



Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej w latach 1944–1956

Krzysztof Jajko, Konrad Klejsa
Jarosław Grzechowiak, Ewa Gębicka



**Rozpowszechnianie
filmów w Polsce Ludowej
w latach 1944–1956**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej w latach 1944–1956

Krzysztof Jajko, Konrad Klejsa
Jarosław Grzechowiak, Ewa Gębicka

CYKL WYDAWNICZY Polska Kultura Filmowa

Krzysztof Jajko (ORCID: 0000-0002-6489-0423)

Konrad Klejsa (ORCID: 0000-0002-6259-9173)

Jarosław Grzechowiak (ORCID: 0000-0002-6885-9095)

– Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Ewa Gębicka (ORCID: 0000-0002-9709-2188) – Uniwersytet Śląski, Wydział Humanistyczny
Instytut Nauk o Sztuce, 40-007 Katowice, ul. Bankowa 11

RECENZENT

Piotr Zwierzchowski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Bogusław Pielat

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka, Wojciech Grzegorzczak

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH

Monika Rawska

Zdjęcie na okładce: kino objazdowe nr 2 Okręgowego Zarządu Kin w Bydgoszczy (1953)
Autor nieznanym. Źródło: Archiwum Akt Nowych, zesp. MKiS, CUK – Departament Finansowy
sygn. 172, k. 68

Części autorstwa Krzysztofa Jajko, Konrada Klejsy i Jarosława Grzechowiaka powstały w ramach
projektu Narodowego Centrum Nauki nr rej. 2016/22/E/HS2/00135

© Copyright by Authors, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10359.21.0.K

Ark. wyd. 50,5; ark. druk. 61,0

ISBN 978-83-8220-704-0

e-ISBN 978-83-8220-705-7

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

SPIS TREŚCI

Wstęp	25
Tematyka książki	27
Stan badań	29
Rodzaje źródeł	31
Struktura tomu	37
Nota edytorska	45
Wykaz skrótów	51
Część I: System, instytucje, zarządzanie	55
Rozpowszechnianie na tle ustroju kinematografii pierwszego dziesięciolecia Polski Ludowej: wprowadzenie (Jarosław Grzechowiak)	57
1944–1947: organizacja	62
1947–1954: centralizacja	73
1955–1956: odprężenie	84
Dokumenty źródłowe:	89
Nr 1. 1944 sierpień 20 – Sprawozdanie z działalności Resortu Informacji i Propagandy z sierpnia 1944 roku (fragment)	91
Nr 2. 1945 czerwiec 30 – Artykuł <i>Kursy dla kierowników kin</i> w „Biuletynie Kinofikacji”	93
Nr 3. 1945 lipiec 8 – Artykuł „ <i>Być albo nie być</i> ” polskiej kinematografii w biuletynie informacyjnym „Filmu Polskiego”	94
Nr 4. 1945 lipiec 12 – Memoriał „Filmu Polskiego” w sprawie kinematografii	95
Nr 5. 1945 (lipiec), brak dokładnej daty – Uwagi do tego memoriału Przedsiębiorstwa Filmowego „Film Polski” w sprawie kinematografii,	

sporządzone przez Biuro Komitetu Ekonomicznego Rady Ministrów (fragment)	99
Nr 6. 1945 lipiec 15 – Artykuł <i>Kino nie jest folwarkiem</i> w biuletynie informacyjnym „Filmu Polskiego”	103
Nr 7. 1945 lipiec 17 – Apel właścicieli kinoteatrów do Zarządu Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych	105
Nr 8. 1945 lipiec 18 – Komunikat Zarządu Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych	107
Nr 9. 1945 sierpień 12 – Artykuł <i>Pracownicy przemysłu filmowego domagają się upaństwowienia kinematografii polskiej</i> w biuletynie informacyjnym „Filmu Polskiego” (fragment)	110
Nr 10. 1945 listopad 4 – Artykuł <i>Utworzenie Związku Zawodowego Pracowników Przemysłu Filmowego RP</i> w biuletynie informacyjnym „Filmu Polskiego”	112
Nr 11. 1946, brak dokładnej daty – Plan komercjalizacji kinematografii (fragment)	113
Nr 12. 1946 luty 7 – Sprawozdanie z działalności Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy w Łodzi za miesiąc styczeń 1946 r. (fragment)	115
Nr 13. 1946 maj 20 – Sprawozdanie z inspekcji przeprowadzonej w Przedsiębiorstwie Państwowym „Film Polski” przez zastępcę dyrektora Departamentu Budżetowego Ministerstwa Skarbu	118
Nr 14. 1946 maj 25 – Sprawozdanie pracownika Okręgowego Zarządu Kin w Olsztynie z dotychczasowej pracy w Przedsiębiorstwie Państwowym „Film Polski” (fragment)	121
Nr 15. 1946 październik 22 – Protokół z zebrania w sprawie kin objazdowych w Departamencie Propagandy	124
Nr 16. 1947 styczeń 29 – Zarządzenie nr 465 Dyrektora Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” o opłatach za wynajem filmów	126
Nr 17. 1947 luty 28 – Pismo do Ministra Informacji i Propagandy w sprawie Wydziału Filmów Oświatowych Instytutu Filmowego	128
Nr 18. 1947 kwiecień 11 – Opracowanie „Ustrój, zadania i potrzeby filmu polskiego na tle praktyki w latach 1945–1947” (fragment)	130
Nr 19. 1947 kwiecień 17 – Umowa między Motion Pictures Export Association a Przedsiębiorstwem Państwowym „Film Polski” (fragment)	134
Nr 20. 1947 kwiecień 23 – Zarządzenie nr 554 p.o. Naczelnego Dyrektora Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” w sprawie seansów pierwszomajowych	143
Nr 21. 1947, brak dokładnej daty – Fragment sprawozdania z badań Centralnego Urzędu Planowania, dotyczący eksploatacji filmów w roku 1947	144
Nr 22. 1947 (wiosna), brak dokładnej daty – Opracowanie „Uzasadnienie dekretu o Monopolu Filmowym” (fragment)	149

Nr 23. 1947 (październik), brak dokładnej daty – Wnioski Podkomisji do spraw Filmu Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej przygotowane dla Biura Politycznego	154
Nr 24. 1947 listopad 25 – Analiza tygodnika „Film” dokonana przez pracowników poznańskiej cenzury	157
Nr 25. 1948, brak dokładnej daty – Opracowanie „Praca oświatowo-filmowa wśród dorosłych”	162
Nr 26. 1948 (styczeń), brak dokładnej daty – Opracowanie „Podstawy prawne, przepisy regulaminowe i struktura przedsiębiorstwa” (fragment)	164
Nr 27. 1948 marzec 18 – Zarządzenie nr 51 Dyrektora Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” w sprawie komisji kwalifikacyjnej filmów do zakupu	169
Nr 28. 1949 listopad 2 – Protokół surowy zebrania Rady Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” w dniu 28 października 1949 r.	170
Nr 29. 1949 (grudzień), brak dokładnej daty – Projekt uchwały Biura Politycznego Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w sprawie kinematografii	176
Nr 30. 1950 luty 24 – Zarządzenie nr 14 Generalnego Dyrektora „Filmu Polskiego”	180
Nr 31. 1950 październik 24 – Zarządzenie nr 75 Generalnego Dyrektora „Filmu Polskiego”	184
Nr 32. 1951 czerwiec 1 – Regulamin Komisji Ocen Filmów (kwalifikacyjnej) przy Centrali Wynajmu Filmów	186
Nr 33. 1951 wrzesień 3 – Zarządzenie nr 125 Generalnego Dyrektora „Filmu Polskiego” ustanawiające zasady wynajmu filmów	187
Nr 34. 1951 listopad 27 – Protokół z posiedzenia Rady Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego w dniu 19 listopada 1951 r. (fragment)	195
Nr 35. 1952 październik 9 – Instrukcja w sprawie wyrażania zgody na prowadzenie teatrów świetlnych i publiczne rozpowszechnianie filmów	205
Nr 36. 1952 listopad 29 – Wnioski Egzekutywy Komitetu Wojewódzkiego w Bydgoszczy na temat filmu polskiego	215
Nr 37. 1953 styczeń 14 – Zarządzenie i instrukcja dotycząca współpracy Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk oraz Centrali Wynajmu Filmów	218
Nr 38. 1953 lipiec 6 – Notatka w sprawie nagród za plakaty filmowe	222
Nr 39. 1953 grudzień 9 – Odpowiedź Centralnego Urzędu Kinematografii na pismo w sprawie funkcjonowania Centrali Wynajmu Filmów	224
Nr 40. 1954 marzec 22 – Odpowiedź Prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii na uchwałę Prezydium Rządu nr 50/54	226

Nr 41. 1954 (kwiecień), brak dokładnej daty – List Ministra Kultury i Sztuki Włodzimierza Sokorskiego do Wicepremiera Jakuba Bermana w sprawie artykułu w „Przeglądzie Kulturalnym”	232
Nr 42. 1955, brak dokładnej daty – Plan pracy (sprawozdanie z wykonania) Departamentu Repertuaru i Studiów Centralnego Urzędu Kinematografii na I kwartał 1955 r.	234
Nr 43. 1955 kwiecień 21 – Protokół nr 10 z posiedzenia Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii	237
Nr 44. 1955 czerwiec 16 – Informacja Wydziału Kultury i Nauki Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej o stanie kinematografii	241
Nr 45. 1956 (kwiecień), brak dokładnej daty – Protokół nr 12 z posiedzenia Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii w dniu 12 kwietnia 1956 r. odbytego w Krakowie w Okręgowym Zarządzie Kin i ekspozyturze Centrali Wynajmu Filmów	248
Nr 46. 1956 czerwiec 6 – Notatka wicedyrektora Departamentu Urządzeń Kulturalnych i Socjalnych Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego w sprawie bazy techniczno-produkcyjnej polskiej kinematografii	251
Nr 47. 1956 (grudzień), brak dokładnej daty – Protokół narady ekonomicznej pracowników kinematografii, zorganizowanej 3–4 grudnia 1956 r. (fragment)	254
Część II: Kina: infrastruktura i pracownicy	289
Kina w Polsce Ludowej w latach 1944–1956: wprowadzenie (Krzysztof Jajko)	291
Kinofikacja	292
Kina objazdowe	294
Sieć kin państwowych	298
Kina pozapaństwowe	300
Film w mieście	301
Rozwój kin na wsi	307
Akcje polityczne w kinach	310
Obieg kopii filmowych, ceny biletów oraz jakość usług	311
Pracownicy kin	315
Zaplecze techniczne	320
Formy reklamy kinowej	324

Dokumenty źródłowe:	329
Nr 48. 1944 listopad 14 – Pismo Zastępcy Kierownika Resortu Informacji i Propagandy w Lublinie do Naczelnika Wydziału Propagandy Filmowej w sprawie spekulacji biletami w kinie Słońce w Siedlcach	331
Nr 49. 1944 grudzień 2 – Pismo Kierownika Wydziału Propagandy Filmowej w Lublinie do Kierownika Resortu Informacji i Propagandy w sprawie przejścia aparatury projekcyjnej	332
Nr 50. 1944 (grudzień), brak dokładnej daty – Pismo Kierownika Oddziału Kinofikacji w Lublinie do Resortu Informacji i Propagandy w sprawie przejścia kina Muza w Rzeszowie przez wojsko	333
Nr 51. 1945 (styczeń), brak dokładnej daty – Sprawozdanie kina objazdowego nr 3 z objazdu po województwie lubelskim i rzeszowskim (fragment)	334
Nr 52. 1945 styczeń 23 – Sprawozdanie grupy propagandowej z działalności na terenie województwa kieleckiego, sporządzone w Lublinie	336
Nr 53. 1945 (kwiecień), brak dokładnej daty – Sprawozdanie kierownika kina objazdowego (fragment)	338
Nr 54. 1946 luty 2 – Podanie Koła Społeczno-Obywatelskiej Ligi Kobiet w Okęciu w sprawie koncesji na prowadzenie kina	340
Nr 55. 1946 marzec 10 – Artykuł <i>Kino wyrusza na wieś</i> w biuletynie informacyjnym „Filmu Polskiego”	342
Nr 56. 1946 marzec 23 – Pismo kierownika świetlicy w Przecławiu do Ministerstwa Informacji i Propagandy w sprawie nieprawidłowości w funkcjonowaniu kina objazdowego	344
Nr 57. 1946 kwiecień 9 – Pismo Ministerstwa Informacji i Propagandy do Komitetu Powiatowego Polskiej Partii Robotniczej w Sulęcinie w sprawie koncesji na prowadzenie kina	345
Nr 58. 1946 kwiecień 11 – Pismo Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy w Łodzi do Wydziału Kin Objazdowych Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” w sprawie funkcjonowania kin objazdowych	346
Nr 59. 1946 kwiecień 13 – Charakterystyka uczestników kursu kierowników kin objazdowych sporządzona w Centralnej Szkole Polityczno-Wychowawczej Ministerstwa Informacji i Propagandy w Łodzi	347
Nr 60. 1946 kwiecień 15 – Pismo Powiatowego Oddziału Informacji i Propagandy w Nysie do Urzędu Informacji i Propagandy w Katowicach w sprawie zorganizowanego przez Powiatowy Komitet Polskiej Partii Robotniczej seansu filmu propagandowego	349
Nr 61. 1946 maj 29 – Sprawozdanie kierownika Referatu Kin Objazdowych z wyjazdu służbowego do Łodzi	352

Nr 62. 1946 (lipiec/sierpień), brak dokładnej daty – Pismo Ministerstwa Informacji i Propagandy do Koła Ligi Kobiet w Borowiczkach w sprawie koncesji na prowadzenie kina	354
Nr 63. 1946 wrzesień 9 – Wytyczne programowe kursu dla kierowników kin organizowanego przez Instytut Filmowy w Łodzi	355
Nr 64. 1946 wrzesień 18 – Pismo kierownika Referatu Kin Objazdowych w Warszawie do Biura Organizacyjnego Ministerstwa Informacji i Propagandy w sprawie pracy kin objazdowych w województwie warszawskim	358
Nr 65. 1946 (październik), brak dokładnej daty – Instrukcja dla kierowników kin objazdowych (fragment)	360
Nr 66. 1946 listopad 26 – Wykaz tematów prelekcji dla kierowników kin objazdowych Okręgowego Zarządu Kin w Poznaniu	365
Nr 67. 1946 listopad 26 – Sprawozdanie z pracy kina objazdowego nr 4 Okręgowego Zarządu Kin w Warszawie za listopad 1946 r.	366
Nr 68. 1946 grudzień 3 – Sprawozdanie ze zjazdu kierowników i referentów kin objazdowych w Łodzi sporządzone w Warszawie (fragment)	368
Nr 69. 1946 (listopad/grudzień), brak dokładnej daty – Stenogram obrad I Zjazdu Kierowników i Referentów Kin Objazdowych w Łodzi zorganizowanego 28 listopada 1946 r. (fragment)	371
Nr 70. 1946 grudzień 30 – Pismo Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy we Wrocławiu do Ministerstwa Informacji i Propagandy w sprawie kina objazdowego Wojewódzkiego Komitetu Polskiej Partii Robotniczej	372
Nr 71. 1947, brak dokładnej daty – Pogadanka towarzysząca seansom w kinach objazdowych przygotowana przez Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej	374
Nr 72. 1947 styczeń 29 – Sprawozdanie z pracy kina objazdowego nr 5 Okręgowego Zarządu Kin w Warszawie (fragment)	377
Nr 73. 1947 luty 1 – Sprawozdanie Referatu Kin Objazdowych w Warszawie	382
Nr 74. 1947 luty 25 – Sprawozdanie kierownika kina objazdowego nr 12 Okręgowego Zarządu Kin w Bydgoszczy za luty 1947 r.	384
Nr 75. 1947 marzec 11 – Pismo Komitetu Partyjnego Filmowców Polskiej Partii Robotniczej w Katowicach do Komitetu Centralnego PPR w Warszawie w sprawie nominacji nowego kierownika Okręgowego Zarządu Kin w Katowicach (fragment)	386
Nr 76. 1947 (marzec), brak dokładnej daty – Pismo adwokata Ignacego Lewera do Miejskiej Komisji do Spraw Upaństwowienia Przedsiębiorstw w Łodzi w sprawie upaństwowienia kina Rialto w Łodzi	388

- Nr 77.** 1947 lipiec 25 – Zarządzenie nr 653 Zastępcy Naczelnego Dyrektora Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” w Warszawie w związku z katastrofą budowlaną w Strzegomiu (fragment) 390
- Nr 78.** 1947 sierpień 22 – Sprawozdanie z kursów dla pracowników kin objazdowych 391
- Nr 79.** 1948 październik 22 – Pismo Centralnego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów w Warszawie do Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej w sprawie przekształcenia sali w nieruchomości Związku Gospodarczego Spółdzielni RP „Społem” w Warszawie na kino (fragment) 395
- Nr 80.** 1948 listopad 6 – Okólnik nr 48 dyrektora Okręgowego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów we Wrocławiu, dotyczący akcji grudniowej i widowni niepełnoletniej (fragment) 397
- Nr 81.** 1948 listopad 15 – Pismo Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” do Głównego Urzędu Likwidacyjnego w Łodzi w sprawie mienia kina Bałtyk w Sieradzu 399
- Nr 82.** 1948 (listopad/grudzień), brak dokładnej daty – Protokół z konferencji dyrektorów Okręgowych Zarządów Kin i Eksploatacji Filmów, zorganizowanej w dniach 27–29 listopada 1948 r. (fragment) 401
- Nr 83.** 1948 grudzień 10 – Zażalenie kierownika kina objazdowego nr 74 do Wydziału Propagandy Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej 417
- Nr 84.** 1949 marzec 3 – Pismo pracowników Kopalni Miedzi i Zakładu Przeróbczego „Lena” w Wilkowie do Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” z prośbą o wypożyczenie filmów na pokazy dla załogi kopalni (fragment) 419
- Nr 85.** 1949 marzec 21 – Pismo Naczelnego Dyrektora Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” w Warszawie do Wydziału Kultury i Nauki Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w sprawie wypożyczenia filmów dla pracowników Kopalni „Lena” 421
- Nr 86.** 1949 lipiec 2 – Pismo Komitetu Powiatowego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Legnicy do Wydziału Oświaty KC PZPR w Warszawie w sprawie działalności kina Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej 423
- Nr 87.** 1949 wrzesień 2 – Pismo Naczelnego Dyrektora Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” w Warszawie do Wydziału Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w sprawie działalności kin Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej 425
- Nr 88.** 1949 (wrzesień), brak dokładnej daty – Stenogram zebrania Rady Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”, odbytego 9 września 1949 r. (fragment) 428

Nr 89. 1950, brak dokładnej daty – Ramowy program dla kinooperatorów kin wiejskich	436
Nr 90. 1950 styczeń 11 – Protokół zebrania Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego w Warszawie, odbytego 7 stycznia 1950 r. (fragment)	441
Nr 91. 1950 październik 3 – Okólnik nr 8 Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego w Warszawie w sprawie nadużyć w sprzedaży biletów kinowych	450
Nr 92. 1951 styczeń 8 – Zarządzenie nr 1 Okręgowego Zarządu Kin w Zielonej Górze w sprawie umieszczenia w kinach hasel propagandowych dotyczących wojny koreańskiej	451
Nr 93. 1951 styczeń 17 – Okólnik nr 3/51 Okręgowej Dyrekcji Centrali Rozpowszechniania Filmów w Bydgoszczy w związku z obchodami rocznicy śmierci Włodzimierza Lenina	453
Nr 94. 1951 luty 14 – Okólnik nr 7 Okręgowego Zarządu Kin we Wrocławiu w związku z obchodami rocznicy powstania Armii Czerwonej	455
Nr 95. 1951 marzec 10 – Protokół z posiedzenia Rady Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego w Warszawie w dniu 5 marca 1951 r. (fragment)	456
Nr 96. 1951 marzec 23 – Protokół z posiedzenia Rady Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego w Warszawie w dniu 19 marca 1951 r. (fragment)	473
Nr 97. 1951 kwiecień 13 – Protokół z posiedzenia Rady Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego w Warszawie w dniu 9 kwietnia 1951 r. (fragment)	475
Nr 98. 1951 kwiecień 26 – Okólnik nr 21/51 Okręgowego Zarządu Kin w Bydgoszczy w związku z imprezami majowymi	486
Nr 99. 1951 czerwiec 29 – Okólnik nr 31 Okręgowego Zarządu Kin we Wrocławiu w związku z rocznicą wybuchu wojny koreańskiej	489
Nr 100. 1951 lipiec 16 – Okólnik nr 11 Okręgowego Zarządu Kin w Koszalinie w związku z rocznicą ogłoszenia Manifestu PKWN	491
Nr 101. 1951 sierpień 21 – Okólnik nr 1/I Okręgowego Zarządu Kin w Szczecinie odnośnie do bieżącej działalności kin (fragment)	493
Nr 102. 1951 sierpień 22 – Okólnik nr 34 Okręgowego Zarządu Kin w Zielonej Górze odnośnie do higieny i bezpieczeństwa pracy w kinach	495
Nr 103. 1951 wrzesień 24 – Okólnik nr 47 Okręgowego Zarządu Kin w Krakowie w sprawie organizacji Festiwalu Filmów Radzieckich (fragment)	497
Nr 104. 1951 październik 7 – Protokół z posiedzenia Rady Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego w Warszawie w dniu 1 października 1951 r. (fragment)	505

- Nr 105.** 1952 (październik/listopad), brak dokładnej daty – Protokół z posiedzenia Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii w Warszawie w dniu 30 października 1952 r. (fragment) 516
- Nr 106.** 1951 listopad 6 – Okólnik nr 23/T Okręgowego Zarządu Kin w Rzeszowie w sprawie nagród za organizację Festiwalu Filmów Radzieckich 522
- Nr 107.** 1952 (grudzień), brak dokładnej daty – Stenogram I Ogólnopolskiego Zjazdu Przewodzących Pracowników Kin w Warszawie, który odbył się w dniach 28–29 grudnia 1952 r. (fragment) 524
- Nr 108.** 1953, brak dokładnej daty – Analiza działalności Okręgowego Zarządu Kin w Bydgoszczy (fragment) 548
- Nr 109.** 1953 (luty), brak dokładnej daty – Artykuł *Kina dworcowe* w Biuletynie CUK 556
- Nr 110.** 1953 (marzec), brak dokładnej daty – Pismo dotyczące „Przeglądu filmów związanych z życiem i walką towarzysza Stalina” 557
- Nr 111.** 1953 marzec 9 – Protokół z zebrania aktywu Okręgowego Zarządu Kin w Rzeszowie w związku ze śmiercią Józefa Stalina 558
- Nr 112.** 1953 (maj), brak dokładnej daty – Opracowanie „Baza techniczna i jej zadania w roku 1953” wygłoszone na II Zjeździe Dyrektorów Okręgowych Zarządów Kin (fragment) 559
- Nr 113.** 1953 czerwiec 10 – List pomocników kinowych z Katowic do redakcji audycji radiowej „Fala 49” 561
- Nr 114.** 1953 (sierpień), brak dokładnej daty – Referat dyrektora Centralnego Zarządu Kin Kazimierza Nizińskiego „Geografia kin w Polsce” wygłoszony na zebraniu kolegium w dniu 13 sierpnia 1953 r. (fragment) 562
- Nr 115.** 1953 grudzień 15 – Pismo dotyczące nieprawidłowości w sprzedaży biletów w kinie Robotnik w Lublinie 564
- Nr 116.** 1954 styczeń 29 – Pismo uczniów i pomocników z wrocławskich kin do redakcji audycji „Muzyka i Aktualności” 565
- Nr 117.** 1954 luty 6 – Skarga widza z Zielonej Góry do Centralnego Urzędu Kinematografii 567
- Nr 118.** 1954 lipiec 13 – Pismo ekspozytury Centrali Rozpowszechniania Filmów w Kielcach do redakcji audycji „Muzyka i Aktualności” w odpowiedzi na skargę słuchacza radiowego 569
- Nr 119.** 1955, brak dokładnej daty – Opracowanie Centralnego Urzędu Kinematografii w Warszawie na temat ekonomiki kinematografii (fragment) 571
- Nr 120.** 1955 maj 16 – Notatka w sprawie pożaru kina objazdowego w Wielopolu Skrzyńskim 573

Nr 121. 1955 maj 17 – Zarządzenie nr 45 prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii w Warszawie w związku z pożarem kina objazdowego w Wielopolu Skrzyńskim (fragment)	576
Nr 122. 1955 czerwiec 15 – Korespondencja w sprawie pożaru kina objazdowego w Wielopolu Skrzyńskim	579
Nr 123. 1955 (lipiec), brak dokładnej daty – Dokumenty związane z dochodzeniem w sprawie zażalenia kierownika kina Bagatela w Krynicy (wybór)	582
Nr 124. 1956, brak dokładnej daty – Opracowanie Centralnego Urzędu Kinematografii w Warszawie na temat kin oświatowych (fragment)	589

Część III: Filmy, repertuar, widowia **609**

Repertuar kinowy i widowia filmowa w Polsce lat 1944-1956: wprowadzenie (Konrad Klejsa) **611**

Pierwsze lata po wojnie	614
Podaż filmów z ZSRR i z KDL. Festiwal Filmów Radzieckich	621
Import filmów zachodnich w okresie stalinowskim. Kryzys repertuarowy	628
Filmy krótkometrażowe	631
Cenzura filmowa w zakresie rozpowszechniania	634
Dane frekwencyjne i monitorowanie widowia	637
Filmy i widowia na wsi	642
Opracowanie językowe filmów zagranicznych	646
Archiwum filmowe i początki ruchu Dyskusyjnych Klubów Filmowych	650

Dokumenty źródłowe: **655**

Nr 125. 1944 październik 3 – Pismo Powiatowej Rady Narodowej w Mińsku Mazowieckim do Wydziału Propagandy i Informacji w Lublinie w sprawie przydziału samochodu oraz filmów	657
Nr 126. 1945 czerwiec 30 – List czytelnika w sprawie seansów w szpitalach, zamieszczony w „Biuletynie Kinofikacji”	658
Nr 127. 1945 lipiec 1 – Artykuł <i>Kina w Polsce</i> w biuletynie informacyjnym „Filmu Polskiego”	659
Nr 128. 1945 sierpień 12 – Artykuł <i>O nowe filmy zagraniczne dla kinoteatrów polskich</i> w biuletynie informacyjnym „Filmu Polskiego” (fragment)	661
Nr 129. 1946 styczeń 26 – Zawiadomienie skierowane przez poznański oddział cenzury do Głównego Urzędu Kontroli Prasy w Warszawie w sprawie repertuaru kin	663

- Nr 130.** 1946 (sierpień), brak dokładnej daty – Sprawozdanie z pracy propagandowej kina objazdowego w województwie białostockim za sierpień 1946 r. 664
- Nr 131.** 1946 wrzesień 17 – Sprawozdanie Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy w Lublinie na temat filmów wyświetlanych na terenie województwa 666
- Nr 132.** 1946 listopad 16 – Sprawozdanie Wydziału Propagandy Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy z kontroli repertuaru kin w województwie łódzkim oraz mieście Łodzi 667
- Nr 133.** 1946 listopad 27 – Sprawozdanie kina objazdowego nr 3 Okręgowego Zarządu Kin w Lublinie za listopad 1946 r. (fragment) 669
- Nr 134.** 1946 (listopad), brak dokładnej daty – Sprawozdanie z działalności kin stałych w województwie pomorskim za jesień 1946 roku (fragment) 670
- Nr 135.** 1946 (listopad), brak dokładnej daty – Książka życzeń kina objazdowego nr 3 Okręgowego Zarządu Kin w Radomiu (fragment) 676
- Nr 136.** 1946 (grudzień), brak dokładnej daty – Sprawozdanie ze zjazdu kierowników oraz referentów kin objazdowych 677
- Nr 137.** 1947, brak dokładnej daty – Wytyczne programowe produkcji filmowej (fragment) 680
- Nr 138.** 1947 styczeń 24 – Opis promocyjny filmu „U schyłku dnia”, przygotowany przez Biuro Propagandy i Reklamy Centralnego Biura Wynajmu Filmów 683
- Nr 139.** 1947 marzec 3 – Pismo Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy w Łodzi do Ministerstwa Informacji i Propagandy w Warszawie w sprawie oceny filmu „Zakazane piosenki” 685
- Nr 140.** 1947 (kwiecień/maj), brak dokładnej daty – Wykaz filmów długometrażowych dźwiękowych rozrywkowych połączonych z dodatkami oświatowymi granych w kinach oświatowych objazdowych w marcu 1947 r. 687
- Nr 141.** 1947 wrzesień 16 – Pismo kierownika kina Morskie Oko w Krasnymstawie do Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Partii Robotniczej w Lublinie 690
- Nr 142.** 1948, brak dokładnej daty – Zmiany stanu posiadania tytułów i kopii w 1947 r. według metrażu i pochodzenia produkcji (fragment rocznego sprawozdania z działalności Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”) 693
- Nr 143.** 1948 luty 28 – Pismo Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu do Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w sprawie filmu „Przysięga” 695

Nr 144. 1948 marzec 22 – Raport z kontroli w poznańskim kinie Bałtyk, skierowany do naczelnika Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk	696
Nr 145. 1948 (czerwiec), brak dokładnej daty – Ocena filmu długometrażowego pod tytułem „Polska” dla poznańskiego urzędu cenzury	697
Nr 146. 1948 lipiec 29 – Okólnik nr 33 Okręgowego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów we Wrocławiu w sprawie filmów produkcji radzieckiej (fragment)	698
Nr 147. 1948 październik 27 – Okólnik nr 40 Okręgowego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów we Wrocławiu w sprawie Miesiąca Pogłębień Przyjaźni Polsko-Radzieckiej	701
Nr 148. 1948 listopad 27 – Okólnik nr 46 Okręgowego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów we Wrocławiu w sprawie akcji zjednoczenia partii robotniczych	703
Nr 149. 1949 styczeń 29 – Pismo Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Lublinie do Komitetu Centralnego PZPR w sprawie filmu „Zielone lata”	705
Nr 150. 1949 luty 28 – Protokół posiedzenia Zarządu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” z 25 lutego 1949 r. (fragment)	706
Nr 151. 1949 marzec 1 – Zawiadomienie skierowane przez poznański oddział cenzury do Wydziału Filmów w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie (w sprawie pokazów w hotelu Continental)	710
Nr 152. 1949 kwiecień 4 – Raport poznańskiej cenzury do Wydziału Filmów w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie w sprawie filmu „Jasna droga”	711
Nr 153. 1949 październik 8 – Notatka służbowa sporządzona przez Dyrektora Centralnego Zarządu Rozpowszechniania Filmów kierowaną do Naczelnego Dyrektora Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” w sprawie filmów wyświetlanych przez kina Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej oraz kina radzieckiej jednostki wojskowej w Legnicy	713
Nr 154. 1949 październik 10 – Protokół z dyskusji nad filmem „Spotkanie nad Łabą” w rzeszowskim kinie Apollo	715
Nr 155. 1949 październik 12 – Raport o filmie „Spotkanie nad Łabą”, sporządzony przez Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu	718
Nr 156. 1949 październik 25 – Pismo skierowane przez Kierownika Delegatury Okręgowego Zarządu Rozpowszechniania Filmów do Kuratorium Okręgu Szkolnego w Rzeszowie w sprawie konkursu wśród młodzieży za najlepsze wypracowanie o filmie radzieckim	720

Nr 157. 1950 styczeń 31 – Protokół surowy pierwszego dnia zebrania aktywu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” z 28 stycznia 1950 r. (wystąpienie min. Sokorskiego i dyskusja – fragment)	722
Nr 158. 1950 (styczeń), brak dokładnej daty – Konferencja aktywu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” z 28 stycznia 1950 r. (stenogram dalszego ciągu obrad – fragment)	729
Nr. 159. 1950 (styczeń), brak dokładnej daty – Protokół surowy drugiego dnia zebrania aktywu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” z 29 stycznia 1950 r. (fragment)	732
Nr 160. 1950 (luty/marzec), brak dokładnej daty – Artykuł o obchodach Międzynarodowego Dnia Kobiet w biuletynie informacyjnym „Filmu Polskiego”	736
Nr 161. 1950 (marzec), brak dokładnej daty – Protokół zebrania Rady Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego z 24 marca 1950 r. (fragment)	737
Nr 162. 1950 maj 2 – Sprawozdanie cenzorów z interwencji w Gorzowie Wielkopolskim	741
Nr 163. 1950 (lipiec), brak dokładnej daty – Tablica z opracowania „Materiały do typizacji urzędów kulturalnych”	743
Nr 164. 1950 lipiec 28 – Pismo instruktora Wydziału Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej do kierownika Wydziału Propagandy, Oświaty i Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Bydgoszczy w sprawie filmu „Legitymacja partyjna”	744
Nr 165. 1950 wrzesień 30 – Ocena filmów produkcji amerykańskiej, angielskiej i francuskiej dla Generalnego Dyrektora Filmu Polskiego	745
Nr 166. 1951 maj 19 – Instrukcja o repertuarowaniu i sprawozdawczości programowej (fragment)	751
Nr 167. 1951 maj 23 – Protokół z posiedzenia Rady Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego z 10 maja 1951 r. (fragment)	760
Nr 168. 1951 lipiec 27 – Okólnik Okręgowego Zarządu Kin we Wrocławiu na temat rozpowszechniania filmu „Feliks Dzierżyński”	764
Nr 169. 1951 sierpień 18 – Okólnik 28 Okręgowego Zarządu Kin w Opolu (fragment dotyczący filmu „Feliks Dzierżyński”)	766
Nr 170. 1952 styczeń 17 – Pismo Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Poznaniu do Sekretarza Komitetu Powiatowego PZPR w Wolsztynie w sprawie filmu „Wielki obywatel”	767
Nr 171. 1952 marzec 31 – List do Ministra Kultury i Sztuki w sprawie repertuaru kina w Jedlinie Zdroju	769
Nr 172. 1952 czerwiec 26 – Projekt akcji rozpowszechniania filmów w okresie wyborczym, sporządzony przez Centralę Wynajmu Filmów	771
Nr 173. 1952 listopad 20 – Referat dyrektora Mieczysława Dytka pt. „Polityka rozpowszechniania filmów” wygłoszony podczas Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii (fragment)	779

Nr 174. 1952 listopad 20 – Protokół z posiedzenia Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii w dniu 20 listopada 1952 r. (fragment)	783
Nr 175. 1953 luty 28 – List instrukcyjny nr D/3 skierowany przez Wydział Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk do wojewódzkich urzędów cenzury (fragment)	787
Nr 176. 1953 marzec 18 – Raport poznańskiej cenzury z kontroli wtórnej filmu „Czarczi Żleb”	793
Nr 177. 1953 czerwiec 29 – List instrukcyjny nr D/8 do Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk dotyczący problemów przy kontroli filmów (fragment)	794
Nr 178. 1953 czerwiec 29 – Notatka służbowa Departamentu Repertuaru i Studiów Centralnego Urzędu Kinematografii o reakcji publiczności na film „Ślubujemy”	797
Nr 179. 1953 lipiec 29 – Uwagi na temat przyjęcia filmu „Żołnierz zwycięstwa” przez publiczność – załącznik numer 1 do listu instrukcyjnego nr D/9 z Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie	799
Nr 180. 1953 listopad 26 – Analiza przebiegu VI Festiwalu Filmów Radzieckich na terenie województwa białostockiego sporządzona przez tamtejszy Wydział Propagandy Komitetu Wojewódzkiego PZPR	802
Nr 181. 1953 listopad 27 – Sprawozdanie z przebiegu VI Festiwalu Filmów Radzieckich na terenie województwa stalinogrodzkiego sporządzone przez tamtejszy Wydział Propagandy Komitetu Wojewódzkiego PZPR (fragment)	811
Nr 182. 1953 grudzień 16 – Odpowiedź Centrali Wynajmu Filmów na list Heleny Warwarko w sprawie dubbingu filmów	815
Nr 183. 1954 (marzec), brak dokładnej daty – Uwagi na temat działalności Komisji Kwalifikacyjnej i Komisji Ocen przy Centrali Wynajmu Filmów w Warszawie sporządzone przez Naczelnika Wydziału Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk	817
Nr 184. 1954 (kwiecień), brak dokładnej daty – Artykuł <i>Dyskusje nad filmami w kwietniu b.r.</i> opublikowany w biuletynie informacyjnym Centralnego Urzędu Kinematografii	823
Nr 185. 1954 (kwiecień), brak dokładnej daty – Protokół nr 14 z posiedzenia Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii z 13 kwietnia 1954 r. (fragment)	824
Nr 186. 1954 październik 5 – Odpowiedź łódzkiej ekspozytury Centrali Wynajmu Filmów na skargę Pawła Kruka w sprawie repertuaru kina objazdowego	830
Nr 187. 1954 listopad 29 – Notatka w sprawie skargi I. Turbowicz-Modrzewieckiej	832

Nr 188. 1954 grudzień 13 – Analiza wyników frekwencji na filmach fabularnych na wsi za okres I–V 1954 r., wykonana przez Departament Repertuaru i Studiów Centralnego Urzędu Kinematografii (fragment)	833
Nr 189. 1955, brak dokładnej daty – Sprawozdanie Centrali Wynajmu Filmów z rozpowszechniania filmów polskich w roku 1954 ze szczególnym uwzględnieniem „Przeglądu Filmów Polskich” (fragment)	840
Nr 190. 1955, brak dokładnej daty – Realizacja planu usług filmowych w 1954 roku (fragment rocznego sprawozdania kinematografii)	851
Nr 191. 1955 (marzec), brak dokładnej daty – Protokół z posiedzenia Rady Filmowej miasta Łodzi z 25 marca 1955 r.	854
Nr 192. 1955 kwiecień 6 – Sprawozdanie z załatwiania skarg i zażaleń w Centrali Wynajmu Filmów i Ekspozyturach CWF za I kwartał 1955 r. (fragment)	856
Nr 193. 1955 (listopad), brak dokładnej daty – Protokół nr 29 z posiedzenia Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii, odbytego 24 listopada 1955 r. (fragment)	859
Nr 194. 1955, brak dokładnej daty – Ocena przyjęcia filmu „Szerszeń” przez publiczność województwa poznańskiego	862
Nr 195. 1956 styczeń 5 – Sprawa rozpowszechniania filmów Chaplinowskich (fragment ze sprawozdania z załatwienia skarg i zażaleń Dyrekcji i Ekspozytur CWF za IV kwartał 1955 r.)	864
Nr 196. 1956 (luty), brak dokładnej daty – Rozpowszechnianie filmów przez Ekspozyturę Centrali Wynajmu Filmów w Krakowie w roku 1955 (fragment)	865
Nr 197. 1956 kwiecień 5 – Sygnał z filmu pt. „Operacja konieczna” skierowany przez wojewódzki urząd cenzury w Poznaniu do Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie	870
Nr 198. 1956 (grudzień), brak dokładnej daty – Zasady gospodarki tytułami i kopiami krótkometrażowych filmów (fragment)	871

Spis ilustracji

[Część I]

Il. 1. Zdjęcie przedstawiające Aleksandra Forda uczestniczącego w otwarciu atelier „Filmu Polskiego” (1945)	58
Il. 2. Zdjęcie przedstawiające siedzibę Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” przy ul. Narutowicza 69 w Łodzi (1946)	67
Il. 3. Zdjęcie przedstawiające pracowników Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” uczestniczących w pochodzie pierwszomajowym w Łodzi (1946)	68
Il. 4. Zdjęcie przedstawiające delegację Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” uczestniczącą w pochodzie pierwszomajowym we Wrocławiu (1948)	69

II. 5. Zdjęcie przedstawiające Stanisława Albrechta oraz Leona Bukowieckiego (1948)	73
II. 6. Zdjęcie przedstawiające Leonarda Borkowicza uczestniczącego w Kongresie FIAF (1955)	85
[Wklejka A]	
II. 7. Projekty graficzne zgłoszone do konkursu na znak firmowy Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” (1945)	273
II. 8. Kalendarz kartkowy na 1949 rok wydany przez PP „Film Polski” (1948)	274
II. 9. Anglojęzyczny folder promujący działalność PP „Film Polski” (1949)	275
II. 10. Pierwsze modele projektorów szerokotaśmowych Łódzkich Zakładów Kinotechnicznych (brak daty)	276
II. 11. Ilustracja prasowa objaśniająca zasady konserwacji projektora AP-11 (1953)	276
II. 12. Reklama filmu fabularnego <i>Jesse James</i> (brak daty)	277
II. 13. Reklama filmu fabularnego <i>Korsarze północy</i> (brak daty)	277
II. 14. Reklama filmu fabularnego <i>Ciche wesele</i> (brak daty)	277
II. 15. Afisz do filmu fabularnego <i>Ahaswer</i> (1945)	278
II. 16. Afisz do filmu fabularnego <i>Czarny narcyz</i> (1948)	278
II. 17. Plakat do filmu fabularnego <i>Czarny narcyz</i> autorstwa Henryka Tomaszewskiego (1948)	279
II. 18. Plakat do zestawu filmów rysunkowych produkcji radzieckiej autorstwa Jana Mucharskiego (1950)	279
II. 19. Plakat do filmu dokumentalnego <i>Go Home</i> autorstwa Ignacego Witza (1952)	280
II. 20. Plakat do filmu fabularnego <i>Stalowi bojownicy</i> autorstwa Wojciecha Fangora (1952)	280
II. 21. Plakat do filmu fabularnego <i>Celuloza</i> autorstwa Mieczysława Bermana (1954).	281
II. 22. Plakat do filmu fabularnego <i>Cena strachu</i> autorstwa Jana Lenicy (1954)	281
II. 23. Plakat do filmu fabularnego <i>Promienie śmierci</i> autorstwa Józefa Mroszczaka (1954)	282
II. 24. Plakat do filmu fabularnego <i>Operacja konieczna</i> autorstwa Romana Cieślewicza (1956)	282
II. 25. Wydany w Krakowie w drugiej połowie lat czterdziestych program kinowy do filmu fabularnego <i>Czy Lucyna to dziewczyna</i> (brak daty)	283
II. 26. Wydany w Krakowie w drugiej połowie lat czterdziestych program kinowy do filmu fabularnego <i>Rycerz pustyni</i> (brak daty)	284
II. 27. Wydany w Krakowie w drugiej połowie lat czterdziestych program kinowy do filmu fabularnego <i>Cyrk</i> (brak daty)	284
II. 28. Program kinowy do filmu fabularnego <i>Zakazane piosenki</i> (brak daty)	285

II. 29. Program kinowy do filmu fabularnego <i>Ulica Graniczna</i> (brak daty)	286
II. 30. Program kinowy do filmu fabularnego <i>Obywatel Kane</i> (brak daty)	286
II. 31. Program kinowy do filmu dokumentalnego <i>Ślubujemy</i> (brak daty)	287
II. 32. Program kinowy do filmu fabularnego <i>Zdobycie góry</i> (brak daty)	287
II. 33. Program kinowy z piosenkami z filmu fabularnego <i>Przygoda na Mariensztacie</i> (1953)	288

[Część II]

II. 34. Zdjęcie przedstawiające kino objazdowe nr 5. Spowodowana awarią kinowozu przerwa w marszrucie (1946)	295
II. 35. Zdjęcie przedstawiające kino objazdowe udekorowane z okazji święta 1 Maja (1949)	297
II. 36. Zdjęcie przedstawiające przedwojenne kino Atlantic w Warszawie (brak daty)	303
II. 37. Poczta z zdjęciem przedstawiającym kino Praha w Warszawie (brak daty)	304
II. 38. Poczta z zdjęciem przedstawiającym kino Pokój w Białymstoku (brak daty)	306
II. 39. Zdjęcie przedstawiające otwarcie kina stałego we wsi Bojadła (1950)	307
II. 40. Zdjęcie przedstawiające pracowników kina Palladium w Warszawie stemplujących bilety (1947)	318
II. 41. Zdjęcie przedstawiające zorganizowaną w kinie Palladium w Warszawie uroczystość wręczenia dyplomów absolwentom kursów szkolących kinooperatorów kin objazdowych (1949)	319

[Wklejka B]

II. 42. Reklama prasowa filmu fabularnego <i>Kochaj tylko mnie</i> (1946)	593
II. 43. Reklama prasowa filmu animowanego <i>Królowna Śnieżka</i> (1946)	593
II. 44. Reklamy prasowe filmów fabularnych <i>W górach Jugosławii</i> oraz <i>Bohaterki Pacyfiku</i> .	594
II. 45. Reklamy prasowe filmu animowanego <i>Konik Garbusek</i> oraz filmu fabularnego <i>My z Kronsztadtu</i> (1947)	594
II. 46. Reklama prasowa filmu dokumentalnego <i>Sqd narodów</i> (1947)	594
II. 47. Reklama prasowa filmu fabularnego <i>Mściwy jastrząb</i> (1947)	595
II. 48. Reklama prasowa filmu fabularnego <i>Curie-Skłodowska</i> (1947)	595
II. 49. Rysunki satyryczne (rys. S. Hiszpański) w czasopiśmie „Film” (1947)	596
II. 50. Komiks prasowy <i>Przygody Wicka i Wacka</i> drukowany w dzienniku „Express Ilustrowany” (1949)	596
II. 51. Komiks prasowy <i>Profesor Filutek</i> autorstwa Zbigniewa Lengrena, drukowany w czasopiśmie „Przekrój” (1952)	597
II. 52. Rysunek satyryczny (rys. Jerzy Zaruba) z czasopisma „Przegląd Kulturalny” (1952)	597

II. 53. Rysunek satyryczny w rubryce <i>O kulturę obsługi widza</i> w czasopiśmie „Film” (1953)	598
II. 54. Ilustracja prasowa (rys. A. Perzyk) do artykułu <i>W ciężkowickim kinie</i> , opublikowanego w czasopiśmie „Przegląd Kulturalny” (1953)	598
II. 55. Rysunek satyryczny (rys. Henryk Chmielewski) do rymowanki <i>Hurtownicy</i> opublikowanej w czasopiśmie „Film” (1954)	599
II. 56. Rysunek satyryczny w czasopiśmie „Film” (1954)	599
II. 57. Bilety kinowe z lat czterdziestych i pięćdziesiątych	600
II. 58. Wkładka do legitymacji uczniowskiej uprawniająca do zakupu biletów ulgowych (1948)	600
II. 59. Legitymacja specjalna członka Związków Zawodowych uprawniająca do zakupu biletów ulgowych (1947)	601
II. 60. Abonament na Festiwal Filmów Radzieckich (1950)	602
II. 61. Plakaty promujące Festiwal Filmów Radzieckich (1954)	603
II. 62. Broszura promująca Festiwal Filmów Radzieckich z autografem Lubow Orłowej (1953)	604
II. 63. Etykiety zapalczane promujące Festiwal Filmów Radzieckich (1953–1954)	604
II. 64. Okolicznościowe stemple pocztowe – Festiwal Filmów Radzieckich (1953–1954)	605
II. 65. Program I Festiwalu Filmów Radzieckich opublikowany w dzienniku „Express Ilustrowany” (1947)	606
II. 66. Ogłoszenie dotyczące konkursu towarzyszącego Festiwalowi Filmów Radzieckich opublikowane w dzienniku „Express Ilustrowany” (1951)	606
II. 67. Albumik z fotosami aktorów radzieckich wydany przez Filmową Agencję Wydawniczą (1953)	607
II. 68. Broszura do przeglądu filmów radzieckich <i>Film walczący</i> (1950)	608
II. 69. Broszura do Festiwalu Filmów Chińskich (1955)	608
[Część III]	
II. 70. Zdjęcie przedstawiające kino Stylowy w Warszawie prezentujące aktualne zestawy Polskiej Kroniki Filmowej oraz filmów krótkometrażowych (1947)	614
II. 71. Zdjęcie przedstawiające kolejkę przed kinem Polonia w Warszawie, w którym odbywa się I Festiwal Filmów Radzieckich (1947)	622
II. 72. Zdjęcie przedstawiające wystawę w poczekalni kinowej poświęconą filmowcom radzieckim (brak daty)	623
II. 73. Zdjęcie przedstawiające reklamę Festiwalu Filmów Radzieckich przed kinem (brak daty)	625

II. 74. Zdjęcie przedstawiające kino objazdowe wyświetlające filmy radzieckie w ramach miesiąca pogłębiania przyjaźni polsko-radzieckiej (1948)	626
II. 75. Zdjęcie przedstawiające kino Moskwa w Warszawie, w którym odbywa się Festiwal Filmów Chińskich (1955)	627
Dodatki	875
A. Struktura organizacyjna Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” i Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego w latach 1947–1950	877
B. Modyfikacje instytucji nadzorujących kinematografię, sieć kin oraz repertuar i rozpowszechnianie	878
C. Liczba i typy kin w Polsce w latach 1945–1956	879
D. Dane szczegółowe dotyczące kin miejskich, wiejskich i ruchomych z podziałem na miasta i województwa w latach: 1945, 1950 i 1955	880
E. Frekwencja w kinach miejskich i wiejskich z podziałem na miasta i województwa w latach: 1950 i 1955	883
F. Ceny biletów kinowych w latach 1946–1958	885
G. Stan posiadania tytułów i kopii filmowych w latach 1945–1956 w podziale na rodzaj, metraż i typ taśmy	887
H. Zagraniczne filmy pełnometrażowe wprowadzone premierowo na ekrany polskich kin w latach 1945–1956 w podziale na kraj produkcji	888
I. Tytuły i kopie długometrażowe w eksploatacji w latach 1951–1956	890
J. Koszty zakupu filmów zagranicznych w latach 1951–1956 (łącznie z materiałami wyjściowymi) w tys. rubli	891
K. Widzowie na filmach długometrażowych z poszczególnych grup w latach 1949–1956	892
L. Wpływy osiągnięte z filmów obcej produkcji w latach 1947–1956	894
M. Frekwencja na polskich powojennych filmach fabularnych w latach 1947–1955	896
N. Frekwencja w pierwszym roku wyświetlania na polskich filmach fabularnych wyprodukowanych po roku 1945, z podziałem na miasto i wieś, z uwzględnieniem liczby kopii i seansów	898
O. Wpływy z eksploatacji polskich filmów fabularnych w kraju w zestawieniu z kosztami w latach 1947–1956 (w tys. zł)	900
P. Rentowność kinematografii w zakresie produkcji, wynajmu i rozpowszechniania filmów w latach 1946–1956	902
R. Biogramy najważniejszych osób odpowiedzialnych za rozpowszechnianie filmów w latach 1944–1956	903

Bibliografia	913
Bibliografia podmiotu	913
Zespoły archiwalne	913
Dokumenty archiwalne nieopublikowane	914
Dokumenty archiwalne opublikowane	917
Opublikowane akty prawne	918
Publikacje zwarte z okresu 1944–1956	919
Artykuły prasowe z okresu 1944–1956	919
Dzienniki, wspomnienia, wywiady	924
Bibliografia przedmiotu	925
Opracowania zwarte	925
Artykuły w czasopismach	928
Portale internetowe	929
Indeksy	931
osobowy	931
filmów	943
instytucji	957
miejsowości	971

WSTEP

Tematyka książki

Przedmiotem książki jest szeroko pojęty system rozpowszechniania filmów w pierwszych latach Polski Ludowej. Omawiamy w niej złożone i wzajemnie powiązane ze sobą zagadnienia, które opisać można trzypoziomowym schematem. Na jego szczycie znalazłaby się selekcja tytułów (polskich i zagranicznych) przeznaczonych do rozpowszechniania. Poziom niżej obejmowałyby przygotowania do dystrybucji (sposób opracowania językowego filmów zagranicznych, „przydział” ewentualnych dodatków krótkometrażowych, opracowanie materiałów reklamowych) oraz wytworzenie i obieg kopii. Na samym dole tak wyobrażonej struktury mieściłyby się zagadnienia związane z faktyczną eksploatacją, czyli realizacją dystrybucyjnych wytycznych „w terenie”, w konkretnych kinach.

Zaproponowany schemat może być z grubsza stosowany w odniesieniu do rozmaitych (historycznie i geograficznie zróżnicowanych) kultur filmowych, także we współczesnych państwach kapitalistycznych (w tym wypadku odnosiłby się głównie do przedsiębiorstw prywatnych i musiałby uwzględnić dynamikę zmiany medialnej). W odniesieniu do problematyki podejmowanej w niniejszym tomie system rozpowszechniania filmów charakteryzował się przede wszystkim silnym centralizmem zarządzania (przez długi czas w strukturze przypominającej holding) oraz operowaniem w warunkach faktycznego braku konkurencji (państwowy monopol), także ze strony innych mediów audiowizualnych. Ponadto cechą charakterystyczną tego systemu było zaburzenie relacji „popyt – podaż” (gospodarka planowa), wynikające z prymatu decyzji o charakterze ideologicznym (film jako komunikat „społecznie użyteczny”), silnie skorelowanych z uwarunkowaniami międzynarodowymi (Polska Ludowa jako państwo podporządkowane ZSRR i działające w sojuszu państw „demokracji ludowej”).

W niniejszej książce interesuje nas szeroko pojęty kontekst społeczny prezentowanych zjawisk i procesów – przede wszystkim polityczny, gdyż ten właśnie aspekt oddziaływał najsilniej na pozostałe: prawne, organizacyjne czy ekonomiczne. Z uwagi na specyfikę systemu rozpowszechniania, w wyborze dokumentów dominuje ujęcie *top-down* (spojrzenie władzy, nadzorcy, organizatora, pracodawcy); staraliśmy się jednak nasycić zbiór pewną liczbą dokumentów dających wgląd z pozycji *bottom-up* (świadczenia „szeregowych” pracowników rozpowszechniania, a także widzów).

Dookreślić należy pierwszy element schematu systemu rozpowszechniania, dotyczący selekcji filmów. Ponieważ decyzja o produkcji filmu nie jest tożsama z jego skierowaniem do dystrybucji, nie podejmujemy w tomie kwestii związanych z szeroko pojętym procesem twórczym. Również zagadnienia związane z cenzurą filmową – obejmujące zarówno sprawy produkcji, jak i dystrybucji – w niniejszym wyborze zostały jedynie zasygnalizowane, głównie za pośrednictwem dokumentów z archiwów regionalnych. Materiały Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, przez lata opracowywane przez Archiwum Akt Nowych i udostępnione dopiero w trakcie zaawansowanych już prac nad niniejszym tomem, mogą stać się przedmiotem odrębnego projektu badawczego. Ta ostatnia uwaga dotyczy również techniki filmowej, która – choć ściśle powiązana nie tylko z realizacją filmów, lecz także z ich eksploatacją – stanowi w istocie odrębny problem badawczy.

Tom obejmuje cztery fazy wczesnej historii Polski Ludowej: ostatnie miesiące II wojny światowej (gdy organy władzy podporządkowane PKWN tworzyły administrację na części terenów dawnej II Rzeczypospolitej oraz na tzw. Ziemiach Odzyskanych, które w wyniku traktatów pokojowych przypadły państwu polskiemu), okres rządu koalicyjnego (gdy władze komunistyczne zachowywały jeszcze pewne pozory utrzymywania reguł państwa demokratycznego), kilkuletni okres bezwzględnej stalinizacji życia publicznego, wreszcie – krótką odwilż. Dokumenty zgromadzone w tomie odzwierciedlają dynamikę tych przemian, choć jego struktura ukształtowana jest według kryterium tematycznego.

Pracując nad książką, kierowaliśmy się przekonaniem, że kształt ówczesnej kultury był w dużym stopniu uzależniony od szerszych przemian politycznych, które dokonywały się w Europie Środkowo-Wschodniej w tym okresie. Data otwierająca antologię nie pozostawia żadnych wątpliwości – w roku 1944 na ziemiach polskich zaczęły się konstituować zręby przyszłej polskiej państwowej kinematografii, które przez kolejne lata były modelowane wedle struktury wywodzącej się ze Związku Radzieckiego. Ostatni dokument w naszej antologii datowany jest z kolei na rok 1956, kiedy dochodzi do zasadniczych zmian w modelu sprawowania władzy przez komunistów. Decyzja o likwidacji pod koniec tego roku Centralnego Urzędu Kinematografii, zarządzającego całością spraw związanych z produkcją i dystrybucją filmów, stanowi symboliczny kres panowania ideologicznych dogmatów okresu stalinizmu w kulturze filmowej. Oczywiście proces reformowania kinematografii obejmował dłuższy okres, a początki zmian da się zauważyć w roku 1955 zarówno na polu produkcji filmów (powstanie zespołów filmowych), jak i dystrybucji (stopniowe poszerzanie repertuaru kinowego o filmy zachodnie). Okres reformy kinematografii rozciągnąć można także na rok 1957 – niemal do jego końca funkcjonował, formalnie przynależący do struktury Ministerstwa Kultury i Sztuki, lecz wciąż rezydujący w tym samym budynku CUK przy Puławskiej 61, Urząd Kinematografii (uwolniony od kłopotliwego przymiotnika „centralny”). Instytucja ta zdradzała cechy administracji przejściowej, torującej drogę do powstania Naczelnego Zarządu Kinematografii, który rozpoczął działalność jesienią 1957 r. Mimo tych zastrzeżeń uważamy, że rok 1956 stanowi najlepszą cezurę, ponieważ dokonano wówczas bilansu całego powojennego okresu w zakresie zarządzania polską kinematografią, a zarazem sformułowano bardzo

konkretne i daleko idące postulaty zmian (o czym świadczy najlepiej narada ekonomiczna z grudnia 1956 r.). Taką interpretację wydarzeń odzwierciedla struktura naszej książki oraz układ prezentowanych w niej dokumentów. Naszym zdaniem trudno byłoby poszerzyć obecny zasób źródłowy o materiały z roku 1957, wytworzone jeszcze w okresie funkcjonowania Urzędu Kinematografii: ich forma i treść przynależą już bowiem do innego porządku myślenia o kulturze filmowej.

Stan badań

Do tej pory opublikowano jedynie kilka materiałów dotyczących obszaru wyznaczonego tytułem książki. Największy zestaw dokumentów ze zbioru Ministerstwa Informacji i Propagandy ogłosiła na początku lat dziewięćdziesiątych Ewa Gębicka (jako aneksy do swoich pionierskich studiów o kinach objazdowych pierwszych lat po wojnie¹). Uznaliśmy, że w niniejszym tomie nie będziemy ich powielać.

Pierwsze opracowania filmoznawcze na temat systemu rozpowszechniania filmów po II wojnie światowej powstały w okresie PRL. Zaliczyć do nich można przede wszystkim trzy rozdziały autorstwa Jerzego Toeplitza składające się na *Historię filmu polskiego. Tom III*² oraz wybrane fragmenty książki *Polska produkcja filmowa. Problemy rentowności* Edwarda Zajička³. Oprócz tego przed rokiem 1989 ukazało się sporo artykułów prasowych⁴, a także wydawnictw okolicznościowych, traktujących o początkach kinematografii w Polsce Ludowej. Na szczególną uwagę zasługuje opracowanie Zygmunta Chrzanowskiego *Rozpowszechnianie filmów*, zamieszczone w publikacji *Kinematografia polska w 25-leciu PRL-u*⁵. Wszystkie te teksty dostarczają ogólnikowej wiedzy na temat rozwoju systemu dystrybucji i eksploatacji filmów w pierwszych latach powojennej Polski, jednak trudno uznać je za w pełni miarodajne opisy przedstawianych wydarzeń.

1 Ewa Gębicka, *Kinofikacja czy kinofikcja? Lata 1944–1947*, „Iluzjon” 1992, nr 1; tejsze, *Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy! Kina objazdowe w latach 1944–1947*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 4.

2 Jerzy Toeplitz, *Drogi rozwoju kinematografii*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 3, red. Jerzy Toeplitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 77–100, 191–222, 321–346.

3 Edward Zajiček, *Polska produkcja filmowa. Problemy rentowności*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1983, s. 117–126.

4 Kazimierz Żygulski, *Trzy pokolenia widzów*, „Film” 1966, nr 21; *Kinematografia polska w XXV-leciu PRL*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1969, nr 3, s. 14–25; nr 4, s. 18–29; nr 6, s. 19–31; nr 7, s. 18–30; Stanisław Wohl, Jerzy Bossak, Ludwik Perski, *Takie były początki. Jerzy Bossak, Stanisław Wohl i Ludwik Perski dzielą się wspomnieniami przy redakcyjnym stole*, „Kina”, „Kino” 1974, nr 1; Zygmunt Chrzanowski, *O rozpowszechnianiu bez paniki*, „Kino” 1969, nr 8; Cezary Wiśniewski, *Teoria i praktyka dystrybucji*, „Kino” 1969, nr 8; *Nasz Iluzjon. 13 listopada 1945*, „Kino” 1975, nr 11; Jerzy Toeplitz, *Początek nowego*, „Film” 1985, nr 48.

5 Zygmunt Chrzanowski, *Rozpowszechnianie filmów*, [w:] *Kinematografia polska w 25-leciu PRL*, Filmowy Serwis Prasowy, Warszawa 1969, s. 86–92.

Po pierwsze, zostały one napisane w zgodzie z obowiązującą w PRL zafałszowaną wersją historii początków państwa ludowego. Po drugie, Toeplitz i Zajiček, którzy brali aktywny udział w budowie zrębów socjalistycznego przemysłu kinematograficznego w Polsce, przejawiają wyraźną skłonność do subiektywnych interpretacji oraz stronniczych ocen⁶.

Więcej światła na pierwsze lata funkcjonowania systemu dystrybucji i eksploatacji filmów w Polsce Ludowej rzuciły, poza wspomnianymi już cennymi pracami Ewy Gębickiej, publikacje Aliny Madej, w szczególności wydana w roku 2002 książka *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*⁷. Dzięki temu, że obie autorki sięgnęły do dokumentacji archiwalnej, w ich opracowaniach dochodzi do rewizji utartych poglądów na temat nacjonalizacji kin czy upowszechniania filmu na wsi. Spośród innych publikacji wydanych po roku 1989, które na marginesie głównych wywodów podejmują wątki związane z dystrybucją i eksploatacją filmów w latach 1944–1956, odnotować należy *Encyklopedię kultury polskiej XX wieku. Film, kinematografia* pod redakcją Edwarda Zajička⁸, książkę Anny Misiak *Kinematograf kontrolowany*⁹ oraz *Historię kina polskiego* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego i Konrada J. Zarębskiego¹⁰. Sporo informacji o odradzającej się kulturze filmowej w powojennej Polsce dostarczają ponadto publikacje wpisujące się w nurt badań historii lokalnej. Spośród publikacji zwartych¹¹ warto wymienić *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896–1996* Małgorzaty i Marka Hendrykowskich¹² czy wydaną niedawno książkę Magdaleny Abraham-Diefenbach *Pałace i koszary. Kino w podzielonych miastach nad Odrą i Nysą Łużycką*, w której zestawiono ze sobą funkcjonowanie kin na terenach przygranicznych PRL i NRD¹³.

Tematyką związaną z systemem dystrybucji i eksploatacji filmów w początkowym okresie Polski Ludowej zajmują się jednak nie tylko filmoznawcy. Na obszarze historii politycznej o kinie wspomina się zazwyczaj przy okazji badań nad funkcjonowaniem komunistycznego aparatu propagandy oraz cenzury. Rozważania na temat wykorzystania

6 Ta wykrzywiona perspektywa „świadka historii” rzutuje także na publikacje, które ukazały się już po roku 1989, na czele z książką Edwarda Zajička, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009.

7 Alina Madej, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Wydawnictwo „Prasa Beskidzka”, Bielsko-Biała 2002.

8 *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, red. Edward Zajiček, Instytut Kultury, Komitet Kinematografii, Warszawa 1994.

9 Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*, Universitas, Kraków 2006.

10 *Historia kina polskiego*, red. Tadeusz Lubelski, Konrad J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2007.

11 Interesujące, że duża część opublikowanych w ostatniej dekadzie artykułów naukowych o kinach dotyczy okresu sprzed 1945 r. W odniesieniu do okresu PRL zob. np.: Piotr Lis, *Kina wrocławskie w latach 1945–1960*, [w:] *Wrocław i film*, red. Sylwia Kucharska i Karol Jachymek, Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2012.

12 Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896–1996*, Ars Nova, Poznań 1996.

13 Magdalena Abraham-Diefenbach, *Pałace i koszary. Kino w podzielonych miastach nad Odrą i Nysą Łużycką 1945–1989*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2015.

kin w akcjach agitacyjnych czy też interwencji cenzorskich w treść filmów stanowią tu jednak poboczny wątek opowieści o funkcjonowaniu takich instytucji, jak Ministerstwo Informacji i Propagandy czy Główny Urząd Kontroli Prasy¹⁴. Nieco bardziej pogłębionego opisu funkcjonowania kultury filmowej w pierwszych latach Polski Ludowej dostarczają, zgodnie z postulatami Tomasza Szaroty¹⁵, opracowania z zakresu historii społecznej oraz historii codzienności. Warto w tym miejscu wymienić chociażby książki *Polacy a stalinizm* Dariusza Jarosza¹⁶ czy *Cywilizacja komunizmu. Odmiana nadwiślańska 1944–1956* Mariusza Mazura i Sebastiana Ligarskiego¹⁷, a także artykuł Jerzego Eislera *Życie codzienne w Warszawie w okresie planu sześcioletniego*¹⁸. W sztandarowej publikacji tego nurtu badań historycznych – *Za progiem. Codziennosc w przestrzeni publicznej Warszawy lat 1955–1970* Błażeja Brzostka – w części poświęconej sposobom spędzania wolnego czasu w stolicy dużo mówi się o kościołach, parkach czy deptakach, natomiast kino pojawia się tylko incydentalnie w kontekście praktyk kulturowych młodzieży¹⁹. Spośród publikacji historyków, za najbardziej wnikliwe studium trzeba uznać opracowanie Andrzeja Korzonia o upowszechnianiu filmów sowieckich w latach pięćdziesiątych²⁰. Ćwierć wieku później, na łamach tego samego pisma – choć w języku angielskim – zamieszczono interesujące studium o dystrybucji filmów czechosłowackich w pierwszym 30-leciu Polski Ludowej²¹.

Rodzaje źródeł

Zdecydowana większość materiałów źródłowych zamieszczonych w książce pochodzi ze zbiorów Archiwum Akt Nowych. Autorzy przeprowadzili tam gruntowne kwerendy w następujących zespołach archiwalnych: Ministerstwo Informacji i Propagandy,

14 Andrzej Krawczyk, *Pierwsza próba indoktrynacji. Działalność Ministerstwa Informacji i Propagandy w latach 1944–1947*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1994; Daria Nałęcz (opr.), *Dokumenty do dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy 1945–1949*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1994; Marcin Czyżewski, *Propaganda polityczna władzy ludowej w Polsce 1944–1956*, Wydawnictwo Naukowe Grado, Toruń 2005; Patryk Pleskot, *Ślepa (czerwona) uliczka. Stołeczne struktury Ministerstwa Informacji i Propagandy (1944–1947)*, Warszawa 2016.

15 Tomasz Szarota, *Życie codzienne w Peerelu – propozycja badawcza*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały”, t. 1, Instytut Historii PAN, Warszawa 1995, s. 209.

16 Dariusz Jarosz, *Polacy a stalinizm 1948–1956*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2000.

17 Mariusz Mazur, Sebastian Ligarski, *Cywilizacja komunizmu. Odmiana nadwiślańska 1944–1956*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2016.

18 Jerzy Eisler, *Życie codzienne w Warszawie w okresie planu sześcioletniego*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały”, t. 5, Instytut Historii PAN, Warszawa 2001.

19 Błażej Brzostek, *Za progiem. Codziennosc w przestrzeni publicznej Warszawy lat 1955–1970*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2007.

20 Andrzej Korzón, *Upowszechnianie filmu radzieckiego w Polsce w latach 1950-tych*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 1992, t. 27.

21 Karol Szymański, *Distribution of Czechoslovak films in Poland in the years 1947–1973*, „Studies into the History of Russia and Central-Eastern Europe” 2019, vol. 54.

Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, Centralny Urząd Kinematografii oraz Urząd Kinematografii. Akta trzech ostatnich instytucji znajdowały się wcześniej w archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki – co wynikało też stąd, że zajmowały się one, zgodnie ze swymi nazwami, całokształtem zagadnień związanych z kinematografią. Ze zdziwieniem stwierdziliśmy, że w ciągu ostatnich trzydziestu lat niewiele osób korzystało z tych zbiorów – jeśli wierzyć wewnętrznym rewersom archiwalnym, na palcach jednej ręki można policzyć nazwiska, które powtarzały się na rewersach co najmniej kilku teczek. Do wielu spośród nich nie zaglądał w ciągu ostatnich trzech dekad nikt.

Nieliczne dokumenty kontekstowe dotyczące rozpowszechniania filmów w latach pięćdziesiątych znajdują się także w zespołach obejmujących akta prawnych następców CUK, czyli Naczelnego Zarządu Kinematografii, a następnie Komitetu Kinematografii. Wprawdzie ten ostatni urząd powstał dopiero w roku 1987, ale właśnie w jego zasobie archiwalnym znajdują się podstawowe dokumenty dotyczące Studia Opracowań Filmów w Warszawie (wcześniej działającego w Łodzi), w tym akt założycielski z końca roku 1954 (powołujący od stycznia kolejnego roku instytucję pod nazwą Studio Opracowań Dialogowych)²².

Ponadto dokonaliśmy przeglądu wybranych jednostek archiwalnych składających się na zespoły: Centralnego Urzędu Planowania i Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego (mogą one rozbudzić wyobraźnię miłośników „historii alternatywnych”, zawierają bowiem – ostatecznie odrzucone – koncepcje ustroju polskiej kinematografii), a także Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego (które dysponowało siecią własnych kin).

W praktyce rozstrzygający głos o kształcie kultury filmowej (i każdej innej) mieli decydenci partyjni, o czym świadczą akta Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, Polskiej Partii Robotniczej oraz Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (seria: Wydział Kultury). Dokumenty partyjne przechowywane były kolejno w Archiwum Wydziału Historii Partii KC PPR/PZPR, w Zakładzie Historii Partii przy KC PZPR, w Centralnym Archiwum KC PZPR w Warszawie, potem w AAN. Spośród tych dokumentów szczególnie ważne okazały się informacje dotyczące Festiwalu Filmów Radzieckich, uzupełniające dane z jednostek archiwalnych GDFP i CUK.

Przypuszczenie, że w zespole archiwalnym po byłej PZPR znajdzie się wiele materiałów o rozpowszechnianiu filmów nie znalazło jednak potwierdzenia. Jeśli chodzi o dokumenty partyjnej Podkomisji ds. Filmu, z pewnością ich znaczenie jest większe dla badaczy produkcji filmowej, gros dokumentów dotyczy bowiem polityki programowej, w tym przede wszystkim scenariuszy. Dokumentacja prac Podkomisji – rozproszona pomiędzy różne jednostki archiwalne²³ – została zachowana jedynie częściowo bądź w ogó-

²² Zarządzenie nr 88 prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii z dnia 10 listopada 1954 – w sprawie utworzenia przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Studio Opracowań Dialogowych”, AAN, zesp. KK, sygn. 27, k. 3.

²³ Teczki znane już historykom kina i omawiane w (wciąż zbyt nielicznych) źródłowych opracowaniach kultury filmowej PRL mieszczą się głównie w serii „XVIII – Wydział Kultury” (rozpowszechniania dotyczy zwłaszczateczka o numerze 32). W toku prac kwerendalnych udało się ustalić, że dokumenty Komisji mogą być rozproszone po innych seriach, na co wskazuje zawartośćteczki „V – Sekretariat”, za-

le nie była sporządzana z przesadną skrupulatnością. Komunikacja między sektorem kinematografii a władzami partyjnymi miała bowiem również charakter nieformalny i odbywała się także ustnie (Zajicek wspominał na przykład, że Aleksander Ford miał bezpośredni numer telefonu do Jakuba Bermana, który w kierownictwie partii nadzorował sprawę kultury). W odniesieniu do okresu stalinowskiego jest to tym bardziej prawdopodobne, że Stanisław Albrecht, który kierował GDFP oraz CUK, był bratem Jerzego Albrechta, członka Komitetu Centralnego PPR i PZPR.

Dokonując selekcji źródeł, można było wybrać tylko te wytworzone przez jedną instytucję (na przykład przez Ministerstwo Informacji i Propagandy) albo sięgnąć po materiały najbardziej reprezentatywne dla całokształtu problematyki rozpowszechniania i opublikować niektóre tylko dokumenty, ale większej liczby instytucji i organizacji. Wybraliśmy tę drugą możliwość – także z uwagi na fakt, że prezentacja wszystkich dokumentów partii, publikacja wszystkich protokołów „Filmu Polskiego” i CUK lub przygotowanie tomu o cenzurze filmowej (być może przyjdzie czas i na takie przedsięwzięcia) kierowałyby nas w stronę zagadnień szerszej pojętej kinematografii – gdyż duża część archiwaliów dotyczy produkcji filmowej.

Chociaż udostępniane w Archiwum Akt Nowych dokumenty pozwoliły nam odtworzyć dużą część zjawisk i procesów związanych z wykształceniem się systemu dystrybucji i eksploatacji filmów w Polsce Ludowej, niezbędne okazało się przeprowadzenie kwerendy uzupełniającej w archiwach lokalnych. Chcieliśmy bowiem poszerzyć perspektywę władz centralnych, która dominuje w dokumentacji archiwalnej składającej się na zespoły AAN, o perspektywę czynników terenowych. Ponadto dążyliśmy do wzbogacenia korpusu materiałów źródłowych o dokumenty nieobecne w AAN, których istnienie w archiwach lokalnych sugerowały pewne poszlaki odkryte w trakcie kwerend w Warszawie. Biorąc pod uwagę, że sieć archiwów państwowych obejmuje obecnie kilkadziesiąt oddziałów terenowych, a zarazem zachowując w pamięci radę udzieloną przez Krzysztofa Kornackiego tym, którzy chcieliby w sposób kompleksowy zapoznać się z kwestią rozpowszechniania w Polsce („podstawowe zasady obowiązujące »na dole« w rozpowszechnianiu poznać można już na jednym przykładzie”²⁴), na wstępie postanowiliśmy wytypować kilka miast, które oddawałyby specyfikę poszczególnych regionów Polski Ludowej w pierwszych latach po zakończeniu wojny. Z uwagi na kształt organizacyjny upaństwowionej kinematografii, istotne były zwłaszcza kwerendy w archiwach

wierająca stenogram z posiedzenia Komisji z dnia 26 stycznia 1949, liczący 31 stron. Na pierwszej stronie zawiera on klauzulę: „Wobec tego, że na poprzednim posiedzeniu postanowiono nie robić protokołu, a poprzestać na stenogramie (...) zostaje przyjęty wniosek: wrócić do dawnej metody, robić krótki protokół, czytany i zatwierdzony przez towarzyszy, którego jeden egzemplarz ma być wysłany do KC (...), a niezależnie od tego robić stenogram niekontrolowany do własnego użytku Komisji” (AAN, KC PZPR, sygn. V-8). To właśnie krótki (trzystronicowy) protokół jest w teczce XVIII-31.

24 Krzysztof Kornacki, *Archiwum Okręgowego Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów (OPRF) w Gdańsku i jego potencjał badawczy*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2020.

w Lublinie i Łodzi – choć pod względem ilościowym zasób dokumentów dotyczących rozpowszechniania okazał się stosunkowo skromny. W kwerendzie bardzo obszer-nych zbiorów w Archiwum Państwowym w Olsztynie i Gdańsku²⁵ na przeszkodzie sta-nęły względy organizacyjne, w tym – zamknięcie archiwów na czas pandemii. Pociesza-jącą okolicznością jest fakt, że jednostek archiwalnych odnoszących się do interesującego nas okresu w aktach trójmiejskich i mazurskich nie jest zbyt wiele, co wiemy też stąd, że w okresie poprzedzającym oddanie niniejszej książki do wydawnictwa trwa już kweren-da na potrzeby tomu omawiającego rozpowszechnianie od roku 1957. Największy pod względem ilościowym zbiór dokumentów dotyczących rozpowszechniania w latach Pol-ski Ludowej zachował się w Archiwum Państwowym w Krakowie (do 2021 r.: Oddział w Spytkowicach) – z tym że również w tym wypadku dokumenty z okresu będącego przedmiotem zainteresowania w niniejszym tomie obecne były w kilku ledwie jedno-stkach archiwalnych, zawierających głównie dokumenty księgowo, o niewielkiej wartości badawczej. Ostatecznie, dogłębne kwerendy przeprowadzone zostały w archiwach pań-stwowych w Łodzi, Lublinie, Rzeszowie, Poznaniu oraz we Wrocławiu.

Zasoby archiwalne wymienionych oddziałów różniły się między sobą zarówno pod względem zawartości inwentarzy, jak i walorów poznawczych udostępnianych w nich dokumentów. Co prawda w archiwach rzeszowskim, krakowskim i poznańskim udo-stępniane są osobne zespoły dotyczące działalności Okręgowych Zarządów Kin, niestety składające się na nie dokumenty, takie jak bilanse i materiały statystyczne, bardziej ani-żeli do przedruku w wyborze tekstów źródłowych nadają się do analizy pod kątem ba-dań ilościowych i opracowania w postaci publikacji naukowych. Zdecydowanie bardziej użyteczne dla naszej publikacji okazały się dokumenty składające się na takie zespoły, jak: Komitet Wojewódzki PPR (Lublin), Komitet Wojewódzki PZPR (Poznań), Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (Rzeszów), Miejska Komisja ds. Upaństwowienia Przedsiębiorstw Państwowych (Łódź) oraz Okręgowy Urząd Likwidacyjny (Łódź).

Za największe odkrycie uznalibyśmy natomiast archiwalia z udostępnianych w Rze-szowie oraz Poznaniu zespołów tamtejszych Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Zawierają one bezcenne informacje na temat procedur stosowa-nych przez cenzurę w odniesieniu do filmów, a także konkretne przykłady ingerencji lokalnych cenzorów w zawartość dopuszczonych na ekrany kin tytułów. O ogromnym potencjale archiwów lokalnych najlepiej świadczy fakt, że to dopiero w archiwum w Rze-szowie udało nam się odnaleźć oryginalny tekst politycznej pogadanki wygłoszanej przed seansem w kinie objazdowym w latach czterdziestych, o którym to fenomenie in-formują nas w trybie sprawozdawczym liczne raporty Ministerstwa Informacji i Propa-gandy przechowywane w AAN.

25 W aneksie do przywołanego w poprzednim przypisie artykułu znajduje się alfabetyczny wykaz jed-nostek archiwalnych zespołu „Neptun Film” w Archiwum Państwowym w Gdańsku (sygn. 10/3887/0). Warto przy okazji dodać, że w tym samym archiwum jest jeszcze jeden, choć skromniejszy, zespół – „Okręgowe Przedsiębiorstwo Rozpowszechniania Filmów w Gdańsku” (sygn. 10/1970/0).

Dwie największe grupy archiwaliów mogą zostać zaklasyfikowane jako dokumenty zarządcze (regulaminy, okólniki) oraz sprawozdawcze (raporty, relacje). Niestety, w zespołach GDFP i CUK nie zachowały się – jeśli brać pod uwagę numerację ciągłą – wszystkie instrukcje czy okólniki. Wiele spośród tych ostatnich miało charakter czysto informacyjny, niektóre zawierają polecenia służbowe, przy czym jeden okólnik mógł ich zawierać kilka. Warto przy tym dodać, że poszczególne regionalne ekspozytury wydawały własne zarządzenia i okólniki, ale wydaje się, że większość z nich oparta była na ogólnopolskim wzorze zarówno gdy chodzi o strukturę raportów, jak i o ich treść (w różnych regionach powtarzają się na przykład podobne zalecenia dotyczące wystroju kin na święta państwowe).

Większa różnorodność – swoista „specyfika regionalna” – daje się zauważyć, gdy idzie o dokumenty sprawozdawcze opisowe (te, które nie były standaryzowane w formie tabelarycznej). Szczególnie cennym rodzajem źródeł, zwłaszcza w odniesieniu do II części zbioru, są sprawozdania kierowników kin (także kin objazdowych). Interesującym źródłem wiedzy o rozpowszechnianiu były też skargi i zażalenia przesyłane do Centrali Wynajmu Filmów²⁶ – przy czym większość spraw dotyczyła jakości projekcji i kultury personelu w konkretnych kinach. W odniesieniu do kwestii dotyczących repertuaru szczególnie często narzekano na problemy związane z obiegiem kopii (irytację wywoływała sytuacja, gdy w sąsiedniej wsi lub pobliskim miasteczku pokazywano nowsze filmy), w tym – zbyt liczne powtórki. Specyficzną kategorią dokumentów sprawozdawczych są też prośby pracowników o pomoc socjalną (np. przydział mieszkania służbowego), jak również donosy, dokumentujące przejawy ludzkich emocji lub/ oraz strategii przetrwania – konformizmu i zawiści. Co do zasady rezygnowaliśmy z publikacji dokumentów tego rodzaju.

Odrębną grupę dokumentów stanowią stenogramy z posiedzeń ciał kolegialnych. Największa liczba takich protokołów dotyczy lat 1949–1952, choć i ten zbiór najpewniej nie jest kompletny – na co wskazuje rytm „produkcji” stenogramów, który pozwala sądzić, że posiedzenia odbywały się co tydzień lub przynajmniej dwa razy w miesiącu. Dzięki tym protokołom Czytelnik pozna „od kuchni” problemy, o których na łamach prasy nie pisano wcale lub rzadko. Odzwierciedlają one również – choć jest to zwierciadło czasem krzywe, zapewne wbrew intencjom tak protokołowanych, jak i protokołujących – chaotyczny styl zarządzania. Pokazują, że aktyw państwowej kinematografii „obrasła” ludźmi „z przypadku”, którzy niekiedy otwarcie przyznawali, że „nie znają się, ale chcieliby wyrazić opinię”. Zachowane transkrypcje ukazują serwilizm polityczny urzędników, a także doktrynalną i gospodarczą zależność polskiej kinematografii od ZSRR.

Źródła, z których pochodzą dokumenty – nazwy archiwum, zasobu i serii – umieszczono pod tytułem każdego dokumentu. Bywa, że w różnych jednostkach archiwalnych (zwłaszcza tych, które dotyczyły nadzoru partyjnego nad kinematografią) znajdowano różne wersje tych samych dokumentów, co oczywiście odnotowywano w przypisach.

²⁶ Są to teczki o sygnaturach 72–79 ze zbioru AAN, MKiS – CUK.

Zdecydowaną większość dokumentów stanowią maszynopisy, część z nich była powielona (na przykład zarządzenia i okólniki wysyłane do regionalnych jednostek rozpowszechniania). Dokumenty zachowały się na ogół w dobrym stanie, choć ewidentnie dokonywano w nich selekcji. Część dokumentów pozbawiona była załączników. Dokumenty z CUK są na słabej jakości papierze, odbite słabym tuszem maszynowym lub przez kalkę marnej jakości, co samo w sobie sporo mówi o kondycji ekonomiczno-organizacyjnej tego przedsiębiorstwa.

Z wyjątkiem kilku materiałów rysunkowych o charakterze satyrycznym, a także anonsów reklamowych publikowanych w łódzkich dziennikach w pierwszych latach po wojnie, zbiór nie zawiera przedruków z ówczesnej prasy; zdarza się natomiast, że w samych dokumentach przywoływane są wyimki z artykułów publikowanych w periodykach. Tylko w niektórych wypadkach przedrukowano materiały z wydawnictw ciągłych – wówczas decyzję o umieszczeniu dokumentu w tomie uzasadniało jego znaczenie dla przebiegu ukazywanych w książce zjawisk i procesów bądź też ograniczona dostępność danej publikacji. Chodzi w szczególności o wewnętrzne biuletyny państwowego monopolisty, rozsyłane do regionalnych delegatur oraz państwowych kin²⁷. Według cyfrowych wyszukiwarek polskich archiwów i bibliotek, biuletyny wydawane w okresie „Filmu Polskiego” zachowano w kilku instytucjach regionalnych, natomiast pierwsze i ostatnie „wcielenia” biuletynu dostępne są wyłącznie w zbiorach AAN (z tego powodu w wypadku „Biuletynu Kinofikacji” i „Biuletynu CUK” podawaliśmy nazwę jednostki archiwalnej, natomiast w odniesieniu do biuletynów „Filmu Polskiego” ograniczyliśmy się do rocznika i numeru). Zrezygnowaliśmy także z dokumentów, do których dostęp uzyskać można za pośrednictwem stron internetowych z aktami prawnymi (najważniejszym z takich dokumentów jest *Ustawa o Kinematografii* z grudnia 1951 r.).

Integralną częścią książki jest materiał ilustracyjny – wykorzystane zdjęcia i reprodukcje stanowią nie tylko dopełnienie tekstu, ale same w sobie są historycznymi źródłami. Zrezygnowaliśmy w nim z publikacji większej liczby plakatów filmowych – z dwóch powodów. Po pierwsze, na polskim rynku wydawniczym ukazało się już kilka opracowań o plakacie filmowym okresu Polski Ludowej²⁸. Po drugie, większość z nich można obejrzeć w internecie (plakaty – przede wszystkim w serwisie Gapla prowadzonym przez Filmołkę Narodową – Instytut Audiowizualny). Z tej samej przyczyny wybraliśmy tyl-

27 Pod nazwą „Biuletyn Kinofikacji” (jeszcze przed formalnym powołaniem PP „Film Polski”) powielono dwa numery, następnie posługiwano się rozmaitymi wariantami nazwy „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego”, później zaś ukazywał się „Biuletyn CUK”.

28 M.in. Tadeusz Kowalski, *Polski plakat filmowy*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957; *Plakat polski*, red. Henryk Szemberg, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa”, Warszawa 1957; Zdzisław Schubert, *Polski plakat filmowy 1947–1967*, Poznań 1969; Krzysztof Dydo, *Polski plakat filmowy. 100-lecie kina w Polsce 1896–1996*, Krzysztof Dydo Galeria Plakatu, Kraków 1996; *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1996; Zdzisław Schubert, *Mistrzowie plakatu i ich uczniowie*, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita SA, Warszawa 2008; Dorota Folga-Januszewska, *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, Wydawnictwo Bosz, Warszawa 2009.

ko kilka programów filmowych – ich większą liczbę można obejrzeć w serwisie Kino Ulotne łódzkiego Muzeum Kinematografii. W obu wypadkach ograniczyliśmy się do tych plakatów i programów, które zostały wzmiankowane w tekście. Oryginały niektórych dokumentów ikonograficznych przechowywane są w Archiwum Akt Nowych (nie spodziewanie odkrytą „żyłą złotą” okazał się zespół Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego, zawierający afisze i reklamy). Największy zbiór zdjęć przedrukowano za zgodą Polskiej Agencji Prasowej, która „odziedziczyła” zasób ówczesznie działającej Centralnej Agencji Fotograficznej (ta zaś w 1951 roku przejęła serwis fotograficzny „Filmu Polskiego”). Część dokumentów ikonograficznych – wśród nich dokumenty życia codziennego (na przykład stare bilety czy legitymacje uprawniające do zniżek) – pochodzi z kolekcji własnej Krzysztofa Jajko. Autorzy czynili starania, by ustalić prawa autorskie do wszystkich wykorzystanych zdjęć oraz ilustracji, co jednak nie w każdym wypadku się udało; osoby dysponujące taką wiedzą prosimy więc o kontakt z wydawnictwem.

Struktura tomu

Niniejszy tom zawiera 198 dokumentów tekstowych. Składają się nań 82 dokumenty z okresu do roku 1948 włącznie, 94 dokumenty z okresu 1949–1954 oraz 22 dokumenty pochodzące z lat „odwilży” (jeśli w uproszczeniu uznać za jej początek rok 1955). Podobnie jak w większości edycji źródeł historycznych przyjęliśmy chronologiczny układ materiału – z tym że zasada chronologii nie dotyczy całości, lecz każdej z trzech jej części (w ich obrębie odstąpiono od tej reguły w kilku zaledwie miejscach, gdy kolejny dokument był bezpośrednio powiązany z poprzednim). Decyzja taka podyktowana była w pewnym stopniu względami praktycznymi – z uwagi na olbrzymią ilość zgromadzonego materiału, jego prezentacja w sposób ciągły okazałaby się nazbyt wielowątkowa, a w konsekwencji – chaotyczna. Postanowiliśmy zatem pogrupować dokumenty w wiązki problemowe, które w dość naturalny sposób ułożyły się w trzy nadrzędne, a zarazem integralnie ze sobą związane, części. Nazwaliśmy je – kolejno – „System, instytucje, zarządzanie”, „Kina: infrastruktura i pracownicy” oraz „Filmy, repertuar, widownia”. Istnieje także dodatkowe uzasadnienie merytoryczne dla takiego podziału książki. Każda z części odpowiada bowiem różnym metodom badania historii filmu. Część pierwsza, ze względu na wyeksponowanie wątków instytucjonalnych, wpisuje się w trend badań kultury produkcji²⁹. Część druga realizuje wzorzec badań nad historią kina rozumianego nie jako synonim filmu, lecz jako instytucja prezentująca filmy, istniejąca i działająca w konkretnej społecznej przestrzeni³⁰. Ostatnia zaś część wyrasta z bogatej tradycji

²⁹ Marcin Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

³⁰ Sztandarowym przykładem jest praca: Douglas Gomery, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, University of Wisconsin Press, Madison 1992.

badania nad widownią³¹, a także z coraz częściej wykorzystywanych w filmoznawstwie (a stosowanych od dawna przez teatrologię) studiów repertuarowych.

Wybór materiałów źródłowych został w każdej części opatrzony rozbudowanymi wprowadzeniami. Głównym ich celem jest dostarczenie czytelnikowi wiedzy faktograficznej i kontekstualnej, która umożliwi lepsze zrozumienie treści zawartych w archiwaliach. Wprowadzenia poszerzają też bazę źródłową o odnotowane w przypisach artykuły prasowe z epoki oraz niewykorzystane w książce materiały archiwalne.

Część pierwsza koncentruje się na kwestiach organizacyjnych, ukazując zmiany zachodzące w systemie rozpowszechniania na tle szerszej pojętych zmian całego kształtującego się wówczas przemysłu kinematograficznego Polski Ludowej. Czytelnik znajdzie tu nie tylko akty prawne regulujące działalność poszczególnych instytucji oraz sprawozdania z ich pracy, ale także różnego rodzaju opracowania i artykuły o charakterze postulatycznym. Niektóre z nich pokazują alternatywne, niewykorzystane koncepcje ukształtowania systemu kinematografii, większość jednak stanowi świadectwo coraz większego jej upolitycznienia oraz uzależnienia od wytycznych polityki kulturalnej PZPR, w tym także od tych planów organizacji polskiego przemysłu filmowego, które miały źródła w swych radzieckich odpowiednikach. Ponieważ głównym celem tej części jest nakreślenie ram kolejnych faz rozwoju systemu dystrybucji i eksploatacji filmów, w kolejnych podrozdziałach wprowadzenia, dotyczących instytucji dysponującej państwowym monopolem w zakresie dystrybucji, przyjęto chronologiczny układ wywodu. Pierwszy podrozdział opisuje lata 1944–1947, działalność tzw. Wydziału Kinofikacji w ramach Ministerstwa Informatyki i Propagandy, a także pierwszy okres funkcjonowania Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” pod kierownictwem Aleksandra Forda. Kolejny podrozdział poświęcony jest rządowi Stanisława Albrechta oraz licznym zmianom instytucjonalnym, które w tym czasie przeszła polska kinematografia, z utworzeniem Centralnego Urzędu Kinematografii na czele. Ostatni podrozdział opisuje czas „odwilży”, coraz częstszy krytykę dokonań CUK i przeobrażenia organizacyjne, jakie dokonały się w latach 1955–1956, gdy państwową kinematografią kierował Leonard Borkowicz. Świadomi ryzyka, jakie niosłoby ze sobą wykorzystanie nazwisk kolejnych szefów państwowej kinematografii w tytułach podrozdziałów, zrezygnowaliśmy z tej pokusy – choć w opracowaniach filmoznawczych o ich roli pisano zbyt mało. Ford nadal czeka na swoją satysfakcjonującą monografię³², o Albrechcie historycy polskiego kina wspominali rzadko³³, Borkowicz zaś znany był do niedawna wyłącznie historykom kultury politycznej PRL³⁴.

31 Konrad Klejsa, Magdalena Saryusz-Wolska, *Badania widowni filmowej. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2014.

32 Stanisław Janicki, *Aleksander Ford*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967; Michał Danielewicz, *Ford. Reżyser*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019.

33 Alina Madej, *Socrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6; teźże, *Wielka gra. Ze Stanisławem Albrechtem rozmawia Alina Madej*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6.

34 Katarzyna Rembacka, *Komunista na peryferiach władzy. Historia Leonarda Borkowicza (1912–1989)*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2020; teźże, *Prezes na czas przełomu? Reorganizacja kinema-*

Część druga poświęcona jest działalności kin, będących wówczas jedynym „kanałem dostępu” do komunikatów audiowizualnych (telewizja upowszechniła się w Polsce dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych). Przy wyborze materiałów źródłowych do tej części dążyliśmy do ukazania całokształtu zagadnień związanych z funkcjonowaniem sieci kinowej w latach 1944–1956, zakładając zarazem, że można je pogrupować na kilka kluczowych dla tego okresu obszarów tematycznych. Znajduje to swój wyraz w strukturze wstępu. Dwa pierwsze podrozdziały traktują o początkowym okresie rozwoju sektora kinowego w Polsce Ludowej, kładąc nacisk na problemy upaństwowienia kin stałych oraz działalności kin objazdowych. W podrozdziale trzecim ukazano tendencje rozwojowe sieci kin państwowych oraz główne zasady jej organizacji. Kolejny podrozdział poświęcony jest problemowi wykształcenia się na początku lat pięćdziesiątych systemu kin pozapaństwowych, który uzupełnić miał luki w sieci kin podlegających władzom kinematografii. Dwa następne podrozdziały wskazują na specyfikę działalności kin w mieście i na wsi, ze szczególnym uwzględnieniem typowych dla nich dysfunkcji. Siódmy podrozdział wskazuje na to, w jak dużym stopniu instytucja kina w Polsce Ludowej podporządkowana została celom ideologicznym i politycznym, stając się miejscem przeprowadzania licznych akcji propagandowych. Blok czterech ostatnich podrozdziałów omawia najważniejsze problemy organizacyjne: centralizm w zarządzaniu kinami, zaplecze techniczne, politykę kadrową oraz formy reklamy kinowej.

Trzecia część książki dotyczy kinowego repertuaru tudzież widzowi. W odróżnieniu od poprzedniej, która koncentruje się na infrastrukturze oraz zasadach działania sektora kinowego, punkt ciężkości przeniesiony zostaje w niej na filmy i ich społeczny obieg. Wśród najważniejszych zagadnień podejmowanych w tej części wymienić można: politykę programową władz kinematografii w zakresie dystrybucji filmów zagranicznych, ingerencje cenzorskie w zawartość utworów dopuszczonych do rozpowszechniania, praktyki związane z chodzeniem do kina, a także reakcje widzów na poszczególne filmy. Materiał archiwalny dotyczący tych kwestii okazał się zaskakująco bogaty – widownia bywała wprawdzie (zwłaszcza w okresie stalinizmu) traktowana instrumentalnie, ale z tego właśnie powodu powraca jako temat (cel działań lub „problem do rozwiązania”) w wielu zarządzeniach oraz stenogramach posiedzeń. Odnalezione dokumenty udowadniają także słabości tych badań recepcji, które ograniczają się jedynie do kwereńdy prasowej i koncentrują na opiniach krytyków. O tym, w jaki sposób przyjmowano wówczas filmy, chyba więcej mówią raporty sporządzane przez kierowników kin objazdowych, a następnie przez pracowników cenzury. Niestety, w odniesieniu do pierwszych lat Polski Ludowej, nie dysponujemy kompletnymi statystykami dotyczącymi liczby widzów na poszczególnych filmach. Hipotezy, które można postawić na ten temat na podstawie zebranych archiwaliów, mogą być zweryfikowane przez systematyczne badania

tografii pod rządami Leonarda Borkowicza w latach 1954–1957, [w:] Yesterday. Studia z historii najnowszej. Księga dedykowana prof. Jerzemu Eislerowi w 65. rocznicę urodzin, red. Jan Olaszek, Antoni Dudek, Warszawa 2017.

repertuarowe, prowadzone z wykorzystaniem danych z prasy lokalnej. Dostarczyć mogą one istotnej wiedzy o polityce programowej z obszaru kinematografii – choć ograniczonej zarówno przestrzennie (do miast – dane o repertuarach kin objazdowych i wiejskich są skromne), jak i przedmiotowo (przede wszystkim do filmów pełnometrażowych – nadal zbyt mało wiemy o rozpowszechnianiu konkretnych tytułów krótkometrażowych, głównie oświatowych).

Trzyczęściowa struktura tomu ułatwia różnorodną jego lekturę – Czytelnik może zapoznać się z materiałem w układzie chronologicznym, ale też skoncentrować się na jednym z aspektów: kinach jako instytucji lub na repertuarze i widowni. Wybrawszy ten ostatni typ lektury, warto pamiętać, że zarówno dla części II, jak i dla części III istotnym kontekstem interpretacyjnym są niektóre dokumenty z pozostałych fragmentów. Oczywiście zaproponowany przez nas podział jest umowny, a granice między kolejnymi częściami są dość płynne. Niekiedy przypisanie dokumentu do części nastąpiło wręcz wbrew jego tytułowi – na przykład materiał zatytułowany „Kina w Polsce” dotyczy w istocie spraw repertuarowych, został więc zamieszczony nie w części drugiej, lecz trzeciej. W czasie prac nad książką wielokrotnie okazywało się, że niektóre dokumenty podejmowały zarówno tematykę kin, jak i widowni – w konsekwencji decyzje o przyporządkowaniu danego materiału do wyodrębnionej części poprzedzone były zwykle długimi dyskusjami w celu ustalenia jego problemowej dominanty. Świadectwem tych wahań i uzgodnień są zamieszczone na początku każdej części wykazy dokumentów, które mogą mieć pewne znaczenie dla danego obszaru problemowego, ale które zarazem, z uwagi na tematykę dominującą w poszczególnych materiałach, zostały umieszczone w innym miejscu.

Dokumenty zgromadzone w zbiorze mogą w przyszłości posłużyć jako punkt wyjścia dalszych badań, zogniskowanych na zagadnieniach bardziej szczegółowych. Przykładowo zrezygnowaliśmy z wprowadzania odrębnego działu „Import”, gdyż przedstawione w książce dokumenty na ten temat są niewystarczające, by uznać ten materiał za w pełni reprezentatywny (niewykluczone, że ważnym dlań kontekstem byłyby materiały dotyczące relacji dyplomatycznych, wykraczające poza zagadnienia rozpowszechniania). Z tego samego powodu zrezygnowaliśmy z osobnego działu dokumentów o cenzurze – jest ona fenomenem znacznie szerszym niż *de facto* końcowy etap działań cenzorskich, jakim jest rozpowszechnianie.

Chcąc znaleźć miejsce dla możliwie dużej liczby dokumentów, których wybór byłby zarazem różnorodny, jak i reprezentatywny dla danego zagadnienia, przyjęliśmy zasadę, by nie publikować kilku dokumentów bezpośrednio związanych z tym samym tematem, w razie konieczności odnotowując informacje uzupełniające w przypisie. Ostatecznie w kilku wypadkach odstąpiliśmy jednak od tego założenia – tam, gdzie drugi dokument dostarcza wielu istotnych informacji (zob. materiały dotyczące filmu *Spotkanie na Łabie* oraz pożaru w kinie w Wielopolu). W wypadku grup dokumentów posługujących się powtarzalnym schematem (raporty, bilanse, plany pracy) zdecydowaliśmy o publikacji najbardziej modelowego dokumentu danego rodzaju – lub kilku w najwyższym stopniu charakterystycznych.

W pracy selekcyjnej dążenie do reprezentatywności dokumentów nieuchronnie konkuruje z lekturą zorientowaną na ciekawostki i kurioza. To drugie podejście udało się nam chyba poskromić – choć ostatecznie kilka dokumentów „sensacyjnych” znalazło się w wyborze (choćaby informacja o pokazach filmów amerykańskich w jednym z poznańskich hoteli – może zainteresuje badaczy stosunków międzynarodowych?). Jako ilustracja dylematów powstałych przy selekcji materiału, niech posłuży następujący opis. Otóż w jednej z teczek zawierających archiwalne materiały z działalności Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego (ogólnopolskiej organizacji, która do roku 1948 była operatorem wielu kin) odnaleźliśmy sporo ciekawych informacji o kinach na Pomorzu. Dowiedzieliśmy się na przykład, że jesienią roku 1945 w kinie Albatros w Bytowie posługiwano się bloczkami biletów w języku niemieckim³⁵, kino w Gdyni było wynajęte na występy „czarodzieja Balsamo”³⁶, a na ponownym otwarciu wyremontowanego kina Światowid w Gdańsku oprócz prezydenta miasta przemawiał też ksiądz³⁷. Każda z tych informacji jest fascynująca – ale mimo to nie zdecydowaliśmy się na włączenie poświadczających je dokumentów do zbioru, uznawszy, że przynależą one bardziej do obszaru historii regionalnej, w żadnym innym miejscu nie znaleźliśmy bowiem analogicznych doniesień dotyczących innych miast. Natomiast spory pomiędzy „Filmem Polskim” a władzami samorządowymi dotyczące przejmowania kin od prywatnych właścicieli oraz spory personalne, w których tle odnotowywano sympatie polityczne kierowników kin – były na porządku dziennym, dlatego dokumenty tego rodzaju znajdują się w wyborze.

Zastanawiając się nad uszeregowaniem ilustracji, zmuszeni byliśmy odrzucić układ chronologiczny z uwagi na fakt, że w wypadku wielu dokumentów ikonograficznych można jedynie z grubsza oszacować czas ich powstania. Głównym kryterium stał się dla nas, omówiony już, podział strukturalny tomu. Ilustracje zamieszczone na wkładkach barwnych pomiędzy poszczególnymi częściami charakteryzują się większymi walorami plastycznymi. Ponadto, staraliśmy się łączyć w bezpośrednim sąsiedztwie dokumenty ikonograficzne tego samego rodzaju; tam gdzie było to możliwe, kolejne numery nadałiśmy: fotografiom, plakatom, programom, reklamom kinowym i rysunkom prasowym. Wyjątek od tej zasady stanowi kilka ilustracji związanych z Festiwałem Filmów Radzieckich, umieszczonych pod koniec drugiej wkładki barwnej.

Uzupełnieniem prezentowanych dokumentów oraz wprowadzeń do poszczególnych części są zamieszczone w aneksie zestawienia tabelaryczne, oparte na dokumentach z epoki i dające „przekrojowy” obraz przekształceń w tej części sektora kinematografii, który związany był z rozpowszechnianiem filmów. W znacznej części są one oparte na wcześniejszych opracowaniach, w tym na *Roczniku statystycznym kultury* z roku 1969³⁸. Wiele

35 *Protokół skasowania i unieważnienia biletów niemieckich sprzedanych dnia 25 listopada w kinie Albatros Bytów*. AAN, zesp. TUR, sygn. 548, k. 22.

36 *Inspekcja OZK w Gdyni, dokonana w dn. 30 XI – 14 XII 1945*. Tamże, k. 30.

37 *Załącznik do protokołu dotyczący remontu kina Światowid w Gdańsku*. Tamże, k. 32.

38 *Rocznik statystyczny kultury 1945–1967*, red. Eugenia Krzeczowska, Główny Urząd Statystyczny, Zarząd Wydawnictw, Warszawa 1969.

cennych danych dotyczących widowni zawiera broszurka *Kinematografia polska w cyfrach*³⁹, wydana w 1957 r. przez Naczelny Zarząd Kinematografii do użytku wewnętrznego, a także aneksy do opracowania Adama Kulika, opublikowane w „Kwartalniku Filmowym” w roku 1956⁴⁰.

Aneks zawiera także biogramy wybranych osób pełniących funkcje w instytucjach bezpośrednio związanych z kinematografią. W odniesieniu do osób nigdy dotąd nie wzmiankowanych w wydawnictwach encyklopedycznych, biogramy oparte zostały w dużej mierze na analizie stempli i adnotacji w dokumentacji archiwalnej. Zrezygnowaliśmy z obszernych not w wypadku osób szerzej znanych, związanych w większym stopniu z aparatem władzy politycznej (takich choćby jak Jakub Berman czy Paweł Hoffman), a także w odniesieniu do artystów (wyjątek uczyniliśmy dla Aleksandra Forda i Jerzego Bossaka).

Nawigowanie pomiędzy częściami ułatwią umieszczone na końcu indeksy. Z uwagi na fakt, że tytuły niektórych filmów przywoływane są w wielu miejscach zbioru, wszelkie dane filmograficzne zamieszczono w indeksie filmów, który przeszukiwać można także podług tytułów oryginalnych. W indeksie nazwisk kursywą zaznaczono autorów opracowań, natomiast tłustym drukiem – nazwiska tych, których biogramy znajdują się w aneksie. Indeks nazw geograficznych odnosi się do ówczesnego podziału administracyjnego kraju, obejmując także nazwy wsi włączonych do miast. Indeks ten uwzględnia te przypisy rzeczowe, w których wzmiankowane jest piśmiennictwo podmiotu (na przykład nieopublikowane dokumenty), nie obejmuje natomiast literatury przedmiotu (czyli miejsca wydania opracowań).

Mamy nadzieję, że z naszych kwerend oraz pracy redakcyjnej skorzysta różnorodne grono odbiorców. W pierwszej kolejności książkę tę kierujemy jednak do badaczy, w szczególności filmoznawców oraz historyków. Wybrane przez nas teksty źródłowe mogą okazać się także dobrym sposobem na wzbogacenie zajęć dydaktycznych, m.in. z zakresu historii filmu polskiego. Ze względu na bardzo barwne, a niekiedy wręcz sensacyjne historie zawarte w niektórych dokumentach, publikacja ta ma również istotny walor popularyzatorski.

Kilkuletnia praca nad książką była pouczająca także dla jej redaktorów. Wielomiesięczne „przechesywanie” archiwów, a następnie żmudny proces przystosowywania tekstu do wymogów edytorskich uświadomiły nam, że praca historyka działającego na du-

³⁹ *Kinematografia polska w cyfrach*, red. Euzebiusz Basiński, Antoni Kupiec, Naczelny Zarząd Kinematografii, Warszawa 1957.

⁴⁰ Adam Kulik, *Badania nad odbiorczością filmu w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 2–3 (22–23).

żej liczbie źródeł jest, ujmując rzecz eufemistycznie, szczególnie narażona na zaburzenie relacji określanej dziś jako *life-work balance*.

Wnikliwa recenzja prof. Piotra Zwierzchowskiego pozwoliła nam uniknąć wielu usterek. Za konsultacje merytoryczne dziękujemy także prof. Ewie Woźniak i prof. Mirosławowi Szumiło. Odpowiedzialność za to, że nie mogliśmy zdobyć się na uwzględnienie wszystkich przekazanych nam uwag, spoczywa wyłącznie na nas.

Na różnych etapach pracy pomocy w zakresie edycji dokumentów udzielili nam dr. dr. Michał Piepiórka, Maciej Dowgiel i Piotr Bewicz. Słowa podziękowania kierujemy także do studentów Uniwersytetu Łódzkiego: Macieja Kordala, Michaliny Majewskiej, Szymona Szula, Łukasza Tokarczyka i Jakuba Zawodniaka.

NOTA EDYTORSKA

Prezentując nowe źródła do badania dziejów polskiej kultury filmowej, należy określić skalę edytorskiej ingerencji. Ograniczenie jej do niezbędnego minimum słusznie uznaje się za ważną zasadę – choć w praktyce jej przestrzeganie nie jest proste. W naszym tomie postępowaliśmy zgodnie z wytycznymi sformułowanymi w opracowaniu *Edytorstwo źródeł historycznych* Instytutu Historii PAN⁴¹, wzorując się zarazem na tzw. czarnej serii dokumentów z dziejów PRL, wydawanych przez Instytut Studiów Politycznych PAN⁴².

Zrezygnowaliśmy z podawania – w spisie treści i nagłówkach dokumentów – informacji o miejscu powstania danego źródła. W większości wypadków są one ujawniane w treści, natomiast w odniesieniu do dokumentów powstałych w latach 1945–1947 nie podano miejsc wytworzenia z powodu braku pewności, czy powstały one w Warszawie (gdzie formalnie mieścił się „Film Polski”), czy w Łodzi (gdzie faktycznie rezydowała część biur i dyrekcja)

Część dokumentów nie miała dat dziennych. Jeśli dysponowaliśmy wiedzą kontekstową pozwalającą przybliżyć czas powstania takiego materiału, nazwę miesiąca podawano w nawiasie. Jeżeli takiej wiedzy nie posiadaliśmy, wówczas dany dokument umieszczaliśmy bądź na pierwszym miejscu w grupie z danego roku, bądź na końcu (gdy kontekst wskazywał, że prawdopodobnie powstał w II połowie roku). Pojedyncze dokumenty były pozbawione datacji rocznej – wówczas przyporządkowywaliśmy je odpowiedniemu rocznikowi, biorąc pod uwagę wiedzę kontekstową, a także usytuowanie dokumentów w danej jednostce archiwalnej. Ujednolicono zapisy dat, oznaczając dzień i rok cyfrą arabską, miesiąc zaś zapisując w wersji rzymskiej (bez oddzielania kropkami), z wyjątkiem tych zapisów miesięcy, które w oryginale zostały zapisane słownie.

⁴¹ Janusz Tandecki, Krzysztof Kopiński, *Edytorstwo źródeł historycznych*, Wydawnictwo DiG / Instytut Historii PAN, Warszawa 2013.

⁴² Dla niniejszego wyboru kontekstem merytorycznym były zwłaszcza tomy: Daria Nałęcz (opr.), *Dokumenty do dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy 1945–1949...; Protokoły posiedzeń Biura Politycznego KC PPR 1947–1948*, red. Andrzej Paczkowski, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2002.

Niektóre dokumenty publikujemy w fragmentach. Pominięcia w edycji wydawniczej odnotowujemy zapisem w nawiasach, stosując nawias zwykły tam, gdzie pominięcie było decyzją edytorów. Miejsca, gdzie skrócenie wynikało z właściwości dokumentu źródłowego (brak strony, zniszczony fragment karty), zaznaczaliśmy nawiasem prostokątnym oraz przypisem: *Nieczytelny fragment tekstu* albo *Brak fragmentu tekstu w oryginalnym dokumencie*.

Głównym powodem skrótów była objętość materiałów źródłowych. Ponadto wiele dokumentów było napisanych językiem komunistycznej nowomowy – którego przykładów i tak w niniejszym wyborze znalazło się sporo. Co do zasady, skróty dotyczą protokołów z posiedzeń nadzorczych ciał kolegialnych FP, GDFP i CUK (stenogramy były zapisami wszystkich punktów dyskusji, także tych, które okazały się nieistotne dla tematu opracowania). Z transkrypcji protokołów usunięto dzienny porządek obrad (nie zawsze zresztą podawany, zazwyczaj sformułowany ogólnikowo, a niekiedy – nieprzeznaczony).

Pominięto zapisy kancelaryjne, nadruki, atrybuty graficzne (znaki firmowe przedsiębiorstw); usunięto numery telefonów, pozostawiono adresy. Dodatkowe datacje zachowano jedynie wówczas, gdy mogło być to istotne dla analizy dokumentu (na przykład: data wpłynięcia dokumentu do danej instytucji). Przyjęliśmy zasadę, że nie publikujemy załączników do danego tekstu – chyba że stanowią one istotną z punktu widzenia niniejszej książki część dokumentu głównego. W kilku wypadkach, każdorazowo opisanych w tekście, publikujemy sam załącznik, jeśli dokument główny jedynie go awizował.

W graficzną formę dokumentów ingerowano w nieznacznym stopniu. Różne rodzaje wyróżnień oznaczono w sposób jednolity – podkreśleniem. Istotny wyjątek stanowią te początkowe fragmenty posiedzeń ciał kolegialnych, w których w oryginalnym dokumencie znajdowała się „lista obecności”, zawierająca w każdym wierszu jedno nazwisko, dla oszczędności miejsca nazwiska te wyliczono w tekście ciągłym.

W tekście nie poprawiano błędów rzeczowych (daty, nazwy miejscowości, tytuły, nazwiska czy skróty), w przypisie podając poprawne brzmienie. Pozostałe usterki pozostawiliśmy w tekście, dodając przypis treści „*Tak w oryginalne*”.

Istotny dylemat dotyczył skali ingerencji w językowy wymiar dokumentów. Normy edycji tekstów źródłowych sugerują, by albo korygować bez istotnych wyjątków wszelkie błędy gramatyczne, interpunkcyjne i ortograficzne, albo pozostawiać pisownię oryginalną, przy zachowaniu zasady potwierdzania pisowni przez znak [s] w tekście. Wybór drugiego rozwiązania znacząco utrudniłby lekturę niektórych dokumentów; z kolei istotne korygowanie pisowni oryginalnej, choć akceptowane przez historyków, jest rozwiązaniem rzadko aprobowanym przez polonistów. Ostatecznie postanowiliśmy dążyć przede wszystkim do uczynienia materiału czytelnym dla współczesnego odbiorcy; lingwistów, dla których opracowane przez nas dokumenty mogłyby stanowić korpus istotny dla własnych badań nad językiem pierwszej dekady po II wojnie światowej, zapraszamy do kontaktu, dysponujemy bowiem wersją materiału bez ingerencji edytorskich.

Od zaprezentowanych decyzji edytorskich odstąpiliśmy jednak w wypadku kilku dokumentów, każdorazowo odnotowując ten fakt w ich regeście. Z uwagi na szczególne walory językowe, wyjątkowo potraktowaliśmy mianowicie listy do instytucji oraz niektóre raporty pisane polszczyzną bliską potocznej. W pozostałych wypadkach ułatwio-

no czytelnikom lekturę dokumentów, poprawiając ich interpunkcję (dbając oczywiście o to, by nie zmienić sensu przekazu) oraz błędy gramatyczne. Ze względu na wartość historyczną, pozostawiono żargon partyjny i rusycyzmy.

Wadliwą budowę zdania lub błędy logiczne oznaczano znakiem [ss]. Oczywiście pomyłki – tzw. literówki lub wyrazy użyte omyłkowo (na przykład „zasady nastroju” zamiast „zasady ustroju”) – korygowano w tekście bez zaznaczania (zamiast „bud[yl]nek” jest po prostu „budynek”). Wyjątek stanowiły zapisy z błędem w tekście maszynowym, poprawione odręcznie (przykładowo, gdy w dokumencie poprawiono odręcznie wyraz „szybko”, dodaliśmy przypis treści „*Odręczna korekta tekstu. W oryginale: Szbko*”).

Błędy ortograficzne co do zasady również korygowano – odnosząc się do aktualnych norm, nie zaś do zasad wprowadzonych reformą z roku 1936. Wyjątkowo potraktowano błędy szczególnie znaczące, wskazujące na istotny brak kompetencji językowych – usterki te opatrywaliśmy przypisem treści *Tak w oryginale*.

Szczególnie dużo błędów dotyczyło pisowni łącznej i rozdzielnej; w okresie Polski Ludowej zasady dotyczące tego działu ortografii nastroczały chyba równie wielu problemów co dziś – czego dowodem pozostają liczne wznowienia popularnego poradnika *Razem czy osobno*⁴³. Przyjęcie oryginalnej pisowni skutkowałoby wprowadzeniem setek zapisów „[s]”, a także konieczność wyjaśnienia, że w niektórych wypadkach normy z epoki różniły się od dzisiejszych (np. „na codzień”⁴⁴).

Inną kategorię częstych usterek stanowiły naruszenia normy pisowni wielką literą; zapisy te co do zasady korygowano (w oryginalnych dokumentach często występowały błędy w nazwach województw – przykładowo „województwo Białostockie”; bardzo często wielką literą pisano także skrót „Nr”). W kilku wypadkach pozostawiono jednak oryginalną pisownię – tam, gdzie wynikała ona prawdopodobnie ze względów politycznych (pozostawiono więc „niemców” pisanych małą literą oraz zapis „Partia”). Zachowano także niektóre specyficzne formy zapisów wyrazów zaczerpniętych z innych języków – na przykład „festival”, „dabing”, „dokumentarny” – opatrując je znakiem [s] za pierwszym razem, gdy pojawiają się w danym dokumencie.

W celu większej czytelności tekstu dokonano uzupełnień – tam, gdzie wymagały tego niejasne lub wieloznaczne sformułowania w oryginale; wszędzie zaznaczono je nawiasami kwadratowymi. Miejsce zniszczone, nieczytelne, opustkę celową lub nieumyślną, sygnalizowano nawiasem kwadratowym – zapisem „[nieczytelne]” lub uzupełnieniem antykwą (tam, gdzie to było możliwe).

Wielu problemów nastroczyły skrótkowce i akronimy. Te ostatnie w dokumentach oryginalnych podawane były najczęściej z kropką po każdej literze (np. P.P.R.); ujednolicono tę pisownię (zob. Wykaz skrótów), także pod względem występowania związków zgody (Komitet Wojewódzki PZPR / Wojewódzki Komitet PZPR). W pozostałych wypadkach,

⁴³ Książeczka Ireny Arctowej *Razem czy osobno. Zasady pisowni łącznej i rozdzielnej ze słownikiem*, oparta na słowniczku wydanym przez wydawnictwo Michała Arcta w 1936 r., po II wojnie światowej była wielokrotnie wznowiana (w okresie będącym przedmiotem tego tomu – w latach 1947 i 1951), w dużych nakładach.

⁴⁴ Taką pisownię zaleca edycja z roku 1951 opracowania wzmiankowanego w poprzednim przypisie.

gdy w oryginalnym dokumencie znalazł się skrót podany w formie odmiennej od przyjętego w Wykazie, rozwijano go (na przykład wówczas, gdy zamiast akronimu OZK w dokumencie znalazł się zapis „Okr. Zarz. Kin”). Inaczej niż dziś zapisywano także skróty – zapisy w rodzaju „t. zn.”, „i td.”, „i tp.” uwspółcześiono i pozostawiono bez przypisów. Skrócenia mogące budzić wątpliwość (np. „woj.” – wojewódzki czy wojskowy?) uzupełniano w nawiasach kwadratowych. Zastanawialiśmy się nad rozwijaniem określeń takich, jak „obywatel” czy „towarzysz” – z uwagi na istotną funkcję, jaką pełniły w omawianym okresie. Oznaczałoby to jednak wielostronicowe poszerzenie objętości tomu, toteż ostatecznie zrezygnowaliśmy z takiego rozwiązania.

Ze względu na zasadę zapisu uwag edytorskich kursywą, tytuły filmów oraz książek w tekście głównym ujmowano w cudzysłowy (z wyjątkiem tytułów prac wydanych drukiem, wykazanych w przypisach rzeczowych). W tekście głównym wątpliwości związane z odczytaniem tekstu dodatkowo zaznaczano za pomocą nawiasów prostokątnych oraz w przypisach oznaczonych literami (w każdym dokumencie zaczynając je od „a”).

W przypisach tekstowych umieszczono zapisy odręczne w maszynopisie. Odręczne dopiski jednowyrazowe odnotowano pojedynczym przypisem literowym, dłuższe zaś – przypisem o treści wskazującej na początek i koniec uzupełnienia. W przypisach literowych odnotowano także zaznaczenia na marginesach oraz odręczne skreślenia. Jeśli nie byliśmy w stanie odczytać sformułowania pod przekreśleniem, stosowaliśmy znaki „xxxxx”. Jeśli nieczytelny fragment tekstu dotyczył odręcznego podpisu autora dokumentu, dodawaliśmy stosowny przypis. Zrezygnowaliśmy natomiast z formuły „odręczny podpis” w wypadku rękopisów (nie było wśród nich anonimów) oraz dokumentów w oryginalnym maszynopisie, w których nazwisko podane było drukiem lub w stemplu.

W przypisach literowych znalazły się także treści pieczęci (jeśli zawierają ważną treść, np. „Tajne”; pominięto oczywiście pieczęcie archiwów przechowujących akta) oraz informacje o brakach podstawowych elementów tekstu, takich jak brak miejsca jego sporządzenia. Jeżeli nazwa i adres instytucji widnieje w nagłówku w formie pieczęci, wprowadzamy to w tekście głównym i nie zaznaczamy tego przypisem.

Przypisy rzeczowe (oznaczone liczbami w numeracji ciągłej) wyjaśniają niektóre niejasności merytoryczne i przynoszą informacje uzupełniające. Unikaliśmy zarazem przypisów interpretujących dokumenty i wyrażających domniemania redaktorów; w niektórych wypadkach odsyłaliśmy do odpowiednich fragmentów wprowadzeń.

Zrezygnowaliśmy z przypisów biograficznych – funkcję tę pełni indeks nazwisk. Kursywą zapisano w nim nazwiska autorów opracowań z przypisów i bibliografii, tłustym drukiem zaś – osób, których rolę omówiono szerzej w dodatku R. Pozostałe przypadki zapisano antykwą. Z uwagi na indeks osobowy zrezygnowaliśmy z rozwijania imion w tekście. Z tego samego powodu zrezygnowaliśmy z podawania nazwisk reżyserów (jeśli nie byli oni wymienieni w dokumencie źródłowym), a także oryginalnych tytułów filmów, które znajdują się w osobnym indeksie filmograficznym. W dokumentach tytuły filmów ujmowaliśmy w cudzysłowy, we wstępach zaś są zapisane kursywą.

WYKAZ SKRÓTÓW

- AAN – Archiwum Akt Nowych
- AFINA – Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego
- AK – Armia Krajowa
- AL – Armia Ludowa
- APL – Archiwum Państwowe w Lublinie
- APŁ – Archiwum Państwowe w Łodzi
- APP – Archiwum Państwowe w Poznaniu
- APRz – Archiwum Państwowe w Rzeszowie

- BBC – British Broadcasting Corporation
- BCh – Bataliony Chłopskie
- BP KC – Biuro Polityczne Komitetu Centralnego (partii)
- BZOF – Biuro Zagranicznego Obrotu Filmów

- CBWF – Centralne Biuro Wynajmu Filmów
- CDKO – Centralna Dyrekcja Kin Objazdowych
- CRF – Centrala Rozpowszechniania Filmów
- CRZZ – Centralna Rada Związków Zawodowych
- CUK – Centralny Urząd Kinematografii
- CUP – Centralny Urząd Planowania
- CUSZ – Centralny Urząd Szkolenia Zawodowego
- CWF – Centrala Wynajmu Filmów
- CZK – Centralny Zarząd Kin
- CZKiEF – Centralny Zarząd Kin i Eksploatacji Filmów
- CZPKiF – Centralny Zarząd Przemysłu Kinotechnicznego i Filmowego
- CZRF – Centralny Zarząd Rozpowszechniania Filmów
- CZWF – Centralny Zarząd Wytwórni Filmowych

- FAW – Filmowa Agencja Wydawnicza
- FBT – Filmowe Biuro Techniczne
- FOS – Fundusz Odbudowy Stolicy
- FPK – Francuska Partia Komunistyczna

- GDFP – Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego
- GIK – Główny Instytut Kinematografii
- GRN – Gminna Rada Narodowa
- GUKPPiW – Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (często jako GUKP)

- IF – Instytut Filmowy

KBW	– Korpus Bezpieczeństwa Wewnętrznego
KC	– Komitet Centralny (partii)
KD	– Komitet Dzielnicowy (partii)
KERM	– Komitet Ekonomiczny przy Prezesie Rady Ministrów
KM	– Komitet Miejski (partii)
KP	– Komitet Powiatowy (partii)
KPZR	– Komunistyczna Partia Związku Radzieckiego
KRN	– Krajowa Rada Narodowa
KW	– Komitet Wojewódzki (partii)
KWKZ	– Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą
ŁZK	– Łódzkie Zakłady Kinotechniczne
ŁZWKF	– Łódzkie Zakłady Wytwórcze Kopii Filmowych
MDM	– Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa
MHD	– Miejski Handel Detaliczny
MIiP	– Ministerstwo Informacji i Propagandy
MKdSUP	– Miejska Komisja do Spraw Upaństwowienia Przedsiębiorstw
MO	– Milicja Obywatelska
MPEA	– Motion Pictures Export Association
MPiK	– Międzynarodowa Prasa i Książka
MSZ	– Ministerstwo Spraw Zagranicznych
NIKFI	– Nauczno-Isledowatielskij Kinofotoinsitut
NRD	– Niemiecka Republika Demokratyczna
OMTUR	– Organizacja Młodzieży Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego
ONZ	– Organizacja Narodów Zjednoczonych
ORMO	– Ochotnicza Rezerwa Milicji Obywatelskiej
OUL	– Okręgowy Urząd Likwidacyjny
OZK	– Okręgowy Zarząd Kin
OZKiEF	– Okręgowy Zarząd Kin i Eksploatacji Filmów
PCK	– Polski Czerwony Krzyż
PDT	– Powszechne Domy Towarowe
PGR	– Państwowe Gospodarstwo Rolne
PKF	– Polska Kronika Filmowa
PKO	– Powszechna Kasa Oszczędności
PKPG	– Państwowa Komisja Planowania Gospodarczego
PKS	– Państwowa Komunikacja Samochodowa
PKWN	– Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego
POM	– Państwowy Ośrodek Mechaniczny

POP	–	Podstawowa Organizacja Partyjna
PP	–	przedsiębiorstwo państwowe
PPK „Ruch”	–	Polskie Przedsiębiorstwo Kolportażu „Ruch”
PPR	–	Polska Partia Robotnicza
PPS	–	Polska Partia Socjalistyczna
PRM	–	Prezydium Rady Ministrów
PRN	–	Powiatowa Rada Narodowa
PSL	–	Polskie Stronnictwo Ludowe
PSS	–	Powszechna Spółdzielnia Spożywców
PUBP	–	Powiatowy Urząd Bezpieczeństwa Publicznego
PWSF	–	Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa
PZPR	–	Polska Zjednoczona Partia Robotnicza
PZTŚw	–	Polski Związek Teatrów Świetlnych
RIiP	–	Resort Informacji i Propagandy
SD	–	Stronnictwo Demokratyczne
SL	–	Stronnictwo Ludowe
SP	–	Powszechna Organizacja „Służba Polsce”
SPATiF	–	Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu
TPD	–	Towarzystwo Przyjaciół Dzieci
TPPR	–	Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej
TPŻ	–	Towarzystwo Przyjaciół Żołnierza
TUR	–	Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego
TWP	–	Towarzystwo Wiedzy Powszechnej
UB	–	Urząd Bezpieczeństwa
UNRAA	–	United Nations Relief and Rehabilitation Administration
WFD	–	Wytwórnia Filmów Dokumentalnych
WFF	–	Wytwórnia Filmów Fabularnych
WFO	–	Wytwórnia Filmów Oświatowych
WKR	–	Wydział Kin Ruchomych
WKS	–	Wiejskie Kino(a) Stałe
WKSt	–	Wydział Kin Stałych
WP	–	Wojsko Polskie
WRN	–	Wojewódzka Rada Narodowa
WUiP	–	Wojewódzki Urząd Informacji i Propagandy
WUKP <i>PiW</i>	–	Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (często jako WUKP)
WZK	–	Wojewódzki Zarząd Kin

ZHP	– Związek Harcerstwa Polskiego
ZLP	– Związek Literatów Polskich
ZMP	– Związek Młodzieży Polskiej
ZMW	– Związek Młodzieży Wiejskiej
ZSCH	– Związek Samopomocy Chłopskiej
ZSL	– Zjednoczone Stronnictwo Ludowe
ZSRR	– Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich
ZWM	– Związek Walki Młodych
ZZMN	– Zjednoczone Zakłady Metali Nieżelaznych

CZEŚĆ I

System, instytucje, zarządzanie

Rozpowszechnianie na tle ustroju kinematografii pierwszego dziesięciolecia Polski Ludowej: wprowadzenie

(Jarosław Grzechowiak)

Stwierdzenie, że lata 1944–1956 były najbardziej upolitycznionym okresem w historii polskiej kinematografii jest spostrzeżeniem tyleż oczywistym, co banalnym. Poniższy opis zmian organizacyjnych w rodzimym przemyśle filmowym jest nie tylko skrótem (z konieczności wybranych) instytucjonalnych modyfikacji, ale również zapisem zmian politycznych, coraz większego upodobniania się polskiej polityki programowej i organizacyjnej kinematografii do radzieckiego modelu oraz powiązania produkcji, rozpowszechniania filmów czy prowadzenia sieci kin z ideologicznymi dogmatami. Przy czym warto stwierdzić, że tak, jak przez cały okres istnienia Polski Ludowej zmieniały się wytyczne polityki kulturalnej, stosunek władzy do twórców filmowych i twórców filmowych do władzy oraz narzędzia represji służące działaczom partyjnym do dyscyplinowania filmowców, tak również owa „pierwsza dekada powojennego filmu polskiego”, której poświęcony jest ten wstęp, była okresem zróżnicowanym, pełnym zawilości, a czasem wykluczających się pomysłów, koncepcji i działań.

„Ze wszystkich sztuk najważniejszy jest dla nas film” – to wielokrotnie przywoływane i trawestowane zdanie przypisywane Włodzimierzowi Leninowi⁴⁵, traktowane było przez przywódców systemu komunistycznego w Polsce, zwłaszcza w pierwszych latach,

⁴⁵ Lenin wypowiedział je w rozmowie z Ludowym Komisarzem Oświaty Anatolijem Łunaczarskim, który w roku 1923 upowszechnił je na łamach radzieckiego dziennika „Izwestija”. Por. Piotr Litka,

nadzwyczaj poważnie. Instytucje kierujące socjalistycznym przemysłem filmowym były w tych czasach nadzorowane przez Ministerstwo Informacji i Propagandy oraz Podkomisję, a następnie Komisję ds. Filmu Polskiej Partii Robotniczej, z której powstała Komisja ds. Sektora Filmu, działająca przy Komitecie Centralnym Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Ta ostatnia komisja podlegała Wydziałowi Kultury (utworzony w roku 1949), od roku 1955 Wydziałowi Kultury i Nauki KC PZPR, na czele których stali pod koniec lat czterdziestych i w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych kolejno: Stefan Żółkiewski (1949), Lesław Wojtyga (1949–1950; pełniący obowiązki, następnie zastępca kierownika) i Paweł Hoffman (1950–1954) – doświadczeni i dłużej działający komunistyczni z zapałem wcielający w życie dogmaty tej ideologii.



Il. 1. Aleksander Ford (drugi z lewej). Otwarcie atelier Filmu Polskiego w grudniu 1945 r. (autor zdjęcia nieznany).

Źródło: zbiory Krzysztofa Jajko.

W okresie kierowania polską kinematografią przez Aleksandra Forda (ilustracja 1) wszelkie sprawozdania z działalności „Filmu Polskiego” oraz plany programowe i repertuarowe trafiały do Ministerstwa Informacji i Propagandy. Tam również, jak też

Widowisko, oświata, propaganda, „Tygodnik Powszechny”, dodatek „Anamneses 6. Totalitaryzm a Kino” 2012, nr 20; Aleksander Ledóchowski, *Lenina Torf Story*, „Film na Świecie” 1990, nr 374.

w Centralnym Urzędzie Planowania, powstawały wszelkiego rodzaju dokumenty (memoriały, analizy, wytyczne) określające rozwój kinematografii, a także kształtujące jej ideologiczne i instytucjonalne oblicze. Silne powiązanie kinematografii i władz partyjnych zacieśniło się jeszcze bardziej w roku 1947, gdy Ministerstwo Informacji i Propagandy zostało zlikwidowane, a Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski” zaczęło podlegać Ministerstwu Kultury i Sztuki. 7 czerwca ukonstytuowała się Podkomisja ds. Filmu PPR. Przewodniczył jej wiceminister kultury i sztuki oraz ceniony przez władzę pisarz Leon Kruczkowski, w jej składzie znaleźli się m.in. kierownik Wydziału Propagandy PPR Władysław Bieńkowski (zastępca przewodniczącego), Stanisław Albrecht (sekretarz) oraz dyrektor Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk Tadeusz Zabłudowski. W kolejnym roku jej skład zasilili partyjni dygnitarze – Jerzy Borejsza, Jerzy Pański czy Włodzimierz Sokorski⁴⁶. Podkomisja ta, co trzeba zaznaczyć, zajmowała się przede wszystkim kwestiami produkcji filmowej, opiniowaniem zrealizowanych filmów polskich oraz dyskusjami nad scenariuszami, które miały szansę na skierowanie do realizacji. Już w połowie 1947 r., organ ten wytworzył dokument „Wytyczne programowe produkcji filmowej” (dokument 138). W piśmie znalazło się stwierdzenie, że polskie filmy „winny być utrzymane w stylu realizmu socjalistycznego. Musimy się odgradzić zarówno od naturalizmu, jak i od modnych na zachodzie łamańców formalistycznych”⁴⁷. Autorzy „Wytycznych programowych produkcji filmowej” skupili się jednak także na ocenie filmów wyświetlanych na polskich ekranach. Niekorzystne opinie otrzymały m.in. filmy produkcji amerykańskiej, szwedzkiej czy czeskiej. Bardzo pozytywne – francuskie oraz – co oczywiste – radzieckie. Drogą dla rozwoju kinematografii wyznaczyło również posiedzenie Biura Politycznego KC PPR w grudniu 1947 r., podczas którego Stanisław Albrecht referował swoje działania jako dyrektora „Filmu Polskiego”. W ślad za tym referatem PPR opracowała (nieuchwaloną) rezolucję w sprawie „Filmu Polskiego”, w której nakazywała Albrechtowi między innymi „stworzyć centralne ogniwo koncepcyjne, które będzie inspirować tematykę scenariuszy i decydować o ich wyborze” oraz „dążyć do wyrugowania szkodliwych angloamerykańskich filmów i innych, które infiltrują obcą ideologię”⁴⁸. W rezolucji znalazły się również postulaty zacieśnienia współpracy z krajami demokracji ludowej na różnych polach, zwiększenie działań w kwestii szkolenia nowych kadr filmowych, liczne zmiany personalne. Zalecono też dotarcie „z dobrym filmem jako z najskuteczniejszym czynnikiem wychowawczym do najszerszych rzesz młodzieży”⁴⁹. Podobne treści znalazły się w analizie stanu polskiego kina, przygotowanej przez Podkomisję do Spraw Filmu KC PPR w październiku roku 1947 (por. dokument nr 23).

Największe nasilenie ofensywy ideologicznej oraz ścisłe powiązanie treści i formy polskiej sztuki filmowej z jej radzieckim odpowiednikiem rozpoczął Zjazd Filmowy

46 Alina Madej, *Kino...*, s. 149–150.

47 Tamże, k. 26.

48 Tamże.

49 Tamże.

w Wiśle (19–22 listopada 1949 r.). Była to ostatnia narada z przedstawicielami poszczególnych gałęzi kultury⁵⁰, podczas których zdecydowano o przyszłości polskiej sztuki, jej kształcie programowym i formalnym oraz o obraniu nowej drogi sztuki polskiej – drogi realizmu socjalistycznego. W Wiśle obradom przewodniczył wiceminister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski, wśród uczestników i obserwatorów znaleźli się wysoko postawieni działacze partyjni (m.in. Jerzy Pański i Jerzy Albrecht), Stanisław Albrecht, radziecki reżyser Grigorij Aleksandrow oraz przedstawiciele środowiska filmowego, literackiego, a także reprezentacja krytyków i teoretyków filmu. Socrealistyczna doktryna twórcza w sztuce filmowej zadekretowana została przemówieniem „Walka o film realizmu socjalistycznego”, wygłoszonym przez Stanisława Albrechta. W swoim referacie dyrektor „Filmu Polskiego” potępił filmy produkcji państw kapitalistycznych, stwierdzając, że reprezentują one „schyłkowe, reakcyjne formy burżuazyjne. (...) Burżuazyjni twórcy filmowi fałszują obraz rzeczywistości kapitalistycznej uprawiając pogoń za błahą sensacją, za nikomu niepotrzebną intymnością przeżyć, fałszują fakty i wydarzenia historyczne przez ich spłyconia, przez nadanie im formy plotkarskiej anegdotycznej. (...) Ich twórczość jest dekadenccka i rozkładowa, antyrealistyczna, antydemokratyczna i antyhumanistyczna, bez względu na to, jaki kierunek sztuki reprezentuje”⁵¹. Przeciwwstawiał im przywołany w tytule wystąpienia „film realizmu socjalistycznego”, ukazujący prawdziwy, zdaniem Albrechta i innych działaczy partyjnych pracujących na odcinku kultury, obraz rzeczywistości Związku Radzieckiego. Produkcje te – twierdził Albrecht – „to nie oderwane od czasu, warunków i środowiska jałowe konstrukcje artystyczne – a dzieła korzeniami głęboko wrosłe w życie, pełne prawdy, przepelnione humanizmem i szlachetnością, dzieła potężnej pasji twórczej, płynącej z rozumu i serca, pomagające radzieckim ludziom budować nowe, lepsze życie”⁵². W tym samym roku władza – już teraz reprezentowana przez Komisję do Spraw Filmu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, w której skład wchodził wspomniany wcześniej Kruczkowski, Sokorski, Zabłudowski i Albrecht, ale również przyszły wiceprezes Centralnego Urzędu Kinematografii Lesław Wojtyga oraz przedstawiciele realizatorów filmowych – Wanda Jakubowska i Aleksander Ford – w grudniu 1949 r. przygotowała projekt uchwały w sprawie kinematografii (por. dokument nr 29). Znalazły się w niej zapisy nakazujące czujność zarówno w kwestii scenariuszy kierowanych do produkcji, jak i zagranicznych filmów kwalifikowanych do rozpowszechniania w polskich kinach, z naciskiem na odpowiedni i szeroki dobór

50 Poprzednie Zjazdy odbyły się w dniach: 20–23 stycznia 1949 roku (IV Walny Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich), 12 lutego 1949 r. (Konferencja Plastyków w Nieborowie), 18–19 czerwca 1949 r. (I Krajowa Narada Teatralna w Oborach), 26–27 czerwca 1949 r. (IV Ogólnopolski Zjazd Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków), 5–8 sierpnia 1949 r. (Konferencja Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim).

51 Stanisław Albrecht, *Walka o film realizmu socjalistycznego*, [w:] *Dokumentacja Zjazdu Filmowego w Wiśle /17–20.XI.1949/. Część I: Stenogram obrad*, Archiwum Filmoteki Narodowej–Instytutu Audio-wizualnego, sygn. A-101, k. 5.

52 Tamże, k. 7.

filmów produkcji radzieckiej i innych krajów bloku wschodniego. Zapewniano również, że nad „Filmem Polskim” roztoczona zostanie opieka ze strony KC PZPR oraz nadzorującego instytucję Ministerstwa Kultury i Sztuki. Przykładem owej specyficznej „opieki” były liczne narady, dyrektywy i wytyczne dla twórców polskiego kina, wyznaczone m.in. w trakcie „narady partyjnej poświęconej omówieniu planu produkcyjnego Filmu Polskiego oraz zagadnieniom związanym z tematyką scenariusza filmowego” w KC PZPR we wrześniu 1950 roku (przewodniczył jej Jakub Berman, a wzięli w niej udział m.in.: Włodzimierz Sokorski, Edward Ochab, Lesław Wojtyga, Artur Starewicz i Stanisław Albrecht)⁵³. Również Komisja KC do Spraw Filmu aktywnie zbierała informacje na temat aktualnej produkcji filmowej, a także analizowała roczne plany produkcyjne „Filmu Polskiego”, nadto trafiały do niej oceny repertuaru filmowego czy przebiegu imprez filmowych o charakterze ideologicznym i indoktrynacyjnym, m.in. Festiwalu Filmów Radzieckich (dokumenty te wytwarzali odpowiedzialni za propagandę działacze wojewódzkich komitetów PZPR). Organ ten zabierał również głos w sprawach wyświechtania na polskich ekranach filmów produkcji państw bloku zachodniego. Między innymi w roku 1950 członkowie Wydziału zalecali rozpowszechnianie takich filmów „jedynie w wypadku uznania ich oddziaływania za społecznie pożyteczne”⁵⁴. Pięć lat później ta sama partyjna komórka wysunęła ostre zarzuty pod adresem osób odpowiedzialnych za kształtowanie repertuaru filmowego oraz uzna kryteria, jakimi posługiwano się przy zakupie filmów z krajów kapitalistycznych, za ostre i schematyczne (por. dokument nr 44). Ideologiczny wpływ na polski przemysł filmowy miał również m.in. Komitet Łódzki PZPR, na terenie działania którego funkcjonowały Wytwórnia Filmów Fabularnych i Wytwórnia Filmów Oświatowych oraz Łódzkie Zakłady Wytwórcze Kopii Filmowych, i który sporządzał sprawozdania z działalności aktywów partyjnych na terenie tych zakładów tudzież licznych spotkań z szeregowymi członkami PZPR. Integralnym elementem omawianego okresu była też działalność Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, utworzonego 5 lipca 1946 r., który przez całą tę dekadę dokonywał ingerencji w materiał filmowy na wielu polach⁵⁵.

Wszystkie powyższe instytucje sprawowały polityczny i ideologiczny nadzór nad powojennym przemysłem filmowym i instytucjami, które zajmowały się realizacją filmów oraz rozpowszechnianiem i siecią kin. W dalszych partiach tekstu omówione zostaną organizacyjne i personalne modyfikacje polskiej kinematografii z podziałem na trzy okresy. Wyznaczają je nazwiska dyrektorów i prezesów nadrzędnych instytucji kreujących politykę programową polskiego kina – Aleksandra Forda, Stanisława Albrechta i Leonarda Borkowicza.

53 Por. *Protokół z narady partyjnej poświęconej omówieniu planu produkcyjnego Filmu Polskiego oraz zagadnieniom związanym z tematyką scenariusza filmowego*, AAN, zesp. PPR-KC – Wydział Kultury, sygn. XVIII-1, k. 135–165.

54 *Wydział Kultury – Sektor Filmu*, AAN, zesp. KC PZPR – Wydział Kultury, sygn. XVIII-32, k. 45.

55 W tej części pojawiają się jedynie dwa dokumenty wytworzone przez pracowników Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Dokładniejszy opis działalności tej instytucji oraz materiały archiwalne z tym związane znaleźć można w trzeciej części publikacji – *Repertuar i widownia*.

1944–1947: organizacja

Gdy w lipcu 1944 r. powołano w Moskwie Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, utworzono w nim Resort (a od początku roku 1945 – po przekształceniu PKWN w Tymczasowy Rząd Narodowy – Ministerstwo) Informacji i Propagandy. W pierwszych latach władzy komunistycznej w Polsce podlegały mu wszystkie instytucje organizujące polską sztukę filmową. Według Andrzeja Krawczyka idea powołania tego resortu mogła wyjść od Jakuba Bermana, w czasie wojny działacza Centralnego Biura Komunistów Polski przy Sekretariacie KC WKP(b), następnie członka KC PPR i KC PZPR⁵⁶. Kierownikiem mianowany został Stefan Jędrychowski, jednak „była to nominacja wymyślona dosyć przypadkowo i na użytek chwili”⁵⁷. Zastąpił go Stefan Matuszewski, od roku 1937, gdy porzucił stan kapłański, członek PPS.

Andrzej Krawczyk zauważa, że „sens istnienia Ministerstwa Informacji i Propagandy wynikał z problemu przejścia władzy w społeczeństwie przez mniejszość, dążącą następnie do przekonania większości o swoich racjach”⁵⁸. Patryk Pleskot z kolei jako najważniejszą funkcję tej instytucji wymienia budowanie „infrastruktury symbolicznej władzy i wywieranie nacisku legitymizacyjnego”⁵⁹. Niezależnie od tych spostrzeżeń warto odwołać się do aktu prawnego, inicjującego działalność resortu i określającego jego najważniejsze zadania. Według *Dekretu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z 7 września 1944 r.* zadania resortu były powiązane ze sprawami prasy, radia i propagandy oraz kinematografii⁶⁰. Resort podzielono na siedem wydziałów, wśród których znalazł się wydział filmowy, przemianowany później na Wydział Propagandy Filmowej, który następnie – po zmianie Resortu w Ministerstwo – został przemianowany na Departament Propagandy Filmowej. Zdaniem Władysława Banaszkiwicza, historyka filmu polskiego i świadka tamtych wydarzeń, tym samym Krajowa Rada Narodowa „przekazywała organowi państwowemu obowiązek odbudowy polskiej kinematografii, wskazywała na znaczenie i społeczną rolę kinematografii, która miała powstać niemal od nowa z inicjatywy i pod kontrolą państwa”⁶¹. Wydziałem, a potem Departamentem, kierował Aleksander Ford, przed wojną twórca m.in. *Legionu ulicy* (1932), *Sabry* (1934) i *Drogi młodych* (1936), wiceprezes Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” oraz członek Spółdzielni Autorów Filmowych⁶².

56 Andrzej Krawczyk, *Pierwsza próba indoktrynacji...*, s. 9.

57 Tamże.

58 Tamże, s. 66.

59 Patryk Pleskot, *Ślepa...*, s. 11.

60 *Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 7 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Informacji i Propagandy*, „Dziennik Ustaw” 1944, nr 4, poz. 20.

61 Władysław Banaszkiwicz, *Narodziny filmu polskiego*, „Film na Świecie” 1974, nr 10, s. 28.

62 Barbara Armatys, Leszek Armatys, *Film krótkometrażowy*, [w:] Barbara Armatys, Leszek Armatys, Wiesław Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. 2, 1930–1939, Warszawa 1988, s. 189.

Oddziaływanie propagandy nowych władz uzależnione było nie tylko od produkcji nowych filmów, ale także od posiadania kanałów ich rozpowszechniania. Ważnym zadaniem z punktu widzenia ideologicznego było przejście kin od prywatnych właścicieli i upaństwowienie ich (choć początkowo Resort przewidywał zawieranie umów z właścicielami kin⁶³, trudno jednak dzisiaj stwierdzić [ze względu na brak źródeł], na czym te umowy miałyby polegać i jakie zapisy by się w nich znalazły). Obowiązki te powierzono Andrzejowi Liwniczowi, bratu Aleksandra Forda, który mianowany został kierownikiem Oddziału Kinofikacji, „jednostki formalnie podporządkowanej Wydziałowi Propagandy Filmowej MliP, ale w rzeczywistości dysponującej pełną niemal autonomią”⁶⁴, która zajmowała się również m.in. zabezpieczaniem kopii filmowych, a także opieką nad sprzętem filmowym, przywożonym z niemieckich wytwórni. Warto przy tym zauważyć, że sama „kinofikacja” była ideą rozwijaną już w Polsce międzywojennej. Pierwsze plany „stworzenia gęstej sieci kin obsługujących miejscowości i środowiska, które nie miały dostępu do tej formy rozrywki”⁶⁵, pojawiły się w Polsce pod koniec lat dwudziestych, nazwa zaś pochodziła z radzieckich planów rozwoju sieci kinowej⁶⁶. Propagatorem tego pomysłu był m.in. Leon Brun, jeden z najważniejszych przedwojennych publicystów i krytyków filmowych. W latach trzydziestych do tej koncepcji przyłączył się Jerzy Bossak, w tej zaś dekadzie na różne sposoby (m.in. w szkołach) rozpowszechniane były filmy oświatowe⁶⁷. Po wojnie jednak „kinofikacja” sprowadziła się do przejmowania kin od prywatnych właścicieli, którzy zdołali przeżyć okupację i w wyzwolonym kraju kontynuowali swoją przedwojenną działalność⁶⁸.

Aleksander Ford był również szefem Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, pierwszej po wojnie instytucji produkującej filmy, przekształconej z Czołówki Filmowej I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, zawiązanej w Związku Radzieckim w lipcu 1943 r. Instytucja ta podlegała jednak nie Ministerstwu Informacji i Propagandy, a Głównemu

63 Por. *Statut Organizacyjny Resortu Informacji i Propagandy*, AAN, zesp. PKWN, sygn. XVI-2, k. 2.

64 Alina Madej, *Kino...*, s. 59. W innym dokumencie archiwalnym ze zbioru PKWN znajduje się zapis o Państwowym Instytucie Kinofikacji Kraju, który, jak można domyślać się z treści dokumentu, miał być instytucją osobną, funkcjonującą poza strukturą Wydziału Filmowego Resortu Informacji i Propagandy. Dokument, w którym pojawia się ta nazwa, jest tylko projektem rozporządzenia „o zakresie działania organów informacji i propagandy I i II-ej instancji” (*Rozporządzenie o zakresie działania organów informacji i propagandy I i II stopnia*, [w:] *Normatywy resortu: rozporządzenia, zarządzenia, okólniki, pisma okólne, komunikaty*, AAN-PKWN, sygn. XVI-1, k. 33), można więc zakładać, że w kolejnych miesiącach zarzucono ten pomysł i zdecydowano o powołaniu Oddziału Kinofikacji.

65 Alina Madej, *Kino...*, s. 20.

66 Tamże.

67 Por. Irena Nowak-Zaorska, *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*, Warszawa 1968, s. 196–198.

68 Pierwsze kino na terenach podległych administracji PKWN rozpoczęło swoją działalność – według Władysława Banaszkiewicza – 24 sierpnia 1944 r. Wtedy właśnie – w prywatnym kinie Rialto w Lublinie – wyświetlono przedwojenny film *Robert i Bertrand* (1938; reż. Michał Waszyński). Kilka dni później rozpoczęło swoją działalność kino Apollo (Por. Władysław Banaszkiewicz, *Narodziny...*, s. 30–31).

Zarządowi Polityczno-Wychowawczego Wojska Polskiego⁶⁹. W Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego pracowali również inni członkowie Czołówki Filmowej: Jerzy Bossak, przed wojną sympatyk „Startu”, publicysta i krytyk filmowy, autor artykułów piętnujących poziom przedwojennego polskiego kina, a także Ludwik Perski, również aktywny członek „Startu”. Jednak mimo zasług Forda na polu rozwijania Czołówki Filmowej, pozycji, jaką miał w odradzającym się przemyśle filmowym oraz licznych kontaktów z najwyższymi władzami partyjnymi, sama działalność Forda, a przede wszystkim sprawowanie przez niego jednocześnie dwu ważnych funkcji, było obiektem krytyki. Już na początku listopada 1944 r. do Stefana Matuszewskiego trafił list, w którym znalazły się poważne zarzuty dotyczące braku nowych polskich filmów na ekranach przejmowanych kin⁷⁰.

Początkowo o planach dotyczących instytucjonalnego kształtu przemysłu filmowego mówiono niezbyt chętnie. Mimo podporządkowania go Resortowi Informacji i Propagandy w istocie nie bardzo wiedziano, co z kinematografią zrobić. W grę wchodziła alternatywa: kinematografia państwowa bądź spółdzielcza. Za upaństwowieniem opowiadała się PPR, widząca w takim rozwiązaniu największe szanse na wciągnięcie kina w orbitę swych wpływów. Zwolenniczką spółdzielczości była natomiast PPS. Taką też koncepcję lansowała początkowo większość twórców. Dowodem popularności tej idei było złożenie przez środowisko filmowe w Ministerstwie Informacji i Propagandy na przełomie roku 1944 i 1945 projektu Statutu Spółdzielni Przemysłowo-Handlowej „Film Polski”⁷¹. Głównym zadaniem tej instytucji miała być „działalność przemysłowo-handlowa i wydawnicza oraz kulturalno-propagandowa, zmierzająca do rozwoju kinematografii polskiej poprzez produkcję filmów artystycznych i aktualnych, eksploatację filmów, eksplo-

69 Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia...*, s. 52.

70 Autor listu kierowanego do Stefana Matuszewskiego (prawdopodobnie – jak można wnioskować z podpisu – Stefan Jędrzychowski), datowanego na 8 listopada 1944 r., skarżył się, że „od pół roku nie wypuścił on (Ford – przyp. JG) żadnego filmu, chociaż ciągle zapowiada, że za kilka tygodni to uczyni i że brak mu tylko takich czy innych instalacji lub materiałów i chociaż takie materiały, czy instalacje ciągle otrzymuje. Sądzę, że powinniście zwołać możliwie szeroką naradę z udziałem przedstawicieli różnych resortów i społeczeństwa, na której Ford zdałby sobie sprawę, z tego co robi i w czasie której należałoby poważnie skrytykować jego zaniedbania. Podejrzewam, że zajmuje się on zbytnio przedsiębiorczością w zakresie eksploatacji kin i dlatego zaniedbał produkcję filmową” (*List Stefana Jędrzychowskiego do Stefana Matuszewskiego*, AAN, zesp. PKWN, sygn. XVI-11, k. 1). Wydaje się jednak, że Stefan Matuszewski tego nie dostrzegał, w liście do Zarządu Głównego Polityczno-Wychowawczego Wojska Polskiego stwierdzał bowiem, że Wytwórnia Filmowa WP „uległa daleko idącej rozbudowie” i stała się „poważną placówką wytwórczą wyposażoną we wszelkie urządzenia niezbędne dla stałego i szybkiego produkowania filmów dokumentalnych w Lublinie” (*List Stefana Matuszewskiego do Zarządu Głównego Polityczno-Wychowawczego WP*, k. 3). W tym samym liście przewidywał powołanie „wielkiej organizacji filmowej, która tworzy się jako Wydział Resortu Informacji i Propagandy” (tamże, k. 4. W liście tym Matuszewski wymienił również instytucję działającą pod nazwą Wytwórni Filmów Dokumentalnych).

71 Warto nadmienić, że w czołówce filmu *Majdanek – cmentarzysko Europy* (1944; reż. Aleksander Ford) znalazła się informacja o wyprodukowaniu filmu przez „Spółdzielnię »Film Polski«. Według Edwarda Zajička fakt ten był „praktycznym potwierdzeniem spółdzielczych przymiarek” (Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia...*, s. 79).

atację kinoteatrów, rozbudowę sieci kinowej (...) zaznajamianie zagranicy z polskością i kinematografią polską drogą lokowania filmów polskich na ekranach zagranicznych (...)”⁷². Z koncepcji tej jednak z niewyjaśnionych przyczyn rychło zrezygnowano, a dość szybko coraz większą przewagę zyskiwał pomysł nacjonalizacji przemysłu filmowego. Nawoływał do niego również m.in. Wacław Adamiecki w *Memoriale w sprawie kinematografii polskiej*. Zdaniem Adamieckiego, „ujmowanie odrębne wyżej wymienionych czynników i rozdzielanie ich między różne ośrodki dyspozycyjne uniemożliwi planową budowę i rozwój kinematografii jako ważnego czynnika życia państwowego i społecznego” (dokument nr 4). Zwracał uwagę na fakt, że większość budżetu kinematografii pochodzi z dochodów za bilety z kin, przez co rozbicie ich na samodzielne jednostki, nie powiązane w sieć, poważnie owe wpływy ograniczy. Te zapisy spotkały się jednak z chłodnym przyjęciem ekspertów Biura Komitetu Ekonomicznego Rady Ministrów (kierował nim minister Hilary Minc), którzy uznali enuncjacje Adamieckiego za „nierealne”, gdyż „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” (dokument nr 5). We wnioskach Biura znalazły się zapisy o potrzebie wsparcia prywatnego kapitału, podważano również tezy o korzyściach monopolu filmowego.

Upaństwowienie kinematografii, będące potwierdzeniem dominacji PPR i frakcji Aleksandra Forda⁷³, dokonało się formalnie 13 listopada 1945 roku⁷⁴. Tego dnia Krajowa Rada Narodowa zatwierdziła, podpisany przez Bolesława Bieruta i Edwarda Osóbkę-Morawskiego, *Dekret o utworzeniu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”*⁷⁵. Przedsiębiorstwo otrzymało bardzo szerokie uprawnienia – z jednej strony zajmowało się produkcją filmową, z drugiej – wszelkimi sprawami związanymi z rozpowszechnianiem, kinami, kupnem i sprzedażą filmów. W innych ustępach dekretu sformułowano pozostałe obowiązki Przedsiębiorstwa, m.in.: „stosowanie filmu jako środka informacji, wychowania społecznego oraz upowszechniania oświaty i kultury”, „szerzenie

⁷² AAN, zesp. PKWN, sygn. 899, k. 42, cytata za: Alina Madej, *Kino...*, s. 62.

⁷³ Por. Edward Zająček, *Poza ekranem. Kinematografia...*, s. 54.

⁷⁴ Prace nad powołaniem państwowego koncernu „Film Polski” trwały od początku roku 1945. W przygotowanym w kwietniu 1945 r. sprawozdaniu Aleksander Ford stwierdzał, że „Przedsiębiorstwo »Film Polski« znajduje się w stadium organizacji. (...) Dekret powołujący Przedsiębiorstwo znajduje się obecnie w konsultacji biura prawnego Prezydium Krajowej Rady Narodowej i należy przypuszczać, że najdalej w maju Przedsiębiorstwo zostanie ukonstytuowane” (*Sprawozdanie za m-c marzec 1945 r. Przeds. państw „Film Polski”*, AAN, zesp. MliP, sygn. 172, k. 24). Podobne zapisy znalazły się w sprawozdaniach, przygotowanych przez Forda w czerwcu i lipcu 1945 r. W tym ostatnim dokumencie Ford nadmieniał, że „Przedsiębiorstwo czyni starania, żeby dekret jak najprędzej przeszedł i żeby definitywnie ustalono zasadę, na jakiej opiera się struktura prawna polskiej kinematografii. Brak norm prawnych odnośnie kinoteatrów utrudnia niezmiernie pracę Przedsiębiorstwu i stawia pod znakiem zapytania celowość olbrzymich wysiłków moralnych włożonych w budowę polskiej kinematografii od chwili wyzwolenia” (*Sprawozdania z działalności „Filmu Polskiego”...*, k. 36).

⁷⁵ Por. „Dziennik Ustaw” 1945, nr 55, poz. 308.

kultury filmowej w społeczeństwie”, „współpracę z ośrodkami kinematografii za granicą” i „kształcenie fachowców filmowych”⁷⁶. Ponadto na mocy dekretu wszelki sprzęt filmowy, aparatura projekcyjna oraz filmy, znajdujące się w prywatnych rękach, miały zostać przekazane nowo powstałej instytucji. Kinofikacja została więc usankcjonowana prawnie, a osobom prywatnym nie stosującym się do zapisów powyższych aktów prawnych, groziły kary grzywny i więzienia.

„Film Polski”, podlegający Ministerstwu Informacji i Propagandy, miał w swojej gestii szereg instytucji i komórek. Jedną z nich była Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi⁷⁷, otwarta na początku grudnia 1945 r. W uroczystości wzięł udział m.in. minister informacji i propagandy Stefan Matuszewski, który „podkreślając dotychczasowe zasługi »Filmu Polskiego«” wyraził „nadzieję, że stanie się on potężnym środkiem wychowania artystycznego narodu polskiego”⁷⁸. Według Edwarda Zajička z ust Matuszewskiego miały paść deklaracje, że „kinematografia nie jest już domeną prywatnego przedsiębiorcy, a zatem moment rentowności i zysku nie ma w tej chwili znaczenia”⁷⁹. Poza tym „Filmowi Polskiemu” podlegały również Zakłady Kinotechniczne oraz Fototechniczne w Warszawie i Bydgoszczy, a także Instytut Filmowy⁸⁰ – jednostka zajmująca się szkoleniem kadr polskiej kinematografii oraz produkcją i rozpowszechnianiem filmów w szkołach tudzież innych „instytucjach oświatowych”⁸¹. Warto przy tym wspomnieć, że zadanie szkolenia nowych kadr podjęły również krakowskie instytucje, kierowane przez Antoniego Bohdziewiczza – Warsztat Filmowy Młodych, a następnie Kurs Przystosowania Filmowego. Ich działalność zakończyła się na początku lipca roku 1946⁸². Szkolnictwo filmowe rozwinęło się także w Łodzi – m.in. we wspomnianym Instytucie Filmowym oraz w Wydziale Filmowym Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych pod kierunkiem Mariana Wimmera. Wszystkie te inicjatywy doprowadziły w roku 1948 do powstania w Łodzi Wyższej Szkoły Filmowej, która od roku 1950 funkcjonowała jako Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa.

Tuż po II wojnie światowej zaczęło też ponownie funkcjonować piśmiennictwo filmowe – w czerwcu roku 1945 wydany został pierwszy numer „Biuletynu Informacyjnego Filmu Polskiego” (w roku 1950 ukazywał się jako „Biuletyn Informacyjny Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego”), rok później – w sierpniu roku 1946 – ukazał się pierwszy numer dwutygodnika „Film”, od listopada roku 1950 drukowanego jako tygodnik. Listę czasopism filmowych tego okresu uzupełniała „Gazeta Filmowców”, ukazująca się w latach 1946–1949 (w latach 1948–1949 jako „Gazeta Filmowa”), oraz wydawany od roku 1948 miesięcznik „Kinotechnik”.

76 Tamże.

77 Początkowo działająca jako Atelier „Filmu Polskiego”.

78 (Tom.), *Otwarcie Atelier Filmowego w Polsce*, „Głos Robotniczy” 1945, nr 170, s. 4.

79 Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia...*, s. 142.

80 *Zarządzenie nr 216 o organizacji wewnętrznej Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”*, [w:] *Posiedzenia Zarządu. Protokoły*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. 130, k. 75.

81 *Regulamin Instytutu Filmowego*, AAN, zesp. MKiS – GDFF, sygn. 170, k. 1.

82 Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia...*, s. 77.



Il. 2. Siedziba Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” przy ul. Narutowicza 69 w Łodzi w 1946 r. (autor zdjęcia nieznan).

Źródło: Polska Agencja Prasowa.

W pierwszym okresie organizacji powojennej kinematografii eksploatacja filmów i kwestie dystrybucji zostały rozdzielone – w skład Wydziału Naczelnej Dyrekcji „Filmu Polskiego” wchodziły dwie instytucje, zajmujące się sprawami sieci kin i repertuaru. Pierwszą z nich był Centralny Zarząd Kin, kierowany m.in. przez Aleksandra Hochberga⁸³, do obowiązków którego należał „nadzór nad administracją wszystkich kin istniejących w granicach Polski. Nadzór ten obejmuje wszystkie przejawy działalności kinoteatrów związane z administracją, zagadnieniami technicznymi, rachubą, inspekcją, reklamą świetlną itp.”⁸⁴ i któremu podlegały Okręgowe Zarządy Kin, mające swoje siedziby w Bydgoszczy, Gdyni, Katowicach, Krakowie, Lublinie, Łodzi, Radomiu, Olsztynie, Poznaniu, Szczecinie, Warszawie i we Wrocławiu⁸⁵ oraz Wydział

⁸³ W latach 1945–1947 obsada tej funkcji wielokrotnie się zmieniała. Najdłużej pełnił ją wspomniany Aleksander Hochberg, chociaż Centralnym Zarządem Kin kierowali również Bolesław Falkowski (według nekrologów następnie kierował Centralną Dyrekcją Kin Objazdowych – por. „Głos Radomszczański” 1947, nr 220, s. 2) i Michał Ekler (przed wojną kierownik kina Lutnia w Pruszkowie, po utracie stanowiska w CZK pełnił podobne funkcje w branży motoryzacyjnej oraz w ZBOWiD, następnie więziony, po uwolnieniu dyrektor m.in. w Centrali Handlowej „Arged” (Por. Kazimierz Stecko, *Słownik biograficzny działaczy polskiego ruchu robotniczego*, t. 2, Warszawa 1987).

⁸⁴ *Zarządzenie nr 216 o organizacji wewnętrznej...*, k. 12.

⁸⁵ Tamże. Brak Radomia w strukturze z roku 1947.

Kin Objazdowych, przekształcony później w Centralną Dyрекcję Kin Objazdowych⁸⁶. Przed utworzeniem PP „Film Polski” sprawy sieci kin i repertuaru pozostawały w gestii Ministerstwa Informacji i Propagandy, o czym świadczy fragment artykułu „Biuletynu Informacyjnego Filmu Polskiego”⁸⁷. Co ciekawe, po dekrete z listopada 1945 r. w Ministerstwie Informacji i Propagandy pozostała komórka „filmowa”, zarządzająca własną siecią kin objazdowych.



Il. 3. Pracownicy Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” uczestniczący w pochodzie pierwszomajowym w Łodzi w 1946 r. (zdjęcie autorstwa Bogusława Lambacha).

Źródło: Polska Agencja Prasowa.

Do końca 1947 r. sprawy repertuaru w PP „Film Polski” należały do obowiązków Centralnego Biura Wynajmu Filmów, kierowanego przez m.in. Marię Sokorską (żonę Włodzimierza Sokorskiego); zajmowało się ono „pozyskiwaniem filmów, ich opracowywaniem oraz rozprowadzaniem po sieci kinoteatrów”⁸⁸. Przy każdym Okręgowym Zarządzie Kin działały delegatury CBWF, które nadzorowały eksploatację rozpowszechnianych tytułów. Z działalnością CBWF i dalszych instytucji zajmujących się zakupem

⁸⁶ Por. Krzysztof Jajko, *Seans filmowy za rogatkami. Kina objazdowe w dziele upowszechniania kultury na wsi*, [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017, s. 413–440.

⁸⁷ „Stojąc na stanowisku służby społecznej kina, Ministerstwo Informacji i Propagandy prowadzi wszystkie kinoteatry w Polsce we własnym zarządzie. W ten sposób władze mają zapewniony bezpośredni wpływ na rozbudowę sieci kinoteatrów i sprawy repertuarowe” (*Kina w Polsce*, „Film Polski». Biuletyn Informacyjny” 1945, nr 1, s. 2).

⁸⁸ *Zarządzenie nr 216 o organizacji wewnętrznej...*, k. 12.

filmów zagranicznych na polskie ekrany wiąże się temat umów międzynarodowych. Pierwszy, niekorzystny dla strony polskiej kontrakt na wynajem i eksploatację filmów radzieckich zawarty został przez lubelski Oddział Kinofikacji już w roku 1944. Umowa ta przewidywała, że 50% ogółu wpływów z wyświetlania w Polsce obrazów radzieckich zatrzymywała „kinofikacja” (jednostka odpowiedzialna za kina), druga zaś połowa miała być dzielona w proporcjach: 75% dla ZSRR, 25% dla polskiego Centralnego Biura Wynajmu Filmów. Sowiecki udział obniżono do 50% w lipcu roku 1946, w umowie z Sovexport-filmem (zgodnie z którą należność na rzecz ZSRR strona polska wpłacała w dolarach USA)⁸⁹. Umowy z innymi krajami demokracji ludowych miały w tym wczesnym okresie najpewniej charakter wymienny (dokument nr 22)⁹⁰ – przy czym nie zawsze „wymienność” oznaczała „wzajemność” (choćby z uwagi na fakt, że w Polsce produkowano znacznie mniej filmów niż na przykład w Czechosłowacji).



Il. 4. Delegacja Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski uczestnicząca w pochodzie pierwszomajowym we Wrocławiu w 1948 r. (autor zdjęcia nieznany).

Źródło: Polska Agencja Prasowa.

⁸⁹ Polskie przedstawicielstwo Sovexportfilmu zostało zlikwidowane w roku 1955 (Por. *Protokół Nr 29 z posiedzenia Kolegium CUK. w dniu 24 listopada 1955 r.*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. 13, k. 94).

⁹⁰ W „Uzasadnieniu dekretu...” mowa jest o tym, że plany eksportu i importu były koordynowane tak, by otrzymywać filmy na zasadzie wymiany. Trudno powiedzieć, na ile założenia te weszły w życie. Z pewnością stało się tak w wypadku Węgier, przy czym dla strony polskiej wymiana ta miała okazać się niekorzystna (Por. *Protokół surowy zebrania Rady Generalnej Dyrekcji „FILMU POLSKIEGO” w dniu 24 marca 1950 r.*, AAN, zesp. MKiS – GDFP, sygn. 134, k. 22).

Pierwszy kontrakt z państwem zachodnim, a dokładniej z Ministerstwem Informacji Wielkiej Brytanii, podpisano wczesną jesienią 1945 r. (na 14 filmów długometrażowych „osnutych na tematach wojennych”, 5 średniometrażowych i 50 krótkometrażowych)^{91 92}. W tym samym czasie z producentami francuskimi zawierano indywidualne umowy licencyjne, opłacając jednorazowo określoną kwotę za prawo wyświetlania danej fabuły (przeważnie na pięć lat)⁹³. Istotną zmianę przyniesie pierwsza połowa 1947 roku: na ekrany trafiło wtedy kilka filmów ze Szwecji i Szwajcarii, w lutym zaś Jerzy Toeplitz – wówczas dyrektor Biura Zagranicznego w „Filmie Polskim” – podpisał umowę z brytyjską firmą Eagle-Lion (na pięć lat i 40 filmów długometrażowych)⁹⁴, a dwa miesiące później – z hollywoodzkim MPEA⁹⁵ (65 pełnych metraży wybranych przez stronę polską ze 100 przedłożonych przez MPEA tytułów – dokument nr 19). Z przyczyn politycznych część tych filmów nie weszła w ogóle do eksploatacji lub miała ograniczoną dystrybucję, a pierwsze próby ograniczenia zasięgu rozpowszechniania tytułów przewidzianych umową podjęto już w roku 1948 (a zatem kilkanaście miesięcy po premierze pierwszych fabuł z „pakietu”). Rozliczanie opłat licencyjnych dla amerykańskich kontrahentów odbywało się za pośrednictwem American Jewish Joint Distribution Committee⁹⁶ „w ten sposób, że sumy pozostają w kraju jako wyrównanie charytatywnych świadczeń żydów amerykańskich”⁹⁷.

-
- 91 *Stosunki filmowe Polski z zagranicą*, „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1945, nr 18, s. 1. Wykaz pierwszych filmów brytyjskich zamieszczono w: „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1945, nr 25, s. 5.
- 92 W innym dokumencie archiwalnym – *Sprawozdaniu z działalności Przedsiębiorstwa Państwowego FILM POLSKI za rok 1945* – zawarte zostały następujące informacje: „Wydział Zagraniczny uruchomił w okresie sprawozdawczym przedstawicielstwa w Paryżu, Londynie i Brukseli oraz nawiązał kontakty ze sferami filmowymi francuskimi i angielskimi. Zakupiono 70 filmów angielskich długo- i krótkometrażowych oraz 8 filmów francuskich” (*Sprawozdania z działalności „Filmu Polskiego”...*, k. 6).
- 93 „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1945, nr 19, s. 3 (w materiale jest też mowa o nawiązaniu współpracy z Cinémathèque Française w zakresie starych filmów; zaowocowała ona m.in. dwutygodniowym przeglądem „50 lat filmu francuskiego”, zorganizowanym w Warszawie w maju 1947 r.).
- 94 *Polsko-brytyjska umowa filmowa*, „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego” 1947, nr 3, s. 1.
- 95 Przedstawicielstwo eksportowe hollywoodzkich koncernów, znane też pod akronimem MOPEXAS, działało także w innych krajach Europy. Por. Jindřiška Bláhová, *The good, the bad, and the un-American: the Czechoslovak film monopoly, Hollywood, and American independent distributors*, „Post Script” 2011, No 2.
- 96 Nazwa potoczna: „Joint”. AJJDC – założona w roku 1914 (i działająca do dzisiaj) organizacja charytatywna żydów amerykańskich, w Polsce szczególnie aktywna po II wojnie światowej do roku 1949, gdy organizacji zabroniono dalszej działalności (podobnie stało się w Rumunii i Bułgarii, w Czechosłowacji w 1950 r.). Więcej informacji o działalności Jointu w: Anna Sommer Schneider, *Sze'erit hapleta: Ocaleni z Zagłady. Działalność American Jewish Joint Distribution Committee w Polsce w latach 1945–1989*, Kraków 2014; tejsze, *Ratunek, pomoc i odbudowa: 100 lat Jointu w Polsce*, Kraków 2014.
- 97 *Załącznik nr 4. Eksploatacja filmów zagranicznych*, AAN, zesp. KC PPR, sygn. XVII-9, k. 151. W tym samym dokumencie (na poprzedniej karcie) znajduje się również zestawienie „obrotu i należności za filmy zagraniczne” – w wierszu „Amerykańskie MPAA (nowe)” w kolumnie „należność” widnieje kwota 22 766 000; taka sama – w kolumnie „zapłacono”. W tej samej teczce archiwalnej jest jeszcze jeden, wcześniejszy dokument, rzucający światło na charakter rozliczeń z dystrybutorem z Hollywood.

W roku 1946 podjęto pierwszą próbę powołania komisji zajmującej się kwalifikacją zagranicznych filmów na polskie ekrany. Według Leona Bukowieckiego załóżek owego zespołu „później zamienił się w Komisję Kwalifikacji Filmów, a w rezultacie w Radę Repertuarową”⁹⁸. W jej skład wchodził Bukowiecki, Jerzy Bossak oraz dwaj inni krytycy filmowi – Jerzy Giżycki i Zbigniew Pitera.

W tym samym czasie krajowa produkcja filmowa ograniczała się przede wszystkim do filmów dokumentalnych oraz krótkometrażowych filmów fabularnych. Również jako krótki (a potem średni) metraż planowane były *Zakazane piosenki*. Miały one stać się odpowiedzią na powszechny głód nowych polskich filmów, manifestowany nie tylko przez widzów, ale również przez niektórych dziennikarzy i literatów, narzekających na brak efektywności „Filmu Polskiego” w kwestii opracowywania scenariuszy i kierowania ich do realizacji⁹⁹. Dyrektor programowy „Filmu Polskiego” Jerzy Bossak w sierpniu 1946 r. zapewniał, że „nasze możliwości produkcyjne określają się cyfrą pięciu filmów rocznie”, a po otwarciu drugiej hali zdjęciowej¹⁰⁰ przewidziana jest realizacja „8–9 filmów rocznie”¹⁰¹. Pierwszy pełnometrażowy film fabularny zrealizowany w „Filmie Polskim” wszedł jednak na ekrany dopiero w styczniu roku 1947. Chociaż premiera filmu stała się wielkim wydarzeniem, dość szybko entuzjazm zmienił się w rozczarowanie. Liczne oskarżenia pod adresem filmu Buczkowskiego wysunęli nie tylko widzowie¹⁰², ale również ówczesni czołowi publicyści z Leonem Bukowieckim i Adamem Ważykiem na czele. Te i inne negatywne oceny filmu doprowadziły do szybkiego zdjęcia go z ekranów i przemontowania.

Ale oprócz ingerencji w *Zakazane piosenki* rok 1947 przyniósł szereg innych zmian w polskiej kinematografii. Przede wszystkim likwidację Ministerstwa Informacji i Propagandy, które zakończyło swoją działalność na początku kwietnia. Nadzór nad kinematografią przeszedł w zakres obowiązków Ministerstwa Kultury i Sztuki. W sierpniu roku 1947 formalnie zlikwidowano Wytwórnę Filmową Wojska Polskiego. W tym roku doszło również do zmiany na kluczowym stanowisku w organizacji polskiej kinematografii. W roku 1946 i na początku roku kolejnego pod adresem

Czytamy w nim: „Naczelnik Gładysz z Komisji Dewizowej zakomunikował mi, że Komisja Dewizowa odrzuciła wniosek »Filmu Polskiego« o przelanie należności przypadających Towarzystwu Motion Picture Export Association z tytułu eksploatacji filmów, na rzecz American Joint Distribution Committee. Ta Komisja Dewizowa powzięła uchwałę, aby zezwolić MPEA na wybudowanie, z funduszków przypadających MPEA, kin w Polsce, które by stanowiły własność tejże instytucji. Dochód z wydzierżawienia kin byłby przelewany w dewizach do Ameryki”. (*Pismo radcy prawnego, K. Tarnowskiego do Dyrektora Naczelnego PP „Film Polski” z 27 czerwca 1947, AAN, zesp. KC PPR, sygn. XVII-9, k. 100*). Propozycja Komisji Ankietowej – będąca *de facto* próbą kredytowania budowy nowych kin za pieniądze z dystrybucji z filmów amerykańskich – nie została przyjęta.

98 Leon Bukowiecki, *Wspomnienia kinomana*, Warszawa 1997, s. 141.

99 Por. Alina Madej, *Kino...*, s. 116.

100 Druga hala zdjęciowa Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi została oddana do użytku w roku 1948.

101 Jerzy Bossak, *Fałszywa troska o film*, „Film” 1946, nr 2, s. 2.

102 Por. Wprowadzenie do części „Filmy, repertuar, widownia”, s. 618.

Aleksandra Forda i jego stylu zarządzania „Filmem Polskim” kierowano coraz częściej negatywne uwagi (por. dokument nr 13, dokument nr 17). Działalność Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” stała się również obiektem kontroli Centralnego Urzędu Planowania, stwierdzono podczas niej liczne uchybienia i błędy Forda i jego podwładnych. W pokontrolnych wnioskach pisano o „lekceważeniu pieniądza publicznego, które wypływa prawdopodobnie z faktu posiadania przez przedsiębiorstwo własnych źródeł dochodu w postaci eksploatacji kin i z przekonania, że odbudowa zniszczonego przez wojnę przemysłu filmowego jest najważniejszym zadaniem państwowym, dla którego nie ma granic gospodarczego zatrudnienia ani legalności działania”¹⁰³. Centralny Urząd Planowania, organizacja podległa bezpośrednio Radzie Ministrów, proponował również (w dokumencie *Projekt struktury organizacji przemysłu filmowego*), by rola państwa w działalności przemysłu filmowego ograniczała się tylko do zakupu filmów i ich sprzedaży (temu celowi miałyby służyć Biuro Filmowe), pozostałe zaś aktywności (zarówno w sferze produkcji filmowej, jak i sieci kin) należałoby prowadzić przy współpracy prywatnych i spółdzielczych podmiotów. Pracownicy CUP sugerowali również rozbięcie przedsiębiorstwa na „mniejsze jednostki, którym przyświecać będą konkretne cele”¹⁰⁴, a więc decentralizację „Filmu Polskiego”. Inny dokument głosił, że „Film Polski jest organizmem chorym (...), jest również organizmem słabym w stosunku do ogromu zadań, które na niego, zresztą niewątpliwie słusznie, nałożono” (dokument nr 18). Model zarządzania przedsiębiorstwem proponowany przez przyszłego reżysera *Krzyżaków* okazał się na tyle niewydolny, że Aleksander Ford musiał stracić stanowisko, a jego następcą niemalże od początku swojego urzędowania zabrał się za specyficzne reformy, sam zresztą wysuwając pod adresem swego poprzednika liczne oskarżenia¹⁰⁵.

103 Alina Madej, *Kino...*, s. 137.

104 *Projekt struktury organizacji filmu polskiego*, AAN, zespół Centralnego Urzędu Planowania, sygn. 3402, k. 85. Jeden z innych pomysłów Urzędu – „tworzenie mniejszych zespołów, umożliwienie »dobierania się« ludzi, którzy umieliby ze sobą współpracować, zainteresowanie materialne w końcowym efekcie produkcyjnym – oto są środki zdolne pobudzić rozwój produkcji filmów” (tamże, k. 86) – uznać można za prekursorski wobec późniejszych inicjatyw utworzenia zespołów filmowych (zarówno efemerycznych Zespołów „Blok”, „Warszawa” i „ZAF”, działających na przełomie lat 1949 i 1950, jak i późniejszych grup twórczych, powstałych w maju 1955 roku).

105 W notatce dla Podkomisji do Spraw Filmu KC PPR z grudnia 1947 r. Stanisław Albrecht opisywał trudności ze zorganizowaniem pokazu roboczego filmu *Ulica Graniczna*. Nowy dyrektor „Filmu Polskiego” skarżył się, że Ford „każdymi sposobami” starał się uniknąć prezentacji dotychczas narkreconych materiałów, podejmując również interwencję u towarzysza Tadeusza Zabłudowskiego. Gdy jednak pokaz został zorganizowany, Ford nie pojawił się na nim. Notatkę Albrecht podsumowywał następującymi zdaniem: „Podaję o powyższym do wiadomości, gdyż moje prawo i obowiązek wobec Partii i Przedsiębiorstwa czuwania nad produkcją filmową jest niewątpliwe, postawa zaś tow. Forda kontrolę nad jego pracą twórczą utrudnia lub wręcz uniemożliwia. Sprawa wzajemnego stosunku tow. Forda do mnie na odcinku pracy w Przedsiębiorstwie wymaga jak najszybszej rewizji (...)” (*Notatka Stanisława Albrechta w sprawie filmu „Ulica Graniczna”*, AAN, zesp. PPR – KC, sygn. 295/XVII-7, k. 18).

1947–1954: centralizacja



Il. 5. Stanisław Albrecht (po lewej) oraz Leon Bukowiecki (autor zdjęcia niezany).

Źródło: Polska Agencja Prasowa.

W marcu roku 1947 stanowisko dyrektora Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” powierzono inżynierowi Stanisławowi Albrechtowi, architektowi¹⁰⁶, który do kinematografii trafił z Biura Odbudowy Stolicy, gdzie odpowiadał za sprawy propagandy, mając w tych działaniach wsparcie swego brata, Jerzego Albrechta, członka KC PZPR. Zmiany, które dokonały się podczas niespełna pięciu lat kierowania przez Albrechta „Filmem Polskim” służyły przede wszystkim wzmocnieniu mechanizmów kontroli i nadzoru nad programową i personalną sferą kinematografii oraz stworzeniu kolejnych powołanych do tego zadania komisji, dyrekcji, zarządów i urzędów¹⁰⁷ (por. dodatek A, dodatek B). Wprowadzone przez Albrechta reformy polegały również

¹⁰⁶ Por. http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/stanislaw_albrecht,1289 [dostęp: 10.01.2021].

¹⁰⁷ Przykładem tego jest m.in. *Zarządzenie nr 121* z 2 sierpnia 1949 r., dzięki któremu Albrecht powołał do funkcjonowania cztery różne instancje – Dyрекcję Sieci Szkolnej i Świetlicowej, Dyрекcję Kin Wiejskich, Dyрекcję Kin Miejskich oraz Dział Obsługi Filmów. Zakres obowiązków Dyрекcji Sieci Szkolnej i Świetlicowej został ustalony już w jednym z poprzednich zarządzeń (por. *Zarządzenie nr 121*, AAN, zesp. MKiS – GDFF, sygn. 116, k. 23–25).

na centralizacji Przedsiębiorstwa, którego siedziba została w roku 1948 przeniesiona do Warszawy (w Łodzi na kilka miesięcy pozostały jeszcze nieliczne biura). PP „Film Polski” zyskało także tymczasowy statut, podpisany przez ministra kultury i sztuki Stefana Dybowskiego.

Innym krokiem w celu uporządkowania działalności instytucji było zarządzenie ustalające organizację przedsiębiorstwa¹⁰⁸ – *Podstawy prawne – przepisy regulaminowe i struktura przedsiębiorstwa* (tzw. Gruba Księga¹⁰⁹). Wydzielono w nim siedem działów wykonawczych, wśród których znalazły się m.in. Instytut Filmowy, Dział Eksploatacji Kin i Filmów czy Dział Produkcji Filmów. W ramach Naczelnej Dyrekcji działało z kolei Biuro Programowe, do którego zadań należało „utrzymanie właściwego charakteru społeczno-politycznego filmów produkowanych i rozpowszechnianych przez Przedsiębiorstwo” (Referat Produkcji), a także ustalanie „wytycznych programowych działalności w zakresie eksploatacji filmów rozrywkowych” oraz „utrzymanie poziomu artystycznego i naukowego filmów importowanych” (Referat Eksploatacji)¹¹⁰. Dział Eksploatacji Kin i Filmów miał w swoich obowiązkach „wypełnianie zadań wychowawczych i kulturalnych ciężących na Przedsiębiorstwie przez udostępnienie społeczeństwu widowisk filmowych drogą rozbudowy sieci kin stałych i ruchomych, oraz obsłużenie ich filmami”¹¹¹. Nowa struktura zaczęła obowiązywać od początku roku 1948. Opracowany został również regulamin działania kin, w ramach którego drobiazgowo określono obowiązki kierownika kina, kasjerki, kinooperatora, starszego biletera, biletera, a także sprzątaczkę i dozorcę kina¹¹².

Według Andrzeja Leona Sowy, „w latach 1949–1954, czyli w okresie tzw. stalinizmu (lepiej go określać terminem sowietyzacja), w sposób niemal mechaniczny przenoszono do Polski radzieckie struktury ustrojowe i gospodarcze”¹¹³. Kinematografia nie pozostała pod tym względem wyjątkiem. Powoływanie wszelakich dyrekcji, działów i komisji miało być wzorowane na radzieckich standardach organizacji przedsiębiorstw. Stanisław Albrecht *in extenso* zaznaczył czerpanie z tych wzorców na zebraniu Rady „Filmu Polskiego” w dniu 28 października 1949 r., dzieląc się swoimi doświadczeniami i spostrzeżeniami z wyjazdu do ZSRR. Jak zauważył, „charakterystyczną cechą kinematografii radzieckiej jest niesłuchanie precyzyjne i sprawne oparcie pracy na planowaniu i sprawozdawczości na najwyższym poziomie” oraz „ogromne dyscypliny i przestrzeganie tych dyscyplin w pracy codziennej” (dokument nr 28), co starał się skutecznie zaimplementować na polski grunt. Zainteresowało go również, że filmowcy radzieccy dużą wagę przywiązują do właściwego

108 Por. *Podstawy prawne, przepisy regulaminowe i struktura przedsiębiorstwa*, AAN, zesp. MKiS – GDFF, sygn. 105.

109 Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia...*, s. 98.

110 Tamże, s. 28.

111 Tamże, s. 71.

112 Tamże, s. 109–112.

113 Andrzej Leon Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011, s. 18.

doboru kadr, starannie kwalifikowanych przez specjalnie powołane do tego komisje. Jednak z punktu widzenia tego tekstu ważniejsze wydaje się inne stwierdzenie Albrechta, a mianowicie, że „zasadnicza teza organizacji naszego przedsiębiorstwa idzie po linii organizacji kinematografii radzieckiej” (dokument nr 28). To zdanie dobitnie pokazuje powiązanie z ZSRR nie tylko w sferze artystycznej, ale również instytucjonalnej i organizacyjnej.

Stąd w kolejnym roku – 1950 – doszło do przekształcenia Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” w nową instytucję, mającą pod swoją władzą większość instytucji ówczesnego polskiego przemysłu filmowego. Mowa o Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego z siedzibą w Warszawie, instytucji powołanej przez ówczesnego ministra kultury i sztuki Stefana Dybowskiego zarządzeniem z dnia 29 grudnia 1949 r. Zadaniem dyrekcji było „koordynowanie, nadzorowanie i kontrolowanie oraz ogólne kierownictwo podległych przedsiębiorstw”¹¹⁴. Wspomnianymi podległymi przedsiębiorstwami były wszystkie istniejące wówczas wytwórnie filmowe (Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi, Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi, istniejąca od roku 1949, i Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie, również utworzona w roku 1949), zakłady produkcji aparatury i taśmy filmowej (Łódzkie Zakłady Kinotechniczne oraz Warszawskie i Bydgoskie Zakłady Fotochemiczne), ale również Centrala Rozpowszechniania Filmów¹¹⁵ tudzież utworzone pod koniec grudnia roku 1949 Biuro Zagranicznego Obrotu Filmów, do którego zadań należał „zakup, sprzedaż i opracowanie oraz wymiana filmów z zagranicą”¹¹⁶. Pod względem organizacyjnym dotychczasowe jedno przedsiębiorstwo zostało zastąpione strukturą holdingu – choć dla funkcjonowania kinematografii zmiana ta miała znaczenie marginalne. Z notatki Stanisława Albrechta do dyrektora Stanisława Garczyńskiego z PKPG wynika, że koncepcja dyrektora „Filmu Polskiego” polegała na stworzeniu jednej instytucji zrzeszającej wszystkie przedsiębiorstwa i zakłady pracy niezbędne dla funkcjonowania kina. Zdaniem dyrektora „Filmu Polskiego” zabieg scentralizowania „spraw kinematografii gospodarczych, artystycznych i politycznych w jednym ośrodku dyspozycyjnym (...) na tym etapie wydaje się koniecznością”, przy czym „byłoby niesłusznym, aby uprawnienia w tej dziedzinie były wykonywane przez Ministerstwo, chodzi tu bowiem o zagadnienia drugorzędne z punktu widzenia Państwa, a równocześnie bardzo specjalne, wymagające fachowości”¹¹⁷.

114 Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 29 grudnia 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą: „Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego”, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP19500100096> [dostęp: 28.12.2021].

115 Por. tamże.

116 Por. Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 29 grudnia 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą: „Biuro Zagranicznego Obrotu Filmów”, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP19500100099/O/M19500099.pdf> [dostęp: 28.12.2021].

117 Notatka dla Dyrektora Stanisława Garczyńskiego, AAN, zesp. PKPG, sygn. 6160, k. 1.

Działac zajął również Fundusz Filmowy „przeznaczony na popieranie krajowej wytwórczości filmów fabularnych, dokumentalnych i oświatowych”, „masowe upowszechnianie oświaty, kultury i sztuki oraz rozwój sieci kin w środowiskach wiejskich i robotniczych”¹¹⁸. Rozpoczęcie działania Funduszu Filmowego możliwe było dzięki porozumieniu pomiędzy Ministerstwem Kultury i Sztuki, Ministerstwem Finansów oraz Państwową Komisją Planowania Gospodarczego (instytucjonalną kontynuacją CUP kierowaną przez byłego ministra przemysłu i handlu Hilarego Minca)¹¹⁹. Zasilali go widzowie kinowi – 40% ceny każdego biletu przeznaczano na wspomniane wyżej cele Funduszu. Choć w ciągu następnych dekad zasady działania tego rozwiązania zmieniały się¹²⁰, przetrwał on do roku 1989.

Rok 1951 wieńczyło opublikowanie nowej *Ustawy o kinematografii*¹²¹. Powstała ona „w celu popierania kinematografii, jako samoistnej twórczości artystycznej i jako środka masowego upowszechniania oświaty, kultury i sztuki oraz wychowania społecznego”¹²². Tym samym uchylono dwa akty prawne, które organizowały polskie kino. Pierwszy z nich to *Ustawa z dnia 13 marca 1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu*¹²³, która wprowadziła m.in. zapisy o wyświetlaniu filmów oraz ich klasyfikacji wiekowej. Drugim uchylonym aktem był dekret o powołaniu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”. Naturalną konsekwencją uchylecia tego aktu prawnego była likwidacja prawnego sukcesora „Filmu Polskiego”, czyli Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego. W jej miejsce utworzono Centralny Urząd Kinematografii, kierowany przez Stanisława Albrechta. Według Aliny Madej, „tworząc CUK wzorowano się po raz pierwszy w sposób jawny na doświadczeniach radzieckich, ale stanowiły one raczej nieosiągalny ideał, który, jak sądzono, z różnych powodów nie może się jeszcze w Polsce w pełni urzeczywistnić”¹²⁴. Nowa instytucja została powołana do nadzoru nad niemal wszystkimi jednostkami przemysłu filmowego, opracowywania planów rozwoju polskiej kinematografii, a także reprezentacji polskiej twórczości filmowej

118 „Film” 1950, nr 9, s. 2.

119 Do 1 stycznia 1950 r. produkcja polskich filmów z biletów kinowych finansowana była na podstawie *Zarządzenia nr 465*, podpisanego przez Aleksandra Forda 29 stycznia 1947 r. Odpowiedni procent z sumy każdego biletu (w zależności od kategorii kina) przelewany był do Centralnego Biura Wynajmu Filmów, które na poczet produkcji filmowej odprowadzało 90% (w przypadku filmów krótko- i średniometrażowych) lub 80% procent otrzymanych dochodów (Por. *Zarządzenie nr 465*, AAN, zesp. MKiS – GDFP, sygn. 111, k. 30).

120 Już od 1 listopada 1950 r. kwota przeznaczana na Fundusz Filmowy wzrosła o 70 procent (por. Jerzy Toeplitz, *Drogi rozwoju kinematografii...*, s. 192).

121 Por. *Ustawa z dnia 15 grudnia 1951 r. o kinematografii*, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19510660452> [dostęp: 28.12.2021].

122 Tamże.

123 Podpisana przez Prezydenta RP Ignacego Mościckiego, premiera Janusza Jędrzejewicza, ministra spraw wewnętrznych Bolesława Pierackiego oraz ministra przemysłu i handlu Ferdynanda Zarzyckiego.

124 Alina Madej, *Socrealizm...*, s. 201.

na arenie międzynarodowej¹²⁵. Ustawa powieliała zarazem niektóre zapisy z dekretu z listopada 1945 r., nakazując wszystkim osobom, dysponującym salami kinowymi, aparaturą do wyświetlania filmów, sprzętem filmowym oraz taśmami filmowymi, do zgłoszenia ich do CUK pod groźbą kary grzywny lub kilkumiesięcznego aresztu. Urząd bezpośrednio podlegał Prezesowi Rady Ministrów, którym był wówczas Józef Cyrankiewicz. Prezes Centralnego Urzędu Kinematografii pełnił swoją funkcję na stanowisku sekretarza stanu, formalnie więc urząd miał rangę ministerstwa.

Uzupełnieniem ustawy, która weszła w życie z początkiem roku 1952, była *Uchwała nr 774 Rady Ministrów z dnia 15 grudnia 1951 r. w sprawie zakresu działania i organizacji Centralnego Urzędu Kinematografii oraz listy podległych przedsiębiorstw, zakładów i jednostek organizacyjnych*¹²⁶. Na mocy tego dokumentu Centralnemu Urzędowi Kinematografii bezpośrednio podlegały m.in. wszystkie wytwórnie filmowe (Łódź, Warszawa), Centrala Wynajmu Filmów i wszystkie Okręgowe Zarządy Kin, zakłady kinotechniczne, fototechniczne, Łódzkie Zakłady Wytwórcze Kopii Filmowych, a także instytucje szkolnictwa filmowego (PWSF w Łodzi oraz Technikum Kinotechniczne w Krakowie i Technikum Fototechniczne w Warszawie), Filmowe Biuro Techniczne, Filmowa Agencja Wydawnicza, jak też Biuro Organizacji Budowy Wytwórni Filmów Fabularnych w Warszawie i Dyrekcja Budowy Warszawskich Zakładów Kinotechnicznych. W dalszych partiach ustawy znalazł się tymczasowy statut CUK, który dzielił Urząd na szereg departamentów i wydziałów, włączając również w skład instytucji Centralny Zarząd Wytwórni Filmowych (kierowany przez Tadeusza Karpowskiego), Centralny Zarząd Kin (dyrektor: Kazimierz Niziński) tudzież Centralny Zarząd Przemysłu Kinotechnicznego i Fototechnicznego (którego dyrektorem był Stefan Dykowski)¹²⁷.

Chociaż w późniejszych latach Centralny Urząd Kinematografii był przedmiotem oskarżeń i ataków, w momencie jego powstania wysuwano argumenty świadczące o potrzebie istnienia tej instytucji. W niepodpisanym dokumencie *Uzasadnienie wniosku w zakresie powołania CKU-u*¹²⁸ znalazły się następujące stwierdzenia: „Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego nie ma obecnie właściwego ustawienia prawnego-organizacyjnego w obowiązującej w Państwie organizacji władz, urzędów bądź przedsiębiorstw. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego nie jest bowiem, ani: a) przedsiębiorstwem b) Centralnym Zarządem c) Urzędem”¹²⁹. W dalszych częściach dokumentu zakładano ustanowienie oddzielnego resortu – Ministerstwa Kinematografii – na okres

125 Ustawa z dnia 15 grudnia 1951 r. o kinematografii...

126 Por. *Uchwała nr 774 Rady Ministrów z dnia 15 grudnia 1951 r. w sprawie zakresu działania i organizacji Centralnego Urzędu Kinematografii oraz listy podległych przedsiębiorstw, zakładów i jednostek organizacyjnych*, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP19511061550/O/M19511550.pdf> [dostęp: 28.12.2021].

127 Tamże.

128 Por. *Uzasadnienie wniosku w sprawie powołania C.K.U.*, AAN, zesp. KC PZPR – Wydział Kultury, sygn. XVIII-32, k. 7–9.

129 Tamże, k. 8.

przygotowań zmieniony miał zostać charakter Generalnej Dyrekcji, z tego powodu właśnie „właściwe będzie powołanie Centralnego Urzędu Kinematografii, jako jednostki wchodzącej samodzielnie do narodowego planu gospodarczego i zarządzającej całością polskiej kinematografii”¹³⁰. Gdy jednak w roku 1954, na Naradzie Filmowej SPATiF, Aleksander Ścibor-Rylski w bezpardonowych słowach potępił CUK, z pewnością zgadzało się z nim wielu filmowców¹³¹.

W omawianym okresie zmieniały się nazwy i obowiązki nie tylko instytucji nadrzędnych, ale również poszczególnych organów zajmujących się siecią kin i rozpowszechnianiem (zob. dodatek A, dodatek B). W strukturze „Filmu Polskiego”, która weszła w życie z początkiem roku 1948, znalazł się Centralny Zarząd Kin i Eksploatacji Filmów – którym kierował Kazimierz Niziński – powstały ze scalenia wcześniej odrębnych komórek, czyli Centralnego Zarządu Kin i Centralnego Biura Wynajmu Filmów – i podzielony na zarządy okręgowe, które m.in. opracowywały repertuary podlegających im placówek. CZKiEF podlegał Działowi Eksploatacji Kin i Filmów. W roku 1949 doszło do powołania kolejnych komisji i dyrekcji. 1 stycznia 1949 r. w miejsce Centralnego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów powstaje Centralny Zarząd Rozpowszechniania Filmów, który po niespełna czterech miesiącach działalności, w połowie kwietnia 1949 r., zostaje zastąpiony Centralą Rozpowszechniania Filmów, zajmującą się rozpowszechnianiem filmów i siecią kin¹³². Instytucja ta działała do 1 stycznia 1951 r., gdy w Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego utworzona została Dyrekcja Kin. W roku 1952 całość nadzoru nad siecią kin została przekazana w ręce Centralnego Zarządu Kin, kierowanego przez Kazimierza Nizińskiego. *Zarządzenie nr 121* ustanawiało z kolei – w miejsce Dyrekcji Rozpowszechniania Filmów i Wydziału Programowego „Filmu Polskiego” – Dyrekcję Sieci Szkolnej i Świetlicowej, Dyrekcję Kin Wiejskich i Dyrekcję Kin Miejskich oraz Dział Obsługi Filmów¹³³.

Do instytucjonalnego rozdzielenia spraw kin i repertuaru doszło 1 stycznia 1951 r. Wtedy swoją działalność rozpoczęła Centrala Wynajmu Filmów. Według zapisów z regulaminu CWF, do jej zadań należało „opracowanie i realizowanie polityki programowej w zakresie rozpowszechniania filmów w kraju, zakup filmów w kraju i uprawnień licencyjnych na filmy zagraniczne, sprzedaż i wynajem filmów polskich za granicą, opracowanie i sprzedaż materiałów reklamowych oraz wynajem kopii filmowych”¹³⁴. Centrala podzielona była na ekspozytury, do których zadań należała współpraca

130 Tamże, k. 8–9.

131 Aleksander Ścibor-Rylski mówił o urzędzie Albrechta w następujących słowach: „Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że na gruncie sztuki sąsiadują u nas dwie metody artystyczne, a mianowicie *soc-realizm* i *cuk-realizm*. Tę drugą metodę nazwałbym *soc-realizmem dietetycznym*. Polega ona na usuwaniu z filmowego jadłospisu potraw twardych i wymagających od konsumenta gryzienia, a zastąpieniu ich możliwie największą ilością deserów” (*Narada filmowa SPATiF-u – dokumentacja obrad*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 3–4).

132 Zygmunt Chrzanowski, *Rozpowszechnianie filmów...*, s. 86.

133 *Zarządzenie nr 121 o utworzeniu Dyrekcji Sieci Szkolnej i Świetlicowej...*

134 *Protokół z kontroli dokonanej w Centrali Wynajmu Filmów w okresie od 13.10. do 21.12.1952 r. (ze znacznymi przerwami) przez st. inspektorów ob.ob. Busza Jacka i Janickiego Leszka...*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. 224, k. 2.

z Okręgowymi Zarządami Kin w zakresie wynajmu filmów, a także układanie planów repertuarowych, nadzór nad obiegiem kopii filmowych i ich kontrola techniczna oraz konserwacja, jak też kwestie promocji (a często propagandy) wyświetlanych obrazów¹³⁵. Kierował nią Mieczysław Dytko, absolwent Wydziału Handlu Zagranicznego Szkoły Głównej Handlowej¹³⁶. CWF miała również ekspozyturę w Paryżu¹³⁷, którą kierował Jean Korngold¹³⁸.

Pomysł Albrechta, by wyodrębnić i rozdzielić kompetencje organów odpowiedzialnych za sieć kin oraz za rozpowszechnianie i repertuar, wzbudził zastanowienie i pewien niepokój władz partyjnych. Stanisław Albrecht, który podpisał się pod tą decyzją, uzasadniał to potrzebą utworzenia instytucji powołanych do gospodarowania kinami, jak i filmami (także z punktu widzenia politycznego) i stworzeniem „zdrowego antagonizmu» w zakresie gospodarki kopiami filmowymi, terminowości dostaw kopii i materiałów reklamowych, jakości projekcji itp.” (dokument nr 39), wskazując przy tym, że wcześniejsza struktura zezwalała na liczne uchybienia i niedogodności w zakresie „nieterminowej dostawy kopii (co powoduje nieodbycie się seansu), wzgl. nadmiernego zużycia kopii” (dokument nr 39).

Dylematy dotyczące tego, czy kinami tudzież wynajmem kopii zarządzać powinna jedna instytucja, wracały często, m.in. w marcu roku 1954, po uchwale Prezydium Rządu z 30 stycznia 1954 r., która nakazywała prezesowi CUK połączenie Okręgowych Zarządów Kin z terenowymi ekspozyturami Centrali Wynajmu Filmów. Stanisław Albrecht w swoim piśmie do premiera Józefa Cyrankiewicza protestował przeciwko temu rozwiązaniu. W swojej argumentacji porównywał polski system rozpowszechniania do systemu radzieckiego, w którym podobne powiązania nie występują, powoływał się

¹³⁵ Por. *Regulamin Ekspozytury Centrali Wynajmu Filmów*, AAN, zesp. MKiS – GDFFP, sygn. 152, k. 51.

¹³⁶ Por. Andrzej Heliodor Tadeusz Świącicki, *Historia herbu rodowego Jastrzębie czyli saga rodu Świącickich*, Poznań 2010, s. 134.

¹³⁷ Miesięczny koszt funkcjonowania przedstawicielstwa CWF w Paryżu, zatrudniającego etatowo trzy osoby, wynosić miał w roku 1955 ponad 464 tys. franków francuskich (Por. *Preliminarz budżetowy Przedstawicielstwa Centrali Wynajmu Filmów w Paryżu na I kwartał 1955 r.*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. 166, k. 57). Z kolei ze znacznie wcześniejszego *Regulaminu Przedstawicielstwa Centrali Wynajmu Filmów w Paryżu* wynika, że obejmowało ono swoim zasięgiem Francję, Włochy, Anglię, Belgię i Holandię (*Regulamin Przedstawicielstwa Centrali Wynajmu Filmów w Paryżu*, AAN, zesp. MKiS – GDFFP, sygn. 119, k. 74).

¹³⁸ O Janie (lub Jeanie) Korngoldzie trudno jest dzisiaj znaleźć jakiegokolwiek informacje biograficzne. Według reżysera filmowego i telewizyjnego Andrzeja Zakrzewskiego, Korngold w latach trzydziestych współpracował z twórcami zrzeszonymi w Spółdzielni Autorów Filmowych (Rozmowa telefoniczna Jarosława Grzechowiaka z Andrzejem Zakrzewskim, 04.02.2020). Wiadomo, że pod koniec lat czterdziestych sprawował funkcję prezesa Zrzeszenia Kinematografii Naukowej (Por. Stefania Beylin, *Przeciwko filmom pseudonaukowym. Sukces ZSRR i Polski*, „Film” 1949, nr 21, s. 11) oraz był autorem jednej z nowel, która posłużyła za pierwowzór scenariusza filmu *Młodość Chopina* (1951). Wcześniej zaś, w roku 1946, był z ramienia Polski członkiem jury podczas pierwszej edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes (por. <https://web.archive.org/web/20160303214219/http://www.festival-cannes.fr/en/archives/1946/allJury.html>) [dostęp: 28.12.2021].

również na liczne argumenty ekonomiczne i polityczne. Dowodził przy tym, że „włączenie oddziałów (ekspozytur) Centrali Wynajmu Filmów do Okręgowego Zarządu Kin stworzyłoby zasadnicze trudności w zakresie prawidłowej polityki repertuarowej, w otrzymaniu prawdziwego obrazu działalności gospodarczej i związanych z tym konsekwencji”¹³⁹.

Spore zmiany zachodziły również w nazewnictwie, kształcie i zakresie obowiązków rozmaitych komisji i gremiów zajmujących się doborem filmów zagranicznych na polskie ekrany¹⁴⁰. Pierwszy ślad powołania sformalizowanego organu przypada na marzec roku 1948, kiedy to powołano komisję kwalifikującą filmy do zakupu „w składzie: delegat Biura Programowego Naczelnej Dyrekcji, delegat Biura Programowego przy CZKiEF oraz delegat Biura Zakupu i Sprzedaży Filmów”¹⁴¹, natomiast w maju 1948 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki utworzyło Radę Filmową działającą przy „Filmie Polskim” pod przewodnictwem Leona Kruczkowskiego, której zadaniem miało być „ustalenie wytycznych programowych”, „czuwanie nad doborem filmów zagranicznych” oraz „opiniowanie tematyki i dbanie o poziom artystyczny filmów krajowych”¹⁴². O efektach jej pracy archiwa milczą, mimo że w jej skład wchodził zarówno przedstawiciel środowiska filmowego o ustalonej renomie, jak i działacze partyjni oraz dziennikarze¹⁴³. Znacznie ważniejsza była wspomniana wcześniej komisja kwalifikująca, mimo że w powołującym ją zarządzeniu nie sprecyzowano kryteriów oceny, co dokonało się w sierpniu roku 1949 (a zatem trzy miesiące przed zjazdem filmowców w Wiśle), gdy utworzono – jako ciało doradcze Centrali Rozpowszechniania Filmów – Komisję Kwalifikacyjną dla Ocen Filmów Importowanych i Eksportowanych (kierować nią miał dyrektor Biura Zagranicznego Obrotu Filmów), która „przy ocenie filmu winna zanalizować wartość ideologiczno-artystyczną oraz przydatność społeczną filmu”¹⁴⁴.

139 *Odpowiedź Stanisława Albrechta na uchwałę Prezydium Rządu nr 50/54*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. 3, k. 28.

140 Ten fragment rozdziału powstał przy znacznym udziale współautora książki Konrada Klejsy.

141 *Zarządzenie 51 z 18 marca 1948*, AAN, zesp. MKiS – GDFP, sygn. 113, k. 88. Komisji przewodniczył delegat Biura Programowego, o zakupie filmów zdecydowano jednomyślnie, a w wypadku rozbieżności opinii decyzję miał podejmować Naczelny Dyrektor.

142 *Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 26 maja 1948 r. o powołaniu Rady Filmowej PP „Film Polski”, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Kultury i Sztuki” 1948, poz. 51. Postulat powołania Rady Filmowej, jako „organu społecznego” przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, znalazł się w cytowanym wcześniej *Projekcie struktury organizacji przemysłu filmowego*.*

143 Skład Rady Filmowej: Antoni Bohdziewicz, Piotr Borowy, Jerzy Bossak, Stanisław Fuszara, Roman Jałocha, Helena Jaworska, Lech Jeszka, Stanisław Kaliszewski, Jan Aleksander Król, Leon Kruczkowski, Bolesław Lewicki, Jan Maklakiewicz, Edward Hieronim Michalski, Lucjan Motyka, Tadeusz Nowakowski, Ryszard Ordyński, Stanisław Piotrowski, Saturnin Stasikowski, Ryszard Szletyński (prawdopodobnie chodzi o aktora i reżysera teatralnego Henryka Szletyńskiego), Stefan Szuman, Władysław Tatarkiewicz, Bohdan Urbanowicz, Władysław Wieteska, Kazimierz Wojciechowski, Jerzy Wolff, Jacek Woszczerowicz, Józef Zaremba, Ewa Szelburg-Zarembina, Tadeusz Żeromski. Por. tamże.

144 *Zarządzenie nr 127 o Komisji Kwalifikacyjnej*, AAN, zesp. MKiS – GDFP, sygn. 116, k. 37–40.

Kilka miesięcy później, w lutym 1950 r., ponownej modyfikacji uległa zarówno nazwa Komisji (teraz nazywała się Komisją Ocen Filmów do Zakupu i Sprzedaży), jej skład, jak i kryteria, wedle których miała oceniać filmy (zniknęło „artystyczne” kryterium oceny, dołączono zaś „znaczenie propagandowe”¹⁴⁵). Wszystkim „mutacjom” *de facto* tej samej Komisji szefowała – mniej więcej do połowy roku 1950 – ta sama osoba: Rita Radkiewiczowa¹⁴⁶ (żona Stanisława Radkiewicza¹⁴⁷, ówczesnego – od grudnia 1944 do końca 1954 r. – ministra bezpieczeństwa publicznego¹⁴⁸). Ponadto w czerwcu roku 1951 powołano nowe ciało „Komisję Ocen Filmów”, do której trafiały przypadki dyskusyjne lub wątpliwe (zob. dokument nr 37). Sprecyzowano, że w skład komisji wchodził: dyrektor Centrali Wynajmu Filmów, przedstawiciele Wydziałów Kultury Centralnej Rady Związków Zawodowych oraz Związku Samopomocy Chłopskiej, a także „5 literatów i publicystów, których powołuje imiennie Generalny Dyrektor”¹⁴⁹. Ponadto „przewodniczący powinien zawiadamiać o posiedzeniach Komisji przedstawiceli właściwych Wydziałów KC PZPR”. O kolejnych zmianach w zasadach działania Komisji archiwa milczą. Pewien trop pojawia się natomiast w artykule opublikowanym w „Przeglądzie Kulturalnym” na początku roku 1955, w którym czytamy o „szerokiej komisji oceniającej zakupowane filmy (w której skład wchodzi również po raz pierwszy przedstawiciele krytyki filmowej)”¹⁵⁰.

145 *Passus* ten brzmi: „Komisja dokonuje oceny przedstawionego filmu, ustala propozycje sposobu opracowania filmu (dla rozpowszechniania w kraju lub za granicą) i składa wnioski protokółarny, biorąc pod uwagę wartość ideologiczną, użyteczność społeczną i znaczenie propagandowe filmu” (*Załącznik nr 5 (Regulamin Komisji Ocen Filmów do Zakupu i Sprzedaży) do Zarządzenia Nr 14 Generalnego Dyrektora Filmu Polskiego z 25 lutego 1950*, AAN, zesp. MKiS – GDFP, sygn. 117, k. 133). To samo zarządzenie powołało do życia Komisję Programową Rozpowszechniania Filmów, której zadaniem miało być „opiniowanie polityki repertuarowej sieci kin miejskiej i wiejskiej (...), systemu rozpowszechniania (...) wszystkich rodzajów filmów”.

146 Funkcję tę pełniła – zgodnie z przywołanymi w poprzednich przypisach aktami prawnymi – kolejno jako dyrektor Biura Programowego, następnie Biura Zagranicznego Obrotu Filmów, wreszcie Dyrekcji Programowej do połowy roku 1950 (później objęła stanowisko dyrektora stołecznej Wytwórni Filmów Dokumentalnych).

147 Radkiewicz nadzorował bezpieczeństwo od początku roku 1944, jeszcze w rządzie PKWN. Po odejściu z ministerstwa, w roku 1956 objął tę funkcję ministra ds. Państwowych Gospodarstw Rolnych.

148 Nawiasem mówiąc w strukturach GDFP i CUK pracowały na eksponowanych stanowiskach (upoważniających do uczestnictwa w zebraniach aktywny) także: Maria Sokorska (pierwsza żona Włodzimierza Sokorskiego) oraz Ewa Borejszyna (żona Jerzego Borejszy).

149 *Zarządzenie nr 31 z 18 czerwca 1951*, AAN, zesp. MKiS – GDFP, sygn. 119, k. 87–88.

150 Bohdan Węsierski, *Co ujrzymy na ekranach w 1955 roku*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 5, s. 5. Nie udało się ustalić, jacy przedstawiciele krytyki filmowej zasiadli w tym gremium w roku 1955; przypuszczalnie byli wśród nich Bukowiecki i Płażewski. Zapewne zaliczał się do nich także Aleksander Jackiewicz, na co wskazuje następujący *passus* z jego felietonu z „Nowej Kultury”: „Należę do tych uprzywilejowanych, którzy większość filmów oglądają niedługo po ich przybyciu do Polski. Później filmy znikają na rok, na dwa, na trzy (...) Czasem dowiaduję się, że filmu nie kupiliśmy w obawie, aby nie wpłynął źle na naszą niewinność ideologiczną” (Aleksander Jackiewicz, *Co się dzieje na ekranach*, „Nowa Kultura” z 15 lipca 1956).

O działalności Komisji w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych wiemy niewiele – inaczej niż w wypadku późniejszej (powołanej w 1957 r.) Filmowej Rady Repertuarowej nie zachowała się dokumentacja prac tego gremium. Jedynym świadectwem są, ponownie, relacje Leona Bukowieckiego. Na ich podstawie można zrekonstruować liczbę członków Komisji (krytyk wspomina o dziewięciu osobach, choć najpewniej chodzi mu o obecnych na konkretnym zebraniu¹⁵¹) oraz jej skład. Otóż – poza reprezentantem „Filmu Polskiego” lub CUK, a także samym Bukowieckim – w jej pracach brali udział: Bohdan Czeszko, Andrzej Miłosz (brat Czesława), Roman Szydłowski (krytyk teatralny)¹⁵², a sporadycznie także Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz i Jerzy Putrament¹⁵³. Ponadto w głosowaniach uczestniczyli też urzędnicy, np. niewymieniony z nazwiska „szef kadr pewnej instytucji artystycznej (jeden z największych durni, jakiego znałem w moim życiu”¹⁵⁴). O konkretnych tytułach odrzuconych przez Komisję pisze Bukowiecki mało, najwięcej miejsca poświęcając filmom ze wschodnich Niemiec.

W okresie stalinowskim, jak wynika z „referatu Gordona” ogłoszonego podczas „Narady ekonomicznej pracowników kinematografii”, zasady wzajemnej dystrybucji z krajami bloku sowieckiego zostały zmodyfikowane. Na mocy państwowych uzgodnień dwustronnych, jednakowe były ceny za filmy importowane i eksportowane, co tym razem miało być korzystne dla strony polskiej („jeżeli my zakupujemy 4 filmy czeskie, to Czechosłowacja zakupuje od nas 6 filmów polskich. Jeżeli my zakupujemy jeden film bułgarski, to Bułgaria zakupuje 4 filmy polskie”¹⁵⁵). Wyjątek dotyczył filmów sowieckich, na których import nadal monopol miał Sovexport: za „filmy radzieckie płacimy taniej niż oni płacą nam za filmy polskie, to jest zrozumiałe z punktu widzenia ilości widzów i ilości kin” (należałoby dodać: także liczby filmów, w okresie 1953–1956 strona polska sprowadziła bowiem z ZSRR niemal 150 tytułów pełnometrażowych).

Odrębne zasady obowiązywały w odniesieniu do nielicznych (zob. wprowadzenie do III części) filmów z krajów zachodnich. Były one zazwyczaj kupowane na zasadach fix (umowa na konkretną kwotę), nie zaś procentowych. Pod względem formalno-prawnym kupowanie filmów z krajów zachodnich odbywało się częściowo na zasadach podobnych jak przed wojną – tj. przedstawiciel handlowy strony polskiej kupował od zagranicznego dysponenta praw licencję na określony czas, uprawniającą do pokazów. Najczęściej delegat strony polskiej za granicą podpisywał wstępną umowę (zazwyczaj zadanie to wypełniał wspomniany Jean Korngold), zagraniczny dystrybutor przysyłał następnie do Polski kopię filmu, na sprzedaż którego liczył, ta zaś była

151 Leon Bukowiecki, *Wspomnienia...*, s. 135.

152 Tamże, s. 134.

153 Tamże, s. 145.

154 Tamże, s. 146. Być może chodzi o niejakiego towarzysza Urbanowicza, dyrektora „Artosu” (Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych) lub towarzysza Ostaszuka, przedstawiciela Polskiego Radia (Por. *Uwagi na temat Komisji Kwalifikacyjnej i Komisji Ocen przy CWF, AAN, zesp. KC PZPR – Wydział Kultury*, sygn. XVIII-117, k. 140).

155 *Narada ekonomiczna pracowników kinematografii*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. 69, k. 121–122.

przedmiotem oceny przez Komisję (a później, oczywiście, przez cenzurę). Tak czy owak, ani urzędnicy „Filmu Polskiego”, ani późniejszego Centralnego Urzędu Kinematografii nie mogli samodzielnie decydować o zakupach – zależni byli bowiem od Ministerstwa Handlu Zagranicznego, które dysponowało dewizami.

Jednym z efektów utworzenia Centralnego Urzędu Kinematografii był również fakt powierzenia produkcji filmów fabularnych Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi, podlegającej Centralnemu Zarządowi Wytwórni Filmów, kierowanemu przez Tadeusza Karpowskiego. Edward Zajiček określił status łódzkiej wytwórni w latach 1952–1954 jako „nominalnego producenta”¹⁵⁶. Instytucja ta nie miała wpływu na ocenę i dobór scenariuszy zatwierdzanych do produkcji, to zadanie spoczywało bowiem na Biurze Scenariuszowym CZWF (w roku 1954 przemianowanym na Filmowe Biuro Scenariuszowe), którego kierowniczką była Dora Gromb. Mimo istnienia podobnej komórki w strukturze WFF (Dział Artystyczno-Programowy) zasadniczą rolę odgrywała komórka Zarządu. W tym okresie powstała w Polsce kolejna wytwórnia filmowa – 1 stycznia 1954 r. oddział WFF rozpoczął samodzielne funkcjonowanie jako Wytwórnia Filmów Fabularnych nr 2 we Wrocławiu. W licznych naradach i dyskusjach kolegium Centralnego Urzędu pojawiał się też mocarstwowy w swej wymowie pomysł budowy „miasteczka filmowego”, które skupiłoby całość polskiej produkcji filmowej w jednym miejscu, w późniejszych projektach przewidywano również umieszczenie w nim szkoły filmowej¹⁵⁷. Warto też zauważyć, że w 1953 i 1954 r. zrealizowano w Polsce łącznie 15 pełnometrażowych filmów fabularnych (był to wzrost w porównaniu z poprzednimi latami)¹⁵⁸, a rozpowszechnianie filmów rodzimej produkcji było jednym z najważniejszych celów, jakie w tym okresie stawiała sobie Centrala Wynajmu Filmów, gdyż uważano, że „własne filmy są najbardziej powołane do spełnienia poważnych zadań wychowawczych w polskim społeczeństwie”¹⁵⁹. Nowe polskie filmy z reguły wprowadzono na ekrany jednocześnie w największych polskich miastach, następnie zaś film przechodził „przez terenową sieć miejską każdego województwa wg hierarchii ważności poszczególnych ośrodków miejskich – aż do ostatniego ekranu”¹⁶⁰. Zakładano również, że proces ten zajmie osiem miesięcy w przypadku sieci kin miejskich i półtora roku w przypadku kin wiejskich, okres zaś kolejnych pięciu lat był wykorzystywany „dla wznowień, które są dość często stosowane w odstępach co najmniej 6 miesięcy”¹⁶¹.

156 Edward Zajiček, *Organizacja produkcji filmowej*, [w:] *Kinematografia polska w 25-leciu...*, s. 58.

157 Por. (TAR.), *Miasteczko filmowe. Największa inwestycja kinematografii polskiej w Planie 6-letnim*, „Film” 1951, nr 5, s. 3; Stanisław Zieliński, *Miasteczko filmowe*, „Film” 1952, nr 28, s. 11; *Kolegium CUK. Protokoły posiedzeń 1952*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. 6, k. 70; *Protokoły CUK 1954*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. 9, k. 21).

158 Wyłączając z tej listy *Żołnierza zwycięstwa* (1953), realizowanego od roku 1950.

159 *Sprawozdanie z rozpowszechniania filmów polskich w r. 1954 ze szczególnym uwzględnieniem „Przeglądu Filmów Polskich”*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. 59, k. 1.

160 Tamże.

161 Tamże.

1955–1956: odprężenie

Zmiany w instytucjonalnej otulinie kinematografii w Polsce były konsekwencją zmian na światowej i polskiej scenie politycznej. Na początku marca 1953 r. umiera Józef Stalin. W ZSRR rozpoczyna się liberalizacja, dochodzi do uwolnienia tysięcy więźniów politycznych, a szczytowym momentem tego procesu jest referat *O kulcie jednostki i jego następstwach* wygłoszony przez Chruszczowa na XX Zjeździe KPZR (14 lutego 1956 r.). Wcześniej jednak, w grudniu roku 1953, ucieka na Zachód funkcjonariusz Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, podpułkownik Józef Światło, którego wystąpienia w Radiu Wolna Europa doprowadziły do licznych zmian personalnych, m.in. stanowisko ministra bezpieczeństwa publicznego stracił Stanisław Radkiewicz. W grudniu 1954 roku zostaje zwolniony z więzienia Władysław Gomułka, który niespełna dwa lata później zastąpi Bolesława Bieruta na stanowisku I sekretarza PZPR. Wpływ na tendencje odwilżowe w Polsce miał również – zorganizowany w roku 1955 – V Festiwal Młodzieży i Studentów w Warszawie, na który przyjechały tysiące młodych ludzi, także z krajów kapitalistycznych¹⁶².

Odbiciem tych zmian były liczne narady i konferencje, podczas których potępiano centralistyczny system rządzenia kinem. Dokument *Informacja o sytuacji w kinematografii*, autorstwa członków Sektora Filmu Wydziału Oświaty i Kultury KC PZPR, jest bezlitosny dla Stanisława Albrechta i kierowanego przez niego Centralnego Urzędu Kinematografii. Zauważono funkcjonującą w urzędzie nadmierną liczbę etatów i wzrost biurokracji, co doprowadziło do spowolnienia prac na wszystkich właściwie odcinkach działania. Dostrzegano również niezadowolenie wśród młodych twórców, którym struktura i sposoby działania CUK utrudniały możliwość debiutu. Liczne oskarżenia – przede wszystkim o brak należytych kompetencji organizacyjnych – skierowano pod adresem wiceprezesa CUK Leśława Wojtygi, Tadeusza Karpowskiego, dyrektora CZWF, Kazimierza Nizińskiego, dyrektora Centralnego Zarządu Kin oraz Stefana Dykowskiego,

¹⁶² Założenia udziału kinematografii w organizacji festiwalu omawia jeden z dokumentów ze zbioru Centralnego Urzędu Kinematografii (Por. *Regulamin Międzynarodowego Festiwalu Filmów Młodzieżowych w Warszawie*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. II, k. 35–39). Zakładano wówczas m.in. realizację filmu dokumentalnego na temat Festiwalu oraz kolejnych wydań Polskiej Kroniki Filmowej (efektem był film *Naprzód młodzieży świata*, będący wydaniem specjalnym PKF), organizację Międzynarodowego Festiwalu Filmów Młodzieżowych (w tym przypadku skończyło się tylko na planach) oraz specjalny repertuar kinowy i zbudowanie dziesięciu kin ruchomych w różnych punktach Warszawy, w których miały być wyświetlane filmy krótkometrażowe. Dodatkowo w repertuarze kina Palladium i kina w Pałacu Kultury i Nauki miały być wyświetlane „filmy różnych produkcji w wersji oryginalnej i obcej”, z przewagą filmów z krajów demokracji ludowej. Widzowie odwiedzający festiwalowe kina mogli obejrzeć takie filmy, jak *Biała grzywa*, radziecka ekranizacja *Romeo i Julia* czy film dokumentalny *Zdobycie Everestu*. Więcej informacji o filmach wyświetlanych podczas Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów znaleźć można w dwóch artykułach „Przeglądu Kulturalnego” (nr 32/1955 i 33/1955).

kierującego Centralnym Zarządem Przemysłu Kinotechnicznego i Fototechnicznego. Sporo zarzutów padło również pod adresem Centrali Wynajmu Filmów i jej polityki repertuarowej. We wnioskach postulowano likwidację niektórych departamentów CUK, kontrolę pracy kilku jednostek (przede wszystkim Biura Scenariuszowego), a także zmiany kadrowe na stanowiskach kierowniczych.



Il. 6. Leonard Borkowicz (przemawia). Kongres FIAF w 1955 r. (autor zdjęcia nieznan).

Źródło: FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny.

Opracowania tego, datowanego na 16 czerwca 1955 r., nie czytał już Stanisław Albrecht. Według Aliny Madej, „odszedł dyskretnie, bez chóralnych potępień. Nikt nawet nie próbował ocenić jego indywidualnego wkładu w historię minionych lat. Towarzysze partyjni zachowali się wobec niego lojalnie, nie obarczając go – jak w podobnych wypadkach bywało – odpowiedzialnością za »błędy i wypaczenia« w kinematografii. Twórcom natomiast nie było pewnie zbyt zręcznie atakować bezpośrednio Albrechta, bo przecież prezes CUK na swój sposób realizował ich marzenia z lat 1945/1946 o solidnej, zasilanej przez skarb państwa i dobrze umocowanej w strukturach władzy kinematografii polskiej. Poza tym silna, autokratyczna osobowość Stanisława Albrechta mogła im nawet w tamtych latach imponować¹⁶³.”

Wakat na tej, niezwykle ważnej z punktu widzenia partii, funkcji postanowiono wypełnić innym zasłużonym towarzyszem. Obowiązki prezesa Centralnego Urzędu

¹⁶³ Alina Madej, *On*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 203.

Kinematografii objął Leonard Borkowicz, były oficer LWP (weteran walk pod Lenino), a następnie wojewoda szczeciński. Po krótkim i zakończonym w atmosferze skandalu epizodzie pracy w dyplomacji (na stanowisku ambasadora PRL w Czechosłowacji) otrzymał drugorzędną posadę w Ministerstwie Kolei, a później w Centralnym Zarządzie Budownictwa Przemysłowego „Zachód”. Stamtąd właśnie trafił do Centralnego Urzędu Kinematografii, przy czym, według biografki Borkowicza Katarzyny Rembackiej, nie traktował pracy w tym resorcie poważnie¹⁶⁴. To jednak on wyprowadził polską kinematografię z socrealistycznych, biurokratycznych i centralistycznych dogmatów. Na naradzie aktywu kinematografii w kwietniu 1955 r. ubolewał: „Nie potrafiłszyśmy dotychczas – mam na myśli w pierwszym rządzie kierownictwo Centralnego Urzędu Kinematografii – wyplenić objawów biurokratyzmu, zastępowania żywej politycznej pracy organizacyjnej – jałowym administrowaniem. Komenderujemy, bo nie mamy zaufania do mas, do twórców, bo przeceniamy siłę i zdolność oddziaływania wroga, nie doceniamy własnych sił i możliwości”¹⁶⁵. Tym samym Borkowicz wcielił w życie plan decentralizacji i usprawnienia struktury kinematografii oraz likwidacji szeregu stanowisk w CUK. Dostrzegano również wadliwy system produkcji filmowej, czego dowodem jest partyjny dokument z tego okresu – *Notatka o niedociągnięciach i brakach w twórczości filmowej*. Działacze partyjni wyekspowowali w nim nie tylko liczne wady odgórnego planowania realizowanych filmów, ale również politykę Filmowego Biura Scenariuszowego odnośnie do powierzenia złych jakościowo scenariuszy młodym twórcom filmowym. Dokument ten powstał na początku kwietnia roku 1955, niebawem zaś doszło do jednego z ważniejszych wydarzeń dla polskiej kinematografii, czyli do utworzenia Zespołów Autorów Filmowych¹⁶⁶. W jednym z nich – ZAF „Kadr” – dzięki decyzji Borkowicza – zrealizowane zostały dwa scenariusze Jerzego Stefana Stawińskiego – *Tajemnica maszynisty Orzechowskiego*, a także *Ku chwale ojczyzny* – które ostatecznie przyjęły tytuły: *Człowiek na torze* (1956; reż. Andrzej Munk) i *Kanał* (1956; reż. Andrzej Wajda) i które zwiastowały odrodzenie polskiej kinematografii oraz początek nurtu nazwanego później „polską szkołą filmową”.

¹⁶⁴ Katarzyna Rembacka, *Prezes na czas przełomu? Reorganizacja kinematografii...*, s. 344–345.

¹⁶⁵ Leonard Borkowicz, *Metoda realizmu socjalistycznego to nie kodeks praw sztuki*, „Film” 1955, nr 16, s. 3.

¹⁶⁶ Owe grupy twórcze, kierowane przez uznanych filmowców i literatów, były realizacją postulatów środowiska i pozwalały na „stworzenie warunków dla programowego i ekonomicznego usamodzielnienia twórczości filmowej” oraz „zwiększenia liczby produkowanych filmów i obniżenia kosztów ich realizacji” (Edward Zajiček, *Organizacja produkcji filmowej...*, s. 57). 1 maja 1955 r. powstało pierwszych sześć zespołów filmowych – „Iluzjon”, „Kadr”, „Rytm”, „Start”, „Studio” oraz „Syrena”. Tym samym spełniono postulat członków Wydziału Kultury KC PZPR, by rolę Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi „sprowadzić wyłącznie do przedsiębiorstwa usługowego, stojącego do dyspozycji pracowników twórczych” (*Informacja o sytuacji w kinematografii*, AAN, zesp. KC PZPR – Wydział Kultury, sygn. XVIII-117, k. 63), co w gruncie rzeczy pod pewnymi względami było potwierdzeniem stanu faktycznego.

Koniec końców zarządzający poszczególnymi pionami kinematografii doskonale zdawali sobie sprawę z własnych błędów, czego dowodem jest protokół z wyjazdowego posiedzenia kolegium CUK w kwietniu 1956 r. (dokument nr 45). Z dyskusji wyłania się obraz chronicznych braków kadrowych w kinach, złego stanu technicznego kin ruchomych, jak też usterek i uchybień sprawiających, że praca kinooperatorów w państwie komunistycznym jest gorsza niż w przedwojennej Polsce. Według jednego z inżynierów z krakowskich oddziałów sale kinowe i kabiny kinooperatorów były często w złym stanie technicznym i wymagały kapitalnych remontów. Na sporą dozę szczerości pozwolił sobie Mieczysław Dytko, stwierdzając: „nie jesteśmy w stanie opanować takiej sieci kin, jaką ma w swojej dyspozycji OZK (...) stworzyliśmy w kinematografii system ekonomiczno-finansowy, który nie daje nikomu żadnego obrazu począwszy od kin, a skończywszy na CZK i CWF, my nie wiemy, ile która jednostka kosztuje, ile która jednostka zarabia”.

Zwieńczeniem wszystkich tych wydarzeń była narada ekonomiczna pracowników kinematografii, odbywająca się w Warszawie na początku grudnia 1956 roku¹⁶⁷. W podsumowującej konferencji *Uchwale* stwierdzono, że „miniony okres poczynił głębokie i poważne szkody w naszym życiu filmowym. Polityczne i ekonomiczne błędy okresu stalinowskiego, które zaciążyły nad całością naszego życia, wycisnęły swoje piętno także i na kinematografii”¹⁶⁸. Negatywnym bohaterem narady oraz głównym oskarżonym uchwały był Centralny Urząd Kinematografii, a także metody pracy przyjęte przez Stanisława Albrechta. Uczestnicy narady protestowali przeciwko rządzeniu kinematografią przez ludzi nie mających do tego kompetencji, lekceważeniu głosu pracowników twórczych, schematyzmowi i sprowadzeniu kinematografii do roli politycznego i ideologicznego narzędzia tudzież „tajności i niekompetencji w zakupie filmów zagranicznych” oraz „polityce dewastacji istniejących kin, (...) zaniedbaniom w budowie kin w miastach” i „pogoni za tanimi efektami statystycznymi w rozbudowie sieci kin wiejskich”¹⁶⁹. Gdy ogłaszano tekst uchwały nie istniał już Centralny Zarząd Wytwórni Filmowych ani Centralny Zarząd Kin, a Centralny Urząd Kinematografii został już przekształcony w Urząd Kinematografii (faktyczny departament Ministerstwa Kultury i Sztuki), który niebawem, w roku 1957, zakończył swoją krótką działalność.

¹⁶⁷ Informacje o owej naradzie pojawiły się również w tygodniku „Film” (*Narada ekonomiczna pracowników kinematografii*, „Film” 1956, nr 50, s. 2, 7), treść zaś uchwały w czasopiśmie „Kinotechnik” (*Uchwała podjęta przez uczestników Krajowej Narady Ekonomicznej Pracowników Kinematografii w dniach 3, 4 i 5 grudnia 1956 r.*, „Kinotechnik” 1957, nr 102, s. 2124–2126).

¹⁶⁸ *Narada ekonomiczna pracowników kinematografii (Uchwała, referat)*, AAN, zesp. MKiS – CUK, sygn. 69, k. 30.

¹⁶⁹ Tamże, k. 31.

DOKUMENTY ŹRÓDŁOWE

Poza materiałami archiwalnymi, zgromadzonymi w tej części, warto sięgnąć do dokumentów:

z części KINA: INFRASTRUKTURA I PRACOWNICY: 57–58, 65, 75–77, 81, 121;

z części FILMY, REPERTUAR I WIDOWNIA: 125, 128, 132, 136, 149–151, 154, 157–159, 161, 163, 166–167, 169, 172, 174–175, 177, 180–181, 183, 193, 195.

Dokument nr 1

1944 sierpień 20 – **Sprawozdanie z działalności Resortu Informacji i Propagandy z sierpnia 1944 roku** (fragment)

Źródło: AAN, zesp. PKWN, sygn. I-13, k. 132–135, mps oryg.

Sprawozdanie
z działalności Resortu Informacji i Propagandy
do dnia 20 VIII 1944

Stosownie do projektu dekretu w sprawie działania resortu informacji i propagandy, resort składa się z następujących wydziałów:

1. Wydział Ogólny
 2. " Prasowo-Informacyjny
 3. " Radiowy
 4. " Propagandy Filmowej¹⁷⁰
 5. " Wydawnictw
 6. " Agitacji Masowej
 7. " Propagandy Zagranicznej
- [...].

^aWydział Propagandy Filmowej

Kierownikiem Wydziału jest doświadczony kinooperator¹⁷¹, kierownik Czołówki Filmowej Kpt. Ford.

Jak dotychczas Wydział Propagandy Filmowej uruchomił Prasową Agencję Fotograficzną, która jednakże na razie, do zatwierdzenia etatów, pracuje siłami Czołówki Filmowej WP. Celem agencji fotograficznej jest obsługiwanie prasy PKWN oraz zagranicznej aktualnymi^b zdjęciami ze wszystkich dziedzin życia Rzeczypospolitej. Równocześnie wszczęte zostały kroki, mające na celu sprowadzenie do Lublina aparatury do wywoływania, kopiowania i montowania aktualności filmowych. W ten sposób uruchomienie wytwórni kronik tygodniowych staje się zagadnieniem najbliższych tygodni. Wydział bierze na siebie nie tylko kierownictwo życia filmowego, ale i produkcje filmowe, eksploatacje filmów oraz uruchomienie sieci kinoteatrów wędrownych. Należy mieć na uwadze, że w chwili

^a Odręczny dopisek.

^b W oryginale: *aktualnemi*.

¹⁷⁰ Początkowa nazwa tego wydziału to Wydział Filmowy. Następnie – po zmianie Resortu Informacji i Propagandy w Ministerstwo – komórka ta otrzymała nazwę Departamentu Propagandy Filmowej.

¹⁷¹ Ford nie był oczywiście kinooperatorem, ale reżyserem filmowym, z bogatym dorobkiem przedwojennym (zob. biogram).

obecnej życie filmowe w Polsce jest zupełnie zdewastowane, kinematografia pozostawała bowiem pod bezpośrednim zarządem niemieckiego ministerstwa propagandy.

W sprawie planu pracy. Prócz prac bieżących przewiduje się zwołanie wszystkich pracowników kinowych oraz pracowników wydziału filmowego tutejszego oddziału niemieckiej propagandy filmowej. Celem zebrania będzie znalezienie pracowników dla organizujących się biur Wydziału.

W sprawie planu budżetowego: Dla opracowania budżetu konieczne jest otrzymanie wskazówek, dotyczących sposobu obliczania poszczególnych pozycji. Wobec płynności cen i braku jakichkolwiek kryteriów finansowych, wszelkie normalne budżetowanie nie posiada praktycznego znaczenia. Wobec tego, że nasza baza filmowa w Moskwie likwiduje się i w najbliższej przyszłości przystępujemy do produkowania filmów w Lublinie, jest rzeczą konieczną przewiezienie z Moskwy filmów i materiałów filmowych, które znajdowały się tam dotychczas. W tym celu prosimy o zarezerwowanie dla nas 2 Douglasów¹⁷². Prócz tego prosimy o dodatkowe przydziały materiałów pędnych¹⁷³ dla potrzeb fotografów agencji i operatorów wytwórni aktualności.

W sprawie uruchomienia biura wynajmu filmów:

W Moskwie znajduje się szereg filmów, które zostały przez nas przystosowane do wyświetlania w kinoteatrach polskich. Znajdują się tam również filmy amerykańskie i angielskie, zaskwestrowane w r. 1939 przez władze radzieckie. Sprawa przekazania wszystkich tych filmów amerykańskich i radzieckich naszemu aparatowi eksploatacyjnemu została już w zasadzie przesądzona. Obecnie należy je przewieźć do Lublina. Z tego względu sprawa oddania nam do dyspozycji wspomnianych 2 Douglasów (na jeden rejs) staje się szczególnie nagląca. W przyszłości wystarczy nam stałe miejsce w samolotach kursujących między Lublinem a Moskwą (dla załatwienia spraw bieżących).

(...)

Z-ca kierownika Resortu
Informacji i Propagandy,
°Mjr^d Matuszewski

c *Obok odręczny dopisek: Dnia 20.8.1944.*

d W oryginale: *Mgr.*

172 Douglas – samolot transportowy używany na frontach II wojny światowej.

173 Chodzi o paliwo do samochodów.

Dokument nr 2

1945 czerwiec 30 – **Artykuł *Kursy dla kierowników kin w „Biuletynie Kinofikacji”***

Źródło: „Biuletyn Kinofikacji” 1945, nr 2, s. 3 (AAN, zesp. MKiS, GDFF, sygn. 1), mps powiel.

Kursy dla kierowników kin

Kursy dla kierowników kin mają na celu gruntowne zaznajomienie kolegów zajmujących te stanowiska z ich obowiązkami i sposobem wykonywania otrzymanych zarządzeń.

Kierownicy kin, posiadający nawet długoletnią praktykę w swoim zawodzie nie powinni sceptycznie odnosić się do kursów i negatywnie do nich ustosunkowywać.

Potrzeba uruchomienia takich kursów stała się bowiem oczywista na podstawie doświadczeń tych kilku miesięcy pracy, jakie mamy poza sobą.

Spośród kierowników kin, z działalności których nasze Kierownictwo jest zasadniczo całkowicie zadowolone, jest jednakże niewielu takich, którzy zadanie swe całkowicie dobrze pojmują. Jest to zresztą całkowicie zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę różnicę między rolą kierownika kina przed wojną a jego obecnym stanowiskiem. Dlatego to należy jednych pouczyć, a u innych uzupełnić pewne braki, właśnie drogą wykładów i omówienia trudności, jakich obecne warunki nam nie poskąpiły.

Ci, o których można by powiedzieć, że należycie pojmują i spełniają swoje zadania na pewno nic na kursach nie stracą, a raczej jeszcze bardziej pogłębią znajomość swego zawodu.

Jeżeli chodzi o wykładowców, to ci będą wyznaczani spośród ludzi doświadczonych praktycznie i teoretycznie, inaczej bowiem kursy nie osiągnęłyby swego celu.

Trzeba również podkreślić, że inicjatorzy kursów nie mają zamiaru przeprowadzania między słuchaczami jakiegokolwiek selekcji czy weryfikacji, przeciwnie, intencją ich było i jest pouczenie i pogłębienie znajomości obowiązków kierowników kin, z pozostawieniem ich na zajmowanym stanowisku.

J. Zagrodzki

Dokument nr 3

1945 lipiec 8 – Artykuł „*Być albo nie być*” polskiej kinematografii w biuletynie informacyjnym „*Filmu Polskiego*” (fragment)

Źródło: „»Film Polski«. Biuletyn Informacyjny” 1945, nr 2, s. 1, mps powiel.

„Być albo nie być” polskiej kinematografii

(...) „Film Polski” powstawał w epoce, kiedy oblicze prawne wielu kwestii nie było jeszcze przesądzone i kiedy zasięg kompetencji poszczególnych organów i władz państwowych nie był jeszcze ustalony. Dopiero dziś odbywa się proces krzepnięcia i rozgraniczania. Oczywiście nie może się to dziać z krzywdą dla społeczeństwa, drogą przekreślenia realnych osiągnięć.

Kina poniemieckie i opuszczone, uruchomione zostały przez Wydział Propagandy Filmowej Ministerstwa Informacji i Propagandy i cały zysk z nich poszedł na odbudowę polskiej kinematografii – na bazy techniczne, na remonty sal kinowych i na uruchomienie produkcji. Dziś Główny Urząd Tymczasowego Zarządu Państwowego¹⁷⁴ domaga się przelania wszystkich wpływów z kin do jego kasy, a co za tym idzie, chce całkowicie zatrzymać proces odbudowy polskiego filmu. Czyż nie jest rzeczą jasną, że film musi we własnym zakresie, z własnych funduszy przeprowadzać dzieło odbudowy?

Ministerstwo Informacji i Propagandy poleciło kinom wpłacać podatek komunalny w wysokości 5%, wychodząc ze słusznego założenia, że najniższa ustawowa stawka powinna obowiązywać wszystkie filmy całej Polski ponieważ wpływy idą nie do prywatnej kieszeni, a na odbudowę zniszczonego doszczętnie przemysłu filmowego. Z początku samorządy nie protestowały, dziś natomiast nie tylko, że chcą większych opłat w granicach obowiązującej przedwojennej ustawy, ale jeszcze w poszczególnych wypadkach, jak na prz[ykład] w Łodzi, wprowadzają stawki wyższe, niż przed 1939 rokiem. Dlaczego tak się dzieje? Postawmy sprawę jasno i bez niedomówień. Przed kinematografią polską postawiono dziś hamletowski dylemat „być albo nie być”. Jeżeli poszczególnym urządowi państwowym i instytucjom samorządowym zależy więcej na paru groszach „dzisiaj” – to mogą je zdobyć, ale za cenę całkowitego zrzeczenia się jakichkolwiek wpływów „jutro”. Bo jutro nie będzie polskiej kinematografii. Nie będzie kin, bo nie będzie aparatów projekcyjnych, nie będzie filmów do wyświetlania, bo nie będzie wytwórni. Bez kinoteatrów, które cały swój dochód łożą na produkcję filmów, rozbudowę przemysłu filmowego, polska kinematografia nie może istnieć.

¹⁷⁴ Główny Urząd Tymczasowego Zarządu Państwowego podległy Ministerstwu Skarbu powołany został w celu sprawowania pieczy nad majątkiem opuszczonym i porzuconym. Faktyczne odgrywanie tej roli sprowadzało się do funkcji opiniodawczych w postępowaniu sądowym i ustalania prawa własności przedsiębiorstw przemysłowych oraz obiektów majątku ruchomego i nieruchomego będących pod tymczasowym zarządem państwa.

Dokument nr 4

1945 lipiec 12 – Memoriał „Filmu Polskiego” w sprawie kinematografii

Źródło: AAN, zesp. MliP, sygn. 898, k. 58–61, mps oryg.

Przedsiębiorstwo Państwowe
„Film Polski”

MEMORIAŁ w sprawie Kinematografii Polskiej^{a 175}

I

1. Przed wojną czynniki rządowe [w] Polsce nie posiadały poglądu na sprawę kinofikacji, toteż nie istniała jakaś linia polityki państwowej w tym zakresie. Szersza opinia publiczna nie interesowała się głębiej zagadnieniem. W wyniku tego kinematografia stała się^b u nas na poziomie takim, z jakiego wyszła w początkach swojego rozwoju: lekkiej rozrywki w atmosferze jarmarcznej. Odpowiedni do tego stanu rzeczy ludzie decydowali o polskiej kinematografii.
2. Na 30 mln ludności było w Polsce wszystkiego około 800 kin, w tym zaledwie 450 czynnych codziennie, podczas gdy np. w Czechosłowacji na 10 mln mieszkańców było 2000 kin.
Film jako pomoc szkolna w Polsce nie istniał. W szkołach było zaledwie około 100 aparatów projekcyjnych. Wieś polska była zupełnie kina pozbawiona, podczas gdy w Niemczech tysiące kin objazdowych obsługiwało wieś – a 40 000 szkół wyświetlało stale filmy naukowe, dostosowane do programów szkolnych, zaś w ZSRR 75 000 szkół posiada aparaty kinowe.
3. W całym kulturalnym świecie zrozumiano, że film jest najskuteczniejszym instrumentem rozpowszechnienia kultury w społeczeństwie, jednym z najpotężniejszych środków propagandy i staje się najlepszym narzędziem, służącym do przyspieszenia rozwoju oświaty wśród mas.
4. We wszystkich tych krajach jednak, gdzie film jest domeną prywatnych zysków i traktuje się go jak pierwszy lepszy towar będący przedmiotem obrotu handlowego – poziom filmu pod względem artystycznym jest na ogół niski, zaś wykorzystanie

^a Tak w oryginale.

^b Tak w oryginale.

¹⁷⁵ Memoriał przekazano Ministerstwu Informacji i Propagandy z nadzieją na przekonanie władz państwowych do korzyści płynących z nacjonalizacji kinematografii i skupienia kin w rękach przyszłej dyirekcji „Filmu Polskiego”.

go dla celów oświatowych i upowszechniania wśród mas zdobycy kultury i nauki – słabe. Za klasyczny przykład tego stanu rzeczy może służyć Polska przedwojenna. Kapitał prywatny zaangażowany w kinematografię traktuje film przede wszystkim jako lekką rozrywkę, natomiast nie interesuje się filmem jako instrumentem nauczania i upowszechniania kultury.

5. W Polsce są obecnie wszelkie dane na to, aby kinematografię wyznaczyć właściwe miejsce w życiu państwowym i społecznym i nadać jej odpowiednią strukturę prawno-organizacyjną. Błędne rozwiązania w tej dziedzinie w początkach budowy nowej Państwowości Polskiej wywołają niepowetowane szkody dla rozwoju naszej kultury i oświaty.

II

6. Na to, co nazywamy kinematografią składa się 6 głównych czynników:
 - a) produkcja filmów, do czego potrzeba aparatów do wykonywania zdjęć, aparatury dźwiękowej, laboratoriów wyposażonych w skomplikowane, bardzo precyzyjne i kosztowne urządzenia
 - b) wyświetlanie filmów w kinoteatrach publicznych
 - c) pokazy filmów w szkołach, świetlicach itd.
 - d) przywóz filmów z zagranicy i wymiana na filmy polskie
 - e) wytwarzanie narzędzi i sprzętu potrzebnego do produkcji filmów
 - f) kształcenie fachowców we wszystkich specjalnościach wchodzących w zakres kinematografii.
7. Chcąc stworzyć podstawę dla dalekowzrocznej polityki w zakresie kinematografii należy powyższe czynniki traktować jako nierozłączną całość kierowaną przez jeden ośrodek dyspozycyjny.
8. Ujmowanie odrębne wyżej wymienionych czynników i rozdzielenie ich między różne ośrodki dyspozycyjne uniemożliwi planową budowę i rozwój kinematografii, jako ważnego czynnika życia państwowego i społecznego, a to z następujących powodów:
 - a) realnym źródłem niezbędnych środków na budowę kinematografii w obecnych warunkach są dochody z kin, niewystarczające zresztą na pokrycie potrzeb inwestycyjnych,
 - b) dochody te będą w ogólnej sumie tym większe, im bardziej planowo będzie tworzona sieć kin i im bardziej planowo odbywać się będzie eksploatacja filmów. Dysponowanie siecią kin stwarza dopiero możliwości pełnego wykorzystania danego filmu pod względem gospodarczym, eksploatacja uzależniona natomiast od przypadkowych i subiektywnych ocen ludzi, czy instytucji, niezorientowanych w całości zagadnienia, uniemożliwia uzyskanie pełnej rentowności. Wymownym dowodem słuszności powyższego stwierdzenia jest organizacja kinematografii w Stanach Zjednoczonych A[meryki]

P[ółnocnej], gdzie wszystkie kina należą do kilku wielkich koncernów produkcji filmów¹⁷⁶,

- c) niedopuszczalne jest przeto traktowanie kin jako odrębnych drobnych placówek, tworzenie których pozostawia się inicjatywie prywatnej, bądź partykularnej inicjatywie społecznej, lecz każde z nich należy ujmować jako część planowo rozwijanej sieci kin, którą można stworzyć zgodnie z interesami ogółu tylko przy istnieniu jednego ośrodka dyspozycji.

III

9. Niezwykle dla nas ważne zagadnienie kin na wsi, instytucji społecznych i szkół może być rozwiązane tylko w ramach planowego i kierowanego przez jeden ośrodek dyspozycyjny działania, [i] to zarówno ze względów finansowych, jak organizacyjnych i społecznych.
10. Objęcie siecią kin ośrodków wiejskich, małych miast i miasteczek, poszczególnych instytucji społecznych i szkół nie opłaca się, o ile sieć taka nie jest ujęta jako całość. Nic dziwnego przeto, że kapitał prywatny nie był skłonny u nas do inwestowania, w kinematografii wiejskiej i szkolnej, zaś poszczególne instytucje społeczne i związki komunalne w swoim wąskim zakresie nie są w stanie rozwiązać tego zagadnienia. Tak zresztą jest nie tylko u nas, gdyż nigdzie właściwie go nie rozwiązano poza ZSRR i Niemcami, gdzie zagadnienie potraktowane zostało jako całość.

IV

11. Wojna wywołała w naszej kinematografii spustoszenie. Dzięki ujęciu od razu całej sprawy w jednolite kierownictwo przez tzw. „Wytwórnę Filmową Wojska Polskiego”, która przekształcała się w przedsiębiorstwo państwowe „Film Polski” – udało się w krótkim czasie uruchomić około 300 kin, zbudować laboratorium i atelier i rozpocząć produkcję filmów, co było możliwe dzięki dysponowaniu dochodami z kin. W trakcie uruchomienia jest produkcja aparatów do zdjęć, reflektorów i innych urządzeń potrzebnych do wytwarzania filmów. Zaznaczyć należy, że w Polsce przed wojną tych rzeczy w ogóle nie produkowano.
12. Cały ten poważny dorobek uzyskany w niezwykle krótkim czasie poszedłby na marne, jeśliby eksploatacja kin była potraktowana pod wpływem partykularnych interesów.

¹⁷⁶ W okresie powstania tego dokumentu rzeczywiście tak było. Ale już kilka lat później, w roku 1948, amerykański Sąd Najwyższy (w werdykcie wieńczącym proces przeciwko Paramount, oskarżonym o praktyki monopolistyczne) nakazał rozdzielenie własności produkcji, wynajmu i kin.