więc poprzestawano na dzieciach¹⁹.

Do oglądania filmów miały również zachęcać niskie ceny biletów, różnorodne ułatwienia w ich zakupie, dodatkowe ulgi dla *świata pracy* oraz organizacja bezpłatnych seansów, na których wyświetlano filmy o wyjątkowych walorach ideowo-wychowawczych.

Podstawową formą rozprowadzania biletów stała się przedsprzedaż zbiorowa. W 1949 roku wprowadzono bilety dla tzw. *widza zorganizowanego* w cenie niższej niż ulgowe, nabywane indywidualnie w kasach kin²⁰.

¹⁷ *Ocena przebiegu VI festiwalu Filmów Radzieckich w woj. śląskim*, ibidem, s. 225.

¹⁸ Ibidem, s. 241.

¹⁹ Ibidem, k. 245; *Sprawozdanie „Filmu Polskiego” z Festiwalu Filmów Radzieckich z 16 grudnia 1949 roku*. Archiwum ZG TPPR, sygn. 5-49, podają za: A. Korzon, *Polsko-radzieckie kontakty kulturalne w latach 1944–1950*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Łódź, 1982, s. 194.

²⁰ Bilety dla *widza zorganizowanego* kosztowały 90 gr, bilety ulgowe nabywane indywidualnie

Dwa lata później zdecydowano, że sprzedaż biletów ulgowych może się odbywać wyłącznie za pośrednictwem zakładów pracy²¹. Przyjęcie takiej zasady miało swój głęboki sens. Nie chodziło wyłącznie o ukrócenie spekulacji biletami i ułatwienie życia pracownikom, którzy nie musieli odtąd tracić czasu w kolejkach przed kasami kin. Zwłaszcza, że kolejki były zjawiskiem towarzyszącym wyłącznie projekcjom filmów atrakcyjnych, a więc – z reguły – nie tym, na których najbardziej zależało władzy. Na konferencji Rady Generalnej Dyrekcji „Filmu Polskiego” w styczniu 1950 roku stwierdzono wprost, że filmy popularne są filmami szkodliwymi²². Intencją pomysłodawców nowego systemu dystrybucji biletów ulgowych było najprawdopodobniej także ograniczenie swobody widza w zakresie wyboru kina, tytułu, terminu jego obejrzenia oraz – co bardzo istotne – towarzystwa, w jakim film byłby oglądany. W myśl bowiem obowiązujących wówczas założeń, najwyższą formą stosunków międzyludzkich było życie w kolektywie. Dotyczyło to nie tylko pracy, ale również zabawy i wypoczynku. Postawy indywidualistyczne były mocno podejrzane i źle widziane. Ideałem lansowanym przez kierownictwo kinematografii i popierające je związki zawodowe było zatem stworzenie takich warunków, które umożliwiałyby *pójście do kina po pracy w swoim zespole bez specjalnego przebierania się* [...] ²³. Obecność kolektywu zniechęcała do nieodpowiednich zachowań w rodzaju opuszczenia kina przed końcem seansu, złośliwych uwag i manifestowania niezadowolenia. Dawła duże gwarancje dotrwania do końca seansu, niezależnie od stopnia znudzenia czy irytacji. Kolektyw bronił jednostkę przed nią samą.

Pogoń za wykonaniem narzuconych, wyśrubowanych *planów widzów* na filmach preferowanych przez władze polityczne skłaniała pracowników

w kasach kin od 1,35 zł do 1,80 zł w zależności od kategorii kina, normalne od 1,20 zł w kinach wiejskich i ruchomych do 4,50 zł w kinach miejskich I kategorii.

²¹ *Okólnik nr 13 z 21 lutego 1951 roku podpisany przez dyrektora Centrali Wynajmu Filmów, AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego*, sygn. 152. Ceny biletów ulgowych wynosiły odtąd od 60 gr w kinach ruchomych do 2,25 zł w kinach miejskich I kategorii. Ceny biletów normalnych były o 100% wyższe.

²² AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 141.

²³ *Protokół posiedzenia Rady Generalnej Dyrekcji „Filmu Polskiego” z marca 1951 roku*, AAN, MKiSZT, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 135.

kin niejednokrotnie do nadużyć. Stosunkowo najprostszym sposobem była sprzedaż kart abonamentowych na cały miesięczny zestaw tytułów. Prowadzono nielegalną *sprzedaż wiążaną*, to znaczy oferowano radom zakładowym trudno dostępne w kasach kin bilety na najbardziej atrakcyjne tytuły (czyli, przede wszystkim, zachodnie), pod warunkiem wykupienia analogicznej liczby biletów na filmy słabe, ale za to *słuszne ideologicznie*²⁴. Sprzedawano po kilka biletów na to samo miejsce. Przykładowo, nabywcom biletów normalnych po 4,50 zł wręczano po dwa ulgowe za 2,25 zł, dzięki czemu uzyskiwano w sprawozdaniach dwa razy większą liczbę widzów. W ostateczności fałszowano statystyki, przepisując seanse i widzów z filmów zachodnich na tytuły z państw socjalistycznych. Coraz większe sukcesy frekwencyjne osiągnięte przy pomocy takich sposobów komentowano jako *dowód wyrobienia polskiej publiczności i jej dobrego smaku*²⁵. Miały one potwierdzać tezę o rosnącym stopniu zapotrzebowania widzów na filmy o dużym ładunku politycznym, satysfakcjonować towarzyszy radzieckich z „Sovexportfilmu” i uzasadniać tym samym słuszność przyjętej polityki repertuarowej²⁶. Równocześnie przemilczano fakt oczywistej rozbieżności między liczbą rozprowadzanych biletów, a rzeczywistą frekwencją w kinach. Świat kreowany przy pomocy liczb stawał się światem fikcji. W tworzeniu pozorów uczestniczyli wszyscy, od widzów poczynając, na partyjnych decydentach kultury kończąc.

Stale wzrastająca frekwencja dowodzi niezbiecie – stwierdzało kierownictwo kinematografii na początku 1949 roku – [...] *że kino dziś przestaje być rozrywką o charakterze sensacji żerującej na najniższych instynktach, a przeistacza się w to, czym w ustroju demokratycznym być powinno, w potężny oręż walki o lepsze jutro*²⁷. *Spółeczeństwo* – utrzy-

²⁴ Takie praktyki stosowano między innymi w Krakowie. Dla przykładu, w jednym z przedsięwzięć przy nabywaniu biletów na popularny film meksykański *Paloma (Pueblerina)*, reż. Emilio Fernández (1949) zażądano wykupienia takiej samej liczby biletów na polski tytuł *Trudna miłość*. O. Terlecki, *Jak w Krakowie upowszechnia się sztukę filmową*, „Życie Literackie” 1954, nr 18.

²⁵ Według oficjalnych danych liczba widzów w czasie kolejnych Festiwali Filmów Radzieckich wzrosła z 8 200 tys. w 1948 roku do 24 095 tys w 1954 roku, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 3–4, s. 162.

²⁶ Stałym przedstawicielem „Sovexportfilmu” w Polsce był wówczas Grigorij A. Britikow.

²⁷ „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1949, nr 6.

mywano – domaga się filmów postępowych a więc przede wszystkim radzieckich²⁸. Miały tego dowodzić przekazywane z terenu meldunki pracowników kin, w większości dopasowane do oczekiwań władzy. Jak można wyczytać z poszczególnych sprawozdań i wystąpień, akcentowali oni z reguły skuteczność prowadzonej wśród widzów pracy wychowawczej, wielką popularność radzieckich obrazów, wręcz entuzjazm, z jakim przyjmowała je młodzież, a także ich niezwykle pozytywny wpływ na postawy ludności. Akcentowano, że filmy radzieckie przestały być tylko zwykłą rozrywką kulturalną, a stały się orężem w walce klasowej. Dla przykładu, według oceny przebiegu VI Festiwalu Filmów Radzieckich w województwie łódzkim, *Film radziecki dokonał głębokiego przełomu w świadomości społeczeństwa w pojmowaniu ideologicznych założeń sztuki socjalistycznej i jej oddziaływania na masy w oparciu o twórczą metodę realizmu socjalistycznego. Świadczą o tym liczne zapotrzebowania na filmy radzieckie, zwłaszcza [...] o tematyce społeczno-wychowawczej, od organizacji partyjnych, młodzieżowych, instytucji szkół itp.*²⁹.

Skuteczność wychowawczą filmu radzieckiego odnotowano też w wśród górników, którzy – początkowo nieufni – po wytłumaczeniu im przez kierownika kina w Zabrze, jaki cel ma uczęszczanie na filmy radzieckie, *dostawnie bili się o bilety*³⁰.

Ciekawe obserwacje, potwierdzające wyjątkową skuteczność wychowawczą obrazów radzieckich, odnotował też Wydział Propagandy Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Lublinie. Otóż, np. w miejscowości Kostomłoty (powiat Biała Podlaska), ludność po obejrzeniu filmu *Maksymek* i rozmowie z tzw. aktywem *podjęła zobowiązanie wywiązywania się natychmiast z obowiązków wobec państwa i zobowiązanie zostało wykonane. Film i pogadanka tak uczuciowo wpłynęły na gromadę, która przed oglądaniem tego filmu nie odstawiła państwu ani kilograma zboża*³¹. Na podstawie tego i podobnych przykładów wyciągnięto wnioszek, że filmy

²⁸ „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1950, nr 1.

²⁹ *Sprawozdania z przebiegu VI festiwalu Filmów Radzieckich*, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31, k. 236.

³⁰ *I Zjazd Przewodzących Pracowników Kin...*, s. 49.

³¹ *Sprawozdania z przebiegu VI Festiwalu...*, k. 234.

*radzieckie przyczyniły się nie tylko do wzrostu świadomości politycznej mas, ale i do ich uaktywnienia w naszym budownictwie socjalistycznym*³².

Dla większej wiarygodności podpierano się wypowiedziami widzów. Ponieważ charakteryzował je na ogół jeden i ten sam schemat, można podejrzewać, że przynajmniej część z tych wypowiedzi była przygotowana przez pracowników kin, bądź miejscowy aktyw. Jako typowy przykład schematyzmu można przytoczyć wypowiedź mieszkańca powiatu piotrkowskiego na festiwalowej konferencji gminnej: *Filmy radzieckie – twierdził – nie tylko pomagają mi w pracy, w wykonaniu planów i stałym przekraczaniu normy. Widzę wyraźną różnicę między filmami z państw kapitalistycznych, filmami, które tumanią i ogłupiają ludzi, a filmami radzieckimi, które uczą, wychowują, uczą pokonywać trudności i budować szczęście naszej Ludowej Ojczyzny*³³. Można się zastanawiać, na ile podobne wypowiedzi odzwierciedlały prawdziwe poglądy i upodobania ich autorów, na ile zaś stanowiły objaw lęku i (samoobronnego) konformizmu oraz chęci sprostania powszechnie znanym oczekiwaniom władzy.

Optymistyczną wizję ludności, manifestującej na różne sposoby uznanie dla obrazów o największym ciężarze politycznym, zakłóca nieco lektura poufnej korespondencji terenowych Komitetów PZPR, stenogramy posiedzeń kierownictwa „Filmu Polskiego” oraz Centralnego Urzędu Kinematografii, a także wypowiedzi niektórych kierowników kin, zaprezentowane na I Ogólnopolskim Zjeździe Pracowników Kin. Nie zawsze optymizm ten potwierdza też analiza wrywkowych i niejednokrotnie sprzecznych danych statystycznych. Lektura tych dokumentów ujawnia, że postawy widzów niejednokrotnie znacznie odbiegały zarówno od składanych przez nich samych deklaracji, jak i oczekiwań władzy.

Z zachowanych dokumentów wynika, że organizacja widowni i realizacja planu widzów była w wielu regionach zadaniem trudnym i niewdzięcznym, mimo wykorzystywania licznych, tak perswazyjnych jak i

³² Ibidem, k. 237. Film ten był jednym z kilku, które z założenia miały wskazać wyższość gospodarki zespołowej na wsi.

³³ *Ocena przebiegu VI festiwalu Filmów Radzieckich w woj. łódzkiej*, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31, k. 236–237.

ekonomicznych, instrumentów *walki o widza*. Po pierwsze, nie do końca zdała egzamin praktyka zaniżania cen biletów, gdyż niskie ceny zamiast przyciągać publiczność do kin, budziły nieufność i zniechęcały. Nie były też zachętą dla widzów wiejskich. *Chłop jałmużny zasadniczo nie lubi* – donosili wiejscy korespondenci – *wtedy gdy jajo kosztuje 1,20, a bilet do kina 60 gr lub 1,20 zł*³⁴.

Jeśli chodzi o propagowanie filmów o wysokiej wartości ideologicznej, to sprawa jest bardzo ciężka, przyznawali pracownicy kin, podając jako jeden z przykładów losy filmu dokumentalnego *Naprzód młodzieży świata* (1955). *Ogłaszaliśmy ten film przez radiowęzeł, nawoływaliśmy, że winna film ten zobaczyć cała młodzież, ale był to głos wołający na puszczy*³⁵. Donoszono również o trudnościach w rozpowszechnianiu polskiego tytułu dokumentalnego *Pokój zwycięży świat* (reż. Joris Ivens i Jerzy Bossak, 1950), na którym frekwencja, mimo usilnej organizacji widowni, wynosiła zaledwie 6–11%. *Należałoby się poważnie zastanowić nad wyświetlaniem filmów o pokoju* – komentowała ten smutny fakt Maria Sokorska – *te filmy mają z zasady mniejszą frekwencję. Jeśli w Związku Radzieckim wypuszczają taki film, to najpierw przeprowadzają różne zebrania, żeby zmobilizować widza, no i takie filmy idą na seansach bezpłatnych*³⁶. Tymczasem w wielu zakładach pracy wizyty kinoorganizatorów, oferujących bezpłatne karty wstępu na zamknięte seanse, budziły niechęć, przyjmowano je pod przymusem, podobnie jak pod przymusem wykupywano abonamenty, po czym wybierano inne, bardziej atrakcyjne formy spędzania wolnego czasu. *Górnika czy hutnika sprowadzić w okresie letnim do kina to jest wielka sztuka* – twierdził dyrektor Okręgowej Dyrekcji Kin w Katowicach – *[...] bo on idzie na zieloną trawkę do lasu, bo na to sobie zasłużył*. Równie trudno ściągnąć go do kina w święta kościelne, bo *górnik i hutnik śląski jest religijny i nie sztuka powiedzieć, że trzeba wykonać plan*³⁷. Problem ten dotyczył zresztą nie tylko mieszkańców tego regionu.

³⁴ T. Kowalczyk, *O filmach i widzach na wsi*, „Wieś” 1953, nr 15, s. 6.

³⁵ *I Zjazd Przewodzących Pracowników Kin...*, s. 34.

³⁶ *Protokół posiedzenia Rady Generalnej Dyrekcji „Filmu Polskiego” w pierwszym kwartale 1951 roku*, AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 135.

³⁷ *Posiedzenie aktywu „Filmu Polskiego” z 23 czerwca 1950 roku*, AAN, MKiSZT, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 141.

*Niezdrowym jest fakt – komentowano z kolei niską frekwencję na filmie radzieckim Legitymacja partyjna (Partijnij bilet. Reż. Iwan Pyrjew 1936) wyświetlanym w Toruniu – że robotnicy mimo tego, że otrzymują bezpłatne bilety wstępu na seanse zorganizowane [...] kart tych nie wykorzystują*³⁸.

Podobne zjawisko zaobserwowano na seansach innych filmów radzieckich i pochodzących z państw socjalistycznych. O problemach związanych z propagowaniem obrazów preferowanych przez władze wspomniano też na I Zjeździe Przodujących Pracowników Kin w 1953 roku. Zwrócono uwagę, że *na filmy o wysokiej wartości ideologicznej i artystycznej część młodzieży znajdującej się na sali reaguje w sposób wyrażnie niechętny i szerzy ustną propagandę*³⁹. Powtarzały się doniesienia o zjawisku chuligaństwa (na seansach *niezorganizowanych*), obserwowano wychodzenie z kina w czasie projekcji, rzucanie grochem i ogryzkami w ekran, przynoszenie do kina wódki, śmiechy i gwizdy. Za wiele z tych zjawisk obarczano winą wroga klasowego i *podżegaczy wojennych*. Pracownicy kin objazdowych wskazywali też na brak odpowiednich sal, w których można organizować projekcje, nie zawsze życzliwy stosunek miejscowej ludności i władz, nienależytą czujność załóg kinowych w walce o całkowite wyparcie złodziei, nierobów, bumelantów i różnych pasożytów, którzy chcieliby ułatwić sobie życie kosztem całej załogi, kosztem narodu⁴⁰. Mimo licznych problemów przeważała jednak wola walki. Co prawda są trudności – przyznawali pracownicy kin – ale *musimy pamiętać, na jakie trudności napotykał żołnierz radziecki, który szedł i wywalczał wolność bo przecież nie kto inny, jak żołnierz radziecki dał nam to, co dzisiaj widzimy i to, że dzisiaj mówimy o dobrych wynikach festiwalu Filmów Radzieckich, jest częścią tej daniny za krew za nas przelaną, za krew przelaną za naszą wolność*⁴¹.

³⁸ Pismo instruktora Wydziału Kultury Komitetu Powiatowego w Toruniu do kierownika Wydziału Propagandy i Oświaty i Kultury KW PZPR w Bydgoszczy z 28 lipca 1950 roku, AAN, o.VI zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31.

³⁹ I Ogólnopolski Zjazd Przodujących Pracowników Kin..., s. 31.

⁴⁰ Ibidem, s. 27.

⁴¹ Ibidem, s. 35. Sprawozdanie z przebiegu Festiwalu Filmów Radzieckich w 1953 roku..., k. 224–225.

Ponieważ widownia nie odrzucała automatycznie wszystkich filmów radzieckich, rodzi się pytanie, które filmy radzieckie podobały się najbardziej? Wobec repertuarowej posuchy niektóre z nich bowiem chętnie oglądano, mimo że na ogół nie budziły one tak wielkiego zainteresowania, jak pozostające w mniejszości fabularne obrazy z państw zachodnich, czy też filmy polskie. Tyle tylko, że nie były to preferowane przez kierownictwo partii poematy o legitymacjach partyjnych, kołchozach, walce o pokój. Widownia opowiadała się za filmami sensacyjnymi, przygodowymi, wojennymi, wybierała baśnie, biografie historyczne i niektóre komedie. Filmy, w których przeważała tematyka polityczna i zbyt nachalna propaganda, były na ogół odrzucane. Mieszkańcy wsi niechętnie przyjmowali filmy *kołchozowe*, zwłaszcza te, których bohaterem nie była jednostka lecz spółdzielnia produkcyjna. Stąd klęski frekwencyjne takich obrazów, jak: *Hojne lato* (*Szczedroje leto*, reż. Boris Barnet 1950), *Drużyna* (*Sportivnaja czest*, reż. Władimir Pietrow 1951), *Ziemia woła* (*Czlen prawitelstwa*, reż. Aleksandr Zarchi i Iosif Chejfic 1939), *Kawaler złotej gwiazdy* (*Kawaler Złotej Zwiazdy*, reż. Julij Rajzman 1951), *Śpiewają skowronki* (*Pojut żaworonki*, reż. Władimir Korsz-Sablin 1953). Frekwencja na tego rodzaju filmach wahała się między 50 a 70 widzów. Dla porównania – polski film podejmujący problematykę wiejską *Trudna miłość* (reż. Stanisław Różewicz) osiągnął przeciętną 90 widzów, a film meksykański *Paloma* (reż. Emilio Fernández) – 135 widzów⁴².

Z filmów radzieckich wprowadzonych na ekrany w latach 1948–1955 największą popularność zyskały: *Strażnica w górach* (*Zastawa w gorach*, reż. Konstantin Judin 1953), *Śmiali ludzie* (*Smielyje ludi*, reż. Konstantin Judin 1950), *Królowa balu* (*Anna na szeje*, reż. Isidor Annienski 1954), *Dygnitarz na trawie* (*Wiernyje druzja*, reż. Michaił Kałatozow 1954), *Podstęp swatki* (*Keto i Kote*, reż. Wachtang Tobliaszwili i Szałwa Giedewaniszwili 1948), *Konik polny* (*Striekoza*, reż. Siko Dolidze 1954) i *Skanderbeg* (*Wielikij woin Albanii Skanderbeg*, reż. Siergiej Jutkiewicz 1953). Były to tytuły, które według oficjalnych statystyk zdołały do końca 1967

⁴² Analiza wyników frekwencyjnych na filmach fabularnych na wsi sporządzona przez Departament Repertuaru i Studiów Centralnego Urzędu Kinematografii (podpisano Dyrektor Adam Kulik), AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 59, k. 3–5.

roku zgromadzić od 3 do 5 mln widzów⁴³. Niestety, nie udało się odnaleźć danych, które umożliwiłyby ustalenie frekwencji na poszczególnych filmach do 1955 roku. Najchętniej operowano wówczas globalną liczbą widzów, ukrywając w ten sposób niepowodzenia obrazów o największych walorach propagandowych i podtrzymując mit wyjątkowej popularności każdego filmu wyprodukowanego w Związku Radzieckim.

Mimo wyjątkowo agresywnej agitacji i propagandy, jaka towarzyszyła po 1950 roku rozpowszechnianiu filmów z państw socjalistycznych, widownia nadal preferowała obrazy zachodnie. W 1953 roku film z krajów kapitalistycznych gromadził na seansie średnio 269 osób, radziecki – 200 (i to przy wątpliwej rzetelności statystycznej), z tzw. Krajów Demokracji Ludowej (bez Polski) – 181. W 1954 – odpowiednio 266:191:154 widzów⁴⁴.

Szczegółowe wyniki frekwencyjne poszczególnych obrazów owiane były mgłą tajemnicy. Wiadomo, że największym powodzeniem cieszyły się tradycyjnie melodramaty, komedie i filmy kostiumowe. W 1948 roku tłumy przed kasami gromadziły takie tytuły jak: *Zielone lata* (*The Green Years*, USA, reż. Victor Saville 1946), *Rosanna z siedmiu księżyców* (*Madonna of the Seven Moons*, Wielka Brytania, reż. Arthur Crabtree 1945), *Noc w Casablance* (*A Night in Casablanca*, USA, reż. Archie Le Mayo 1946) i *Cygańska miłość* (*Caravan*, Wielka Brytania, reż. Arthur Crabtree 1946)⁴⁵. W 1951 roku dużym powodzeniem cieszyła się komedia francuska *Skandal w Clochemerle* (*Clochermerle*, reż. Pierre Chenal 1948), w 1953 sukcesy święcił *Fanfan Tulipan* (reż. Christian-Jaque, z Gerardem Philipe'em w roli tytułowej, Francja/Włochy 1952) w 1954 – *Paloma* (Meksyk, reż. Emilio Fernandez), *Dziennik marynarza* (Wielka Brytania, reż. Sidney Salkow 1942) i *Wakacje pana Hulot* (*Les Vacances de Monsieur Hulot*, reż. Jacques Tati, Francja 1953)⁴⁶. Wśród dziesięciu

⁴³ *Rocznik Statystyczny Kultury 1945–1967*, Warszawa 1969.

⁴⁴ *Rozpowszechnianie filmów polskich w 1954 roku*, AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 59.

⁴⁵ *Pismo Wydziału Propagandy Oświaty i Kultury w Lublinie z 29 stycznia 1949 roku do KC PZPR*, AAN, o. VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31, k. 150.

⁴⁶ Dane na podstawie: Z. Wyszynski, *Filmowy Kraków 1896–1971*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s.195; *Historia filmu polskiego*, t. III..., s. 203. Najpopularniejsze z tych filmów, jak *Nędznicy* i *Fanfan Tulipan* zebrały do 1967 roku od 6 do 7 mln widzów. *Rocznik statystyczny kultury...*, s. 375.

tytułów cieszących się największą popularnością w 1955 roku znalazło się aż osiem z państw zachodnich. Były pomiędzy innymi: *Jutro będzie za późno* (*Domani e troppo tardi*, reż. Leonide Moguy, Włochy 1950), *Upiór na sprzedaż* (*The Ghost Goes West*, reż. René Clair, Anglia 1935), *Okrutne morze* (*The Cruel Sea*, reż. Charles Frend, Anglia 1953) i *Urok szatana* (*La beauté du diable*, reż. René Clair, Francja/Włochy 1950)⁴⁷. Nie wzbudziły natomiast zainteresowania publiczności włoskie filmy neo-realistyczne. Najbardziej ceniony przez krytyków film *Złodzieje rowerów* został zdjęty z ekranu premierowego po dziesięciu dniach wyświetlania przy prawie pustej sali. W czasie kilkuletniej eksploatacji obejrzało go zaledwie 300 tys. widzów⁴⁸. Mieszkańcy wsi tłumaczyli swoją niechęć do większości tytułów neorealistycznych tym, że są *smutne* i *wychodzi się z nich przygnębiom*⁴⁹.

Odrębne zagadnienie stanowią wyniki rozpowszechniania filmów polskich. Jeśli chodzi o tytuły wprowadzone na ekrany w latach 1948–1955 dysponujemy jedynie danymi ilustrującymi łączną frekwencję na poszczególnych filmach do 1950 roku. Wystarcza to jednak, by stwierdzić, że popularność większości z nich była nie mniejsza niż zachodnich, a w wielu przypadkach znacznie ją przewyższała. Przeciętna frekwencja na polskich filmach fabularnych wynosiła wówczas aż 4,7 mln widzów, do czego niewątpliwie przyczynił się sukces *Zakazanych piosenek*, które w ciągu pierwszych trzech lat wyświetlania zgromadziły przed ekranami 10,8 mln osób⁵⁰. Wielkim powodzeniem cieszył się również *Skarb* (8 mln widzów), *Ostatni etap* (7,5 mln) oraz *Ulica Graniczna* (6,8 mln). Każdy z pozostałych siedmiu tytułów rozpowszechnianych w tym okresie zgromadził do końca 1950 roku co najmniej milionową widownię⁵¹. O niezwykłym zainteresowaniu komedią *Skarb* tak oto donosiła „Trybuna Ludu”: *Warszawa przeżyła wczorajszą*

⁴⁷ Obrazy te do końca 1955 roku obejrzało od 1,4 mln do 2 mln widzów. Z. Pitera, *Gust widza*, „Film” 1956, nr 12, s. 7.

⁴⁸ I. Mertz, *Widz a kino*, „Trybuna Ludu” 1954, nr 352.

⁴⁹ *Analiza frekwencji sporządzona przez Departament Repertuaru i Studiów...*

⁵⁰ E. Zajiček, *Polska produkcja filmowa...*, s. 124. Adam Kulik szacuje, że w ciągu pierwszego roku wyświetlania *Zakazanych piosenek* obejrzało ten film 4483 tys. widzów. Por. A. Kulik, *Badania nad odbiorczością filmu w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 2–3, s. 90.

⁵¹ *Kinematografia w cyfrach...*

*niedzielę pod znakiem „Skarbu”, który wyświetlają kina w lewobrzeżnej części stolicy. Już o 10 rano z najbardziej oddalonych dzielnic miasta ruszyło tysiące warszawiaków na obłężenie kin. O 11 uformowały się podwójne, potrójne, a nawet poczwórne ogonki kilkusetmetrowej długości [...]. Robiło to wrażenie jakby całe śródmieście zostało opasane żywym kordonem*⁵².

W latach 1951–1954 z roku na rok systematycznie wzrastała łączna liczba widzów oglądających polskie filmy. W 1950 roku obrazy długometrażowe (nowe i powtarzane) obejrzało 10,9 mln osób, w 1954 – 28,2 mln, co oznaczało przyrost z 8% do 17,3% łącznej frekwencji na wszystkich tytułach polskich i zagranicznych⁵³. Popularność rodzimych obrazów wprowadzanych na ekrany w tym czasie była jednak mniejsza niż w poprzednich latach. Średnio gromadziły one 2,6 mln widzów. Jakkolwiek nadal skutecznie konkurowały z większością tytułów pochodzących z pozostałych państw socjalistycznych, to jednak często przegrywały z filmami zachodnimi, uchodzącymi w opinii przeważającej części społeczeństwa za znacznie bardziej atrakcyjne⁵⁴. W 1955 roku, kiedy nastąpiło wyraźne wzbogacenie repertuaru o nowe pozycje z państw kapitalistycznych, widzowie wyraźnie odwrócili się od polskiego kina.

Analiza wyników rozpowszechniania polskich filmów fabularnych, których premiery odbyły się w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, potwierdza poczynioną już wcześniej konstatację, że widz – znudzony jednostajnością i schematycznością oferowanego mu repertuaru – szukał w kinie przede wszystkim rozrywki i sensacji, nie zwracając specjalnej uwagi na poziom artystyczny tytułów. Świadczą o tym sukcesy

⁵² Cyt. za: J. Peltz, *Zaczęło się w cukierni ojca... Kartki z historii*, „Kino” 1984, nr 7, s. 20. Dla Marii Dąbrowskiej była to jednak zwykła agitka według najbanalniejszych rosyjskich wzorców, a w dodatku robiona przez aktorów, co grali za okupacji – Niewiarowicza i Dymszą [...]. Jest parę dobrych miejsc, ale i nie brak przykrego elementu wyśmiewania się z pokonanych. M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945-1965*, t. I, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1996, s. 395.

⁵³ Filmy zagraniczne (zarówno z państw zachodnich jak i socjalistycznych) gromadziły w latach 1951–1955 średnio 1,7 mln widzów. W 1953 roku przeciętna liczba widzów na seansie filmu z państw zachodnich wynosiła 269, na filmie polskim – tylko 183. W 1954 roku dystans ten się nieco zmniejszył, ale nadal bardziej popularne były tytuły z państw kapitalistycznych (266 widzów na seansie wobec 208). *Rozpowszechnianie filmów polskich w 1954 roku...*

⁵⁴ W 1955 roku filmy polskie obejrzało w sumie 20,4 mln widzów czyli 11,3% ogółu publiczności kin.

takich polskich komedii, jak *Irena do domu!* (reż. Jan Fethke 1953) i *Sprawa do załatwienia* (reż. Jan Rybkowski 1953), które w ciągu roku eksploatacji zdołały zgromadzić po około 3 mln widzów. Film Leonarda Buczkowskiego *Przygoda na Mariensztacie* (1953) ustępował popularnością jedynie *Zakazanym piosenkom*. W ciągu dwunastu miesięcy rozpowszechniania obejrzało go 4,2 mln. osób. W niektórych dużych miastach, jak Poznań czy Katowice, utrzymywał się na ekranach przez dwa miesiące⁵⁵. Zapotrzebowanie na filmy sensacyjne potwierdzał sukces *Czarciego Żlebu* (reż. Tadeusz Kański, Aldo Vergano 1949) – 4,1 mln widzów w ciągu roku rozpowszechniania.

Presja wywierana na widownię nie spowodowała wzrostu zainteresowania preferowaną przez czynniki oficjalne tematyką wiejską, produkcyjną i szpiegowską. Nie wzbudził też entuzjazmu widzów film *Trzy opowieści* (1953), zrealizowany z myślą o młodzieży przez studentów PWSF pod kierunkiem Antoniego Bohdziewicza, ani *Uczta Baltazara* (reż. Jerzy Zarzycki 1954) – obraz oceniany jako zły i niezrozumiały. Nie spełniły też oczekiwań producenta i dystrybutora wyniki rozpowszechniania dwóch tytułów o znacznie wyższym poziomie artystycznym: *Celuloza* (1954) i *Pod gwiazdą frygijską* (reż. Jerzy Kawalerowicz 1954), które wyświetlano przy frekwencji rzędu 20–30%⁵⁶.

Statystyki podają, że w połowie lat pięćdziesiątych odwiedziło kina aż 182 783 tys. osób, to jest prawie dwa razy więcej niż w 1947 roku⁵⁷. Cyfry wydają się imponujące, nie można ich jednak traktować całkiem poważnie. Należy bowiem pamiętać, że odzwierciedlają one nie tyle liczbę widzów, co zaledwie liczbę rozprawdzonych biletów. Mimo ówczesnej skłonności do takiego preparowania danych liczbowych, by potwierdzały przyjęte wcześniej tezy, nie ulega wątpliwości, że proces przekształcania gustów widowni w kierunku wyznaczonym przez kierownictwo PZPR nie został uwieńczony sukcesem. „Fakt, że

⁵⁵ *Rozpowszechnianie filmów polskich w 1954 roku...*

⁵⁶ Ibidem. Jednocześnie warto jednak odnotować sukces filmu *Piątka z ulicy Barskiej* (reż. Aleksander Ford 1954) zaliczanego do osiągnięć artystycznych pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. Tytuł ten zgromadził w ciągu roku rozpowszechniania 3144 tys widzów.

⁵⁷ *Kinematografia w cyfrach...*

mimo słabego repertuaru ludzie uczęszczali do kin był wynikiem nie tyle organizacji widowni i stosowanych w tym celu metod, nie tyle dowodem skuteczności procesu wychowawczego jakiemu poddano społeczeństwo, ile utrzymującego się nadal wielkiego zapotrzebowania na kinową rozrywkę. Ludzie uczestniczyli w spektaklach filmowych, gdyż był to, być może, jeden ze sposobów złagodzenia dolegliwości stalinizmu, ucieczki przed szarością codzienności”⁵⁸. „Głód” kina, świadomie podsycany przez władze poprzez ograniczanie liczby premier i zdominowanie struktury geograficznej repertuaru przez filmy z ZSRR i Krajów Demokracji Ludowej, ułatwiał do pewnego stopnia manipulację upodobaniami widowni. Nie były to jednak przemiany zbyt głębokie, o czym będą świadczyć wybory dokonywane przez publiczność kinową po 1955 roku. Zarówno druga połowa lat 50., jak i kolejne dziesięciolecia, dowiodły, że sfera ducha nie poddaje się obróbce tak łatwo, jak to sobie wyobrażali decydenci kultury. Wystarczało wzbogacenie repertuaru kin o filmy zachodnie, by stwierdzić, że zmiany upodobań widzów nie da się zadekretować uchwałami Biura Politycznego KC i egzekwować przy pomocy środków administracyjnego przymusu.

⁵⁸ E. Gębicka, *Film radziecki w Polsce w latach 1948–1955...*, s. 26. Por. uwagi na temat życia społeczeństwa polskiego w tym czasie: H. Świda-Ziemba, *Stalinizm i społeczeństwo polskie*. W: *Stalinizm*, red. J. Kurczewski, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989.

ROZDZIAŁ 5. Założenia, przebieg i efekty kinofikacji

Założenia planu sześcioletniego i nowe zadania kin. Problemy i efekty kinofikacji wsi. Sytuacja kin w miastach. Początki rozwoju kin pozapaństwowych. Bilans kinofikacji

Mimo ambicji Stanisława Albrechta, wspartych zaleceniami kierownictwa partii, do końca lat czterdziestych nie nastąpił przełom w zakresie budownictwa kinowego oraz remontów i modernizacji istniejących obiektów. Brak wyraźnych postępów w kinofikacji był konsekwencją zarówno małej sprawności aparatu rozpowszechniania, jak i skąpych środków finansowych, znajdujących się w dyspozycji „Filmu Polskiego”¹. Między 1947 a 1949 rokiem powstało tylko 27 kin statych (w tym trzy na wsi), co spowodowało podniesienie ogólnokrajowego wskaźnika ilości

¹ W planie na 1948 rok przeznaczono na odbudowę i renowację kin zaledwie 55 mln zł. Na wymianę aparatury przewidziano 185 mln zł. Sumy te zabezpieczały tylko 20% minimalnych potrzeb renowacyjnych. *Ogólny pogląd na problem filmu i przedsiębiorstwa...*, k. 14.

miejsc kinowych na 1000 mieszkańców zaledwie o 0,4 czyli do 9,7. Jego wzrost w porównaniu z 1938 rokiem nastąpił wyłącznie w rezultacie zmniejszenia się liczby ludności oraz przejęcia przez przedsiębiorstwo kinoteatrów na Ziemiach Odzyskanych. Do końca lat czterdziestych uruchomiono w sumie 579 obiektów z 239 tys. miejsc, co oznaczało, że w okresie Trzyletniego Planu Odbudowy nie udało się odrobić w tej dziedzinie wojennych zniszczeń². Prawdziwą *ofensywę kinową* przewidywano dopiero w planie sześcioletnim.

Traktowany czysto instrumentalnie szybki rozwój sieci kin w latach 1950–1955 miał się między innymi przyczynić do *wzmocnienia jedności narodu w walce o pokój, o wykonanie planu 6-letniego, zacieśnienia przyjaźni ze Związkiem Radzieckim, pogłębienia miłości mas pracujących do ludowego wojska polskiego, straży pokoju i niepodległości ojczyzny, ugruntowania zaufania do partii i Rządu, do walki przeciwko oszustom, plotkom i oszczerstwom reakcyjnej, imperialistycznej propagandy, do ukazania wspianiałych osiągnięć naszego budownictwa socjalistycznego*³. Nic więc dziwnego, że w tej sytuacji dotarcie z kinem do każdego Polaka stawało się problemem politycznym w daleko większym stopniu, niż miało to miejsce w latach czterdziestych. Polityczny charakter nadano też wszystkim kwestiom związanym z uruchamianiem i eksploatacją kin. Kinofikacja przebiegała odtąd pod ścisłym nadzorem aparatu KC PZPR, rozstrzygającego nawet tak pozornie błahe zagadnienia, jak nazwy kinoteatrów⁴.

Twórcy planu sześcioletniego położyli nacisk na kinofikację wsi. Przewidywał on bowiem utworzenie aż 3300 wiejskich kin stałych i równocześnie tylko 789 obiektów w miastach⁵. Zakładano, że w połowie lat pięćdziesiątych mieszkaniac wsi będzie oglądał filmy 24 razy w roku.

² W 1938 roku pracowało w Polsce 807 kin o łącznej liczbie 288 400 miejsc. Wskaźnik ilości miejsc kinowych na tysiąc mieszkańców wynosił 8,7.

³ Z wystąpienia K. Nizińskiego na I Zjeździe Przemysłowców Pracowników Kin..., s. 28.

⁴ Spory o nazwę kinoteatrów w większych miastach rozstrzygali niekiedy osobiście Jakub Berman i Józef Cyrankiewicz, AAN o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-31, k. 143.

⁵ *Szczegółowy sześcioletni Plan Rozwoju Gospodarczego i Budownictwa Podstaw Socjalizmu (1950–1955)*, Opracowanie PKPG, 1950, s. 179. „Film” 1950, nr 12.

Kierownictwo PZPR, patronujące kinofikacji wsi, liczyło na to, że przyznanie chłopom prawa do pełniejszego niż dotąd uczestnictwa w kulturze i sztuce zlikwiduje ich nieufność wobec zachodzących przemian, spowoduje wyraźniejsze opowiadanie się za nowym ustrojem, wpłynie na likwidację dotychczasowej odrębności chłopskich tradycji kulturowych. Likwidacja nieufności, a nawet niechęci, do poczynañ władzy nabierała szczególnego znaczenia w świetle założeń planu sześcioletniego w dziedzinie rolnictwa. Plan ten stawiał polskiej wsi zadanie wzrostu produkcji rolnej o 50%⁶. Jego realizację miał ułatwiać – jak sobie wyobrażano – rozwój spółdzielni rolniczych oraz likwidacja kułaków, czyli po prostu grupy lepiej gospodarujących chłopów. Wymagało to jednak znacznego przyspieszenia przemian świadomości politycznej ludności wiejskiej, w większości negatywnie nastawionej do idei kolektywizacji. Jednym z istotnych instrumentów urzeczywistnienia polityki rolnej partii i wspomagającej tę politykę rewolucji kulturalnej miało właśnie stać się kino.

Oczekiwania, jakie wiązano z pracą wiejskich kin, ilustruje przemówienie ministra Kultury i Sztuki Stefana Dybowskiego, wygłoszone z okazji otwarcia pierwszego z przewidzianych w planie sześcioletnim stałego punktu wyświetlania filmów we wsi Bojadła, woj. zielonogórskie. Wyraził on wówczas przekonanie, że *film niezawodnie spotęguje u chłopskiego widza pragnienie wiedzy i samokształcenia, pobudzi jego zainteresowania kulturalne i artystyczne. Przede wszystkim jednak ukaże [...] całe piękno i wielkość czasów, jakie przeżywamy*. Minister stwierdził ponadto, że w związku z odwrotem od *przeżytego systemu prywatnej gospodarki indywidualnej [...] stałe kina wiejskie będą nie tylko pomocą w przyspieszaniu przemian świadomości społecznej matorolnego i średniorolnego chłopca, ale i ostrym narzędziem w ideologicznej rozprawie z wrogiem klasowym, bogatym chłopem wyzyskiwaczem*⁷.

Kinofikację wsi zainicjowano już we wrześniu 1949 roku. Początkowo otwieranie kin przebiegało w błyskawicznym tempie. W ciągu pierwszych

⁶ A. Jezierski, B. Petz, *Historia gospodarcza Polski Ludowej 1944–1985*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 211.

⁷ „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1950, nr 5.

trzech lat uruchomiono ponad tysiąc obiektów. Po 1952 roku tempo to jednak wyraźnie osłabło. Dotychczasowy przebieg i efekty *ukinowienia* polskiej wsi zaczęły budzić niepokój i wątpliwości, wykonanie założeń planu sześcioletniego jawiło się jako coraz mniej realne⁸. Ujawniły się liczne mankamenty tej zupełnie nieprzygotowanej pod względem lokalowym, kadrowym i technicznym akcji, ukryte dotąd za optymistycznymi liczbami, ilustrującymi rozwój sieci wiejskich kin⁹.

Pierwszym niekorzystnym zjawiskiem było rozmieszczenie obiektów nie uwzględniające w jednakowym stopniu potrzeb wszystkich regionów kraju, co spowodowało pogłębienie dysproporcji między poszczególnymi województwami¹⁰. Przyczyną owych dysproporcji było – z jednej strony – przyjęcie politycznych kryteriów uruchamiania obiektów, czyli preferencje dla miejscowości położonych na Ziemiach Odzyskanych, zwłaszcza tych, które wykazały się szczególnymi osiągnięciami we wdrażaniu spółdzielczości oraz w zakresie rozwoju produkcji roślinnej i hodowli; z drugiej – niejednakowy stopień elektryfikacji kraju oraz brak długofalowej strategii lokalizacji kin¹¹.

Nie mniej istotny problem stanowiła jakość uruchamianych obiektów. W istocie nie były to prawdziwe kina, a jedynie prowizoryczne punkty wyświetlania filmów, pozbawione ogrzewania, podłóg, krzesel itp. Organizowano je w nieprzystosowanych do tego celu, niespełniających elementarnych warunków bezpieczeństwa, pomieszczeniach, stanowiących własność gminnych rad narodowych (magazyny, punkty skupu, świetlice, remizy itp.). Pogoń za efektami ilościowymi sprawiła, że

⁸ *Geografia sieci kin w Polsce*. Referat wygłoszony przez Kazimierza Nizińskiego na posiedzeniu Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii 13 sierpnia 1954 roku, AMKiS, zesp. CUK, sygn. 109.

⁹ Stan przygotowania kinematografii do kinfikacji wsi dobrze ilustruje przebieg narady w „Filmie Polskim”, odbytej 7 stycznia 1950 roku, na której stwierdzono, że *na dwadzieścia kilka elementów składających się na całość kina wiejskiego* w magazynach przedsiębiorstwa nie ma ani jednego. AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 133.

¹⁰ Liczna miejsc kinowych na tysiąc mieszkańców wsi wahała się w 1953 roku od 31 w województwie szczecińskim do 7 w kieleckim i krakowskim.

¹¹ Lokalizacji kin stałych na terenie poszczególnych wsi dokonywały Komitety Wojewódzkie PZPR, ZSL, gromadzkie rady narodowe i terenowe biura Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego, w porozumieniu z okręgowymi oddziałami aparatu rozpowszechniania.

już w 1953 roku jedną trzecią wiejskich kin trzeba było zamknąć i poddać kapitalnym remontom¹².

Fatalne warunki lokalowe na wsi i ich wpływ na stosunek ludności do prezentowanych filmów nie były tajemnicą ani dla kierownictwa kinematografii, ani partii. Już w 1950 roku Wydział Kultury i Nauki KC PZPR stwierdzał, że *osiągnięcie określonych efektów politycznych przez propagandę filmową uzależnione jest w ostatecznym rachunku od stanu technicznego kina*, [który jest] *katastrofalny*¹³. *Ludzie w kinach siedzą spokojnie – przyznawało kierownictwo kinematografii – bo się nie domyślają jakie niebezpieczeństwo kina reprezentują*¹⁴.

Nierozwiązany problem stanu technicznego wiejskich kin doprowadził w 1955 roku do tragedii w Wielopolu Skarżyńskim. Pożar „sali kinowej” w trakcie projekcji polskiego filmu *Sprawa do załatwienia* pochłonął 58 ofiar, głównie dzieci i młodzież. Ten wypadek, który mógł się równie dobrze wydarzyć w każdym innym punkcie wyświetlania filmów, był następstwem niedostosowania pomieszczenia do projekcji i zlekceważenia elementarnych zasad bezpieczeństwa przeciwpożarowego. Dopiero wówczas podjęto decyzję o zamknięciu najbardziej zagrożonych wiejskich kin i wycofaniu z obiegu taśmy łatwopalnej, oraz o obniżeniu limitu widzów na seansie do 80–111 osób. Nie należy dopuszczać – przestrzegano – *aby w pogoni za realizacją bardzo często zawyżonych planów włączano ludzi ponad wszelkie normy do małych pomieszczeń nie przystosowanych do możliwie szybkiej ewakuacji w razie wypadku*. Zalecano również dodatkowe przeszkolenie pracowników kin w celu podniesienia ich poziomu moralnego i politycznego, *aby nie miały miejsca przypadki wykonywania planu w stanie podchmielonym, co najprawdopodobniej zaistniało w tym przypadku*¹⁵.

¹² II Zjazd Dyrektorów Okręgowych Zarządów Kin (25–26.V.1953) poświęcony problemowi stanu bazy technicznej kinematografii, AMKiS, zesp. CUK, sygn. 66.

¹³ AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237XVIII-31, k. 125

¹⁴ Protokół z posiedzenia Rady Generalnej Dyrekcji „Filmu Polskiego” w dniu 19 marca 1951 roku, AMKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 135.

¹⁵ Notatka Wydziału Kultury i Nauki KC PZPR z 16 maja 1955 roku w sprawie pożaru kina w Wielopolu Skarżyńskim, AAN, o.VI zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-117, k. 44–47. Do odpowiedzialności karnej pociągnięty został wówczas dyrektor Centralnego Zarządu Kin Kazimierz Niziński. Po tym wypadku w pierwszym półroczu 1955 roku zamknięto 15 kin wiejskich i 58 wiejskich.

Wiele zastrzeżeń budził nadal repertuar prowincjonalnych kin, jakoś aparatury projekcyjnej i kopii. Generalny problem stanowiła niewielka ilość tytułów dostosowanych do oczekiwań i możliwości percepcyjnych wiejskiego widza. Potęgowały go opóźnienia premier i wieczne powtórki. Brak polskich filmów usiłowano zrekompensować filmami z innych państw socjalistycznych, głównie kinem radzieckim¹⁶. Zaopatrzone w napisy filmy zagraniczne były jednak często całkowicie niezrozumiałe dla mieszkańców wsi. Problem ten usiłowano rozwiązać poprzez uruchomienie w 1949 roku (z pomocą specjalistów radzieckich) Oddziału Dubbingowego przy Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi, co miało przede wszystkim umożliwić skierowanie na wieś większej liczby tytułów z ZSRR, ukazujących osiągnięcia w budowie komunizmu. Osiągnięcia te bowiem – przede wszystkim w zakresie kolektywizacji wsi – uważano wówczas za wzorzec godny popularyzacji i naśladownictwa w Polsce. Dlatego też niektóre ze zdubbingowanych filmów, jak np. *Ziemia woła*, nakazywano wyświetlać we wszystkich kinach wiejskich¹⁷. Możliwości produkcyjne Oddziału Dubbingowego były jednak zbyt małe w stosunku do potrzeb i dlatego większość tytułów wyświetlanych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych posiadała jedynie słabo czytelne napisy. Kierownicy wiejskich kin usiłowali zrekompensować brak dubbingu własnym, często nieudolnym komentarzem, w którym niejednokrotnie fałszowali treści i ideologię filmu, co obniżało w znacznym stopniu efekt działań propagandowo-wychowawczych. Efektywności takich działań

¹⁶ Zestaw tytułów, które w pierwszej kolejności skierowano na wieś tworzyły obrazy radzieckie: *Harry Smith odkrywa Amerykę*, *Spotkanie nad Łabą* (*Vstrecha na Elbe*, reż. Grigorij Aleksandrow i Aleksiej Utkin 1949), *Rajinis* (reż. Julij Rajzman 1949), *Świat się śmieje* (*Vesyolye rebyata*, reż. Grigorij Aleksandrow 1934), *Cyrk* (*Tsirk*, reż. Grigorij Aleksandrow 1936), *Nauczycielka wiejska* (reż. Mark Doński 1947), *Opowieść o prawdziwym człowieku* (*Povest o nastoyashchem cheloveke*, reż. Aleksandr Stolper 1948), *Młoda Gwardia* (*Molodaya gvardiya*, reż. Siergiej Gierasimow 1948), *Czapajew, as wywiadu* (reż. Boris Barnet 1947), *Lenin w październiku*, *Człowiek z karabinem* (*Chelovek z ruzhyom*, reż. Siergiej Jutkiewicz 1938), *Góra dziewczęta* (*Traktosisty*, reż. Ivan Pyrjew 1939), *Jeden z naszych samolotów zaginął* (*One of Our Aircraft Is Missing*, reż. Emeric Pressburger/Michael Powell 1942), *Ziemia woła* (*Chlen pravitelstva*, reż. Josif Cheific/Aleksandr Zarchi, 1940), filmy polskie: *Zakazane piosenki*, *Czarci Żleb*, *Za wami pójdą inni*, *Stalowe serca*. „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1950, nr 5.

¹⁷ O szczególnym znaczeniu propagandowym tego filmu decydował fakt, że na przykładzie losów bohaterki pokazywał on ścisły związek między kolektywizacją wsi, a społecznym i kulturowym awansem jej mieszkańców.

nie sprzyjała również jakość wyświetlanych na wsi filmów dokumentalnych, oświatowych i instruktażowych. Chłopi – oceniający poziom tych filmów – stwierdzali, że *nie spełniają [one – E.G.] wysuwanego stale [...] postulatów powoływania się na konkretne przykłady z życia polskiej wsi, plastycznego ukazania na przykładzie rezultatów dobrych i złych sposobów gospodarowania, a zwłaszcza nowoczesnych racjonalnych metod hodowli i uprawy*¹⁸.

Trudności związane z odbiorem filmów na wsi pozostawały z w bezpośrednim związku ze stanem aparatury projekcyjnej i kopii. Większość projektorów, jakimi dysponowała Centrala Rozpowszechniania Filmów przystępując do kolektywizacji wsi, określano jako *pamiętające czasy Napoleona [...] trupy zmartwychwstałe [...], które dawno już swoje odpracowały i żyją drugim życiem*¹⁹. Jedyne wyjście z tej niekorzystnej sytuacji upatrywano w uruchomieniu na dużą skalę krajowej produkcji nowego wąskotaśmowego projektora AP-11, który miał się stać wizytówką polskiego przemysłu kinotechnicznego, a który ostatecznie okazał się jego antyreklamą²⁰.

Oparcie sieci wiejskich kin na projekcji filmów 16 mm uwarunkowane było ograniczonymi środkami finansowymi, łatwością obsługi aparatury, możliwością wyświetlania filmów w każdym miejscu. Utrzymywano, że *projektory dźwiękowe polskie i radzieckie dają obraz i dźwięk nie ustępujący jakościowo filmom normalnym*²¹. W rzeczywistości jednak jakość aparatury pod względem mechanicznym, optycznym i dźwiękowym, w połączeniu z fatalną jakością kopii, sprawiała, że warunki projekcji musiały budzić zastrzeżenia nawet najmniej wymagających widzów. *Cóż*

¹⁸ Podsumowanie dyskusji na temat filmów rolniczych przeprowadzonej w pierwszym półroczu 1955 roku na wsiach opolskich i krakowskich oraz wśród aktywu chłopskiego woj. rzeszowskiego, gdańskiego i olsztyńskiego. Cyt za: A. Kulik, *Badania nad odbiorczością filmów...*, s. 80.

¹⁹ Zebranie aktywu Generalnej Dyrekcji „Filmu Polskiego” 29 stycznia 1951 roku, AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 141.

²⁰ Pierwsza partia projektorów przygotowana została na uroczystości związane z uruchomieniem stałych kin wiejskich w woj. wrocławskim 1 kwietnia 1950 roku. Eksploatacja tych aparatów ujawniła natychmiast szereg błędów konstrukcyjnych oraz nieprzygotowanie mechaników do ich obsługi. Odpowiedzialnością za związany z tym skandal obciążono Dyrekcję Łódzkich Zakładów Kinotechnicznych, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-32, k. 18–19.

²¹ W. Ostrowski, *Dłaczego 16 a nie 35 mm*, „Film” 1950, nr 7.

*z tego – twierdzili – że korzystamy z kina, jak nic nie można zrozumieć, ponieważ dźwięk jest całkiem niewyraźny i głuchy, obrazy także niewyraźne. Tym właśnie zniechęca się widzów do kina*²²

Zła jakość projekcji miała również swe źródło w niskich kwalifikacjach pospiesznie i niedostatecznie wyszkolonej obsługi wiejskich kin. Przeszkolenie to odbywało się w trakcie czterotygodniowych kursów obejmujących 210 godzin wykładów, w tym czterdzieści z zagadnień społeczno-zawodowych. Znajomość tych ostatnich miała gwarantować właściwe przygotowanie polityczne²³. Jak wykazywała praktyka, absolwenci tych kursów – określani często przez kierownictwo kinematografii mianem *awangardy w szerzeniu kultury na wsi* – nie posiadali ani dostatecznej umiejętności obchodzenia się ze sprzętem²⁴, ani predyspozycji niezbędnych do prowadzenia działalności kulturalno-oświatowej. Zatrudnieni dorywczo w kinach wiejskich nie czuli się związani z kinematografią, co wpływało negatywnie na ich stosunek do wykonywanych zadań. Następstwem był brak dbałości o pomieszczenia, wyposażenie techniczne kina, bierność, nadużycia finansowe, dewastacja kopii, lekceważenie widzów itp.²⁵.

Wymienione okoliczności, towarzyszące pracy wiejskich kin stałych, podważały sens całej akcji. Zamiast przyciągać ludzi do kina, często od niego odstręczały. Gminne rady narodowe traktowały niejednokrotnie pokazy filmowe jako zło konieczne, tolerowały postępującą dewastację obiektów, zrywały seanse i organizowały w to miejsce dużo bardziej atrakcyjne dla ludności zabawy. Zdarzały się przypadki likwidowania kin i przywracania pomieszczeniom ich pierwotnego charakteru magazynów czy punktów skupu²⁶.

²² J. Płażewski, *O trzecim widzu*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 18.

²³ Pierwsze takie kursy uruchomiono w okresie planu sześcioletniego w 1950 roku we Wrocławiu i w Poznaniu. Por. *Ramowy program dla kinooperatorów kin wiejskich*, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-32, k. 32–38.

²⁴ Około 25% załóg kinowych miało trudności z obsługą aparatury projekcyjnej, co było przyczyną licznych awarii. Z góry zakładano, że 10% zaplanowanych seansów nie odbędzie się z powodu niskich kwalifikacji pracowników kin. Rada Generalna Dyrekcji „Filmu Polskiego”, posiedzenie w dniu 14 kwietnia 1950 roku, AAN, MKiS, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 134.

²⁵ Według ówczesnych obliczeń jedna kopia powinna w normalnych warunkach wytrzymać 300–600 seansów. W kinach wiejskich wycofywano ją często już po 25 seansach.

²⁶ L. Rubach, *Rady Narodowe na cenzurowanym (wycieczka na Opolszczyznę)*, „Film” 1955, nr 24, s. 3.

Stosunek widzów do dobrodziejstwa, jakim miało być kino stałe na wsi, wymownie ilustrowały doniesienia terenowych korespondentów tygodnika „Film”. *Wiejskie kina w obecnej postaci są śmieszne i nie zdobywają nikogo dla sztuki filmowej* – stwierdzano już w 1953 roku²⁷. Apelowano do instytucji filmowych o udzielenie odpowiedzi na pytanie, *co zamierzają robić, aby poprawić wyświetlanie filmów w kinach [...] bo to co się teraz dzieje – nie tylko podważa sens i zadania filmu na wsi, ale pogrąża kulturę filmową*²⁸. Być może w takiej kategorycznej ocenie działalności punktów wyświetlania tkwiło nieco przesady. Niemniej jednak można mieć wątpliwości, czy warunki kontaktu z filmem, jakie stwarzały widzom wiejskie kina stałe, sprzyjały likwidacji analfabetyzmu filmowego i służyły pobudzeniu zainteresowań kulturalno-artystycznych.

Nacisk na rozbudowę wiejskich stałych przesłonił problem rozwoju sieci kin ruchomych. W rezultacie zawarte w planie sześcioletnim założenie utworzenia tysiąca ruchomych punktów wyświetlania filmów zostało zrealizowane zaledwie w 9%. Kina ruchome obsługiwały wiejskie szkoły, świetlice itp. Ich działalność, podobnie jak kin stałych, podporządkowana została taktycznym zadaniom propagandy państwowej. Miały one współdziałać w przyspieszaniu przemian na wsi, agitować za spółdzielczością, dostawami na rzecz państwa, krzewić przyjaźń polsko-radziecką. Oczekiwano, że wyświetlane przez nie filmy i towarzyszące im prelekcje przyczynią się do przebudowy wsi, zwalczania konserwatywnych postaw chłopów, wzmożenia ich *czujności politycznej*, szerzenia kultury, oświaty i cywilizacyjnego postępu.

W pierwszej kolejności kierowano kina objazdowe do wsi, w których powstawały spółdzielnie produkcyjne. Wychodzono bowiem z założenia, że mieszkańców tych miejscowości *trzeba bezwzględnie wyróżnić uświadamiając ich ideologicznie i dostarczając przynajmniej raz w tygodniu najlepszej rozrywki kulturalnej, jaką bezsprzecznie jest film*²⁹.

Problemy działalności kin ruchomych były zbliżone do tych, z którymi borykały się kina stałe. Istotnym utrudnieniem był ponadto brak

²⁷ T. Kowalczyk, *O filmach i widzach na wsi...*, s. 6.

²⁸ W. Górski, *Kultura na bazarzniku*, „Film” 1953, nr 43, s. 6–7.

²⁹ G. Ciepliński, *Z kinem objazdowym do spółdzielni produkcyjnej*, „Film” 1950, nr 9, s. 2.

dostatecznej liczb środków transportu. W 1953 roku oceniano, że na 200 kin ruchomych, będących własnością Okręgowych Zarządów Kin, zaledwie 80 dysponuje samochodami, z których połowa znajduje się stale w remoncie³⁰. Personel tych kin zmuszony był zatem odwotywać się do pomocy miejscowej ludności (transport konny) bądź PKS, co nie zawsze spotykało się ze zrozumieniem³¹.

Zagadnienie rozwoju sieci kin ruchomych i poprawy ich stanu technicznego zyskało ponownie aktualność po 1953 roku, kiedy okazało się, że tempo przyrostu kin stałych znacznie odbiega od planowanego. Zrozumiano wówczas, że tworzenie obiektów o małym zasięgu terytorialnym nie jest wystarczającą receptą na wyrównanie dysproporcji w dostępie do kultury filmowej mieszkańców miast i wsi. Następstwem tej refleksji było podjęcie przez Centralny Urząd Kinematografii decyzji o przekształceniu z dniem 1 stycznia 1954 roku 150 wiejskich kin stałych w półstałe³². Obsługiwały one odtąd dwa razy w tygodniu własną wieś, a w pozostałe dni trzy do czterech okolicznych miejscowości, prezentując tym samym filmy pięcio-, sześciokrotnie większej liczbie widzów³³. Kolejny krok w kierunku zwiększenia zasięgu rozpowszechniania filmów na terenach wiejskich stawily postanowienia Uchwały Prezydium Rady Ministrów nr 758 z 3 października 1954 roku w sprawie zapewnienia środków na dostosowany do potrzeb rozwój kin objazdowych³⁴.

Pod koniec planu sześcioletniego mieszkańcy wsi mieli do dyspozycji 1748 kin, w tym 1080 stałych o łącznej liczbie 129 732 miejsc, 397 półstałych z 47 198 miejsc (w siedzibach macierzystych) i 271 kin ruchomych. Ponadto, na wieś docierały też kina instruktażowe, wykorzystywane w akcji upowszechniania wiedzy rolniczej³⁵. Liczby te mogły budzić satysfakcję,

³⁰ *Geografia sieci kin w Polsce...*

³¹ *I Zjazd Przewodzących Pracowników Kin...*, s. 36.

³² *Głębiej w teren wiejski*, „Kinotechnik” 1954, nr 67.

³³ Pod koniec 1955 roku pracowało już 397 kin typu półstałego. Kina te dawały miesięcznie po 30 seansów. *Stan prac z zakresu rozszerzania sieci kin ze szczególnym uwzględnieniem miasta Warszawy* *stan prac z zakresu sieci kin związkowych*, AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 57.

³⁴ Zgodnie z wytycznymi uchwały, CUK otrzymał 230 samochodów Lublin, nowe projektory TK-35 oraz agregaty z importu, co znacznie podwyższyło poziom techniczny sieci kin objazdowych, AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 57.

³⁵ *Stan prac z zakresu rozszerzania sieci kin...*

jeśli wziąć pod uwagę ograniczone możliwości kontaktu z kinem przed wojną. Nie były one jednak równie zadowalające w porównaniu z założeniami planu sześcioletniego oraz realnymi potrzebami. Kina wiejskie obejmowały bowiem swym zasięgiem tylko 11 500 wsi na ogólną liczbę 40 000, czyli spełniały swe zadania zaledwie w 35%. Najlepszą sytuację zanotowano na Ziemiach Odzyskanych, gdzie docierały do 45–55% gromad, najgorszą – w województwach centralnych i wschodnich, w których ilość gromad obsługiwanych przez kina nie przekraczała 20%. Jak z tego wynika, przeważająca część ludności wiejskiej nadal nie miała kontaktu z kinem, ta zaś, która taką możliwość posiadała, nie zawsze chciała z niej skorzystać albo z własnej woli, albo ulegając presji środowiska.

Niechętny bądź wstrzemięźliwy stosunek części mieszkańców wsi do kina wynikał z założenia, że *zobaczyć film to tyle, co zdecydować się na spółdzielnię*³⁶. Inni unikali kontaktu z kinem ze względów obyczajowych. Starsza część ludności uważała, że *pójść do kina to grzech, bo ksiądz nie przychodzi*³⁷ i wywierała tym samym presję na młodzież. W konsekwencji statystyczny mieszkaniec wsi uczestniczył w pokazach filmowych nie dwa razy w miesiącu, ale w najlepszym razie dwa razy w roku. Była to częstotliwość niewystarczająca do rozbudzenia potrzeby kontaktów z kinem i przyswojenia filmowego abecadła.

Koncentracja sił i środków na kinofikacji wsi zdecydowała o zaniedbaniu rozbudowy kin w miastach. O ile liczba obiektów wiejskich wzrosła w latach 1950–1955 blisko osiemnastokrotnie, o tyle miejskich – zaledwie dwukrotnie, jedynie w minimalnym stopniu przyczyniając się do podwyższenia wskaźnika ilości miejsc kinowych na tysiąc mieszkańców z 22,9 do 23,9. Plany budownictwa kinowego w miastach zrealizowano tylko w 33,3%, w zakresie miejsc kinowych – w 31,5%.

Jedną z istotnych przyczyn niewykonania planowych założeń były skąpe przydziały środków inwestycyjnych³⁸. Spore znaczenie miała tu

³⁶ W. Palik, *Widzowie kin wiejskich*, „Wieś” 1953, nr 23.

³⁷ J. Płażewski, *O trzecim widzu...*

³⁸ W miejsce postulowanej kwoty 4921 mln zł kinematografia otrzymała na inwestycje w całym planie sześcioletnim tylko 312 mln zł, w tym na budownictwo kinowe 149 mln zamiast 266 mln. *Ekonomika sieci kin w Polsce*, AAN, MKiSZT, zesp. CUK, sygn. 53.

jednak także nieudolność Centralnego Zarządu Kin, trudności w opracowaniu dokumentacji projektowej nowych obiektów, oraz w zakresie wykonawstwa prac budowlano-instalacyjnych. Okoliczności te zadecydowały o niedostatecznej, a ponadto bardzo zróżnicowanej, dostępności usług kinowych w poszczególnych miejscowościach. Największe braki notowano nadal w dużych miastach, gdzie nasycenie kinami najbardziej odbiegało od przyjętej wówczas normy 40 mieszkańców na jedno miejsce. Średni wskaźnik dla ośrodków wojewódzkich wynosił 86, a więc ponad dwukrotnie przekraczał założony normatyw. W pozostałych miastach dostępność kin była znacznie wyższa (średnio 36 osób na jedno miejsce). Równocześnie wiele miejscowości o małym zaludnieniu (zwłaszcza w województwach zachodnich) posiadało nadmierną liczbę miejsc kinowych w stosunku do potrzeb, szereg miast o dużym zagęszczeniu ludności (np. na terenie Górnego Śląska) – o wiele za małą. Ponadto 88 miast w ogóle nie posiadało kina³⁹.

Nie uległ znaczącej poprawie stan techniczny obiektów. Na 847 kin miejskich pracujących pod koniec 1955 roku, tylko 78 zaliczono do I kategorii i aż 577 do najniższej, III kategorii. 218 kin dysponujących 34 100 miejscami wyświetlało filmy wyłącznie na projektorach 16 mm⁴⁰. Większość kinoteatrów powstała w wyniku prowizorycznej adaptacji pomieszczeń o innym przeznaczeniu (baraków, sal gimnastycznych w szkołach itp.). W pogoni za wykonaniem planu część nowych obiektów oddawano do użytku niemal w stanie surowym. W wielu przypadkach stan ten nabierał trwałości, w innych kończył się przewlekłymi remontami. Na wyłączenie kina do remontu decydowano się zresztą bardzo niechętnie, zarówno z uwagi na koszty takiego przedsięwzięcia, jak i w obawie przed opinią publiczną, gdyż – jak zauważono – *każde zamknięcie kina wywołuje natychmiastową reakcję polityczną, społeczną oraz prasową*⁴¹.

Słaby rozwój sieci kin państwowych był, podobnie jak w latach czterdziestych, powodem ogromnej presji wywieranej na „Film Polski”

³⁹ *Stan prac z zakresu rozszerzenia sieci kin...*

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ *Protokół z posiedzenia Rady Generalnej Dyrekcji „Filmu Polskiego” 19 marca 1951 roku*, AAN, MKiSZT, zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, sygn. 135.

przez różne organizacje, instytucje i zakłady pracy, ubiegające się o zgodę na prowadzenie własnego punktu wyświetlania filmów. Kino bowiem – mimo kłopotów repertuarowych – uważane było ciągle za jedną z najbardziej atrakcyjnych rozrywek. Tworzenie obiektów kinowych traktowano często jako receptę na zahamowanie szeregu patologicznych zjawisk społecznych, na czele z plagą pijaństwa, będących między innymi pochodną industrializacji i migracji ludności. Stąd też w petycjach, napływających do Ministerstwa Kultury i Sztuki i kierownictwa kinematografii, dyrektorzy przedsiębiorstw powoływali się na takie argumenty, jak to, że *niektórzy pracownicy z braku rozrywek kulturalnych i oświatowych opuszczają zakład, że brak kina uniemożliwia normalną produkcję gdyż robotnicy siedzą w knajpach w kompletnej demoralizacji*⁴². W przypadku odmowy wyrażenia zgody na otwarcie kina grożono niekiedy rezygnacją z zajmowanego stanowiska. Mimo to koncesje były wydawane nadal niechętnie i rzadko (głównie pod naciskiem Komitetów PZPR), zgodnie z założeniem, że kina pozapaństwowe mogą się stać dla „Filmu Polskiego” konkurencją, podważającą powagę państwowej kinematografii i stawiająca pod znakiem zapytania celowość istnienia obiektów prowadzonych dotąd przez to przedsiębiorstwo.

Niesłuszna polityka upartej obrony państwowego monopolu w zakresie zakładania i prowadzenia kin uległa zmianie dopiero z chwilą uchwalenia ustawy o kinematografii z 15 XII 1951 roku, która zastąpiła dekret o utworzeniu „Filmu Polskiego”. Istotne znaczenie miało tu również wydanie 28 maja 1952 roku zarządzenia nr 113 Prezesa Rady Ministrów w sprawie prowadzenia teatrów świetlnych oraz publicznego wyświetlania filmów, a także dotyczące analogicznej kwestii wykonawcze zarządzenie nr 96 Prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii z 9 października 1952 roku. Zawarte w nich ustalenia potwierdzały możliwość i celowość funkcjonowania sieci kin pozapaństwowych i tzw. społecznych, oraz określały warunki ich powstawania i działalności⁴³.

Największą grupę kin pozapaństwowych, uruchomionych pod koniec okresu planu sześcioletniego, stanowiły kina związkowe. O ich

⁴² Protokół z zebrania aktywu „Filmu Polskiego” 29 stycznia 1950 roku...

⁴³ „Monitor Polski” 1952, Nr A-51, Poz. 693, AAN, MKiSZT, zesp. CUK, sygn. 20.

stworzeniu myślano już w 1952 roku, licząc na to, że umożliwią *celowe i planowe oddziaływanie ideowo-wychowawcze na masy pracujące poprzez dobór filmów związanych tematycznie z akcjami wysuwanymi przez partię i związki zawodowe*⁴⁴. W 1955 roku pracowało już 110 obiektów związkowych o łącznej liczbie 34 tys. miejsc⁴⁵. Tworzono je z reguły w większych skupiskach klasy robotniczej oraz miejscowościach kulturalnie zaniedbanych. Kina związkowe powstawały najczęściej w adaptowanych pomieszczeniach domów kultury, klubów robotniczych oraz w innych salach zastępczych. Ich gospodarkę finansową oparto na zasadach podobnych do obowiązujących kina państwowe. Podobnie kształtowały się ceny biletów i opłaty za wynajem filmów. Odmienne natomiast uregulowano kwestię wykorzystania dopłat do cen biletów na Fundusz Filmowy, z których połowę pozostawiano administracji kin związkowych jako dotację na ich rozwój⁴⁶.

Pomoc związków zawodowych w kinofikacji kraju, choć niewątpliwie cenna, była jeszcze wówczas zbyt nikła, by w radykalny sposób podwyższyć dostępność kin. Nie wpłynęła też w sposób znaczący na rozszerzenie zasięgu oddziaływania kina zapoczątkowana pod koniec 1954 roku akcja zwiększania liczby seansów poprzez organizację pokazów nocnych i poranków oraz uruchamiania kolejnych punktów wyświetlania filmów w niewykorzystanych dotąd w pełni salach zakładów pracy i instytucji.

Tempo rozwoju sieci kin w Polsce, ich ilość, struktura, jakość, a także ekonomika, stały się w połowie lat pięćdziesiątych przedmiotem krytycznych analiz nie tylko publicystów, ale również kierownictwa kinematografii i PZPR⁴⁷. Okazało się wówczas, że posiadamy aż 2547 kin, nie licząc 400 oświatowych, 100 instruktażowych i 280 obiektów zamkniętych, przeznaczonych dla wojska, aparatu bezpieczeństwa, organizacji społeczno-poli-

⁴⁴ „Film” 1952, nr 7.

⁴⁵ *Ekonomika sieci kin...*

⁴⁶ Fundusz ten powstawał z opłat stanowiących do 30 października 1950 roku 40% a od 1 listopada 1950 roku 70% ceny biletu. Przeznaczano go na popieranie krajowej produkcji filmowej, rozwój sieci kin w środowiskach wiejskich i robotniczych, oraz pokrywanie strat i niedoborów Okręgowych Zarządów Kin. Wpłaty kin związkowych na Fundusz Filmowy wynosiły 35% wpływów z rozpowszechniania filmów.

⁴⁷ *Notatka informacyjna o rozwoju sieci kin w Polsce...*, k. 110 i kolejne; *Notatka dotycząca założeń pięcioletniego planu rozbudowy kinematografii z 28 maja 1955 roku*, AAN, o.VI, zesp. Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237-XVIII-117, k. 20 i kolejne.

tycznych oraz 1500 projektorów znajdujących się w zakładach pracy, wykorzystywanych dorywczo w akcji instruktażowej i kulturalno-oświatowej. Równocześnie jednak do pełnowartościowych obiektów można było zaliczyć – i to nie bez zastrzeżeń – jedynie kina miejskie. Liczba 1000 stałych kin wiejskich, podobnie jak 397 półstałych i 271 ruchomych, oznaczała co najwyżej tyleż aparatów projekcyjnych. Nie można było w związku z tym brać ich pod uwagę przy odwoływaniu się do statystyk porównawczych z Polską przedwojenną czy też z zagranicą. Porównania te, po odliczeniu wiejskich punktów wyświetlania filmów, wypadały bardzo niekorzystnie. Ujawniały, że – jakkolwiek w połowie lat pięćdziesiątych udało się wreszcie nieznacznie przekroczyć liczbę kin z 1938 roku – ilość miejsc kinowych w obiektach miejskich osiągnęła zaledwie 92% stanu przedwojennego. Zniszczenia wojenne, nie rekompensowane przez nowe budownictwo kinowe, i szybki przyrost ludności sprawiły, że wskaźnik ilości miejsc kinowych obniżył się w stosunku do 1938 roku dwu-, a nawet niekiedy czterokrotnie⁴⁸.

Negatywne wyniki przyniosło też porównanie wskaźników „ukinowienia” Polski i innych państw, z którego wynikało jednoznacznie, że pod względem ilości miejsc kinowych na tysiąc mieszkańców znaleźliśmy się na jednym z ostatnich miejsc w Europie⁴⁹. Nie dawało również podstaw do zadowolenia zestawienie podstawowych wskaźników uczestnictwa w kulturze filmowej polskiego społeczeństwa i społeczeństw pozostałych państw socjalistycznych. Tzw. statystyczny Polak bywał w kinie 7 razy w roku, w tym czasie Rosjanin – 14 razy, mieszkaniec Czechosłowacji – 13 razy, Bułgar – 12 razy, Węgier – 11 razy.

Struktura sieci kinowej, w której 60% stanowiły punkty wyświetlania filmów, była strukturą chorą. Zachwianie proporcji między ilością kin uruchamianych w mieście i na wsi, będące następstwem prymatu polityki nad ekonomią, w nikłym stopniu przyczyniło się do zwiększenia częstotliwości pobytów w kinie ludności wiejskiej⁵⁰. Znacznie szybsza

⁴⁸ W 1938 roku średni wskaźnik ilości miejsc kinowych na tysiąc mieszkańców miast wynosił 28, w 1955 – 13,5, w tym: w Warszawie – odpowiednio 32 i 11,3, w Łodzi – 27 i 11,2, w Poznaniu – 32 i 7,9. W Krakowie – 40 i 11,2. *Ekonomika sieci kin...*

⁴⁹ W Polsce wskaźnik ten wynosił 16,7, w Belgii – 88, we Francji – 61, we Włoszech – 68, w Czechosłowacji – 49, w Bułgarii – 21. *Notatka informacyjna o rozwoju sieci kin...*

⁵⁰ W 1949 roku statystyczny mieszkaniec wsi bywał w kinie 1,7 raza w roku, w 1955 – 2,3 raza.

rozbudowa nierentownej sieci kin wiejskich niż na ogół dochodowych kinoteatrów wielkomiejskich okazała się natomiast jednym z czynników, który doprowadził do deficytu systemu rozpowszechniania filmów, rzutującego na wyniki finansowe całej kinematografii.

Deficyt systemu rozpowszechniania stanowił wypadkową niskich cen biletów (niedostosowanych do kosztów kinofikacji), metod rozpowszechniania filmów (podporządkowanych priorytetowi celów ideowo-wychowawczych), uboższego repertuaru, a także dalekiego od doskonałości systemu finansowego kinematografii, podtrzymującego zasadę fikcyjnie dochodowej produkcji kosztem nierentownej sieci kin. Globalne wydatki na utrzymanie całej sieci kin (łącznie z dodatkami na administrację) wzrosły w okresie planu sześcioletniego ze 145,6 mln zł do 257 mln zł⁵¹. Niebagatelny wpływ miał na to wzrost cen materiałów, płac, kosztów amortyzacji i remontów. Równocześnie jednak na kosztach eksploatacji kin zaważyły przerosty administracyjne scentralizowanego systemu zarządzania, niski poziom zawodowy pracowników oraz dogmaty socjalistycznej gospodarki, w której lekceważenie elementów gry ekonomicznej usiłowano bez powodzenia skompensować centralnym planowaniem, środkami administracyjnego przymusu i papierkową sprawozdawczością. Nacisk na realizację coraz wyższych planów widzów owocował rabunkową eksploatacją kin i obojętnością wobec finansowych kosztów wykonania tych planów. Negatywnym zjawiskom sprzyjał ponadto system wynagradzania pracowników kin⁵².

Wzrostowi kosztów funkcjonowania aparatu rozpowszechniania filmów nie towarzyszył proporcjonalny wzrost cen biletów kinowych. Utrzymywanie zasady, że kino musi być bardzo tanie, doprowadziło do tego, że średnia cena biletu w połowie lat pięćdziesiątych wynosiła zaledwie 2,50 zł⁵³. W następstwie łącznego oddziaływania wymienionych

⁵¹ Referat Prezesa CUK Leonarda Borkowicza wygłoszony na naradzie ekonomicznej pracowników kinematografii 3 grudnia 1956 roku, AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 69, s. 3.

⁵² Systemy wynagrodzeń nie uwzględniały związku między poziomem płacy a finansowymi wynikami eksploatacji kin. Wysokość premii, otrzymywanych przez pracowników kin, zależała od wykonania planu widzów, co zachęcało między innymi do wypełniania widowni osobami zakupującymi bilety ulgowe.

⁵³ Średni poziom cen biletów był trzykrotnie niższy niż w okresie międzywojennym. Według

czynników, w 1955 roku wszystkie kina wiejskie i około 60% kin miejskich sprzedawało swoje usługi poniżej kosztów własnych. Deficytowa była również sieć kin instruktażowych i oświatowych. Rentowne pozostały tylko kina miejskie I kategorii i niektóre zaliczane do II kategorii⁵⁴. Ostatecznie eksploatacja kin zamknęła swoją działalność stratą rzędu 192,9 mln zł⁵⁵.

Biorąc pod uwagę wszystkie przedstawione fakty, dziesięcioletnie dokonania w zakresie „ukinowienia” kraju nie dostarczały zbyt wielu powodów do satysfakcji. Przyjęty i wdrażany w życie model kinofikacji okazał się mało skuteczny. Praktyka wykazała, że upaństwowienie kinematografii nie gwarantuje bynajmniej w sposób automatyczny realizacji założeń socjalistycznej polityki kulturalnej. Nie udało się w pełni zaspokoić, spotęgowanego latami okupacji, popytu społeczeństwa na kinową rozrywkę, nie przezwyciężono dawnych dystansów w dostępie do kultury filmowej między miastem a wsią, regionami bardziej i mniej rozwiniętymi pod względem cywilizacyjno-kulturowym. Co najwyżej nieco je zmniejszono. Preferując efekty ilościowe, kosztem jakościowych, stworzono znacznej części ludności niedopuszczalnie prymitywne warunki kontaktu z kinem. Nie było to bez znaczenia dla rangi kultury filmowej w świadomości widzów i pełnionych przez kino funkcji społecznych. Rozwiązania organizacyjno-finansowe, które wdrożono w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, dużo lepiej korespondowały z hasłami demokratyzacji i dekomercjalizacji kultury niż obowiązujące w latach czterdziestych, ale z kolei nie sprzyjały ekonomicznej efektywności funkcjonowania systemu rozpowszechniania. Całkowicie zawiodły zapowiadane przez Stanisława Albrechta plany wypracowania takich form organizacji i gospodarowania, które umożliwiłyby równoległą realizację przez kino zadań ideowych i ekonomicznych.

obliczeń dyrektora warszawskiego Okręgowego Zarządu Kin, dzięki bezpłatnym wejściówkom pracowniczym faktyczna cena biletu do kina w Warszawie spadła do 25 groszy. Narada ekonomiczna pracowników kinematografii...

⁵⁴ Dopłata kinematografii do utrzymania sieci kin oświatowych wynosiła w połowie lat pięćdziesiątych około 6 124 152 zł, a do sieci kin instruktażowych – 3 246 626 zł. AAN, MKiS, zesp. CUK, sygn. 55.

⁵⁵ *Kinematografia w cyfrach...*

Lata 1944–1955 można – jeśli chodzi o kinofikację kraju – nazwać okresem odbudowy. W 1955 roku znaleźliśmy się w punkcie zerowym. Był to moment, w którym ujawnił się ogrom zadań stojących przed państwem, i w którym zarazem powstała konieczność wyciągnięcia wniosków z dotychczasowych doświadczeń.

Zakończenie

Pierwsze dziesięciolecie państwowej kinematografii było okresem o wiele bardziej złożonym i niejednoznacznym niż można to wyczytać z publikacji omawiających rozwój polskiego kina, powstałych przed 1989 rokiem. Większość ówczesnych ocen i opinii na temat okresu 1945–1955 podporządkowana była bowiem celom propagandowym. Zawarte w nich sprzeczności i niekonsekwencje faktograficzne nie pozwalały na rzetelną konfrontację deklaracji i zamierzeń władz państwowych i politycznych, stających przed problemem odbudowy kinematografii i funkcjonowania na nowych zasadach, z rzeczywistymi skutkami ich realizacji. Lektura większości dawnych opracowań podejmujących problematykę dokonań w pierwszym dziesięcioleciu może sugerować, że był to okres niczym

niezakłóconego rozwoju, wytężonej pracy na rzecz odbudowy kinematografii i bezdyskusyjnych sukcesów, potwierdzających słuszność decyzji o upaństwowieniu kina. Tymczasem kwerendy archiwalne przeprowadzane po 90 roku i odnalezione dokumenty podważyły w dużym stopniu wcześniejsze ustalenia, przynosząc wiele niespodzianek i zaskoczeń.

W omawianym w pracy okresie można wyróżnić dwa etapy: lata 1944–1947, które należy traktować jako wstępną fazę kształtowania powojennego modelu kina i lata 1948–1955, które niewątpliwie były okresem najbardziej drastycznego podporządkowania tej instytucji polityce wraz z różnymi negatywnymi konsekwencjami takiego stanu rzeczy.

Pierwszy z wymienionych etapów to dyskusje nad funkcjami filmu i powinnościami twórców w nowej rzeczywistości ustrojowej, poszukiwania nowych rozwiązań organizacyjnych, tworzenie materialnych podstaw przemysłu filmowego. Co ciekawe, był to czas stosunkowo jeszcze umiarkowanego stopnia ingerencji władz politycznych w kino i pewnej autonomii twórców, którzy na krótko objęli kierownicze stanowiska w kinematografii.

Za jeden z najbardziej złożonych problemów związanych z początkami nowego systemu należy uznać towarzyszące upaństwowieniu kinoteatrów okoliczności. Nie były to bynajmniej działania bezkonfliktowe, przeciwnie – był to proces trudny i pełen napięć, które w świetle zachowanych dokumentów można odczytywać jako jeden z przejawów toczącej się wówczas walki o władzę i zakres płynących z tego tytułu przywilejów. Dyrekcja P.P. „Film Polski” koncentrowała się w tym okresie na umacnianiu i rozszerzaniu państwowego monopolu oraz na eliminacji przeciwników takiego rozwiązania, znacznie mniej energii wkładała natomiast w realizację nieco lekkomyślnie złożonych obietnic. W następstwie, już pierwsze powojenne lata dostarczyły licznych przykładów zasadniczej rozbieżności między zapowiedziami a rzeczywistością, wskazały także na niekompetencje filmowców zarządzających kinematografią. Jako dowody takiego stanu rzeczy można wymienić wolne tempo rozwoju sieci kin, niewielką ilość nowych polskich filmów, słaby repertuar, czy wreszcie pogłębiający się finansowy deficyt. Fakty te budziły na tyle duży niepokój władz politycznych i państwowych, że przyczyniły się po 1947 roku do zamknięcia okresu względnej samodzielności twórców.

Lata 1948–1955 zaowocowały ścisłym uzależnieniem kinematografii od dyspozycji kierownictwa partii zmierzającej do wychowania nowego pokolenia twórców, stworzenia *socjalistycznej sztuki filmowej* i wykształcenia *socjalistycznego widza*. Kino uznane zostało za jeden z najważniejszych instrumentów rewolucji kulturalnej i prowadzonej przez PZPR walki klasowej. Do podstawowych funkcji kina zaliczono przekształcanie świadomości społecznej, mobilizację do wykonania zadań planu sześcioletniego, agitację i propagandę. Realizacja tych celów miała się odbywać bez względu na koszty. Ignorowano oczekiwania widzów, ograniczono kontakty z filmem zachodnim na rzecz repertuaru radzieckiego i z Krajów Demokracji Ludowej. Jedyną uznawaną przez partię metodą twórczą stał się realizm socjalistyczny. Nieznane wcześniej rozmiary przybrała centralizacja i biurokratyzacja systemów produkcji i rozpowszechniania filmów. Stwierdzenia powyższe stanowią podstawowy korpus praw ogólnie dotąd znanych. Jednak w świetle dokumentów lata panowania socrealizmu okazały się bardziej druzgocące dla polskiego kina niż na ogół się sądzi. Wbrew pozorom nie był to bowiem jedynie krótkotrwały epizod, który kompromitował ówczesną ideologię i sposób egzekwowania przez władze jej założeń. W istocie bowiem pewne elementy tego systemu na trwałe weszły do kanonów państwowej kinematografii i mimo okresowego łagodzenia polityki filmowej po 1955 roku wpłynęły na sposób zarządzania i relacje twórcy – władza.

Oczywiście, przy okazji popełnianych wcześniej błędów, jako ich przeciwwagę, wymieniano z reguły takie pozytywne osiągnięcia i cechy ówczesnej polityki filmowej jak zaangażowanie państwa w rozwój materialnej bazy kinematografii, szybki rozwój sieci kin, wzrost uczestnictwa w kulturze filmowej, budowanie zrębów szkolnictwa filmowego. Jakkolwiek trudno do końca negować te fakty, trzeba też wziąć pod uwagę, że pierwsze dziesięciolecie monopolu państwowego w kinematografii przyniosło duże straty między innymi z powodu ówczesnego lekceważenia praw ekonomicznych zdominowanych przez politykę, absurdalnych rozliczeń finansowych, pogoni za efektami ilościowymi kosztem jakościowych i związanej z tym skłonności do takiego manipulowania danymi, by potwierdzały przyjęte wcześniej założenia. Odnalezione dokumenty ujawniają fasadowość i nieefektywność podejmowanych

w tamtych latach działań, takich jak choćby akcja kinofikacji wsi, mobilizacja widzów na rzecz oglądania filmów preferowanych przez władze czy kolejne reorganizacje struktur kinematografii.

Ewidentnym efektem wysunięcia na pierwszy plan politycznych zadań kina i lekceważenia praw ekonomicznych okazał się między innymi głęboki deficyt kinematografii, z którym wkroczyła ona w drugą połowę lat pięćdziesiątych i który odbił się rykoszetem przede wszystkim na rozwoju sieci kin.

Omawiany okres dziejów polskiego kina jest mimo wszystko okresem trudnym do jednoznacznej oceny. Z jednej bowiem strony, biorąc pod uwagę podejmowane wówczas decyzje, można dostrzec wiele posunięć o bardzo pozytywnym wydźwięku i promocyjnym charakterze. Wystarczy wspomnieć o uruchomieniu przez państwo znacznych sił i środków finansowych na rzecz odbudowy kinematografii. Nie można lekceważyć wysiłku na rzecz rozszerzenia społecznego uczestnictwa w kulturze filmowej i wciągnięcia w jej obieg znacznie większej niż przed wojną części społeczeństwa, prób podniesienia społecznej rangi kina. Z drugiej strony, trzeba zwrócić także uwagę na negatywne skutki uzależnienia kina od państwa, traktowania kina jako terenu politycznej walki, na działania represyjne, które stawały się źródłem konfliktów i często niwelowały pozytywne skutki posunięć, mających na celu rozwój kinematografii. Niewątpliwie poważnym problemem okazało się marginalizowanie praw rynku, brak rynkowych kryteriów oceny dokonań tak twórców, jak i instytucji. Państwo, sterujące kinematografią, nie wzięło pod uwagę, że jest to swego rodzaju przemysł produkujący filmy, że filmy muszą się sprzedawać, a nie tylko satysfakcjonować władze polityczno-państwowe.

Wykaz skrótów

AAN	– Archiwum Akt Nowych
AK	– Armia Krajowa
BP KC PZPR	– Biuro Polityczne Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej
CBWF	– Centralne Biuro Wynajmu Filmów
CRZZ	– Centralna Rada Związków Zawodowych
CUK	– Centralny Urząd Kinematografii
CUP	– Centralny Urząd Planowania
CWF	– Centrala Wynajmu Filmów
CZK	– Centralny Zarząd Kin
CZKiEF	– Centralny Zarząd Kin i Eksploatacji Filmów
CZRF	– Centralny Zarząd Rozpowszechniania Filmów
CZWF	– Centralny Zarząd Wytwórci Filmowych
GDFF	– Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego
KBW	– Komitet Bezpieczeństwa Wewnętrznego
KC PPR	– Komitet Centralny Polskiej Partii Robotniczej
KDL	– Kraje Demokracji Ludowej
KERM	– Komitet Ekonomiczny Rady Ministrów
KPP	– Komunistyczna Partia Polski
KRN	– Krajowa Rada Narodowa
KW	– Komitet Wojewódzki
MHD	– Miejski Handel Detaliczny
MliP	– Ministerstwo Informacji i Propagandy

WYKAZ SKRÓTÓW

MKiS	– Ministerstwo Kultury i Sztuki
MO	– Milicja Obywatelska
MPEA	– Motion Pictures Export Association
NRD	– Niemiecka Republika Demokratyczna
ORMO	– Ochotnicze Rezerwy Milicji Obywatelskiej
OZK	– Okręgowy Zarząd Kin
P.P. „Film Polski”	– Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”
PCK	– Polski Czerwony Krzyż
PKPG	– Państwowa Komisja Planowania Gospodarczego
PKWN	– Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego
PPR	– Polska Partia Robotnicza
PPS	– Polska Partia Socjalistyczna
PRL	– Polska Rzeczpospolita Ludowa
PSL	– Polskie Stronnictwo Ludowe
PWSFTviT	– Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna
PZPR	– Polska Zjednoczona Partia Robotnicza
RP	– Rzeczpospolita Polska
SD	– Stronnictwo Demokratyczne
SL	– Stronnictwo Ludowe
SPATiF	– Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu
TPPR	– Towarzystwo Przyjaźni Polsko Radzieckiej
TUR	– Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych
UB	– Urząd Bezpieczeństwa
UW	– Uniwersytet Warszawski
WP	– Wojsko Polskie
ZSRR	– Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich
ZWM	– Związek Walki Młodych

Źródła archiwalne

Archiwum Akt Nowych

Zespoły:

Centralny Urząd Kinematografii

Centralny Urząd Planowania

Komitet Centralny PPR – Wydział Oświaty i Kultury

Komitet Centralny PZPR – Wydział Kultury

Krajowa Rada Narodowa

Ministerstwo Informacji i Propagandy

Ministerstwo Kultury i Sztuki – Centralny Urząd Kinematografii

Ministerstwo Kultury i Sztuki – Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego

Polska Partia Robotnicza

Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego – Resort Informacji i Propagandy

Archiwum Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Książki i druki zwarte

- Bierut B., *O upowszechnienie kultury. Przemówienie wygłoszone na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16 listopada 1947 roku*, Wydawnictwo Radiowy Instytut Wydawniczy, Kraków 1948.
- Brzeziński W., *Wpływ Biura Informacyjnego na politykę PPR*, w: *40-lecie PPR. Materiały sesji 5–6.I.1982, nr 2*, b.n.w., Warszawa 1982.
- Dąbrowska M., *Dzienniki powojenne 1945–1965*, t. 1, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1996.
- Fijałkowska B., *Polityka i twórcy (1948–1959)*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1985.
- Gładysz A., *Oświata. Kultura. Nauka w latach 1947–1959. Węzłowe problemy polityczne*, Wydawnictwo PWN, Warszawa–Kraków 1981.
- Historia filmu polskiego*, t. III, red. Toeplitz J., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- Jezierski P., Petz B., *Historia gospodarcza Polski Ludowej 1944–1985*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Jędruszcak H., *Miasta i przemysł w okresie odbudowy*, w: *Polska Ludowa 1944–1950*, red. Ryszka F., Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk–Wrocław 1974, s. 279–408.
- Kądzielski J., *O problemie modelu rewolucji kulturalnej*, Wydawnictwo PWN, Łódź–Warszawa 1964.
- Kersten K., *Historia polityczna Polski 1944–1956*, Wydawnictwo PeTiT, Gdańsk 1989.
- Kersten K., *Narodziny systemu władzy. Polska 1943–1948*, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1984.
- Koniczek R., *Film radziecki w Polsce 1922–1966*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968.
- Korzon A., *Polsko radzieckie kontakty kulturalne w latach 1944–1950*, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Łódź 1982.
- Kinematografia polska w cyfrach*. Maszynopis powielany, Wydawnictwo Naczelnego Zarządu Kineematografii, Warszawa 1957.

- Lemann-Zajíček J., *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*, Wydawnictwo PWSFTViT, Łódź 2003.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Wydawnictwo Videograf II, Chorzów 2009.
- Lubelski T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1992.
- Madej A., *Kino – władza – publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Wydawnictwo Prasa Beskidzka, Bielsko-Biała 2002.
- Minc H., *Osiągnięcia i plany gospodarcze. Referat wygłoszony 18 grudnia 1948 roku na Kongresie Zjednoczeniowym PZPR*, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1949.
- Polska Ludowa 1944–1950. Przemiany społeczne*, red. Ryszka F., Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1974.
- Polska – ZSRR. Struktury podległości. Dokumenty WKP(b) 1944–1949*, opr. Bordiugow G.A., Kochański A., Koseski A., Matwiejew G.F., Paczkowski A., Wydawnictwo Instytutu Nauk Politycznych PAN, Warszawa 1995.
- Publicystyka konspiracyjna PPR. Wybór artykułów*, t. III, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1976.
- Rocznik statystyczny kultury 1945–1967*, Wydawnictwo Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 1969.
- Roszkowski W., *Historia Polski 1914–1990*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991.
- Rykowski Z., Władyka W., *Polska próba – Październik '56*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- Skrzypiec J., *Polityka kulturalna Polski Ludowej; osiągnięcia, słabości, problemy*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1985.
- Stenogram Zjazdu Filmowców w Wiśle 19–22 listopada 1949*. Maszynopis powielany.
- Świda-Ziemba H., *Stalinizm i społeczeństwo polskie*, w: *Stalinizm*, red. Kurczewski J., Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989, s. 15–95.
- Tyrmand J., *Dziennik 1954. Kondycja własna*, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1982.
- Wyszyński Z., *Filmowy Kraków (1896–1971)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Zajíček E., *Film polski. Organizacja i ekonomika produkcji filmowej*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1983.
- Zajíček E., *Polska produkcja filmowa. Problemy rentowności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1983.
- Zajíček E., *Poza ekranem. Kinematografia polska w latach 1896–2005*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Warszawa 2009.

Zwierzchowski P., *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2005.

Żenczykowski T., *Dramatyczny rok 1945*, Wydawnictwo Profil, Wrocław 1990.

Żenczykowski T., *Polska lubelska*, Wydawnictwo Editions Spotkania, Warszawa 1989.

Żółkiewski S., *Przepowiednie i wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Artykuły i opracowania opublikowane w czasopismach

- A w k (Ważyk A.), *Pierwszy pełny metraż krajowy*, „Kuźnica” 1947, nr 27, s. 15–16.
- Albrecht J., *Głos w dyskusji*, „Nowe Drogi” 1949, nr 6.
- Albrecht S., *Walka o film*, „Kuźnica” 1949, nr 49.
- B. R. (Bratny R.), *Ławeczka oskarżonych*, „Pokolenie” 1947, nr 2.
- Berman J., *Aby wzmóc udział twórców w kształtowaniu naszego życia*, „Nowe Drogi” 1956, nr 1.
- Berman J., *O dorobku ideologicznym PPR i zadaniach partii w przededniu zjednoczenia*, „Nowe Drogi” 1948, nr 10, s. 87–92.
- Berman J., *Zagadnienia pracy partyjnej wśród inteligencji*, „Nowe Drogi” 1947, nr 2.
- Biesiada K., *Żle się dzieje z kinami objazdowymi*, „Głos Ludu” 1946 z 11.VIII, s. 3.
- Bohdziewicz A., *Film polski na cenzurowanym*, „Kuźnica” 1946, nr 10, s. 4.
- Bohdziewicz A., *Filmowe plany i sny*, „Kuźnica” 1947, nr 18, s. 10–11.
- Bohdziewicz A., *Sprawy i troski polskiego filmu*, „Odrodzenie” 1947, nr 14–15.
- Bossak J., *Fałszywa troska o film*, „Film” 1946, nr 2, s. 11.
- Bossak J., *Film polski i malkontenci*, „Odrodzenie” 1946, nr 8, s. 8.
- Bukowiecki L., *Festiwal najlepszych filmów*, „Film” 1948, nr 19, s. 2.
- Burza nad łanami (relacja z dyskusji prasowej)*, „Film” 1948, nr 1, s. 10–11.
- Cękański E., *Drogi naszego filmu*, „Kuźnica” 1947, nr 20, s. 10.
- Ciepliński G., *Z kinem objazdowym do spółdzielni produkcyjnej*, „Film” 1950, nr 9, s. 2.
- Chrzanowski Z., *Rozpowszechnianie*, w: *Kinematografia polska w XXV-leciu PRL*, Wyd. Specjalne „Filmowego Serwisu Prasowego”, Warszawa 1969, s. 86–116.
- Dan A., *„Film Polski” i film w Polsce*, „Świat Młodych” 1947, nr 28.

- Dokumentacja „Filmowej Narady Twórczej w Radzie Państwa”* (14–16 III 1952), „Kwartalnik Filmowy” 1952, nr 5–6.
- Dokumentacja „Narady w sprawie twórczości artystycznej w Radzie Państwa”* (27–28 X 1951), „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1952, nr 1.
- Dokumentacja „I ogólnopolskiej narady krytyki filmowej”* (marzec 1955), „Kwartalnik Filmowy” 1955, nr 2–3 (27–28 X 1951).
- Dyskusja o filmie polskim*, „Kuźnica” 1946, nr 8.
- Film polski w walce o socjalizm. Przemówienie reżyser Wandy Jakubowskiej na Kongresie Zjednoczeniowym*, „Gazeta Filmowa” 1949, nr 1.
- Ford A., *O Filmie Polskim i jego krytykach*, „Kuźnica” 1947, nr 8, s. 26.
- G. J., *Kina objazdowe na wsi*, „Gazeta Filmowa” 1948, nr 5.
- G. J., *Spoważniała muza*, „Rzeczpospolita” 1945, nr 194, s. 21.
- Gębicka E., *Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy*, „Kwartalnik Filmowy” 1993/1994, nr 4 zima, s. 183–192.
- Gębicka E., *Rozpowszechnianie filmów w PRL. Film radziecki w Polsce w latach 1948–1955*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 16–28.
- Głębiej w teren wiejski*, „Kinotechnik” 1954, nr 67.
- Górski W., *Kultura na bagażniku I*, „Film” 1953, nr 43, s. 6–7.
- Grzelecki S., *Przesyt i zniechęcenie. Kultura Hollywoodu*, „Film” 1949, nr 6, s. 3.
- Halberda M., *Zjazd Filmowy w Wiśle*, „Arka” 1990, nr 30.
- Historia P.P. „Film Polski”*, „Gazeta Filmowa” 1948, nr 3.
- Klejsa K., *Świat, który przewyciężamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i wiodnia filmów z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949–1956 w świetle badań archiwalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108 s.29–52.
- Kołodżyński A., *Handel zagraniczny (Eksport i import filmów)*, w: *Kinematografia polska w XXV-leciu PRL*, Wydanie Specjalne „Filmowego Serwisu Prasowego”, Warszawa 1969, s. 135–153.
- Kowalczyk T., *O filmach i widzach na wsi*, „Wieś” 1953, nr 15, s. 6.
- Kowzan T., *Jasne czy ciemne łany? Ministrowi Kultury i Sztuki do sztambucha*, „Dziennik Ludowy” 1947, nr 321.
- Krytyka o „Zakazanych piosenkach”*, opr. Lenard J., „Kino” 1987, nr 1, s. 5–8.
- Kulik A., *Badania nad odbiorczością filmów Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 2–3, s. 73–96.
- Kurek J., *Dobranoc. O filmie polskim*, „Dziennik Ludowy” 1946, nr 138, s. 3.
- Kuryluk J., *Harmonia formy i treści*, „Film” 1948, nr 2, s. 2.

- Kuryluk J., *Podstawy ideologiczne filmu radzieckiego*, „Gazeta Filmowa” 1948, nr 2, s. 2.
- Madej A., *On*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6 (lato), s. 196–203.
- Madej A., *Stalinowskie panopticum*, „Kino” 1991, nr 8, s. 32–33.
- Madej A., *Szaleństwo czy metoda?*, „Kino” 1990, nr 6, s. 26–30.
- Madej A., *Tak było... Film i Miłosza i Andrzejewskiego*, „Kino” 1990, nr 9, s. 14–17.
- Madej A., *Zjazd w Wiśle czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18 (lato), s. 207–214.
- Marszałek R., *Monokultura filmowa 1945–1980*, „Kultura Niezależna” 1990, nr 57, s. 7–23.
- Mertz I., *Widz a kino*, „Trybuna Ludu” 1954, nr 352.
- Miłosz Cz., *O kilku filmach*, „Kuźnica” 1946, nr 20, s. 8–9.
- Minkiewicz J., *Groch o ścianę*, „Szpilki” 1946, nr 5 z 5 II.
- Mysleliśmy o kinematografii spółdzielczej. Rozmowa z Jerzym Bossakiem przeprowadzona przez A. Muchę Świeżyńską*, „Kino” 1989, nr 9, s. 3–7.
- Narada filmowa SPATIF. Dokumentacja obrad*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 3–4, s. 3–98.
- Nowiny z Hollywood. Korespondencja własna „Filmu”*, „Film” 1948, nr 7, s. 2.
- Ochab E., *O rozwój filmu polskiego*, „Nowa Kultura” 1952, nr 13.
- Olszewska A., *Szkoła mocy i radości życia*, „Gazeta Filmowa” 1948, nr 10.
- Ostrowicki W., *Dlaczego 16 a nie 35 mm*, „Film” 1950, nr 7, s. 2.
- Paczkowski A., *Oczyszczanie przedpola*, „Kultura Niezależna” 1990 nr 64, s. 124–135.
- Palik W., *Widzowie kin wiejskich*, „Wieś” 1953, nr 23.
- Państwowy przemysł filmowy*, „Głos Ludu” 1945, nr 177 z 11 VIII.
- Peltz J., *Zaczęło się w cukierni ojca.... Kartki z historii*, „Kino” 1984, nr 7, s. 14–20.
- Pitera Z., *Gust widza*, „Film” 1956, nr 12, s. 7.
- Plaźewski J., *O trzecim widzu*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 18.
- Program prac PKWN. Przemówienie Przewodniczącego PKWN Edwarda Osóbki-Morawskiego*, „Rzeczpospolita” 1944, nr 41.
- Rezolucja Rady Kultury i Sztuki*, „Nowa Kultura” 1953, nr 16.
- Rubach L., *Czego chcą chłopci od kina*, „Wieś” 1953, nr 45, s. 7.
- Rubach L., *Rady Narodowe na cenzurowanym (wycieczka na Opolszczyznę)*, „Film” 1955, nr 24, s. 3.
- Skulska W., *Reprywatyzacja kin czy upaństwowiony przemysł filmowy*, „Głos Ludu” 1945, nr 234.
- Sokorski W., *Głos w dyskusji 11 marca 1954 roku*, „Nowe Drogi” 1954, nr 3.

- Sokorski W., *Nowa literatura w procesie powstawania. Referat zjazdu*, „Odrodzenie” 1949, nr 6.
- Sokorski W., *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, „Nowa Kultura” 1954, nr 17.
- Sokorski W., *O sztukę realizmu socjalistycznego*, „Nowe Drogi” 1949, nr 9.
- Sokorski W., *Przeciw formalizmowi i naturalizmowi w filmie*, „Kuźnica” 1949, nr 49.
- Sokorski W., *III Plenum i sprawy kultury*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 5.
- Sokorski W., *Zagadnienia walki o nową kulturę*, „Odrodzenie” 1947, nr 32.
- Takie były początki. Jerzy Bossak, Ludwik Perski i Stanisław Wohl dzielą się wspomnieniami*, „Kino” 1974, nr 1, s. 25–29.
- Terlecki O., *Jak w Krakowie upowszechnia się sztukę filmową*, „Życie Literackie” 1954, nr 18.
- Toeplitz J., *Film instrumentem upowszechniania kultury*, „Odrodzenie” 1945, nr 34.
- Toeplitz J., *Nowy film polski*, „Kuźnica” 1945, nr 2, s. 23–24.
- Toeplitz J., *Perspektywy i warunki rozwoju polskiej sztuki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 2, s. 5–39.
- Toeplitz J., *Walka o realizm w sztuce filmowej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950, nr 2.
- Tomski J., *Drugi pełnometrażowy film polski. Burza nad taniami. Relacja z dyskusji prasowej*, „Film” 1948, nr 1, s. 10–11.
- Tylczyński A., *Inicjatywa i spryt*, „Film” 1954, nr 17, s. 3.
- Tylczyński A., *Komu to potrzebne*, „Film” 1954, nr 17, s. 3.
- Uczestnicy walki o „Zakazanych piosenekach”*, „Kuźnica” 1947, nr 6.
- Waldorff J., *Sąd nad „Zakazanymi piosenkami”*, „Przekrój” 1947, nr 94.
- WFO – jedna ze spraw nabrzmiałych*, „Film” 1955, nr 16, s. 3.
- Wiadomości różne*, „Film” 1948, nr 1, s. 2.
- Wielka gra. Ze Stanisławem Albrechtem rozmawia Alina Madej*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6 (lato), s. 204–209.
- Zagrodzki J., *Kursy dla kierowników kin*, „Biuletyn Kinofikacji” 1945, nr 2 z 20 VI.
- Zajček E., *Na początku była kinofikacja. Przyczynek do dziejów polskiego filmu. Kartki z historii „Kino”* 1990, nr 3, s. 22–26.
- Żółkiewski S., *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kuźnica” 1947, nr 50.
- Żółkiewski S., *Uwagi o polityce kulturalnej. Referat wygłoszony 13 maja 1947 roku na konferencji reprezentantów Związku Artystów Polskich*, „Kuźnica” 1947, nr 27, s. 1–5.
- Wohl S., *Tak to się zaczęło... Opowiada Stanisław Wohl*, „Film” 1963, nr 28–29, s. 8–9.

Indeks filmów

Alibaba i czterdziestu rozbójników (*Alibaba and the Forty Thieves*). Reż. Arthur Lubin (USA 1944) 121

Antoni i Antonina (*Antoine et Antoinette*). Reż. Jaques Becker (Francja 1947) 124

Antoni Iwanowicz gniewa się (*Anton Iwanowicz sierditsia*). Reż. Aleksandr Iwanowski (ZSRR 1941) 47

As wywiadu (*Podvig razvedchika*). Reż. Boris Barnet (ZSRR 1947) 170

Bitwa o Kołobrzeg. Reż. Jerzy Bossak (Polska 1945) 46

Bitwa o szyny (*La bataille du rail*). Reż. René Clément (Francja 1946) 124

Bitwa stalingradzka (*Stalingradskaja bitwa*). Reż. Władimir Pietrow (ZSRR 1949) 126

Bogata narzeczona (*Bogataja niewiasta*). Reż. Iwan Pyrjew (ZSRR 1937) 120

Bogaty plon (*Dragocennyje ziorna*). Reż. Aleksandr Zarchi i Iosif Chejfic (ZSRR 1948) 120

Bohdan Chmielnicki (*Bogdan Chmilenickij*). Reż. Igor Savczenko (ZSRR 1941) 47

Casablanca. Reż. Michael Curtiz (USA 1942) 117

Celuloza. Reż. Jerzy Kawalerowicz (Polska 1954) 163

Cena strachu (*La salaire de la peur*). Reż. Henri-Georges Clouzot (Francja 1953) 128

- Cud w Mediolanie (Miracolo a Milano)*. Reż. Vittorio De Sica (Włochy 1951) 126
- Curie Skłodowska (Madame Curie)*. Reż. Mervyn Le Roy (USA 1943) 123
- Cygańska miłość (Caravan)*. Reż. Arthur Crabtree (Wielka Brytania 1946) 160
- Cyrk (Cirk)*. Reż. Grigorij Aleksandrow (ZSRR 1936) 47, 52, 170
- Czapajew (Czapajew)*. Reż. Siergiej Wasiliew i Gieorgij Wasiliew (ZSRR 1934) 47, 53, 120
- Czarki Żleb*. Reż. Tadeusz Kański (Polska 1949) 163, 170
- Czarodziej Glinka (Kompozitor Glinka)*. Reż. Gieorgij Aleksandrow (ZSRR 1952) 127
- Czarodziejski kwiat (Kamienny tsvetok)*. Reż. Aleksandr Ptushko (ZSRR 1946) 36
- Czerwona oberża (L'auberge rouge)*. Reż. Claude Autant-Lara (Francja 1951) 128
- Człowiek z karabinem (Chelovek z ruzhyom)*. Reż. Siergiej Jutkiewicz (ZSRR 1938) 170
- Cztery serca (Serdt'sa chetyryokh)*. Reż. Konstantin Judin (ZSRR 1941) 56, 92
- Daleko od Moskwy (Daleko od Moskvy)***. Reż. Aleksandr Stolper (ZSRR 1950) 126
- Delegat floty (Dieputat Baltiki)*. Reż. Aleksandr Zarchi i Josif Chejfic (ZSRR 1937) 47
- Dom na pustkowiu*. Reż. Jan Rybkowski (Polska 1950) 122
- Donieccy górnicy (Donieckoje szachtiry)*. Reż. Leonid Łukow (ZSRR 1950) 126
- Dorożkarz nr 13*. Reż. Marian Czauski (Polska 1937) 86, 92
- Droga nadziei (Cammino della speranza)*. Reż. Pietro Germi (Włochy 1950) 126
- Drużyna (Sportivnaja czest)*. Reż. Władimir Pietrow (ZSRR 1951) 159
- Dwie brygady*. Reż. zespół studentów PWSF pod kierunkiem Eugeniusza Cękałskiego. W tym: Wadim Berestowski, Janusz Nasfeter, Marek Nowakowski, Jerzy Popiołek, Maria Olejniczak, Silik Sternfeld (Polska 1950) 129

- Dwie godziny*. Reż. Stanisław Wohl i Józef Wyszymirski (Polska 1946) 122
- Dygnitarz na trawie (Wiernyje družja)*. Reż. Michaił Katatozow (ZSRR 1954) 159
- Dzieci kapitana Granta (Dieti kapitana Granta)*. Reż. Vladimir Vajnshtok (ZSRR 1936) 86, 92
- Dzieci ulicy (Sciuscia)*. Reż. Vittorio De Sica (Włochy 1946) 117
- Dziennik marynarza (The Adventures of Martin Eden)*. Reż. Sidney Salkow (Wielka Brytania 1942) 160
- Dzień wielkiej przygody*. Reż. Jozef Lejtes (Polska 1935) 86
- Eksperyment dr Ehrlicha (Dr Erlich's Magic Bullet)***. Reż. William Dieterle (USA 1940) 124
- Fanfan Tulipan (Fanfan la Tulipe)***. Reż. Christian Jaque (Francja/Włochy 1952) 160
- Fort Eureka (Eureka Stockade)*. Reż. Harry Watt (Australia 1949) 128
- Górą dziewczęta (Traktoristy)***. Reż. Iwan Pyriew (ZSRR 1936) 120, 170
- Gromada*. Reż. Jerzy Kawalerowicz i Kazimierz Sumerski (Polska 1952) 129
- Gwiazdy muszą płonąć*. Reż. Andrzej Munk i Witold Lesiewicz (Polska 1954) 131
- Halka***. Reż. Juliusz Gardan (Polska 1937) 86, 92
- Hamlet*. Reż. Laurence Olivier (Wielka Brytania 1948) 123
- Harry Smith odkrywa Amerykę (Russkij wopros)*. Reż. Michaił Romm (ZSRR 1947) 120, 170
- Historia jednego fraka (Tales of Manhattan)*. Reż. Julien Duvivier (USA 1942) 55
- Hojne lato (Szczedroje leto)*. Reż. Boris Barnet (ZSRR 1950) 159
- Hrabia Monte Christo (The Count of Monte Christo)*. Reż. Robert Vernay. (Francja 1943) 119
- Ich dziecko (Penny Serebade)***. Reż. George Stevens (USA 1941) 119

Irena do domu! Reż. Jan Fethke (Polska 1955) 163

Jadzia. Reż. Mieczysław Krawicz (Polska 1936) 86, 92

Jasne Łany. Reż. Eugeniusz Cękański (Polska 1947) 121

Jeden z naszych samolotów zaginął (One of Our Aircraft is Missing). Reż. Michael Powell i Emeric Pressburger (Wielka Brytania 1942) 48, 170

Jutro będzie za późno (Domani e troppo tardi). Reż. Leonide Moguy (Włochy 1950) 161

Kariera. Reż. Jan Koecher (Polska 1955) 130

Kawaler złotej gwiazdy (Kawaler Złotoj Zwiezdy). Reż. Julij Rajzman (ZSRR 1950) 126, 159

Kłeska szpiega (Wysokaja nagrada). Reż. Jewgienij Sznajder (ZSRR 1939) 120

Kolejarskie słowo. Reż. Andrzej Munk (Polska 1953) 131

Konik polny (Striekoza). Reż. Simo Dolidze (ZSRR 1954) 159

Królowa balu (Anna na szeje). Reż. Isidor Annienski (ZSRR 1954) 159

Kurhan Małachowski (Małachov Kurgan). Reż. Aleksandr Zarchi i Józef Chejfic (ZSRR 1944) 46

Legitymacja partyjna (Partijnij bilet). Reż. Iwan Pyrjew (ZSRR 1936) 120, 158

Lenin w 1918 roku (Lenin v 1918 godu). Reż. Michaił Romm (ZSRR 1939) 86

Lenin w październiku (Lenin v oktyabre). Reż. Michaił Romm (ZSRR 1937) 92, 170

Majdanek – cmentarzysko Europy. Reż. Aleksander Ford (Polska 1944) 18

Maksymek (Maksimko). Reż. Władimir Braun (ZSRR 1952) 126, 155

Mały uciekinier (Little Fugitive). Reż. Ray Ashley (USA 1953) 128

Marsylianka (La Marseillaise). Reż. Jean Renoir (Francja 1938) 124

Miasto bezprawia (My Darling Clementine). Reż. John Ford (USA 1946) 55

Milczenie jest złotem (Le silence est d'or). Reż. René Clair (Francja/USA 1947) 119, 124

Młoda Gwardia (Molodaya gwardiya). Reż. Sergiej Gierasimow (ZSRR 1948) 170

- Młodość Chopina*. Reż. Aleksander Ford (Polska 1952) 105
- Mściwy jastrząb (Air Force)*. Reż. Howard Hawks (USA 1943) 55
- Musorgski (Musorgskij)*. Reż. Grigorij Roszał (ZSRR 1950) 127
- Muzyka i miłość (Muzykalnaja istorija)*. Reż. Aleksander Iwanowski, Herbert Rapaport (ZSRR 1940) 86
- Myszy i ludzie (Of Mice and Men)*. Reż. Lewis Milestone (USA 1939) 55
- N***adziei za dwa grosze (Due soldi di speranza)*. Reż. Renato Castellani (Włochy 1952) 128
- Najazd (Naszeswije)*. Reż. Abram Room (ZSRR 1945) 46
- Najpiękniejsza (Bellissima)*. Reż. Luchino. Visconti (Włochy 1952) 126
- Naprzód młodości świata*. Reż. Ludwik Perski (Polska 1955) 157
- Nauczycielka wiejska (Sielskaja uczyłnica)*. Reż. Mark Donskoj (ZSRR 1947) 170
- Nie ma pokoju pod oliwkami (Non c'e pace tra gli ulivi)*. Reż. Giuseppe De Santis (Włochy 1950) 126
- Niebo jest dla was (Le ciel est à vous)*. Reż. Jean Gremillon (Francja 1944) 48
- Niedaleko Warszawy*. Reż. Maria Kaniewska (Polska 1954) 129
- Niepotrzebni mogą odejść (Odd Man Out)*. Reż. Carol Reed (Wielka Brytania 1947) 117
- Nieuchwytny Smith (Pimpernel Smith)*. Reż. Leslie Howard (Wielka Brytania 1941) 47, 51
- Noc w Casablance (A Night in Casablanca)*. Reż. Archie Le Mayo (USA 1946) 160
- O** *czym marzą kobiety*. Reż. Aleksander Marten (Polska 1937) 92
- Obywatel Kane (Citizen Kane)*. Reż. Orson Welles (USA 1941) 117
- Okrutne morze (The Cruel Sea)*. Reż. Charles Frend (Wielka Brytania 1953) 161
- Ona broni ojczyzny (Ona zaszczyszczajet Rodinu)*. Reż. Fridrich Ermler (ZSRR 1943) 46
- Opowieść atlantycka*. Reż. Wanda Jakubowska (Polska 1954) 130

Opowieść o prawdziwym człowieku (Povest o nastoyashchem cheloveke).

Reż. Aleksandr Stolper (ZSRR 1954) 170

Ostatni etap. Reż. Wanda Jakubowska (Polska 1948) 121, 161

Paloma (Pueblerina). Reż. Emilio Fernandez (Meksyk 1949) 154, 159, 160

Panienka z poste restante. Reż. Michał Waszyński, Jan Nowina-Przybylski (Polska 1935) 86, 92

Panna bez posagu (Bezpridannitsa). Reż. Jakow Protazanow (ZSRR 1936) 86

Paweł i Gawęł. Reż. Mieczysław Krawicz (Polska 1936) 36, 92

Piątka z ulicy Barskiej. Reż. Aleksander Ford (Polska 1954) 163

Piękna płeć (The Gentle Sex). Reż. Leslie Howard (Wielka Brytania 1943) 48

Piękności nocy (Les belles de nuit). Reż. René Clair (Francja 1952) 128

Piętnastoletni kapitan (Piatnadsatiletnij kapitan). Reż. Vasily Zhuravlow (ZSRR 1945) 86

Pod gwiazdą frygijską. Reż. Jerzy Kawalerowicz (Polska 1954) 163

Pod niebem Sycylii (In nome della legge). Reż. Pietro Germi (Francja 1949) 126

Pod Twoją obronę. Reż. Józef Lejtes (Polska 1933) 85

Podróż w nieznane (Quattro passi fra le nuvole). Reż. Giuseppe De Santis (Włochy 1942) 119

Podróże Guliwera (Gulliver's Travels). Reż. Dave Fleischer (film animowany; USA 1939) 124

Podstęp swatki (Keto i Kote). Reż. Wachtang Tobiaszwili i Szatwa Giedewaniszwili (ZSRR 1948) 159

Pokolenie. Reż. Andrzej Wajda (Polska 1955) 130

Pokój zwycięży świat. Reż. Joris Ivens i Jerzy Bossak (Polska 1950) 157

Polska. Reż. Leonid Warłamow (Polska 1948) 157

Poławiacze krabów (Kanikosen). Reż. So Yamamura (Japonia 1953) 128

Pościg. Reż. Stanisław Urbanowicz (Polska 1953) 129

Pożegnalny walc (Waterloo Bridge). Reż. Mervyn Le Roy (USA 1940) 117

Powrót Lassie (Lassie Come Home). Reż. Fred M. Wilcox (USA 1943) 124

- Proces przeciwko miastu (Processo alla citta)*. Reż. Luigi Zampa (Włochy 1952) 128
- Przed potopem (Avant le deluge)*. Reż. André Cayatte (Francja/Włochy 1954) 128
- Przygoda na Mariensztacie*. Reż. Leonard Buczkowski (Polska 1953) 163
- Pustelnia parmeńska (La Chartreuse de Parme)*. Reż. Christian Jacque (Francja 1948) 119
- Rajnis** (*Rainis*). Reż. Julij Rajzman (ZSRR 1949) 170
- Renegat (Fame is the Spur)*. Reż. Roy Boulting (Wielka Brytania 1947) 123
- Robert i Bertrand*. Reż. Mieczysław Krawicz (Polska 1938) 29
- Robinson warszawski (Miasto nieujarzmione)*. Reż. Jerzy Zarzycki (Polska 1950) 122
- Rosanna siedmiu księżyców (Madonna of the Seven Moons)*. Reż. Arthur Crabtree (Wielka Brytania 1945) 160
- Rzym godzina 11 (Roma ore 11)*. Reż. Giuseppe De Santis (Włochy 1952) 128
- Rzym miasto otwarte (Roma, citta aperta)*. Reż. Roberto Rossellini (Włochy 1945) 119
- Siódmy krzyż** (*The Seventh Cross*). Reż. Fred Zinnemann (USA 1944) 124
- Scott na Antarktydzie (Scott of the Antarctic)*. Reż. Charles Frend (Wielka Brytania 1948) 123
- Sekretarz rejkomu (Siekrietar rajkoma)*. Reż. Iwan Pyrjew (ZSRR 1942) 46, 86
- Skandal w Clochemerle (Clochemerle)*. Reż. Pierre Chenal (Francja 1948) 160
- Skanderbeg (Wielkij woin Albanii Skanderbeg)*. Reż. Siergiej Jutkiewicz (ZSRR 1953) 159
- Skarb*. Reż. Leonard Buczkowski (Polska 1949) 121, 161, 162
- Skarb rodziny Goupi (Goupi Mains-Rouges)*. Reż. Jaques Becker (Francja 1943) 48, 51
- Słońce wschodzi (Il sole sorge ancora)*. Reż. Aldo Vergano (Włochy 1946) 117
- Sól ziemi (Salt of the Earth)*. Reż. Herbert J. Biberman (USA 1954) 128

- Spotkanie nad Łabą (Vstrecha na Elbe)*. Reż. Grigorij Aleksandrow i Aleksiej Utkin (ZSRR 1949) 170
- Sprawa do załatwienia*. Reż. Jan Rybkowski (Polska 1953) 163
- Stalowe serca*. Reż. Stanisław Urbanowicz (Polska 1948) 121, 170
- Stracony weekend (The Lost Weekend)*. Reż. Billy Wilder (USA 1945) 55, 117
- Strażnica w górach (Zastava w gorach)*. Reż. Konstantin Judin (ZSRR 1953) 159
- Szalony lotnik (Valeriy Chkalov)*. Reż. Michaił Kałatozow (ZSRR 1941) 92
- Szary lord (The Man in Grey)*. Reż. Leslie Arliss (Wielka Brytania 1943) 48
- Ślepy tor** (tytuł roboczy: *Powrót do życia*). Reż. Bořivoj Zeman (Polska 1947) 122
- Śluby kawalerskie (Niebiesnyj tichochod)*. Reż. Semyon Timoshenko (ZSRR 1945) 52
- Śmiali ludzie (Smelyje ludi)*. Reż. Konstantin Judin (ZSRR 1950) 159
- Śpiewają skowronki (Pojut żaworonki)*. Reż. Władimir Korsz-Sablin (ZSRR 1953) 159
- Świat się śmieje (Vesyolye rebyata)*. Reż. Grigorij Aleksandrow (ZSRR 1934) 170
- Świniarka i pastuch (Swinarka i pastuch)*. Reż. Iwan Pyrjew (ZSRR 1941) 46, 85, 86
- Taras Szewczenko (Taras shevchenko)**. Reż. Aleksandr Alov i Vladimir Naumov (ZSRR 1951) 127
- Tęcza (Raduga)*. Reż. Marek Doński (ZSRR 1944) 46
- Tragiczny pościg (Caccia tragica)*. Reż. Giuseppe De Santis (Włochy 1947) 119
- Trójka hultajska*. Reż. Henryk Szaro (Polska 1937) 92
- Trudna miłość*. Reż. Stanisław Różewicz (Polska 1954) 129, 159
- Trzy opowieści*. Reż. Czesław Petelski, Konrad Nałęcki, Ewa Petelska (Polska 1953) 163
- Ty co w Ostrej świecisz Bramie*. Reż. Jan Nowina-Przybylski (Polska 1937) 85

- U***czta Baltazara*. Reż. Jerzy Zarzycki (Polska 1954) 129, 163
Ulica Graniczna. Reż. Aleksander Ford (Polska 1949) 121, 161
Upadek Berlina (Padienije Berlina). Reż. Michaił Cziaureli (ZSRR 1949) 126
Upiór na sprzedaż (The Ghost Goes West). Reż. Rene Clair (Wielka Brytania 1953) 161
Urok szatana (La beaute du diable). Reż. René Clair (Francja/Włochy 1950) 161
- W** *cieniu podejrzenia (Shadow of a Doubt)*. Reż. Alfred Hitchcock (USA 1943) 55
Wakacje pana Hulot (Les Vacances de Monsieur Hulot). Reż. Jacques Tati (Francja 1953) 160
Wielka nagroda (National Velvet). Reż. Clarence Brown (USA 1944) 119
Wielki przełom (Wielikij pirełom). Reż. Fridrich Ermler (ZSRR 1944) 120
Wielkie nadzieje (Great Expectations). Reż. David Lean (Wielka Brytania 1946) 117
Wołga, Wołga (Volga-Volga). Reż. Grigorij Aleksandrow (ZSRR 1938) 47, 52
- Z***a wami pójda inni*. Reż. Antoni Bohdziewicz (Polska 1949) 121, 170
Zaczarowany rower. Reż. Silik Sternfeld (Polska 1955) 56, 130
Zaczarowany świat (Wasilisa Prekrasnaja). Reż. Aleksandr Rou (ZSRR 1939) 86
Zakazane piosenki. Reż. Leonard Buczkowski (Polska 1947) 56, 57, 58, 60, 161, 163, 170
Zakłęta narzeczoną. Reż. Aleksandr Rou (ZSRR 1939) 86
Zielone lata (The Green Years). Reż. Victor Saville (USA 1946) 160
Ziemia woła (Czlen prawitelstwa). Reż. Aleksandr Zarchi i Iosif Chejfic (ZSRR 1939) 126, 159, 170
Złodzieje i policjanci (Guardie e ladri). Reż. Mario Monicelli (Włochy 1951) 128
Złodzieje rowerów (Ladri di biciclette). Reż. Vittorio De Sica (Włochy 1948) 126
Znachor. Reż. Michał Waszyński (Polska 1937) 85, 86, 92

Zwariowane lotnisko (Biespokojnoje chozjajstwo). Reż. Michaił Żarow (ZSRR 1946) 52, 86

Zwycięstwo na pustyni (Desert Victory). Reż. Roy Boulting (Wielka Brytania 1943) 47

Zygmunt Kłосowski (Zigmunt Kollosowski). Reż. Zygmunt Nawrocki, Borys Dmochowski (ZSRR 1945) 86

Żołnierz zwycięstwa. Reż. Wanda Jakubowska (Polska 1953) 129

Życie Emila Zoli (The Life of Emile Zola). Reż. William Dieterle (USA 1937) 123

Indeks nazwisk

Adamiecki Wacław 33

Albrecht Jerzy 23

Albrecht Stanisław 23, 24, 25, 26,
74, 75, 76, 97, 98, 102, 106, 107,
115, 116, 120, 123, 124, 130, 134,
135, 136, 137, 139, 140, 141, 142,
165, 193, 196

Aleksandrow Grigorij 47, 127, 170,
198, 203, 204

Alfus Zygmunt 71

Andrzejewski Jerzy 114, 122, 130

Annienski Isidor 159, 200

Arliss Leslie 48, 203

Ashley Ray 128, 200

Autant-Lara Claude 128, 198

Axer Erwin 130

Barnet Borys 159, 170, 197, 199

Becker Jacques 48, 124, 197, 202

Berestowski Wadim 129, 198

Berman Jakub 17, 21, 96, 97, 104,
111, 166, 193

Biberman Herbert 128, 203

Bierut Bolesław 22, 23, 97, 110, 140,
190

Bohdziewicz Antoni 17, 50, 121, 163,
193, 204

Bordiugow Giennadij 118, 191

Borejszyna Maria 24

Borkowicz Leonard 115, 130, 180

Bossak Jerzy 17, 18, 24, 40, 50, 51,
118, 157, 193, 195, 196, 202

Boulting Roy 47, 202, 204

Brandys Kazimierz 49

Brandys Marian 130

Bratny Roman 57, 114, 193

Braun Władimir 126, 200

Britkov Grigorij 154

Brown Clarence 119, 204

Brzechwa Jan 102

Buczkowski Leonard 56, 102, 121,
163, 203, 204

Bukowiecki Leon 116, 193

Castellani Renato 128, 200

Cayatte André 128, 202

Cękański Eugeniusz 17, 51, 121,
129, 193, 198, 199
Chejfic Josif 46, 47, 120, 126, 159,
170, 197, 198, 200, 204
Chenal Pierre 160, 203
Chruszczow Nikita 109
Chrzanowski Zbigniew 123, 193
Ciepliński Grzegorz 173, 193
Clair René 119, 124, 128, 161, 200,
201, 2004
Clement René 124, 197
Clouzot Henri-Georges 128, 197
Crabtree Arthur 160, 197, 202
Curitz Michael 117, 197
Cyrankiewicz Józef 166
Czauski Marian 86, 198
Czeszko Bogdan 130
Cziaureli Michaił 127, 204

Dąbrowska Maria 49, 162, 190
De Santis Giuseppe 126, 128, 201,
202, 203
De Sica Vittorio 117, 119, 126, 197,
198, 202, 204
Dękierowski Stefan 102
Dieterle William 123, 124, 199, 205
Dmochowski Borys 86
Dolidze Siko 159, 200
Donskoj Mark 46, 170, 200
Drewnowski Tadeusz 53
Duvivier Julien 55, 199
Dybowski Stefan 138, 167
Dymsza Adolf 162
Dytko Mieczysław 124, 125

Ekler Michał 76
Ermler Fridrich 46, 120, 201, 204

Fernández Emilio 154, 159, 160,
201
Fethke Jan 163, 199,
Fijałkowska Barbara 21, 109, 110,
113, 190
Fleischer Dave 124, 202
Forbert Adolf 17
Forbert Władysław 17
Ford Aleksander 15, 16, 18, 19, 23,
25, 29, 33, 34, 36, 37, 42, 50, 51,
79, 102, 105, 111, 113, 114, 121,
163, 194, 200, 204
Ford John 55, 67, 200
Frend Charles 123, 161, 201, 202

Gajewski Czesław 84, 90
Gardan Juliusz 86, 199
Germi Pietro 126, 198, 201
Gębicka Ewa 78, 117, 120, 127, 141,
149, 150, 164, 194
Giediewaniszwili Szałwa 159, 202
Gierasimow Siergiej 170, 200
Gładysz Antoni 107, 190
Gomułka Wiesław 22
Gordon Konstanty 113, 147, 148
Górski Władysław 173, 194
Grémillon Jean 48, 201
Gromb Dora 106
Grzelecki Stanisław 117, 194

Hager Ludwik 51, 102, 114

Halberda Marek 71, 101, 194

Hawks Howard 55, 200

Hen Józef 130

Hitchcock Alfred 55, 204

Hoffman Paweł 114

Howard Leslie 47, 48, 201

Ivens Joris 157, 202

Iwanowski Aleksandr 47, 86, 197, 200

Iwaskiewicz Jarosław 102

Jacque Christian 119, 160, 199, 202

Jakubowska Wanda 17, 51, 100, 102,
105, 113, 114, 121, 129, 139, 194,
201, 205

Jefimow Eugeniusz 17

Jezierski Andrzej 167, 190

Jędruszczak Hanna 39, 65, 190

Judin Konstantin 86, 159, 198, 203

Jutkiewicz Siergiej 159, 170, 198, 202

Kałatozow Michaił 92, 159, 198, 203

Kaniewska Maria 129, 201

Kański Tadeusz 163, 198

Karpowski Tadeusz 17, 106, 115

Karwański Tadeusz 114

Kawalerowicz Jerzy 113, 114, 129, 163,
197, 199, 201

Kądziański Józef 14, 15, 190

Kersten Krystyna 22, 78, 83, 88,
98, 109, 190

Klejsa Konrad 119, 128, 104

Kochański Aleksander 118, 191

Koecher Jan 130

Kołodyński Andrzej 119, 126, 194

Koniczek Ryszard 47, 54, 190

Konwicki Tadeusz 114, 130

Korcelli Kazimierz 51

Korsz-Sablin Władimir 159, 203

Korzon Andrzej 152, 190

Koseski Adam 118, 191

Kossak Jerzy 114

Kott Jan 114

Kowzan Tadeusz 122, 194

Krawicz Mieczysław 29, 86, 199, 201,
202

Kruczkowski Leon 49, 51

Kulik Adam 161, 171, 194

Kurczewski Jacek 164

Kurek Jalu 49, 194

Kuryluk Jerzy 116, 195

Lasota Grzegorz 114

Le Roy Mervyn 117, 123, 197, 202

Lean David 117, 204

Lejtes Jozef 85, 86, 198, 201

Lemann-Zajiček Jolanta 16, 50, 191

Lenard Joanna 56, 194

Lesiewicz Witold 131, 199

Liwnicz Andrzej 29, 31, 32

Lubelski Tadeusz 8, 56, 122, 191

Lubin Arthur 121, 197

Łukow Leonid 126, 198

Madej Alina 3, 10, 17, 23, 35, 36,
49, 51, 56, 101, 102, 118, 122, 129,
138, 191, 195, 196

Makowski Romuald 29
 Marszałek Rafał 29, 195
 Marten Aleksander 92, 201
 Matwiejew Giennadij 191
 Mayo Archie 160, 201
 Merz Irena 161, 195
 Michalski Kazimierz 53
 Milestone Lewis 55, 200
 Miłosz Czesław 50, 122, 195
 Minc Hilary 37, 96, 191
 Minkiewicz Janusz 49, 195
 Moguy Leonide 161, 199
 Monicelli Mario 128, 204
 Mucha-Świeżyńska Alicja 17, 195
 Munk Andrzej 131, 199, 200

Nałęcki Konrad 163, 203
 Nasfeter Janusz 129, 198
 Naumov Vladimir 203
 Nawrocki Zygmunt 86, 205
 Niekrasowa-Perska Ludmiła 17
 Niewiarowicz Roman 162
 Niziński Kazimierz 114, 120, 141, 151,
 166, 168, 169
 Nowakowski Marek 129, 198
 Nowicki Seweryn 92
 Nowina-Przybylski Jan 85, 86, 201,
 203

Ochab Edward 104, 105, 111, 195
 Olejniczak Maria 129, 198
 Olivier Lawrence 123, 199
 Olszewska Barbara 116, 195
 Osóbka-Morawski Edward 13, 41, 195

Paczkowski Andrzej 22, 26, 118,
 191, 195
 Peltz Jerzy 162, 195
 Petelski Czesław 163, 203
 Petelska Ewa 163, 203
 Perski Ludwik 17, 18, 157, 196
 Petz Barbara 116, 195
 Philipe Gérard 160
 Pietrow Władimir 126, 159, 197, 198
 Pitera Zbigniew 161, 195
 Płazewski Jerzy 172, 175, 195
 Polański Marian 70
 Popiołek Jerzy 129, 198
 Powell Michael 48, 170, 199
 Pressburger Emeric 48, 170, 199
 Protazanow Jakow 86, 201
 Ptushko Aleksandr 86, 198
 Putrament Jerzy 22, 114, 158
 Pyrjew Iwan 46, 47, 120, 158, 170,
 197, 199, 200, 203

Radkiewiczowa Rita 24, 123, 124, 148
 Rajzman Julij 126, 159, 170, 199,
 202
 Rapaport Herbert 86, 200
 Rebane Alicja 84, 90
 Reed Carol 117, 201
 Renoir Jean 124, 200
 Romm Michaił 46, 86, 92, 120, 199,
 200
 Rossellini Roberto 119, 202
 Roszał Grigorij 127, 200
 Roszkowski Wojciech 46, 191
 Rou Aleksandr 86, 204

Różewicz Stanisław 129, 159, 203
 Rubiński Stefan 139
 Rybkowski Jan 113, 114, 122, 163,
 198, 199
 Rykowski Zbysław 109, 127, 191
 Ryszka Franciszek 39, 190, 191

Salkow Sidney 160, 198,
 Samucewicz Olgierd 17, 79
 Savchenko Igor 47, 127, 197
 Saville Victor 160, 204
 Siekierska Jadwiga 104, 147
 Skrzypiec Józef 107, 191
 Skulska Wilhelmina 18, 195
 Sokorska Maria 24, 29, 157
 Sokorski Włodzimierz 20, 21, 96, 97,
 101, 109, 110, 113, 122, 123, 195, 196
 Spychalski Marian 23, 24
 Stalin Józef 104, 140
 Starewicz Artur 104
 Starski Ludwik 51, 102, 114, 115
 Staszewski Stefan 104
 Stern Anatol 114
 Sternfeld Silik 129, 130, 198, 204
 Stevens George 119, 199
 Stolper Aleksandr 126, 170, 198
 Sumerski Kazimierz 129, 199
 Szaro Henryk 32, 203
 Szmaglewska Seweryna 49
 Sznajder Jewgienij 120, 200
 Szyndler Zygmunt 114

Ścibor-Rylski Aleksander 114, 130
 Świda-Ziemia Hanna 164, 191

Tati Jacques 160, 204
 Timoszenko Siemion 52, 203
 Tobiaszwili Wachtang 159, 202
 Toeplitz Jerzy 9, 17, 18, 111, 114,
 130, 190, 196
 Toeplitz Krzysztof Teodor 114
 Tomski Jerzy 121, 196
 Turbowicz Jerzy 17
 Tyrmand Leopold 127, 191

Urbanowicz Stanisław 121, 129, 203
 Utkin Aleksiej 170, 203

Vajnshtok Vladimir 86, 198
 Vergano Aldo 117, 163, 203
 Vernay Robert 119, 199
 Visconti Luchino 126, 200

Wajda Andrzej 130, 202
 Wajnberger Mieczysław 114
 Waldorff Jerzy 57, 196
 Warłamow Leonid 147, 148, 202
 Wasiliew Siergiej 47, 198
 Wasiliew Grigorij 47, 198
 Waszyński Michał 85, 86, 201, 204
 Watt Harry 128, 199
 Ważyk Adam 51, 57, 102, 193
 Welles Orson 117, 201
 Widy-Wirski Feliks 74
 Wilcox Herbert 124, 202
 Wilder Billy 55, 117, 203
 Władyka Wiesław 109, 127, 191
 Wohl Stanisław 17, 18, 51, 79, 113,
 122, 196, 198

Wojtyga Lesław 104, 105, 115

Wrocławski Maksymilian 113

Wyszomirski Jerzy 122, 198

Wyszyński Zbigniew 160, 191

Yamamura So 128, 204

Zabłudowski Tadeusz 24, 115

Zagrodzki Juliusz 69, 196

Zajiček Edward 9, 16, 17, 19, 55, 65,
102, 106, 108, 113, 114, 161, 191, 196

Zampa Luigi 128, 202

Zarchi Aleksandr 46, 47, 120, 126,
159, 170, 197, 198, 200, 204

Zarzycki Jerzy 114, 122, 129, 163,
202, 204

Zeman Boživoj 122, 203

Zhuravlow Vasily 86, 201

Zinnemann Fred 124, 202

Ziółek Zygmunt 63, 74

Zwierzchowski Piotr 2, 112, 191

Żarow Michaił 52, 86, 204

Żenczykowski Tadeusz 78, 191

Żółkiewski Stefan 14, 21, 191, 196

Żuławski Juliusz 49

Żywulska Krystyna 115

Indeks rzeczowy

Centrala Wynajmu Filmów 136, 137,
149, 143, 145

Centralne Biuro Wynajmu Filmów 24,
29, 51, 55, 67, 84

Centralny Urząd Kinematografii 106,
111, 112, 129, 130, 137, 174

Centralny Zarząd Kin i Okręgowe
Zarządy Kin 69, 70, 70, 80, 120,
121, 134, 137, 138, 156, 185

Ceny biletów kinowych 67, 68, 73,
80, 90, 152

Dekret o utworzeniu Przedsiębiorstwa
Państwowego „Film Polski” 19,
41, 42

Dostępność kin 72, 74, 176, 178

Festiwal Filmów Radzieckich 140,
145, 146, 149, 151

Kina objazdowe 55, 64, 77, 78, 80,
81, 82, 84–92, 173

Kinofikacja 9, 29, 30, 31, 32, 35, 37,
38, 40, 42, 45, 46, 53, 66

Kinoteatry 28, 30, 63, 66, 71, 80

Komisja Ankietowa Centralnego
Urzędu Planowani 55, 60, 65,
68, 69, 73, 75, 138

Koncesje na prowadzenie kin 61, 62,
63, 83

Ministerstwo Informacji i Propagandy
16, 18, 32, 42, 51, 52, 57, 58, 62,
63, 78, 79, 80, 83, 84, 91, 187,
189

Ministerstwo Kultury i Sztuki 16, 21, 75

Polityka kulturalna 8, 9, 14, 17, 20,
21, 22, 95, 96, 98, 107, 109, 110

- Polityka personalna 69, 70
- Polskie Zrzeszenie Teatrów Świetlnych 28,
30, 31, 32, 36, 40, 41, 44, 66
- Przedsiębiorstwo Państwowe „Film
Polski” 13, 21, 25, 27, 34, 36, 37, 65
- Publiczność kinowa 10, 20, 29, 36,
41, 44, 49, 51, 52, 54, 56, 57, 59, 73,
75, 86, 88, 99, 118, 119, 121, 133,
141, 144, 154, 157, 161, 162, 164
- R**epertuar 20, 44, 45, 48, 84, 116,
117, 127, 128, 131, 170, 220
- S**prawozdania kierowników kin 85,
87, 88, 89
- System rozpowszechniania filmów 5,
75, 133, 134, 137, 139, 141, 144, 145
- U**państwowienie kin 32, 33, 38, 40, 42
- W**alka o widza 9, 146, 147, 148, 150
- Wydział Propagandy Filmowej 28, 29, 32
- Wyniki rozpowszechniania filmów 159,
160, 161, 162, 163
- Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego 16
- Z**espoły Filmowe 113, 114
- Zjazd w Wiśle 95, 101, 102, 103

**From the Department of Film Propaganda
to the Central Office of Cinematography
The first decade of party-state monopoly in Polish cinema**

Summary

The volume focuses on the first decade of socialist cinematography and treats Polish cinema as a certain institution of social life, shaped under the influence of artistic, economic, political and ideological factors. The author focuses on the infrastructure of filmmaking, the social practices of film production and distribution, as well as the political and economic macro-structures enabling these practices, in an attempt to identify certain model features of the system. Individual chapters reconstruct the basic assumptions of the party and state's cultural policy towards cinema. Through the description and analysis of the instruments of this policy, the author attempts to elucidate the actual goals, scope, strategy and tactics of the party-state apparatus, as well as the style of exercising power over cinema. The author demonstrates how complex, difficult, and tense processes took place under the slogans of "nationalization of cinematography," "cinematification," or "struggle for viewers." By examining the influence of politics on the material equipment of cinemas and their financial condition, the attitudes of filmmakers and audiences, the shape of the systems of film production, distribution and exploitation and the nature of the links between them, the study aims to identify the basic regularities in the functioning of this institution under conditions of state monopoly and party dictatorship, and at the same time to understand the socio-cultural and economic effectiveness of cultural policy from the point of view of the adopted programming assumptions and the real interests of the authorities, the film community and cinema audiences.

The study consists of two parts. The first part covers the period between 1944 and 1947. The following chapters discuss the problems of shaping new structures of political, economic and socio-cultural life, in which the cinema was inscribed into the process of establishing party and state management over the film production. The choice of 1947 as the date for closing the first stage of the post-war history of Polish cinema was dictated by the fact that at that time

the first signs appeared, indicating a gradual closure of the period of short-lived autonomy of the cinema, initially established by the creators themselves. This part discusses, among other things, the process of forming new structures of cinematography, the formulation of theoretical guidelines for future activity, the discussion on the new functions of cinema and the duties of filmmakers. The chapters present in detail the complicated path leading to the nationalization of cinemas, as well as the process of struggle for cinemas between their former, pre-war owners and the supporters of nationalization. This part of the study also analyzes the cinema repertoire available at that time and its reception, which allowed for defining the audience's preferences and expectations in confrontation with the preferences of the authorities. The last two chapters of this part of the monograph are devoted to the problems of reconstruction and functioning of the cinema network, both the permanent cinemas and the travelling cinemas, involved in the propaganda campaign controlled by the party and state authorities and the policy of propagating education and culture.

The second part of the study, covering the years 1948–1955, characterized by the total subordination of culture to politics, presents different dominants, priorities, goals and ways of achieving them, which, in turn, was directly related to the evolution of the cultural policy and, consequently, film policy. It was a period of the party leadership's efforts to secure a greater influence on the further development of cinematography than immediately after the war, resulting, among other things, in efforts to implement the second stage of the Cultural Revolution, of which cinema was to become an important instrument. This part discusses, in turn, the assumptions of the new cultural policy, the principles of subordinating the cinema to politics, the activities aimed at educating a new generation of filmmakers, creating "socialist film art" and educating "socialist viewers." Here, the author draws attention to the previously unknown extent of centralization and bureaucratization of film production and distribution systems. The subsequent chapters of this part of the study present the directions of the transformations of the film repertoire, which emerged in accordance with the guidelines and preferences of the authorities, as well as the rules of functioning of the distribution system and the rules of film exploitation, which were arbitrarily assigned the features of production activity and inscribed in the system of socialist competition. Using archival material, the author describes the ways of "fighting for the audience" and the further fate and effects of the cinematographic process pushed by the authorities, often deviating from the adopted assumptions.

The year 1955 is treated by the author as a special caesura. It was the moment when – along with the beginning of a temporary liberalization of the cultural policy at the time – it was possible to weigh the successes and failures of the first period of reconstruction. It was also

SUMMARY

the moment in which the enormity of the tasks facing the state, as well as the need to draw lessons from past experience became readily apparent.

Keywords: politics, cinematography, cinema, film, cinemas, repertoire

Od Wydziału Propagandy Filmowej do Centralnego Urzędu Kinematografii Pierwsza dekada partyjno-państwowego monopolu w polskim kinie

Streszczenie

Książka dotyczy okresu pierwszego dziesięciolecia funkcjonowania socjalistycznej kinematografii i traktuje o polskim kinie jako pewnej instytucji życia społecznego, kształtowanej pod wpływem czynników artystycznych, ekonomicznych, politycznych i ideologicznych. Autorka koncentruje się na infrastrukturze twórczości filmowej, na społecznych praktykach wytwarzania i rozpowszechniania filmów, oraz na polityczno-ekonomicznych makrostrukturach umożliwiających te praktyki, starając się określić pewne cechy modelowe systemu. Poszczególne rozdziały rekonstruuja podstawowe założenia polityki kulturalnej partii i państwa wobec kina. Poprzez opis i analizę instrumentów tej polityki autorka stara się ujawnić rzeczywiste cele, zakres, strategię i taktykę aparatu partyjno-państwowego, a także styl sprawowania władzy nad kinem. Pokazuje, jak złożone, trudne i pełne napięcia procesy toczyły się pod hasłami „upaństwowienia kinematografii”, „kinofikacji”, czy „walki o widza”. Badając wpływ polityki na materialne wyposażenie kina i jego kondycję finansową, postawy twórców i widzów, kształt systemów produkcji, dystrybucji i eksploatacji filmów oraz charakter występujących między nimi powiązań, zmierza do określenia podstawowych prawidłowości funkcjonowania tej instytucji w warunkach państwowego monopolu i partyjnego dyktatu, a zarazem do poznania społeczno-kulturowej i ekonomicznej efektywności polityki kulturalnej z punktu widzenia przyjętych założeń programowych oraz rzeczywistych interesów władzy, środowiska filmowego i kinowej widowni.

Opracowanie składa się z dwóch części. Pierwsza z nich obejmuje okres między 1944 a 1947 rokiem. W kolejnych rozdziałach omówiono tu problemy kształtowania się nowych struktur życia politycznego, gospodarczego i społeczno-kulturalnego, w które wpisano kino w procesie kształtowania partyjnego i państwowego zarządu nad kinematografią. Wybór 1947 roku jako daty zamknięcia pierwszego etapu powojennej historii kina podyktowany został

faktem pojawienia się wówczas pierwszych sygnałów wskazujących na stopniowe zamykanie okresu krótkotrwałej autonomii kina, zarządzanego początkowo przez samych twórców. W części tej omówiono między innymi proces kształtowania się nowych struktur kinematografii, formułowania teoretycznych wytycznych przyszłej działalności, dyskusję nad nowymi funkcjami kina i powinnościami filmowców. Przedstawiono też szczegółowo skomplikowaną drogę prowadzącą do upaństwowienia kin, a w istocie proces walki o kina, rozgrywanej się między ich dawnymi, przedwojennymi właścicielami a zwolennikami upaństwowienia. Przeanalizowano dostępny wówczas repertuar kin i jego odbiór, co pozwoliło na określenie preferencji i oczekiwań widowni w zderzeniu z preferencjami władz. Dwa ostatnie rozdziały tej części monografii poświęcono problemom odbudowy i funkcjonowania sieci kin, z jednej strony – stałych obiektów, z drugiej – kin objazdowych, zaangażowanych w sterowaną przez władze partyjno-państwowe akcję agitacyjno-propagandową i politykę upowszechniania oświaty i kultury.

W drugiej części opracowania, obejmującej lata 1948–1955, charakteryzujące się całkowitym podporządkowaniem kultury polityce, uwidoczniono odmienne dominanty, priorytety, cele i sposoby ich realizacji, co pozostawało w bezpośrednim związku z ewolucją polityki kulturalnej, a – co za tym idzie – filmowej. Był to okres dążenia kierownictwa partii do zagwarantowania sobie większego niż tuż po wojnie wpływu na dalsze kierunki rozwoju kinematografii, owocujący między innymi zabiegami na rzecz urzeczywistnienia drugiego etapu rewolucji kulturalnej, której ważnym instrumentem miało się stać kino. W części tej omówiono kolejno założenia nowej polityki kulturalnej, zasady podporządkowania kina polityce, działania zmierzające do wychowania nowego pokolenia twórców, stworzenia „socjalistycznej sztuki filmowej” oraz wykształcenia „socjalistycznego widza”. Zwrócono tu uwagę na nieznane wcześniej rozmiary centralizacji i biurokratyzacji systemów produkcji i rozpowszechniania filmów. W kolejnych rozdziałach tej części opracowania zaprezentowano, zgodne z wytycznymi i preferencjami władz, kierunki przekształceń filmowego repertuaru, a także, podporządkowane generalnym założeniom, reguły funkcjonowania systemu rozpowszechniania i zasady eksploatacji filmów, czemu arbitralnie przypisano cechy działalności produkcyjnej i wpisano w system socjalistycznego współzawodnictwa. Opisano też, wykorzystując materiał archiwalny, sposoby „walki o widza” oraz dalsze losy oraz efekty forsowanego przez władze procesu kinofikacji, odbiegające często od przyjętych założeń.

1955 rok autorka traktuje tutaj jako szczególną cezurę. Był to bowiem moment, kiedy – wraz z początkiem przejściowej liberalizacji ówczesnej polityki kulturalnej – można już było przystąpić do dokonania swegoistego bilansu pierwszego okresu odbudowy, zarówno osiągnięć,

STRESZCZENIE

jak i popełnionych błędów. Był to zarazem moment, w którym ujawnił się ogrom zadań stojących przed państwem i powstała konieczność wyciągnięcia wniosków z dotychczasowych doświadczeń.

Słowa kluczowe: polityka, kinematografia, kino, film, kina, repertuar

Redakcja, redakcja techniczna i łamanie
Michał Noszczyk

Projekt okładki i stron rozdzielających
(wykorzystujący fotografie z Narodowego Archiwum Cyfrowego, przedstawiające kolejno:
Józefa Cyrankiewicza, przemawiającego na Wojewódzkim Zjeździe PPS w Katowicach w 1947 r.,
Aleksandra Forda oraz murarzy przy odbudowie Warszawy)
Michał Noszczyk

Korekta
Adriana Szaforz

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.03.2023:
Copyright © 2022 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone



Sprzysyamy otwartej nauce. Od 1.04.2023 publikacja dostępna na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

Wersja elektroniczna monografii zostanie opublikowana w formacie wolnego dostępu
w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego www.rebus.us.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-9709-2188>
Gębicka, Ewa
Od Wydziału Propagandy Filmowej do Centralnego
Urzędu Kinematografii : pierwsza dekada partyjno-
państwowego monopolu w polskim kinie /
Ewa Gębicka. Wydanie I. - Katowice : Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego, 2022

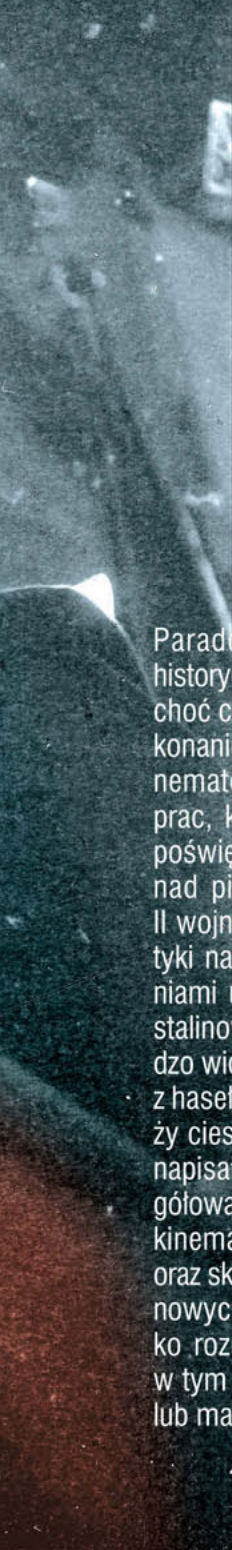
<https://doi.org/10.31261/PN.4111>

ISBN 978-83-226-4174-3
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-4175-0
(wersja elektroniczna)

Wydawca:
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa:
Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7–9
71-063 Szczecin

Wydanie I. Ark. druk. 14,0. Ark. wyd. 12,0. Papier Munken Lynx 100 g. PN 4111.
Cena 24,90 zł (w tym VAT)



Paradoks polskiego piśmiennictwa historycznofilmowego polega na tym, że choć często jest w nim wyrażane przekonanie o upolitycznieniu rodzimej kinematografii, powstaje bardzo mało prac, które tej właśnie kwestii byłyby poświęcone. Dotyczy to również badań nad pierwszym dziesięcioleciem po II wojnie światowej, kiedy wpływ polityki na kino, związany z przekształcaniami ustrojowymi i specyfiką kultury stalinowskiej, nie tylko stał się tak bardzo widoczny, ale stanowił wręcz jedno z haseł nowej epoki. Tym bardziej należy cieszyć się z faktu, że Ewa Gębicka napisała książkę, która przynosi szczegółową analizę oddziaływania polityki na kinematografię w latach 1944–1955 oraz skomplikowanych i wielopłaszczyznowych relacji między władzą a szeroko rozumianym kinem. Wykorzystała w tym celu liczne nieznane do tej pory lub mało eksploatowane źródła.

z recenzji Piotra Zwierzchowskiego



UNIwersytet ŚlĄSKI
WYDAWNICTWO

Ewa Gębicka – dr hab. prof. UŚ w Instytucie Nauk o Sztuce Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Specjalizuje się w zagadnieniach kinematografii jako instytucji życia społecznego i przemysłu kultury. Przedmiotem jej zainteresowań są artystyczne, organizacyjne i finansowe aspekty funkcjonowania kina, zagadnienia produkcji, dystrybucji i promocji filmów. Współautorka i autorka książek oraz artykułów dotyczących zagadnień z zakresu historii i współczesności polskiego kina.

Książka traktuje o polskim kinie jako instytucji życia społecznego, kształtowanej pod wpływem czynników politycznych, ekonomicznych i artystycznych. Autorka koncentruje się na infrastrukturze twórczości filmowej oraz praktykach wytwarzania i rozpowszechniania filmów. Badając wpływ polityki na materialne wyposażenie kina, postawy twórców i widzów, kształt systemów produkcji, dystrybucji i eksploatacji filmów oraz charakter występujących między nimi powiązań, zmierza do wyłonienia podstawowych prawidłowości funkcjonowania tej instytucji w warunkach państwowego monopolu i partyjnego dyktatu.

Cena 24,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4175-0



9 788322 641750

Więcej o książce

