

Emil Sowiński
(Uniwersytet Łódzki)

Produkcja i dystrybucja filmów instruktażowych i popularnonaukowych na przykładzie działalności Wytwórni Filmów Oświatowych w latach 1962–1989

Wytwórnia Filmów Oświatowych na stałe zapisała się w historii polskiego filmu dokumentalnego jako producent filmów krótkometrażowych, których twórcami byli Wojciech Wiszniewski, Bogdan Dziworski, Marek Koterski, Piotr Andrejew czy Piotr Szulkin, okrzyknięci pod koniec lat siedemdziesiątych przez ówczesną krytykę filmową „pokoleniem WFO”¹. To sformułowanie było olbrzymim komplementem dla Wytwórni, która wcześniej była przede wszystkim producentem filmów oświatowych, niecieszących się tak wielką popularnością wśród krytyków oraz branży, jak filmy dokumentalne produkowane przez konkurencyjną Wytwórnię Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Celem autora artykułu jest nie tylko przypomnienie o tej jakże licznej (dziś zbiory WFO to prawie pięć tysięcy filmów) oraz ciekawej twórczości, ale przede wszystkim zwrócenie uwagi na instytucjonalne funkcjonowanie filmu oświatowego w kinematografii peerelowskiej w latach 1962–1989.

Lata czterdzieste i pięćdziesiąte, najpierw w Dziale Filmów Oświatowych Instytutu Filmowego, a następnie Wytwórni Filmów Oświatowych (powołana na mocy zarządzenia Ministra Kultury 29 grudnia 1949 roku) charakteryzowała bardzo duża rotacja, spowodowana wieloma zmianami polityczno-gospodarczymi. W 1962 roku, gdy na czele WFO stanęli Marek Garlicki (dyrektor) i Władysław Orłowski (naczelný redaktor), sytuacja się ustabilizowała. Na wskutek połuzowania planów produkcyjnych obaj dyrektorzy zapoczątkowali nową politykę programową, która – lepiej lub gorzej – była kontynuowana przez kolejnych dyrektorów i naczelných redaktorów aż do 1989 roku. Polityka ta charakteryzowała się przede wszystkim dopuszczeniem do głosu młodych twórców, wykroczeniem poza formułę, jakie narzuca gatunek filmu oświatowego, oraz podejmowanie tematów dotyczących nowych technologii i mediów². To

¹ Zob. Oskar Sobański, *Pokolenie WFO*, „Film” 1979, nr 34, s. 14–15.

² Jerzy Peltz, *Nowe plany, nowe filmy*, „Kamera” 1963, nr 4, s. 5.

świeże spojrzenie na program WFO spowodowało, że Garlicki przetrwał na stanowisku dyrektora WFO aż 11 lat (do 1973 roku, kiedy to został zastąpiony przez Piotra Szczepańskiego), a Orłowski na stanowisku redaktora naczelnego do 1968 roku³, kiedy to po wydarzeniach marcowych musiał zrezygnować z zajmowanego stanowiska. Początek lat sześćdziesiątych to także stabilizacja w systemie dystrybucji filmów oświatowych. Do 1949 roku funkcjonujący w ramach Instytutu Filmowego dział filmów oświatowych, oprócz produkcji, zajmował się także dystrybucją filmów oświatowych. Po reorganizacji w 1949 roku powstało niezależne od WFO przedsiębiorstwo – Centralny Ośrodek Rozpowszechniania Filmów (CORF), które zakończyło swój żywot już dwa lata później, gdy zostało włączone w skład Centrali Wynajmu Filmu⁴. W 1957 roku ponownie został powołany specjalny podmiot mający zajmować się rozpowszechnianiem filmów oświatowych, czyli Centrala Rozpowszechniania Filmów Oświatowych (CRFO), przemianowana cztery lata później w funkcjonujący aż do 1974 roku „Filmos” (Centrala Filmów Oświatowych)⁵.

Piotr Sitarski trafnie zauważa, że film oświatowy „charakteryzuje się sporym zróżnicowaniem wewnętrznym, od filmu naukowego, przez szkolny, popularnonaukowy aż do instruktażowego”⁶. Ta niejednorodność tematyczna i stylistyczna, która od zawsze sprawiała badaczom problemy natury terminologicznej, została „rozwiązana” w strukturze organizacyjnej Wytwórni Filmów Oświatowych. Na jej czele stał dyrektor naczelny, a jego zastępcami byli: dyrektor ds. ekonomicznych oraz naczelny redaktor (dyrektor ds. programowo-artystycznych); temu ostatniemu podlegały redakcje, które odgrywały olbrzymią rolę w okresie przygotowawczym produkcji filmowej. Jedną z nich była redakcja filmów popularnonaukowych, a drugą redakcja filmów szkolnych i instruktażowych⁷. Pierwsza z nich przygotowywała produkcje filmów etnograficznych, filmów o sztuce czy filmów przyrodniczych, z kolei w tej drugiej powstawały filmy dydaktyczne (przeznaczone dla szkół) oraz instruktażowe (przeznaczone między innymi dla zakładów pracy czy państwowych gospodarstw rolnych). Te pierwsze były powszechnie znane, ponieważ

³ Dla porównania, w latach pięćdziesiątych funkcję dyrektora sprawowały trzy osoby, a naczelnym redaktorem było aż pięć osób. Podaję za: Teresa Oziemka, Elżbieta Drecka-Wojtyczka, *Oświatówka. 55 lat z filmem krótkim*, Łódź 2000, s. 12–14.

⁴ Piotr Gorczykowski, *Od Instytutu Filmowego do Filmosu*, „Kamera” 1964, nr 7, s. 16.

⁵ Maciej Łukowski, *Polski film popularnonaukowy*, Warszawa 1986, s. 15–16.

⁶ Piotr Sitarski, *Obiekty antyfilmowe: tematyka informatyczna i kształtowanie się postawy autorskiej w filmach „Ludzie liczą” i „Komputery”*, [w:] *Cierpienie i nadzieja w twórczości Krzysztofa Zanussiego*, red. Andrzej Baczyński, Michał Drózd, Michał Legan, Kraków 2015, s. 129.

⁷ Ta redakcja zajmowała się także filmami reklamowymi, które stanowiły dość dużą część produkcji filmowej WFO w latach siedemdziesiątych.

trafiały do kin jako dodatki, a także dostawały nagrody na krakowskim festiwalu filmów krótkometrażowych, co powodowało, że pisano o nich w prasie (nie tylko specjalistycznej), zwracając przede wszystkim uwagę na ich walory artystyczne. Tymi drugimi prasa zajmowała się rzadko (jeśli już o nich pisano, to nie zwracano uwagi na wartość artystyczną), a ich pola eksploatacji (o czym jeszcze będzie mowa) były o wiele bardziej sprofilowane aniżeli filmów popularnonaukowych. Należy w tym momencie dodać, że w większości przypadków produkcja tych ostatnich wynikała z planu tematycznego Wytwórni, który był corocznie ustalany przez redakcję i zatwierdzany przez dyrektora, a pieniądze na ich finansowanie pochodziły z Ministerstwa Kultury i Sztuki. Z kolei większość filmów instruktażowych i dydaktycznych była finansowana z pieniędzy zlecniodawców, do których należeli między innymi: Ministerstwo Oświaty i Wychowania, Ministerstwo Rolnictwa, Ministerstwo Zdrowia, a także inne jednostki gospodarcze (na przykład Polskie Koleje Państwowe)⁸.

Produkcja filmów oświatowych

Pierwszym krokiem w realizacji filmu oświatowego był wybór tematu. W przypadku filmu zleconego (zazwyczaj filmu dydaktycznego, instruktażowego lub reklamy) temat był z góry narzucany przez zlecniodawcę. Na przykład w 1980 roku zawarto umowę pomiędzy WFO a Zjednoczeniem Nasiennictwa Rolniczego i Ogrodniczego, w której WFO zobowiązała się do wyprodukowania filmu instruktażowego *Uprawa grochu na nasiona* w reżyserii Aleksandra Domalewskiego⁹ (reżysera filmu, spośród będących na etacie twórców, wybierały władze WFO, a nie zlecniodawca) za kwotę ustaloną na podstawie wstępnych kalkulacji. Gdy mieliśmy do czynienia z filmem finansowanym przez Ministerstwo Kultury, tematy

⁸ Co ciekawe, podział obowiązujący w produkcji WFO na filmy popularnonaukowe i filmy dydaktyczne oraz instruktażowe został przeniesiony także do literatury fachowej. W książce o filmie popularnonaukowym autorstwa Macieja Łukowskiego (redaktora naczelnego w latach 1974–1979 i dyrektora Wytwórni w latach 1982–1986) odnajdziemy podział na: filmy naukowe (odbiorcami tego typu filmów są środowiska akademickie), dydaktyczne (odmianą tego typu filmów będzie film instruktażowy) oraz popularnonaukowe (tutaj wymienione są filmy przyrodnicze, filmy o kulturze i sztuce, filmy etnograficzne, filmy o oświacie zdrowotnej, filmy popularyzujące osiągnięcia nauki, filmy wychowawcze i filmy światopoglądowe). Podaję za: Maciej Łukowski, *Polski film popularnonaukowy*, Warszawa 1986, s. 15–16.

⁹ Aleksander Domalewski był jednym z reżyserów, którzy w latach pięćdziesiątych dostali tzw. „nakaz pracy” i po studiach w Łódzkiej Szkole Filmowej zostali oddelegowani do pracy w WFO.

filmów proponowali twórcy, a także redakcja programowa¹⁰. Wybór tematu powstawał w formie „zapisu tematu”¹¹, który opiniowała redakcja, a następnie dyrektor Wytwórni podejmował decyzje o jego przyjęciu do planu tematycznego¹². Jeśli decyzja była pozytywna, filmowy temat powierzano „opiece” konkretnego redaktora zajmującego się określonym typem filmów¹³. Następnie rozpoczynano pracę nad dokumentacją, która w przypadku filmów oświatowych była jednym z najważniejszych etapów w toku produkcji.

Maciej Łukowski pisał, że „film popularnonaukowy nie może funkcjonować bez pomocy nauki”¹⁴. Pisząc te słowa, Łukowski miał oczywiście na myśli, że twórcy filmu popularnonaukowego (a także dydaktycznego i instruktażowego) potrzebują przy stworzeniu szkicu scenariusza (a następnie scenariusza) pomocy naukowców, wyspecjalizowanych w dziedzinie, którą ma podjąć produkowany film. Naukowiec, który decydował się na współpracę przy produkcji filmu deklarował, że stworzy na jego potrzeby dokumentację naukową. Równolegle do niej powstawała tzw. dokumentacja reżyserska, będąca zapisem wiedzy reżysera na zlecony temat. W przygotowaniach ogromną pomocą służyła reżyserowi biblioteka, znajdująca się w Wytwórni Filmów Oświatowych, zawierająca bardzo bogaty zbiór publikacji naukowych z różnych dziedzin¹⁵. Takie dwa typy dokumentacji powstały, na przykład, przy jednym z najbardziej uhonorowanych filmów instruktażowych (rolniczych) w reżyserii Witolda Poważy (autora wielu filmów instruktażowych). Mowa tutaj o filmie *Odmiany mieszańcowe warzyw* (1976)¹⁶, do którego dokumentację naukową przygotowywał Roch Włodzimierz Doruchowski, genetyk pracujący w Instytucie

¹⁰ Maciej Łukowski, *Polski film...*, s. 31.

¹¹ Chodzi o kilkustronicowy opis przyszłego filmu, wyjaśniający chęć podjęcia jego realizacji.

¹² Maciej Łukowski, *Polski film...*, s. 32.

¹³ Oglądając napisy końcowe filmów powstałych w WFO z całą pewnością zauważymy, że w określonych rodzajach filmów specjalizowali się poszczególni redaktorzy. Przykładem niech będzie Teresa Oziemska, z wykształcenia archeolog, współpracująca od połowy lat siedemdziesiątych przy większości popularnonaukowych filmów o sztuce.

¹⁴ Maciej Łukowski, *Polski film...*, s. 32.

¹⁵ Warto w tym momencie przywołać anegdotę, którą często opowiada Stefan Czyżewski, autor zdjęć do filmów instruktażowych Aleksandra Domalewskiego. Otóż Domalewski zawsze bardzo rzetelnie przygotowywał się do produkcji filmów i studiował literaturę fachową. Do tego stopnia był przekonany do swoich racji, że w czasie zdjęć wdawał się w kłótnie z uprawiającymi groch, zarzucając im, że wykonują poszczególne czynności w niewłaściwy sposób.

¹⁶ Film otrzymał I nagrodę na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Rolniczych w Lublinie oraz III nagrodę na Ogólnopolskim Festiwalu Dydaktycznych w Łodzi. Podaje za: *Katalog Wytwórni Filmów Oświatowych 1977–1979*, Łódź 1979, s. 138.

Warzywnictwa w Skierniewicach, a dokumentację reżyserską Witold Potwada¹⁷.

Bardzo często autora dokumentacji naukowej zapraszano do dalszych prac produkcyjnych w charakterze konsultanta naukowego. Umowa z konsultantem była skonstruowana w taki sposób, że 25% wynagrodzenia¹⁸ było wypłacane po podpisaniu umowy, a 75% po przyjęciu przez Wytwórnę scenariusza, który miał powstawać przy jego pomocy. Tak skonstruowana umowa pokazuje, że rola konsultanta najważniejsza była na etapie powstawania scenariusza, a więc najważniejszego dokumentu w procesie produkcji filmowej na którego podstawie powstawał potem scenopis oraz plan generalny. Często zdarzało się również, że film miał kilku konsultantów naukowych. Tak było w przypadku filmu Bohdana Mościckiego *Harmonia dźwięków* (1977), do którego zatrudniono zarówno specjalistów z zakresu pedagogiki jak i muzykologii¹⁹.

Jednym z najważniejszych paragrafów umowy z konsultantem był paragraf drugi, mówiący o tym, że konsultant zobowiązany jest udzielić autorowi scenariusza wskazówek o charakterze rzeczowym²⁰. Ten zapis daje o sobie znać w przygotowywanych przez konsultantów opiniach, dotyczących szkiców scenariusza lub scenariuszów stworzonych przez reżyserów. Jak możemy się domyślać, są to zazwyczaj uwagi dotyczące terminologii używanej przez autorów scenariusza. Na przykład, w recenzji scenariusza *Odmiany mieszańcowe warzyw* konsultant podkreśla, że „treść i forma scenariusza nie budzi zasadniczych zastrzeżeń”²¹, ale proponuje „naniesienie poprawek terminologicznych”²², po czym szczegółowo pisze, gdzie takie zmiany należy wprowadzić: „str. 2 i 3 – zamiast – »partnerów« użyć terminu »komponentów«. Wiersz 5 od dołu – zamiast »tysiące« wstawić »setki«”²³. Uwagi podobnej natury odnajdziemy w opinii do scenariusza filmu Wandy Rollny *Moje zęby świadczą o mnie* (1976), powstającego na zlecenie Ministerstwa Oświaty i Wychowania. Dyrektor przychodni, w której działał zakład stomatologii dziecięcej stwierdził, że „forma scenariusza wydaje nam się dobra po dokonaniu poprawek tekstowych”²⁴, a następnie zalecił, „że właściwym byłoby zastosowanie nomenklatury

¹⁷ Informacja pochodzi z teczki produkcyjnej filmu *Odmiany mieszańcowe warzyw*.

¹⁸ Co ciekawe, jeśli konsultant pracował poza siedzibą Wytwórni, miał prawo do zwrotu kosztów za nocleg, podróż i dietę na takich samych zasadach jak pracownicy WFO.

¹⁹ Teczka produkcyjna filmu *Harmonia dźwięku* (zbiory WFO).

²⁰ Przytaczam na podstawie analizy zawartości teczek produkcyjnych filmów popularnonaukowych i dydaktycznych.

²¹ Teczka produkcyjna filmu *Odmiany mieszańcowe warzyw* (zbiory WFO).

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Teczka produkcyjna filmu *Moje zęby świadczą o mnie* (zbiory WFO).

zgodnej z obecnymi wymogami, a mianowicie – zamiast »szkolny gabinet dentystyczny« – »szkolna poradnia stomatologiczna«, zamiast »kontrola dentystyczna« – »okresowe badanie stomatologiczne«²⁵. Zdarzali się oczywiście konsultanci, którzy nie zwracali uwagi na niuanse terminologiczne, ale na błędy merytoryczne. Przykładowo, w recenzji scenariusza filmu *Twój ubiór a bezpieczna praca*²⁶ (1974, reż. Zbigniew Kiersztajn) przeczytamy: „Po zapoznaniu się z całością materiałów możnaby odnieść wrażenie, że podstawowym zabezpieczeniem pracowników jest ubiór, natomiast w przemyśle chemicznym podstawowe zabezpieczenia przed szkodliwościami i zagrożeniami leżą w sferze techniki [...] w komentarzu należy podać warunki w jakich można używać pochłaniaczy [...], mocnego wyekspozowania wymagają ochronniki słuchu, gdyż jednym z zagrożeń chorobą zawodową w chemii jest nadmierny hałas [...], szczególnie przy aparatach tlenowych, w komentarzu, należy zwrócić uwagę na konieczność badań lekarskich pracowników przed dopuszczeniem ich do używania tych aparatów”²⁷. Byli także konsultanci²⁸, którzy nie tylko skupiali się na warstwie merytorycznej, ale chcieli wpłynąć na wymiar artystyczny filmu. Przykładem niech będzie opinia konsultanta filmu *Harmonia dźwięków*, który sugerował wykorzystanie w filmie organów katedry oliwskiej²⁹. Po uwzględnieniu opinii konsultantów redakcja pisała prośbę do dyrektora Wytwórni o skierowanie filmu do produkcji³⁰, w której pisano między innymi, że scenariusz został zrecenzowany przez konsultantów oraz że wszystkie naniesione uwagi zostaną wzięte pod uwagę podczas okresu zdjęciowego.

Okres zdjęciowy to oczywiście najważniejszy moment w realizacji filmu. W produkcji filmów fikcjonalnych ilość dni zdjęciowych jest zwykle uzależniona od przewidywanej długości filmu. Tymczasem w przypadku filmów popularnonaukowych (na przykład przyrodniczych) albo instruktażowych (na przykład rolniczych) ilość dni zdjęciowych jest – oprócz

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Tytuł roboczy filmu, który funkcjonuje w dokumentach produkcyjnych to *Ubiór a BHP*.

²⁷ Teczka produkcyjna filmu *Ubiór a BHP* (zbiory WFO). Zachowałem oryginalną pisownię.

²⁸ Zdarzało się także, że specjaliści w danej dziedzinie sami wychodzili z pomysłem na film popularnonaukowy. Redakcja po zapoznaniu się z projektem przekazywała go konkretnemu reżyserowi, który wspólnie z konsultantem (pomysłodawcą) tworzył następnie dokumentację i scenariusz filmu. Tak było w przypadku filmu *Ślad* (1976, reż. Helena Włodarczyk) o twórczości Aliny Szapocznikow, kiedy to z pomysłem na dokument o rzeźbiarce przyszła do Wytwórni Irena Kolat-Ways z Muzeum Sztuki w Łodzi.

²⁹ Teczka produkcyjna filmu *Harmonia dźwięków* (zbiory WFO).

³⁰ W przypadku filmów zleceńowych dodatkowe pismo, mówiące o tym, że dany scenariusz (po uwzględnieniu uwag konsultanta) może być podstawą do realizacji filmu, wysyłał do WFO zleceniodawca.

przewidywanej długości (wynikającej z analizy scenariusza i scenopisu) – zwykle uzależniona od trudności ich realizacji. O wiele krótszy jest okres zdjęciowy jednoaktowego oświatowego filmu zainscenizowanego (około dziesięć dni zdjęciowych), a znacznie dłuższy filmu przyrodniczego czy też biologicznego, charakteryzującego się długotrwałym podpatrywaniem zjawisk przyrodniczych lub zdjęciami mającymi miejsce w pracowniach naukowych. Z długością okresu zdjęciowego ściśle wiążą się także tzw. limity taśmy³¹, z czego największy limit przewidziany jest w przypadku zdjęć dzieci oraz dzikich zwierząt³². Znaczący wpływ na długość okresu zdjęciowego mają także wykorzystywane bardzo często w filmach oświatowych tzw. zdjęcia specjalne, które są zazwyczaj krótkimi wstawkami animowanymi, odpowiednio wcześniej projektowanymi przez specjalistów z zakładów plastycznych, prezentujące modele przestrzenne, na przykład budowę atomu, strukturę materii, ruch pojazdów kosmicznych itp.³³ Przykładem filmu, w którym skorzystano z pomocy specjalistów od animacji (w tym przypadku z łódzkiego studia Se-ma-for), był film *Moje zęby świadczą o mnie*, gdzie odpowiedzialnym za wstawki animowane był reżyser i scenograf Andrzej Piliczewski³⁴. O ile w przypadku wstawek animowanych korzystano zwykle z zaprzyjaźnionego studia Se-ma-for (co ciekawe, oddział obróbki taśmy w WFO świadczył usługi dla Se-ma-fora), to w przypadku wykorzystywania tzw. zdjęć trickowych (zwolnionych, przyspieszonych czy makro- lub mikroskopowych) nie musiano tego robić. W Wytwórni istniał bowiem Oddział Filmów Biologicznych, którym kierował Jan Susłowski. Oddział powstał w 1957 roku i dysponował mikroskopami oraz kamerami poklatkowymi, co umożliwiała rejestrowanie takich zjawisk, jak podział komórki żywych organizmów, kiełkowanie zarodników czy tworzenie się kryształów³⁵. Warto w tym momencie przywołać postać Józefa Arkusza, wybitnego twórcę filmów biologicznych, którego większość filmów składała się ze zdjęć trickowych. Jednym z najznakomitszych jego filmów są popularnonaukowe *Przemiany stali* (1964), gdzie zastosowano mikroskop, żeby „zajrzeć” w głąb rozżarzonej stali, a zdjęcia poklatkowe pozwoliły zarejestrować trwający blisko cztery godziny proces normalizacji stali na czternastu metrach taśmy filmowej, co na ekranie zajęło około trzydziestu siedmiu sekund³⁶.

³¹ Limit taśmy to stosunek przyznanej długości taśmy filmowej do przewidywanej długości filmu.

³² Maciej Łukowski, *Polski film...*, s. 34.

³³ *Ibidem*, s. 35.

³⁴ Informacja pochodzi z teczki produkcyjnej filmu *Moje zęby świadczą o mnie*.

³⁵ Oddział Filmów Biologicznych Wytwórni Filmów Oświatowych, „Nowy Film Oświatowy” 1959, nr 7, s. 11.

³⁶ Władysław Orłowski, *Niektóre problemy filmu oświatowego*, „Kamera” 1966, nr 7, s. 3.

Po zakończeniu zdjęć, a następnie ich wywołaniu w laboratorium Wytwórni, następował etap montażu i udźwiękowienia, przy czym jako pierwszy wykonywany był montaż obrazu, a dopiero następnie rozpoczęły się prace nad udźwiękowieniem, a także nad stworzeniem czołówki i napisów końcowych. Zmontowany obraz stawał się także podstawą do zamówienia specjalnie stworzonej muzyki; niezapomnianymi ścieżkami muzycznymi są na pewno te skomponowane przez Krzysztofa Komedę do filmów oświatowych Edwarda Etlera³⁷. Niemniej jednak bardzo często było tak, że nie zamawiano muzyki oryginalnej (tnąc przy tym koszty) i korzystano z istniejącej w WFO fonoteki.

Zmontowany obraz wraz z nagraniem ścieżką dźwiękową (na osobnych taśmach) był poddawany kolaudacji, która – podobnie jak w wypadku filmów pełnometrażowych fabularnych realizowanych przez Zespoły Filmowe w Wytwórniach Filmów Fabularnych – decydowała o przyjęciu filmu. W czasie pierwszej kolaudacji komisja (w skład której wchodził zazwyczaj zleceńodawca, twórcy filmowi, redaktorzy, a także konsultanci naukowcy filmu) tworzyła listę zaleceń, do których reżyser musiał się zastosować, a następnie przedstawić film po zmianach na drugiej kolaudacji. Podobnie jak w przypadku recenzji scenariuszy pisanych przez konsultantów, uwagi komisji kolaudacyjnej dotyczyły zazwyczaj warstwy merytorycznej filmu. Podczas kolaudacji filmu *Odmiany mieszańcowe warzyw* jeden z kolaudantów zauważył: „Termin ogrodnictwo brzmi trochę za szumnie. Cebula czerniakowska jest dobra. Są różne odmiany cebuli, należy w komentarzu zmienić trochę danych o cebuli”³⁸. Uwagi kolaudanta zostały następnie przedstawione przez redaktora Konrada Siweckiego³⁹ i film został skierowany do poprawek, a po poprawkach, na drugiej kolaudacji, został przyjęty. Oczywiście były także przypadki, że kolaudanci przyjmowali film bez zastrzeżeń. Bardzo ciekawa sytuacja miała miejsce na kolaudacji filmu zleceńowego *Twój ubiór a bezpieczna praca*, gdzie uczestnicy kolaudacji zgodnie stwierdzili, że film jest bardzo dobry, ale ich zdaniem za długi o dwieście metrów. Ostatecznie, po burzliwej dyskusji z reżyserem okazało się, że możliwe będzie skrócenie filmu o sto metrów⁴⁰.

³⁷ Komeda nie był jedynym jazzmanem tworzącym muzykę do filmów oświatowych. Na uwagę zasługuje także ścieżka muzyczna skomponowana przez Jerzego „Dudusia” Matuszkiewicza do znakomitego filmu przyrodniczego *Mrówcze szlaki* (1956, reż. Stanisław Kokesz).

³⁸ Teczka produkcyjna filmu *Odmiany mieszańcowe warzyw* (zbiory WFO).

³⁹ Siwecki napisał: „Film przyjęty, z zaleceniami: Napisać, że instytut zapoczątkował badania w kraju. Inne sformułowanie dotyczące cebuli. W ostatnim punkcie zmienić na pozytywny wydźwięk. W 1 punkcie komentarza zmienić ogrodnictwo na warzywnictwo”. Cytat pochodzi z teczki produkcyjnej *Odmiany mieszańcowe warzyw*.

⁴⁰ Teczka produkcyjna filmu *Ubiór a BHP* (zbiory WFO).

Po kolaudacjach odbywających się w Wytwórni film oglądał jeszcze przedstawiciel łódzkiego oddziału Głównego Urzędu Kontroli Prasy i Publikacji Widowisk i to on mógł zdecydować jeszcze o naniesieniu poprawek. W tym momencie należy dodać, że cenzor nie oglądał li tylko jednego filmu, ale ich zestaw, w skład którego wchodziły filmy o różnej tematyce, a które zostały przyjęte w ostatnim czasie przez kolaudantów. W dokumentach archiwalnych nie ma śladów o filmach *stricte* oświatowych, które zostały zatrzymane lub znaczące przemontowane na wniosek cenzora, należy jednak przypuszczać, że jego głos był szczególnie ważny dla przedstawicieli działającej przy Naczelnym Zarządzie Kinematografii komisji oceny filmów⁴¹, gdzie film (wraz z opinią cenzora oraz zapisem wytwórnianej kolaudacji) trafiał. Tam też dokonywano oceny filmu oraz, co najważniejsze, decydowano o jego rozpowszechnianiu. Przykładem burzliwej dyskusji niech będzie zapis z obrad komisji ocen film popularnonaukowych przywoływanego już tutaj znakomitego filmu Józefa Arkusza *Przemiany stali*. W trakcie obrad publicysta Mieczysław Kofta pochwalił twórcze wykorzystanie mikroskopu, ale zaraz później dodał, że widać również „prymityw naszych hut, jakby z muzeum hutnictwa”⁴². Miał także zastrzeżenia do zarejestrowanych na taśmie postaci hutników: „Ten hutnik posypujący ręką trociny daje obraz niesłychanego prymitywu, braku eleganckiej techniki”⁴³; „czy hutnicy pracują bez okularów, czy to jest zgodne przepisami bhp, czy film nie będzie szerzył złego przykładu?”⁴⁴. Opinie Mieczysława Kofty potwierdzili Zygmunt Szymański i Jan Zalewski (w dokumentach nie jest odnotowane, jakiej instytucji byli przedstawicielami). Zalewski mówił: „Kontrast pomiędzy prymitywnymi polskimi rękami a zagraniczną aparaturą jest uderzający”⁴⁵. Wtórował mu Szymański: „Te zacofane urządzenia też mnie uderzyły. Nie widzę go w szerokim rozpowszechnianiu, bo za dużo pożytku nie będzie, natomiast film jest bardzo przydatny dla określonych kół, jak szkoły, zawodowe, lub hutnicy”⁴⁶. Film przed wąskim rozpowszechnianiem starała się jeszcze wybronić przedstawicielka centrali rozpowszechniania Anna Skarżyńska: „Skierowanie filmu dla szkół byłoby zawężeniem jego przydatności. Dyskusja dowodzi, że film wzbudza zainteresowanie i wzbudzi je na widowni [kinowej – przyp. E.S.], a co do wartości artystycznych – słyszeliśmy

⁴¹ W skład komisji wchodziłi twórcy, krytycy filmowi, przedstawiciele centrali rozpowszechniania, a także przedstawiciele ministerstw oraz władze Wytwórni.

⁴² Cytat pochodzi z teczek produkcyjnej filmu *Przemiany stali* (zbiory WFO).

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

same głosy pochwalne”⁴⁷. Ostatecznie zdecydowano jednak, że film nie trafi jako dodatek do kin, ale tylko i wyłącznie zostanie skierowany do rozpowszechniania w sieci oświatowej jako „nadający się dla potrzeb szkół zawodowych oraz szkół ogólnokształcących ostatniej klasy”⁴⁸.

Powyższy tok produkcji przechodziły wszystkie filmy oświatowe. Oczywiście najważniejszą osobą na planie był reżyser, ale niebagatelną rolę odgrywali konsultanci i redaktorzy. Trzeba tutaj dodać, że reżyserzy pracujący w Wytwórni specjalizowali się w poszczególnych typach filmów popularnonaukowych i instruktażowych. I tak, tradycję Karola Marczaka i Włodzimierza Puchalskiego (mistrzów, odpowiednio filmu biologicznego i przyrodniczego) kontynuowali następnie: Bolesław Bączyński, Janusz Czecz (wcześniej asystent Puchalskiego), Barbara Bartman-Czecz, Józef Arkusz, Aleksandra Jaskólska, a w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Jerzy Bezkowski, Ryszard Wyrzykowski⁴⁹ (asystent Puchalskiego w czasie jego ostatniej wyprawy na Antarktydę), Andrzej Walter, Remigiusz Ronikier i Roman Dębski. Filmami o sztuce zajmowali się: Bohdan Mościcki, Jarosław Brzozowski i Kazimierz Mucha, a w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych młodzi twórcy: Andrzej Szczygieł, Andrzej Papużyński, Andrzej Barański, Tadeusz Junak, Józef Robakowski, Piotr Andrejew czy Ryszard Waśko. Filmy etnograficzne fascynowały Zbigniewa Bochenka, Stanisława Garbowskiego, Edwarda Pałczyńskiego i Witolda Żukowskiego, a następnie młodych – Andrzeja Różyckiego i Stanisława Janickiego. W filmie dydaktycznym prym wiodli Wiesław Drymer, Aleksander Domalewski, Wanda Rollny, a w instruktażowym Radosław Sobecki, Bonawentura Szredel, Tadeusz Kowalczyk i Witold Powada. Warty odnotowania zjawiskiem jest także twórczość Janusza Stara, reżysera debiutującego jeszcze w okresie międzywojennym⁵⁰, który w WFO stworzył szereg fascynujących popularnonaukowych filmów o astronautyce, w tym *Jedną nogą na księżycu* (1963) i *Sport na księżycu* (1968), w których za pomocą bogatych środków inscenizacyjnych i scenograficznych odtworzył warunki panujące na naturalnym satelicie Ziemi. Jak widać, każdy z twórców specjalizował się w określonej tematyce, która była także przedmiotem jego osobistych zainteresowań, co widać w szczególności w naradach odbywających się nad planem tematycznym. Gdy przyjrzymy się bowiem głosom wymienionych wyżej reżyserów, zauważmy, że umieszczali oni w planie tematycznym pomysły bliskie ich wcześniejszej

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ryszard Wyrzykowski był także prowadzącym program Klub Pana Rysia (produkowany przez WFO na zlecenie TVP w latach 1995–1999), w którym to odkrywał przed młodymi widzami świat przyrody.

⁵⁰ Janusz Star zadebiutował w 1928 roku filmem *Przeznaczenie*.

twórczości. W 1961 roku, gdy układano plan tematyczny na rok kolejny, Stanisław Grabowski mówił: „Zgłaszam propozycję: zabytki budowli drewnianych w Polsce, których motywem będą stare kościoły, chałupy wiejskie”⁵¹. Z kolei Karol Marczak wystąpił z propozycją realizacji filmu o roślinach owadożernych, a Janusz Star i Bohdan Mościcki narzekali na brak tematów dotyczących kosmonautki (Star) i sztuki (Mościcki)⁵².

Dystrybucja filmów oświatowych

Wytwórnia Filmów Oświatowych, poczynawszy od 1962 roku aż do roku 1988, produkowała rocznie ponad sto filmów oświatowych (w 1989 roku wyprodukowano 92 filmy)⁵³. Nietrudno się domyślić, że tak ogromna liczba filmów stwarzała problemy z ich rozpowszechnianiem; nie sposób, aby wszystkie filmy trafiały do kin jako dodatki do filmu pełnometrażowego⁵⁴. Przyczyną oczywiście nie była tylko i wyłącznie ilość filmów, ale przede wszystkim ich długość. Należy bowiem przypomnieć, że – oprócz dodatku krótkometrażowego – na seans składała się także Polska Kronika Filmowa, co powodowało, że krótkometrażowy dodatek nie mógł przekroczyć jednego aktu, a więc około dwunastu minut. W ten sposób na ekrany kin trafiały zazwyczaj filmy jednoaktowe, których realizacja była zwykle finansowana przez Ministerstwo Kultury. W walce o widza krótkometrażowych filmów oświatowych brała udział też telewizja. Na początku lat sześćdziesiątych okazało się, że realizowany dla widzów kinowych przez WFO magazyn popularnonaukowy *Czy wiecie, że...*, z założenia prezentujący najnowsze osiągnięcia nauk technicznych, a także tematykę przyrodniczą i kulturalną, nie spełnia swoich funkcji, bowiem informacje o nowinkach technologicznych podawane w telewizji, a konkretnie w magazynie *Eureka*, były bardziej aktualne⁵⁵.

⁵¹ Protokół z zebrania Rady Artystycznej przy WFO z dnia 25 sierpnia 1961 roku, Archiwum WFO.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Rekordowym rokiem był 1980, kiedy powstało 176 filmów. Podaję za: Teresa Oziemska, Elżbieta Drecka-Wojtyczka, *Oświatówka. 55 lat z filmem...*, s. 18.

⁵⁴ Klucz, według którego wybierano film krótkometrażowy dołączany do filmu pełnometrażowego, jest niejasny. Co bowiem mógł mieć wspólnego popularnonaukowy film o artystach rzeźbiących w węglu, pt. *Kawałek węgla* (1976, reż. Andrzej Szczygiel), z komedią *Motylem jestem, czyli romans czterdziestolatka* (1976, reż. Jerzy Gruza), albo film poruszający temat nieznajomości przepisów antypożarowych na wsi, pt. *Miłość i cud* (1975, reż. Stanisław Sapiński), z francusko-włoską produkcją *Zorro* (1975, reż. Duccio Tessari)?

⁵⁵ Maciej Łukowski, *Polski film...*, s. 50.

Instytucją zajmującą się rozpowszechnianiem filmów oświatowych była od 1961 roku Centrala Filmów Oświatowych „Filmos” (wcześniej funkcjonująca jako Centrala Rozpowszechniania Filmów Oświatowych), która tworzyła filmoteki filmu oświatowego i popularyzowała tego typu twórczość⁵⁶. „Filmos” zajmował się także wypożyczeniem filmów na taśmie 16 mm do szkół, domów kultury, zakładów pracy, świetlic itd. Instytucje posiadające aparaty projekcyjne mogły składać zamówienie w terenowych oddziałach przedsiębiorstwa (w 70 większych miastach istniały filmoteki rejonowe podległe wojewódzkim oddziałom „Filmosu”), podając dokładny adres, tytuł filmu (oraz tytuły filmów zastępczych), termin dostawy i warunki płatności, a zamówienie powinno być podpisane przez kierownika placówki wypożyczającej i głównego księgowego⁵⁷. Oprócz wypożyczeń kopii filmowych Centrala zajmowała się także organizacją różnego rodzaju imprez i przeglądów, a także tworzyła kursy obsługi sprzętu projekcyjnego⁵⁸.

Najczęściej z oferty „Filmosu” korzystali koła rolnicze, zakłady pracy oraz szkoły. Wśród tych pierwszych największą popularnością cieszył się oczywiście film instruktażowy (rolniczy), dotyczący agrotechniki, zootechniki, ochrony roślin czy budownictwa. Ważne było, aby dany film rolniczy trafiał do konkretnie przeznaczonego dla niego regionu, bowiem często zdarzały się sytuacje, że pokazy programowano zupełnie inaczej niż życzyliby sobie tego miejscowi rolnicy – na przykład, na pokazy odbywające się we wsiach położonych na piaskach przywożono filmy o uprawie buraków cukrowych⁵⁹. Filmy instruktażowe dominowały także w zamówieniach składanych przez zakłady pracy; na przykład w Piotrowskiej Fabryce Maszyn Górniczych prelekcje oraz wykłady bardzo często uzupełniano pokazem filmu⁶⁰. Film oświatowy wykorzystywany był także w działalności muzeów. I tak, Muzeum Sztuki w Łodzi bardzo często organizowało pokazy filmów o sztuce, a Muzeum Archeologiczno-Etnograficzne, poza organizowanymi pokazami w swojej siedzibie, prowadziło także inne akcje. Na przykład, w 1966 roku podczas spotkań etnografów z mieszkańcami wsi, wyświetlono filmy etnograficzne, licząc na to, że uda się w ten sposób „otworzyć” miejscowych mieszkańców wsi⁶¹. Ponadto projektorami filmowymi dysponowały biblioteki⁶² oraz domy kultury,

⁵⁶ *Ibidem*, s. 42.

⁵⁷ *Film społeczno-polityczny. Poradnik – informator*, Warszawa 1976, s. 229.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 231.

⁵⁹ Stanisław Czarnecki, *Kilka uwag o filmie rolniczym*, „Nowy Film Oświatowy” 1959, nr 1, s. 5.

⁶⁰ Zob. *Listy z terenu – o filmach instruktażowych*, „Kamera” 1962, nr 2, s. 15.

⁶¹ Zob. Tadeusz Banasik, *Film etnograficzny w pracy muzeów*, „Kamera” 1967, nr 1, s. 15.

⁶² Zob. Edmund Zieliński, *Film w bibliotekach*, „Kamera” 1965, nr 4, s. 12–13.

które oprócz pokazów filmów fabularnych organizowały pokazy filmów popularnonaukowych, a w kilku z nich działały nawet stałe kina oświatowe prezentujące tylko i wyłącznie filmy oświatowe⁶³. W tym kontekście wartym odnotowania jest także tzw. eksperyment rzeszowski, który polegał na organizowaniu cotygodniowych pokazów filmów oświatowych w placówkach kulturalno-oświatowych ziemi rzeszowskiej, co znacząco wpłynęło na popularność kin oświatowych⁶⁴.

Bardzo ważny w kontekście dystrybucji podgatunkiem był także film dydaktyczny. To właśnie szkoły były najważniejszymi klientami filmotek rejonowych. Biblioteka Centrali w 1977 roku liczyła ponad 1300 filmów dydaktycznych⁶⁵, zakwalifikowanych przez Ministerstwo Oświaty i Wychowania do trzech kategorii: filmów podstawowych (dostosowanych ściśle do programu), filmów uzupełniających (mieszczących się w programie) i filmów pomocniczych (przeznaczonych do zajęć pozalekcyjnych)⁶⁶. Mogłoby się wydawać, że tak duża ilość filmów dydaktycznych dostępnych w bibliotece powodowała, że w okresie wakacyjnym ilość wypożyczeń malała. Analiza wydawanego przez „Filmos” miesięcznika „Kamera” pozwala jednak postawić tezę, że wcale tak nie było. Otóż corocznie, w majowym lub czerwcowym wydaniu „Kamery” pojawiały się artykuły zachęcające do zabrania ze sobą filmu dydaktycznego, posługujące się przy tym hasłem: „Polska jest krajem ludzi kształcących się”⁶⁷.

Ogromne znaczenie filmu dydaktycznego spowodowało, że w 1970 roku, z inicjatywy Polskiego Stowarzyszenia Filmu Naukowego zorganizowano w Łodzi Ogólnopolski Festiwal Filmów Dydaktycznych, będący kolejnym festiwalem zajmującym się specjalistycznym kinem. Dość powiedzieć, że

⁶³ Zob. idem, *Stale kina oświatowe*, „Nowy Film Oświatowy” 1959, nr 9, s. 19.

⁶⁴ Idem, *CRFO Filmos 1957–1961*, „Kamera” 1962, nr 4, s. 2.

⁶⁵ *Film społeczno-polityczny. Poradnik...*, s. 4.

⁶⁶ *Katalog krótkometrażowych filmów szkolnych*, Warszawa 1976, s. 5.

⁶⁷ Oto fragment jednego z takich artykułów: „Poza koloniami i obozami harcerskimi film oświatowy może być bardzo pożyteczny również dla dzieci przebywających w prewatoriach, Domach Dziecka i uzdrowiskach. W tych ostatnich oraz w domach wczasowych film oświatowy spotka się z zainteresowaniem dorosłego widza [...] Ażeby jednak letnia akcja z filmem oświatowym dała pozytywne wyniki należy pomyśleć o formach organizacyjnych i już obecnie rozpocząć przygotowania. Problemem najważniejszym jest oczywiście zdobycie niezbędnego instrumentu, jakim jest aparat projekcyjny. Szkoła organizująca kolonie powinna zatroszczyć się o to, aby projektor był należycie przygotowany. W wypadku kiedy posiadająca projektor szkoła nie organizuje kolonii – winna udostępnić swój projektor innej szkole lub grupie szkół, z których dzieci wyjeżdżają na kolonie. To samo dotyczy zakładów pracy; te z nich, które wyposażone są w więcej niż jeden projektor lub które nie organizują kolonii – niech obejmą protektorat nad szkołą i wypożyczą jej aparat na okres wakacyjny. Radość dzieci i pożytek, który odniosą z poznanych filmów będzie najwyższą zapłatą za ten uczynek”. Cytuję za: Edmund Zieliński, *Wakacje z filmem oświatowym*, „Kamera” 1962, nr 5, s. 12. Zobacz także: Idem, *Lato, lato...*, „Kamera” 1963, nr 5.

w 1962 roku w Warszawie zainaugurowano Przegląd Filmów Technicznych, a trzy lata później w Katowicach Przegląd Filmów Naukowo-Technicznych⁶⁸. Od 1964 roku w Lublinie o nagrodę Złotej Koniczyzny rywalizowali w twórcy filmów rolniczych⁶⁹, w większości realizowanych na zlecenie Ministerstwa Rolnictwa przez WFO⁷⁰, a pod koniec lat sześćdziesiątych powstały jeszcze: Muzealny Przegląd Filmów w Kielcach (1968), Przegląd Filmów o Sztuce w Zakopanem (1969 rok), Przegląd Filmów z Zakresu Oświaty Zdrowotnej w Kielcach (1969 rok)⁷¹. Tak duża ilość imprez spowodowała, że projekcje festiwalowe stały się kolejnym bardzo znaczącym polem eksploatacji filmów oświatowych. Nie ulega wątpliwości, że dla WFO jednym z najważniejszych festiwali był Ogólnopolski Festiwal Filmów Dydaktycznych, skierowany przede wszystkim dla szkół, a więc najważniejszego klienta Wytwórni Filmów Oświatowych. To właśnie w trakcie tego festiwalu odbywały się panele dyskusyjne oraz seminaria z udziałem nauczycieli⁷², dla których projekcje konkursowe były przede wszystkim zaznajomieniem się z najnowszymi filmami dydaktycznymi wyprodukowanymi przez WFO. Nie da się ukryć, że festiwal ten był dla Wytwórni bardzo ważny, bowiem prezentował ją w oczach potencjalnych klientów (szkół) jako miejsce, gdzie realizowane są najlepsze filmy dydaktyczne. Na potwierdzenie tej tezy przywołajmy słowa Zbigniewa Godlewskiego (dyrektora WFO w latach 1976–1981): „Miło mi zauważyć, że na tych festiwalach nasze propozycje są nagradzane, zarówno w konkursach jak i plebiscytach nauczycieli, co dowodzi, że nasza produkcja odpowiada na zapotrzebowanie szkolnictwa”⁷³. W rzeczywistości prawie każdy film prezentowany podczas festiwalu otrzymywał – mniej lub bardziej znaczącą – nagrodę, na przykład w trakcie trzeciej edycji nagrodzono aż trzydzieści (!), spośród pięćdziesięciu pokazywanych na festiwalu filmów⁷⁴.

⁶⁸ Maciej Łukowski, *Polski film...*, s. 47.

⁶⁹ Oprócz konkursu filmów rolniczych, w trakcie festiwalu odbywały się także wydarzenia towarzyszące. Na przykład, podczas pierwszej edycji, która towarzyszyła „Dniom Lublina” miało miejsce także zwiedzanie Gospodarstwa Doświadczalnego Wyższej Szkoły Rolniczej w Felinie koło Lublina oraz Instytutu Rolniczego w Puławach. Podaje za: Edmund Zieliński, *Przegląd Filmów Rolniczych*, „Kamera” 1962, nr 8, s. 10.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 48.

⁷¹ *Ibidem*, s. 48.

⁷² Co ciekawe, w trakcie seminariów pojawiały się także głosy krytyczne od nauczycieli, na przykład narzekania na brak wystarczającej ilości kopii filmowych i ich zły stan techniczny. Podaje za: Ewa Matusiewicz, *Film dydaktyczny ciągle ubogim krewnym*, „Ekran” 1977, s. 4.

⁷³ Zbigniew Godlewski, *Mówić żarliwie i z pasją*, Rozmowę przepr. Konrad Frejdlch, „Odgłosy” 1977, nr 40, s. 7.

⁷⁴ „W Łodzi odbył się III Festiwal Filmów Dydaktycznych połączony z Ogólnopolskim Sympozjum Filmu Naukowego. W konkursie zaprezentowano blisko 50 filmów.

W latach osiemdziesiątych z festiwalowej mapy polski zaczęły zniknąć niektóre specjalistyczne festiwale filmów krótkometrażowych, w tym także Ogólnopolski Festiwal Filmów Dydaktycznych. Spowodowane to było ograniczeniem produkcji filmów na zamówienie Ministerstwa Oświaty i Wychowania. Jeszcze w 1976 roku w planach była produkcja 50 filmów dla MOiW, 37 do kin, a 25 filmów dla telewizji⁷⁵. Ta sytuacja diametralnie zmieniła się w latach osiemdziesiątych, kiedy to w 1984 roku wyprodukowano tylko trzy filmy na zlecenie MOiW. Na plan pierwszy wysunęła się za to produkcja filmów na zlecenie telewizji, które stanowiły w przywoływanym już 1984 roku aż 40% produkcji⁷⁶. Negatywne zmiany miały także miejsce w sektorze dystrybucji. Prężnie działający „Filmos” został połączony w 1974 roku z Centralą Wynajmu Filmów, w wyniku czego powstała Centrala Rozpowszechniania Filmów. Połączenie to – jak zauważa Edward Zajiček – „przyniosło korzyści finansowe, ale wpłynęło niekorzystnie na rozpowszechnianie filmów oświatowych”⁷⁷. W konsekwencji coraz mniej filmów trafiało do kin jako dodatki, definitywnie zniknął alternatywny system, która próbowano inicjować za czasów „Filmosu”, a liczba wypożyczeń filmów z filmoteki nie była już tak liczna jak wcześniej⁷⁸. Nowa ustawa o kinematografii, na mocy której powstał Komitet Kinematografii, spowodowała jeszcze dalej idące zmiany, czego pokłosiem była, mająca miejsce na początku lat 90., likwidacja funduszu filmowego (z którego finansowano dużą część filmów produkowanych przez WFO) oraz Centrali Rozpowszechniania Filmów, co spowodowało, że zarówno produkcja, jak i dystrybucja filmów zaczęła systematycznie zanikać⁷⁹.

Okolo trzydziestu tytułów zostało uhonorowanych nagrodami regulaminowymi i dyplomami. Na wyróżnienie tak wielu filmów pozwoliła duża różnorodność tematyczna zakwalifikowanych do konkursu pozycji, a także wielość kategorii pozwalająca oceniać film w zależności od stopnia jego doskonałości profesjonalnej, treści merytorycznej oraz od adresata, dla którego jest przeznaczony”. Cytuję za: Alicja Terechowicz, *Obok festiwalu*, „Studio” 1975, s. 23

⁷⁵ Maciej Łukowski, Piotr Szczepański, *Częstka społecznej edukacji*, „Film” 1976, nr 24, s. 23.

⁷⁶ Ciekawe w tym kontekście wydają się być, mające miejsce w 1976 roku, przewidywania ówczesnego dyrektora WFO Piotra Szczepańskiego, który w „Filmie” mówił: „W roku 1980 mamy robić 250 filmów, z czego 140 dla Ministerstwa Oświaty, a 60 dla ZRF”. Podaje za: *Ibidem*, s. 23.

⁷⁷ Edward Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2009*, Warszawa 2009, s. 256.

⁷⁸ Maciej Łukowski, *Polski film...*, s. 42.

⁷⁹ O ile jeszcze w 1990 roku (gdy działał fundusz filmowy) wyprodukowano 90 filmów, to już w 1991 roku 51 filmów, w 1992 – 24 filmy, a w 1993 tylko 17 filmów. Podaje za: Teresa Oziemska, Elżbieta Dreka-Wojtyczka, *Oświatówka. 55 lat z filmem...*, s. 22–23.

Nie sposób nie zgodzić się z twierdzeniem, że film oświatowy był zawsze ubogim krewnym filmu dokumentalnego i fabularnego. Dziś jesteśmy przecież w stanie wymienić najważniejsze tytuły filmów fabularnych i dokumentalnych okresu PRL-u. Znamy takie nazwiska jak: Kieślowski, Wajda, Has, Żuławski czy Kawalerowicz. Mniej mówią nam za to: Mościcki, Marczak, Żukowski, Pałczyński, Czecz, Bączyński. Tymczasem to właśnie te nazwiska stoją za ogromną ilością znakomitych filmów zrealizowanych przy Kilińskiego 210, gdzie mieści się do dzisiaj Wytwórnia Filmów Oświatowych – niesłusznie zapomniane, ale jedno z najważniejszych miejsc w historii polskiego kina krótkometrażowego, które nadal czeka na ponowne odkrycie.