Varia

„Kwartalnik Filmowy" nr 118 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
https://doi.org/10.36744/kf.1102
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Konrad Klejsa
Uniwersytet Łódzki
https://orcid.org/0000-0002-6259-9173

Cenzura filmów zagranicznych w Polsce Ludowej lat 1945-1956. Rekonesans

Słowa kluczowe:
cenzura;
import filmów;
rozpowszechnianie filmów;
Polska Ludowa;
stalinizm

Abstrakt
Autor podejmuje kwestię cenzury filmów zagranicznych w pierwszej dekadzie Polski Ludowej. Dokonuje przeglądu piśmiennictwa na wskazany temat, odnosząc się do cenzury filmów polskich. Podkreśla konieczność komplementarnej analizy informacji z CWF i GUKPPiW. Bazując na aktach wojewódzkich urzędów cenzury, pokazuje skalę zjawiska i skupia się na tzw. akcji weryfikacyjnej z 1953 r. oraz działaniach cenzorskich związanych z sytuacją polityczną w ZSRR. Akcentuje rolę cenzury w monitorowaniu reakcji widowni i porusza problem pokazów bezdebitowych.

Artykuł powstał w ramach realizacji projektu *Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945--1989* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2016/22/E/HS2/00135). Fragmenty niniejszego tekstu wejdą w skład edycji tekstów źródłowych: K. Jajko, K. Klejsa, J. Grzechowiak, E. Gębicka, *Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej, 1944-1956*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022 (w druku).

Cenzura filmowa okresu Polski Ludowej nie doczekała się dotąd – ponad trzy dekady od jej formalnego zniesienia – systematycznej i satysfakcjonującej analizy. W odniesieniu do problematyki wyświetlanych w Polsce filmów zagranicznych na wzmiankę zasługuje cykl artykułów Marty Fik z początku lat 90., w którym autorka omawiała działalność Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk wobec produkcji z okresu 1968-1972[1]. Najważniejsza natomiast jak dotąd próba zmierzenia się z problematyką cenzury filmowej w PRL – książka Anny Misiak[2] – zawiera jedynie dwustronicowy podrozdział *Filmy zagraniczne i telewizja*, w którym uwzględniono jeden tytuł (*Chinatown* Romana Polańskiego). Trzeba jednak oddać autorce, że w poszukiwaniu informacji w ogóle sięgnęła do dokumentów archiwalnych, choć zakres tej kwerendy był ograniczony (w czasie, gdy pisała książkę, Archiwum Akt Nowych nie udostępniało teczek GUKPPiW).

Przedmiot i stan badań – podstawowe uwagi metodologiczne

Podejmując zagadnienie cenzury filmów zagranicznych, trzeba zwrócić uwagę na jej specyfikę w odniesieniu do cenzury (nowych) filmów polskich. Wstępnie zasygnalizuję trzy aspekty, które różnicowały obie praktyki, a zarazem powinny być uwzględnione w ich badaniu.

Po pierwsze, badanie cenzury zagranicznych tekstów kultury wymusza zawężony sposób jej rozumienia – jako działań zmierzających do ograniczenia dostępu do wszystkich lub tylko części pewnych gotowych już dzieł. O ile więc podstawowym źródłem do badań cenzury filmów polskich są stenogramy Rad Zespołów Filmowych, następnie Komisji Ocen Scenariuszy, wreszcie Komisji Kolaudacyjnych, o tyle w przypadku badania cenzury zagranicznych produkcji audiowizualnych proces decyzyjny (administracyjny i twórczy), potencjalnie ograniczający wolność twórczą na etapie powstawania filmu, jest bezprzedmiotowy. Oczywiście praktyka pokazuje, że kształt dzieła, również filmowego – także zagranicznego – może zależeć od przewidywanego zasięgu jego rozpowszechniania (wielu przykładów dostarcza przecież współczesna produkcja hollywoodzka, wyczulona choćby na wątki związane z Chinami, które mogłyby utrudnić dystrybucję filmów na tym terytorium). Natomiast co do interesującego mnie w tym artykule okresu można założyć, że filtr „samokontroli" twórców filmowych z innych krajów bloku sowieckiego przypominał pod wieloma względami ten, który był istotny w Polsce. O tych wszystkich uwarunkowaniach raczej nie dowiemy się jednak z rodzimych śladów recepcji.

Po drugie, w odniesieniu do zagranicznych tekstów kultury istotniejsza jest tzw. selekcja negatywna, bowiem już sama decyzja „kupić – nie kupić" (a także: „tłumaczyć – nie tłumaczyć") może nosić znamiona myślenia cenzorskiego, choć oczywiście nie jest też tak, że wszystkie filmy, które nie trafiły na ekrany, trzeba uznać za tytuły „na cenzurowanym". Zasadniczą rolę mogły w podobnych sytuacjach odgrywać przyczyny finansowe, co wynika z protokołu kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii z listopada 1952 r.[3] To samo źródło pozwala sądzić, że dla władzy filmy Charliego Chaplina były istotne zarówno ze względu na „poprawną politycznie" treść, jak i z uwagi na uwarunkowania pozatekstualne (tj. działalność powołanej przez Kongres USA Komisji ds. Zbadania Działalności Antyamerykańskiej oraz oskarżenie twórcy *Gorączki złota* o sympatie prokomunistycz-

ne, w wyniku czego artysta powrócił do Europy). W praktyce tylko w niektórych przypadkach dysponujemy danymi pozwalającymi stwierdzić, że na decyzję co do filmu wpłynęły jakieś przesłanki pozaekonomiczne, choćby natury politycznej.

Po trzecie wreszcie, zakup praw do pokazywania filmu zagranicznego wiąże się zazwyczaj z różnymi regulacjami dotyczącymi zasięgu rozpowszechniania, na przykład z ustaleniem tzw. okresu licencji. Nie bez znaczenia są także – podejmowane również w odniesieniu do produkcji rodzimej – decyzje o wykonaniu określonej liczby kopii w danym standardzie (np. na wąskiej taśmie, która w Polsce Ludowej przeważała w kinach wiejskich) oraz nadaniu konkretnemu filmowi kategorii wiekowej. Wszystkie te praktyki były wykorzystywane na rynkach audiowizualnych również w państwach kapitalistycznych, co jest obserwacją wspierającą pogląd, że zawężenie zasięgu rozpowszechniania (czasowego, przestrzennego i związanego z określoną grupą widzów) nie musi (choć może) wiązać się z intencją cenzorską.

Pierwsze zastrzeżenie może prowadzić do wniosku, że badacz cenzury filmów zagranicznych w Polsce Ludowej powinien uwzględnić przede wszystkim jej ostatnie ogniwo, czyli GUKPPiW. Natomiast dwie kolejne uwagi sugerują, jak się zdaje, że niezbędne jest zdobycie wiedzy o tych zasadach funkcjonowania importu i systemu rozpowszechniania filmów, które nie były zależne od urzędu cenzury. Oba wnioski są zasadne i względem siebie komplementarne.

W odniesieniu do Polski stalinowskiej zagadnienie importu było już przedmiotem uwagi badawczej[4]. Poniżej przedstawię krótką rekapitulację dotychczasowych ustaleń, niezbędną dla kontekstualizacji dalszej części wywodu, uzupełnioną o nowe, nieuwzględnione dotąd wątki. Nieco więcej miejsca chciałbym natomiast poświęcić działalności GUKPPiW, która – w odniesieniu do filmów zagranicznych omawianego okresu – jest w gruncie rzeczy zupełnie nierozpoznana. Zaryzykowałbym wręcz stwierdzenie, że stopień tego nierozpoznania wymaga krótkiego przypomnienia najważniejszych kwestii.

W Polsce Ludowej cenzura działała początkowo – od stycznia 1945 r. – pod nazwą Centralne Biuro Kontroli Prasy przy Ministerstwie Bezpieczeństwa Publicznego. W listopadzie tego roku cenzurę wyłączono spod nadzoru MBP, podporządkowując ją Prezydium Rady Ministrów. Zmiana ta została potwierdzona dekretem z 5 lipca 1946 r., gdy powołano GUKPPiW podległy prezesowi Rady Ministrów[5]. Sprawy związane z kinem były prowadzone – aż do formalnego zniesienia cenzury w 1990 r. – przez odrębną komórkę urzędu[6], obejmującą także (z wyjątkiem lat 1949-1950) teatr i szeroko pojętą estradę, np. kabarety studenckie oraz przeglądy piosenki. Analogiczna struktura nie obowiązywała w – istniejących do 1972 r., potem przekształconych w Delegatury GUKPPiW – Wojewódzkich Urzędach Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (oraz podporządkowanych im strukturach powiatowych), choć ich pracownicy także bywali obarczani zadaniami związanymi z kulturą filmową.

Wprawdzie opracowań dotyczących działalności GUKPPiW powstało sporo[7], jednak o cenzurze filmowej – w szczególności w odniesieniu do dzieł zagranicznych – traktują one niezmiernie rzadko[8]. Oczywiście także w okresie Polski Ludowej cenzura filmowa nie była przedmiotem rodzimych badań akademickich. Autorzy nielicznych publikacji na temat rozpowszechniania filmów nie wspominali o niej wcale[9]. Monopol na informację o cenzurze miał sam GUKPPiW,

który sporadycznie (w biuletynach wewnętrznych i materiałach szkoleniowych) zdobywał się na swoisty „metanamysł" – ukierunkowany wszelako praktycznie, na doskonalenie form i metod własnej pracy.

Specyficznym dokumentem „cenzury o cenzurze" była wewnętrzna „książka zaleceń", swoista „biblia" GUKPPiW, której obszerne fragmenty przepisał Tomasz Strzyżewski, jeden z pracowników krakowskiego oddziału Urzędu, a po ucieczce na Zachód opublikował w Wielkiej Brytanii w 1977 r. Tom zawierał obszerne fragmenty tzw. zapisów, czyli tematów szczególnie skrupulatnie monitorowanych przez cenzurę. Dla problematyki niniejszego artykułu kluczowy jest przypis: *Brak wykazu filmów zagranicznych. Powodu nie znam. Najprawdopodobniej w delegaturach jako placówkach terenowych GUKPPiW wykaz nie był potrzebny, skoro kolaudacje odbywały się w warszawskiej centrali*[10].

Domniemanie autora jest zgodne z prawdą, jednak z zastrzeżeniem, że w okresie będącym przedmiotem niniejszego artykułu WUKPPiW były ważnym ogniwem w systemie cenzury filmowej. Z tego powodu szczególnie owocną procedurą badawczą jest kwerenda w archiwach regionalnych. Materiały tam dostępne mają charakter komplementarny wobec zespołu GUKPPiW w stołecznym AAN. O ile ten ostatni zasób zawiera wiele sprawozdań nadsyłanych przez WUKPPiW (zwłaszcza tzw. sygnały o konkretnych filmach i seansach), w tym również takie, które nie zachowały się w archiwach lokalnych (zbiory niektórych oddziałów wojewódzkich cenzury znacznie przetrzebiono – stało się tak np. w przypadku łódzkiego WUKPPiW), o tyle archiwa regionalne zawierają wiele dokumentów z „centrali". Bazę dla niniejszego opracowania stanowią, poza dokumentami z AAN, przede wszystkim zespoły WUKPPiW w Rzeszowie i Poznaniu.

Import filmów w pierwszej dekadzie Polski Ludowej – rekapitulacja i uzupełnienia

W zasobie filmów, jakim dysponowano w Polsce tuż po wojnie, przeważały zniszczone kopie filmów polskich, amerykańskich i francuskich sprzed okupacji, które w kolejnych miesiącach po zakończeniu działań wojennych odnajdywano w przejmowanych przez państwo kinach, a niekiedy na przysłowiowych strychach i w piwnicach[11]. Natomiast grupa filmów dystrybuowanych w okresie okupacji przez nazistowskiego monopolistę ograniczała się do produkcji niemieckich, których jeszcze długo po wojnie publicznie nie pokazywano[12], a znaczną ich część po prostu zniszczono[13].

Co do zasady warunkiem pokazu było posiadanie przez film tzw. paszportu cenzorskiego (nazywanego też „legitymacją"). W 1944 i 1945 r. nadawała go centrala tzw. kinofikacji (czyli kierowany przez Aleksandra Forda Wydział Filmowy w Resorcie Informacji i Propagandy z siedzibą w Lublinie, przemianowany z początkiem 1945 r. na rezydujący w Łodzi Departament Propagandy Filmowej przy Ministerstwie Informacji i Propagandy), a następnie łódzka i wreszcie stołeczna placówka powołanego do życia w listopadzie 1945 r. Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski, które miało ustawowy monopol na import i rozpowszechnianie filmów[14] (dlatego dokumenty cenzury z pierwszych lat po wojnie opisują filmy jako posiadające „legitymację łódzką" bądź „warszawską"[15]).

Natomiast w różnych regionach kraju WUKPPiW, za pomocą swych powiatowych odpowiedników, dokonywały – mniej więcej do połowy 1946 r. – przeglądów cenzorskich na miejscu, zwłaszcza tych filmów, które były nabywane od osób prywatnych i mogły niejako „z marszu" trafić do repertuarów lokalnych kin. Zaświadcza o tym jedna z wypowiedzi ze zjazdu delegatów wojewódzkich biur kontroli prasy z maja 1945 r.: *kontroluje się tylko, czy film był cenzurowany. To nie jest cenzura, to jest sprawdzanie. (…) Jeżeli filmy są cenzurowane, wszystko w porządku, ale są filmy stare, które nie zostały cenzurowane w Łodzi i my je cenzurujemy*[16]. Filmy „certyfikowane" zasilały zasób Centralnego Biura Wynajmu Filmów, które działało w ramach Filmu Polskiego do 1947 r. (a po rozmaitych przekształceniach z początkiem 1951 r. przybrało nazwę Centrala Wynajmu Filmów), przy czym od połowy 1946 r. zachodnich filmów wprowadzonych do dystrybucji przed wojną w zasadzie już nie dystrybuowano (ich eksploatacja przez Film Polski była przecież bezprawna).

Polski widz, który wybrał się do kina pod koniec roku 1945, trafiał na repertuar dość podobny do wyświetlanego przed okupacją[17]. I choć już w pierwszym numerze „Biuletynu Informacyjnego Filmu Polskiego" zapewniano, że wszelkie filmy przedwojenne bez wątpienia będą wycofane z obiegu[18] (ich obecność na ekranach określano jako *zło konieczne*[19]), na realizację tej zapowiedzi przyszło czekać jeszcze kilka lat[20]. Zawierała ona zresztą istotny, choć niewyrażany wprost wyjątek: w bieżącym repertuarze kinowym sporą liczbę filmów nakręconych przed wojną – ale nieprzeznaczonych do wycofania – stanowiły produkcje sowieckie. Te były zazwyczaj tytułami premierowymi (ponieważ nie zostały dopuszczone na ekrany II Rzeczypospolitej), ale nie cieszyły się uznaniem widowni[21].

Pewne pojęcie o zakresie działań cenzury w pierwszych latach po wojnie dają sprawozdania statystyczne GUKPPiW[22]. Najbardziej precyzyjne dane dotyczące kina odnoszą się do 1947 r.: *ingerencji poważnych*, jak je określano (nie tłumacząc, jakie było kryterium zaliczenia do tej kategorii), dokonano wówczas w dwunastu pełnometrażowych filmach zagranicznych na taśmie 35 mm (w tym w trzech amerykańskich i ośmiu radzieckich), zaś *drobnych* – w dwudziestu (dziewięciu amerykańskich, siedmiu radzieckich)[23]. Przywołane dokumenty nie zawierają tytułów filmów – z jednym wyjątkiem: w opracowaniu za rok 1947 znajduje się informacja: *Ponadto wycofano 1 film ocenzurowany przez GUKP w miesiąc po udzieleniu zezwolenia na wyświetlanie („Złote Wrota"!).* Podkreślenia oraz wykrzyknik, a także sam fakt podania tytułu świadczą, jak się wydaje, o wyjątkowej randze tej interwencji. Chodziło najpewniej o amerykański film *Hold Back the Dawn* (reż. Mitchell Leisen, 1941). Jego scenariusz – współsygnowany przez Billy'ego Wildera – opowiadał o losach rumuńskiego emigranta, który chcąc zamieszkać w USA, aranżuje fikcyjne małżeństwo z Amerykanką polskiego pochodzenia.

Odpowiedzialne za rozpowszechnianie komórki Filmu Polskiego, a później Centralnego Urzędu Kinematografii, miały charakter służebny wobec szerzej pojętej „polityki repertuarowej" (termin ten pojawia się w dokumentach w połowie 1947 r.) – centralnie sterowanej, formułowanej i nadzorowanej przez KC PPR (a następnie PZPR). Ostateczną decyzję o wprowadzeniu danego filmu na ekrany mieli prawo podejmować, przynajmniej od początku roku 1948, towarzysze z samego szczytu partyjnej hierarchii. *Uznano za potrzebne wszystkie nowe filmy przed publikacją demonstrować w gronie członków B*[iura] *P*[olitycznego] *do oceny* – zapis

tej treści zachował się w protokole posiedzenia kierownictwa PPR z końca roku 1947[24]. Trudno powiedzieć, jak często z tego prawa faktycznie korzystano – znana jest krótka relacja Julii Mincowej (żony Hilarego Minca), która potwierdziła, że odbywały się one także w domach dygnitarzy (*Kino mieliśmy w domu. Dzwoniło się i przyjeżdżali. Zawieszali ekran i się oglądało*[25]).

Z nielicznych zachowanych dokumentów działającej przy KC PPR Podkomisji ds. Filmu wynika, że głównym przedmiotem jej zainteresowania były prace literackie do polskich filmów fabularnych. W opracowaniu *Wytyczne programowe produkcji filmowej* można jednak odnaleźć fragment zatytułowany *Analiza filmów zagranicznych z punktu widzenia ich wartości wychowawczych*. Przykładowo, o produkcjach hollywoodzkich czytamy w nim: *większość tych filmów wywiera destrukcyjny wpływ na naszych widzów, budząc żądzę luksusu, okrucieństwo i wybujały erotyzm. Nawet pozornie pozbawione wszelkiej myśli politycznej lub społecznej filmy amerykańskie wywierają negatywny wpływ na publiczność, gdyż celowo odciągają uwagę widzów od zagadnień rzeczywistości. Wiele z tych filmów jest propagandą amerykańskiego imperializmu*[26]. Tymczasem dosłownie parę tygodni wcześniej Jerzy Toeplitz, wówczas zastępca dyrektora Filmu Polskiego, kierujący jednocześnie jego Biurem Zagranicznym, podpisał umowę z Motion Pictures Export Association – organizacją reprezentującą największe hollywoodzkie wytwórnie i mającą wyłączność na sprzedaż praw do ich filmów w Europie Środkowo-Wschodniej[27]. Umowa przewidywała zakup licencji na sześćdziesiąt pięć filmów pełnometrażowych, z licencjami wygasającymi w połowie maja 1950 r. Paragraf 12. umowy przewidywał, że *filmy mają być wyświetlane w oryginalnym metrażu bez zmian, wstawek lub skrótów, z wyjątkiem zmian koniecznych, wymaganych zgodnie z obowiązującymi przepisami przez cenzurę*[28]. Pierwsza transza tych filmów trafiła do polskich kin w połowie 1947 r., gdy stanowisko p.o. dyrektora Filmu Polskiego piastował już „twardogłowy" Stanisław Albrecht. W październiku 1947 r. Podkomisja ds. Filmu przy Wydziale Kultury PPR nakazała mu *przeprowadzanie skrupulatniejszej selekcji filmów zagranicznych oraz opracowanie planu eksploatacji po linii zmniejszenia ilości filmów amerykańskich*[29]. Albrecht zadanie to wypełnił – kryteria wyboru filmów zachodnich do rozpowszechniania zaostrzono[30]. Nie zostały one nigdy sformułowane *explicite*, ale – podobnie jak w odniesieniu do cenzury dzieł literackich – można wyodrębnić trzy fazy ich przemian: *okres od 1944 do 1948, kiedy brakowało skodyfikowanego programu pozytywnego, jakim był socrealizm; lata 1949-1953; i po 1954, kiedy (…) cenzorzy mieli zwracać krytyczną uwagę na sztampowość języka*[31].

Decyzje o wprowadzeniu filmu do dystrybucji podejmowano w kontekście *układu stosunków między grupami produkcyjnymi*[32], wyróżnianymi zgodnie z parametrami geografii politycznej. Począwszy od 1948 r. dane ilościowe (ogólna liczba tytułów, kopii i widzów) zbierano w odniesieniu do filmów polskich, radzieckich, z pozostałych krajów demokracji ludowej oraz „innych" (w tym „koszyku" mieściły się głównie produkcje włoskie i francuskie, pojedyncze tytuły z innych krajów kapitalistycznych, w tym z USA, a także pochodzące z takich krajów, jak Meksyk czy Indie). Rozpowszechnianie było prowadzone zgodnie z corocznymi tzw. limitami, wyrażającymi stosunek procentowy między tymi grupami. W konsekwencji liczba tytułów i kopii z ZSRR oraz krajów demokracji ludowej znacząco przewyższała liczbę przeznaczonych do „wyrugowania" tytułów z państw kapitalistycznych (zob. tabelę nr 1).

Tabela 1. Tytuły pełnometrażowe i kopie długometrażowe w eksploatacji w latach 1951-1956

Lp.	Produkcja		Liczba tytułów i kopii						Udział procentowy tytułów i kopii w eksploatacji w ogólnej puli tytułów i kopii					
			1951	1952	1953	1954	1955	1956	1951	1952	1953	1954	1955	1956
A	**Tytuły pełnometrażowe ogółem**	**tytuł**	**354**	**417**	**450**	**590**	**635**	**580**	**100**	**100**	**100**	**100**	**100**	**100**
1	polska	n	13	20	26	41	50	67	3,7	4,8	5,8	6,9	7,9	11,5
2	radziecka	n	214	231	253	348	311	209	60,4	55,4	56,2	59	49	36
3	demokracji ludowych	n	85	121	137	146	186	171	24	29	30,4	24,7	29,3	29,5
4	krajów kapitalistycznych	n	42	45	34	55	88	133	11,9	10,8	7,6	9,4	13,8	23
B	**Kopie długometrażowe ogółem**	**kopia**	**8053**	**11598**	**14350**	**19346**	**22510**	**21361**	**100**	**100**	**100**	**100**	**100**	**100**
1	polska	n	693	1341	1764	2751	3145	3840	8,6	11,6	12,3	14,2	14	18
2	radziecka	n	4914	6114	7402	9605	9589	6993	61	52,7	51,6	49,6	42,6	32,7
3	demokracji ludowych	n	2020	3516	3312	5238	6904	5966	25,1	30,3	23,1	27,1	30,7	27,9
4	krajów kapitalistycznych	n	426	627	1872	1752	2872	4562	5,3	5,2	13	9,1	12,7	21,4

Źródło: *Kinematografia polska w cyfrach*, red. E. Basiński, A. Kupiec, Naczelny Zarząd Kinematografii, Warszawa 1957, tab. 19, s. 21.

Podejmowane przez dyrekcję Filmu Polskiego i CUK decyzje dotyczące importu były poprzedzone rekomendacjami Komisji Kwalifikacyjnej, działającej pod różnymi nazwami niemal od początku funkcjonowania Filmu Polskiego przy właściwej, tj. odpowiedzialnej za rozpowszechnianie, komórce państwowego monopolisty. W czerwcu 1951 r. powołano dodatkowe ciało – Komisję Ocen Filmów, do której trafiały przypadki dyskusyjne lub wątpliwe[33]. Delegaci GUKPPiW brali udział w posiedzeniach obu Komisji, poza tym jednak ich składy były znacząco odmienne – o ile w Komisji Kwalifikacyjnej zasiadali „ludzie filmu" (głównie krytycy), o tyle członkami Komisji Ocen byli także delegaci „ciał społecznych": Centralnej Rady Związków Zawodowych oraz Związku Samopomocy Chłopskiej.

Ciała doradcze i decyzyjne – relacje między GUKPPiW a CWF

Z oficjalnej *Instrukcji normującej współpracę Centrali Wynajmu Filmów z Głównym Urzędem Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk* wynika, że w celu uzyskania zezwolenia na wyświetlanie filmu CWF organizował dla GUKPPiW *dwa przegląd-*

dy każdego filmu: przegląd I-szej cenzury przed opracowaniem filmu oraz przegląd II-ej cenzury po opracowaniu w wersji [polskiej – K. K.], *względnie napisach polskich (…). W protokóle I-ej cenzury stwierdza się, czy film po opracowaniu kwalifikuje się do wyświetlania w kraju, zaś w protokóle II-ej cenzury podaje się termin, do jakiego film może być rozpowszechniany*[34]. Okresy ważności debitu przyjęto według dwojakich kryteriów: rodzajowych, a także związanych z pochodzeniem filmu lub obszaru rozpowszechniania. Filmy fabularne dopuszczano do obiegu na trzy lata, z wyjątkiem produkcji z państw kapitalistycznych, dla których debit był ważny rok, podobnie jak w przypadku filmów dokumentalnych. Z kolei filmy oświatowe, instruktażowe i szkolne miały „ważność" na trzy lata, zaś najszybciej „dezaktualizowała się" zgoda cenzury na pokazy Polskiej Kroniki Filmowej: na wsi była ważna cztery miesiące, ale w mieście – tylko dwa. Po upłynięciu stosownego okresu CWF mogła wnioskować o ponowną zgodę na rozpowszechnianie (*jeśli debit filmu „Radosne spotkanie" ustalony został na styczeń 1955 r., wpisuje się tytuł filmu do terminarza na rok 1955, na stronie przeznaczonej na m*[iesią]*c styczeń*[35]). Ponadto instrukcja nakładała obowiązki na wojewódzkie oddziały cenzury: *Po otrzymaniu kopii nowego filmu Ekspozytura organizuje roboczy przegląd filmu, na który zaprasza przedstawiciela WUKPPiW. (…) Bez obejrzenia filmu WUKPPiW ma prawo odmówić wydania zezwolenia na wyświetlanie filmu, mimo że GUKPPiW takie zezwolenie dla CWF wydał*[36].

O ile instrukcja szczegółowo wyjaśniała formalne relacje między GUKPPiW a CWF, o tyle bezcennym źródłem pozwalającym poznać kulisy faktycznej ich współpracy są obszerne *Uwagi na temat działalności Komisji Kwalifikacyjnej i Komisji Ocen*, przygotowane przez Naczelnika Departamentu Widowisk GUKPPiW Jerzego Kleynyego, prawdopodobnie w marcu 1954 r.[37] To jeden z pierwszych dokumentów zaświadczających o licznych sytuacjach konfliktowych między cenzurą a Centralą Wymiany Filmów (odnaleziono podobne dokumenty z lat 60. i 70.). W *Uwagach…* naczelnik Kleyny ubolewa: *o przyjęciu filmu, lub nie, decydowały zwykle bliżej nieokreślone nam przez CWF „czynniki odgórne" i wówczas tow. tow. z CWF rozkładali ręce i mówili: „nie puścili". W rezultacie w stosunkach z GUKP wytwarzać się zaczęły zgoła nienormalne objawy, iż cenzura stała się obrońcą całego szeregu filmów zachodnich, których nie puszczono na ekrany*[38]. Jako przykład podaje Kleyny kilka tytułów włoskich, które *aczkolwiek nie były pozbawione braków natury ideologicznej, to jednak zawierały słabsze czy mocniejsze akcenty krytyki stosunków włoskich i bez szkody mogły się ukazać na naszych ekranach (np. „Policjanci i złodzieje"*, *„Fuga in Francia"*[39], *„Piosenki uliczne"*[40] *itp.).* Okoliczności odrzucenia pierwszego z filmów wzmiankowanych w tej relacji możemy poznać z innego źródła – wspomnień Leona Bukowieckiego. Utrzymuje on, że na pokazie *pokładał się ze śmiechu znany krytyk teatralny Roman Szydłowski, świeżo dokooptowany do naszego grona. Akurat tego dnia byłem przewodniczącym (zmienialiśmy się codziennie) i pytam: „Kto za filmem?", mając pewność, że wszyscy na sali będą za. Tymczasem Szydłowski ponosi rękę na pytanie „Kto przeciw?". Wzbudziło to ogólne osłupienie, a mnie wyrwały się słowa: – Dlaczego, przecież pan się nawet najgłośniej śmiał? – Tak – odpowiada Szydłowski – ale co innego my, a co innego publiczność. (…) – Jednak, proszę pana, to się dzieje we Włoszech, w ustroju kapitalistycznym, a poza tym jest to komedia. – Komedia, nie komedia, ustrój, nie ustrój, a film iść nie może. Śmiech z niezdarnego policjanta może się kojarzyć jako śmiech z naszej milicji, a to jest podrywanie jej autorytetu*[41]. Film ostatecznie wszedł na ekrany w 1954 r.

Z *Uwag…* dowiadujemy się wiele o kompetencjach części uczestników Komisji Ocen. Kleyny twierdził, że zasiadali w niej *tow*[arzysze], *którzy (…) b. mało albo wcale nie byli związani ze sprawami filmu. (…) Np. podczas dyskusji nad angielskim filmem fabularnym „Białe korytarze"*[42] *„fachowcy" z dziedziny szpitalnictwa i medycyny wykłócali się o to, czy pielęgniarka (na filmie) prawidłowo zaściela łóżka czy też nie – pomijając zupełnie polityczny aspekt filmu, który polegał na reklamie angielskiej służby zdrowia*[43]. Z kolei gdy idzie o Komisję Kwalifikacyjną, Kleyny dzielił się obserwacją, że frekwencja na jej posiedzeniach stała na wysokim poziomie jedynie wówczas, gdy na agendzie była ocena filmów z krajów kapitalistycznych. Natomiast w przypadku filmów z ZSRR lub krajów demokracji ludowej *na ogół przeglądy te odbywały się w obecności przedstawiciela GUKP oraz jednego lub dwóch pracowników CWF*[44].

Autor *Uwag…* odnotowywał, że z ramienia CWF w komisjach zawsze uczestniczył wspomniany już Bukowiecki[45], który jednak *bezkrytycznie zachwycał się filmami zachodnimi. (…) Żelaznym jego argumentem było, że „film otrzymał 10 nagród na różnych konkursach". (…) Przedstawicieli GUKP często chciał zasugerować innym argumentem: „prasa radziecka pisała dobrze o tym filmie", przy tym mówił to takiem* [sic! – K. K.] *tonem, jakby chciał rzec „no, zastrzeliłem was – teraz musicie przyjąć bez dyskusji"*[46]. Podobne zastrzeżenia zgłaszał Kleyny wobec innego członka Komisji Kwalifikacyjnej, Andrzeja Miłosza (brata Czesława), przywołując entuzjastyczne oceny formułowane podczas posiedzeń Komisji (*„Jak to tam na zachodzie potrafią robić filmy", „To tylko we Francji możliwe", „Nam to jeszcze bardzo daleko do takiego poziomu"*)[47]. Kleyny zarzucał Bukowieckiemu i Miłoszowi *wprowadzanie chaosu ideowego* i postulował ich wykluczenie ze składu komisji *ze względu na pewnego rodzaju obcość światopoglądową*[48]. Ze szczególną niechęcią pisał zwłaszcza o Bukowieckim, stwierdzając, że jego *stosunek do filmów produkcji krajów demokracji ludowej nie był właściwy. Z góry zakładano, że nic dobrego nie zobaczymy, bo nic dobrego nie mogło tam powstać*[49].

W intrygującym pod względem logicznym wywodzie winą za słabości repertuaru filmów „demoludowych" obarczył Kleyny samą Komisję, zarzucając jej zbyt rzadkie formułowanie wniosków o odrzucenie filmu: *przegląd traktowano jako zło konieczne, a przyjęcia filmu dokonywano w sposób czysto formalny, mechaniczny – jakby nie można było dyskutować nad celowością puszczenia na nasze ekrany filmu produkcji czeskiej czy węgierskiej, jakby to był z góry narzucony przymus. Taka atmosfera na przeglądach kwalifikacyjnych musiała spowodować poważne błędy, przejawiające się w puszczaniu na ekrany filmów o rzeczywiście b*[ardzo] *małej wartości artystycznej, które stawały się przyczyną masowego opuszczania kina przez publiczność, lub zastraszająco niskiej frekwencji na seansach*[50]. Szef Wydziału Widowisk dostrzegał, że wyświetlanie słabych filmów sowieckich (i szerzej: filmów z krajów demokracji ludowej) *miast korzyści przynosi szkodę gdyż: 1) zniechęca publiczność do całości produkcji filmowej danego kraju, 2) problemy polityczne czy ideologiczne poruszane w danym filmie trafiają w próżnię lub wywierają zupełnie odwrotny od zamierzonego efekt propagandowy*[51]. Niestety nie odnaleziono wykazu filmów z ZSRR zakwestionowanych bądź przez CWF, bądź przez GUKPPiW. Z pewnością jednak nie można na tej podstawie sformułować sądu, że produkcje sowieckie były wprowadzane na ekrany automatycznie (przykładem jest tu nierozpowszechniany sowiecki film *Chmielnicki*, o którym debatowano na kolegium Filmu Polskiego[52]).

Nie tylko naczelnik Kleyny zdawał sobie sprawę z tego, że wytyczne „limitowe" określające relacje między produkcjami z krajów zachodnich i komunistycznych okazywały się mieczem obosiecznym. Jego opinia była zbliżona do wcześniejszych dylematów stołecznej cenzury, która jakoby – tak przynajmniej wynika z relacji jednej z uczestniczek zebrania Rady Filmu Polskiego – w 1950 r. dywagowała, czy nie byłoby dobrym pomysłem, by na ekran trafiały złe filmy amerykańskie[53]. Podobny ogląd sprawy mieli także cenzorzy z jej wojewódzkich urzędów, o czym świadczą dwa dokumenty z WUKPPiW w Poznaniu. W 1955 r. w wewnętrznym biuletynie cenzury jeden z pracowników jej wielkopolskiego oddziału sformułował pod adresem swego pracodawcy następujący zarzut: *Że wiele naszych, radzieckich i czeskich, chińskich i węgierskich filmów jest słabych, niekiedy wręcz banalnych, zmuszających do wyjścia z sali, to każdy „na własnej skórze" doświadczał. Jesteśmy przeto zmuszeni sięgać po filmy na rynki zachodnie. Sprowadzamy oczywiście najlepsze. Do niedawna jeszcze tylko dzieła, teraz zaplącze się jakiś film z serii „B". A więc filmy zachodnie oglądane przez naszego widza to przeważnie pozycje wysokiej klasy, które godne są podziwu i naśladowania. Dla przeciętnego widza jednak są one potwierdzeniem urojonej teorii, że „twórcy na zachodzie są jednak lepsi i zdolniejsi od naszych". Nie dziwię się tym ludziom i ich opiniom. Dziwię się natomiast naszym czynnikom decydującym (m.in. GUKP) o repertuarze filmowym, że sami stwarzają coraz podatniejszy grunt rodzący i rozwijający tego rodzaju teorie*[54]. Z kolei wiosną kolejnego roku Józef Wykrętowicz z poznańskiego WUKPPiW w nadesłanym tzw. sygnale z filmu *Operacja konieczna* lamentował: *Należy się dziwić, że tego rodzaju filmy wchodzą na nasze ekrany. (…) Publiczność poznańska film przyjęła niechętnie – w czasie wyświetlania – opuszcza salę, są gwizdy itp. Chodzi o to, że tego rodzaju filmy nie robią żadnej „dobrej" propagandy o kinematografii radzieckiej, a wręcz odwrotnie, zwłaszcza gdy się ją porównuje z filmami francuskim, włoskim, angielskim*[55]. Takie opinie każą zweryfikować przywołaną we wstępie niniejszego artykułu opinię o cenzurze jako instytucji, której celem było ograniczanie dostępu do tekstów kultury – sami cenzorzy pojmowali swoją rolę szerzej: jako wykonawców, ale też współtwórców konkretnej polityki (kulturalnej czy historycznej).

Akcja z 1953 r. – prewencja, weryfikacja i „sprawa Berii"

Wspomniane wcześniej „legitymacje" wydawane od 1944 r. straciły ważność z końcem roku 1952. Jedną z przyczyn tej decyzji była zapewne zaostrzająca się walka frakcyjna w PZPR (także na Kremlu i w innych krajach demokracji ludowej), ukierunkowana na szukanie wroga wewnętrznego. Mógł się on zaczaić także na celuloidowych kopiach, których gruntowny przegląd rozpoczęto w 1953 r. *Akcja ta jest niezwykle ważna, gdyż ma za zadanie oczyszczenie terenu z filmów posiadających błędy, zdezaktualizowanych, szkodliwych* – zanotowano w piśmie do WUKPPiW[56]. Wynika z niego również, że do sprawy postanowiono podejść kompleksowo. Z Warszawy do regionów przez cały rok docierały wykazy tytułów kierowanych do przejrzenia, podzielonych na dwie grupy. W części określonej jako „prewencja" znajdowały się tytuły wprowadzone na ekrany po 1 stycznia 1953 r.; w każdym wojewódzkim oddziale cenzury należało przejrzeć po jednej kopii, a jeśli wskazano ingerencje, trzeba było przejrzeć akty z ingerencjami w każdym nadesłanym

egzemplarzu. Z kolei część określona jako „weryfikacja" obejmowała wszystkie filmy wprowadzone na ekrany w latach 1945-1952. Szczegółowe sprawozdania miały trafić do centrali, ta zaś – po zebraniu i analizie propozycji – odsyłała do regionów wykaz tytułów filmów, na które udzielono zezwolenia, a także dyspozycje dotyczące ingerencji w „obrobionej" już transzy wraz z nowym wykazem filmów do przejrzenia. Zdawano sobie sprawę z czasochłonności zadania: *Ponieważ ilość tych filmów jest dość pokaźna i przegląd ich może zająć w niektórych WUKPPiW kilkadziesiąt godzin miesięcznie, należy do tej pracy zmobilizować kolektyw cenzorski, w porozumieniu z ekspozyturami CWF należy ustalić przypuszczalny harmonogram przeglądów, tak ażeby WUKPPiW mogły odpowiednio ustawić swoją pracę*[57].

W konsekwencji do przeglądu filmów zostali zatrudnieni także ci cenzorzy, którzy nie mieli wcześniej doświadczenia „na odcinku kinowym". Prewencja i weryfikacja filmów były też czasochłonne. Przykładowo w olsztyńskim WUKPPiW plan pracy na koniec czerwcowego tygodnia 1953 r. przewidywał: *Piątek, tow. Gogolewska: 8.00-10.00 szkolenie w redakcji „Głosu Olsztyńskiego", 10.00-14.30 kontrola filmów, 14.30-15.00 odprawa. Sobota, tow. Anioł: 8.00-11.00 kontrola filmów, 11.00-13.00 kontrola sklepów sprzedających matryce, 13.00-15.00 szkolenie*[58]. Wydaje się, że akcja filmowa oznaczała znaczne zaburzenie dotychczasowego trybu pracy poszczególnych WUKPPiW, bowiem już miesiąc po wspomnianej instrukcji GUKPPiW rozesłał nową. Doprecyzowywano w niej, że *filmy oświatowe i szkolne, które stanowią poważny odsetek kopii znajdujących się w posiadaniu Ekspozytur CWF, (…) zasadniczo nie będą musiały być wszystkie kontrolowane*[59]. Bardziej szczegółowo wyjaśniono też przyczyny zainicjowania akcji. Konieczność przeglądania tak dużej liczby kopii miała mianowicie wypływać *z faktu, że ani GUKP, ani CWF nie mogą w chwili obecnej ręczyć za to, czy pomimo dokonania ingerencji w kopii cenzuralnej w Warszawie, wycięcia dokonane zostały we wszystkich kopiach wysłanych w teren*[60]. Z tego samego dokumentu dowiadujemy się też, że *wycinki z kopii ingerowanych* [sic! – K. K.][61], a także kopie filmów wycofanych nie trafiały na przysłowiową „półkę", lecz były niszczone.

Planowana na rok kalendarzowy akcja przerosła, zdaje się, możliwości organizacyjne Ekspozytur CWF oraz WUKPPiW. Liczne tego dowody można odnaleźć w comiesięcznych sprawozdaniach z wojewódzkich urzędów cenzury (na nadmiar pracy związanej z akcją filmową skarżyli się naczelnicy z Koszalina i Opola[62]). W październiku „centrala" ponaglała: *Stan przejrzanych kopii filmowych na terenie całego kraju jest bardzo niski i wynosi ok. 20% zasobu posiadanego przez ekspozytury, przy czem* [sic! – K. K.] *sytuacja w poszczególnych WUKP jest bardzo różna, np. Lublin i Rzeszów ok. 40%, Łódź 10%, Stalinogród 15%*[63]. Nie odnaleziono dokumentu, który mógłby pozwolić na pełne ilościowe oszacowanie efektów akcji. Pewne jest natomiast, że w jej wyniku wycofano z obiegu kilkadziesiąt starszych filmów, – także tych, które *powstały w swoim czasie w krajach demokracji ludowej pod wpływem określonych warunków i nacisku obcej ideologii, w wyniku czego zawierają fałszywe politycznie akcenty*[64].

Zachowane dokumenty pozwalają stwierdzić, że szczególnie wiele było wśród nich fabuł produkcji czechosłowackiej[65]. Oto charakterystyka kilku z nich: *do r*[oku] *1953 zaśmiecał nasze ekrany film pt. „Sumienie" mówiący w imię zasad „ogólnoludzkiej" moralności o wyrzutach sumienia dobrze sytuowanego mieszczucha, który wracając od kochanki, przejechał chłopca. Film przesycony psychologizowaniem, tematyka*

i sposób jej naświetlenia obce nam, przy czym trzeba zauważyć, iż jedynym porządnym człowiekiem w tym filmie jest przedwojenny komisarz policji czeskiej. Do r[oku] *1953 chodził po ekranach film „Nikt nic nie wie", zawierający silne akcenty solidaryzmu, usiłujący wybielać policję czeską okresu tzw. „Protektoratu"*[66]. Z innego dokumentu dowiadujemy się, że w październiku 1953 r. wycofano z ekranów czechosłowacki film *Pan Novak* – ze względu na *zupełną dezaktualizację oraz szereg błędów politycznych*[67].

Akcję weryfikacji najpierw nieco zaburzyły, a następnie zintensyfikowały wydarzenia na Kremlu, a w szczególności aresztowanie i śmierć Ławrientija Berii, następcy Stalina, pod koniec czerwca 1953 r. Już na początku kolejnego miesiąca, 11 lipca, do WUKPPiW dotarł ściśle poufny list (zreprodukowany w dwunastu egzemplarzach odręcznie numerowanych)[68], w którym GUKPPiW nakazywał *nie dopuścić do wyświetlania* dwudziestu jeden pełnometrażowych i czternastu krótkometrażowych filmów sowieckich, a także dwunastu numerów PKF z 1953 r. Ponadto zalecał *dokonać w kinach kontroli wtórnej wszystkich filmów radzieckich. Jeżeli stwierdzone zostanie, że w filmie wyświetlanym, jak również w filmach przeglądanych w toku akcji weryfikacyjnej występuje postać Berii, film taki należy wycofać*[69]. Kolejne listy w tej sprawie były przesyłane przez kolejne dwa miesiące co mniej więcej dwa tygodnie – niektóre z filmów wcześniej wstrzymanych zostawały *zwolnione*, a zarazem kolejne tytuły kierowano *do zdjęcia*. Akcję podsumowano w październiku: list D/11 zawierał listę dwudziestu filmów ostatecznie wycofanych[70], a D/12 – *wykazy ingerencji w związku ze sprawą Berii*[71]. Najczęściej wskazywały one konkretne ujęcia (niekiedy mylnie określane jako *sceny*), pokazujące portret następcy Stalina bądź trybuny widowisk sportowych (na których, można się domyślać, eksponowano Berię). Przykładowo co do filmu *Wychów kaczek* (najpewniej była to krótkometrażówka oświatowa produkcji ZSRR) zalecano: *usunąć należy odcinek składający się ze scen o numerach 31, 32, 33, 34, 35, 36 i 37. Zaznaczamy przy tym, że sceny 30 i 37 przedstawiają grupę kobiet siedzących na sali z widocznymi na ścianie portretami. Usuwany odcinek ma długość 10,1 m i znajduje się 60,2 m od początku pierwszej sceny*[72].

Załączniki do listów instrukcyjnych GUKPPiW, zawierające wykazy konkretnych ingerencji, są niezmiernie cennym źródłem do badań kultury filmowej Polski Ludowej. Powinny one stać się przedmiotem uwagi zwłaszcza historyków filmu polskiego – każdy wykaz zaczyna się bowiem od wskazań dotyczących filmów rodzimej produkcji (zwłaszcza dokumentalnych). Gdy idzie o filmy zagraniczne, niektóre z ingerencji dotyczyły tłumaczeń – niekiedy drobiazgów związanych z realiami świata przedstawionego w danym filmie bądź takich, które mogły wywołać skojarzenia z sytuacją w Polsce. Przykładowo z chińskiego filmu *Bohaterowie Mandżurii* usunięto *napis nr 105: „Urząd bezpieczeństwa w Charbinie" oraz napis nr 525 z aktu 8-go: „Władze bezpieczeństwa stosują środki zaradcze"*[73], a z sowieckiego *Kawalera Złotej Gwiazdy* – obszerny dialog o kołchozach (zawierał on m.in. zdanie: *Jeśli chcecie żyć w dostatku, postarajcie się, aby cały kołchoz był bogaty. Bo na indywidualnych działkach daleko nie zajedziemy*)[74]. Baczono na to, by w filmach nie przywoływano nazwisk „odszczepieńców" – komunistów, którzy popadli w niełaskę z uwagi na takie czy inne „odchylenie" ideologiczne. Na przykład z filmu *Francja żyje w nas* nakazano *usunąć sceny wraz ze spikerką, w których występuje Andre Marty*[75]. Z czołówek sowieckich filmów wycinano nazwiska reżyserów – Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga (*Młodość Maksyma*[76], *Aktorka*[77]). Sporo uwagi przykładano do

spraw związanych z chrześcijaństwem. Z czechosłowackiego filmu *Jan Rohacz z Dube* nakazano usunąć fragmenty scen, w których w oryginale padały zdania: *Ale dla tych, którzy Imienia Bożego się boją, wzejdzie dzień sprawiedliwości. Bezbożni będą jak proch pod nogami prawych, w dzień Sądu Pańskiego*[78]. O tym, jak niebezpieczne konsekwencje może przynieść wieloznaczność komunikatu, był też prawdopodobnie przekonany cenzor, który z sowieckiej krótkometrażówki *Rośliny owadożerne* zalecił usunąć zdanie: *W świecie wszystkie granice są zmienne, umowne i względne*[79].

Wiadomo również o ingerencjach rozważanych, ale niedokonanych. Pracowników regionalnych oddziałów zachęcano mianowicie do nadsyłania własnych „wskazań do ingerencji", a w kolejnych listach instrukcyjnych omawiano zaakceptowane i odrzucone pomysły. Przykładowo w liście instrukcyjnym D/8 z czerwca 1953 r. czytamy: *Z kilku Urzędów Wojewódzkich otrzymaliśmy propozycje ingerowania we fragmentach* [sic! – K. K.], *stawiających wszystkich Niemców na jednej płaszczyźnie. Chodziło tu o takie sformułowania, jak np. „Niemcy to dranie", „wszyscy Niemcy to barbarzyńcy" itd. Tego typu zastrzeżenia towarzyszy były słuszne i szły po właściwej linii. Ze względu na takie właśnie stawianie wszystkich Niemców na jednej płaszczyźnie oraz ze względu na szowinistyczny, nacjonalistyczny charakter filmu zdjęliśmy z ekranów film produkcji czeskiej „Wieś na pograniczu"*[80]. Kontekstem dla tej uwagi jest oczywiście Niemiecka Republika Demokratyczna, która w bloku sowieckim oficjalnie uosabiała „dobre" Niemcy antyfaszystowskie (w odróżnieniu od Niemców „złych", czyli Adenauerowskich). Zarazem jako przykład niesłusznego zastrzeżenia podano propozycję odnośnie do filmu radzieckiego *Dni i noce*, nadesłaną przez poznański WUKPPiW: *Akcja tego filmu rozgrywa się w czasie obrony Stalingradu, trudno wymagać, ażeby żołnierze radzieccy bezustannie używali jedynie słów „hitlerowcy", „faszyści". Jeżeli w tym filmie, oprócz takich określeń, padło kilkakrotnie sformułowanie „niemieccy żołnierze", „Niemcy" i nawet „szkopy", można to śmiało puścić w filmie*[81]. Nie można było natomiast „puścić" innej części dialogu z tego samego filmu: *W końcu 11-ego aktu – od końca planu 19 (Saburow i Wanin stoją z obnażonymi głowami) odliczono 313 klatek i począwszy od 314-tej klatki usunięto 107 klatek oraz następujące słowa: „Całe Niemcy. Niech będą przeklęte"*[82].

Pracownicy WUKPPiW jako badacze widowni

Do końca 1952 r., a zatem do rozpoczęcia akcji „weryfikacyjnej", Powiatowe Biura Kontroli Prasy współpracowały bezpośrednio z kinami, sprawdzając przed seansami (także kin objazdowych), czy kopie mają zgodę na pokaz[83]. Cenzura sprawdzała zatem filmy przed ich dopuszczeniem do publicznego obiegu (w GUKPPiW) oraz już w trakcie eksploatacji kopii (pracownicy WUKPPiW). Ci ostatni formalnie dysponowali możliwością wolnego wstępu na seanse, choć niekiedy utyskiwali, że nie wszystkie okręgi wydają im *karty wolnego wstępu*[84]. Zadania cenzorów z oddziałów wojewódzkich nie ograniczały się przy tym ani do sprawdzania „legitymacji", ani do „ingerowania" (czyli dokonywania cięć). Odgrywali oni mianowicie szczególnie ważną rolę w monitorowaniu reakcji widowni. Wyraźnie sformułowano wobec nich zalecenie, by szczególną uwagę zwracali na uwarunkowania lokalne – wszak *chodzi o niedopuszczenie do wyświetlania tych filmów, które się dla danego klimatu i terenu nie nadają*[85].

Archiwa zawierają sporą liczbę takich dokumentów z różnych lat działalności cenzury. W styczniu 1946 r. poznański cenzor donosił, że *z nie dosyć przychylną reakcją publiczności* spotykają się te ujęcia w Polskiej Kronice Filmowej, które przedstawiają prezydenta Bieruta wśród dzieci[86]. W tym samym raporcie zanotowano, że w trakcie seansu meksykańskiego filmu *Pepita Jiménez* część publiczności wychodzi z kina, *głośno wyrażając swoje oburzenie na sprowadzanie przez PP Film Polski tego rodzaju bezwartościowych pod każdym względem szmir*[87]. Obserwacje takie nie mogły zmienić polityki repertuarowej, ale niekiedy powodowały jej korektę. Przykładowo w 1949 r. poznański cenzor wystawił fatalną ocenę sowieckiemu filmowi *Jasna droga*, który *poza pozytywnym wydźwiękiem apoteozy pracy posiada liczne momenty szkodliwe. Do takich należy zaliczyć niezręczne przedstawienie fragmentów z życia codziennego ludzi Związku Radzieckiego, takich jak: spanie w ubraniu (składającym się z kilku łachmanów), gotowanie nieumytych kartofli itp.*[88] Atmosferę na widowni można sobie wyobrazić, czytając następujący fragment: *Widzowie często opuszczali kino w czasie wyświetlania obrazu, reagowali gwizdem, tupaniem oraz głośnymi komentarzami na niektóre sceny (np. scenę wstawania w ubraniu z łóżka). Szczególnie ostre komentarze padały pod adresem Związku Radzieckiego w momentach nużących dłużyzn*[89]. Ostatecznie cenzor pointował z nutą satysfakcji: *porozumieliśmy się z Głównym Urzędem, który wydał odpowiednie dyspozycje Filmowi Polskiemu. Dnia 29 III 1949 r. film został zdjęty z ekranu*[90].

Można powiedzieć, że komunistyczna cenzura pełniła tu funkcję analogiczną do firm, które w gospodarce kapitalistycznej wykonują usługę monitorowania widowni. Raporty opisujące reakcje widzów danego filmu prowadzą do modyfikacji strategii jego rozpowszechniania – obserwację tę można odnieść do dystrybucji filmów zarówno w USA, jak i stalinowskiej Polsce. Oto inny przykład – w odniesieniu do *Cudu w Mediolanie* GUKPPiW sformułował następujące zalecenie: *film może być wyświetlany jedynie w dużych miastach, natomiast pokazywanie go na terenie województw, szczególnie na wsi, nie jest wskazane*[91] (prawdopodobnie z tego powodu filmu Vittoria De Siki nie przekopiowano na taśmę 16 mm).

Poza cenzurą

Nieliczne dokumenty archiwalne informują o pokazach (głównie filmów krótkometrażowych) organizowanych bez zezwolenia cenzury przez Kościół rzymskokatolicki[92], jednak doniesienia te mają charakter incydentalny. Prawdziwy „obieg alternatywny" tworzyły bowiem instytucje związane z władzą.

Kilka dokumentów wskazuje na seanse „bezdebitowe" w kinach wojskowych. W maju 1946 r. WUKPPiW w Rzeszowie skarżył się centrali, że *kino wojskowe w Przemyślu do tej pory nie podporządkowało się do zarządzeń Głównego Urzędu Kontroli Prasy, wyświetla stale filmy dla ludności cywilnej, które nie posiadają legitymacji łódzkiej czy warszawskiej*[93]. Podobne problemy sprawiały kina sowieckich jednostek wojskowych, gdzie wprawdzie pokazywano głównie filmy z ZSRR, ale także nieliczne produkcje zachodnie, w tym również takie, które nie zostały w ogóle zakupione przez polskiego monopolistę. Notatka służbowa sporządzona przez Dyrektora Centralnego Zarządu Rozpowszechniania Filmów w październiku 1949 r. wskazuje, że taki proceder miał miejsce w jednostce wojskowej w Legnicy. Do pisma dołączono listę dziewięciu filmów (wśród nich cztery *produkcji anglosaskiej*),

które *pozbawione były opracowania przez PP Film Polski, ani też nie zostały ocenzurowane przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk*[94].

Przede wszystkim jednak seanse filmów bezdebitowych organizował sam państwowy monopolista – Film Polski i CUK. O tym, czy takie pokazy odbywały się jeszcze w łódzkich czasach Filmu Polskiego (jest to wysoce prawdopodobne), archiwa milczą; wiadomo natomiast, że miejscem „kontrabandy" bywała łódzka Szkoła Filmowa[95]. Znamy też dwie diarystyczne relacje o seansach odbywających się w warszawskiej „centrali" (w salce przy ul. Puławskiej) – pochodzą one z dzienników Marii Dąbrowskiej (zapis z 1949 r.[96]) i Leopolda Tyrmanda (z 1954 r.). Ten ostatni poświęcił specjalnym pokazom dłuższy, charakterystyczny zapis: *Zbiera się na nich elita. Jest to słowo pokraczne i mało precyzyjne, ale lepszego nie ma dla określenia zjawiska. (…) Ta elita, która zapełnia pokazy filmowe, oficjalnie pracuje na niwie kultury. Nie jest to znowu tak ścisłe, bo oprócz reżyserów, operatorów i aktorów mnóstwo tu różnych takich, którzy nie wiadomo, co robią. Na przykład ja. (…) Oglądam filmy z Zachodu, których nie pokazuje się masom, zaś którymi zachwyca się dana elita. Masy do takich filmów nie dorosły. I chyba już nigdy nie dorosną, bo jak dojrzeją według marksistowskiej recepty, to zgodnie z kontrolowanym procesem dorastania powinny pluć na takie filmy jak na zjełczałe masło. Tak przynajmniej twierdzi owa elita w redagowanych przez siebie gazetach i pisanych książkach o tych samych filmach. Zaś wieczorami, w starannie ukrytych przed masami salkach projekcyjnych, elita zachwyca się i onanizuje kulturą wynaturzoną, ale jakże atrakcyjną, dywersją wroga, ale jakże fascynującą. Rozkosz tarzania się w kłamstwach imperializmu na filmowych pokazach CUK-u to właśnie arcyprzywilej tej elity, jej chwała i rozanielenie dwa razy w tygodniu*[97]. Praktyka owych „arcyprzywilejów" nie zniknęła wraz z likwidacją Centralnego Urzędu Kinematografii w końcu 1956 r., lecz utrzymała się do schyłku Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej.

---

[1] M. Fik, *Z archiwum GUKPPiW*, „Kwartalnik Filmowy" 1993-1994, nr 2-6. Opracowania opublikowane w tych pięciu numerach z lat 1993-1994 nie zawierają niestety odnośników do konkretnych wydań *Przeglądu Ingerencji GUKPPiW* ani do teczek GUKPPiW w Archiwum Akt Nowych.

[2] A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*, Universitas, Kraków 2006.

[3] Zob. np. *Protokół z posiedzenia Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii w dniu 20 listopada 1952 r.*, Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), Ministerstwo Kultury i Sztuki (dalej: MKiS), Centralny Urząd Kinematografii (dalej: CUK), sygn. 6, k. 111-117.

[4] Zob. K. Klejsa, *„Świat, który przezwyciężamy i pozostawiamy za sobą". Import, rozpowszechnianie i widownia filmów z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949-1956 w świetle badań archiwalnych*, „Kwartalnik Filmowy" 2019, nr 108.

[5] Więcej na ten temat w: T. Milcarek, *Uwarunkowania prawne funkcjonowania cenzury w PRL*, „Rocznik Prasoznawczy" 2010, nr 4.

[6] W latach 1951-1955 naczelnikiem Wydziału Widowisk był Jerzy Kleyny, natomiast w okresie 1949-1950 działał osobny Wydział Filmów, którego naczelnikiem była Eugenia Parszewska. Na obecnym etapie kwerendy archiwalnej nie udało się ustalić, kto pełnił funkcję naczelnika Wydziału Widowisk do 1948 r.

[7] Myślę tu zwłaszcza o książkach Zbigniewa Romka z zakresu historii (np. *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944-1970*, Neriton – Instytut Historii PAN, Warszawa 2010), a także Kamili Kamińskiej-Chełminiak z zakresu prasoznawstwa (np. *Cenzura w Polsce 1944-1960. Organizacja – kadry – metody pracy*, Oficyna Wydawnicza ASPRA, Warszawa 2019) czy Kamili Budrowskiej z zakresu literaturoznawstwa (np. *Studia i szkice o cenzurze w Polsce Ludowej w latach 40. i 50. XX wieku*, Alter Studio, Białystok 2014).

[8] Pokaźnej objętości tom, skądinąd bardzo ciekawy, zatytułowany *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, zawiera zaledwie jeden rozdział o tematyce filmowej (M. Studniarek, *Od „Robinsona warszawskiego" do „Miasta nieujarzmionego" – studium przypadku*, w: *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. Z. Romek, K. Kamińska-Chełminiak, Oficyna Wydawnicza ASPRA, Warszawa 2017).

[9] Z. Chrzanowski, *Rozpowszechnianie filmów*, w: *Kinematografia polska w XXV-leciu PRL* (wydanie specjalne „Filmowego Serwisu Prasowego"), Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa 1969.

[10] T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Prohibita, Warszawa 2015, s. 91.

[11] *O nowe filmy dla kinoteatrów polskich*, „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego" 1945, nr 7, s. 1.

[12] Na zajęciach krakowskiego Warsztatu Filmowego Młodych, a potem w łódzkiej Szkole Filmowej po wielokroć prezentowano *Melodię miłości* (*Romanze in Moll*) Helmuta Käutnera z roku 1943 (tytuł ten jest często przywoływany w relacjach słuchaczy kursu krakowskiego i pierwszych absolwentów łódzkiej Filmówki). Warto przy okazji odnotować, że w Krakowie zdarzyła się – a przynajmniej była anonsowana w prasie – projekcja *Żyda Süssa* (*Jud Süss*, reż. Veit Harlan, 1940; film ten zapowiadano w „Dzienniku Polskim" w dniach od 9 do 16 października 1945 r.).

[13] Wedle relacji zastępcy kierownika bydgoskiego Oddziału Kinofikacji kopie filmów niemieckich zostały wysłane do Łodzi, a stamtąd wróciły pocięte do Bydgoszczy, gdzie w tamtejszej fabryce obuwia zostały przerobione na klej do butów. A. Bukolt, *Celuloidowe dzieje, czyli kamfora i film*, „Kalendarz Bydgoski" 1968, s. 131 i n. Zob. M. Guzek, *Kultura filmowa na Pomorzu i Kujawach w 1945 r.*, w: *Rok 1945 na Kujawach i Pomorzu. Koniec wojny – początek nowej rzeczywistości*, red. Z. Biegański, Z. Karpus, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2006.

[14] Tadeusz Karpowski (w 1945 i 1946 r. zastępca dyrektora GUKPPiW) wspominał w odniesieniu do pierwszych lat po wojnie: *formalnie film musiał mieć zezwolenie cenzury, ale przecież wiedzieliśmy, że każdy film jest oglądany przez Biuro Polityczne, byłoby więc rzeczą bezsensowną, gdybyśmy się jeszcze wymądrzali… Cenzurowaliśmy właściwie tylko „Kronikę Filmową"* (M. Halberda, A. Madej, *Najważniejsza ze sztuk. Rozmowa z Tadeuszem Karpowskim*, „Film" 1989, nr 24, s. 5). W świetle danych archiwalnych informacja zawarta w ostatnim zdaniu przywołanego wspomnienia nie jest prawdziwa.

[15] Por. Sprawozdanie z pracy pełnomocników powiatowych Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy w Rzeszowie za I dekadę maja 1946, Archiwum Państwowe w Rzeszowie (dalej: APR), zesp. Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Rzeszowie (dalej: WUKPPiW), sygn. 71, k. 109.

[16] *Stenogram ze zjazdu delegatów wojewódzkich i miejskich biur kontroli prasy w dn. 23, 24 i 25 maja 1945*, w: *Dokumenty do dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy 1945-1949*, red. D. Nałęcz, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1994, s. 43.

[17] Gdy idzie o pełne metraże, pod koniec 1945 r. Film Polski miał w dyspozycji: 98 filmów produkcji obcej pokazywanych w roku 1939 lub wcześniej, 38 filmów polskich nakręconych przed wojną oraz 35 nowych filmów sowieckich (*Sieć kinowa*, „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego" 1947, nr 5, s. 3).

[18] *Kina w Polsce*, „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego" 1945, nr 1, s. 2.

[19] *Import filmów zagranicznych do Polski*, „Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego" 1946, nr 21, s. 1.

[20] Zapowiedzi te powtarzano jeszcze w 1947 r. (*Sieć kinowa*, dz. cyt.).

[21] Zob. E. Gębicka, *Nie strzelać do Czapajewa!!! Jak po wojnie przyjmowano filmy radzieckie w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy" 1993, nr 2.

[22] A. Paczkowski, *Cenzura 1946-1949: Statystyka działalności*, „Zeszyty Historyczne" 1996, z. 116.

[23] *Sprawozdanie z działalności Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacyj i Widowisk za czas od 1 X 47 do 21 XII 47 z uwzględnieniem charakterystyki niektórych działów za okres od 1 I 47 do 31 XII 47* – zob. A. Paczkowski, dz. cyt. Dane za lata 1946, 1948 i 1949, opublikowane jako suplement do tego artykułu, są bardziej ogólnikowe – nie odnoszą się do pełnego roku kalendarzowego (1946, 1948), lub nie różnicują między długimi i krótkimi metrażami (1946, 1949). Niemniej wszystkie te informacje pozwalają sformułować wniosek, że najczęściej ingerowano w filmy produkcji sowieckiej (w interpretacji tego wniosku trzeba wziąć pod uwagę fakt, że w obiegu dystrybucyjnym najwięcej było właśnie filmów sowieckich).

[24] *Protokół nr 28 posiedzenia Biura Politycznego z dnia 19 listopada 1947*, w: *Protokoły posiedzeń Biura Politycznego KC PPR 1947-1948*, red. A. Kochański, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2002, s. 137.

[25] T. Torańska, *Oni*, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 323.
[26] *Wytyczne programowe produkcji filmowej*, AAN, Polska Partia Robotnicza – Komitet Centralny (dalej: PPR KC), sygn. XVII-8, k. 26-28. Dokument ten powstał prawdopodobnie między czerwcem a sierpniem 1947 r. z inspiracji Podkomisji ds. Filmu KC PPR. Teczka, z której pochodzi ten materiał, zawiera jeszcze dwa podobnie nazwane dokumenty robocze.
[27] *Umowa między Motion Pictures Export Association a Przedsiębiorstwem Państwowym Film Polski z 17 kwietnia 1947*, AAN, KC PPR, sygn. 295-XVII-9, k. 87-98.
[28] Tamże, k. 90.
[29] *Wnioski Podkomisji do spraw Filmu Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej przygotowane dla Biura Politycznego*, AAN, PPR KC, sygn. 295-XVII-7, k. 13-15.
[30] Np. *Ocena filmów produkcji amerykańskiej, angielskiej i francuskiej dla Generalnego Dyrektora Filmu Polskiego z 30 września 1950*, AAN, Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (dalej: KC PZPR) – Wydział Kultury, sygn. XVII-32, k. 46-50. Zob. omówienie tego dokumentu w: K. Klejsa, dz. cyt.
[31] J. M. Bates, *Cenzura w okresie stalinowskim*, „Teksty Drugie" 2000, nr 1-2 (60-61), s. 99.
[32] *Referat M. Dytko „Polityka rozpowszechniania filmów" wygłoszony podczas Kolegium CUK 20 listopada 1952*, AAN, MKiS, CUK, sygn. 6, k. 118-124.
[33] *Zarządzenie nr 31 z 18 czerwca 1951 r.*, AAN, zesp. MKiS – GDFP, sygn. 119, k. 87-88.
[34] *Instrukcja normująca współpracę Centrali Wynajmu Filmów z Głównym Urzędem Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – załącznik do Zarzadzenia nr 3 GUKPiW z 15 stycznia 1953*, APR, WUKPPiW, sygn. 27, k. 151-152.
[35] Tamże, k. 151.
[36] Tamże, k. 152.
[37] *Uwagi na temat działalności Komisji Kwalifikacyjnej i Komisji Ocen przy Centrali Wynajmu Filmów w Warszawie* (brak daty, dokument pochodzi prawdopodobnie z marca 1954 r.), AAN, KC PZPR – Wydział Kultury, sygn. XVIII-117, k. 141-145.
[38] Tamże, k. XX.
[39] Ten film z 1948 r. wszedł na polskie ekrany w roku 1956 jako *Ucieczka do Francji*.
[40] Prawdopodobnie chodzi o włoski film pełnometrażowy *Canzoni per le strade* (reż. Marco Landi, 1950). Nie wszedł on do dystrybucji w Polsce.
[41] L. Bukowiecki, *Wspomnienia kinomana*, Anagram, Warszawa 1997, s. 134-135.
[42] Prawdopodobnie chodzi o brytyjski film pełnometrażowy *White Corridors* (reż. Pat Johnson, 1951). Nie wszedł on do dystrybucji w Polsce.
[43] *Uwagi na temat…* dz. cyt., k. 143.
[44] Tamże, k. 141.
[45] Tamże.
[46] Tamże, k. 143.
[47] Tamże.
[48] Tamże. Nie wydaje się, by Bukowiecki i Miłosz zostali wykluczeni ze składu Komisji.
[49] Tamże, k. 141.
[50] Tamże.
[51] Tamże.
[52] *Bogdan Chmielnickij*, reż. Igor Sawczenko, 1940. *Protokół nr 14 z posiedzenia Kolegium Centralnego Urzędu Kinematografii z 13 kwietnia 1954 r.*, AAN, MKiS, CUK, sygn. 8, k. 156-165.
[53] *Protokół zebrania Rady GDFP z 24 marca 1950*, AAN, MKiS, GDFP, t. 134, k. 26.
[54] J. Raczyński, *WUKP Poznań w „obronie" zachodnich filmów*, w: *„Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny". Wybór dokumentów z 1955 r.*, red. K. Budrowska, M. Budnik, W. Gardocki, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok 2018, s. 198-199.
[55] *Sygnał z filmu pt. „Operacja konieczna" skierowany przez Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu z 5 kwietnia 1956*, Archiwum Państwowe w Poznaniu (dalej: APP), zesp. WUKPPiW, sygn. 55, k. 66.
[56] *Zarządzenie wewnętrzne nr 3 z 14 stycznia 1953*, APR, WUKPPiW, sygn. 27, k. 149-150.
[57] Tamże, k. 149.
[58] *Sprawozdania okresowe WUKPPiW, 6 II 1953-5 I 1954*, t. 2, AAN, GUKPPiW, sygn. 422, k. 30-31. Cyt. za: K. Kamińska-Chełminiak, *Cenzura w Polsce…* dz. cyt., s. 134.
[59] *List instrukcyjny nr D/3 skierowany przez Wydział Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk do Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy z 28 lutego 1953*, APR, WUKPPiW, sygn. 27, k. 171.
[60] Tamże.
[61] Tamże.
[62] *Sprawozdanie miesięczne WUKPPiW w Koszalinie za miesiąc lipiec 1953*, ARR, GUKPPiW, sygn. 71, k. 324 oraz *Sprawozdanie miesięczne WUKPPiW w Opolu za miesiąc lipiec 1953*, ARR, GUKPPiW, sygn. 71, k. 336.
[63] *List instrukcyjny nr D/11 skierowany przez Wydział Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk do Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy z 6 października 1953*, APR, WUKPPiW, sygn. 27, k. 305.
[64] *Uwagi na temat…* dz. cyt., k. 142.

[65] *List instrukcyjny nr D/3…* dz. cyt., k. 178.
[66] *Uwagi na temat…* dz. cyt., k. 142.
[67] *List instrukcyjny nr D/11…* dz. cyt., k. 306.
[68] Ściśle poufny list szefa Działu Widowisk i Inspekcji, W. Figlewskiego, do naczelników Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z *11 lipca 1953*, APR, WUKPPiW, sygn. 27, k. 263.
[69] Tamże.
[70] *List instrukcyjny nr D/11…* dz. cyt., k. 314.
[71] *List instrukcyjny nr D/12 z 9 października 1953*, APR, WUKPPiW, sygn. 27, k. 321.
[72] *List instrukcyjny nr D/11…* dz. cyt., k. 307.
[73] *List instrukcyjny nr D/3…* dz. cyt., k. 184.
[74] Tamże, k. 182.
[75] André Marty – francuski działacz komunistyczny, uczestnik hiszpańskiej wojny domowej, sekretarz Kominternu – w 1952 r. został usunięty z kierownictwa Francuskiej Partii Komunistycznej pod sfingowanymi zarzutami współpracy z policją.
[76] *List instrukcyjny D/14 skierowany przez Wydział Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk do Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy z 30 listopada 1953*, APR, WUKPPiW, sygn. 27, k. 336.
[77] *List instrukcyjny D/7 skierowany przez Wydział Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk do Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy z 8 czerwca 1953*, APR, WUKPPiW, sygn. 27, k. 247.
[78] *List instrukcyjny nr D/3…* dz. cyt., k. 185.
[79] Tamże, k. 182.
[80] *List instrukcyjny D/8 do Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy dotyczący problemów przy kontroli filmów z 29 czerwca 1953*, APR, WUKPPiW, sygn. 27, k. 256-258.
[81] Tamże, k. 256.
[82] *List instrukcyjny D/3…* dz. cyt., k. 181.
[83] *Sprawozdanie z pracy wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy w Rzeszowie za miesiąc listopad 1946*, APR, WUKPPiW, sygn. 71, k. 191.
[84] *Sprawozdanie z pracy wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy w Rzeszowie za miesiąc wrzesień 1946*, APR, WUKPPiW, sygn. 71, k. 180.
[85] *Protokół z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowiskowych odbytej w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniach 7, 8 i 9 lutego 1949 r.*, w: *Dramat i teatr w dokumentach GUKPPiW*, red. K. Budrowska, M. Budnik, K. Kościewicz, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017, s. 85.
[86] *Zawiadomienie skierowane przez poznański oddział cenzury do Głównego Urzędu Kontroli Prasy w Warszawie w sprawie repertuaru kin z 26 stycznia 1946*, APP, WUKPPiW, sygn. 248, k. 123.
[87] Tamże.
[88] *Raport poznańskiej cenzury do Wydziału Filmów w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy w Warszawie (w sprawie filmu „Jasna droga") z 4 kwietnia 1949*, APP, WUKPPiW, sygn. 249, k. 43.
[89] Tamże.
[90] Tamże.
[91] *List instrukcyjny nr D/3…* dz. cyt., k. 173.
[92] *Sprawozdanie cenzorów z interwencji w Gorzowie Wielkopolskim z 2 maja 1950*, APP, WUKPPiW, sygn. 248, k. 146.
[93] *Sprawozdanie z pracy wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy w Rzeszowie za miesiąc maj 1946*, APR, WUKPPiW, sygn. 71, k. 122.
[94] *Notatka służbowa sporządzona przez Dyrektora Centralnego Zarządu Rozpowszechniania Filmów, kierowana do Naczelnego Dyrektora Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski z 8 października 1949*, AAN, KC PZPR – Wydział Kultury, sygn. XVII-31, k. 180.
[95] *Protokół z posiedzenia Rady Filmowej miasta Łodzi z 25 marca 1955 r.*, Archiwum Państwowe w Łodzi, Prezydium Rady Narodowej w Łodzi – Wydział Kultury, sygn. 1704, k. 4-5.
[96] Pisarka przywołuje film *Dr. Jekyll i Mr. Hyde* (prawdopodobnie chodzi o film Victora Fleminga z 1941 r.). M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne, 1945-1965*, t. I, wyb., wstęp i przypisy T. Drewnowski, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 415.
[97] L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2009, s. 25.

Konrad Klejsa Profesor Uniwersytetu Łódzkiego pracujący w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych. Jego zainteresowania naukowe ogniskują się wokół historii polskiej kultury filmowej po II wojnie światowej, polsko-niemieckich relacji filmowych oraz badań widowni. Obecnie kieruje projektem *Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945-1989*, finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki.

Bibliografia

Basiński, E., Kupiec, A. (red.) (1957). *Kinematografia polska w cyfrach*. Warszawa: Naczelny Zarząd Kinematografii.

Bates, J. M. (2000). Cenzura w okresie stalinowskim. *Teksty Drugie*, 1-2 (60-61), ss. 95-120.

Budrowska, K. (2014). *Studia i szkice o cenzurze w Polsce Ludowej w latach 40. i 50. XX wieku.* Białystok: Wydawnictwo Alter Studio.

Budrowska, K., Budnik, M., Kościewicz, K. (red.) (2017). *Dramat i teatr w dokumentach GUKPPiW*. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

Bukolt, A. (1968). Celuloidowe dzieje, czyli kamfora i film. *Kalendarz Bydgoski*, 1968, ss. 131-140.

Bukowiecki, L. (1997). *Wspomnienia kinomana*. Warszawa: Anagram.

Chrzanowski, Z. (1969). Rozpowszechnianie filmów. W: Redakcja Filmowego Serwisu Prasowego (red.), *Kinematografia polska w XXV-leciu PRL* (wyd. specjalne „Filmowego Serwisu Prasowego", ss. 86-116). Warszawa: Centrala Wynajmu Filmów.

Dąbrowska, M. (1996). *Dzienniki powojenne, 1945-1965. T. 1* (wyb. T. Drewnowski). Warszawa: Czytelnik.

Fik, M. (1993). Z archiwum GUKPPiW (15 XII 1970-31 III 1971). *Kwartalnik Filmowy*, (2), ss. 108-112.

Fik, M. (1993). Z archiwum GUKPPiW (rok 1972). *Kwartalnik Filmowy*, (4), ss. 178-182.

Fik, M. (1993). Z archiwum GUKPPiW (V-XII 1971). *Kwartalnik Filmowy*, (3), ss. 181-197.

Fik, M. (1994). Z archiwum GUKPPiW (kwiecień-lipiec 1968). *Kwartalnik Filmowy*, (6), ss. 217-223.

Fik, M. (1994). Z archiwum GUKPPiW (pierwszy kwartał 1968). *Kwartalnik Filmowy*, (5), ss. 172-180.

Gębicka, E. (1993). Nie strzelać do Czapajewa!!! Jak po wojnie przyjmowano filmy radzieckie w Polsce. *Kwartalnik Filmowy*, (2), ss. 94-102.

Guzek, M. (2006). Kultura filmowa na Pomorzu i Kujawach w 1945 r. W: Z. Biegański, Z. Karpus (red.), *Rok 1945 na Kujawach i Pomorzu. Koniec wojny – początek nowej rzeczywistości* (ss. 203-218). Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe.

Halberda, M., Madej, A. (1989). Najważniejsza ze sztuk. Rozmowa z Tadeuszem Karpowskim. *Film*, (24), ss. 5-6.

Kamińska-Chełminiak, K. (2019). *Cenzura w Polsce 1944-1960. Organizacja – kadry – metody pracy*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA.

Klejsa, K. (2019). „Świat, który przezwyciężamy i pozostawiamy za sobą". Import, rozpowszechnianie i widownia filmów z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w la-

tach 1949-1956 w świetle badań archiwalnych. *Kwartalnik Filmowy*, (108), ss. 29-52.
Kochański, A. (red.) (2002). *Protokoły posiedzeń Biura Politycznego KC PPR 1947-1948*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
Milcarek, T. (2010). Uwarunkowania prawne funkcjonowania cenzury w PRL. *Rocznik Prasoznawczy*, (4), ss. 29-49.
Misiak, A. (2006). *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*. Kraków: Universitas.
Nałęcz, D. (1994). *Dokumenty do dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy 1945-1949*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
Paczkowski, A. (1996). Cenzura 1946-1949. Statystyka działalności. *Zeszyty Historyczne*, (116), ss. 22-57.
Raczyński, J. (2018). WUKP Poznań w „obronie" zachodnich filmów. W: K. Budrowska, M. Budnik, W. Gardocki (red.), *„Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny". Wybór dokumentów z 1955 r*. (ss. 198-199). Białystok: Wydawnictwo Alter Studio.
Romek, Z. (2010). *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944-1970*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton – Instytut Historii PAN.
Strzyżewski, T. (2015). *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*. Warszawa: Wydawnictwo Prohibita.
Studniarek, M. (2017). Od „Robinsona warszawskiego" do „Miasta nieujarzmionego" – studium przypadku. W: Z. Romek, K. Kamińska-Chełminiak (red.), *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska* (ss. 253-266). Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA.
Torańska, T. (1997). *Oni*. Warszawa: Świat Książki.
Tyrmand, L. (2009). *Dziennik 1954*. Warszawa: Wydawnictwo MG.

Keywords:
censorship;
film import;
film distribution;
People's Poland;
Stalinism

Abstract
Konrad Klejsa
The Censorship of Foreign Films in People's Poland, 1945-1956: An Overview
The article deals with the hitherto poorly researched issue of foreign film censorship in the first decade of People's Poland. In the introduction, the author draws attention to its specificity in relation to the censorship of Polish films. He emphasises the need for a complementary analysis of information from the Film Rental Office and the Main Office for the Control of Press, Publications, and Public Performances. The conflict between these institutions – as evident from files in the Archive of Modern Records – focused on the committee which qualified foreign films. Then, based on files from regional censorship offices in Poznań and Rzeszów, the author demonstrates the scale of the phenomenon, focusing on the "verification action" of 1953 and censorship activities connected with the political situation in the USSR. The conclusion underlines the role of censorship in monitoring the audience's reactions and addresses the problem of illegal screenings.