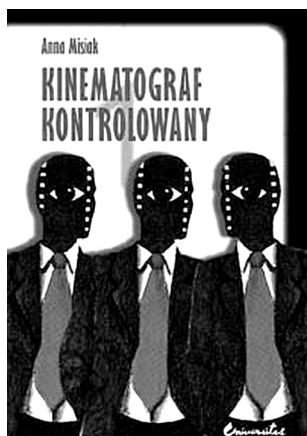


# Cenzor jako współautor filmu



MARIUSZ MAZUR

Tematem książki Anny Misiak są dwa systemy cenzorskie: w kinematografiach PRL-u i Stanów Zjednoczonych. Mimo że praca analizuje dwa odmienne ustroje i dotyczy dwóch różnych rodzajów ograniczeń, innych rozmiarów i form represji, a także odmiennego natężenia działań cenzorskich i różnych źródeł tego typu aktywności, skala podobieństw zaskakuje. Taka komparatystyka jest o tyle istotna, że zwraca naszą uwagę na elementy gry kulturowej adekwatne do głębokich struktur kulturowych, nie ograniczając się tylko do wyznaczników ustrojowych czy prostej ko-

niunkcji na płaszczyźnie demokracja – brak demokracji. Przy całej różnorodności ideologicznej obu porządków zachodzą tu niezwykle bliskie zbieżności dotyczące wybranych komponentów warstwy aksjologicznej. W każdym przypadku cenzura broni *status quo*. *Zinstytucjonalizowane systemy cenzurowania filmu są przejawem dążenia do hegemonii kulturowej (...)* [oznaczają] *przeważający udział jednej grupy w kształtowaniu dominującego poglądu na świat* (s. 71). I wszystko jedno, czy chodzi o purytanizm, czy czystość ideologiczną. Pomimo innych źródeł cenzury – administracyjnego, całkowicie autorytatywnego, odgórnego nakazu i oddolnego protestu grup nacisku stanowiących czasem większość społeczną – skutki finalne, czyli ograniczenie wolności słowa, były zawsze takie same. Dążenie do monopolu w każdym wypadku pociągało za sobą określone konsekwencje. W książce trochę brakuje wzmianki o tych następstwach społecznych, ale to już jest wybór autorki.

Praca została zbudowana w sposób chronologiczno-problemowy. Prezentuje kolejne fazy procesu, struktury organizacyjne, postawione cele, wypracowane metody i normy działania oraz niektóre jego skutki. Czytając książkę, poznajemy z jednej strony całość obu systemów kontroli, z drugiej – konkretne przypadki ingerencji w określonych filmach. Jest to możliwie pełny obraz, choć jak zawsze można by go wzbogacić kolejnymi wątkami. Kontrola kinematografii polskiej została podzielona na lata: 1944-1954, 1955-1970, 1971-1990. W przypadku Stanów Zjednoczonych rozdziały dotyczą kolejno lat: 1907-1936, 1937-1959, 1960-2002. Anna Misiak stara się wskazać podobieństwa pomiędzy poszczególnymi fazami w obu krajach odpowiadające kolejnym etapom: wstępnemu, szczytowemu i schyłkowemu. Mimo że nie zostało to powiedziane *explicite*, w tej metodzie można się doszukiwać wpływów szkoły Arnolda Toynbee'ego dowodzącego cykliczności i porównywalności rozwoju społeczeństw w różnych cywilizacjach. Choć przy omawianej tematyce jest to teza wielce ryzykowana, na pewnym szczeblu ogólności autorce udało się jej dowieść.

Istotę podjętej problematyki stanowią wątki instytucjonalne cenzury: biura cenzorskie, komisje, ale też nieformalne grupy nacisku. W Polsce były to: kolejne wydziały kultury i propagandy KC PPR, a później PZPR, Centralny Urząd Kineematografii, Komisja Ocen Filmów i Scenariuszy oraz jej późniejsze wcielenia, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, a także nie mniej ważna autocenzura twórców i zespołów filmowych. W Stanach Zjednoczonych podobną rolę odgrywały: Narodowa Komisja Cenzury z kolejnymi jej postaciami, katolicki Legion Przyzwoitości, Kodeks Produkcyjny, ale także nie mniejsza niż w przypadku Polski autocenzura twórców: producentów, filmowców, scenarzystów.

W tym aspekcie warto zwrócić uwagę na różnice zachodzące w podległościach instytucjonalnych i powiązaniach wynikających z odmienności genetycznych. W USA mamy do czynienia z cenzurą obyczajową, religijną, a dopiero w drugiej kolejności polityczną. W dodatku ta ostatnia pojawia się raczej w wyjątkowych przypadkach, jak np. w okresie maccartyzmu szukającego infiltracji komunistycznej także w Hollywood. W PRL obie twarze cenzury widzimy w równej mierze niemal do końca panowania ustroju, choć – analogicznie do przykładu amerykańskiego – fluktuacja ich natężenia jest zjawiskiem stałym. I tu można wskazać chyba największe niedopatrzenie autorki. W kontekście Polski zabrakło wyraźniejszego zwrócenia uwagi na źródła cenzury obyczajowej występującej w PRL aż do lat 80. Jest to o tyle istotne, że nieoczekiwanie dla wielu w tym względzie nie dostrzeżemy żadnych rozbieżności pomiędzy komunistycznymi decydentami PRL a purytańską częścią społeczeństwa amerykańskiego. Stąd też zachodzący na tej płaszczyźnie konsensus pomiędzy ateistycznym państwem a Kościołem katolickim. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na źródła argumentacji uzasadniającej cenzurę. Cenzorzy zawsze uważali się za chroniących społeczeństwo, co wskazuje na leżący u podłoża rozbudowany paternalizm. Inną stroną tego samego podejścia było przedstawianie autocenzury wyłącznie w aspekcie odpowiedzialności, co uwalniało od nieprzyjemnych zarzutów o naruszanie wolności wypowiedzi i ograniczanie niezależności twórczej. W Stanach Zjednoczonych daleko idącą cenzurę własną oraz dobrowolne podporządkowanie się panującym w tym zakresie zasadom wywoływały obawy o to, by nie stracić zainwestowanych funduszy, gdyby film trafił na opór instytucjonalny lub też bojkot całych grup społecznych – potencjalnych odbiorców. W Polsce winą można było obarczyć panujący system polityczny.

Drugą zasadniczą różnicą jest upaństwowienie i centralizacja kinematografii polskiej. Powojenny proces budowy świata filmu i kina łączył się z likwidacją własności prywatnej. Jednak wśród wielu złych stron tego stanu rzeczy nie można pominąć aspektu pozytywnego. Brak odpowiedzialności finansowej twórców oraz mecenat państwa pozwalały na relatywną dowolność twórczą ograniczaną całkiem innym zestawem restrykcji.

Metody pracy instytucji odpowiedzialnych za cenzurę były bardzo podobne. W obu przypadkach mamy do czynienia z cenzurą prewencyjną i restrykcyjną. Film podlegał kontroli kilkakrotnie, na wielu płaszczyznach i był kontrolowany przez różne instancje. Znamiennej metodą dopełniającą tę klasyfikację były wypadki kontroli życia filmowców, gwiazd, a nawet sugerowania obsady aktorskiej, jak to miało miejsce w przypadku filmu *Wszystko na sprzedaż* (1968) Andrzeja Wajdy i roli dla Elżbiety Czyżewskiej, która ważyła się wyjść za mąż za wroga

*Polski*<sup>1</sup>. Przykładów amerykańskich można wymienić jeszcze więcej i nie są one wcale bardziej racjonalne.

Jak dowodzi praca, dający się zauważyć w polskiej cenzurze filmowej brak dostatecznie sprecyzowanych reguł, które istniały np. w USA, prowadził do względnej dowolności interpretacyjnej. Sceny wycięte mogły po odwołaniu zostać przywrócone i czasami tylko od zebranego gremium zależały dalsze losy filmu: ingerencja i emisja albo rola półkownika. Można by więc tutaj sparafrazować tytuł tekstu Marty Fik: cenzor jako twórca filmowy<sup>2</sup>. Jak słusznie zostało zauważone, na cenzurze odbijały swe piętno również osobowości odpowiednich urzędników. W obu przypadkach dość istotne były osobiste preferencje cenzorów: w USA – Willa Haysa, Josepha Breena, a następnie Geoffreya Shurlocka, a w PRL – kolejnych funkcjonariuszy partyjnych, począwszy od Aleksandra Forda, Stanisława Albrechta, aż po całą plejadę niższych decydentów. Ich mniej lub bardziej liberalne poglądy, szczególnie w przypadku Stanów Zjednoczonych, prowadziły do ewolucji systemu kontroli, dostosowując go do zmieniającej się koniunktury. W Polsce stan ten był bardziej uzależniony od aktualnej sytuacji politycznej. Zmienia to jednak nasze potoczne wyobrażenie o bezkompromisowości i ostateczności rygorystycznie przestrzeganych nakazów. Nie oznacza to, że w obu kinematografiach nie istniały tematy wyklęte, które stanowiły absolutne tabu.

Książka Anny Misiak jest przykładem tego, jak wiele historycy mogą nauczyć się od filmoznawców czy socjologów, szczególnie jeśli chodzi o perspektywę spojrzenia. Czasami można jednak odnieść wrażenie, że autorka ma pewne problemy z warstwą ogólnohistoryczną i usytuowaniem interesującej ją tematyki w zmieniającej się sferze polityczno-społecznej. W tekście odnajdujemy pewne nieścisłości czy niejednoznaczności. Brak w kinematografii miejsca na własność prywatną już w 1945 roku był wyjątkiem od reguły, a nie standardem (s. 79). Próba natychmiastowej monopolizacji filmu była wynikiem specyfiki branży i roli, jaką jej wyznaczono<sup>3</sup>. Dlatego w przypadku innych mediów proces ten trwał nieco dłużej, a szersza deprivatyzacja była o kilka lat późniejsza. Przy zastrzeżeniach do *Matki Joanny od Aniołów* (1960) Jerzego Kawalerowicza nie chodziło o to, by nie drażnić Kościoła, jednak obiekcje wywołała dezorientacja co do aktualnej linii władzy. Zdanie: *Kościół był [wówczas] coraz silniejszy* (s. 191) – może w tym kontekście mylić. Partia w najmniejszym stopniu nie przejmowała się jego relatywną siłą, czego dowodzi o kilka lat późniejsza kampania propagandowa; mamy tu do czynienia raczej z obawami urzędników niższego szczebla co do fluktuujących projektów góry partyjnej. Przytaczane słowa Jerzego Putramenta świadczą raczej o niepewności co do tego, jak wykorzystać scenariusz filmu jako instrument propagandy, by być w zgodzie z aktualnie panującą taktyką. Warto też uzupełnić zdanie mówiące o *przedstawicielach wyższych szczebli w piramidzie władzy*, którzy uznali *Ulicę Graniczną* (1948) Aleksandra Forda za *obrażającą uczucia patriotyczne* (s. 151). W podobny sposób w *Dziennikach powojennych* wypowiadała się również Maria Dąbrowska<sup>4</sup>. Zresztą Anna Misiak sama kilkadziesiąt stron wcześniej potwierdza, że takie opinie nie wyrażali tylko partyjni notable. Wreszcie nagonka antyzachodnia nie rozpoczęła się w roku 1968 (s. 263), ponieważ była funkcją stałą propagandy przez cały okres istnienia Polski Ludowej. Takich przeoczeń czy niedociągnięć można spotkać jeszcze kilka. Są to jednak niewielkie potknięcia, które w żaden sposób nie zmieniają bardzo pozytywnego zdania o książce.

Na zakończenie jeszcze dwie kwestie, których jak się wydaje, zabrakło w książce. Szkoda, że polski wątek nie został doprowadzony do początku XXI w., jak ma to miejsce w przypadku Stanów Zjednoczonych. Zdaje sobie sprawę z zamysłu autorki, jednak przygotowanie socjologiczne, którym dysponuje Anna Misiak, pozwoliłoby porównać cenzorskie preferencje na poziomie dwóch wolnych społeczeństw, Polski i USA. Wtedy na pewno otrzymalibyśmy dość interesujące konstatacje. Pewnym naturalnym dopełnieniem pracy byłyby też refleksje nad stratami, jakie poniosła sztuka filmowa w zderzeniu z zapędami cenzorskimi. Chodzi tu nie tylko o wymiar artystyczny, ale i bardziej ogólny, cywilizacyjny. Ale może to już materiał na kolejną pracę.

Książkę wzbogaca osiemdziesiąt zdjęć i kilkanaście schematów w przystępny sposób obrazujących zależności instytucjonalne w kontroli kinematografii. Dobrym rozwiązaniem okazują się podsumowania każdego rozdziału będące miejscem na konkluzje natury bardziej ogólnej. Z przekonaniem można napisać, że praca zainteresuje nie tylko znawców sztuki filmowej.

MARIUSZ MAZUR

Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006

<sup>1</sup> W. Stępiński, *Do reżysera Andrzeja Wajdy list otwarty*, „Walka Młodych” 1968, nr 15.

<sup>2</sup> M. Fik, *Cenzor jako współautor*, w: *Literatura i władza*, Warszawa 1996.

<sup>3</sup> Por. A. Madej, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 66-82.

<sup>4</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945-1949*, t. 1, Warszawa 1996, s. 374.