

P R Z E G L Ą D Z A C H O D N I O P O M O R S K I
ROCZNIK XXX (LIX) ROK 2015 ZESZYT 3

WOJCIECH OTTO*

PRZECIW HITLERYZMOWI I WOJNIE.
POLSKI FILM PROPAGANDOWY LONDYŃSKIEGO BIURA FILMOWEGO

Słowa kluczowe: polski film propagandowy, polski rząd na emigracji, londyńskie Biuro Filmowe

Keywords: Polish propagandist film, the Government of the Republic of Poland in Exile, the London Film Office

Po dramacie Dunkierki i klęsce Francji polskie ekipy filmowe, które do tej pory stacjonowały w Paryżu, zostały zmuszone do ewakuacji do Londynu, gdzie trwała intensywne akcja reaktywowania polskiego rządu na emigracji. Z inicjatywy Eugeniusza Cękalskiego przy Ministerstwie Informacji i Dokumentacji RP powstało Polskie Biuro Filmowe, którego kierownikiem został pomysłodawca przedsięwzięcia. Placówka weszła w skład Filmowego Komitetu Sprzymierzonych, do którego należały komórki filmowe innych rządów emigracyjnych z całej Europy, mające siedziby na terenie Wielkiej Brytanii¹.

Głównym celem produkcyjnym londyńskiego biura miało być informowanie szerokiej opinii publicznej o wojennych losach Polaków, sprawie okupowanego kraju i szykującej się do walki z Niemcami tułacznej armii. Adresatem tych produkcji była zaś widownia kin brytyjskich, obywatele krajów sprzymierzonych i neutralnych oraz beneficjenci ośrodków polonijnych i placówki wojskowe. Po-

* Wojciech Otto, dr hab., prof. UAM, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów, e-mail: iwo525@wp.pl.

¹ Przytaczając dane faktograficzne, korzystam z ustaleń: S. Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974, s. 71–86.

jawiała się więc potrzeba produkcji filmów w dwu lub więcej wersjach językowych.

Polska komórka utrzymywała stały kontakt z departamentem filmowym przy brytyjskim Ministerstwie Informacji. Departament ten ustalał przydział taśmy dla pracujących na potrzeby wojskowe placówek filmowych, autoryzował pracę laboratoriów i wydawał zezwolenia na realizację zdjęć na terenie krajów Wspólnoty Brytyjskiej.

W pierwszym okresie wojny rozpowszechnianie krótkometrażowych filmów dostarczanych przez brytyjskie Ministerstwo Informacji możliwe było w kinach publicznych, ale tylko komercyjnie, dzięki indywidualnym umowom z prywatnymi firmami zajmującymi się dystrybucją i eksploatacją. Dopiero w 1941 roku udało się zawrzeć umowę z Cinematograph Exhibitors Association i włączyć do programu cotygodniowy, pięciominutowy dodatek, przeważnie w formie plakatu filmowego. W następnym roku metraż wydłużono do 15 minut. Dzięki temu porozumieniu, produkcja Biura Filmowego zyskała możliwości rozwoju i gwarancję dotarcia do szerokiej rzeszy odbiorców. Szansą dla polskiego filmu było włączenie go do normalnej eksploatacji na terenie Wielkiej Brytanii, dzięki czemu rodzime krótkometrażówki w wersji angielskiej zyskiwały liczbę widzów, jakiej nigdy dotąd nie miał żaden polski film krótkometrażowy.

Produkcje Biura Filmowego były emitowane w kinach, na specjalnych pokazach w wynajętych salach projekcyjnych dla przedstawicieli rządów emigracyjnych, placówek dyplomatycznych i zaproszonych gości; ponadto w salach obozowych, salach stowarzyszeń i klubów. Rozprowadzano je także przez placówki dyplomatyczne do Związku Radzieckiego, na Bliski Wschód, do Afryki Wschodniej i do Indii. Niestety, rząd emigracyjny nie wykazywał większego zainteresowania działalnością Biura Filmowego, nie widząc w jego działalności siły oddziaływania. Z tego głównie powodu komórka kierowana przez Cękałskiego borykała się z trudnościami finansowymi, niedostatkiem sprzętu i brakiem fachowego personelu. Biuro Filmowe dysponowało jednak dużą swobodą w doborze problematyki, o ile nie dotyczyła tzw. spraw drażliwych, czyli przede wszystkim tematu kłeski wrześniowej i braku pomocy ze strony Europy Zachodniej.

Od lipca 1940 do wiosny 1941 roku w skład Biura Filmowego wchodziły ledwie dwie osoby: kierownik i reżyser – Eugeniusz Cękałski oraz asystentka i sekretarka – Urszula Lubelska. Brakowało głównie operatorów i sprzętu zdjęciowego. Chcąc poprawić tę sytuację, Cękałski podpisał porozumienie o współpracy z brytyjską firmą Concanen Films, dysponującą w Denham pod Londy-

nem atelier i laboratorium filmowym. Jednocześnie gromadzono przedwojenne polonica, aktualności wojennych operatorów polskich i alianckich oraz przejęte kroniki niemieckie. Z czasem Biuro Filmowe uzyskało sprzęt zdjęciowy: trzy kamery, statywy żyroskopowe oraz przenośne reflektory. Udało się także wzmocnić pion techniczny, pozyskując do współpracy Stefana Osieckiego, autora filmów dokumentalnych w międzywojennej Polsce, bardzo wprawnego montażystę, asystenta Józefa Lejtesa i Ryszarda Ordyńskiego – dzięki czemu można było rozpocząć wreszcie etap realizatorski.

Produkcje Biura Filmowego miały wówczas głównie charakter publicystyczny, a ich tworzywem były materiały archiwalne dobierane do istniejącego komentarza słownego. Ich walor propagandowy i emocjonalny tkwił w dramatyzacji materiału zdjęciowego przez zabiegi montażowe. Liczył się raczej efekt niż konwencja gatunkowa, np. surowy materiał dokumentalny umieszczano w inscenizacyjnej ramie, stwarzając tym samym określony klimat emocjonalny, stwarzano również okazję do wprowadzenia narratora, zagęszczano warstwę informacyjną filmu. Nieraz jednak fabularyzowana sekwencja raziła sztucznością, była niejako obcym ciałem w dokumentalnym obrazie wojennej rzeczywistości.

Jednym z najbardziej udanych filmów propagandowych tamtego czasu okazała się produkcja Eugeniusza Cękalskiego zatytułowana *To jest Polska*. W sierpniu 1940 roku, gdy pojawiła się realna groźba interwencji na wyspach brytyjskich, Cękalski wyjechał na północ, do Szkocji, gdzie sfilmował polskich żołnierzy wcielonych do dywizji generała Maczka. Materiały te posłużyły później do realizacji dwuaktowego filmu propagandowego, który w eseistycznej formie prezentował los Polski i Polaków na przełomie lat 30. i 40. XX wieku. Obraz miał charakter symbiozy materiałów reportażowych, kronik wojennych, także niemieckich, z ocalałymi w Londynie filmami krajoznawczymi z przedwojennej Polski. Film zmontowano z publicystycznym nerwem i propagandowym zacięciem. W części pierwszej przedstawiono pokojowe oblicze kraju znad Wisły, o pejzażu słonecznym i malowniczym, kraju o bogatej kulturze, nowoczesnego i prężnie się rozwijającego. Ten obraz zostaje brutalnie przekreślony apokaliptyczną grozą wojny, napaścią Niemiec hitlerowskich na Polskę. Część druga ukazuje w szybkim montażu przekreślone rachuby Hitlera eksterminacji narodu polskiego i doszczętnego zniszczenia polskiej armii. Wykorzystano tu materiały z Francji, spod Narwiku (alianckie) oraz ze Szkocji. Mocno zaakcentowano udział polskiego żołnierza przy boku aliantów w najcięższych chwilach wojny – od najazdu na Francję po „Battle of Britain”.

By uchwycić poetykę tych obrazów, warto bliżej przyjrzeć się pierwszej sekwencji filmu, w której w interesujący sposób współgrają ze sobą rozmaite elementy budowy dzieła filmowego: obraz, słowo i muzyka.

Nadrzędną zasadą konstrukcyjną krótkometrażówki *To jest Polska* jest dominacja komentarza zza kadru nad obrazem filmowym, który pełni funkcję *stricte* ilustracyjną. W filmie prezentuje się to w następujący sposób: pierwsze ujęcia przedstawiają w dalekich planach Wawel, następnie typowo polskie krajobrazy – wijące się w dole rzeki, lasy i pola oraz obrazy rodzimej wsi. Drogą podążają wiejskie kobiety z wielkimi tobołkami na plecach zmierzające na pobliski targ, a gdy kamera znajduje się na targu, zza kadru zaczyna dobiegać głos lektora:

Ten kraj o wielowiekowej historii, zapomniany na ponad stulecie, zbudził się w roku 1918 do nowego życia. Jego mieszkańcy, ciesząc się z odzyskanej wolności, podjęli wyęźoną pracę, by ich ojczyzna mogła zająć należne jej miejsce wśród najnowocześniejszych narodów Europy.

Obrazy zmieniają się podług słów lektora. Na ekranie pojawiają się ulice i budynki nowoczesnego miasta, tramwaje i ruch uliczny. Z głębi dobiega muzyka Chopina. Kolejne ujęcia przedstawiają już port w Gdyni: doki, dźwigi portowe, transportowce itd. Obrazy te wywołują ponownie głos lektora: „Zbudowali port w Gdyni, która w zaledwie kilka lat zmieniła się z małej rybackiej wioski w jeden z największych portów nad Bałtykiem”. Po chwili jednak sytuacja się zmienia. Miejsce kompozycji Chopina zastępuje *Rota*, a w warstwie wizualnej pojawiają się obrazy Grobu Nieznanego Żołnierza. Komentarz zza kadru informuje:

Po tak wielu latach wojen i cierpień Polska potrzebowała pokoju. Zrobiła wszystko, co było w jej mocy, by go zapewnić. Podpisała traktaty o nieagresji ze swymi dwoma sąsiadami, miała nadzieję, że ten nigdy nie gasnący ogień płonący na Grobie Nieznanego Żołnierza będzie symbolem czasów, które na zawsze już przeminęły.

Jak widać, ton wypowiedzi staje się coraz bardziej emocjonalny, dramaturgia wzrasta dzięki przywołaniu narodowej pieśni oraz wizualnych symboli. Kolejne ujęcia są już tylko rezultatem konsekwentnie prowadzonej narracji. Głos zza kadru informuje: „Stało się jednak inaczej. 1 września 1939 roku, gwałcąc podpisane traktaty, armia hitlerowskich Niemiec dokonała nagłej i niczym nie spowodowanej inwazji na Polskę”.

W tok opowiadania zostają wprowadzone znane fragmenty niemieckich kronik filmowych, ukazujące symboliczne przekroczenie przez Niemców polskiej granicy (wyłamanie roгатki granicznej) oraz przejście zwierzchnictwa nad tymi ziemiami (zerwanie tabliczki z białym orłem). Kolejne ujęcia przedstawiają już działania wojenne: naloty bombowców, ostrzały marynarki wojennej, atak czołgów i piechoty. Pojawiający się równolegle odautorski komentarz jest przykładem tautologii obrazowo-dźwiękowej, w której to, co oglądamy na ekranie, jest powieleniem słów lektora:

Bombowce zrzuciły śmierć, okręty marynarki wojennej zaatakowały Westerplatte, bohaterską placówkę, której obrońcy odcięci od lądu i ostrzeliwani z morza stawiali opór przez trzy tygodnie, do chwili, gdy wszyscy zostali zabici lub ranni. Oddziały pancerne zaatakowały granice Polski od zachodu, południa i północy, napotykając na bohaterski opór świeżo zmobilizowanej armii.

Zakończeniem tej sekwencji są obrazy przedstawiające skalę zniszczeń po wojennej nawałnicy: płonące budynki Warszawy, słupy dymów nad miastem, ruiny zabytkowych budowli. W tle ponownie rozbrzmiewa muzyka Chopina, potęgując emocjonalny wymiar prezentowanych scen.

W podobnej poetyce zrealizowano drugą część filmu, w której zaakcentowano głównie udział polskiego żołnierza w działaniach wojennych na różnych frontach świata oraz jego męstwo, odwagę i poświęcenie dla sprawy. Wyjątek stanowi krótki fragment, składający się z kilkunastu osobnych ujęć powstałych podczas wyprawy Cękalskiego do Szkocji. Przedstawiają one życie codzienne polskich żołnierzy z dywizji generała Maczka, skoszarowanych w namiotach, w warunkach polowych na ziemiach Zjednoczonego Królestwa. Materiały te różnią się od pozostałych w bardzo istotny sposób. Nie odznaczają się ani patetycznym zadęciem, ani propagandową kalkulacją, ani grozą wojny, ani emocjonalnością nastroju. Są natomiast autentycznym i niezwykle wiernie oddającym rzeczywistość obrazem losu polskiego żołnierza na obczyźnie. Cękalski zrezygnował tym razem z filmowania parad, defilad i laudacji wzbogacanych wręczaniem odznaczeń. Postawił kamerę bardzo blisko swoich bohaterów. Sfilmował ich podczas porannej toalety przy brzegu rzeki, gdy golą się i obmywają zimną wodą, przy ogromnym kotle z wojskową zupą, a następnie przy namiotach, gdy każdy z nich dzierży w dłoniach gorącą menażkę i kromkę suchego chleba. Uchwycił przy tym ich twarze: młode, dziarskie i raczej uśmiechnięte. Wplecenie tych kilkunastu ujęć w tok opowiadania miało ogromne znaczenie dla wymowy

filmu. Nie tylko opisywało wojenną rzeczywistość, ale przede wszystkim skracało dystans między bohaterami a podziwiającymi ich na ekranie widzami, pozwalało przy tym na bliższe poznanie i możliwość identyfikacji, wywoływało także bardzo pozytywne emocje.

Kolejne filmy powstały już w okresie, gdy Biuro Filmowe wzbogaciło się o nowy sprzęt i wzmocniło pion techniczny. Pokłosem ówczesnej aktywności Cękalskiego i Osieckiego był *Polski orzeł* z premierą w grudniu 1941 roku. Film ten wyraźnie różnił się od poprzedniej produkcji. Wprowadzono wiele nowych zabiegów realizacyjnych, np. postać narratora – mężczyzny, który opowiada widzom o wojennym losie Polski i Polaków. Bez problemów można w nim rozpoznać popularnego wówczas aktora – Leslie Howarda (np. *Przeminęło z wiatrem* Victora Fleminga). Drugim efektownym zabiegiem było wprowadzenie do dokumentalnej warstwy filmu aktora niezawodowego – polskiego chłopca Andrzeja. W trickowo zrealizowanej sekwencji widzimy go najpierw na warszawskim rynku Starego Miasta karmiącego gołębie, w następnych ujęciach poznajemy chłopca wśród gołębi na Trafalgar Square, śledzimy jego sylwetkę na londyńskich ulicach, gdy sprzedaje numery „Dziennika Polskiego”, asystujemy mu, gdy zasypia w momencie ogłoszenia nalotu bombowego. Druga część filmu jest wartkim zestawieniem aktualności dotyczących polskiej armii, działalności polskich instytucji rządowych i społecznych oraz poczynań szczupłego środowiska artystycznego. Końcowy fragment, inscenizowany z powodu braku oryginalnych materiałów, przedstawia epizod z okupowanej Polski, w którym anonimowi bohaterowie słuchają konspiracyjnie radia i płynących z niego słów otuchy przekazywanych z Wielkiej Brytanii. Film kończy pejzażowe ujęcie wsi polskiej z nastrojowymi wierzbami, kwitnącymi jabłoniami, akcentującymi nadzieję i powrót do normalnego życia.

Polski orzeł nie wywołał jednak tak pozytywnych reakcji jak *To jest Polska*. Zabrakło bowiem jednoznacznej tezy, myśli przewodniej, a inscenizacyjny sztafaż wprowadzał dysonans do materiału dokumentalnego.

Uzupełnieniem do *Polskiego orła* jest dokument montażowy Stefana Osieckiego *Malownicza Polska*, prawie w całości oparty na znajdujących się w archiwach londyńskich materiałach dokumentalnych i reportażowych z przedwojennej Polski. To wizytówka Polski, trochę w klimacie stylizowanej ludowości Stryjeńskiej, adresowana do publiczności angielskiej, przypominająca także widzowi polskiemu obraz przedwojennej ojczyzny „spokojnej i wesołej” – od Warszawy i Krakowa po Tatry.

Po tych produkcjach Biuro Filmowe zintensyfikowało swoją działalność, reagując na zmiany na froncie oraz udział w walkach polskiego żołnierza. Cękałski, zdając sobie sprawę z doraźnych potrzeb propagandowych i z konieczności mobilizacji patriotycznej – „ku pokrzepieniu serc” nie zrezygnował ze swoich przedwojennych doświadczeń dokumentalisty oraz pewnych ambicji twórczych. Większość produkcji Biura Filmowego różniła się jakościowo od „bogoojczyńnianych” agitek produkowanych seryjnie przed wojną przez PAT-a. Cękałski – jako propagator filmu społecznie użytecznego – był sympatykiem angielskiej szkoły dokumentu spod znaku Griersona i Wrighta, hołdował zatem idei transparentności własnych poglądów w realizowanych przez siebie filmach. Żywo interesowały go okoliczności napaści Niemiec hitlerowskich na Polskę w 1939 roku, a także reakcje aliantów na te wydarzenia, i stan polskiej armii i gospodarki przed wybuchem wojny. Niestety, z tematów tych musiał zrezygnować z powodu nacisków ze strony rządu polskiego i władz brytyjskich na rzecz publicystyki frontowej. W 1942 roku w bezpośrednich walkach z Polskimi Siłami Zbrojnymi na Zachodzie brały udział głównie dywizjony lotnicze walczące u boku RAF-u oraz marynarka wojenna i handlowa. Ich losy opisują filmy: *Podnosimy kotwicę* oraz *Dziennik polskiego lotnika*. Pierwszy z nich cechują dynamiczne zdjęcia ruchomą kamerą z pokładu statku, przedstawiające życie codzienne marynarzy w czasie sztormów, śnieżyc, nalołów lotniczych i ataków U-Boatów. Na uwagę zasługuje rejestracja obrzędu pogrzebowego z flagą narodową. Część drugą filmu stanowią opisy działań jednostek polskiej floty, np. ORP „Gromu”.

Film drugi ma ramę inscenizacyjną. Punktem wyjścia jest odnalezienie pamiętnika młodego polskiego pilota, w którym zawarto wspomnienia jeszcze sprzed wybuchu wojny, następnie akcja przenosi się w okres działań wojennych – przedstawiono kampanię wrześniową oraz bombardowania Warszawy z lotu ptaka. Są to bardzo cenne zdjęcia, prezentujące płonąca Warszawę: Ratusz na Placu Teatralnym czy Pałac Prymasowski. Wyraz emocjonalny mają natomiast zdjęcia przedstawiające zniszczenia, gruzy, ruiny oraz trupy dzieci i koni, a potem obrazy aresztowań i pochody jeńców wojennych. Drugą część filmu stanowią – jak poprzednio – opisy lotniczych formacji polskich we Francji i Anglii oraz obrazy prezentujące wręczanie odznaczeń przez generała Sikorskiego. Pointą filmu jest powrót do bohatera z pamiętnika, który pełen nadziei wyrusza do kolejnej akcji, prawdopodobnie po raz ostatni.

Osobną grupę filmów stanowią dwie produkcje, w których Biuro Filmowe nie brało bezpośredniego lub stuprocentowego udziału. Pierwszy z nich to

Calling Mr. Smith (1943) Franciszki i Stefana Themersonów – eksperymentalny obraz o wydźwięku pacyfistycznym, który londyńskie Biuro Filmowe reklamowało i dystrybuowało na terenie Wielkiej Brytanii. Themersonowie stworzyli niezwykle przejmujący obraz wojny, oskarżający Hitlera o okrucieństwo i tysiące niewinnych ofiar jego zbrodniczej działalności. Film miał bardzo oryginalną formę. Zmontowano go z fotografii i fragmentów filmów dokumentalnych z okresu wojny, przedstawiając gotowy materiał w rozbłyskach kolorowych świateł. Powstała w ten sposób amorficzna, skojarzeniowa narracja, obfitująca w efektowne zestawienia obrazów, silnie oddziałujące na wyobraźnię odbiorcy. Film wzbogacono o oryginalną ścieżkę dźwiękową, w której dominantę stanowiły kompozycje klasyczne autorstwa Chopina, Bacha i Szymanowskiego, zestawione w twórczy sposób z bojówkami nazistowskimi. Nie zabrakło również komentarza słownego. Był niezwykle wyważony, nie oskarżycielski, na który angielska publiczność reagowała niechęcią, ale inteligentny i emocjonalny, zwany przez autorów „propagandą okrucieństwa”.

Na koniec należy wspomnieć jeszcze o casusie filmu Aleksandra Forda *Droga młodych*, który powstał jeszcze przed wybuchem wojny, a po kilku latach został przemontowany przez członków londyńskiego Biura Filmowego, co nadało mu nowy, niezwykle aktualny wydźwięk. Film opowiadał o losach żydowskich podopiecznych sierocińca w Miedzeszynie. Gdy w roku 1942 Niemcy wymordowali zarówno podopiecznych placówki, jak i ich opiekunów, stwierdzono, że należy o tym poinformować opinię publiczną. Film przemontowano i skrócono blisko o połowę, nadając mu jednak końcowy komentarz informujący o zbrodni, jakiej dokonano na niewinnych dzieciach.

Podsumowując powyższe rozważania, warto w syntetycznej formie ująć elementy poetyki produkowanych przez Biuro Filmowe obrazów dokumentalnych. Mając w pamięci fakt, że z powodu braku materiałów zdjęciowych oraz trudności logistycznych filmy te nie mogły się równać z podobnymi produkcjami spod znaku UFA, można wyznaczyć kilka kluczowych cech owych krótkometrażowych realizacji:

- materiał zdjęciowy podporządkowany komentarzowi słownemu,
- wykorzystanie dostępnych materiałów kronikarskich i archiwalnych – film montażowy,
- teza założona z góry,
- operowanie stereotypem: polskiej wsi, obrazu Polski przedwojennej itp.,

- zasada kontrastu: Niemcy – źli, agresywni, Polacy – dobrzy, uciemnieni,
- rola komentarza zza kadru:
 - retoryka winy (winni najeźdźcy),
 - retoryka okrucieństwa (zadawanie cierpienia przez Niemców i oczekiwana kara),
 - retoryka nadziei (arkadyjska wizja przeszłości i przyszłości Polski),
- połączenie obrazów dokumentalnych z inscenizacją fabularną – wywołanie emocji, budowa dramaturgii,
- użycie autorytetów: generał Sikorski, Ignacy Padarewski,
- „atrakcjony emocjonalne”: legenda o hejnaliście krakowskim, Lajkonik Krakowski, zabytki Polski, hymn Polski,
- twórcze wykorzystanie muzyki: kompozycje Chopina – uwypuklenie polskości, kompozycje Bacha i Szymanowskiego a bojówki nazistowskie.

Bibliografia

Ozimek S., *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974.

PRZECIW HITLERYZMOWI I WOJNIE.

POLSKI FILM PROPAGANDOWY LONDYŃSKIEGO BIURA FILMOWEGO

STRESZCZENIE

Po klęsce Francji polskie ekipy filmowe, które do tej pory pracowały w Paryżu, zostały zmuszone do ewakuacji do Londynu, gdzie trwała intensywna akcja reaktywowania polskiego rządu na emigracji. Z inicjatywy Eugeniusza Cękalskiego przy Ministerstwie Informacji i Dokumentacji RP powstało Polskie Biuro Filmowe, którego kierownikiem został pomysłodawca przedsięwzięcia. Placówka weszła w skład Filmowego Komitetu Sprzymierzonych, do którego należały komórki filmowe innych rządów emigracyjnych z całej Europy, mających swe siedziby na terenie Wielkiej Brytanii. Głównym celem produkcyjnym londyńskiego biura miało być informowanie szerokiej opinii publicznej o wojennych losach Polaków, sprawie okupowanego kraju i szykującej się do walki z Niemcami polskiej armii. Adresatem tych produkcji była widownia kin brytyjskich, obywatele krajów sprzymierzonych i neutralnych oraz beneficjenci ośrodków polonijnych i placówki wojskowe. Stąd wyłoniła się potrzeba produkcji filmów w dwu lub więcej wersjach językowych.

**AGAINST HITLERISM AND WAR.
THE POLISH PROPAGANDIST FILM OF THE LONDON FILM OFFICE**

SUMMARY

After the defeat of France the Polish film crews that worked in Paris were forced to evacuate to London, where the Government of the Republic of Poland (RoP) in Exile was just being created. On the initiative of Eugeniusz Cękałski the Polish Film Office was formed and Eugeniusz Cękałski was appointed its head. The Office was part of the Ministry of Information and Documentation of the RoP, and it became a member of the Film Committee of the Allied, which associated film organisations from all the European governments-in-exile that had their seats in Great Britain. The main objective of the Polish Film Office was to inform public opinion of war vicissitudes of Polish citizens, of the fate of the country under the German occupation and of the Polish army getting ready to fight the enemy. The addressees of such messages were cinema goers in Great Britain, citizens of the Allied and neutral countries, beneficiaries of the Polish centres all over the world and military units. It goes without saying that the films made by the Office had to be in two or more linguistic versions.