

Cenzura filmowa w Polsce Ludowej: wprowadzenie

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.3.01>

Niniejszy numer „Pleografu” jest pokłosiem konferencji „Klatka na klatki”, która w maju 2023 r. odbyła się w FilMOTECE Narodowej – Instytucie Audiowizualnym. Kilka studiów, które publikujemy w tym zeszycie, to rozszerzone wersje referatów wygłoszonych na owej sesji. W jej trakcie odbyła się także, prowadzona przez Sebastiana Ligarskiego, debata profesorska z badaczami peerelowskiej cenzury (wzięli w niej udział: Kamila Budrowska, Zbigniew Romek, Dorota Skotarczak, Marzena Woźniak-Łabieniec, Piotr Zwierzchowski) oraz równie udane, moderowane przez Błażeja Torańskiego, spotkanie z Krzysztofem Magowskim – dokumentalistą, który w 1992 r. zrealizował trwający ponad dwie godziny film *Tren na śmierć cenzora*. Zapisy wideo obu spotkań obejrzyć można na Ninatece¹.

Konferencja była potrzebna – o cenzurę filmową okresu Polski Ludowej historycy i filmoznawcy pytali bowiem w ostatnich trzech dekadach zbyt rzadko. Na początku lat 90. ukazał się cykl artykułów Marty Fik omawiający działalność Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk wobec filmu z okresu 1968-1972², następnie opublikowano monografię autorstwa Anny Misiak (porównującą cenzurę w PRL z amerykańskim kodeksem Haysa)³ oraz parę wywiadów z twórcami⁴, nie licząc publikacji

1 Zob. <https://ninateka.pl/vod/edukacja/cenzura-w-prl-nie-tylko-filmowa-klatka-na-klatki-cenzura-filmowa-w-polsce-ludowej/> oraz <https://ninateka.pl/vod/edukacja/spotkanie-z-krzysztofem-magowskim-klatka-na-klatki-cenzura-filmowa-w-polsce-ludowej/> (12 listopada 2023).

2 M. Fik, *Z archiwum GUKPPiW*, „Kwartalnik Filmowy” od nru 2/1993 do nru 6/1994 oraz nr 11/1995.

3 A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006. Zob. krytyczną recenzję tej pracy w: K. Klejsa, *O paradoksach i nonsensach cenzury filmowej*, „Kino” 2007, nr 10.

4 Zob. na przykład: B. Torański, *Knebel. Rozmowy o cenzurze*, Zona Zero, Warszawa 2016.

o pojedynczych filmach⁵, także z kręgu „historii niebyłej”⁶. Inicjatyw ukierunkowanych na przybliżenie widzom tematyki cenzury filmowej w PRL również nie było zbyt wiele. Wspomnę tylko o dwóch. W 2009 r. Łódzkie kinie Charlie współorganizowało przegląd „Kino na cenzurowanym”, podczas którego można było obejrzeć mniej znane „półkowniki”. Natomiast w ubiegłym roku pretekstem do przyjrzenia się cenzurze filmowej stał się też przegląd „Gdańsk’ 82. Festiwal, którego nie było” – z jego okazji FINA wydała okolicznościowy katalog⁷, opublikowała monograficzny numer „Pleografu” oraz zorganizowała „peformatywne czytanie” stenogramu kolaudacji *Przesłuchania* Ryszarda Bugajskiego.

Niewątpliwie, badania cenzury filmowej z okresu Polski Ludowej są mniej zaawansowane niż analogiczne badania z zakresu prasoznawstwa czy literaturoznawstwa. W mniejszym stopniu dotyczą też roli GUKPPiW, której znaczna część działalności koncentrowała się na publikacjach drukowanych, a w wypadku filmu często orientowała się na kwestie obyczajowe (o czym, między innymi, traktuje monografia Mirelli i Jarosława Kurkowskich *Kardiogram...*, recenzowana w tym numerze przez Nataszę Korczarowską). Warto dodać, że za cenzurę wydawnictw filmowych odpowiadał ten sam pion, który decydował o ingerencjach w same filmy oraz o ich rozpowszechnianiu, o czym przypomina debiutujący na łamach „Pleografu” Wojciech Święch. Oba typy cenzury dotyczyły także filmów zagranicznych. Można się o tym przekonać choćby z publikowanej w tym numerze obszernej notatki dotyczącej pracy Departamentu Widowisk GUKPPiW z połowy lat 60.

Dla badaczy historii polskiej kultury filmowej istotniejsze są działania cenzury „wewnętrznej”, czyli instytucji związanych z kinematografią. O ograniczaniu wolności twórczej oraz ingerowaniu w tekst dzieła – głównie w scenariusz, ale także w muzykę, scenografię czy kostiumy – wiemy już sporo, choć jest to wiedza „punktowa”, ograniczająca się najczęściej do konkretnych realizacji lub grupy filmów danego twórcy. A można przecież wyobrazić sobie inną strategię badawczą – dociekanie akcentujące rolę konkretnego cenzora lub urzędnika, który wprawdzie wypełnia

5 Zwłaszcza publikacje P. Zwierzchowskiego (np. monografia *Filmowe reprezentacje PZPR*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2022), K. Kornackiego („*Popiół i diament*” Andrzeja Wajdy, słowo / obraz / terytoria, Gdańsk 2011) oraz P. Śmiałowskiego (*Niewidzialne filmy, uparci debiutanci*, Universitas, Kraków 2018).

6 T. Lubelski, *Historia niebyła kina polskiego*, Znak, Kraków 2021.

7 *Gdańsk’ 82. Festiwal, który się nie odbył*, red. M. Dondzik et al., FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2022. Broszura ta zawiera także mój artykuł KOS-y, KOTF-y, kolaudacje, kategoryzacje... *Krótki przewodnik po cenzurze filmowej w (późnej) Polsce Ludowej*, z którego pochodzą niektóre przykłady zawarte w niniejszym wstępie.

polityczne dyrektywy, ale zarazem dysponuje własnym osądem estetycznym. Bliski takiego podejścia jest w tym numerze artykuł Piotra Śmiałowskiego, który przygląda się interwencjom cenzury wewnętrznej na przykładzie filmów powstałych w okresie, gdy dyrektorem Naczelnego Zarządu Kinematografii był Tadeusz Zaorski. Dokonał przy tym Autor nie lada odkrycia – udało mu się ustalić, kim był tajemniczy „Russinow”, którego nazwisko widniało na wielu dokumentach Zespołu Programowego NZK z końca lat 50. oraz I poł. kolejnej dekady. Przypadek ten pokazuje, jak ważne jest badanie kultury filmowej „below-the-line” również w odniesieniu do pracowników administracyjnych.

Uwaga ta ważna jest o tyle, że znaczna część wiedzy o zmaganiach filmowców z cenzorami wynika ze wspomnień reżyserów. Niektóre z nich budowane są według wzoru opowieści heroicznej bądź martyrologicznej, inne – eksponują swego rodzaju spryt, realizowany na przykład poprzez wprowadzanie do scenariusza scen „nadwyżkowych” (tak czy owak przeznaczonych do usunięcia) bądź poprzez rozmaite „manewry retoryczne” wykonywane na posiedzeniach komisji kolaudacyjnych. Protokoły tych ostatnich są ważnymi, ale nie jedynymi źródłami pozwalającymi badać cenzurę wewnętrzną (o ich różnorodności w archiwach i bibliotece FINA piszą w niniejszym numerze Barbara Giza i Adam Wyżyński). Stanowią one przede wszystkim pierwsze świadectwa recepcji filmu, pokazują także napięcia w środowisku twórczym – konfrontację oceniających z ocenianymi. Kolaudacje miały więc wymiar pedagogiczno-dyscyplinujący, szczególnie dotkliwy dla najbardziej „niepokornych”, do których z pewnością zaliczał się Grzegorz Królikiewicz (perypetie związane z jego filmem *Wieczne pretensje* opisuje w tym zeszycie Michał Dondzik). Niejednokrotnie „dostawało się” też twórcom bliżej związanym z PZPR (w tym kontekście warto zapoznać się z opracowaniem autorstwa Jarosława Grzechowiaka). Wreszcie okoliczność dotąd w zasadzie pomijana – niektórzy filmowcy sami byli przecież członkami komisji kolaudacyjnych. O swych doświadczeniach w roli ocenianego, ale i oceniającego mówi Krzysztof Zanussi w publikowanej w tym numerze obszernej rozmowie.

Nieco inaczej ścieżka produkcyjna wyglądała w odniesieniu do filmów produkowanych przez wytwórnie filmów niefikcyjnych oraz studia animacji – wiele decyzji na etapie produkcyjnym zapadało bowiem w murach wytwórni. Podobnie działo się w wypadku produkcji Studia Filmowego im. K. Irzykowskiego, które działało w nieco „eksperymentalnych” ramach instytucjonalnych – nic więc dziwnego, że na pochodzącej z 1985 roku liście obejmującej 16 zakazanych filmów wyprodukowanych w latach 1980-1984 zdecydowaną większość stanowiły filmy Studia. O tym, jak wyglądał proces produkcyjny w SFKI, pisze w tym numerze Emil Sowiński.

Szef kinematografii mógł wpływać na kształt filmu i jego rozpowszechnianie także za pomocą decyzji o nadaniu kategorii artystycznej (od tego parametru zależały m.in. premie dla twórców), o normalnej bądź wąskiej dystrybucji (w tym ostatnim wypadku chodziło o kina studyjne oraz DKF-y) oraz o wyprodukowaniu konkretnej liczby kopii (filmy nieredukowane na wąską taśmę były praktycznie niedostępne dla kin wiejskich). Trzeba też było poczekać na opinię Komisji Ocen Jakości Technicznej Filmów (której negatywna opinia mogła w znaczący sposób opóźnić premierę⁸) oraz Komisji ds. Kwalifikowania Filmów dla Dzieci i Młodzieży (przyznającej kategorii wiekowe). Formą cenzury była także reglamentacja recenzji; znane są też wypadki nieujawniania tytułów w prasie – niektóre kłopotliwe tytuły figurowały w repertuarach jako „seans zamknięty” albo „film-niespodzianka”. Niewątpliwie, warto zacząć myśleć o projektach badawczych, które pozwoliłyby przyjrzeć się tym aspektom cenzury filmowej w bardziej usystematyzowany sposób.

- 8 Przykładowo film Agnieszki Holland *Aktorzy prowincjonalni* został zgłoszony do kolaudacji we wrześniu 1978 roku, ale w styczniu 1979 roku wykonano „poprawki przedkolaudacyjne”. Kolaudacja przeprowadzona w kolejnym miesiącu nie zakończyła prac – w marcu wykonano ponowny montaż według wskazówek GUKPPiW, w kwietniu film zakwestionowano na KOTF. Po rozpatrzeniu odwołania zgoda na rozpowszechnianie została ostatecznie wydana w czerwcu 1979 roku, premiera zaś odbyła się w sierpniu – rok po „ukończeniu” filmu.