

Elżbieta Kaszuba

Uniwersytet Wrocławski

KINEMATOGRAFIA I FILM W PROPAGANDZIE PAŃSTWOWEJ OBOZU RZĄDZĄCEGO W POLSCE W LATACH 1926-1939

Streszczenie: W obozie rządzącym w Polsce (1926-1939) występowała tendencja do myślenia o zorganizowanej propagandzie państwowej jako o instrumencie skutecznego rządzenia. Dlatego kręgi władzy, zwłaszcza siły zbrojne, popierały koncepcje stworzenia scentralizowanego aparatu oficjalnej propagandy kontrolowanego przez państwo. W tym kontekście film i kinematografia były traktowane jako część maszyny propagandowej. Politycy i propagandyści doceniali to rozpowszechnione popularne źródło rozrywki i informacji, ponieważ wpływało ono na całe rzesze ludzi.

Słowa kluczowe: propaganda państwowa, kinematografia, sztuka filmowa, branża filmowa.

W II Rzeczypospolitej pod rządami piłsudczyków jednym z przejawów zachodzących od 1926 r. przeobrażeń stylu sprawowania władzy był wzrost rangi propagandy państwowej. Polska wpisywała się pod tym względem w globalną tendencję, wywołaną gwałtownym rozwojem i upowszechnieniem nowoczesnych nośników informacji, takich jak radio i film. Postęp technologiczny w tej dziedzinie podnosił bowiem efektywność perswazyjnego, socjotechnicznego oddziaływania na rzesze obywateli. W konsekwencji rosła świadomość przydatności propagandy jako ważnego instrumentu sprawowania władzy.

Podstawową wytyczną propagandy państwowej kreowanej przez piłsudczyków był system ideowy, z państwem w charakterze wartości koronnej, zdefiniowany ostatecznie za pomocą pojemnego i ogólnikowego określenia „ideologia państwowotwórcza”. W praktyce był on lansowany jako wychowanie państwowe, czyli sanacyjna forma wychowania obywatelskiego¹. Warunkiem skutecznego upowszechniania tej oferty ideowo-politycznej był oczywiście dostęp do środków masowego

¹ Relacje zachodzące między terminami „wychowanie państwowe” i „wychowanie obywatelskie” przyjęto za K. Bartnicką, *Wychowanie państwowe (do dyskusji nad problemami ideologii wychowawczej sanacji)*, „Rozprawy z dziejów Oświaty” 1972, t. XV, s. 77; por. A. Radziwiłł, *Ideologia wychowawcza sanacji i jej odbicie w polityce szkolnej w l. 1926-1939*, Warszawa 1966 (mps pracy doktorskiej w Bibliotece IH UW).

przekazu. To tłumaczy wyjątkową aktywność pomajowej formacji rządzącej w budowaniu systemu powiązań i współzależności między aparatem władzy a rynkiem mediów (prasą, radiem i filmem)².

W porównaniu z radiem film w Polsce stał w owym czasie zaledwie u progu kariery, rozpatrywanej w aspekcie propagandowego oddziaływania rządzących na masy obywateli. Rynek kinematografii cechowała wówczas skromna co do ilości i jakości własna produkcja filmowa i niski poziom kinofikacji. Wspomniane niedostatki wynikały z gospodarczego impasu oraz braku prywatnego kapitału skłonnego do inwestowania w dość niepewny interes. Liczba kin i miejsc na widowni w stosunku do liczby ludności wyznaczała II RP miejsce w drugiej dziesiątce krajów europejskich. W 1938 r. w całym kraju działało 807 kin, w tym 18 niemych, czyli już zdecydowanie archaicznych. Na domiar wszystkiego więcej niż połowa skupiona była w 7 większych miastach. W roku 1929 Poznań miał 81 tego rodzaju obiektów, Kielce i Łódź – po 65, Lwów – 63, Warszawa – 57, Kraków – 50, Wilno – 17. Dysproporcje kinofikacji podkreśla fakt, że w 1937 r. aż 152 miasta liczące od kilku do kilkunastu tysięcy mieszkańców nie miały choćby jednego stałego kina. Dostępność filmowej rozrywki nie była czymś oczywistym również z innych powodów. W 1935 r. całotygodniowe seanse filmowe organizowało 38,2% kin, nieregularnie pracowało 26,8%, a 13,1% ograniczało się do 3 dni w tygodniu. Mimo stymulującej polityki fiskalnej państwa wielomilionowa rzesza obywateli pozostawała poza zasięgiem oddziaływania filmu. Sytuacji nie zdołało odwrócić zarządzenie ministra spraw wewnętrznych z 14 VIII 1936 r. o pięcioletnim zwolnieniu z podatku dla zakładających kino w miejscowości dotychczas go pozbawionej. W latach 1937-1938 przybyło tylko 38 kin, a w ciągu dziesięciolecia poprzedzającego wybuch II wojny – zaledwie 80. W 1939 r. w Polsce funkcjonowało 789 kin dźwiękowych, podczas gdy w ZSSR – 8000, w Niemczech – 6450, a w Anglii – 5300³.

Branża filmowa kojarzyła się wtedy nader często z hochsztaplerstwem i spekulacją. Była rozproszona, kompletnie skomercjalizowana i rozsadzana przez ostre sprzeczności interesów. W dwudziestoleciu w Polsce istniało aż 146 wytwórni, z tego 90 nakręciło po jednym filmie, a 31 po dwa⁴. Wśród ośrodków produkcyjnych faktycznie przeważały efemerydy kompletowane naprędce do realizacji pojedynczych przedsięwzięć. Ich podstawowe skazy to brak profesjonalizmu i ambicji artystycznych. Traktowane jak towar, który miał łatwo znaleźć masowego odbiorcę i przynieść szybki zysk, schlebiali raczej najmniej wybrednym gustom. Poszczególne grupy związane z filmem długo funkcjonowały w ramach odrębnych związków. Właściciele kinoteatrów skupiali się w Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych, posiadacze biur wynajmu – w Polskim Związku Przemysłowców Filmowych,

² Więcej na temat propagandy piłsudczykowskiej E. Kaszuba, *System propagandy państwowej obozu rządzącego w Polsce w latach 1926-1939*, Toruń 2004.

³ B. i L. Armatusowie, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. II (1930-1939), Warszawa 1988, s. 14-17.

⁴ Tamże, s. 24.

Tabela 1. Wykaz kinematografów w Polsce w latach 1932-1936

Nazwa województwa	Liczba kinematografów				
	1932	1933	1934	1935	1936
M. st. Warszawa	54	53	62	65	65
Białostockie	33	32	31	30	27
Kieleckie	67	65	58	58	57
Krakowskie	55	53	51	57	56
Lubelskie	41	39	34	33	39
Lwowskie	68	64	63	66	72
Łódzkie	72	73	68	67	70
Nowogródzkie	14	11	12	11	13
Poleskie	12	11	11	11	13
Pomorskie	40	36	35	36	38
Poznańskie	66	63	67	68	61
Stanisławowskie	27	28	26	23	25
Śląskie	77	72	68	73	74
Tarnopolskie	27	22	24	25	23
Warszawskie	55	63	56	59	60
Wileńskie	19	19	19	17	18
Wołyńskie	25	24	22	23	29
Razem	752	728	707	722	741

Źródło: Centralne Archiwum Wojskowe Gabinet Ministra Spraw Wojskowych I 300.1.538.

Tabela 2. Wykaz kinematografów w Polsce w 1937 r.

Nazwa województwa	Kinematografy stałe				Kinematogr. wędrowne
	nieme	dźwięk.	razem	liczba miejsc	
M. st. Warszawa	–	66	66	39 920	–
Białostockie	–	30	30	10 296	–
Kieleckie	–	64	64	22 238	–
Krakowskie	1	54	55	20 626	–
Lubelskie	1	39	40	11 138	–
Lwowskie	7	64	71	21 990	19
Łódzkie	1	71	72	26 902	–
Nowogródzkie	1	12	13	3 588	–
Poleskie	–	14	14	3 374	12
Pomorskie	–	41	41	11 987	–
Poznańskie	3	54	57	22 473	7
Stanisławowskie	5	20	25	7 450	–
Śląskie	–	80	80	33 350	–
Tarnopolskie	1	23	24	5 924	–
Warszawskie	3	60	63	16 998	2
Wileńskie	–	21	21	6 259	–
Wołyńskie	3	30	33	8 299	–
Razem	26	743	769	27 2812	40

Źródło: Centralne Archiwum Wojskowe Gabinet Ministra Spraw Wojskowych I 300.1.538.

realizatorzy filmów fabularnych – w Polskim Związku Producentów Filmowych, twórcy filmów krótkometrażowych – w Związku Producentów Filmu Krótkometrażowego. Nadrzędna organizacja branżowa – Naczelna Rada Przemysłu Filmowego w Polsce – powstała, zresztą pod państwowym patronatem Centralnego Biura Filmowego przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych (MSW), dopiero w 1934 r. Przyznano jej pewne uprawnienia właściwe dla instytucji państwowych, a jej przeznaczeniem było reprezentowanie interesów zawodowych wobec władz, doradzanie i opiniowanie w sprawach eksportu filmów polskich oraz importu i rozpowszechniania zagranicznych, a także rozdzielanie limitów dewizowych pomiędzy poszczególne przedsiębiorstwa filmowe. Na czele Rady jako prezes stanął czołowy polski reżyser Ryszard Ordyński. Talent, ambicja, ogłada towarzyska, w końcu bywanie w salonach artystycznych i politycznych czyniły zeń osobę wpływową, skuteczną w mediacjach, zdolną do zaskarżenia sobie zaufania i szacunku zarówno branży kinematograficznej, jak i kręgów władzy. Jako twórca nie stronił od tematów, które były po myśli rządzących. Do takich należały przepojone patriotyzmem filmy: *Dziesięciu z Pawiaka*, *Mogiła nieznanego żołnierza* i *Sztandar wolności*. Ogólnie jednak stosunki panujące w prywatnym przemyśle filmowym w Polsce nie ułatwiały rządzącym prowadzenia polityki kulturalnej za pośrednictwem obrazu filmowego, w imię interesów władzy, państwa i społeczeństwa.

Pewien porządek i zasady w funkcjonowanie rodzimej kinematografii wносиła sejmowa ustawa o filmach i ich wyświetlaniu z 13 III 1934 r. Ujmowała sprawy wyodrębnione w 6 rozdziałach: 1) obrót filmami i popieranie krajowej produkcji, 2) przedsiębiorstwa ds. publicznych pokazów, 3) ocena filmów przeznaczonych do rozpowszechniania, 4) nadzór nad publicznym wyświetlaniem, 5) postanowienia karne oraz 6) postanowienia przejściowe i końcowe. Ten akt prawny oceniany był jako elastyczny, dający dużą swobodę działania, mimo że zawierał kilka rygorystycznych postanowień, takich jak zakaz organizowania nawet zamkniętych pokazów filmów, które nie uzyskały certyfikatu cenzury, czy wyświetlania filmów dzieciom poniżej 6 lat oraz przyznanie statusu dorosłego widza osobie po ukończeniu 18. roku życia. Ustawa budziła płonną, jak dowiodła przyszłość, nadzieję na utworzenie w budżecie państwa funduszu dotacyjnego wspierającego krajową produkcję filmową⁵. Do idei funduszu filmowego jako formy państwowego mecenatu powracano jeszcze wielokrotnie, tym bardziej że mógł się okazać skutecznym sposobem roztaczania kontroli nad kinematografią i wprzęgania jej w służbę publiczną. Jednym z zaniechanych pomysłów pozyskiwania środków dla funduszu było odprowadzanie do skarbu państwa przez dystrybutorów opłat od każdego metra kopii filmu zagranicznego. Na początku 1938 r. w sferach rządowych odżyła koncepcja Funduszu Filmowego, z którego można byłoby dofinansować, przynajmniej w 20%, produkcję filmów długometrażowych. Sprawa weszła w fazę przygotowań podstaw formalnoprawnych: projektu rozporządzenia rady ministrów o stworzeniu takiej instytucji, instrukcji

⁵ Tamże, s. 40-41.

ministra przemysłu i handlu oraz regulaminu ustalającego warunki premiowania filmów długometrażowych z funduszu⁶.

Obowiązujące w Polsce instytucjonalny państwowy nadzór i kontrola cenzorska w stosunku do kinematografii prywatnej należały do kompetencji utworzonego w 1928 r. Centralnego Biura Filmowego (CBF) MSW oraz do referentów do spraw prasy i widowisk urzędów wojewódzkich. Wspomniana podległość rozciągała się na proces produkcji, eksport i import filmów, kwestie celne i podatkowe. Ponadto CBF zajmowało się filmem w aspekcie jego funkcji społecznej, dydaktycznej i propagandowej. Instytucją kierował do 1931 r. Leon Łuskino, a następnie aż do 1939 r. Józef Relidzyński wraz z Feliksem Wojtysiakiem jako zastępcą⁷. Dla polityki prowadzonej przez Biuro ważne było nastawienie Relidzyńskiego, scenarzysty i literata z doświadczeniem pracy w branży filmowej, rzecznika wychodzenia kinematografii poza rozrywkę, nierzadko mało wybredną, i wkraczania w tematykę odzwierciedlającą prawdziwe istotne problemy kraju.

W drugiej dekadzie w Polsce film był już niekwestionowanym faktem kulturowym i popularną rozrywką mas. Władze coraz mocniej zaczęły dostrzegać jego aspekt społeczny i polityczny. Siła „rażenia” wyobraźni tkwiąca w obrazie filmowym musiała przecież wpływać na morale obywateli. Do elementów badanych przez cenzurę dochodziły dalsze kwestie oceniane z punktu widzenia bezpieczeństwa i interesu obozu rządzącego i państwa. Przeszkodą w dopuszczeniu do rozpowszechniania stawały się na przykład zarzuty radykalizmu, poruszania drażliwych problemów społecznych albo propagowania niepożądanych ideologii. Z wymienionych przyczyn zapis cenzury dotknął między innymi ambitnego filmu Aleksandra Forda z 1936 r., według scenariusza Wandy Wasilewskiej i Józefa Pata *Droga młodych* oraz serii wybitnych filmów radzieckich: *Pancernik Patiomkin*, *Matka* czy *Czapajew*. Decyzje cenzorskie podlegały wahaniom sytuacji i klimatu politycznego. Ilustrację zjawiska mogą stanowić perypetie filmu *Ułani, ulani, chłopcy malowani* w reżyserii Mieczysława Krawicza, według scenariusza Wieniawy-Długoszowskiego i Ferdynanda Goetla. Jego premiera odbyła się w 1932 r., a w sezonie 1938/1939 cenzura zablokowała jego ponowne wyświetlanie. Działała na wniosek wpływowych wojskowych, których zdaniem film ośmieszał polską armię⁸. Próba wznowienia obrazu na ekranach po prostu przypadła na czas, w którym górę brała narzucana przez władzę tendencja do prezentowania wizerunku armii wzorowej, silnej, budzącej respekt i szacunek. Stąd reakcje nieliczące się z regułami rządzącymi choćby komedią, niechętnie łączeniu perypetii bohaterów w wojskowych mundurach z rozrywką, śmiechem i pobłażliwością.

⁶ *Protokół z konferencji w sprawie filmu polskiego, odbytej w MPiH 13 I 1938 r.*, Centralne Archiwum Wojskowe Gabinet Ministra Spraw Wojskowych (CAW Gab. MSWojsk.) I 300.1.538.

⁷ Tamże, s. 39.

⁸ Tamże, s. 36.

W rozchwianej sytuacji międzynarodowej władze były wyjątkowo wyczulone na jakość wizerunku państwa polskiego tworzonego na użytek zewnętrzny. W konsekwencji nastawiały się na ograniczanie swobody producentów i dystrybutorów w dziedzinie rozpowszechniania filmów rodzimej produkcji poza granicami kraju. Rząd postawił sobie za cel „przeciwdziałanie dzielnemu eksportowi filmów polskich o niskim poziomie technicznym i artystycznym bądź o tendencjach szkodliwych dla prestiżu Państwa”. Ostatecznie zainteresowane ministerstwa uzgodniły pogląd, „że najbardziej celowe będzie wydanie na podstawie prawa celnego zakazu wywozu filmów ze względu na dobro publiczne, wywóz zaś będzie mógł się odbywać za zaświadczeniami MSW”. Było to równoznaczne z odrzuceniem stanowiska Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego, uznającej reglamentację filmów kierowanych za granicę, nawet tych niedopuszczonych do obiegu krajowego, za bezpodstawną⁹. Powodów do ingerencji państwa w branżę kinematograficzną niekiedy dostarczali obserwatorzy przebywający poza krajem, w tym polskie służby dyplomatyczne. Pewne zamieszanie wywołały *Śluby ułańskie*, film z gatunku żołnierskiej humoreski, wyreżyserowany w 1934 r. przez Krawicza według scenariusza A.K. Czyżowskiego i Mariana Hemara¹⁰. Komediowa w konwencji opowieść o wojennych i miłosnych przygodach polskich ułanów walczących w czasie I wojny światowej z zaborcą rosyjskim, wyświetlona w wersji niemieckiej sprowokowała ostrą interwencję konsula generalnego RP w Królewcu. Poruszony „nieudolnością i infantyлизmem” pewnych scen „obniżających powagę armii polskiej” wnioskował do Ministerstwa Spraw Zagranicznych (MSZ) o wycofanie filmu z rozpowszechniania za granicę, szczególnie w Niemczech. Ubolewał, że obraz stanowi rażący kontrast z poważnym przedstawianiem armii niemieckiej. Poddawał przy tym pomysł, by przy Wydziale Prasowym MSZ utworzyć organ doradczy ostatecznie decydujący o wypuszczeniu danego filmu za granicę i oczywiście eliminujący produkcje kompromitujące, będące antyreklamą państwa¹¹. Smaczku przytoczonym zarzutom dodaje fakt, że sceny wojskowe w filmie opracował sam gen. Wieniawa-Długoszowski. Rzecz atakowana jako produkt eksportowy, lecz bez przeszkód włączono ją do kinoteki Polskiej Agencji Telegraficznej (PAT), czyli składnicy filmów przeznaczonych do szerokiego rozpowszechniania w środowisku robotników i chłopów w ramach akcji oświatowo-uświadamiającej¹². Ingerencje cenzury z pobudek polityczno-propagandowych w drugiej połowie lat trzydziestych w ogóle bywały dość przypadkowe i niekonsekwentne.

Propagandą państwowotwórczą uprawianą za pośrednictwem filmu formalnie zajmowała się rządowa PAT. Jednostką wyspecjalizowaną w tej dziedzinie pozosta-

⁹ *Sprawozdanie z konferencji w MPiH z 18 VI 1937 w sprawie uregulowania eksportu filmów*, CAW Gab. MSWojsk. I 300.1.538.

¹⁰ B. i L. Armatysowie, W. Stradomski, wyd. cyt., s. 245, 331.

¹¹ *Konsul Generalny RP w Królewcu do Wydziału Prasowego MSZ, 20 XII 1935*, CAW Gab. MSWojsk. I 300.1.538.

¹² B. i L. Armatysowie, W. Stradomski, wyd. cyt., s. 154.

wał utworzony w sierpniu 1928 r. Wydział Filmowy, który podlegał jednemu z wicedyrektorów Agencji, a wraz z całą PAT – Prezydium Rady Ministrów. Wydział zatrudniał reżyserów, operatorów filmowych, pracowników technicznych, referenta działu filmów naukowych i personel administracyjny. Stanowisko kierownika Wydziału Filmowego PAT zajmowali kolejno reżyserzy Józef Handt, Ryszard Biske i Aleksander Świdwiński. W gronie operatorów filmowych, zajmujących się dodatkowo montażem kronik, znaleźli się m.in. Zbigniew Jaszcz, Waław Kaźmierczak, Jan Skarbek-Malczewski i Antoni Wawrzyniak. Ważny dla funkcjonowania przedsiębiorstwa dział handlowy, zajmujący się rozpowszechnianiem w latach 1933-1939, znajdował się w rękach reżysera Seweryna Nowickiego. Uprzywilejowana na rynku kinematograficznym pozycja instytucji państwowej zapewniała Wydziałowi Filmowemu bardzo dobre zaplecze techniczne i finansowe. W grę wchodziły poza tym ułatwienia w dostępie do informacji¹³.

Wydział Filmowy PAT zasadniczo miał do odegrania rolę kronikarza życia kraju, w tym najważniejszych wydarzeń politycznych rejestrowanych jako reportaże, w formie okolicznościowych dodatków, filmów krótko- i średniometrażowych. W miarę upływu lat wzrastała wszechstronność Wydziału: od produkcji materiałów filmowych i fotograficznych, przez wynajem materiałów własnych i obcych, po prowadzenie filмотeki dla celów oświatowych. Niedługo przed wojną przedsiębiorstwo włączyło się w produkcję filmów fabularnych. Wprowadziło na ekrany trzy tytuły: *Dorożkarza nr 13*, *Geniusza sceny* i *Czarne diamenty*. Najpopularniejszą dokumentalną pozycję w działalności Wydziału Filmowego stanowiła kronika filmowa. W styczniu 1931 r. Centralne Biuro Filmowe przyznało jej kategorię (stempel) „temat polski”, co oznaczało, że można ją było eksploatować na uprzywilejowanych, ulgowych warunkach. Początkowo montowana nieregularnie, w wersji niemiej, udźwiękowiona w końcu 1932 r., od 11 XI 1933 r. ukazywała się regularnie jako „Tygodnik Aktualności PAT”. Oprócz informacji krajowych serwowała aktualności zagraniczne. W połowie 1933 r. PAT prowadziła w tym celu wymianę materiałów z 16 krajami. Na rozmiary współpracy zagranicznej w niektórych przypadkach wpływały ograniczenia cenzuralne. Zakazem wydanym przez Prezydium Rady Ministrów zakończyła się podjęta w 1936 r. próba wymiany ze Związkiem Radzieckim. Powielana w 33 kopiach kronika towarzyszyła seansom filmowym w około 700 kinach w Polsce¹⁴.

„Tygodnik Aktualności PAT”, pozostając na usługach oficjalnej polityki i propagandy rządu, był wystawiony na częstą krytykę. Zbierał zarzuty zarówno ze strony widzów, jak też państwowego mecenasa – zleceniodawcy, tyle że z odmiennych przyczyn. Publicyści filmowi występujący z pozycji odbiorców wytykali twórcom kroniki ograniczanie się do mechanicznego zestawienia wydarzeń tygodnia, unikanie przy tym analizy i komentarza autorskiego. Zwracali uwagę na stosowanie

¹³ Tamże, s. 149-150.

¹⁴ Tamże, s. 150-151.

tematycznego szablonu, który zamiast odbicia okalającej rzeczywistości oferował jedynie uładzony landszaft Polski odświętnej, celebrującej, dygnitarskiej, urozmaicony nieco informacjami z dziedziny sportu, gospodarki i kultury. Ich zdaniem kamera aktualności PAT odwracała się od ciemnych stron polskiej codzienności podminowanej konfliktami i napięciami, choćby natury ekonomiczno-bytowej i narodowościowej. Wypada jednak wspomnieć, że rzadko trafiające się w kronice obrazy zacofania, nędzy, patologii natychmiast wzniewały protesty jakiejś grupy niezadowolonych. Ogólnie jednak styl pracy producentów tygodniówki polegał na unikaniu tematów drażliwych i kłopotliwych dla władzy¹⁵. Nakreślona praktyka nie chroniła przed zastrzeżeniami zgłaszanymi przez instytucje państwowe domagające się realizacji własnych celów propagandowych. W przyjmowaniu roszczeniowej postawy celowała armia. W 1938 r. w środowisku wojskowych propagandystów proponowano wywieranie nacisku na PAT w sprawie uwzględniania propagandowych potrzeb sił zbrojnych w stopniu większym niż dotychczas. Domagano się między innymi umieszczania odpowiednich wstawek w kronice PAT, przeznaczonej do rozpowszechniania w kraju i na wymianę z zagranicą¹⁶.

W okresie kina niemego w latach dwudziestych filmy krótkometrażowe egzystowały na obrzeżach kinematografii jako pośledni gatunek twórczości, wykorzystywany głównie dla celów dydaktycznych i instruktażowych. Spuścizna krótkometrażowa zamykała pierwszą dekadę niemałą liczbą około 500 filmów¹⁷. U progu lat trzydziestych w Polsce rozpoczął się dynamiczny rozwój bardziej niż dotychczas zróżnicowanego gatunkowo filmu krótkometrażowego. Zjawisku rozkwitu aktywnie przysłużyła się polityka kulturalna państwa, poza wszystkim innym zainteresowana tą formą jako użytecznym środkiem propagandy. Kolejne regulacje prawne w zamierzeniach miały promować filmy zaliczone do określonej kategorii, tematyki i jakości. Oplacalność ich wyświetlania w formie dodatku wynikała głównie ze stosowania korzystnych form i wysokości opodatkowania. Na listę obrazów premiovanych w stadium eksploatacji wchodziły kolejno filmy: z gatunku naukowych lub szerzących wiedzę o ojczyźnie (okólnik MSW z 19 II 1927 r.), odznaczające się wysoką jakością (okólnik z 27 XI 1928 r., ustalający 11 kategorii filmów decydujących o opodatkowaniu), noszące stampilę „temat polski” (okólnik z 29 VI 1929 r.) lub „średniometrażowy temat polski” (rozporządzenie z 14 VIII 1936 r.). Od początku lat trzydziestych filmowcy-nowatorzy, wnoszący wkład w dorobek tej gałęzi kinematografii poprzez eksperymenty twórcze, mogli liczyć na stypendia Funduszu Kultury Narodowej¹⁸. Wprowadzane rozwiązania torowały polskim krótkometrażówkom drogę na ekrany kin. Bez wsparcia nie miały bowiem większych szans konkurencji z dodatkami firm amerykańskich, takich jak Fox i Paramount. Oczywiście

¹⁵ Tamże, s. 156-158.

¹⁶ *Mjr B. S. Kenckbok, Referat pt. „Propaganda” – uwagi Pana Ministra, 18 X 1938...*, CAW Gab. MSWojsk. I 300.1.531.

¹⁷ B. i L. Armatysowie, W. Stradomski, wyd. cyt., s. 139.

¹⁸ Tamże, s. 140-144.

okólniki i rozporządzenia nie wystarczały za antidotum na bolączki polskiej branży krótkometrażowej, zagrożonej między innymi zalewem wytworów miernych, schematycznych i zrutyinizowanych. Intencje ustawodawcy bywały wypaczane zarówno przez kombinacje i koniunkturalizm prywatnych producentów, dystrybutorów albo właścicieli kinoteatrów, jak i paradoksalnie przez praktyki instytucji państwowych odpowiedzialnych za jakiś odcinek funkcjonowania kinematografii. Na przykład Centralne Biuro Filmowe stosowało nader sformalizowane kryteria oceny i klasyfikacji, wysuwając na plan pierwszy ładunek propagandy państwowotwórczej, odsuwając zaś na dalszy wartość artystyczną i merytoryczną filmu¹⁹.

Środowisko realizatorów krótkometrażówek powoli dojrzewało do konsolidacji, by we wrześniu 1933 r. zrzeszyć się w Związek Producentów Filmów Krótkometrażowych. Organizacja stanowiła siłę zdolną ustabilizować, zdynamizować i upowszechnić twórczość krótkometrażową. W grudniu pod jej patronatem pracowało 30 ekip realizujących jednorazowo 30 krótkometrażówek i 12 filmów średniometrażowych. Po upływie dwóch lat skupiała wszystkich 69 producentów działających wówczas w branży. Władze Związku dobrowolnie wchodziły w orbitę propagandy państwowotwórczej, stawiając przed filmem krótkometrażowym następujące zadania: „przeciwwaga obcym wpływom penetrującym polskie życie, budzenie państwowości i poczucia narodowego przez współdziałanie w zacieraniu różnic dzielnicowych, drogą wymiany kultury i cywilizacji regionalnej, propaganda Polski poza granicami”²⁰. Deklaracja współpracy została przypieczętowana konkretną umową Związku z Wydziałem Filmowym PAT, porządkującą rynek i dzielącą roczny repertuar krótkometrażowy między strony w proporcji 2/3 dla Związku, 1/3 dla Agencji²¹. Układ był równoznaczny ze współmonopolem w dziedzinie eksploatacji krótkometrażówek. W latach trzydziestych w Polsce na rynek wchodziło średnio 130 nowych pozycji rocznie. Odbiorcy, przy okazji korzystający z poważnych ulg podatkowych, to 220 kinoteatrów, w tym wszystkie największe w kraju, czyli 30% ich ogólnej liczby²².

W 1935 r. dokumentalistyka polska zyskiwała dodatkowe zaplecze i podstawy działania objęte mecenatem państwa. Mianowicie w wyniku przejęcia Instytutu Filmowego przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, powołanego onegdaj (w grudniu 1928 r.) na polecenie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP), powstał Instytut Filmowy PAT. Wzrastały możliwości kręcenia materiałów krótkometrażowych na zamówienie i potrzeby propagandy obozu rządzącego. Intensywną kampanię prasową za wykorzystaniem filmu w procesie społecznej agitacji rozwijali publicyści z kręgu Obozu Zjednoczenia Narodowego (OZN). Podsuwali polskim dokumentalistom filmowym problematykę ewentualnych krótkome-

¹⁹ Tamże, s. 144-145.

²⁰ *Sprawozdanie z dwuletniej działalności Związku Producentów Filmów Krótkometrażowych z 16 XII 1935*, za: B. i L. Armatysowie, W. Stradomski, wyd. cyt., s. 147.

²¹ Tamże, s. 147-148.

²² Tamże, s. 188-189.

trażówek: armia pod dowództwem marszałka Rydza-Śmigłego w pełnej dyspozycji bojowej, finansowanie zbrojeń z funduszy społecznych, ideologia obozu rządzącego kanonem w wychowaniu młodzieży, popularyzacja prorządowych związków zawodowych albo haseł pokojowych zdobyczy kolonialnych²³. Bilans drugiej dekady to blisko półtora tysiąca różnorodnych filmów krótkometrażowych, z czego zawieruchę wojenną przetrwało zaledwie około 70. W ostatecznym rozrachunku polskiej kinematografii okresu dwudziestolecia, mimo licznych mankamentów, to właśnie film krótkometrażowy wychodził poza ramy amatorszczyzny i bywało, że z powodzeniem sięgał po miano sztuki filmowej²⁴.

Podwójną rolę odgrywał film w akcjach szkolno-oświatowych jako środek nauczania i propagandy. W latach 1936/1937 MWRiOP podjęło decyzję o kinofikacji polskiego szkolnictwa, ośrodków wychowania obywatelskiego i propagandy państwowotwórczej. Film uznano za pomoc dydaktyczną o charakterze pogładowym, którą należy wykorzystać w walce z analfabetyzmem i zacofaniem licznych warstw społecznych. Ekspersi przekonywali, że korzystanie z filmów w wychowaniu, nauczaniu i propagandzie to w Polsce konieczność, a zarazem duża ogólnospołeczna korzyść. W dokumencie Instytutu Filmowego PAT czytamy: „Należy uprzytomnić sobie, że chłop polski posiada do dyspozycji zaledwie około 300 wyrazów, które zna i rozumie i którymi operuje w życiu codziennym, i że elementarne wyszkolenie rekruta napotyka poważne trudności ze względu na to, że [...] nie sposób wyjaśnić mu szeregu zasadniczych pojęć. [...] Zastosowanie popularnego kina [...] upraszcza ten problem niesłychanie i pozwala na osiągnięcie pozytywnych rezultatów w czasie daleko krótszym. Wreszcie szkoły nasze nie są zaopatrzone w laboratoria i przyrządy, nie posiadają nieraz podstawowych pomocy naukowych. [...] Dalej szereg zjawisk pierwszorzędnej wagi z dziedziny życia społecznego, szereg faktów i uroczystości, które tworzą przyszłą historię Polski, mogą być dostępne dla szerokich warstw ludności tylko przez film, i tylko przez film mogą spełnić swoje zadanie wychowawcze”²⁵. Akcja prowadzona przez PAT przy aprobachie MWRiOP polegała na ułatwieniu szkołom, uczelniom i organizacjom zakupu tanich aparatów projekcyjnych o możliwie najlepszych parametrach technicznych oraz na stworzeniu kinoteki – składnicy filmów o niezaprzeczalnych walorach naukowych i wychowawczych.

Na użytek przedsięwzięcia PAT utworzyła kinotekę w dwóch wariantach – dla szkół oraz akcji ogólnej. W doborze materiałów do każdego z zestawów liczących po 40 tytułów można się było dopatrzeć pewnego klucza ideowego i propagandowego. Wśród obrazów dokumentalnych składających się na popularne kino o walorach wychowawczych, adresowane do niewyedykowanych robotników i chłopów, przeważały filmy krajoznawcze, uwydatniające modę na niektóre regiony ojczyzny.

²³ Tamże, s. 195-196.

²⁴ Tamże, s. 197.

²⁵ *Instytut Filmowy PAT* [Polskiej Agencji Telegraficznej], 1937 r., CAW Biuro Insp. Generalnego Inspektoratu Sił Zbrojnych (GISZ) I 302.4.1634.

Na pierwszym miejscu znalazło się wybrzeże i morze, czyli nieustająco eksploatowana przez propagandę największa chluba odrodzonej Polski (*Zwiedzamy Gdynię, Rybacy, Z Pojezierza Pomorskiego, Polskie rybołówstwo morskie, Dywizjon kontrtorpedowców, Żbik oraz Iskra*), na dalszym Huculszczyzna (*Z nurtem Czeremoszu, Huculszczyzna*) i Polesie (*Drogi wodne na Polesiu, Polesie*). Galerię portretów miast tworzyły: *Stara Warszawa, Bydgoszcz, Płock, Toruń, Lublin i Krzemieniec*. W cykl, który można opatrzyć hasłem: „Poznaj swój kraj!” wpasowywały się również *Tańce góralskie, Tańce ludowe i Kraj lat dziecinnych Adama Mickiewicza*. Należąca do kanonu oficjalnej polskiej dokumentalistyki tematykę wojskową reprezentowały *Ćwiczenia naszej kawalerii i Ćwiczenia piechoty*. Panorama życia publicznego współczesnej Polski wyłaniająca się z omawianego zbioru zdawała się być mało różnorodna, dodatkowo przyćmiona przez postaci dwóch marszałków, eksponowane w filmach: *Pogrzeb Marszałka Polski, Pogrzeb serca Marszałka, Wspomnienia o Marszałku Polski, Niech żyje Marszałek Rydz-Śmigły! i Marszałek Rydz-Śmigły we Francji*. Do spraw polskich na świecie odnosiły się filmy *Polskie osadnictwo w Brazylii* oraz *Polskie osadnictwo w Liberii*. Pozostałe pozycje dokumentalne kinoteki to: *Jak powstaje dziesięciotłotówka, Jak zbudować szybowiec, Przemysł metalowy, Melioracja w rolnictwie*. Patriotyczna wymowa była podstawowym kryterium rządzącym selekcją filmów fabularnych. I tak *Młody las* odwoływał się do strajku szkolnego 1905 r., *Dziesięciu z Pawiaka* to historia odbicia polskich socjalistów z carskiego więzienia, bohaterami *Ślubów ułańskich* są polscy ułani walczący w czasie I wojny z carskim zaborcą, *Bohaterowie Sybiru* opowiadają o działaczach polskiej tajnej organizacji patriotycznej w okresie zaborów, a *Rapsodia Bałtyku* o godnych podziwu elewach marynarki wojennej, Moniuszkowski *Straszny dwór* to klasyka przechowująca polską tradycję w dobie utraty państwowości²⁶.

Wojsko starało się utrzymywać, oczywiście na miarę polskich realiów, w awangardzie rozporządzających nowoczesnymi nośnikami informacji. Nie przeoczyło zatem filmu z jego dużym potencjałem do wykorzystania w procesie społecznej komunikacji i propagandowego oddziaływania. W 1929 r. Referat Propagandy i Prasy Wojskowego Instytutu Naukowo-Wydawniczego (WINW, po zmianie nazwy: Wojskowego Instytutu Naukowo-Oświatowego WINO) podjął prace przygotowawcze w celu uruchomienia produkcji wojskowego filmu propagandowego. Zdążył już nawet zgromadzić odpowiednie scenariusze filmowe. Planował organizowanie w 1930 r. projekcji filmów wojskowych dla żołnierzy i społeczeństwa²⁷. W połowie lat trzydziestych przy WINO utworzono Referat Filmowy, którego działalność była nastawiona na wewnętrzne potrzeby armii i obejmowała produkcję filmów szkoleniowych oraz montaż programów rozrywkowo-oświatowych z gotowych filmów. Wciąż istniało jednak niezaspokojone zapotrzebowanie na filmy z zakresu wojsko-

²⁶ B. i L. Armatysowie, W. Stradomski, wyd. cyt., s. 153-155, 199.

²⁷ *Sprawozdanie z działalności WINW* [Wojskowego Instytutu Naukowo-Wydawniczego] za 1929 r., CAW GISZ I 302.4.1631.

wości, ale kręcone z myślą o propagandzie wśród cywilów i budowaniu pomostów między nimi a wojskiem. Za wzór stawiano państwa zachodnioeuropejskie w pełni doceniające „wielkie znaczenie wychowawcze i propagandowe takich filmów [...]”. Mianowicie tworzą one specjalne instytucje, których jedynym celem jest propaganda, zbliżenie i wzajemne poznanie ludności cywilnej z wojskiem za pomocą tego tak bezpośredniego sposobu”. Aby wykazać niekorzystny dla Polski kontrast w tej materii sięgano po przykład Wydziału, a potem Instytutu Filmowego PAT, jedynej instytucji w Polsce powołanej do zajmowania się filmami propagandowymi, niestety, jak oceniano, z marnym rezultatem. Zdaniem opiniotwórczych kręgów wojskowych ta placówka nie wywiązywała się dostatecznie dobrze z powierzonych misji społecznej. W pogoni za rozrywką straciła bowiem z pola widzenia cel zasadniczy, a jej produkcje nie zdołały sprostać nawet zadaniom dokumentalnym. Przyczyn fatalnego stanu rzeczy krytykujący doszukiwali się między innymi w składzie środowiska, które opanowało branżę filmową. Postrzegano je jako reprezentację „zaledwie 15% Polaków de nomine, a tylko 5% myślących po polsku”, ponad wszystko ceniącą komercję, niewrażliwą na sprawy służby publicznej i „potrzeby ducha polskiego”²⁸.

Z takiego oglądu sytuacji płynął prosty wniosek, że w Polsce nie ma producenta, który wypełniałby zaistniałą z rozmaitych przyczyn lukę. Poszukiwano zatem sposobu na stworzenie systemu bardziej otwartego, gotowego na przykład realizować zamówienia państwowe na film propagandowy. Projektodawcy z kręgu wojska, występujący z pozycji strażników interesów sił zbrojnych i szerzej państwa oraz społeczeństwa, jedno z rozwiązań widzieli w stworzeniu wojskowej jednostki filmowej przy Ministerstwie Spraw Wojskowych, ewentualnie przy WINO, która przejęłaby całokształt zagadnień związanych z propagandowym filmem wojskowym dla ludności cywilnej²⁹. Oczekiwania koncentrowały się na uruchomieniu ciągłej, systematycznej produkcji filmów, według z góry opracowanego, przemyślanego w szczegółach planu. Wojsko miało ambicje, by prezentować widzom bogatą ofertę filmową aż w kilku następujących kategoriach: 1) aktualności wojskowe (materiały filmowe z manewrów, rewii, wszelkich uroczystości wojskowych, na które wojsko miałoby wyłączność, ewentualnie użyczałoby PAT tylko wyselekcjonowanych fragmentów do wykorzystania w kraju i zagranicą), 2) sprawozdawcze filmy krótkometrażowe (odpowiednio opracowane relacje z ważniejszych zdarzeń wojskowych i cywilnych), 3) propagandowe filmy krótko- i długometrażowe (zaznajamiające ludność z życiem w koszarach, rozbudzające sympatię dla armii) i w końcu 4) specjalne filmy krótkometrażowe, przygotowujące ludność cywilną do współpracy z wojskiem na wypadek wojny. Drugim, oprócz wojskowej jednostki filmowej, z przewidywanych posunięć instytucjonalnych było powołanie Biura Propagandy Filmowej przy MSWojsk³⁰.

²⁸ *Film wojskowy dla ludności cywilnej*, b.d. [dokument powstał nie wcześniej niż w 1935 r.], CAW Gab. MSWojsk. I 300.1.538.

²⁹ Tamże.

³⁰ *Biuro Propagandy Filmowej przy MSWojsk.*, b.d., CAW Gab. MSWojsk. I 300.1.538.

Sztuka filmowa z powodu potencjalnego ładunku wychowawczo-propagandowego stawiała się coraz poważniej traktowanym przedmiotem polityki państwowej. W przełomowym okresie przechodzenia od kina niemego do dźwiękowego produkcja krajowa była realnie zagrożona z powodu ekspansji technologicznie zaawansowanego, sprawnego warsztatowo filmu amerykańskiego. Państwo pospieszyło wówczas z pomocą polskiemu przemysłowi filmowemu. W marcu 1930 r. w drodze decyzji administracyjnej wprowadziło do kin krajowych 10% kontyngent filmów polskich w skali roku³¹. W latach trzydziestych wsparcie dla tej dziedziny polegało głównie na ograniczaniu importu filmów zagranicznych i stosowaniu ulg podatkowych dla kin wyświetlających polskie obrazy. Zabiegi przynosiły przynajmniej doraźne rezultaty. W sezonie 1936/1937 odbyło się najwięcej z odnotowanych dotychczas, a mianowicie trzydzieści krajowych premier³². Dopisywała także publiczność kin, która w okresie upowszechniania dźwięku chętnie oglądała rodzime filmy. Dawały bowiem komfort śledzenia akcji bez dekoncentrującej konieczności odczytywania napisów polskiej wersji. Jednakże dotowanie przez rząd ambitniejszych fabularnych długometrażowych produkcji filmowych należało do wyjątków, nie było bowiem odpowiednich warunków, by mogło stać się zasadą. Stan gospodarki i finansów narzucał hierarchię wydatkowania publicznych pieniędzy spychającą kinematografię na odległe pozycje.

Władze udzielały finansowego wsparcia pojedynczym realizacjom filmów fabularnych z ambicjami wprowadzenia na ekran elementów dydaktyki społeczno-politycznej. Program rządowy na ekranie, ze szczególnym eksponowaniem wojska w życiu państwa i narodu, gotowa była lansować powstała w 1936 r. Polska Spółka Filmowa. Ideowe zaangażowanie po stronie władzy i armii widoczne było w wyprodukowanym przez nią filmie *Plomienne serca* w reżyserii Romualda Gantkowskiego. Sentymentalna i dość naiwna fabuła opowiadająca o postawach młodych ludzi, którzy na wezwanie Naczelnego Wodza wstępują do służby w podchorążówce, była interpretowana jako propaganda bojowego ducha w narodzie i umiłowania wojska. Współpraca z władzą zapewniła obrazowi rangę wydarzenia. Uroczysta premiera 12 II 1937 r. z udziałem stołecznej elity reprezentującej obóz rządzący, duchowieństwo i świat kultury momentami przybierała charakter manifestacji politycznej i patriotycznej. Pojawieniu się na ekranie postaci prezydenta Mościckiego i marszałka Rydza-Śmigłego towarzyszyły rzesiste oklaski. Specjalnej rekomendacji udzieliło filmowi MSW. W piśmie skierowanym do wszystkich urzędów wojewódzkich i Komisariatu Rządu na m. st. Warszawę informowało, że „Polska Spółka Filmowa [...] wyprodukowała ostatnio film propagandowo-wojskowy pt. *Plomienne serca*. Film ten odzwierciedla idee i hasła mające specjalne znaczenie w chwili obecnej, konsolidującej społeczeństwo na gruncie obronności państwa”. Jednocześnie zobowiązywało do konkretnej promocji: „Film ma być wyświetlany w poszczególnych

³¹ B. i L. Armatysowie, W. Stradomski, wyd. cyt. s. 143.

³² Tamże, s. 20.

miejsowościach. MSW prosi o udzielenie mu należytego poparcia i nadanie uroczystego charakteru premierze filmu przez wzięcie w niej udziału przedstawicieli miejscowych władz, stowarzyszeń, etc.”³³ Termin wprowadzenia filmu do szerokiego rozpowszechniania również miał kontekst polityczno-propagandowy, został bowiem wyznaczony na 27 lutego, dzień wystąpienia płk. Adama Koca z radiową deklaracją ideową OZN. Za film koniunkturalny, będący odpowiedzią na propagandowe zapotrzebowanie czynników oficjalnych uchodził reżyserski debiut Jerzego Gabryelskiego *Czarne diamenty* z 1939 r. O uświadamiającej, społecznej funkcji obrazu miał decydować wątek patriotycznej, solidarnej postawy śląskich górników, którzy chronią kopalnię przed przejęciem przez niepolski kapitał. Widzom już nie było dane obejrzenie tej filmowej adaptacji powieści Gustawa Morcinka³⁴.

Kręgi rządzące sprzyjały inicjatywom mającym na celu zorganizowanie solidnej wytwórni filmowej, którą można byłoby wprzęgnąć w propagandową służbę państwową. Za rozwiązanie optymalne uchodziło przedsiębiorstwo formalnie uzależnione od rządu. W 1935 r. szef Centralnego Biura Filmowego MSW w referacie „Propaganda państwowa za pomocą filmu” rozważał „stworzenie poważnej placówki filmowej, mającej za zadanie unormowanie działań i stworzenie odpowiednich warunków dla zdrowej i silnej propagandy w najszerszym słowa znaczeniu”. Koncepcja żywo zainteresowała Związek Strzelecki, który zmierzał do przejścia inicjatywy w tworzeniu podstaw organizacyjnych proponowanej nowej instytucji. Za kluczową rolę ZS przemawiać miały następujące atuty: 1) pozycja jedynej instytucji w Polsce, której cele i zadania w zupełności pokrywają się z zadaniami i celami państwa, 2) organizacyjne i administracyjne uzależnienie od rządu, zapewniające temu ostatniemu stuprocentowy wpływ na działalność instytucji pozostających pod auspicjami Związku Strzeleckiego, 3) posiadanie najbogatszej, prężnej sieci organizacyjnej pozwalającej bez większego wysiłku działać na całym terytorium państwa, 4) dyscyplina i wojskowa karność, gwarantujące odpowiedzialność moralną i materialną. W swoistej ofercie jako akcjonariuszy przyszłego „samodzielnego przedsiębiorstwa przemysłowo-handlowego” wskazywano rząd, Związek Strzelecki i wprowadzony przezeń kapitał prywatny. Rząd miałby przy tym wnieść do instytucji filmowej sprzęt kinematograficzny, inwentarz filmowy Wydziału i Instytutu Filmowego PAT oraz stały fundusz przewidziany w budżecie na państwową propagandę filmową³⁵. Idea utworzenia państwowego przedsiębiorstwa filmowego z prawdziwego zdarzenia ostatecznie nie ziściła się.

Zamiar wykorzystania kinematografii w propagandzie państwowej przyświecał dobrze usadowionym i wysoko notowanym w świecie polityki i kultury założycie-

³³ *Pismo MSW do Urzędów Wojewódzkich (wszystkich) i Komisariatu Rządu na m. st. Warszawie, 25 II 1937*, Derżawnyj Archiv Wołyńskoj Oblasti w Łucku (DAWO) Wołyńskie Ukrajinśke Obiednannia (WUO) Fond 46, 9, 4212.

³⁴ B. i L. Armatisowie, W. Stradomski, wyd. cyt., s. 280-282.

³⁵ *Związek Strzelecki w sprawie: „Propaganda państwowa za pomocą filmu”*, 1935 r., CAW Związek Strzelecki (ZS) I 390.1.371.

lom Wytwórni Panta – Film, zorganizowanej w 1937 r. przez byłego ambasadora Tytusa Filipowicza, Wacława Sieroszewskiego, Ferdynanda Goetla i Maksymiliana Weronicza. Państwowe subwencje nie zapobiegły rychłemu bankructwu wytwórni, która zdołała nakręcić jedynie dwa filmy, rzeczywiście zgodnie z przyjętą ideą czytelnego społecznego przesłania. *Dzień wielkiej przygody* w reżyserii Józefa Lejtesa stawiał za wzór obywatelskiej postawy grupę harcerzy, którzy w Tatrach udaremniili kontrabandę. Natomiast *Dziewczyna szuka miłości* w reżyserii Romualda Gantkowskiego stanowił pochwałę polskich osiągnięć w dziedzinie lotnictwa. Podobną aprobatę czynników oficjalnych wzbudziło przedsięwzięcie zamożnych inwestorów, braci Tadeusza i Stefana Katelbachów. Wiosną 1939 r. utworzyli Polskie Zakłady Filmowe Kohorta. W ramach budowanego z rozmachem przedsiębiorstwa planowano zorganizowanie własnego laboratorium, atelier i sieci kin. Wytwórnia zatrudniła grono sprawnych reżyserów (Eugeniusza Cękalskiego, Romualda Gantkowskiego i Jerzego Gabryelskiego), zamówiła kilka scenariuszy naraz, a w lecie przystąpiła do kręcenia dwóch filmów. Nadzieje na dalszy rozwój zniweczył wybuch wojny³⁶.

Decydenci podnosili poprzeczkę, jeśli chodzi o walory przekazu nastawionego na kształtowanie zbiorowej świadomości. Propaganda państwowa – po której spodziewano się pogłębienia pokładów społecznej solidarności, spójności i gotowości do poświęceń dla ocalenia ojczyzny – winna była prezentować wysoki poziom merytoryczny i jak najlepszą oprawę artystyczną. „Dla prac propagandy musi być pozyskany zastęp doborowych autorów, gdyż najmniejsza ulotka, plakat, piosenka, broszura itp. muszą pod każdym względem być jak najlepiej przygotowane. Tandeta pisarska czy też jakakolwiek inna pogrzebie najlepsze intencje propagandy. [...] Państwo u nas nie wkracza w dziedzinę twórczości, nie pisze się też w Polsce sztuk państwowych, jak w Niemczech czy Rosji, gdzie propaganda ustroju wnika do każdej dziedziny twórczości wolnej. Jednak i u nas trzeba” – przekonywał wojskowy propagandysta mjr Kencbok³⁷. Dokładano wszelkich starań, by oświata, kultura i propaganda w przyciągającym uwagę odbiorców wydaniu docierały do najbardziej odległych zakątków kraju. Od sierpnia 1936 r. zaczęto w tym celu wykorzystywać samochody propagandowe WINO. Wyposażone w prostą w obsłudze aparaturę projekcyjno-dźwiękową stanowiły ruchome samowystarczalne placówki kulturalno-oświatowe. Miały do zaoferowania wyświetlanie filmów edukacyjnych, krajoznawczych i rozrywkowych, transmisje audycji radiowych, odtwarzanie płyt gramofonowych, zazwyczaj z nagraniami piosenek żołnierskich, a także książki z podręcznej biblioteki. Były atrakcją i rozrywką dla oddziałów wojskowych oraz organizacji przysposobienia wojskowego i wychowania fizycznego, niemniej ich wysiłek skupiał się na rozwijaniu szerokiej akcji oświatowo-wychowawczej i propagandowej wśród cywilnej ludności na kresach. Ogarniały swoją pracą miejsca odcięte od dostępu do kultury – pozbawione odpowiednich urządzeń technicznych,

³⁶ B. i L. Armatysowie, W. Stradomski, wyd. cyt., s. 21-22.

³⁷ *Biuro Propagandy Filmowej przy MSWojsk...*

oddalone od miast i szlaków komunikacyjnych³⁸. Materiałów „propagandowym, ruchomym kolumnom samochodowym kino-radiowym” użyczaly wyspecjalizowane instytucje państwowe. Wydział Filmowy PAT, pod pretekstem pozostawiania przedsięwzięciem skomercjalizowanym, próbował tego uniknąć, w końcu jednak musiał dostarczać WINO bezpłatnie, na własność lub w formie pożyczki, określoną liczbę metrów filmów propagandowych i oświatowo-wychowawczych³⁹.

Literatura

Armatysowie B.L., Stradomski W., *Historia filmu polskiego*, t. II (1930-1939), Warszawa 1988.

Bartnicka K., *Wychowanie państwowe (do dyskusji nad problemami ideologii wychowawczej sanacji)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 1972, t. XV.

Kaszuba E., *System propagandy państwowej obozu rządzącego w Polsce w latach 1926-1939*, Toruń 2004.

CINEMATOGRAPHY AND FILM IN THE STATE PROPAGANDA OF THE RULING CAMP IN POLAND (1926-1939)

Summary: There was a tendency in the ruling camp in Poland (1926-1939) to think about organized state propaganda as one of the instruments of effective governance. Therefore the authoritarian circles, especially the armed forces, supported the conception of creating a centralized apparatus of official propaganda supervised by the state. Film and cinematography were treated as a part of the propaganda machinery. Politicians and propagandists appreciated that widespread popular source of amusement and information because it reached and influenced large number of people.

³⁸ *Kalendarz podoficera 1938 r.*, Wydawnictwo Tygodnika „Wiary” – organu korpusu podoficerów zawodowych, wojska lądowego, marynarki wojennej i korpusu ochrony pogranicza, s. 303.

³⁹ B. i L. Armatysowie, W. Stradomski, wyd. cyt., s. 152.