

Z dala od Acapulco i Londynu

Fenomen warszawskiego Festiwalu Festiwali Filmowych
w latach 1958-1966

KRZYSZTOF JAJKO

Co przyniosły ostatnie festiwale z roku 1957? Jakie filmy wysunęły się na czoło w międzynarodowej konkurencji? Czy narodziły się nowe talenty reżyserów i aktorów, nowe dzieła filmowej sztuki? Odpowiedź na te pytania, interesujące każdego widza kinowego i każdego entuzjastę X Muzy, stara się przynieść polski Festiwal Festiwali Filmowych. A przy tym odpowiedź możliwie precyzyjną i co ważne – udokumentowaną¹.

Przytoczony fragment wstępu do katalogu pierwszej edycji Festiwalu Festiwali Filmowych z 1958 r. w lapidarny, a zarazem niezwykle trafny sposób, wyraża ideę imprezy, która po przemianowaniu w drugiej połowie lat 60. na „Przegląd Filmów Świata – Konfrontacje” przez trzy kolejne dekady będzie stanowić jedno z najważniejszych wydarzeń kulturalnych PRL-u. Po kilku latach stalinizmu, który doprowadził do radykalnego ograniczenia importu filmów ze świata niekomunistycznego, a tym samym do kompletnego upadku repertuaru polskich kin², na fali październikowej odwilży znowu pojawiła się szansa na udzielenie polskim kinomanom „udokumentowanej” odpowiedzi w postaci projekcji najgłośniejszych filmów zagranicznych zaledwie kilka miesięcy po ich światowej premierze. Ponieważ jednak motywowany zarówno względami ideologicznymi, jak i finansowymi (brak środków na zakup licencji) stan niedoboru repertuarowego stanowił niezbywalny element kultury filmowej PRL-u, odpowiedź ta nie mogła być wyczerpująca, a tylko „możliwie precyzyjna”.

W dalszej części artykułu chciałbym się przyjrzeć pierwszym dziewięciu edycjom imprezy, kiedy funkcjonowała ona pod nazwą Festiwal Festiwali Filmowych (FFF). Ich charakterystyka składać się będzie zarówno z fragmentów opisowych, w których odtworzę kulisy organizacyjne oraz szerszy kontekst instytucjonalny FFF, jak i z części problemowych zawierających pogłębione rozważania nad polityką repertuarową imprezy, a także stojącymi u jej podstaw założeniami programowymi. W tym ostatnim przypadku podejmę próbę usytuowania FFF na tle bardziej ogólnych procesów w europejskiej kulturze filmowej w okresie powojennym.

Piętno lokalności

Pomysłodawcą zorganizowania w PRL-u przeglądu filmowego, w ramach którego zostałyby ze sobą skonfrontowane obrazy nagrodzone na najważniejszych zagranicznych festiwalach filmowych, był Jerzy Płazewski. We wrześniu 1957 r.

zamieścił on na łamach „Filmu” artykuł *Bez paszportów i wiz na międzynarodowe festiwale*. Wbrew prowokacyjnemu tytułowi Płażewskiemu nie chodziło o liberalizację restrykcyjnych przepisów regulujących zagraniczne wojaże obywateli Polski Ludowej, ale o wypracowanie przez państwowego dystrybutora spójnej polityki zakupowej, która umożliwiałaby pod koniec każdego roku kalendarzowego, np. na Boże Narodzenie, prezentację zestawu filmów nagrodzonych na festiwalach w Cannes czy Wenecji. Jak sugerował krytyk, producenci tych filmów zgodzą się na udostępnienie ich kopii w wersji festiwalowej z napisami francuskimi czy angielskimi, jeżeli przegląd będzie służyć promocji poszczególnych tytułów przed ich premierą na ekranach polskich kin³.

Płażewski snuł jednocześnie ambitne plany umiędzynarodowienia imprezy, proponując chociażby zaproszenie na nią dyrektorów wszystkich zagranicznych festiwali filmowych. Ponadto zachęcał do tego, by przegląd oprócz stolicy objął kilka większych ośrodków miejskich. Wszystko po to, jak pisze, by *studentka z Krakowa i stoczniowiec z Gdańska zobaczyli festiwal w Cannes lub Wenecji*⁴.

Pod artykułem Płażewskiego redakcja „Filmu” przedrukowała odpowiedź przedstawicieli państwowych przedsiębiorstw odpowiedzialnych za dystrybucję filmów i eksploatację kin. Byli oni zgodni co do tego, że pomysł krytyka zasługuje na realizację, wyrażali jednak duże wątpliwości odnośnie do grudniowego terminu imprezy. Jak dowodzili, *zbyt mały okres czasu dzielący projektowany festiwal festiwalu od festiwalu filmów radzieckich (październik-listopad) mógłby niekorzystnie wpłynąć na obie imprezy*⁵. Za w pełni uzasadnione należy uznać przypuszczenie, że za słowami zatroskania o los „obu imprez” kryła się tak naprawdę obawa o marginalizację przez nową inicjatywę kluczowego dla kultury filmowej PRL-u wydarzenia, a więc mocno zideologizowanego Przeglądu Filmów Radzieckich⁶. W rezultacie pierwsza edycja Festiwalu Festiwali Filmowych odbyła się nie w grudniu 1957 r., lecz w lutym roku następnego⁷.

Aby w pełni oddać podniosłą atmosferę tego wydarzenia, warto przytoczyć obszerną relację prasową z gali otwarcia I FFF: *Melodyjny dźwięk fanfar – sygnał – skomponowany specjalnie przez St. Skrowaczewskiego – obwieścił wczoraj w stołecznym kinie „Moskwa” rozpoczęcie pierwszego Festiwalu Festiwali Filmowych. (...) Kino „Moskwa” przybrało niecodzienny wygląd. Na frontonie – olbrzymia plansza z flagami wszystkich biorących udział w pokazie państw. Zmieniane codziennie neonowe tytuły wyświetlanych w danym dniu filmów, pomysłowe plansze, wszystko to w świetle reflektorów stanowi barwną oprawę FFF. W hallu i poczekalniach kwiaty i flagi. Na widowni pod ekranem rząd małych proporczyków, a po obu stronach ekranu codziennie zmieniające się flagi. Jedna – to flaga państwa – z którego pochodzi wyświetlany film, druga jest flagą państwa, na terenie którego film ten zdobył nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu*⁸.

Powyższy opis jednoznacznie wskazuje, że od samego początku wokół organizowanej w Warszawie imprezy starano się roztoczyć atmosferę splendoru, głównie przez wyeksponowanie elementów świadczących o jej międzynarodowym charakterze. Oprócz wszechobecnych flag przejawem kosmopolitycznej postawy organizatorów był zwyczaj nadawania w przerwach między projekcjami muzyki narodowej krajów, z których pochodziły poszczególne filmy przeglądu⁹. Planowano nawet, że podczas kolejnych edycji festiwalu będą w nim uczestniczyć zagraniczni goście. Z powodu braku środków finansowych pomysł ten jednak ostatecznie upadł¹⁰.

W celu uświetnienia imprezy równie chętnie sięgano po kulturę rodzimą. Wspomniany w relacji z gali otwarcia oficjalny hejnał FFF, napisany przez znanego polskiego dyrygenta i kompozytora, Stanisława Skrowaczewskiego, który obwieszczać będzie rozpoczęcie wszystkich edycji przeglądu, bazował na motywach ludowych¹¹. Z kolei podczas najbardziej wystawnej, drugiej odsłony FFF, w trakcie projekcji galowych filmy zapowiadane były przez gwiazdy polskiego kina i teatru, m.in. Barbarę Kwiatkowską, Bogumiłą Kobielię oraz Tadeusza Janczara.

Za tą otoczką blichtru i przepychu kryły się jednak poważne ograniczenia instytucjonalne oraz problemy logistyczne ściśle powiązane z sierniężą rzeczywistością państwa ludowego. Wbrew sugestiom Płazewskiego, główny organizator FFF – Centrala Wynajmu Filmów (CWF)¹² zdecydowała się na pozyskiwanie filmów od producentów zagranicznych za darmo, bez gwarancji ich dalszego rozpowszechniania na ekranach polskich kin. Jak można podejrzewać, za przyjęciem takiego karkołomnego rozwiązania przemawiały z jednej strony względy finansowe (opłaty licencyjne za niektóre nowe filmy były poza zasięgiem CWF), z drugiej obostżenia cenzuralne (o ile kontrowersyjny pod względem obyczajowym czy ideologicznym obraz zaprezentowany na kilku pokazach festiwalowych dla stosunkowo niewielkiego grona widzów mógł spełnić pożyteczną funkcję wentyla bezpieczeństwa, o tyle wyświetlany na skalę masową groził już zachwianiem podstaw całego systemu).

Stosunek zagranicznych producentów i dystrybutorów do tej reglamentowanej promocji ich filmów zmieniał się z upływem czasu. Początkowo odpowiedzieli oni na inicjatywę CWF bardzo ochoczo, szukając być może uzasadnienia dla swej filantropijnej działalności w potrzebie szerzenia kultury zachodniej za żelazną kurtyną. Z każdą kolejną edycją imprezy ów misyjny zapał właścicieli licencji filmowych wyraźnie jednak gasł, czego najlepszym przykładem jest nieobecność na zorganizowanym w 1960 r. IV FFF laureata Grand Prix na festiwalu w Cannes, *Słodkiego życia* (*La Dolce Vita*, reż. Federico Fellini, 1960)¹³. Brak motywacji finansowej powodował także, że producenci niektórych filmów nie wysyłali kopii terminowo bądź też wycofywali się ze swoich pierwotnych deklaracji. Z takich powodów publiczność festiwalowa nie obejrzała chociażby obrazu *Tom Jones* (reż. Tony Richardson, 1963) w roku 1964¹⁴ oraz dwa lata później filmu *Kwaidan, czyli opowieści niesamowite* (*Kaidan*, reż. Masaki Kobayashi, 1964)¹⁵.

Brakiem problemów związanych z przygotowaniem kolejnych edycji FFF nie mógł się pochwalić także drugi organizator imprezy, Stołeczny Zarząd Kin. Nie lada trudności rodził już sam system prezentacji filmów. Niepowodzenie zastosowanej w przypadku pierwszej edycji FFF strategii projekcji filmów w oryginalnych wersjach językowych zrodziło potrzebę opracowania systemu udostępniania widzom tłumaczeń dialogów na żywo¹⁶. Początkowo zdecydowano się na lektora, którego głos był odtwarzany z taśmy magnetofonowej¹⁷. Z powodu licznych niedoskonałości technicznych rozwiązanie to zostało jednak wkrótce wyparte przez system wyświetlania napisów na ekranie za pomocą specjalnie skonstruowanego w tym celu rzutnika¹⁸. Taką metodę spolszczania filmów zagranicznych stosowano konsekwentnie od trzeciej do ostatniej edycji FFF. Jak wynika z niektórych relacji prasowych, także ten system poważnie utrudniał odbiór filmów¹⁹, doprowadzając niekiedy widzów do irytacji²⁰.

Jeszcze większy problem stanowiły ograniczenia w liczbie widzów, którzy mogli uczestniczyć w Festiwalu. Pomimo ponawianych przez kinomanów, a także

dziennikarzy apeli o to, by impreza odbywała się w Warszawie w dwóch albo trzech różnych miejscach i trwała dłużej, w latach 1958-1966 organizowano ją zawsze w jednym kinie w ciągu kilkunastu dni (liczba dni była zmienna i odpowiadała liczbie prezentowanych filmów). Jak zostało już powiedziane, pierwsza edycja imprezy odbyła się w kinie Moskwa, które na przełomie lat 50. i 60. pełniło funkcję jednego z trzech premierowych kin stolicy, a jego ogromna sala mogła pomieścić 1300 widzów²¹. Niestety, ponieważ kino to nie posiadało panoramicznego systemu projekcji obrazu, II FFF miał miejsce w małym kinie Śląsk, zaś dwie kolejne odsłony imprezy zagościły w nieco większym kinie Wars. Pewną poprawę przyniosła przeprowadzka Festiwalu w roku 1962 do kina Skarpa, ale także i tu sala projekcyjna była mniejsza od tej w kinie Moskwa i liczyła 962 miejsca²². Biorąc pod uwagę, że każdy prezentowany na festiwalu film był wyświetlany tylko 3 razy jednego dnia, grono osób biorących udział w imprezie w stosunku do ponad miliona mieszkańców stolicy było mocno ograniczone²³. Tym bardziej że znaczną większość miejsc na sali stanowiły miejscówki dla widzów, którzy wykupili karnety na cały Festiwal.

Nie da się jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego organizatorzy imprezy w latach 1958-1966 konsekwentnie urządzali pokazy poszczególnych filmów w jednym stołecznym kinie, ograniczając tym samym dostęp do nich, w zależności od okresu, 1500-3000 widzów. W jakimś stopniu wynikało to zapewne z porozumień zawieranych z producentami i dystrybutorami filmów, które zwykle pozwalały na ich jednodniowe pokazy²⁴. Jak dowodzą jednak niewarszawskie edycje Festiwalu, które od roku 1962 organizowano w innych terminach w Krakowie, Wrocławiu oraz Łodzi, w przypadku wielu filmów istniała możliwość negocjacji tego warunku. Dziwi także fakt, że w Warszawie nie zdecydowano się na powszechną w PRL-owskich kinach praktykę pendlowania, czyli jednoczesnego wyświetlania filmu w dwóch kinach z jednej kopii, z takim przesunięciem czasowym, które umożliwiało dostarczenie na czas kolejnego aktu filmu z jednego kina do drugiego. Niewykluczone, że niechęć organizatorów do rozszerzenia przeglądu na inne kina wynikała ze wspomnianej wcześniej strategii reglamentowanej promocji filmów zagranicznych. Znacznie bezpieczniej było pokazać jakiś kontrowersyjny film zachodni trzem tysiącom osób w jednym kinie, niż na przykład dziewięciu tysiącom w trzech miejscach. Warto także przypomnieć, że oprócz oficjalnych pokazów festiwalowych odbywały się także seanse zamknięte. Jak wynika z wewnętrznej notatki Wydziału Kultury KC PZPR, takie projekcje były organizowane od początku istnienia imprezy dla pracowników KC PZPR, Urzędu Rady Ministrów, Zespołów Filmowych i Wytwórni Filmów Dokumentalnych²⁵. W rzeczywistości tych tajnych seansów mogło się odbywać jednak więcej, ponieważ jak twierdzi Andrzej Kołodyński, kopie filmowe wracały do zagranicznych dystrybutorów „zdarte i zniszczone”²⁶. Z pewnością ten nieoficjalny, a zarazem nielegalny obieg filmów festiwalowych musiałby zostać znacznie ograniczony, gdyby wypożyczona przez dystrybutorów na krótki czas kopia była eksploatowana w dwóch albo trzech kinach festiwalowych przez kilka dni.

Oczywiście brakowi podaży towarzyszył wzmożony popyt. Jak wynika ze szczątkowych danych frekwencyjnych, FFF cieszył się wśród warszawiaków niezwykłym powodzeniem. W trakcie drugiej edycji imprezy, która odbywała się w mieszczącym na jednym seansie około 500 osób kinie Śląsk, odnotowano na-

stępujące wyniki frekwencyjne: Film *Kochankowie* (*Les Amants*, reż. Louis Malle, 1958) obejrzało 1712 widzów, *Koński pysk* (*The Horse's Mouth*, reż. Ronald Neame, 1958) – 1699 widzów, *U progu życia* (*Nära livet*, reż. Ingmar Bergman, 1958) – 1665 widzów, *Mój wujaszek* (*Mon oncle*, reż. Jacques Tati, 1957) – 1644 osoby, *Wyzwanie* (*La sfida*, reż. Francesco Rosi, 1958) – 1641 osób, *Nocą kiedy przychodzi diabeł* (*Nachts, wenn der Teufel kam*, reż. Robert Siodmak, 1957) – 1629 osób. Ponowny sukces odniósł polski film *Ostatni dzień lata* (reż. Tadeusz Konwicki, 1958), który na trzech seansach obejrzało 1461 widzów²⁷.

Jak nietrudno zauważyć, szczególną popularnością cieszyły się wśród widzów filmy zachodnie oraz produkcje rodzime (nawet jeżeli wcześniej były wyświetlane w kinach). Z większym dystansem kinomani podchodzili natomiast do filmów z bratnich krajów socjalistycznych (np. w trakcie pierwszej edycji FFF najmniejszą frekwencję zanotowano na chińskim filmie *Noworoczna ofiara*)²⁸. Na entuzjastyczne przyjęcie nie mogły także liczyć filmy, które wprowadzono do szerokiej dystrybucji kinowej jeszcze przed rozpoczęciem Festiwalu. Między innymi z tych powodów ogólny bilans frekwencyjny imprezy nie do końca odpowiadał rzeczywistej popularności FFF wśród widzów. Dla przykładu w trakcie piątej edycji przeglądu, która odbywała się w mieszczącym około 1000 widzów kinie Skarpa, w 45 projekcjach 15 filmów uczestniczyło w sumie 35 tys. osób²⁹, a więc o 10 tys. mniej aniżeli górny limit wszystkich dostępnych miejsc. Należy podejrzewać, że do zaniżenia końcowej frekwencji V FFF przyczyniły się obecne w programie festiwalu trzy filmy socjalistyczne oraz kilka filmów, które albo były prezentowane w kinach jeszcze przed festiwalem, albo ich premiera miała nastąpić tuż po jego zakończeniu.

Niewykluczone zresztą, że ogólne bilanse frekwencyjne FFF prezentowałyby się gorzej, gdyby nie system sprzedaży karnetów. Od pierwszej edycji imprezy przyjęto bowiem zasadę, zgodnie z którą bilety na pojedyncze pokazy były dystrybuowane w ograniczonym zakresie, w związku z tym całkowitą pewnością uczestnictwa w projekcji najgłośniejszych filmów sezonu zapewniało posiadanie karnetu na cały przegląd. Jak się nietrudno domyślić, ich ceny nie należały do najniższych. W trakcie pierwszej edycji imprezy w roku 1958 za karnet na pokazy wszystkich filmów należało zapłacić 115 zł. W kolejnych latach ceny poszły jednak w górę, a ich wysokość była uzależniona od tego, czy widz decydował się na lepsze czy też gorsze miejsca na widowni (w roku 1963 karnet w pierwszej strefie kosztował 180 zł, zaś w drugiej – 150 zł)³⁰. Dla porównania, w roku 1960 przeciętny warszawiak wydawał na bilety do kina w ciągu całego roku około 105 zł³¹. W tej sytuacji w miarę sensowna wydawała się propozycja Stanisława Grzeleckiego, aby zwiększyć pulę biletów na pojedyncze pokazy i dodatkowo wprowadzić różne stawki *w zależności nie tyle od stopnia atrakcyjności filmu, ile raczej od faktu, czy jest to pozycja wchodząca do normalnego repertuaru kin, czy też nie przewidywana w nim*³². Organizatorzy FFF konsekwentnie obstawali jednak przy swoim, preferując sprzedaż karnetów, które jak dowodził Grzelecki, *upraszczają pracę zarządu kin i zapewniają mu wykonanie planu finansowego*³³. Taki system ograniczonego dostępu do biletów na pojedyncze pokazy sprzyjał rzecz jasna handlowi w szarej strefie. Redakcja czasopisma „Film” po zakończeniu pierwszej edycji imprezy donosiła: *Sporo kłopotu sprawiali organizatorom i widzom handlarze biletami, którzy w okresie FFF zdwoili swoją działalność. Nagminnie zdarzały się wypadki fałszo-*

wania biletów, ceny ich dochodziły do 50 zł i wyżej³⁴. Stan chaosu potęgowała roszczeniowa postawa związków zawodowych oraz dyrektorów największych zakładów pracy w Warszawie, o czym w prześmiewczym tonie pisał Stanisław Grzelecki: *Dzwonią, interweniują, piszą. Jedni na blankietach urzędowych, inni – z pańskim gestem – na... bibułkowych serwetkach, gdzieś w restauracji czy kawiarni. To jest coś – taki autograf, który otworzy okienko kasowe i wyczaruje miejsce na widowni. 100 biletów na „Hiroszimę”... dwieście – na „Historię zakonnicy” – dla najcięższego przemysłu, dla spółdzielni balonikarzy, dla córki dyrektora, dla ciotki prezesa...*³⁵

Biorąc pod uwagę, że w PRL takie zewnętrzne interwencje miały dużą moc sprawczą, można założyć, że większość biletów na poszczególne pokazy trafiała do grupy uprzywilejowanych mieszkańców Warszawy, w tym także ludzi kultury oraz krytyków (jak ujął to złośliwie Zygmunt Kałużyński, FFF funkcjonował na zasadzie *wycieczki orbisowej za granicę dla stale podobnego odbiorcy*)³⁶. Natomiast zwykli kinomani, chcąc nie chcąc, byli skazani na drogie karnety albo jeszcze droższe bilety u tzw. koników.

Wszystkie opisane powyżej przykłady instytucjonalnych dysfunkcji typowych dla systemu socjalistycznego spowodowały, że Festiwal Festiwali Filmowych, pomimo wielkiego powodzenia, jakim cieszył się wśród kinomanów, nie mógł w pełni rozwinąć skrzydeł. Z pewnością miał rację także Stanisław Grzelecki, sugerując, że impreza popadła po kilku latach funkcjonowania w stan inercji, gdyż władze centralne nie wykazywały większego zainteresowania jej rozwojem: *Przed sześciu laty inicjatorom FFF marzyło się, iż z czasem impreza ta nabierze charakteru międzynarodowego, że Warszawa gościć będzie z tej okazji – kto wie? – głośnych reżyserów i gwiazdy ekranu. Początkowo starano się Festiwalowi nadać oprawę znamionującą, iż jest to swego rodzaju święto sztuki filmowej. Być może były to marzenia w obłokach, być może nie umiano zdobyć dla tej idei życzliwości, nie opinii – ta nie zawiodła od początku – ale strażników narodowego mieszkła. W każdym razie dziś triumfuje oschła rzeczywistość niższych instancji wykonawczych. Do FFF się nie dokłada i dlatego istnieje*³⁷.

Pod znakiem FFF

Nadając imprezie nazwę Festiwal Festiwali Filmowych, jej organizatorzy dali jasno do zrozumienia, że ich ambicje sięgają wysoko. Już podczas pierwszej edycji przeglądu pokazano filmy nagrodzone na czterech najważniejszych festiwalach światowych: w Cannes, Karłowych Warach, Wenecji oraz Berlinie. W kolejnych latach lista ta poszerzyła się o następne imprezy, organizowane w Moskwie, San Sebastian, Locarno, San Francisco oraz Mar del Plata. I nawet jeżeli w czasie jednej edycji FFF prezentowano zazwyczaj filmy nagrodzone tylko na czterech albo pięciu spośród wymienionych imprez, to trzeba przyznać, że programowy rozmach organizatorów był i tak spory³⁸.

Trudno orzec, w jakim stopniu warszawski przegląd miał stanowić socjalistyczną odpowiedź na zainaugurowany w roku 1957, wpisujący się w podobną formułę London Film Festival³⁹. Liczne wypowiedzi organizatorów oraz krytyków sugerują, że postrzegali oni FFF jako oryginalne przedsięwzięcie, dla którego trudno znaleźć zagraniczny odpowiednik. Co więcej, wbrew faktom starano się

dowieść, jak czyni to Stanisław Grzelecki, iż *londyński FFF* jest *młodszy od warszawskiego* i mimo swego międzynarodowego charakteru ma niewielki zasięg⁴⁰. Natomiast gdy już zdecydowano się na jakieś porównania, to zawsze na zasadzie krytyki konkurencyjnych imprez. Jak czytamy w zamieszczonej w czasopiśmie „Film” relacji z ósmej edycji warszawskiego przeglądu, na poziomie repertuarowym Festiwal przewyższa *nie tylko niedbale Acapulco, ale również FFF-y – londyński i nowojorski*⁴¹. Oczywiście trudno uznać te komentarze za miarodajne, zwłaszcza w sytuacji, gdy wiele poszlak wskazuje na to, że repertuar FFF był bardzo podatny na manipulacje o charakterze ideologicznym.

Podczas pierwszych trzech odsłon FFF wyraźnie faworyzowano festiwal w Cannes, uświetniając gale otwarcia projekcjami filmów uhonorowanych Złotą Palmą⁴². Były to kolejno: *Nie zabijaj*⁴³ (*Friendly Persuasion*, reż. William Wyler, 1956), *Lecą żurawie* (*Letiat żurawli*, reż. Michaił Kałatozow, 1957) oraz *Czarny Orfeusz* (*Orfeu Negro*, reż. Marcel Camus, 1958). Taka polityka repertuarowa wyraźnie wskazywała na to, że organizatorom zależało na w miarę obiektywnym sprawozdaniu z festiwalowych bojów w mijającym roku (odbywający się w maju festiwal w Cannes był wówczas imprezą otwierającą cały sezon festiwalowy, a ponadto wręczane na nim nagrody cieszyły się w środowisku filmowym największym uznaniem). Od roku 1960 doszło jednak do dużych zmian w układzie programu warszawskiego przeglądu. W trakcie gali otwarcia IV FFF zaprezentowano już laureata Grand Prix socjalistycznego festiwalu w Karlowych Warach, radziecki obraz *Sierioża* (reż. Georgij Danielija, Igor Tałankin, 1960), zaś dwa lata później zwycięzcę festiwalu w Moskwie, również film produkcji ZSRR *Czyste niebo* (*Czystoje niebo*, reż. Grigorij Czuchraj, 1961). O ile w tym pierwszym przypadku festiwalową roszadę w dniu otwarcia FFF można wytłumaczyć brakiem w repertuarze nagrodzonego Złotą Palmą *Słodkiego życia*, o tyle w drugim wypadku ewidentnie mamy do czynienia z gestem o charakterze politycznym. Mimo że w programie piątej edycji Festiwalu znajdowały się dwa filmy uhonorowane Złotą Palmą w Cannes: *Taka długa nieobecność* (*Une aussi longue absence*, reż. Henri Colpi, 1960) oraz *Viridiana* (*Viridiana*, reż. Luis Buñuel, 1961), imprezę rozpoczęto od prezentacji laureata konkursu moskiewskiego. W następnych latach ta tendencja do eksponowania kinematografii socjalistycznych stała się regułą. Kolejnym galom otwarcia FFF towarzyszyły projekcje filmów radzieckich, ewentualnie polskich: *Dziecko wojny* (*Iwanowo dietstwo*, reż. Andriej Tarkowski, 1962), *Tragedia optymistyczna* (*Optimisticzeskaja tragiedija*, reż. Samson Samsonow, 1963), *Pasażerka* (reż. Andrzej Munk, 1963)⁴⁴ oraz *Trzy kroki po ziemi* (reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski, 1965). Priorytetem imprezy stawała się zatem coraz wyraźniej promocja produkcji bloku wschodniego, a nie zaś, jak to było na początku, filmów uhonorowanych jedną z najbardziej cenionych na świecie nagród filmowych – Złotą Palmą. Widać to doskonale na przykładzie gali otwarcia FFF z roku 1964, kiedy widzom zaprezentowano film radziecki *Tragedia optymistyczna* nagrodzony co prawda w Cannes, ale nagrodą specjalną „za najlepszą epopeję rewolucyjną”, w której to kategorii obraz ten raczej nie miał zbyt dużej konkurencji. A przecież w tym samym roku w repertuarze FFF znajdował się *Lampart* (*Il Gattopardo*, reż. Luchino Visconti, 1962), uhonorowany Złotą Palmą. Prawdopodobnie ta nagła reorientacja strategii programowej Festiwalu miała związek z ogólną zmianą klimatu politycznego w Polsce Ludowej lat 60. Przypomnijmy, że to właśnie na początku

tej dekady zostaje ogłoszona *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, w której partia domagała się przyznania repertuarowego pierwszeństwa *filmom z krajów socjalistycznych, reprezentującym odpowiadające nam wartości ideowe i należyty poziom artystyczny, filmom dostępnym i zrozumiałym dla polskiego widza*⁴⁵. Nie przypadkiem w głównym organie prasowym PZPR, „Trybunie Ludu”, wraz z początkiem lat 60. sprawozdania z FFF nabierają wyraźnie ideologicznego wydźwięku i diametralnie różnią się od publikowanych w tym czasopiśmie w latach 1958-1959 artykułów Aleksandra Jackiewicza – stonowanych, kładących nacisk na kwestie czysto merytoryczne. Najlepszym przykładem takiej sterowanej ogólnie krytyki filmowej jest podsumowanie czwartej edycji imprezy autorstwa Zbigniewa Klaczyńskiego: *Festiwal udowodnił raz jeszcze ofensywny charakter rozwoju socjalistycznych kinematografii, zyskujących sobie czołowe stanowisko w filmie światowym. Przekonania tego nie może naruszyć spora liczba wybitnych nagrodzonych filmów zachodnich. Jeżeli bowiem prawdą jest, że oprócz filmów wybitnych produkujemy jeszcze wiele obrazów nudnych, czy nawet zupełnie nieudanych – to z drugiej strony nie posiadamy jednak tej ogromnej masy filmów komercyjnych, owych „b-pictures” czy „c-pictures”, cynicznie adresowanych jeśli wręcz nie do głupoty, to na pewno do najbardziej trywialnych gustów*⁴⁶.

Względy ideologiczne wpływały także na dobór festiwalu, z których zdawano relację podczas FFF. O ile w trakcie pierwszej edycji imprezy organizowanej jeszcze w klimacie październikowej odwilży znalazło się miejsce dla festiwalu w Berlinie, o tyle w kolejnych latach jego nazwa nie zagościła w programie warszawskiego przeglądu ani razu. Nieobecność tę w sposób niezwykle pokrętny starał się na łamach „Polityki” wytłumaczyć Lech Pijanowski, dowodząc, że pominięcie w programie II FFF filmów nagrodzonych na zachodniemieckim festiwalu miało stanowić odwet za dyskryminację jednego z polskich krytyków filmowych przez organizatorów tej imprezy⁴⁷. W cierpiętnicze tony uderzał również Jerzy Płażewski, gdy pisał w swoim sprawozdaniu z tej samej edycji FFF: *Zabrakło tylko Berlina, który – pretendując do rangi demonstracji politycznej – systematycznie ignoruje kinematografię polską*⁴⁸. Nawet jeżeli te wytłumaczenia były stronicze, to zawierały prawidłową diagnozę sytuacji. Filmy nagrodzone w Berlinie nie mogły być obecne w programie warszawskiej imprezy, ponieważ festiwal ten został stworzony na potrzeby walki ideologicznej w zimnowojennej Europie⁴⁹, a tym samym był nie do zaakceptowania dla forsujących tezę o zachodniemieckim rewizjonizmie władz Polski Ludowej.

Niezależnie od tego, że na obliczu programowym imprezy odciskały swe piętno ideologiczne wymogi systemu socjalistycznego, zarówno organizatorzy, jak i krytycy konsekwentnie starali się uczynić z Festiwalu wielkie wydarzenie filmowe wpisujące się w swego rodzaju kontinuum międzynarodowych świąt kina. Jak pisało w czasopiśmie „Film”, w roku 1965 Festiwal Festiwalu Filmowych to *konfrontacja czegoś znacznie więcej niż kilkunastu filmów z różnych stron świata: konfrontacja aspiracji społecznych i moralnych, sumień, konfrontacja różnych sposobów widzenia świata i wypowiedzania niepokojów. To jest chyba najciekawsze i dlatego właśnie chodzimy na tę imprezę. (...) dla tych konfrontacji, przekreślamy na 20 dni nasze „życie prywatne”, żeby na tych rekolekcjach, raz do roku, zobaczyć w wielkim skrócie świat i siebie samych*⁵⁰.

Potwierdzeniem wyjątkowej roli Festiwalu w życiu kulturalnym stolicy była jego bogata oprawa. Świadczy o tym dobitnie przytoczona relacja z uroczystości otwarcia pierwszej edycji imprezy. Tę atmosferę świątecznej podniosłości starano się podtrzymywać w kolejnych latach. Gale otwarcia inaugurowali zwykle znani polscy krytycy filmowi: Aleksander Jackiewicz oraz Bolesław Michałek. Sięgano także po specjalne zabiegi organizacyjne, które miały służyć popularyzacji wśród uczestników imprezy czegoś, co Stanisław Grzelecki określa mianem „kultury widowiskowej”: *Dobrym pomysłem organizatorów II FFF było więc wprowadzenie pewnych nowości, nadających ostatnim w każdym dniu Festiwalu seansom charakter galowy. Obowiązkowa szatnia, zapewnienie kulturalnych warunków oczekiwania na seans, prezentowanie filmów publiczności przez znanych polskich aktorów (...) – to wszystko stwarza nastrój pewnej „sugestii przedwidowiskowej”, nader korzystny dla przełamywania owej praktyki zbyt łapczywego pochłaniania rozrywki kinowej w byle jakich warunkach. Coś z zakresu stwarzania potrzeb i wymagań kulturalnych jeszcze nie w pełni i nie u wszystkich świadomy*⁵¹.

Tej promocji właściwych postaw wśród uczestników festiwalu towarzyszyła pełna potępienia krytyka zachowań niegodnych prawdziwego miłośnika sztuki filmowej: *Na uroczystym otwarciu II FFF zjawilo się paru młodych ludzi w kraciatych koszulach, otwartych pod szyją. Powszechną jednak uwagę zwracał młodzieniec z charakterystycznie niechlujną bródką, w wymiętych spodniach i czarnym swetrze z dziurami na każdym łokciu. Oto styl!*⁵²

Jeszcze większe oburzenie wywoływało nieodpowiednie zachowanie w trakcie projekcji: *FFF jest imprezą kulturalną przeznaczoną dla publiczności szczególnie interesującej się filmem. Uczestnicy festiwalu są dostatecznie poinformowani o charakterze tej imprezy i o filmach, które mogą zobaczyć w programie. Tworzą oni publiczność w założeniu wyborową o określonych zainteresowaniach kulturalnych. To jednak, co zdarza się na niektórych seansach, każe przypuszczać, że część widzów nie należy do tej kategorii publiczności. M.in. na filmie węgierskim demonstrowano niezadowolenie, wychodząc z sali w czasie projekcji, trzaskając drzwiami itd. Przeciw komu te demonstracje? Chyba przeciw samym sobie, własnym rozczarowaniom i odczutymp nieporozumieniom*⁵³.

Z dzisiejszej perspektywy te pełne oburzenia tyrady mogą wydawać się mocno przesadzone. Należy jednak wziąć po uwagę, że od początku organizatorzy postrzegali FFF jako wielki eksperyment, którego ostatecznym efektem miało być stworzenie w Polsce Ludowej imprezy filmowej na światowym poziomie. Z tego też powodu przy jej organizacji starano się czerpać z najlepszych wzorów Cannes oraz Wenecji, w których to festiwalach polscy krytycy filmowi związani z FFF, a więc Jerzy Płazewski, Aleksander Jackiewicz, Bolesław Michałek oraz Stanisław Grzelecki, regularnie uczestniczyli.

Oczywiście w Warszawie nie dało się odtworzyć w pełni atmosfery festiwalu w Cannes. Starano się zatem przeszczepić na grunt polski te jego elementy, które były w zasięgu możliwości państwa socjalistycznego, a zarazem stanowiły symbole międzynarodowych festiwali filmowych. Przede wszystkim były to wszechobecne flagi państw uczestniczących w FFF – wyraźne nawiązanie do sztandarów powiewających przed frontonem Pałacu Festiwalowego w Cannes. Warszawski przegląd, podobnie jak impreza na Lazurowym Wybrzeżu, został bowiem powołany, zgodnie z charakterystyką przedstawioną przez Grzeleckiego w książce

*Międzynarodowe festiwale filmowe, do konfrontacji idei, do zaprezentowania przed bardzo szerokim audytorium sztuki narodowej, a przez nią kultury narodu*⁵⁴. Echa tej maksymy pobrzmiewają zresztą w większości przytoczonych wcześniej wypowiedzi na temat FFF.

Drugim elementem, który miał zapewnić warszawskiej imprezie nieco festiwalowego blasku Cannes, były organizowane w godzinach wieczornych pokazy galowe, stanowiące według Grzeleckiego *najważniejszą ceremonię dnia*, na której strój obowiązkowy to smoking oraz suknia wieczorowa. Jak dowodził krytyk, *smoking na festiwalu ma swój głębszy sens. Jest bowiem wyrazem pragnienia, ażeby zaakcentować uroczysty charakter festiwalu jako „święta sztuki filmowej”*⁵⁵. W obliczu takich standardów *kraciaste koszule otwarte pod szyją*, a już szczególnie *czarny sweter z dziurami na łokciach* musiały wywoływać oburzenie. Wszak niechlujny ubiór, w zgodzie z zaproponowaną przez Grzeleckiego wizją festiwalu międzynarodowego, stanowił profanację świątyni sztuki filmowej.

W opisanych powyżej działaniach mających na celu uczynienie z Festiwalu Festiwalu Filmowych imprezy na światowym poziomie niczym w lustrze odbija się problem kulturowego zapóźnienia Polski Ludowej schyłku lat 50. Niemal zupełnie odcięte od Zachodu w okresie stalinizmu państwo nie uczestniczyło w najważniejszych procesach społeczno-kulturalnych dokonujących się w tym czasie po drugiej stronie żelaznej kurtyny. W przypadku zmian zachodzących w kulturze filmowej ominęła Polskę przede wszystkim przypadająca na przełom lat 40. i 50. rewolucja festiwalowa⁵⁶, która – jak dowodzą zachodni badacze kultury filmowej – miała kluczowe znaczenie dla wykształcenia się osobnego obiegu instytucjonalnego filmu artystycznego⁵⁷. Warszawski Festiwal Festiwalu Filmowych w zamierzeniu jego organizatorów miał prowadzić do odrobienia tych strat kulturowych i wciągnięcia polskich kinomanów w orbitę światowej sztuki filmowej.

Na festiwalowym ekranie

W ramach dziewięciu edycji FFF widzowie mogli się zapoznać ze 135 filmami. Zdecydowaną większość stanowiły produkcje z krajów kapitalistycznych (78). Kinematografie socjalistyczne reprezentowały 52 produkcje (w tym filmy polskie). Z innych krajów, takich jak Indie czy Meksyk, na ekranach FFF wyświetlono 5 filmów. Przytoczone tu liczby wskazują, że na poziomie repertuarowym warszawski przegląd szedł pod prąd ogólnie przyjętej polityki kulturalnej Polski Ludowej. Nawet jeżeli od roku 1960 prestiżowe gale otwarcia zostały zdominowane przez filmy socjalistyczne, to mimo wszystko w ciągu dwóch festiwalowych tygodni większość dni wypełniały projekcje najbardziej pożądaných przez kinomanów filmów zachodnich. Co jednak zasługuje na szczególne podkreślenie, to fakt, że bardzo dużo spośród tych 78 filmów trafiło ostatecznie do normalnej dystrybucji kinowej. W szerokim rozpowszechnianiu znalazło się 58 tytułów (choć niektóre na swoją premierę musiały czekać kilka lat), zaś do puli specjalnej Dyskusyjnych Klubów Filmowych i Kin Studyjnych trafiło 6 filmów.

Decydujący wpływ na kształt polityki repertuarowej FFF wywierała Filmowa Rada Repertuarowa funkcjonująca od czerwca 1957 r. przy Centrali Wynajmu Filmów. Przywilejem wchodzących w jej skład członków było uczestnictwo w tzw. kompletach kwalifikacyjnych wysyłanych na najważniejsze międzynarodowe fes-

tiwale filmowe w celu wyboru najnowszych filmów zagranicznych, które mogłyby trafić do rozpowszechniania w Polsce. Najczęściej w komisjach tych zasiadali znani krytycy filmowi, tacy jak Jerzy Płażewski, Bolesław Michalek czy Stanisław Grzelecki⁵⁸. Gdy CWF zdecydowała się na organizację FFF, krytycy ci, ze względu na swoją wyjątkową wiedzę, zostali zaangażowani także do układania listy filmów prezentowanych w trakcie warszawskiego przeglądu. Jej ostateczną wersję zatwierdziło prezydium Filmowej Rady Repertuarowej i w formie rekomendacji przekazywało do CWF. Zazwyczaj lista zawierała tytuły rezerwowe, które miały stanowić zabezpieczenie *na wypadek trudności ze strony dystrybutorów*⁵⁹.

Jeżeli podda się analizie listę filmów zagranicznych prezentowanych na warszawskim przeglądzie w latach 1958-1966, nietrudno zauważyć, że członkowie Filmowej Rady Repertuarowej starali się w miarę wiernie oddać festiwalowe mody i trendy tamtego okresu. Świadczy o tym już sam podział geograficzny tej listy. Poza kinematografią radziecką, która siłą rzeczy stanowiła nieodłączny atrybut FFF (16 tytułów), na jej czele znajdują się kinematografie włoska (22) oraz francuska (15). Filmy wyprodukowane na Półwyspie Apenińskim to w zdecydowanej większości dzieła najbardziej wpływowych reżyserów tamtego okresu: Federico Felliniego, Michelangela Antonioniego, Luchina Viscontiego czy Piera Paola Pasoliniego. Wśród francuskich reżyserów nie zabrakło zarówno przedstawicieli Nowej Fali, a więc Louisa Malle'a, François Truffaut, Alaina Resnais czy Jean-Luca Godarda, jak i wielkich indywidualności światowego kina: Roberta Bressona oraz Jacques'a Tatięgo.

Tuż poza podium znalazły się kinematografie amerykańska (12 filmów) i brytyjska (11). W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z produkcjami o różnym charakterze. Zdarzają się tu zarówno filmy wielkich hollywoodzkich mistrzów, takich jak William Wyler, Robert Siodmak, Fred Zinneman, Otto Preminger oraz Billy Wilder, obrazy debutantów oraz twórców młodego pokolenia: Sidneya Lumeta oraz Arthura Penna, a nawet produkcje filmowców niezależnych i awangardowych: Larry'ego Peerce'a czy Shirley Clarke. Z kolei w przypadku produkcji brytyjskich prym wiodą dzieła „młodych gniewnych”: Tony'ego Richardsona, Karla Rejsza czy Lindsaya Andersona (choć pojawiają się tu także typowo rozrywkowe obrazy, takie jak *Liga dżentelmenów /The League of Gentlemen*, reż. Basil Dearden, 1959/ oraz *Sposób na kobiety /The Knack... and How to Get It*, reż. Richard Lester, 1965/).

Spśród innych kinematografii światowych na FFF sporadycznie pojawiały się filmy japońskie, szwedzkie (głównie Ingmara Bergmana) oraz hiszpańskie. Odosobnione przypadki stanowiły filmy z Meksyku, Brazylii, Indii czy Grecji. W grupie „zaprzyjaźnionych” kinematografii socjalistycznych, oprócz promowanych z urzędu filmów radzieckich, na festiwalowej liście znalazło się osiem filmów czosłowackich.

Oczywiście na FFF nie mogło zabraknąć miejsca dla produkcji krajowych. Impreza odbywała się bowiem, na co zwrócił uwagę Aleksander Jackiewicz w swoim przemówieniu na gali otwarcia drugiej edycji warszawskiej imprezy, w państwie, którego sztuka filmowa odgrywała coraz istotniejszą rolę w ówczesnej kinematografii światowej⁶⁰. W ramach dziewięciu odsłon FFF wyświetlono 15 polskich filmów, w tym najważniejsze obrazy Andrzeja Wajdy oraz Jerzego Kawalerowicza.

Jak nietrudno zauważyć, program FFF był zdominowany przez film artystyczny/autorski. Produkcje o charakterze rozrywkowym, takie jak komedie, musicale czy filmy sensacyjne pojawiały się sporadycznie i stanowiły raczej dodatek do ambitnego repertuaru przeglądu. Pod tym względem organizatorzy FFF szli pod prąd obowiązującym festiwalowym trendom. Na co zwraca uwagę Cindy Hing-Yuk Wong, wbrew powszechnym wyobrażeniom imprezy w Cannes czy Wenecji od początku istnienia w równym stopniu jak upowszechnianiu filmów artystycznych służyły promocji kina komercyjnego, zwłaszcza hollywoodzkiego⁶¹. Tymczasem w przypadku FFF podejmowano liczne starania, by wykazać wyższość filmu artystycznego nad kinem popularnym. Chociaż na warszawskim przeglądzie nie przyznawano żadnych nagród, jego kolejnym edycjom towarzyszyły różne plebiscyty oraz ankiety służące konstruowaniu kanonu festiwalowego. Szczególną aktywność w tym zakresie wykazywało czasopismo „Film”. Już po pierwszej edycji imprezy jego redakcja poprosiła dziesięciu najbardziej cenionych polskich krytyków o wytypowanie najwartościowszych ich zdaniem pozycji repertuaru festiwalowego. W kategorii najlepszy film pojawiły się trzy tytuły: *Noce Cabirii* (*Le notti di Cabiria*, reż. Federico Fellini, 1957) – 5 głosów, *Dwunastu gniewnych ludzi* (*Twelve Angry Men*, reż. Sidney Lumet, 1957) – 4 głosy oraz *Noc i mgła* (*Nuit et brouillard*, reż. Alain Resnais, 1955) – 1 głos⁶². Podobne klasyfikacje pojawiały się także w podsumowaniach kolejnych edycji imprezy. Za najlepszy film II FFF uznano *Diabelski wynalazek* (*Vynález zkázy*, reż. Karel Zeman, 1957)⁶³, zaś w 1965 r. na festiwalowym podium stanęły: *Kobieta z wydm* (*Suna no ona*, reż. Hiroshi Teshigahara, 1964), *Pasażerka* oraz *Czerwona pustynia* (*Il deserto rosso*, reż. Michelangelo Antonioni, 1964)⁶⁴. O zdanie pytano zresztą nie tylko krytyków. W roku 1958 redakcja stołecznego dziennika „Express Wieczorny” przeprowadziła wśród wszystkich uczestników FFF „Expressondę”. Podobnie jak krytycy za najlepszy film pierwszej edycji przeglądu widzowie uznali *Noce Cabirii*⁶⁵.

Konstruowaniu festiwalowego kanonu służyły także zamieszczane na łamach „Filmu” oraz „Ekranu” relacje prasowe z przebiegu imprezy. W tym pierwszym czasopiśmie pojawiały się sprawozdania krytyków związanych z FFF, w drugim zaś swoimi refleksjami na temat oglądanych na warszawskim przeglądzie filmów dzielili się chociażby Alicja Helman czy Stefan Morawski. Prasowa promocja imprezy nie ograniczała się jednak do czasopism o tematyce stricte filmowej. Dużo o Festiwalu pisano w takich czasopismach społeczno-kulturalnych, jak: „Nowa Kultura” (artykuły Bolesława Michałka, Konrada Eberharda i Zbigniewa Pitery), „Przegląd Kulturalny” (teksty Jerzego Płażewskiego), „Polityka” (artykuły Zygmunta Kałużyńskiego), „Kultura” czy nawet wydawany przez Zjednoczone Stronnictwo Ludowe, a tym samym skierowany do czytelników na wsi „Tygodnik Kulturalny”. Wielki udział w popularyzacji FFF i prezentowanych na nim filmów miały także dwa najbardziej opiniotwórcze dzienniki PRL-u: „Trybuna Ludu” oraz „Życie Warszawy”, które co roku zamieszczały na swych łamach kilkunastociowe, pisane przez krytyków na bieżąco relacje z kolejnych dni festiwalu⁶⁶.

Opisane działania były zbieżne z ogólną polityką programową Filmowej Rady Repertuarowej, która jak pisał na łamach „Przeglądu Kulturalnego” Jerzy Płażewski, sprowadzała się do prostego założenia: konsumpcję filmów wybitnych można podnieść przez nadanie im rozgłosu⁶⁷.

Bilans FFF

Jak słusznie zauważył Steve Neale, fenomen filmu artystycznego mógł zaistnieć na szeroką skalę tylko dlatego, że wcześniej doszło do wykształcenia instytucji oraz dyskursów służących jego promocji i dystrybucji. W przypadku krajów zachodnich wskazuje on na znaczenie powstających już w okresie międzywojennym klubów filmowych, międzynarodowych festiwali, niezależnych dystrybutorów filmowych, alternatywnego obiegu kinowego w postaci *arthouse cinemas* oraz krytyki filmowej⁶⁸.

Warszawski Festiwal Festiwali Filmowych skupiał jak w soczewce wszystkie te instytucjonalno-dyskursywne wymiary filmu artystycznego i na co słusznie zwrócił uwagę Zygmunt Kałużyński, wytworzył nowy, właściwy tylko Polsce Ludowej model upowszechniania ambitnego kina światowego: *W żadnym kraju nikt nie wpadł na podobny pomysł. Na Zachodzie taki pokaz byłby absurdem; niszczyłby nadzieje komercyjne, wiązane z samą ideą festiwali. Organizatorzy rynku filmowego operują festiwalami jako argumentem reklamowym, który musi być umiejętnie rozłożony na przeciąg sezonu. Np. w momencie osłabienia frekwencji puszczają chowany dotychczas w rezerwie film festiwalowy. (...) W tych warunkach pokazanie wszystkich filmów nagrodzonych stande pede, byłoby nonsensem, zaprzeczającym samemu pomysłowi festiwali. Do urządzania podobnych imprez nie kwapią się też państwa socjalistyczne, stosujące surowszy niż w Polsce sprawdzian oficjalny i rezerwujące sobie decyzję co do rozpowszechniania u siebie filmów odznaczonych. Możliwość zorganizowania w Warszawie takiego przeglądu jest więc pewnym novum*⁶⁹.

Za specyficzną cechę FFF należy także uznać ogromną siłę jego oddziaływania społecznego. Prasowe relacje z warszawskiego przeglądu publikowane w opiniotwórczych dziennikach oraz czasopismach kulturalno-społecznych i branżowych docierały do kinomanów z większych i mniejszych miast, wskazując na festiwalowe filmy, które koniecznie trzeba zobaczyć, gdy tylko trafią do szerokiego obiegu kinowego. Inna sprawa, że owe relacje prasowe przyczyniały się do aktywizacji lokalnych środowisk kulturalnych, które już po zakończeniu pierwszej edycji Festiwalu domagały się organizacji imprezy w kilku większych miastach kraju (ostatecznie cel ten udało się zrealizować kinomanom z Krakowa, Łodzi i Wrocławia).

Warto także zauważyć, że FFF rozwijał się równocześnie z ruchem Dyskusyjnych Klubów Filmowych oraz siecią Kin Studyjnych i w dużym stopniu wpływał na ich politykę programową. Po pierwsze, pewna część filmów prezentowanych na warszawskiej imprezie trafiała wyłącznie do rozpowszechnia w DKF-ach i KS-ach. Po drugie, FFF wskazywał nowe trendy w światowej kinematografii i wpływał na organizację w ramach tzw. społecznego ruchu filmowego przeglądów kinematografii narodowych oraz retrospektyw najważniejszych autorów X Muzy.

* * *

Pomimo ważnej roli, jaką FFF odegrał w rozwoju polskiej kultury filmowej na przełomie lat 50. i 60., dość szybko doszło do wyczerpania formuły programowej tej imprezy. Wpłynęły na to różne czynniki. Według Andrzeja Kołodyńskiego koniec Festiwalu Festiwali Filmowych był bardzo prozaiczny: *Zachodni dystrybutorzy, któ-*

rzy początkowo uważali niemal za swój obowiązek wysyłanie głośnych filmów do komunistycznej Wschodniej Europy jako wizytówki zachodniej demokracji, stracili entuzjazm, gdy okazało się, że kopie pierwszej jakości wracają zdarte i zniszczone nieskończoną ilością nielegalnych projekcji (...). Coraz trudniej było o zestaw jeśli już nie Wielkich, to przynajmniej czołowych nagród z łączących się festiwalu⁷⁰.

Bardziej pogłębioną analizę przyczyn stopniowego obumierania imprezy zaproponował w roku 1966 Zygmunt Kałużyński: *W ciągu ostatnich paru lat nastąpiło przesunięcie w znaczeniu festiwalu. Odegrały one, w swoim czasie, rolę selekcyjną: publiczność stawiająca kinu wymagania, mogła dzięki nim zorientować się, jakie filmy żywią ambicję w morzu produkcji komercyjnej, która wówczas zalewała kino. (...) Kino przestało być rozrywką, stało się gałęzią kultury, twórczością, staje obok sztuk awangardowych naszych czasów (...). Festiwale przestały być sitami wybierającymi, to co najlepsze: sztuka filmowa jest teraz wszędzie. Można by nawet powiedzieć, że unika ona festiwalu (...). Festiwale stały się więc targami towaru akademickiego: z tej racji ich kumulacja w postaci warszawskiego FFF może dać pojęcie nie o awangardzie filmowej, lecz o stanie tzw. przyzwoitej produkcji⁷¹.*

Bezpośrednim efektem tych i innych problemów związanych z organizacją Festiwalu była decyzja o zmianie jego formuły programowej oraz nazwy. Tak jak Kałużyński, twórcy nowej imprezy liczyli na to, że „Konfrontacje” uwolnione od przymusu prezentacji wyłącznie filmów nagrodzonych na międzynarodowych festiwalach ułatwią promocję nowych i ciekawych zjawisk na obszarze filmu artystycznego. Z pewnością przez kilka lat tak było. Pod koniec lat 70. zaznacza się jednak wyraźna tendencja do komercjalizacji przeglądu, która osiągnie apogeum w latach 80. Ostatnia edycja imprezy odbędzie się już w wolnej Polsce, w 1993 roku. Za jej organizację będą odpowiadać pierwsze prywatne firmy dystrybucyjne, z których część wyspecjalizuje się w następnych latach w rozpowszechnianiu filmów artystycznych.

ANEKS. Lista filmów prezentowanych w ramach dziewięciu edycji FFF

1958: *Akcja profesora Hannibala*, Węgry, reż. Zoltan Fabri; *Białe noce*, Włochy, reż. Luchino Visconti; *Czarownice z Salem*, Francja, reż. Raymond Rouleau; *Czterdziesty pierwszy*, ZSRR, reż. Grigorij Czuchraj; *Dwunastu gniewnych ludzi*, USA, reż. Sidney Lumet; *Kanał*, Polska, reż. Andrzej Wajda; *Kapelusz pełen deszczu*, USA, reż. Fred Zinnemann; *Malwa*, ZSRR, reż. Władimir Braun; *Nie zabijaj*, USA, reż. William Wyler; *Noc i mgła*, Francja, reż. Alain Resnais; *Noce Cabirii*, Włochy, reż. Federico Fellini; *Noworoczna ofiara*, Chiny, reż. Szang Lu; *Pod osłoną nocy*, Indie, reż. Saryajit Ray; *Siódma pieczęć*, Szwecja, reż. Ingmar Bergman; *Ucieczka skazańca*, Francja, reż. Robert Bresson.

1959 (kwiecień): *Cichy Don*, ZSRR, reż. Siergiej Gierasimow; *Diabelski wynalazek*, Czechosłowacja, reż. Karel Zeman; *Ewa chce spać*, Polska, reż. Tadeusz Chmielewski; *Kochankowie*, Francja, reż. Louis Malle; *Koński pysk*, Wielka Brytania, reż. Ronald Neame; *Lecq żurawie*, ZSRR, reż. Michaił Kałatozow; *Mój wujaszek*, Francja, reż. Jacques Tati; *Nocq, kiedy przychodzi diabeł*, USA, reż. Robert Siodmak; *Ostatni dzień lata*, Polska, reż. Tadeusz Konwicki; *Przekłęci bracia*, Japonia, reż. Miyoji Ieki; *Ryksiarsz*, Japonia, reż. Hiroshi Inagaki; *Tomcio Paluch*,

USA, reż. George Pal; *U progu życia*, Szwecja, reż. Ingmar Bergman; *Wyzwanie*, Włochy, reż. Francesco Rosi.

1959 (grudzień): *400 batów*, Francja, reż. François Truffaut; *Anatomia morderstwa*, USA, reż. Otto Preminger; *Czarny Orfeusz*, Hiszpania, reż. Marcel Camus; *General Della Rovere*, Włochy, reż. Roberto Rossellini; *Gwiazdy*, Bułgaria/NRD, reż. Konrad Wolf; *Hiroszima, moja miłość*, Francja, reż. Alain Resnais; *Los człowieka*, ZSRR, reż. Sergiej Bondarczuk; *Nazarin*, Meksyk, reż. Luis Buñuel; *Orzeł*, Polska, reż. Leonard Buczkowski; *Pociąg*, Polska, reż. Jerzy Kawalerowicz; *Popiół i diament*, Polska, reż. Andrzej Wajda; *Świt nadchodzi*, Pakistan, reż. Ajay Kardar; *Twarz*, Szwecja, reż. Ingmar Bergman; *W czepku urodzeni*, NRF, reż. Kurt Hoffman; *Zamach*, Polska, reż. Jerzy Passendorfer.

1960: *Długa noc 1943*, Włochy, reż. Florestano Vancini; *Garsoniera*, USA, reż. Billy Wilder; *Liga dżentelmenów*, Wielka Brytania, reż. Basil Dearden; *Miejsce na Ziemi*, Polska, reż. Stanisław Różewicz; *Music Hall*, Wielka Brytania, reż. Tony Richardson; *Rocco i jego bracia*, Włochy, reż. Luchino Visconti; *Romeo, Julia i ciemność*, Czechosłowacja, reż. Jiří Weiss; *Róże dla prokuratora*, NRD, reż. Wolfgang Staudte; *Sieroża*, ZSRR, reż. Georgij Danielija, Igor Tałankin; *Statek z dynamitem*, Rumunia, reż. Liviu Ciulei; *Szminka do ust*, Włochy, reż. Damiano Damiani; *Wózek*, Hiszpania, reż. Marco Ferreri; *Żywi bohaterowie*, ZSRR, reż. M. Giedris, B. Bratkauskas, A. Žebrunas, W. Żelakjawiczus.

1962: *Czyste niebo*, ZSRR, reż. Grigorij Czuchraj; *Kronika jednego lata*, Francja, reż. Jean Rouch, Edgar Morin; *Łącznik*, USA, reż. Shirley Clarke; *Matka Joanna od Aniołów*, Polska, reż. Jerzy Kawalerowicz; *Naga wyspa*, Japonia, reż. Kaneto Shindo; *Noc*, Włochy, reż. Michelangelo Antonioni; *Ognie polne*, Japonia, reż. Kon Ichikawa; *Pokój przychodzącemu na świat*, ZSRR, reż. Aleksander Ałow, Władimir Naumow; *Profesor Mamlock*, NRD, reż. Konrad Wolf; *Rozbójnik*, Włochy, reż. Renato Castellani; *Samson*, Polska, reż. Andrzej Wajda; *Tak długa nieobecność*, Francja, reż. Henri Colpi; *Viridiana*, Hiszpania, reż. Luis Buñuel; *Z soboty na niedzielę*, Wielka Brytania, reż. Karel Reisz; *Zeszłego roku w Marienbadzie*, Francja, reż. Alain Resnais.

1963: *Anioł zagłady*, Meksyk, reż. Luis Buñuel; *Cudotwórczyni*, USA, reż. Arthur Penn; *Dziecko wojny*, ZSRR, reż. Andriej Tarkowski; *Dziewięć dni jednego roku*, ZSRR, reż. Michaił Romm; *Elektra*, Grecja, reż. Michael Cacoyannis; *Kronika rodzinna*, Włochy, reż. Valerio Zurlini; *Nóż w wodzie*, Polska, reż. Roman Polański; *Życie własnym życiem*, Francja, reż. Jean-Luc Godard; *Przygody Münchausena*, Czechosłowacja, reż. Karel Zeman; *Rozwód po włosku*, Włochy, reż. Pietro Germi; *Słońce i cień*, Bułgaria, reż. Rangel Wyłczanow; *Smak miodu*, Wielka Brytania, reż. Tony Richardson; *Smutek serca*, Francja, reż. François Reichenbach; *Ślubowanie*, Brazylia, reż. Anselmo Duarte; *Włóczykij*, Włochy, reż. Pier Paolo Pasolini; *Zaćmienie*, Włochy, reż. Michelangelo Antonioni.

1964: *Cztery dni Neapolu*, Włochy, reż. Nanni Loy; *Gdy przychodzi kot*, Czechosłowacja, reż. Vojtech Jasny; *Godzina psosowej róży*, Polska, reż. Halina Bie-

lińska; *Harakiri*, Japonia, reż. Masaki Kobayashi; *Jak być kochaną*, Polska, reż. Wojciech Jerzy Has; *Kozara*, Jugosławia, też. Veljko Bulajić; *Lampart*, Włochy, reż. Luchino Visconti; *Osiem i pół*, Włochy, reż. Federico Fellini; *Piękny maj*, Francja, reż. Chris Marker; *Pusty kurs*, ZSRR, reż. Władimir Wiengierow; *Ręce nad miastem*, Włochy, reż. Francesco Rossi; *Śmierć nazywa się Engelchen*, Czechosłowacja, reż. Jan Kadar i Elmar Klos; *Sportowe życie*, Wielka Brytania, reż. Lindsay Anderson; *Tragedia optymistyczna*, ZSRR, reż. Samson Samsonow.

1965: *Ameryka, Ameryka*, USA, reż. Elia Kazan; *Czarne i białe*, USA, reż. Larry Peerce; *Czarny Piotruś*, Czechosłowacja, reż. Miloš Forman; *Czerwona pustynia*, Włochy, reż. Michelangelo Antonioni; *Dziennik panny służącej*, Francja, reż. Louis Buñuel; *Echo*, Polska, reż. Stanisław Różewicz; *Gorzkie życie*, Włochy, reż. Carlo Lizzani; *Hamlet*, ZSRR, reż. Grigorij Kozincew; *Kobieta z wydm*, Japonia, reż. Hiroshi Teshigahara; *Kochać*, Szwecja, reż. Jörn Donner; *Lemoniadowy Joe*, Czechosłowacja, reż. Oldřich Lipsky; *Oskarżony*, Czechosłowacja, reż. Jan Kadar, Elmar Klos; *Pasażerka*, Polska, reż. Andrzej Munk; *Parasolki z Cherbourg*, Francja, reż. Jacques Demy; *Ten najlepszy*, USA, reż. Franklin Schaffner; *Wir*, Węgry, reż. Istvan Gaal; *Za króla i ojczyznę*, Wielka Brytania, reż. Joseph Losey; *Żywi i martwi*, ZSRR, reż. Aleksandr Stolper.

1966: *Błędne Gwiazdy Wielkiej Niedźwiedzicy*, Włochy, reż. Luchino Visconti; *Czwarta nad ranem*, Wielka Brytania, reż. Anthony Simmons; *Dwadzieścia godzin*, Węgry, reż. Zoltan Fabri; *Las powieszonych*, Rumunia, reż. Liviu Ciulei; *Małżeństwo po włosku*, Włochy, reż. Vittorio De Sica; *Mam 20 lat*, ZSRR, reż. Marlen Chucyjew; *Niebo nad głową*, Francja, reż. Yves Ciampi; *Obojętni*, Włochy, reż. Francesco Maselli; *Ojciec żołnierza*, ZSRR, reż. Rezo Czcheidze; *Pęty na dnie* (film nowelowy), Czechosłowacja; *Pluton 317*, Francja, reż. Pierre Schoendoerffer; *Rudobrody*, Japonia, reż. Akira Kurosawa; *Sposób na kobiety*, Wielka Brytania, reż. Richard Lester; *Trzy kroki po ziemi*, Polska, reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski; *Wzgórze*, Wielka Brytania, reż. Sidney Lumet; *Żołnierki*, Włochy, reż. Valerio Zurlini.

KRZYSZTOF JAJKO

Artykuł powstał w ramach realizacji projektu „Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945-1989”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2016/22/E/HS2/00135).

¹ Festiwal Festiwalu Filmowych 10-23 II 1958, Centrala Wynajmu Filmów 1958.

² Zgodnie z ustaleniami Jerzego Płażewskiego, w roku 1950 na ekranach polskich kin premierę miało 10 filmów z krajów kapitalistycznych, w 1951 – 6, w 1952 – 8, i tyle samo w 1953 r. Przez ponad 7 lat nie było w kinach żadnych nowych filmów amerykańskich. Zob. J. Płażewski, *Film zagraniczny w Polsce*, w:

Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia, red. E. Zajiček, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 335.

³ J. Płażewski, *Bez paszportów i wiz na międzynarodowe festiwale*, „Film” 1957, nr 35, s. 14.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Impreza ta została zapoczątkowana w 1947 r. pod nazwą Festiwal Filmów Radzieckich, któ-

- rażą potem zmieniono na Przegląd Filmów Radzieckich. Ostatecznie od początku lat 60. do końca istnienia PRL funkcjonowała pod nazwą Dni Filmu Radzieckiego.
- ⁷ Chociaż większość edycji FFF zorganizowano na początku roku, to dwa razy impreza miała miejsce w grudniu. Chodzi dokładnie o trzecią i czwartą odsłonę festiwalu.
- ⁸ *Festiwal Festiwalu Filmowych rozpoczął się wczoraj w Warszawie*, „Życie Warszawy” 1958, 11 lutego, s. 1.
- ⁹ *FFF już za trzy tygodnie*, „Życie Warszawy” 1958, 21 stycznia, s. 3.
- ¹⁰ *Materiały informacyjne z działalności Filmowej Rady Repertuarowej przy Centrali Wynajmu Filmów za okres 1-31 grudnia 1958 roku*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (AFINA), Filmowa Rada Repertuarowa, A-336, poz. 1 (brak numeracji kart).
- ¹¹ *FFF. kalendarzyk pokazów*, „Życie Warszawy” 1958, 6 lutego, s. 5.
- ¹² Pełna lista organizatorów FFF obejmowała: Centralę Wynajmu Filmów, Ekspozyturę CWF w Warszawie, Stołeczny Zarząd Kin, redakcję dziennika „Życia Warszawy” oraz redakcję tygodnika „Film”.
- ¹³ *Na początku przyszłego miesiąca IV FFF*, „Życie Warszawy” 1960, 3 listopada, s. 2. Film ostatecznie trafił do szerokiej dystrybucji kinowej w 1964 r.
- ¹⁴ *Zmiana w repertuarze VII FFF*, „Życie Warszawy” 1964, 5-6 stycznia, s. 5. Film ostatecznie trafił do szerokiej dystrybucji kinowej w 1965 r.
- ¹⁵ *Zmiana w programie FFF*, „Życie Warszawy” 1966, 18 stycznia, s. 4. Film ostatecznie trafił do szerokiej dystrybucji kinowej w 1966 r.
- ¹⁶ Z. Kałużyński, *Okiem widza*, „Polityka” 1958, 8 marca, s. 4.
- ¹⁷ *II FFF za 8 dni*, „Życie Warszawy” 1959, 26 marca, s. 1.
- ¹⁸ Stg, *III FFF Czarny Orfeusz otwiera program*, „Życie Warszawy” 1959, 8 grudnia, s. 1.
- ¹⁹ „Życie Warszawy” 1960, 10 grudnia, s. 1.
- ²⁰ S. Grzelecki, *Nic i wszystko*, „Życie Warszawy” 1966, 18 stycznia, s. 4.
- ²¹ J. S. Majewski, *Historia warszawskich kin*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2019, s. 258-262.
- ²² Tamże, s. 290.
- ²³ Wyjątek od tej reguły stanowiła ostatnia edycja FFF, kiedy liczbę seansów zwiększono do 4.
- ²⁴ S. Grzelecki, *Marlena dla mas, FFF dla kas?* „Życie Warszawy” 1964, 9 stycznia, s. 5.
- ²⁵ *Informacja w sprawie organizacji pokazów filmowych p.t. Konfrontacje 1978 r.*, Warszawa, 26 II 1978 r., Archiwum Akt Nowych, Wydział Kultury KC PZPR, LVI-775 (brak numeracji kart).
- ²⁶ A. Kolodyński, *Czas zacząć odliczanie*, katalog „Konfrontacje ‘93”, s. 9.
- ²⁷ Stg, *Bilans II FFF. Ciągłe eksperymenty*, „Życie Warszawy” 1959, 23 kwietnia, s. 5.
- ²⁸ *Sukces Festiwalu Filmowych*, „Film” 1958, 2 marca, s. 2.
- ²⁹ *V FFF zakończony*, „Życie Warszawy” 1962, 28-29 stycznia, s. 1.
- ³⁰ *FFF*, „Życie Warszawy” 1963, 4 stycznia, s. 4.
- ³¹ *Rocznik statystyczny kultury 1945-1967*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 1969, s. 353.
- ³² S. Grzelecki, *FFF? Oczywiście! Ale – inaczej*, „Życie Warszawy” 1960, 6 stycznia, s. 3.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ *Sukces Festiwalu...* dz. cyt. Według relacji Jerzego Płażewskiego bilety na seans *Nocy Cabirii* można było kupić za zawrotną sumę 100 zł. Zob. Jerzy Płażewski, *FFF po raz pierwszy*, „Przegląd Kulturalny” 6-12 marca, s. 11.
- ³⁵ Stg, *Strasna zaba*, „Życie Warszawy” 1959, 20-21 grudnia, s. 8.
- ³⁶ Z. Kałużyński, *Dziś flaki (wojenne) międzynarodowe*, „Polityka” 1960, 2 stycznia, s. 6.
- ³⁷ S. Grzelecki, *Marlena dla...* dz. cyt.
- ³⁸ Lista kolejnych edycji FFF ze wskazaniem festiwalu, na których nagrodzono prezentowane w Warszawie filmy: Cannes, Karlowe Wary, Berlin, Wenecja (I FFF), Cannes, Bruksela, Karlowe Wary, San Sebastian, Wenecja (II FFF), Cannes, San Sebastian, Moskwa, Wenecja (III FFF), Cannes, San Sebastian, Karlowe Wary, Wenecja (IV FFF), Cannes, San Sebastian, Moskwa, Wenecja (V FFF), Wenecja, Locarno, San Sebastian, Karlowe Wary, Cannes (VI FFF), Cannes, Moskwa, Wenecja, San Francisco (VII FFF), Cannes, Wenecja, Locarno, Karlowe Wary, San Sebastian (VIII FFF), Cannes, Moskwa, Wenecja, Locarno, Mar Del Plata (IX FFF).
- ³⁹ N. Baughan, *A brief history of the BFI London Film Festival*, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/brief-history-bfi-london-film-festival> (dostęp: 23.03.2019).
- ⁴⁰ S. Grzelecki, *FFF? Oczywiście...* dz. cyt.
- ⁴¹ *VIII Festiwal Festiwalu Filmowych. Oceny – Aforyzmy – Konfrontacje*, „Film” 1965, 14 lutego, s. 7.
- ⁴² W latach 1946-1954 zwycięzca festiwalu w Cannes otrzymywał Wielką Nagrodę Festiwalu (Grand Prix du Festival). W roku 1955 główna nagroda została nazwana Złotą Palmą. 9 lat później organizatorzy imprezy powrócili na dziesięć lat do określenia Grand Prix. Zob.

- S. Grzelecki, L. Armatys, *Międzynarodowe festiwale filmowe*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 120-143.
- ⁴³ Pod takim tytułem film był wyświetlany w programie I FFF. Powszechnie przyjętym polskim tytułem filmu jest *Przyjacielska perswazja*.
- ⁴⁴ W tym przypadku wpływ na decyzję o otwarciu FFF filmem *Pasażerka* miał z pewnością fakt, że było to ostatnie dzieło Andrzeja Munka, który zginął tragicznie w roku 1961.
- ⁴⁵ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 33.
- ⁴⁶ Z. Kłaczyński, *Film szuka człowieka (na marginesie IV FFF)*, „Trybuna Ludu” 1960, 27 grudnia, s. 6.
- ⁴⁷ L. Pijanowski, *O Festiwalu Festiwali – nie tylko o filmach*, „Polityka” 1959, 25 kwietnia, s. 10.
- ⁴⁸ J. Płażewski, *II FFF – tradycja rzetelna*, „Przegląd Kulturalny” 1959, 7 maja, s. 11.
- ⁴⁹ C. H. Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick 2011, s. 42-43.
- ⁵⁰ bsm, *20 wieczorów*, „Film” 1965, 10 stycznia, s. 11.
- ⁵¹ Stg, *Festiwalowe marginesy*, „Życie Warszawy” 1959, 8 kwietnia, s. 8.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ S. Grzelecki, *Rozczarowania i protesty*, „Życie Warszawy” 1966, 21 stycznia, s. 4.
- ⁵⁴ S. Grzelecki, L. Armatys, dz. cyt., Warszawa 1967, s. 11.
- ⁵⁵ Tamże, s. 72.
- ⁵⁶ Na przełomie lat 40. i 50. w międzynarodowych festiwalach filmowych uczestniczyło niewiele polskich filmów (bo też niewiele ich wówczas wyprodukowano). Dodatkowo większość z nich odbiegała od standardów coraz bardziej popularnego na Zachodzie filmu artystycznego. W rezultacie do momentu pojawienia się tzw. polskiej szkoły filmowej w drugiej połowie lat 50., której najbardziej znanymi reprezentantami byli Andrzej Wajda, Andrzej Munk czy Jerzy Kawalerowicz, festiwalowe zdobycze polskiej kinematografii przedstawiały się nader skromnie. Były to m.in. Wielka Nagroda dla *Ostatniego etapu* na festiwalu w Mariańskich Łąźniach (poprzednik festiwalu w Karlowych Warach) oraz nagroda specjalna na festiwalu w Cannes dla *Piątki z ulicy Barskiej*. Te nieliczne sukcesy polskiego kina za granicą w dużej mierze przyczyniły się do braku zainteresowania festiwalami filmowymi w Polsce. Warto także zwrócić uwagę, że w okresie stali-
- nizmu zarówno w prasie branżowej, jak i w innych czasopismach relacje prasowe z zachodnich festiwali filmowych pojawiały się niezwykle rzadko. Jednocześnie drukowano bardzo obszerne sprawozdania z festiwalu w Karlowych Warach, jasno dając do zrozumienia, że tylko ta podporządkowana wymogom socjalistycznej polityki kulturalnej impreza służy promocji ambitnego kina.
- ⁵⁷ S. Neale, *Art Cinema as Institution*, w: *The European Cinema Reader*, red. C. Fowler, Routledge, Londyn 2002, s. 118; T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s. 84-92; T. Balio, *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973*, The University of Wisconsin Press, Madison 2010, s. 85-87; C. H. Wong, dz. cyt., s. 29-46.
- ⁵⁸ *Materiały informacyjne z działalności Filmowej Rady Repertuarowej przy Centrali Wynajmu Filmów za okres 1-30 kwietnia 1959 roku oraz Materiały... za okres 1-30 czerwca 1959 roku*, AFINA, Filmowa Rada Repertuarowa, A-336, poz. 2 (brak numeracji kart).
- ⁵⁹ *Materiały informacyjne z działalności Filmowej Rady Repertuarowej przy Centrali Wynajmu Filmów za okres 1-30 września 1962 roku*, AFINA, Filmowa Rada Repertuarowa, A-336, poz. 5 (brak numeracji kart).
- ⁶⁰ *II FFF. Dziś Jacques Tati!*, „Życie Warszawy” 1959, 4 kwietnia, s. 1.
- ⁶¹ C. H. Wong, dz. cyt., s. 29, 64.
- ⁶² *Gdyby na Festiwalu Festiwali Filmowych...*, „Film” 1958, 16 marca, s. 8.
- ⁶³ *II FFF w oczach polskich krytyków*, „Film” 1959, 17 maja, s. 2-3.
- ⁶⁴ *Dziwięciu gniewnych ludzi. Ocena VIII Festiwalu Festiwali Filmowych*, „Film” 1965, 14 lutego, s. 6.
- ⁶⁵ *Widzowie wiedzą najlepiej. Tak głosowali uczestnicy Expressondy*, „Express Wieczorny” 1958, 12 marca, s. 1-2.
- ⁶⁶ W dzienniku „Życie Warszawy” niestrudżonym recenzentem wyświetlanych na warszawskiej imprezie filmów był Stanisław Grzelecki, który w ciągu dziewięciu lat trwania imprezy opublikował w stołecznym dzienniku kilkadziesiąt artykułów.
- ⁶⁷ J. Płażewski, *Na jakie filmy chodzi polska publiczność*, „Przegląd Kulturalny” 1958, 13-19 lutego, s. 9.
- ⁶⁸ S. Neale, dz. cyt., s. 114-118.
- ⁶⁹ Z. Kałużyński, *Okiem...* dz. cyt.
- ⁷⁰ A. Kołodyński, dz. cyt., s. 8.
- ⁷¹ Z. Kałużyński, *Targi handlowe i antykwariat*, „Film” 1966, 6 lutego, s. 11.