

Dreptanie w miejscu

Promocja filmu dokumentalnego w latach 1945-1946

JOLANTA LEMANN-ZAJIČEK

Wojna, okupacja, holocaust i nowy porządek polityczny zerwały kadrową ciągłość pokoleniową. W zbiorowości dokumentalistów znaleźli się jednak przedstawiciele trzech generacji. Byli więc filmowcy, których data urodzenia przypadała jeszcze na wiek XIX i przedstawiciele pierwszego pokolenia niepodległej Polski oraz ci, którzy w życie zawodowe wchodzili u schyłku okresu międzywojennego. Tę zbiorowość tworzyli i przedstawiciele branży, i członkowie lub sympatycy Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”. Doświadczeni zawodowcy i tacy, którzy kamerę i atelier zobaczyli po raz pierwszy w Łodzi. Różnili się doświadczeniami czasów wojny i okupacji. Jedni przetrwali ją w kraju, inni poza granicami, niektórzy w ZSRR, chociaż tylko kilku, jako członkowie Czołówki Filmowej WP weszło do kraju z Armią Czerwoną.

Kazimierz Wyka w klasycznej pozycji pt. *Pokolenie literackie*, opowiadając się za socjologicznym, a nawet – jak określił to w przedmowie Henryk Markiewicz – *psychologicznym pojmowaniem pokoleń* – uważał, iż *zasada pokoleń umieszczona w ramach okresu naucza, że każdy okres jest tworem wielostronnym: u góry pokład pokolenia górnującego, niżej pokład pokolenia, które w poprzednim okresie wiodło prym (...) I pośród tego linie samotnych prekursorstw, jakie wyjdą kiedyś na powierzchnię*¹.

Z tej perspektywy zbiorowość realizatorów filmu dokumentalnego okresu 1945-1946 była bez wątpienia tworem wielowarstwowym. Realizatorzy najstarszej generacji – Kazimierz Czyński, Eugeniusz Jaryczewski, Aleksander Świdwiński, operatorzy: Zbigniew Gniazdowski, Albert Wywerka, Antoni Wawrzyniak i montażysta Wacław Kaźmierczak należeli do pokolenia, które w poprzednim okresie *wiodło prym*. Gdyby zaś automatycznie przełożyć zasadę pokoleń sformułowaną przez Kazimierza Wykę, należałoby dostrzec w całym pokoleniu średnim, do którego należeli m.in. Stanisław Urbanowicz i Jerzy Bosak, Jadwiga Plucińska i Wanda Jakubowska, Jerzy Zarzycki i Jarosław Brzozowski, Jan Rojewski i Antoni Bohdziewicz – generację dominującą. Takie przełożenie stanowiłoby kolosalne uproszczenie. Była to najliczniejsza grupa rówieśnicza, którą wprawdzie łączyły procesy i wydarzenia historyczne, kulturowe i społeczne zachodzące w okresie międzywojennym w niepodległym kraju, łączył zawód, ale trudno byłoby znaleźć wspólne dążenia, zadania i cele. Reprezentowali zbiorowość rówieśników, których kolejne wspólne przeżycia historyczne – przede wszystkim wojna i losy kraju po jej zakończeniu – skupiły

w jednym miejscu i czasie. Stanowili zatem pokolenie, ale – posługując się nadal sformułowaniem Kazimierza Wyki – w *jego pierwotnym, ramowym istnieniu*². W swoim bogatym dziele Kazimierz Wyka najistotniejszą część rozważań poświęca jednak wyższym formom pokolenia jako grupy społecznej, która do właściwości pierwotnej formy dodaje nowe treści. Autor *Modernizmu polskiego* pisze: *Pewna treść humanistyczna (...) czy historyczna skupia na sobie uwagę szeregu zbliżonych wiekiem roczników i indywidualności, sprawia, że na podstawie wieku i wspólności zadań duchowych organizują się (...) w grupę związaną podobieństwem celu*³.

Taką właśnie grupę pokoleniową stanowili realizatorzy odwołujący się do startowskiej przeszłości: Jerzy Bossak, Aleksander Ford, Tadeusz Kowalski, Wanda Jakubowska, Ludwik Perski, Jerzy Toeplitz. Ta przeszłość stawiała się podstawą rozszerzania nowych aspiracji. Gdy znaleźli się w konkretnym położeniu historycznym i stanęli przed zadaniami związanymi z organizacją powojennej kinematografii, odczuli to jako swoją misję i powołanie. Ich pozycję umacniało dość powszechne niezadowolenie z poziomu przedwojennej kinematografii. Niezadowolenie to wywołało rodzaj snobistycznej mody na krytykowanie, ironizowanie, wyszydzanie okresu *Trędowatej*, *Gehenny* i *Ordynata Michorowskiego*. Ta górująca grupa średniego pokolenia połączona więziami koleżeńskimi, z początku nieliczna, z czasem zaczęła przemawiać w „my pokoleniowym”, uważając, że jedynie ich grupa – powtórzę znowu za Kazimierzem Wyką – *ma prawo do tego „my”, że (...) należycie interpretuje hasła skrywające się w tym zbiorowym zawołaniu*⁴. Nakładająca się na to intensywna autoreklama sprawiła, że wzbudzili oczekiwania, iż właśnie oni odnowią polską kinematografię. W rzeczywistości rola odnowicieli kinematografii ograniczyła się do opanowania jej struktur organizacyjnych wynikających z nacjonalizacji filmu i kina, a także do stworzenia systemu ekonomicznego zapewniającego praktycznie nieograniczony dopływ środków na produkcję filmową. Natomiast zrealizowane przez tę grupę filmy niczego nie odnawiały. Chętelne zapowiedzi nie sprawdziły się. W konsekwencji zamiast kroku do przodu – po raz kolejny przytaczając Kazimierza Wykę – *dreptali w miejscu wśród wielkiego luku*. To dreptanie ujawniało się w anachronicznym, wąskim rozumieniu zadań dokumentalisty, ograniczeniu tychże do rejestrowania zdarzeń i układania ich w kolejny film. W konsekwencji funkcję filmu dokumentalnego ograniczyli do roli politycznego instrumentu propagandowego i reklamowania poczynań władzy. Przy czym reklama ta, sprowadzająca się do biernego zarejestrowania faktów, nie odwoływała się ani do emocji, ani do intelektu widza, a tym samym nie mogła wpływać na ukształtowanie oczekiwanych postaw politycznych i społecznych. Wąska grupa decyzyjna Filmu Polskiego, preferująca film dokumentalny jako narzędzie propagandy, wykreowała się po latach na kontynuatorów koncepcji Griersona⁵. Przedwojenne osobiste kontakty Jerzego Toeplitza, Stanisława Wohla i Eugeniusza Cękańskiego z Basilem Wrightem i Paulem Rothą miały być rękojmnią tych zależności. Tymczasem różnice były kolosalne.

Na pierwszym miejscu należałoby wymienić nieumiejętność „udramatyzowania” materiału, preferowanie natrętnego komentarza, a przede wszystkim brak troski o funkcjonowanie filmu dokumentalnego w obiegu społecznym i jednostronne zabieganie o zainteresowanie władzy. Te różnice pogłębiało dodatkowo

srowadzenie filmu dokumentalnego do rejestrowania faktów, preferowanie nieatrakcyjnych, źle zrealizowanych dokumentów, ograniczanie bądź zamykanie drogi na ekran filmom będącym subiektywnym, emocjonalnym, autorskim widzeniem świata, autorską interpretacją zjawisk, a nie zaledwie informacją o czymś. Pokolenie realizatorów *grupy programowej*, dla której angielska szkoła filmu dokumentalnego była niedościgłym wzorem, ulegało złudzeniu, że sprowadzając zadanie filmu dokumentalnego do agitacyjnej funkcjonalności, realizuje Griersonowski postulat kierowania uwagi widza na codzienne sprawy życia. Zafascynowanie angielskimi dokumentalistami, czemu dawali świadectwo w artykułach publikowanych w latach trzydziestych, ułatwiało traktowanie *filmu jako trybuny i używanie go jako propagandy*. Rzecz jednak w tym, że na tej trybunie stanął – odpowiedzialny w tym czasie za kształt polskiego filmu dokumentalnego – realizator ówczesnie bez praktycznego doświadczenia – Jerzy Bossak. W okresie 1945-1946 zabrakło w tej grupie wyraźnej indywidualności artystycznej, zaś ten, który tę indywidualność ujawnił, a był to bez wątpienia Antoni Bohdziewicz, z osobistych pobudek został zepchnięty na margines.

Niezależnie od agresywnej autoreklamy były jeszcze inne okoliczności, które wykreowały i umacniały dominującą pozycję omawianej grupy. Oczywiście to, że kilku jej przedstawicieli organizowało powojenną kinematografię, że potrafiło zdobyć podstawowy sprzęt, pieniądze, że przyjmowali innych do pracy, zapewniając tym samym warunki egzystencji, czasem wręcz dach nad głową, jest okolicznością nie do przecenienia. To, że paradowali w oficerskich mundurach, mogło tego czy owego śmieszyć, mogło nawet budzić zawiść, ale z drugiej strony ich błyskawiczne kariery stymulowały tych, którzy z rozmaitych powodów nie umieli odnaleźć się w powojennej rzeczywistości bądź jej się obawiali. Wydaje się, że w równym stopniu dotyczyło to twórców, dla których film był od lat profesjonalnie uprawianą dyscypliną, jak i tych, którzy sięgali po nową w życiu przygodę. Ci ostatni znajdowali się w większości wśród reprezentantów najmłodszego (roczniki 1915 i następne) pokolenia realizatorów omawianego okresu.

Większość z nich wypromował w ramach Warsztatu Filmowego Młodych Antoni Bohdziewicz. Jego asystentem przy realizacji $2 \times 2 = 4$ był Tadeusz Makarczyński. W ramach ćwiczeń warsztatowych Andrzej Panufnik zrealizował *Baladę f-moll*. W Warsztacie sposobił się do pracy operator Karol Chodura i Henryk Makarewicz. Z Warsztatem był związany operator, który ukończył zagraniczny kurs filmowy – Franciszek Fuchs⁶. Dwójka pozostałych realizatorów – Natalia Brzozowska i Konstanty Gordon – po krótkim stażu w Polskiej Kronice Filmowej dostała możliwość samodzielnego zrealizowania filmu.

Najmłodsze pokolenie dojrzewało w nieco innych warunkach niż ich starsi koledzy. Niektórych objęła już reforma szkolnictwa Janusza Jędrzejewicza i doświadczyli zmian, jakie w drugiej połowie międzywojennego dwudziestolecia zachodziły w szkolnictwie średnim. Została również zwiększona liczba szkół zawodowych. W jednej z nich – w Państwowej Szkole Przemysłowej w Bielsku – uczył się Karol Chodura. Na pokolenie zaczynające studia wyższe w latach trzydziestych czekało dwukrotnie więcej uczelni wyższych (państwowych i prywatnych) niż na ich kolegów w połowie lat dwudziestych⁷. Systematycznemu rozwojowi szkolnictwa i nauki towarzyszył rozwój kultury i sztuki, a do upo-

wszechniania kultury, w tym również kultury filmowej, w istotny sposób przyczyniał się gwałtowny rozwój radiofonii popularyzującej film i kinematografię. Jednak upowszechnianie kultury filmowej wpłynęło na zainteresowania tylko jednego z czołówek reżyserów najmłodszego pokolenia – Tadeusza Makarczyńskiego. Erudycja, zainteresowania filmowe, umiejętność przemawiania na każdy temat sprawiły, że Makarczyński stał się aktywnym wykładowcą kursu wiedzy o filmie zorganizowanego pod patronatem Towarzystwa Rozwoju Filmu Polskiego, w który zaangażował się też Antoni Bohdziewicz. Tadeusz Makarczyński nie był reżyserem, ale – jak pisze Zbigniew Pitera – mówcą, który *jako student prawa cieszył się sławą nieprześcignionego oratora, gładko zdobywając pierwsze nagrody na konkursach krasomówstwa (...)*⁸.

Podczas gdy dla Tadeusza Makarczyńskiego głównym nurtem zainteresowań były wówczas studia prawnicze, dla Konstantego Gordona, który przerwał studiowanie historii sztuki – praca w teatrze, a dla Andrzeja Panufnika – kompozycja i dyrygentura. Podobnie jak ich starsi koledzy, przedstawiciele najmłodszej generacji studiów nie kończyli. Tadeuszowi Makarczyńskiemu kontynuowanie nauki uniemożliwił wybuch wojny. Uczestniczył wprawdzie w zajęciach na tajnych uniwersytetach okupacyjnych, ale dramatyczne wydarzenia – aresztowanie przez gestapo i osadzenie w obozie koncentracyjnym w Płaszowie – uniemożliwiły ukończenie studiów. Konstanty Gordon był członkiem Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej. W 1933 roku został skazany na 3 lata więzienia. Potem pracował jako dekorator i asystent reżysera w podrzędnym teatrze warszawskim⁹.

W Filmie Polskim Gordon zrobił szybko karierę. Zaczynał od pomocniczych funkcji w kronice filmowej, a po kilku miesiącach, w 1946 roku zrealizował dwa filmy. Wspólnie z rówieśniczką – Natalią Brzozowską – reżyserował *Gimnastykę dla wszystkich*, a samodzielnie *Fabrykę żarówek*. W stawianiu pierwszych kroków filmowych pomagał Konstantemu Gordonowi doświadczony operator średniego pokolenia – Seweryn Kruszyński (później autor zdjęć do *Skarbu*), który realizował zdjęcia do *Fabryki żarówek*.

Wróćmy raz jeszcze do zasady pokoleń Kazimierza Wyki, a konkretnie do linii samotnych prekursorstw, które – jak pisze autor – *wyjść kiedyś na powierzchnię*. Tak się złożyło, że te linie wyznaczyło swoimi filmami dwóch reżyserów należących do najmłodszego pokolenia. Był to kompozytor Andrzej Panufnik, reżyser jedyne go filmu pt. *Ballada f-moll* (1945) i Tadeusz Makarczyński, który po zrealizowaniu dla Instytutu Filmowego, wchodzącego w skład p.p. „Film Polski”, dwóch filmów *Ręce dziecka* i *Łopuszna – ziemia nieznana* nakręcił *Suitę warszawską* (1946). Filmy Panufnika i Makarczyńskiego, pozbawione komentarza, ukazują obraz zrujnowanej Warszawy, opierając się na klasycznej formule poszukiwania ekwiwalentu wizualnego do muzyki. W *Balladzie f-moll* do ballady f-moll Fryderyka Chopina, w *Suicie warszawskiej* do muzyki oryginalnej skomponowanej przez Witolda Lutosławskiego. Makarczyńskiemu i Panufnikowi udało się przy tym osiągnąć jedność obrazu i dźwięku, w której muzyka stała się elementem dramaturgicznym filmu i uwydatniła rytm obrazów. Przyjęcie takich założeń sprawiło m.in., że podczas zdjęć do trzeciej części *Suity warszawskiej* Witold Lutosławski ustalał rytm ruchów warszawskiego dorożkarza i dozorca zmiatającego ulicę tak, aby były zgodne z rytmem muzycznym¹⁰. W konsekwencji, w obydwu filmach obraz łącznie z muzyką stworzył poetycką

wizję zagłady, a w przypadku filmu Tadeusza Makarczyńskiego także odbudowy miasta. Filmy Panufnika i Makarczyńskiego były próbą poszukiwania miejsca filmu dokumentalnego nie tyle w rejestracji wydarzeń, ile w akcie kreacji i stały się pierwszymi próbami rozszerzenia formuły filmu dokumentalnego. Obydwaj reżyserzy udowodnili, że film dokumentalny nie musi być schematyczną kliszą, banalnym ilustrowaniem wyraźnie założonej tezy. Próbowali osadzić go w kontekście sztuki, a nie tylko oficjalnego notesu. Udowodnili, że priorytetowemu zadaniu postawionemu ówczesnie filmowi dokumentalnemu, a mianowicie *zapisywaniu roku zerowego*, można nadać wymiar artystyczny, że takie właśnie filmy mogą wywoływać znacznie głębsze emocje i refleksje niż stereotypowe układanki. *Suita warszawska* jest tego najlepszym dowodem.

Wiadomo, że ówcześni szefowie kinematografii zdecydowali, iż zrealizowaną w ramach ćwiczeń Warsztatu Filmowego Młodych *Balladę f-moll* należy odłożyć na półkę. Oficjalnie stawiane zarzuty, utrzymane we właściwej dla tamtych czasów frazeologii, brzmią absurdalnie. Żalobnemu rapsodowi, czym *de facto* był film Panufnika, zarzucono brak ideologicznej klarowności¹¹. Szefowie kinematografii dali tym samym dowód bardzo ograniczonego sposobu pojmowania roli i funkcji filmu dokumentalnego. Sprowadzenie funkcji filmu dokumentalnego do prostackiej propagandy źle świadczy o mentalności szefów kinematografii, a jeszcze gorzej pozwala myśleć o ich postawach etycznych, jeżeli przyjąć supozycję, o której wspominałam, a mianowicie, że w odłożeniu tego filmu na półkę kierowała nimi osobista niechęć do Antoniego Bohdziewiczza. Gdyby bowiem *Ballada f-moll* została skierowana do kin, byłoby to równoznaczne z przyznaniem racji Bohdziewiczowi, iż filmy mogą powstawać po prostu w ramach ćwiczeń. Tymczasem, szefowie Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, aby postawić na swoim, do listy zarzutów stawianych *Balladzie f-moll* dorzucili jeszcze *niedostatki techniczne*¹².

Odłożenie na półkę *Ballady f-moll* było błędem niczym nie usprawiedliwionym. Po latach, kiedy na dodatek okazało się, że formuła filmu dokumentalnego opartego na łączeniu obrazu z muzyką jest nadal nośna, Jerzy Bossak, być może usiłując zdjąć z siebie odium skandalicznej decyzji, nieoczekiwanie oświadczył Kazimierzowi Karabaszowi, że był współautorem *Ballady f-moll*, że zrobiony razem z Panufnikiem film nie ujrzał ekranu tylko dlatego, że *negatyw został zniszczony w laboratorium, że ocalała z tego malutka część tylko*¹³.

Jerzy Bossak koloryzował. O tym, że film Andrzeja Panufnika nie został zniszczony w laboratorium, że był przygotowywany do rozpowszechniania, świadczy chociażby zapis umieszczony na 7 stronie *Sprawozdania z działalności Przedsiębiorstwa za rok 1945* znajdującego się w Archiwum Akt Nowych w Zespole akt Ministerstwa Informacji i Propagandy. Z dokumentu wynika, że *Ballada f-moll* została ukończona, zmontowana i udźwiękowiona, zaś tytuł filmu Panufnika umieszczony wśród innych ukończonych w 1945 roku, takich jak *Odra do Bałtyku* itd.¹⁴ Temu, co opowiadał Jerzy Bossak, zadają kłam także wydania specjalne „Biuletynu Informacyjnego”, którego redakcję osobiście nadzorował. W zapowiedziach ekranowych można tam przeczytać m.in.: *Zniszczenia Warszawy są tematem filmu muzycznego „Ballada f-moll Chopina” zrealizowanego przez A. Panufnika i A. Forberta. Autorzy w szeregu artystycznie skomponowanych zdjęć ukazują nam na tle muzyki Chopina tragiczną wymowę ruin Stolicy.*

*Zdjęcia zburzonej Warszawy zestawione zostały z zabytkami i pomnikami miasta w ich dawnej szacie*¹⁵.

Na szczęście *Suita warszawska* nie podzieliła losów *Ballady f-moll*. Jednak walory artystyczne obrazu Tadeusza Makarczyńskiego nie zostały wykorzystane w taki sposób, na jaki zasługiwały. Z powodu niewielkiej liczby kopii i zaledwie kilku, dosłownie, parozdaniowych wzmianek w prasie filmowej *Suita warszawska* była, podobnie jak *Ostatni Parteitag w Norymberdze* i wiele innych filmów dokumentalnych, prawie nieznana.

Kwitowanie takiego stanu rzeczy wadliwym systemem rozpowszechniania, o czym możemy przeczytać w III tomie *Historii filmu polskiego*, niewiele tłumaczy. System funkcjonował wadliwie, to oczywiste, jednak miał on uwarunkowania subiektywne i obiektywne. Do czynników obiektywnych należy zaliczyć ubóstwo techniczne kinematografii, a konkretnie niedobór taśmy pozytywowej pogłębiany przede wszystkim przez preferencyjne rozpowszechnianie filmów radzieckich. Miesięcznie bowiem wykonywano do nich od kilkudziesięciu do stu kopii pełnometrażowych filmów¹⁶. Tymczasem strona radziecka do końca 1946 roku nie wywiązywała się z zobowiązań wynikających z polsko-radzieckiej umowy handlowej, do której w marcu 1946 r. został włączony zapis o dostarczeniu Przedsiębiorstwu Państwowemu „Film Polski” taśmy filmowej¹⁷. Ponadto propaganda komunistyczna, przybierająca szczególnie agresywny ton w okresach poprzedzających doraźne akcje związane np. z referendum, z wyborami do Sejmu, z Premiową Pożyczką Odbudowy Kraju lub Powszechnym Spisem Ludności, obligowała Film Polski do nasilenia agitacji filmowej. Zrealizowane na tę okoliczność plakaty były masowo rozpowszechniane. Dla przykładu, agitki Ludwika Perskiego na temat referendum, *Sprawa najważniejsza* i *Trzy kroki naprzód*, miały – odpowiednio – 170 i 150 kopii¹⁸. Takie filmy na tematy aktualne wyświetlały kina stałe, objazdowe oraz tzw. przenośne, urządzone w świetlicach, halach fabrycznych, klubach itp. z poprzedzającą seans prelekcją oficera *polityczno-wychowawczego* z Centralnej Oficerskiej Szkoły Politycznej.

Dla przykładu w marcu 1946 roku Dział Filmów Przenośnych „Filmu Polskiego” tylko w Łodzi przygotował 141 zestawów, które obejrzało 39 749 widzów¹⁹. Akcja propagandowa nasiliła się w ostatnich dniach przed referendum. Każdy seans w 450 kinach stałych był poprzedzany kilkuminutowym wystąpieniem przedstawiciela wojska lub związków zawodowych, a Ministerstwo Informacji i Propagandy szacowało, że seanse te obejrzało około 5 000 000 widzów. Akcję uzupełniał przygotowany w 400 kopiach *Kalendarz Filmowy*, utrwalający datę i slogany wyborcze²⁰.

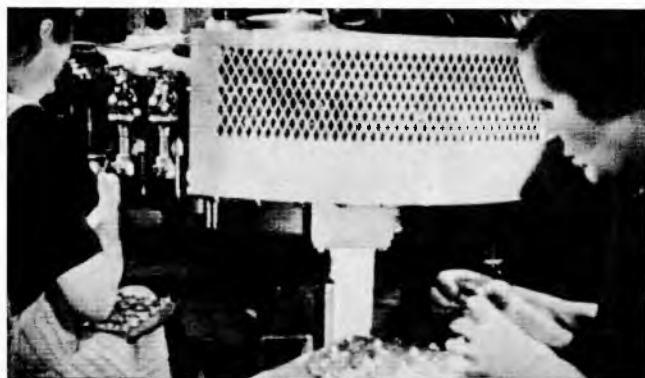
Z drugiej jednak strony nadgorliwość propagandowa połączona ze zwykłą nieudolnością organizacyjną powodowała, że wiele filmów chybiło celu. Filmowcy, szermując frazesami o „społecznej użyteczności”, nie potrafili zadbać, aby filmy dokumentalne ukazywały się w porę na ekranie, a tym samym odbierali im możliwość uzyskania rezonansu społecznego. Na przykład zbagatelizowali rolę, jaką mógłby odegrać film Ireny i Tadeusza Byrskich *Gdzie jest nasz dom*, opowiadający o losach sierot wojennych. Zignorowali bowiem kampanię prasową zainicjowaną przez „Przekrój” i tygodnik „Wies” na rzecz tych osierconych dzieci²¹. Opieszałość w akcjach propagandowych wytknęło również Ministerstwo Informacji i Propagandy. W cytowanym *Sprawozdaniu z akcji*



Odrą do Bałtyku, reż. Stanisław Urbanowicz (1946)



Straż nad Bałtykiem, reż. Jerzy Bossak (1946)



Fabryka żarówek, reż. Konstanty Gordon (1946)

referendalnej „Filmu Polskiego” odnotowano, że „Film Polski” rozpoczął akcję propagandy filmowej związanej z referendum zbyt późno²². Ale te opóźnienia pozostawały w wewnętrznym kręgu przedsiębiorstwa i jego formalnego zwierzchnictwa. Zdarzały się jednak tak drastyczne, że ujawniały bezhołowie panujące w kinematografii i żenującą niekompetencję jej szefów. Przykładem może być propagandowy plakat Tadeusza Kowalskiego *PPOK* (Premiowa Pożyczka Odbudowy Kraju), który ukazał się na ekranach pod koniec pierwszej dekady czerwca, zaś termin subskrybowania pożyczki minął trzy miesiące wcześniej – w lutym 1946 roku²³.

Deficyt taśmy pogłębiała dodatkowo konieczność cotygodniowych wydań PKF wykonywanych w stu kilkudziesięciu kopiach. Na rozpowszechnianie filmu dokumentalnego w kraju pozostawały więc resztki taśmy, pomniejszone przez preferencje dla kierujących się swoimi kryteriami ministerstw: Spraw Zagranicznych, Żeglugi i Handlu Zagranicznego, a także Komunikacji. W „Filmie Polskim” podziału tych resztek jego dyrektorzy dokonywali z punktu widzenia własnych interesów, ze szczególnym uwzględnieniem dbałości o wykreowanie pozytywnego wizerunku partyjnego oczach partyjnego dysponenta. A to jak widać nie zawsze się udawało.

Szefowie kinematografii oficjalnie przypisywali filmowi dokumentalnemu ważną rolę w kształtowaniu obrazu powojennej kinematografii. Rzeczywistość odbiegała jednak od okazjonalnych deklaracji. Film dokumentalny znajdował się na marginesie zainteresowań dyrektorów. Także prasa pisała przede wszystkim o filmie fabularnym, bagatelizując „nadprogramy” i „dodatki”. Przede wszystkim zaś wprowadzenie filmu dokumentalnego w obieg społeczny nie odpowiadało interesom Jerzego Bossaka, skoncentrowanego na promowaniu kierowanej przez siebie kroniki oraz wydań specjalnych PKF, w których najczęściej przedstawiał własne realizacje. Aleksander Ford, reżyser filmów fabularnych, miał inne priorytety. W sferze urzędowej było to ratowanie własnego wizerunku jako szefa kinematografii, zaś w sferze twórczej – projektowanie *Ulicy Granicznej*. Pozostali członkowie górującej w przedsiębiorstwie grupy z przedwojennej opozycji wobec „branży” ambicje kierowali również w stronę filmu fabularnego. Ponieważ nie byli biegli w filmowym rzemiośle, film dokumentalny był dla nich tylko „treningiem realizatorskim”. Pozostawał drugorzędnym „nadprogramem”. W rezultacie film dokumentalny pozostawiono przedwojennym „branżowym” dokumentalistom, młodzieży z Warsztatu Filmowego Młodych oraz nowicjuszom. Taki układ był wystarczającym powodem, aby nie nadawać rozgłosu i nie promować filmów dokumentalnych – szczególnie jeśli zdarzały się pozycje oryginalne, jak to było w przypadku *Suity warszawskiej* lub odłożonej na półkę *Ballady f-moll*, a także *Ostatniego Parteitagu w Norymberdze*, który był eksploatowany zaledwie w 14 kopiach i nawet nie jako „dodatek” przed filmem fabularnym, lecz w tzw. programie składanym. Ten program był – z całą dosłownością – sklecony byle jak. Obok *Ostatniego Parteitagu...* Bohdziewicza znalazł się tam bowiem jeszcze jego filmowy żart *A jednak się kręci*. Na dodatek w programie tym umieszczono dwa nieatrakcyjne filmy Leopolda Buczkowskiego: *Łódź 1939-45* i *W noc wigilijną*²⁴. A przecież istniała możliwość tak prostej opcji, jak nazwanie filmu Bohdziewicza wydaniem specjalnym PKF i rozpowszechnianie go w liczbie 100-120 kopii, które przeszłyby przez ekrany wszystkich 430 czyn-

nych ówczesnie kin. Chociaż wiele wskazuje na to, że kierownicy Filmu Polskiego znali preferencje widzów chcących przede wszystkim oglądać obrazy ukazujące hitlerowską klęskę, także w tym przypadku górę wzięły względy osobiste i zwykła małostkowość. W konsekwencji eksploatacja filmu *Ostatni Parteitag w Norymberdze* została ograniczona do nielicznych kin niskich kategorii oraz kin objazdowych.

Jerzy Bossak prawdopodobnie zdawał sobie sprawę, że to film oryginalny, przykład niebanalnego ujęcia publicystyki filmowej. Niewykluczone, że docenił go dopiero po latach, gdy był doświadczonym realizatorem. Ale w związku z filmem Bohdziewicza Kazimierz Karaszk daje pewne świadectwo. Mianowicie Bossak wobec Karasza nie tylko przypisał sobie inicjatywę realizacji *Ostatniego Parteitagu*.... Posunął się znacznie dalej. W 1980 r., dziesięć lat po śmierci Antoniego Bohdziewicza, oświadczył, że to on, Jerzy Bossak, zrealizował ów film. Z wypowiedzi Bossaka wynika, że z powodu jego choroby Bohdziewicz zaopiekował się *tylko na prośbę pracami wykończeniowymi* i wykorzystując niedyspozycję rzeczywistego autora, wprowadził swoje nazwisko do napisów czołowych jako reżysera filmu²⁵. Jest to insynuacja karkołomna, jeżeli weźmie się pod uwagę, iż w owym czasie Bossak jako dyrektor programowo-artystyczny Filmu Polskiego redagował wszystkie czołówki i żaden film nie mógł być opatrzone napisami wbrew jego woli.

Skoro filmy oryginalne – *Ostatni Parteitag w Norymberdze*, *Suita warszawska* – były usuwane w cień, należy postawić pytanie, które z filmów zrealizowanych w latach 1945-1946 zasługiwały na promocję? Zmierzam do postawienia tezy, że wąsko pojmowane własne interesy wzięły górę nad promowaniem filmów, które dawałyby przykład niebanalnych rozwiązań i możliwości artystycznych filmu dokumentalnego. W konsekwencji kierownictwo kinematografii skoncentrowane na podtrzymywaniu zaufania politycznego dysponenta ograniczyło *społeczną użyteczność* wyłącznie do potrzeb politycznej propagandy państwowej. Dla przykładu *Zagłada Berlina* Jerzego Bossaka i *Budujemy Warszawę* Stanisława Urbanowicza oraz retrospektywny przegląd wydań PKF znalazły się w programie uroczystego pokazu, który 22 lipca 1945 roku, w pierwszą rocznicę utworzenia PKWN odbył się w warszawskim kinie „Polonia”. Na pokazie byli obecni Bolesław Bierut, Edward Osóbka-Morawski, ministrowie i przedstawiciele korpusu dyplomatycznego. Komentując to wydarzenie na łamach redagowanego – przypomnę – przez Jerzego Bossaka – „Biuletynu Informacyjnego” Zbigniew Pitera napisał: *Wyświetlane filmy (...) były kilkakrotnie przerywane gromkimi oklaskami. Po pokazie prezydent Bierut wyraził przedstawicielom Filmu Polskiego uznanie (...) podkreślił trafność oraz potrzebę kontynuowania produkcji takich właśnie filmów*²⁶. Kilka miesięcy później – 30 września 1945 roku – szefowie Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego zorganizowali pokaz dla premiera Osóbki-Morawskiego. Przedwojennemu działaczowi ruchu spółdzielczego filmowcy zademonstrowali film *Spółdzielczość* Eugeniusza Jarczyńskiego. Rozgłos nadali także filmowi *Odrą do Bałtyku* Stanisława Urbanowicza. Nawiasem mówiąc, ten monotonny film z natrętnym komentarzem był jedynym polskim dokumentem, który w kwietniu 1946 roku znalazł się w programie tzw. pokazów periodycznych przygotowanych przez Naczelną Dyрекcję dla środowiska filmowego. Filmowi Urbanowicza zorganizowano zatem pokaz prasowy,

kopie rozesłano do wszystkich Okręgowych Zarządów Kin, przy czym nie został wtlóczony do programu składanego, jak *Ostatni Parteitag w Norymberdze*, lecz był rozpowszechniany w charakterze samodzielnego, średniometrażowego filmu. Zamieszczony w dwutygodniku „Film” kadr z *Odrą do Bałtyku* podpisano – aby nie było wątpliwości – *Fragment z p i ę k n e g o* (podkr. J. L.-Z.) filmu ...²⁷ Znalazło się także miejsce na przedruk fragmentów pochwalnych recenzji z innych czasopism.

Ten przyptyw staranności, zapobiegliwości i energii dyrektorów kinematografii może znaleźć wytłumaczenie w dokumentach z posiedzeń Sekretariatu KC PPR. W okólniku nr 14 z 1946 r. została umieszczona nota: *Zagospodarowanie Ziemi Odzyskanych i ochrona granic zachodnich jest podstawowym zagadnieniem przyszłości naszego narodu, a granice nad Odrą, Nysą i Bałtykiem są jedną z najważniejszych gwarancji pokoju. Nocie towarzyszyło postanowienie: 2-9 V 1946 Tydzień Ziemi Odzyskanych pod hasłem: „Nad Odrą, Nysą i Bałtykiem – przyszłość Polski”*²⁸.

Upowszechnianiu filmów dokumentalnych służyły ówczesznie nie tylko okólniki Sekretariatu KC PPR, rocznice bądź sentymenty premiera Osóbki-Morawskiego. Gdy Konstanty Gordon zakończył realizację swojego debiutu *Fabryka żarówek* według scenariusza dyrektora Jerzego Bossaka, filmowi została wyprawiona uroczysta prapremiera. Dokument ten bowiem stwarzał dodatkowo możliwość zaprezentowania się kierownictwa „Filmu Polskiego” – nie tylko jako propagatorów odbudowy kraju i kreatorów ukazujących *robotnika polskiego jako pioniera przemysłu polskiego*²⁹, ale również jako promotorów młodej kadry. W tym celu w sierpniową niedzielę 1946 r. filmowcy zastosowali chwyt propagandowy, jakby wyjęty z późniejszego o cztery lata socrealistycznego filmu Eugeniusza Cękalskiego *Dwie brygady*. A więc wysłali samochody do Pabianic, gdzie znajdowała się fabryka żarówek, o której Konstanty Gordon nakręcił film. Do Łodzi zjechali robotnicy wraz z rodzinami, gdyż okazję zobaczenia siebie na ekranie trudno byłoby pominąć. Czytelnik „Filmu” mógł się później dowiedzieć z relacji zatytułowanej *Robotnicy na ekranie i na widowni*, iż pokaz *udał się doskonale* i że towarzyszyły mu okrzyki *zadowolenia, radości i aprobaty*³⁰. Ale była też i druga strona medalu. Dyrektor fabryki nie ukrywał rozczarowania. Sądził bowiem, że z kilkutygodniowego kręcenia zdjęć powstanie dłuższy film. Nie kryli rozczarowania także pracownicy, których zwerbowano do kina w letnią niedzielę po to, aby obejrzeć zaledwie kilkuminutowy film.

Incydentalnie podejmowane działania nie mogły mieć wpływu na upowszechnienie i popularyzowanie filmu dokumentalnego. Bagatelizowany i prawie nieznan w kraju był z dużym powodzeniem wyświetlany za granicą i odegrał znaczącą rolę, na którą historycy nie zwracali dotąd uwagi. W III tomie *Historii filmu polskiego* można wprawdzie na ten temat znaleźć lakoniczne informacje, ale już znacznie trudniej zorientować się, jakie miało to znaczenie.

Promocję polskiego powojennego filmu dokumentalnego zainicjowało Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Wprawdzie jeszcze w sierpniu 1945 roku, tuż po wznowieniu stosunków dyplomatycznych z Francją i Anglią, Stanisław Wohl i Jerzy Toeplitz, który wówczas kierował w Filmie Polskim działem zagranicznym, wyjechali do Paryża i Londynu i nawiązali kontakt z Direction Général du Cinéma i sekcją filmową brytyjskiego ministerstwa informacji w sprawie

wzajemnego obrotu filmami, jednak praktyczna realizacja tej wymiany natrafiła na wiele przeszkód wynikających z nieunormowanych stosunków międzynarodowych oraz z tego powodu, że pomiędzy Filmem Polskim i zagranicznymi odbiorcami znajdowało się wiele ogniw pośrednich: Krajowa Rada Narodowa, Ministerstwo Informacji i Propagandy oraz Ministerstwo Żeglugi i Handlu Zagranicznego, w którego kompetencji znajdował się obrót towarowy. A w obrocie międzynarodowym film napotykał te same komplikacje (nieunormowane sprawy dewizowe, trudności komunikacyjne), co każdy zagraniczny artykuł handlowy.

Przedsiębiorstwo znalazło się zatem w sytuacji petenta, który w instytucjach podległych trzem resortom musiał wymóc ustanowienie zasad zagranicznego obrotu filmami jako środka propagandy (MIiP), narzędzia polityki zagranicznej (MSZ) towaru przysparzającego krajowi dewiz (MŻiHZ). Nawiasem mówiąc, dyrektorzy Filmu Polskiego zbagatelizowali również tę sprawę i dopiero w listopadzie 1946 roku przedstawili do akceptacji MŻiHZ projekt umowy na sprzedaż własnych filmów dokumentalnych³¹. W konsekwencji zaniedbań filmowców, krzyżujących się kompetencji, splotu uzależnień wytworzyła się paradoksalna sytuacja. Filmy angielskie i francuskie, nawet szwajcarskie i amerykańskie (w tym dokumenty Franka Capry) miały łatwiejszy dostęp na ekrany polskie niż polskie filmy na zagraniczne. Bowiem zagraniczne filmy wymagały zaledwie kwalifikacji cenzury i dewiz z Ministerstwa Żeglugi i Handlu Zagranicznego. W tej sytuacji Film Polski był skazany na kontakty z polskimi ośrodkami i instytucjami emigracyjnymi, które godziły się na pojałtański porządek: nowojorskim Warszawskim Towarzystwem Filmowym, Radą Narodową Polaków we Francji itp.³² I do takich ośrodków Film Polski wysyłał bez przeszkód m.in. kilka wydań Polskiej Kroniki Filmowej, *Budujemy Warszawę* i *Bitwę o Kołobrzeg*. Tą drogą, zmontowany i skrócony przez Cękałskiego, film Urbanowicza *Budujemy Warszawę* (*Warsaw Rebuilds*) znalazł się w wersji angielskiej w licznych kinach amerykańskich, a na taśmie 16 mm był wyświetlany w salach szkolnych, uniwersyteckich kampusach i w wielu klubach. Kopie tego filmu jako świadectwo zniszczenia i odbudowy znalazły się również w zbiorach Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie, Biblioteki Filmowej Rządu Australijskiego, Muzeum Polskiego w Chicago oraz w wielu innych archiwach.

Natomiast MSZ, wysyłając filmy pocztą dyplomatyczną, tym samym unikało skomplikowanych procedur, ingerencji i biurokratycznego wścibstwa. Prowadziło więc akcje na znacznie szerszą skalę. Wysyłaniem filmów zajmował się Departament Prasy i Informacji, który kierował je do misji wojskowych, poselstw, ambasad, organizacji międzynarodowych itp. Za pośrednictwem Głównego Urzędu do Spraw Repatriacji filmy dokumentalne otrzymywały polskie ośrodki emigracyjne w Anglii i Francji. UNRRA kierowała je do polskich obozów alianckich. Poza oficjalnymi pokazami polskie placówki dyplomatyczne organizowały specjalne seanse filmowe, projekcje w klubach itd. W konsekwencji polskie dokumenty były bardziej znane za granicą niż w kraju. Oglądali je widzowie w Anglii, Belgii, Kanadzie i USA. Nie były to bynajmniej pokazy okolicznościowe, jednorazowe, adresowane do wąskiego grona odbiorców. Polskie dokumenty trafiły do kin. W Belgii na przykład można je było obejrzeć w 400 kinach, we Francji prezentowano je nie tylko publiczności Paryża, ale także Lyonu, Grenoble, St. Etienne³³.

Szczególne zainteresowanie budziły dwa filmy o Warszawie. *Budujemy Warszawę* Stanisława Urbanowicza miał kilka wersji językowych. Ale największą rozgłos uzyskała *Suita warszawska* Tadeusza Makarczyńskiego. Prezentowany niemal na wszystkich kontynentach był pierwszym polskim filmem dokumentalnym emitowanym przez zagraniczną stację telewizyjną. Do swojego programu włączyła go – razem z wcześniejszym filmem reżysera pt. *Łopuszna – ziemia nieznana* – telewizja francuska³⁴. *Suita warszawska* była pokazywana w nowojorskich kinach przy 42. ulicy i na Broadwayu, prezentowana na specjalnym pokazie w Hollywood. Film Makarczyńskiego wreszcie oglądał w Białym Domu prezydent Truman³⁵.

MSZ wysyłało filmy na międzynarodowe kongresy, targi i zjazdy. Na Kongres Ligi Nowoczesnego Wychowania w Australii wysłano *Budujemy Warszawę*. Na Międzynarodowych Targach w Pradze były prezentowane: *Odrą do Bałtyku* Urbanowicza i *Łopuszna – ziemia nieznana*. Uczestnikom Zjazdu Kolejarzy w Szwecji pokazano *Suitę warszawską*, *Wieliczkę* Jarosława Brzozowskiego i *Lokomotywę* Urbanowicza. Wreszcie w Belgradzie podczas Wszechsłowiańskiego Kongresu wyświetlono w wersji serbsko-chorwackiej trzy filmy Jerzego Bossaka: *Zagłada Berlina*, *Most* i *W bratniej Jugostawii*³⁶.

Rezonans zagranicznych prezentacji filmu dokumentalnego jest nie do przecenienia. Nie chodzi tylko o to, że prasa pisała z uznaniem o ich walorach artystycznych. Wysyłane przez MSZ filmy dały świadectwo żywotności polskiej kinematografii. W 1946 roku do Filmu Polskiego napływały zaproszenia do uczestnictwa w przeglądach, kongresach i festiwalach filmowych. *Odrą do Bałtyku*, *Łopuszna – ziemia nieznana*, *Fabryka żarówek* brały udział w Międzynarodowym Tygodniu Filmowym w Bazylei. Podczas Kongresu Filmu Dziecięcego w Paryżu został zademonstrowany film *Gdzie jest nasz dom*, polskiemu widzowi właściwie nieznany. Udział w Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 1946 roku przyniósł pierwszą zagraniczną nagrodę. W kategorii filmów oświatowych otrzymała ją *Wieliczka*. Canneńska publiczność mogła też obejrzeć jeszcze jeden film Brzozowskiego *W pracowniach plastyków*, a także *Suitę warszawską* i *Lokomotywę*³⁷. W rezultacie aktywność MSZ przyczyniła się mimo- wiednie także do tego, że Film Polski mógł rozszerzyć kontakty zagraniczne ograniczające się wówczas do współpracy z kinematografią radziecką.

Promowanie przez MSZ filmów dokumentalnych służyło określonym celom propagandowym. Po pierwsze, prezentowane za granicą dokumenty ukazywały ogrom zniszczeń wojennych kraju. Były swego rodzaju materiałem dowodowym. Prowokowały do stawiania pytań i mogły wpływać na kształtowanie opinii. Ma rację Jerzy Bossak, pisząc z perspektywy lat: *To polski film dokumentalny przekazał światu (...) rozmiar poniesionych przez nas strat, że (...) opinia Zachodu była zdumiona, kiedy okazało się, że ofiarą zbrodni hitlerowskich padło w Warszawie kilkakrotnie więcej ludzi niż w Hiroszimie*³⁸. *Suita warszawska* i pierwsza część *Budujemy Warszawę* uwiarygodniały tę prawdę. Angielskie pisma odnotowały: *Patrząc na polski film „Budujemy Warszawę”, zdajemy sobie sprawę, że patrzymy na rzeczywistość. Ludzie, którzy stworzyli ten film, mieli coś do powiedzenia – i wypowiedzieli się w sposób najbardziej bezpośredni i ogólnoludzki*³⁹. Ale byli też i tacy, którym ten ogrom zniszczeń wydawał się wręcz nieprawdopodobny. W jednym z wywiadów mówił o tym Tadeusz Makarczyński. Opowiadał,

iż otrzymywał na temat *Suity warszawskiej* wiele listów z różnych części świata, także z Australii; często pojawiał się w nich wspólny motyw: *Jakże trudno moim korespondentom było uwierzyć w ten dokument, świadectwo tragedii, klęski i życia*⁴⁰. Po drugie, wyświetlane za granicą filmy były, co także podkreślała prasa, m.in. „Basler Nachrichten”, *dowodem nieugiętej woli życia narodu polskiego, woli jak najszybszego zagojenia straszliwych ran wojny i zagospodarowania się w nowych granicach państwa*⁴¹.

I o to właśnie chodziło peperowskiej propagandzie. Bowiem filmy na temat odbudowy kraju, zagospodarowania ziem zachodnich, stanowiły swoistą legitymizację „władzy ludowej”. Zachodnim politykom i pozostającym za granicą rodakom miały dowodzić, że nie jest tak źle, jak to im się wydaje. Demonstrowały, że w kraju rządzonym przez komunistów, w kraju rodzimym, społeczeństwo i władze podejmują wspólny trud, trud odbudowy. Toteż nie przypadkiem MSZ najczęściej wysyłało za granicę *Budujemy Warszawę*, *Suitę warszawską*, a także *Lokomotywę* i *Odrą do Bałtyku*. Temu ostatniemu filmowi MSZ przypisało specjalną rolę. Tym większą, że ostateczne decyzje w sprawie oznaczenia polskiej granicy zachodniej Wielka Trójka odroczyła do czasu konferencji pokojowej z Niemcami. Film Urbanowicza miał dowodzić, iż *Ziemie Odzyskane z ich bogactwem węgla i ciężkim przemysłem zmienia całkowicie w krótkim czasie gospodarcze oblicze Polski*⁴². Nic więc dziwnego, że prezentowany podczas dorocznego Międzynarodowego Tygodnia Filmowego w Bazylei *Odrą do Bałtyku* wzbudził szczególnie zainteresowanie⁴³. Jego pokaz zbiegł się bowiem z wystąpieniem amerykańskiego sekretarza stanu, Jamesa Byrnesa, który zakwestionował granicę na Odrze i Nysie, oświadczając ponadto, że rząd USA nie poprze polskich postulatów w tej sprawie podczas konferencji pokojowej z Niemcami. Od czasów mowy Byrnesa film Urbanowicza był prezentowany przy każdej okazji od Bułgarii przez Danię do USA, zyskując uznanie z powodu swojej aktualności oraz prasowe komentarze polityczne.

Odmienne znaczenie MSZ przypisywało tym samym filmom wyświetlanym w Czechosłowacji, Jugosławii, Rumunii i Związku Radzieckim. Pokazywały bowiem „czarno na białym”, że tylko w kraju rządzonym przez komunistów, mimo ogromnych zniszczeń i strat, możliwa jest odbudowa kraju i odzyskanie pradawnych ziem. Natomiast *Ostatni Parteitag w Norymberdze*, *Swastyka i szubienice*, *Proces Greissera*, pokazywane w Kopenhadze, w Moskwie, w Paryżu i w Pradze ukazywały nie tylko oblicze faszyzmu, nie tylko dawały świadectwo zbrodni, ale dodatkowo *Swastyka i szubienice* oraz *Proces Greissera* dowodziły, że kraj pod rządami komunistów ściga i karze zbrodniarzy wojennych.

Na temat prezentowanych za granicą filmów dokumentalnych w kraju pisano rzadko. Od czasu do czasu pojawiały się wzmianki w prasie społeczno-literackiej, a w prasie filmowej jeszcze rzadziej. Incydentalnie ukazujące się notatki oszczędnie informowały, że filmy, nie tylko *nie robią wstydu*, lecz akcentowały, iż *są naprawdę pierwszorzędną propagandą*⁴⁴ i mają *większą wagę niż tomy antypolskiej bibuły propagandowej*⁴⁵. Do wyjątków należało nieco szersze doniesienie sprawozdawcy „Odrodzenia” o pokazie *Odrą do Bałtyku* zorganizowanym przez MSZ w Bernie dla przedstawicieli dyplomacji i prasy⁴⁶. W 1947 roku, gdy zmienił się w p.p. „Film Polski” układ kierowniczy, recenzent „Gazety Filmowców” wypomnił prasie filmowej brak zainteresowania recepcją filmów

dokumentalnych za granicą. Nie bez racji pisał: *Zagranica zachwyca się naszymi krótkometrażówkami (...) Urządza się na nasz temat odczyty, prasa zamieszcza artykuły i recenzje (...) u nas – cisza! Rozumiem. Jak ktoś wyprodukuje dobry film to lepiej o tym nie mówić. Po co? Mógłby jeden z drugim wbić się w dumę i zacząć się cenić*⁴⁷.

Trzydzieści kilka lat po tych wydarzeniach, w roku 1974 r., Jerzy Bossak w artykule opublikowanym na łamach „Kina” pt. *Czy kopiowanie jest czynnością wyobraźni?* mówił o programie kinematografii dokumentalnej, jaki przyświecał Czołówce Filmowej Dywizji Kościuszkowskiej i skonstruował *ex post* koncepcje przyświecające w latach 1945-1946 kierownictwu kinematografii. Bossak napisał: *...nie mieliśmy najmniejszej wątpliwości, że milionom Polaków trzeba pokazać obraz dobiegającej końca wojny, obraz obozów, w których znaleźli śmierć ich bliscy, portrety ludzi wydartych tej śmierci dostojnie w ostatniej chwili, obraz miast obróconych w ruinę i wreszcie przebieg ostatnich zmagani z wrogiem, że trzeba także ukazać pierwsze kroki nowej władzy na terenach wyzwolonych. Równocześnie zaś tym, którzy przetrwali, trzeba przywrócić wiarę we własne siły, wiarę w to, że zbiorowa praca odbudowuje miasta, szkoły, fabryki i przeobrazi pobożowiska w pulsujący życiem kraj (...) naszym pierwszym zadaniem było w tych czasach utrwalanie pamięci narodowej i mobilizowanie społecznej energii dla celów odbudowy*⁴⁸.

Konfrontacja tych założeń z przedstawionymi faktami dowodzi, iż tylko częściowo udało się je zrealizować. Z pewnością z nawiązką zostały zdokumentowane kroki nowej władzy. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, w jaki sposób pierwsi szefowie powojennej kinematografii zamierzali mobilizować społeczną energię dla celów odbudowy, skoro nie zadbali o sprawy elementarne, o promocję i upowszechnianie filmu dokumentalnego. Skoro przemilczali jego osiągnięcia, a widzowi podsuwali retoryczne banały zniechęcające do „nadprogramów”. Widza, który – posługując się ponownie słowami twórcy Polskiej Kroniki Filmowej – *nieprawdę potrafił wyczuć od pierwszego kadru i od pierwszych słów gazetowego komentatora*⁴⁹.

JOLANTA LEMANN-ZAJIČEK

¹ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 110.

² Por. K. Wyka, dz. cyt., s. 71.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 74.

⁵ Por. na ten temat np. K. Karabasz, *Bez fikcji – z notatek filmowego dokumentalisty*, Warszawa 1985, s. 23-33.

⁶ Franciszek Fuchs był wnukiem założyciela znanej firmy cukierniczej *Franciszek Fuchs i Synowie*, głównego konkurenta *E. Wedel*.

⁷ W 1929 r. istniało 17 wyższych uczelni. W latach trzydziestych działały 32 wyższe szkoły.

⁸ Z. Pitera, *Przeminęło z filmem*, Warszawa 1987, s. 95.

⁹ Ankieta personalna Konstantego Gordona. Archiwum ZASP.

¹⁰ Por. *Zakładami komunikatywności eksperymentu*, wywiad Barbary Wachowicz z Tadeuszem Makarczyńskim, „Ekran” 1961, nr 20.

¹¹ Podaję za: *Historia filmu polskiego*, t. 3. 1939-1956. Praca zbiorowa pod red. J. Toplitza, Warszawa 1974, s. 110.

¹² Tamże.

¹³ K. Karabasz, dz. cyt., s. 25.

¹⁴ Zespół akt MliP. 172, AAN.

- ¹⁵ „Film Polski” – „Biuletyn Informacyjny”. Wydanie specjalne. 11 X 1945 r.
- ¹⁶ Zespół akt MliP, sygn. 172, AAN.
- ¹⁷ Adnotacje na ten temat zawarte są w sprawozdaniach z działalności przedsiębiorstwa w marcu 1946 r. i z działalności w 1946 roku (Zespół akt MliP, sygn. 172, AAN).
- ¹⁸ *Sprawozdanie z akcji referendalnej „Filmu Polskiego”*, Zespół akt MliP, sygn. 172, AAN.
- ¹⁹ Celem rozszerzenia akcji propagandowych, Centralny Zarząd Kin zamieszczał w prasie codziennej ogłoszenia reklamowe. Oto treść jednego z nich zamieszczonego na łamach „Kuriera Popularnego”: P.P. „Film Polski Centralny Zarząd Kin organizuje dźwiękowe seanse filmowe w każdym lokalu na terenie wielkiego miasta Łodzi dla instytucji, organizacji Związków Zawodowych, klubów, świetlic itd. Zamówienia w Centralnym Zarządzie Kin. Dział Kin Objazdowych („Kurier Popularny” 1946, nr 71).
- ²⁰ *Sprawozdanie z akcji...* dok. cyt.
- ²¹ Por. na ten temat: „Przekrój” 1946, nr 2 oraz „Wiś” 1946, nr 3.
- ²² *Sprawozdanie z akcji...* dok. cyt.
- ²³ Por. np. W. Sirzałkowska, *Od pomysłu do realizacji. Blaski i nędza filmu polskiego*, „Robotnik” 1946, nr 156.
- ²⁴ *Sprawozdanie z działalności...* Zespół akt MliP, sygn. 172, AAN.
- ²⁵ Por. K. Karabasz, dz. cyt., s. 26.
- ²⁶ *Pokaz filmów polskich dla członków Rządu i Krajowej Rady Narodowej*, „Biuletyn Informacyjny” 1945, nr 5 oraz Zespół akt MliP, sygn. 742, AAN.
- ²⁷ Cyt. za „Film” 1946, nr 3.
- ²⁸ PPR KC Sekretariat 1944-1948, sygn. 295/XVIII-5, AAN.
- ²⁹ „Film” 1946 nr 1, s. 15.
- ³⁰ Sprawozdanie to ukazało się w 4. numerze dwutygodnika „Film” z 1946 r.
- ³¹ Nie dotyczyło to tematów Polskiej Kroniki Filmowej, które Wydział Zagraniczny Filmu Polskiego wysyłał bez przeszkód za granicę na zasadach wymiany.
- ³² Zespół akt MliP, sygn. 171, AAN.
- ³³ *Lingua*, *O czym się nie mówi*, „Gazeta Filmowców” 1947, nr 4.
- ³⁴ J. R., *Polski film dokumentalny na szerokim świecie. Redaktor Naczelny PKF Dyr. Jerzy Bossak opowiada o podróży do USA*, „Film” 1947, nr 31-32.
- ³⁵ J. Sobota, *Polskie filmy w Ameryce*, „Film” 1947, nr 27.
- ³⁶ Tytuły filmów wystanych na międzynarodowe sympozja podają na podstawie comiesięcznych sprawozdań z działalności przedsiębiorstwa w okresie styczeń-grudzień 1946 w: Zespół akt MliP, sygn. 172, AAN.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ J. Bossak, *Czy kopiowanie jest czynnością wyobraźni?* „Kino” 1974, nr 6.
- ³⁹ Cyt. za B. Węsierski, *Film o Warszawie i dla Warszawy*, „Film” 1948, nr 17.
- ⁴⁰ *Może okłamuje sam siebie*, wywiad Wiesławy Kobusińskiej z Tadeuszem Makarczyńskim, „Przegląd Tygodniowy” 1984, nr 1212.
- ⁴¹ Cyt. za *Polskie krótkometrażówki na ekranach szwajcarskich*, „Robotnik” 1946, nr 257.
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ Z. Pitera, *Polski film krótkometrażowy*, „Film” 1946, nr 5.
- ⁴⁴ J. Frühling, *Bravo*, „Film Polski”, „Odrodzenie” 1946, nr 103.
- ⁴⁵ Z. Pitera, dz. cyt.
- ⁴⁶ Dziennikarz ten napisał: *Działanie tego rodzaju propagandy jest stokroć silniejsze od taniej frazeologii, od szablonowego entuzjazmu. Widz, którym w tym wypadku jest cudzoziemiec, staje nie wobec frazesów, lecz wobec faktów, ma okazję przekonać się, jak pracujemy, jak zwalczamy trudności, i czym są dla nas sprawy, nad którymi pewni ludzie, pewni politycy chcieliby przejść do porządku. Zwłaszcza ma to ogromne znaczenie w Szwajcarii, w której żyją ludzie myślący niemal wyłącznie kategoriami realnymi*. J. Frühling, dz. cyt.
- ⁴⁷ *Lingua*, dz. cyt.
- ⁴⁸ J. Bossak, dz. cyt.
- ⁴⁹ Tamże.