

Anna Misiak

# KINEMATOGRAF KONTROLOWANY



# **KINEMATOGRAF KONTROLOWANY**



Anna Misiak

# KINEMATOGRAF KONTROLOWANY

cenzura filmowa w kraju socjalistycznym  
i demokratycznym (PRL i USA)

analiza socjologiczna



Kraków

---

© Copyright by Anna Misiak and Towarzystwo Autorów  
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2006

ISBN 97883-242-1035-0  
TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja  
Mirosław Ruszkiewicz

Projekt okładki i stron tytułowych  
Sepielak

## SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	11
Przedmiot analizy	12
Klasyfikacja cenzury filmowej	22
Cenzura filmowa w kontekście kina jako formy komunikacji społecznej	31
Kontrola kinematografii jako naruszenie wolności słowa	41
Cenzura formą zinstytucjonalizowanej kontroli społecznej	51
Badanie cenzury	58

ROZDZIAŁ PIERWSZY: ŹRÓDŁA CENZURY W KINEMATOGRAFII I BUDOWANIE INSTYTUCJI	67
---	----

PRL 1944–1954: Kinematografia i partia	71
--	----

Zaangażowany filmowiec – Aleksander Ford	72
Patronat armii i koncepcja spółdzielcza	74
Nacjonalizacja kinematografii	76
Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski	78
Pierwsze ocenzurowane filmy	81
Nowy dyrektor Stanisław Albrecht	85
Kłopoty z <i>Ulicą Graniczną</i>	88
Zjazd Filmowców w Wiśle	91
Kontrola kinematografii po Zjeździe	95
<i>Dom na pustkowiu</i> i <i>Miasto nieujarzmione</i>	101
Kontrola produkcji zleconej	103
Komisja Ocen Scenariuszy i Filmów	105
Pierwsze symptomy rozluźnienia kontroli kinematografii	108

<b>USA 1907–1936: Przemysł filmowy i społeczeństwo</b>	<b>111</b>
Dwie Ameryki . . . . .	111
Narodowa Komisja Cenzury . . . . .	115
Cenzura zewnętrzna . . . . .	118
Trzyście punktów . . . . .	120
Hollywood – miasto grzechu . . . . .	123
Przybycie Willa Haysa . . . . .	125
Problemy z frekwencją . . . . .	128
Kłopoty MPPDA . . . . .	130
Kodeks Produkcyjny . . . . .	133
Wbrew Kodeksowi . . . . .	135
Katolicka krucjata przeciwko filmowi i umocnienie Kodeksu . . . . .	138
Reakcje rządu i Watykanu . . . . .	142
Ameryki pogodzone . . . . .	146
Podsumowanie . . . . .	148

**ROZDZIAŁ DRUGI:  
ROZWÓJ INSTYTUCJI CENZORSKICH** **165**

<b>PRL 1955–1970: Zmieniające się standardy</b>	<b>169</b>
Początek odwilży . . . . .	169
Zespoły i nowa organizacja produkcji filmowej . . . . .	171
Kontrola mniej restrykcyjna . . . . .	174
Telewizja, radio i film . . . . .	177
Cenzura w pełnym tego słowa znaczeniu . . . . .	180
Koniec odwilży i uchwała KC . . . . .	184
Zaostrzenie kontroli . . . . .	187
Partia i Kościół . . . . .	190
Problemy z przeforsowaniem scenariusza . . . . .	191
Modyfikacje kontroli . . . . .	194
Film dokumentalny . . . . .	195
Komisja Ocen wobec kryzysu scenariuszowego . . . . .	197
Rok 1968 . . . . .	202
Partyjne zespoły i nowe wymagania . . . . .	204
Filmy ocenzurowane pod koniec dekady lat sześćdziesiątych . . . . .	206

<b>USA 1937–1959: System unikania kontrowersji</b>	<b>209</b>
Spółeczne tło funkcjonowania Kodeksu Produkcyjnego . . . . .	209
Niezależni producenci . . . . .	213
Produkcje zagraniczne . . . . .	216
Metody pracy Biura Breena . . . . .	218
Samoregulacja i kontrola federalna w czasie drugiej wojny światowej . . . . .	221
Cenzura aprobowana przez przemysł filmowy . . . . .	231
Połowanie na komunistów . . . . .	237
Nowa sytuacja na rynku mediów . . . . .	242
Musicala i sprzeciw wobec Kodeksu . . . . .	246
Europejscy emigranci . . . . .	249
Modyfikacje Kodeksu . . . . .	255
Zmiany klasyfikacji przez Legion . . . . .	260
Podsumowanie . . . . .	262

ROZDZIAŁ TRZECI:  
SCHYŁEK INSTYTUCJI CENZORSKICH  
I NOWE METODY KONTROLI 277

<b>PRL 1971–1990: Ostatnie dwadzieścia lat</b>	<b>281</b>
Płonne nadzieje . . . . .	281
Nowy system ocen . . . . .	283
Półkownicy i zmiany cenzorskie . . . . .	284
Powrót do prawdziwych zespołów i nowe oczekiwania partii wobec filmu . . . . .	287
Filmy zagraniczne i telewizja . . . . .	295
<i>Człowiek z marmuru</i> . . . . .	297
Kolejne zaostrenie nadzoru . . . . .	299
Krótką liberalizacja . . . . .	304
Precedens <i>Człowieka z żelaza</i> . . . . .	308
Kinematografia w okresie stanu wojennego . . . . .	311
Ostatnie zrywy kontrolne partii . . . . .	316
Koniec cenzury . . . . .	318



---

USA 1960–2002: Schyłek PCA i nowi cenzorzy	320
PCA i Legion w sprawie filmów niemoralnych	320
Przełomowe filmy	323
Koniec Kodeksu Produkcyjnego	326
Niezależna produkcja i dystrybucja	328
Powody wprowadzenia klasyfikacji	330
Kontrola programów telewizyjnych	336
Jak działa <i>rating system</i>	340
Zmiany klasyfikacji	343
Problemy z NC-17	355
Nowi cenzorzy	359
Przemoc w mediach	368
11 września i film	372
Podsumowanie	375
ZAKOŃCZENIE	389
FILMOGRAFIA	411
BIBLIOGRAFIA	435
INDEKS NAZWISK.	451

## Podziękowania

Żadna książka nie jest dziełem tylko jednej osoby. Ta, którą czytelnik dziś otrzymuje do rąk, także nie powstała wyłącznie dzięki mojej samodzielnej pracy naukowej, a do jej napisania przyczyniło się wiele osób, którym pragnę wyrazić wdzięczność przy okazji publikacji.

Przede wszystkim dziękuję mojej Pani Profesor Maryli Hopfinger za to, że zachęcała mnie do realizacji tego projektu, pomagała merytorycznie i wspierała duchowo w najtrudniejszych chwilach. Książka ta jest wynikiem tyleż jej mrówczej pracy, co mojej własnej.

Słowa szczególnego podziękowania należą się nieżyjącemu już dziś Profesorowi Stefanowi Amsterdamskiemu, założycielowi Szkoły Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, unikalnego w swoim klimacie miejsca, w którym miałam przyjemność odbywać studia doktoranckie w latach 2000–2004. Tak naprawdę tylko dzięki Szkole dojrzałam intelektualnie na tyle, by podjąć się trudnej pracy naukowej.

Dziękuję także Fundacji Fulbrighta za stypendium na roczny pobyt w Stanach Zjednoczonych, gdzie dotarłam do materiałów koniecznych do skompletowania tego projektu. Tam też miałam okazję zetknąć się z Profesorem Marcią Kinder i Profesorem Richardem Jewellem z University of Southern California w Los Angeles, których sugestie miały znaczny wpływ na przebieg moich badań nad cenzurą.

Za pomoc w poszukiwaniu materiałów do badań wypada mi podziękować Panu Grzegorzowi Balskiemu z Filtoteki Narodowej w Warszawie, Barbarze Hall z Margaret Herrick Library w Beverly Hills w Kalifornii, pracownikom Archiwum Akt Nowych w Warszawie i Warner Archives w Los Angeles, a także wszystkim, którzy bezinteresownie ofiarowali mi swą pomoc w bibliotekach University of Southern California w Los Angeles i wielu innych miejscach, gdzie prowadziłam kwerendę.

Dziękuję również pierwszym recenzentom tej pracy, Profesorowi Markowi Hendrykowskiemu i Profesorowi Andrzejowi

Rychardowi za słuszne uwagi i propozycje poprawek, które, mam nadzieję, udało mi się wprowadzić do książki zgodnie z ich oczekiwaniami.

Wreszcie dziękuję moim Rodzicom, krewnym i przyjaciołom, a wśród nich szczególnie Fredzie Tymickiej, za zainteresowanie moją pracą, wszelkiego rodzaju wsparcie i troskę, jaką mnie otaczali.

## WPROWADZENIE

W wywiadzie z 1969 roku czeski reżyser Ivan Passer stwierdził:

Kontrola lub cenzura, czy to finansowa, czy polityczna, zawsze ma takie same konsekwencje: niszczy nie tylko charakter, ale także talent. Finansowa kontrola funkcjonuje trochę bardziej całościowo, ponieważ wszystko przekłada się na pieniądze. Oczywiście nadzór polityczny jest fizycznie bardziej niebezpieczny: może zakończyć się tym, że ktoś traci życie i faktycznie zdarzały się takie przypadki. Niemniej jednak dużo łatwiej można trafić w nim na pęknięcia. Rachmistrz ideologiczny częściej popełnia błędy niż księgowy, który liczy pieniądze<sup>1</sup>.

Słowa te w skrócie przedstawiają różnicę między metodami kontroli kinematografii w Europie Wschodniej za żelazną kurtyną i w Stanach Zjednoczonych, z którymi Passer zetknął się w swojej karierze reżyserskiej. Ścisłe obserwowani i sprawdzani filmowcy w krajach byłego bloku komunistycznego marzyli skrycie o wolności, jaką oferowała ideologia demokracji. Jednak niemal w każdym przypadku moment, gdy reżyser z kraju socjalistycznego zaczynał stawiać pierwsze kroki w USA, przynosił rozczarowania. Nieograniczona wolność okazywała się iluzją. Kontrola brała górę nad swobodą twórczą, a filmowiec był cenzurowany, jeśli już nie przez siły polityczne, to za sprawą finansowych bossów.

Cenzura w kinematografiach światowych jest zjawiskiem powszechnym. Medium, które ma dziś dopiero niewiele ponad sto lat, nie oparto się kontroli i od początku swego istnienia podlega

---

<sup>1</sup> Antonin J. Liehm, *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience* (New York: International Arts and Sciences Press, 1974), 378. (Wszystkie cytaty z języka angielskiego przełożyła autorka pracy. Wyjątek stanowią jedynie przetoczone fragmenty z polskich przekładów książek.)

podobnym restrykcjom, jakie dotyczyły zarówno wszystkich wcześniejszych form komunikacji społecznej (druk, fotografia, radio), jak i tych, które powstały później w dwudziestym wieku (telewizja, gry komputerowe, Internet). Nadzór może mieć rozliczne źródła i przybierać różne formy. Jedno wszak pozostaje pewne: niezależnie od miejsca i czasu, tam gdzie pojawia się kinematografia, nawet w swej najbardziej prymitywnej wersji, tam też wkrótce ukonstytuuje się jakaś forma inspekcji.

System polityczny danego kraju ma oczywiście wpływ na formę i status instytucji cenzurujących film, ale żadne gwarancje prawne nie potrafią wyeliminować kontroli ruchomych obrazów. Najlepszym dowodem na to jest fakt, iż w systemie politycznym opartym na wolności, za który uważana jest demokracja, instytucje zajmujące się cenzurą filmową pojawiały się równie często, jak w reżimach podległych władzy autorytarnej bądź totalitarnej. Choć nie należy utożsamiać cenzury w demokracji z tą, która istniała w byłych krajach bloku komunistycznego, to kontrola kinematografii przybierała porównywalne formy i metody działania w obu ustrojach. Aczkolwiek porównując instytucje cenzorskie w dwóch skrajnie różnych systemach politycznych trzeba mieć na uwadze zasadnicze różnice, takie jak rozmiar i siła represji, przymus ideologiczny lub jego brak, źródła działań cenzorskich i ich skala.

### **Przedmiot analizy**

Praca ta stanowi analizę socjologiczną instytucji ukazanych w przekroju historycznym. Ma charakter porównawczy: pokazuje dwa oblicza zjawiska, dwa różne sposoby odbierania filmowcom ich prawa do wolności wypowiedzi, metody egzekwowania nakazów przez instytucje specjalnie powoływane do spełniania funkcji kontrolnych wraz z konsekwencjami ich działalności, czyli mechanizmami modyfikowania treści filmów i represjami wobec ich twórców. Instytucje cenzury filmowej w kraju komunistycznym nie były analogiczne do tych, które ukształtowały się w USA, można jednak wykazać podobieństwa i różnice obu systemów, choć

jest oczywiste, że tak źródła kontroli, jak i siła jej oddziaływania były zasadniczo odmienne.

Nadrzędną kategorią analityczną, na podstawie której przeprowadzam porównanie, jest tutaj kategoria instytucji. Pojęcie instytucji jest jednym z podstawowych w naukach społecznych. W socjologii wyróżnia się trzy jego rozumienia. Najogólniej rzecz ujmując, pierwsze opisuje instytucje jako zespoły norm i wartości, drugie jako typy działalności (np. w pracach Malinowskiego) i wreszcie trzecie jako takie formy organizacji, których celem jest podporządkowanie jednostek rygorom, nazwane przez Goffmana instytucjami totalnymi<sup>2</sup>. Pierwsze ujęcie wiąże się z instytucją jako podstawą porządku, która kojarzona jest ze stałymi regułami, normami, sposobami zachowań oraz rytuałami. Takie rozumienie odnajdujemy w teoriach socjologicznych Émile'a Durkheima i Talcotta Parsonsa. Według Durkheima instytucjami są wierzenia i sposoby działania oraz sądzenia<sup>3</sup>. W tym ujęciu instytucje istnieją niezależnie od woli poszczególnych jednostek.

Funkcjonalna teoria Parsonsa wzbogaca to podejście o nowe elementy; instytucję definiuje jako układ osób wypełniających powiązane role społeczne i mających wobec siebie oczekiwania. Instytucje mogą działać i spełniać swoje funkcje, gdyż wartości i normy zostały zinternalizowane przez poszczególne jednostki. Tak rozumiane instytucje służą społecznej integracji, spójności i stabilności systemu społecznego (teza Parsonsa o stabilności systemu społecznego została zmodyfikowana w jego późniejszych pracach)<sup>4</sup>.

Jakkolwiek współcześnie neoinstytucjonalizm dzieje społeczeństw opisuje w kategoriach ewolucji instytucjonalnej, to używa również pierwszego rozumienia pojęcia. Dla jednego z przedstawicieli tego nurtu Douglasa C. Northa instytucje to:

---

<sup>2</sup> Por.: Grażyna Skąpska i Marek Ziółkowski, „Instytucja społeczna”, w: *Encyklopedia socjologii*, red. Władysław Kwaśniewicz, Henryk Domański, Witold Morawski, Janusz Mucka, Maria Ofierska, Jerzy Szacki i Marek Ziółkowski, t. 1 (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999), 317.

<sup>3</sup> Por.: Émile Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, przeł. z francuskiego Jerzy Szacki (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000).

<sup>4</sup> Ruth A. Wallace i Alison Wolf, *Contemporary Sociological Theory: Continuing the Classical Tradition* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1991), 37–46. Por.: Alvin Gouldner, *The Coming Crisis of Western Sociology* (New York: Basic Books, 1970).

stworzone przez człowieka ograniczenia, które strukturyzują interakcje polityczne, ekonomiczne i społeczne. Składają się na nie ograniczenia nieformalne (sankcje, tabu, zwyczaje, tradycje, nieformalne kodeksy zachowań) oraz reguły sformalizowane (konstytucje, prawo, prawa własności). W ciągu historii instytucje zostały wykreowane przez ludzi w celu stworzenia porządku oraz zredukowania niepewności w transakcjach<sup>5</sup>.

W tej pracy używam kategorii instytucji w drugim, socjologicznym znaczeniu, czyli rozumianej jako forma organizacyjna, typ działalności zaspokajający potrzeby pewnych grup społecznych. Instytucja cenzorska, formalna (np. biura cenzorskie, komisje) bądź nieformalna (np. grupa nacisku), to zespół ludzi wykonujących czynności kontrolne w określonych warunkach społecznych, które wpływają nie tylko na funkcjonowanie, ale także na przemiany samej instytucji. Omawiane są tutaj poszczególne etapy istnienia tych organizacji, ich cele, struktura i powiązania z innymi instytucjami oraz zasady (zwane tutaj mechanizmami kontroli) i standardy, jakimi się kierują, wreszcie konsekwencje ich działalności. Jakkolwiek są one instrumentami wywierania przymusu na jednostki i mają za zadanie podporządkowanie działalności filmowców rygorom społecznym, nie są tu rozumiane jako instytucje totalne opisane przez Goffmana<sup>6</sup>. Instytucje cenzury funkcjonują w rzeczywistości społecznej, a ponieważ są od niej uzależnione, nawet w państwie socjalistycznym nigdy nie zdołały całkowicie zdominować środowiska filmowego, o czym świadczą rozmaite, zanalizowane w tej pracy przejawy niesubordynacji twórców, które pojawiały się nie tylko w demokracji, ale także w PRL.

Tak rozumiana instytucja cenzorska nie powinna być utożsamiana z obecnym w filmoznawstwie od lat siedemdziesiątych pojęciem instytucji kinematograficznej, którą Christian Metz opisał następująco: „to nie jest po prostu przemysł filmowy [...]”,

---

<sup>5</sup> Douglas C. North, „Institutions”, *Journal of Economic Perspectives*, vol. 5, nr 1 (1991), 97. Cyt. za: Grażyna Skąpska, „Neoinstytucjonalizm”, w: *Encyklopedia socjologii*, 324.

<sup>6</sup> Por.: Erving Goffman, „Charakterystyka instytucji totalnych”, w: *Elementy teorii socjologicznych. Materiały do dziejów współczesnej socjologii zachodniej*, red. Włodzimierz Derczyński, Aleksandra Jasińska-Kania i Jerzy Szacki, przeł. z angielskiego Zbigniew Zwoliński (Warszawa: PWN, 1975), 150–177.

to także »maszyna mentalna« – inny rodzaj przemysłu – która widzów »przyzwyczajonych do kina« internalizuje historycznie i przystosowuje ich do konsumpcji filmów. Ta instytucja jest zarazem wewnątrz i na zewnątrz nas, w sposób nierozłączny jest zarazem kolektywna i intymna, socjologiczna i psychoanalityczna [...]”<sup>7</sup>. Instytucja cenzorska, tak jak tu rozumiana, jest niewielką częścią tego, co filmoznawstwo nazywa instytucją kinematograficzną, która obejmuje tak społeczne, jak i psychologiczne aspekty funkcjonowania kultury filmowej. Wąska definicja nie koliduje jednak z próbą umiejscowienia instytucji cenzury filmowej w rzeczywistości społecznej.

Choć przyjmuję definicję instytucji jako typu działalności, to wychodzę z założeń analitycznych wywodzących się z neoinstytucjonalizmu. North twierdzi, że różnica pomiędzy instytucjami i organizacjami przypomina różnicę między regułami a graczem<sup>8</sup>. Jakkolwiek nie odrzucam takiego rozumienia pojęcia, dla celów analitycznych i badawczych mianem instytucji określam właśnie raczej Northowskiego gracza niż regułę gry. Jako pojęcie operacyjne instytucja równa się tutaj organizacji. Mimo tej daleko idącej modyfikacji rozumienia kluczowego pojęcia, przyjmuję podstawowe przesłanie neoinstytucjonalizmu, który w swej wersji kulturowo-politycznej wskazuje na powiązania instytucji z utwalonymi w kontekście kulturowym, niekoniecznie racjonalnymi, symbolami i wartościami<sup>9</sup>. Kontekst zatem decyduje o kształcie i działaniu tych instytucji społecznych. Istotna w tej pracy jest rola czynników historycznych warunkujących powstawanie, przemiany strukturalne, mechanizmy działania i standardy instytucji cenzorskich.

Z perspektywy podstaw teoretycznych analizy uznaję za kluczową pracę Roberta D. Putnama *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, który, jak twierdzi Andrzej Rychard, istotnie wzbogacił podejście neoinstytucjonal-

---

<sup>7</sup> Cyt. za: Alicja Helman, „Instytucja”, w: *Słownik pojęć filmowych*, red. Alicja Helman, t. 5 (Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, 1993), 121.

<sup>8</sup> Por.: Andrzej Rychard, „Przestrzeń instytucjonalna”, w: Anna Giza-Poleszczuk, Mirosława Marody i Andrzej Rychard, *Strategie i system. Polacy w obliczu zmiany społecznej* (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2000), 170.

<sup>9</sup> Skąpska, „Neoinstytucjonalizm”, 325.



ne<sup>10</sup>. Putnam nie tylko wykazał, że kontekst społeczny i historia warunkują w sposób istotny skuteczność działania instytucji, ale wyróżnił też trzy typy czynników, które na te zmiany wpływają. Po pierwsze zwrócił uwagę, że sama konstrukcja instytucji i jej źródła (to, jak jest wprowadzana w życie) przesądzają o sprawności jej działania. Po drugie, według Putnama poziom modernizacji społeczeństwa, czyli czynniki społeczno-ekonomiczne odgrywają w działalności instytucji ważną rolę. Wreszcie po trzecie, w analizie instytucjonalnej należy brać pod uwagę tradycję kulturową w danym kraju<sup>11</sup>. Wszystkie te uwarunkowania zostały uwzględnione w tej książce, a analiza historyczna wskazuje także na wzajemne powiązania między nimi w relacji do instytucji cenzury filmowej. Do badań nad cenzurą podobne podstawy teoretyczne wprowadziła Annette Kuhn.

Pierwotnie większość prac dotyczących cenzury opisywała zjawisko jako siłę zakazującą. Wczesne analizy skupiały się na wszechobecnych instytucjach, które wycinały sceny, zmieniały scenariusze, zakazywały. W tym podejściu rzeczywistość uważano za „prawdę absolutną”, która powinna, a czasami nie powinna, być odzwierciedlona w dziele filmowym. Cechowało je oderwanie filmu jako tekstu od kontekstu – rzeczywistości społecznej, w której funkcjonuje. Annette Kuhn w książce *Cinema, Censorship and Sexuality 1909–1925* nazywa ten sposób myślenia o cenzurze filmowej modelem instytucji zakazu (*prohibition/institution model*).

Autorka wskazuje na braki pierwotnego podejścia oraz proponuje zmianę metodologii studiów nad cenzurą filmową:

Po pierwsze koncentracja na konkretnych instytucjach, nawet gdy nie są one ciałami czysto cenzorskimi, izoluje praktyki cenzorskie od szerszych społecznych i historycznych uwarunkowań. Po drugie stwierdzić, że cenzura tylko zakazuje lub represjonuje, to zapomnieć, iż cenzura może równie dobrze być produktywna w swoich skutkach. [Cenzorzy mogą zmieniać kształt proponowanego scenariusza, wprowadzać dodatkowe sceny, przerabiać

---

<sup>10</sup> Por.: Andrzej Rychard, „Postowie”, w: Robert D. Putnam, *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, przeł. z angielskiego Jacek Szacki (Kraków–Warszawa: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Fundacja im. Stefana Batorego, 1995).

<sup>11</sup> Putnam, 22–24.

intrygę lub zalecać konkretne tematy do realizacji. – A.M.] Wreszcie, choć model instytucji zakazu odnosi się do zagadnienia władzy [power – A.M.], to oparta na instytucjach władza pojmowana jest jednokierunkowo i deterministycznie<sup>12</sup>.

Kuhn próbuje przełamać schematyzm wcześniejszych studiów i sugeruje odrzucenie dualizmu film–społeczeństwo przez badanie warunków, w jakich cenzura filmowa działa, co z kolei pozwoli odnaleźć źródła jej efektywności. Cenzura, rozumiana jako proces kontroli oparty na złożonych relacjach między grupami uprawnionymi do podejmowania decyzji (niekoniecznie politycznych) a resztą społeczeństwa, pozwala wziąć pod uwagę produktywnie skutki jej działania. W takich rozważaniach pojawiają się widzowie, których uwzględnienie jest kluczem do rozumienia kina usankcjonowanego przez systemy zinstytucjonalizowanej regulacji.

Model badań zaproponowany przez Kuhn stanowi podstawę metodologiczną mojej pracy. Cenzura filmowa rozumiana jest tutaj jako zjawisko społecznie i politycznie uwarunkowane, oparte nie tylko na stosunkach władzy, ale także na skomplikowanej siatce wpływów społecznych, zjawisko często produktywnie (w sensie pozytywnym lub negatywnym), a nie tylko instytucja zakazu. Wyniki badań przeprowadzonych nad archiwaliami i materiałami naukowymi oraz prasowymi w Polsce i w Stanach Zjednoczonych wskazują, że rozpoznanie cenzury filmowej jako procesu społecznego jest podstawowe dla przeprowadzenia socjologicznych studiów porównawczych nad tym fenomenem w kraju demokratycznym i w państwie socjalistycznym. Regulacja zawartości mediów nie jest bowiem sztywnym systemem zakazów, ale ma swoje głębokie korzenie w społeczeństwie i polityce. Opis historyczny w dalszych rozdziałach tej pracy zobrazuje to twierdzenie i przedstawi dowody na zmienność cenzury, jej płynność, która jest jedyną stałą. Zmiany zasad, reguł i standardów pojawiały się w kontroli filmowej bez względu na system polityczny danego kraju.

Choć porównanie funkcjonowania cenzury filmowej w krajach socjalistycznych i wolnej demokracji narzuca się wielu reżyserom

---

<sup>12</sup> Annette Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925* (London–New York: Routledge, 1988), 4.

pracującym najpierw w Europie Wschodniej przed 1990 rokiem, a potem w Stanach Zjednoczonych, to praktycznie do dziś ani w USA, ani w Polsce nie ukazało się żadne studium na ten temat. Moim zamiarem jest przebadanie metod pracy cenzury politycznie zinstytucjonalizowanej na przykładzie PRL oraz tej, która, mimo iż działa również poprzez instytucję, nie jest usankcjonowana na szczeblu federalnym w USA. Skupiam się głównie na kontroli filmów fabularnych, choć analogie do dokumentu często nasuwają się same i w wielu miejscach tej analizy będę o nich wspominać.

Trudno ustalić takie same historyczne granice czasowe funkcjonowania cenzury filmowej w obu państwach, gdyż cezura 1945–1990 dla naszego kraju wyznaczana jest przez czynniki polityczne, zewnętrzne w stosunku do kinematografii, które nie wystąpiły w USA. Pole moich poszukiwań dotyczące kontroli kina w Stanach Zjednoczonych obejmuje niemal cały XX wiek. Ponieważ jednak w tym kraju oficjalnie cenzura na szczeblu federalnym nie istnieje, a znane są przypadki ogólnopaństwowej oraz stanowej weryfikacji treści filmów i nadzorowania życia filmowców (np. Hollywood Ten w latach czterdziestych i pięćdziesiątych), konieczne jest dokładne prześledzenie politycznej, obyczajowej i społecznej motywacji oraz sposobów wprowadzania zewnętrznego nadzoru, który, podobnie jak cenzura wewnętrzna, wpłynął znacząco na kształt kinematografii amerykańskiej. Państwa demokratyczne nie uniknęły zinstytucjonalizowanej cenzury, która działała w USA równie prężnie jak w PRL.

W krajach Europy Środkowej od roku 1945 do 1990 mieliśmy do czynienia z cenzurą zinstytucjonalizowaną, usankcjonowaną przez partię. Moje pole poszukiwań zawężam jednak do badań nad funkcjonowaniem tych instytucji w PRL. Kontrola mediów pojawiła się u nas niemal równocześnie z końcem drugiej wojny światowej. Każdy rozpowszechniany obraz (polski i zagraniczny) musiał posiadać tak zwaną legitymację filmową, czyli zezwolenie na wyświetlanie. Funkcjonowanie zinstytucjonalizowanej kontroli filmu w Polsce zakończyło się z dniem 6 czerwca 1990 roku wraz z uchwaleniem przez Sejm całkowitego zniesienia cenzury.

Cenzura ruchomych obrazów w PRL była oparta na instytucjach, które miały być wewnątrzkinematograficznymi ciałami kwalifikującymi polskie filmy do produkcji i rozpowszechniania.

Jednak większość osób kontrolujących poszczególne etapy ich realizacji była do tej pracy oddelegowana przez decydentów partyjnych, co z kolei przesądzało o zewnętrznym w stosunku do kinematografii charakterze nadzoru. W komisjach weryfikujących scenariusze i gotowe obrazy, których nazwy często zmieniano, zasiadali urzędnicy partyjni, reżyserzy i krytycy. Owe komisje znajdowały się pod zwierzchnictwem centralnych urzędów kinematograficznych i jednostek rządowych. Kontrolą treści filmów oprócz tego zajmowali się także bezpośrednio pracownicy Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR oraz Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW). Filmy zagraniczne przeznaczone do wyświetlania w kraju selekcjonowała nadzorowana przez partię Centrala Wynajmu Filmów.

Tuż po drugiej wojnie światowej, kiedy zaczęły kształtować się w Polsce instytucje cenzorskie, nie spotykały się one ze sprzeciwem ani społeczeństwa, ani filmowców. Część pracowników kinematografii, która brała udział w jej tworzeniu na początku PRL, nie kwestionowała nadzoru państwowego i ingerencji zewnętrznych w produkcję i treść filmów. Wynikało to z przyzwyczajenia przedwojennych. Cenzura była dla nich czymś oczywistym, pełnoprawną instytucją państwową. I choć metody ograniczania wolności twórczej w polskim kinie przed 1939 rokiem nie są tu przedmiotem analizy, to warto na chwilę cofnąć się w czasie, by wykazać, jaki wpływ miały doświadczenia przedwojenne na działalność ludzi filmu po wojnie.

Kinematografia polska w okresie międzywojennym nie tylko była podporządkowana strukturalnie wielu ministerstwom, ale znajdowała się także w polu zainteresowań Rady Ministrów, z inicjatywy której w dniu 28 sierpnia 1928 roku powstało Centralne Biuro Filmowe (CBF). Wśród obowiązków tej instytucji wymieniano kuratelę nad produkcją, dystrybucją, importem i eksportem filmów oraz filmową propagandę państwową. „Główne jednak zadanie sprowadziło się do nadzoru o charakterze cenzuralnym, obejmującym zarówno filmy miejscowe, jak i sprowadzane z zagranicy”<sup>13</sup>. Funkcja cenzorska CBF została potwierdzona Ustawą

---

<sup>13</sup> Wiesław Stradomski, „Drugi oddech kina polskiego”, w: *Historia filmu polskiego 1930–1939*, red. Barbara Armatys, Leszek Armatys i Wiesław Stradomski (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988), 39.

o filmach i ich wyświetlaniu uchwaloną przez Sejm w dniu 13 marca 1934 roku. Na mocy tej ustawy publiczne pokazy filmów były możliwe jedynie po uzyskaniu zezwolenia na wyświetlanie wydawanego przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Ten sam dokument zabraniał również pokazywania filmów dzieciom do szóstego roku życia. Większość filmów mogła być jedynie oglądana przez widzów, którzy mieli ukończone osiemnaście lat. Nie wolno było także urządzać zamkniętych pokazów filmowych bez porozumienia z instytucją cenzorską. CBF kwalifikowało wszystkie filmy do wyświetlania, przy czym tę działalność eufemistycznie nazywano badaniem filmów. Była to cenzura prewencyjna; w większości filmów zalecano zmiany, które należało wykonać przed rozpoczęciem dystrybucji. Cenzurowano filmy pod względem politycznym, obyczajowym i religijnym. Z tych obrażających wartości zazwyczaj wycinano sceny. Niektórych obrazów nigdy nie dopuszczono do dystrybucji w kraju, głównie z powodu obiektywności politycznych. Najostrzej traktowano filmy propagujące idee komunizmu i socjalizmu. Wśród zatrzymanych znalazły się między innymi *Pancernik Potiomkin* (ros. *Bronienosiec Potiomkin*, reż. Siergiej Eisenstein, 1925) i *Droga młodych* (reż. Aleksander Ford, 1936)<sup>14</sup>. Choć cenzorskie zarzuty polityczne przed wojną były dokładnie odwrotne od tych, z którymi spotykali się filmowcy w PRL, to nie ulega wątpliwości, że istnienie cenzury państwowej w owym czasie było społecznie akceptowane. Mimo iż od początku cenzura filmowa wywoływała w Polsce sprzeciw niektórych grup, to zarówno rząd, jak i społeczeństwo uznawały, że jest ona potrzebna „dla dobra powszechnego”. Takie przeświadczenie ułatwiło władzy komunistycznej legitymizację cenzury po wojnie.

W Stanach Zjednoczonych Pierwsza Poprawka do Konstytucji stanowi prawną gwarancję wolności słowa. Jednak już w początkowym okresie rozwoju kinematografii podjęto próby jej kontroli. W 1907 roku w Chicago po raz pierwszy nie dopuszczono filmu do wyświetlania w kinie<sup>15</sup>, a w 1915 Sąd Najwyższy stwierdził, że filmowcy nie mogą domagać się wolności słowa, ponieważ ich

<sup>14</sup> Por.: ibidem, 43–44.

<sup>15</sup> Por.: Garth S. Jowett, „A Capacity for Evil. The Supreme Court Mutual Decision”, w: *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, red. Matthew Bernstein (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1999), 21–22.

dzieła mają zbyt duży wpływ na widzów. Od tej pory kino mogło być cenzurowane, a decydenci polityczni i pracownicy przemysłu filmowego podzielili się na dwie grupy: jedną popierającą kontrolę, a drugą z nią walczącą. Aby uniknąć kontroli zewnętrznej, wytwórnie filmowe same założyły organizację producentów i dystrybutorów filmowych Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA przemianowaną później na Motion Picture Association of America – MPAA), a w 1930 roku na zlecenie jej szefa Willa H. Haysa opracowano Kodeks Produkcyjny, czyli zbiór przepisów cenzorskich skrupulatnie egzekwowanych aż do roku 1966 przez hollywoodzkie biuro cenzorskie zwane Production Code Administration (PCA). W 1968 roku zastąpił go *rating system*, czyli system klasyfikacji filmów wyznaczający ograniczenia wiekowe. W moich badaniach śledzę zarówno materiały archiwalne, dotyczące Kodeksu Produkcyjnego i *rating system*, jak i opracowania naukowe. Oprócz tego analizuję polityczną cenzurę zewnętrzną (np. w okresie „polowania na czarownice” prowadzonego przez senatora Josepha McCarthy’ego w latach pięćdziesiątych), naciski Kościoła katolickiego na przemysł filmowy oraz społeczne uwarunkowania regulacji i kontroli treści filmów (np. *political correctness*).

Porównywanie nierównoległe, w sensie chronologicznym, zostało podyktowane w tej pracy czynnikami historycznymi, o których była mowa, oraz przyjęciem perspektywy socjologicznej. Podstawowym wyróżnikiem analizy jest kryterium ewolucji instytucji cenzorskich. Zestawione zostały tu razem okresy, gdy instytucje cenzorskie z dwóch różnych systemów politycznych znalazły się na tych samych etapach rozwoju, przez co kategorie związane z ewolucją filmu pozostawione są na dalekim planie. Dla potrzeb uwydatnienia procesu przemian instytucjonalnych zostało także pominięte, istotne z punktu widzenia praktyki komunikacyjnej, rozróżnienie na kino nieme i dźwiękowe. Choć wprowadzenie dźwięku do filmu według niektórych badaczy wpłynęło na umocnienie cenzury w Hollywood, to nie spowodowało ani jej zmian strukturalnych, ani nie miało żadnych daleko idących konsekwencji w zakresie społecznego funkcjonowania instytucji cenzorskich.

## Klasyfikacja cenzury filmowej

Współcześnie na łamach prasy, w radio i telewizji, a także w tekstach naukowych wiele toczy się debata na temat wolności słowa, wpływu pokazywania przemocy i seksu na dzieci i młodzież oraz słuszności kontrolowania zawartości mediów audio-wizualnych. Bez względu na to, czy dyskusje te prowadzą do owocnych konkluzji, czy też nie, niewiele z nich jasno definiuje, co w zasadzie określamy mianem cenzury. Nasze kompetencje językowe podsuwają nam pewne powszechnie znane definicje, ale dla potrzeb pracy naukowej wydaje się konieczne opracowanie pełnej definicji pojęcia. Większość badaczy z kręgu anglosaskiego w swoich książkach powołuje się na definicję słownikową cenzora z *Oxford English Dictionary* zakładającej, że słowo to oznacza: „urzędnika w niektórych krajach, który ma za zadanie sprawdzać wszystkie książki, sztuki teatralne, etc. przed opublikowaniem, w celu upewnienia się, że nie zawierają one nic niemoralnego, heretyckiego lub obrażającego rząd”<sup>16</sup>.

Taka definicja, choć znajduje zastosowanie w kręgach prawniczych<sup>17</sup>, w odniesieniu do cenzury filmowej wydaje się zbyt wąska, bo, jak wynika z pobieżnych nawet obserwacji, cenzorami w kinie są nie tylko urzędnicy, ale często także sami filmowcy, producenci i dystrybutorzy. W kontrolę kinematografii od początku jej istnienia zaangażowanych też było bardzo wiele grup nacisku z różnych kręgów, które niekoniecznie działały oficjalnie<sup>18</sup>.

Marek Hendrykowski w *Słowniku terminów filmowych* opisuje cenzurę filmową następująco:

oficjalna kontrola filmów, widowisk telewizyjnych, kaset wideo dokonywana przez specjalny urząd, który ocenia je pod względem politycznym, moralnym i obyczajowym, udzielając lub odmawiając filmowi wizy cenzury na danym

---

<sup>16</sup> *The Oxford English Dictionary*, red. Sir James Augustus Henry Murray (Oxford: Clarendon, 1933), 1466. Cyt. za: Charles Lyons, *The New Censors: Movies and the Culture Wars* (Philadelphia: Temple University Press, 1997), 4.

<sup>17</sup> Por.: Lyons, 4–6.

<sup>18</sup> Podobne zastrzeżenia do tej definicji wysuwają Francis G. Couvares i Charles Lyons; por.: Francis G. Couvares, „Introduction”, w: *Movie Censorship and American Culture*, red. Francis G. Couvares (Washington: Smithsonian Institution Press, 1996), 10–11 i Lyons, 4–6.

terytorium. Początki cenzury filmowej sięgają przełomu XIX i XX wieku. W jednych krajach, np. w Niemczech i Wielkiej Brytanii, wraz z rozwojem kinematografii powstawały wyspecjalizowane urzędy cenzury państwowej. W innych, np. w USA, w celu uniknięcia konfliktów z cenzurą stanową i federalną funkcję cenzora państwowego przejął z czasem sam przemysł filmowy, powołując w tym celu specjalny urząd działający na podstawie własnego kodeksu<sup>19</sup>.

Hendrykowski wspomina kluczowe fakty z historii cenzury i próbuje objąć swoją definicją zjawisko obszerniejsze, niż wskazywałaby na to początkowa zwięzła nota, mimo to poza nawiasem pozostawione są wciąż pewne fakty, które nawet w odczuciu laika są cenzurą, gdyż w poważny sposób naruszają swobody twórcze i wolność słowa. Chodzi tu o takie zjawiska jak protesty społeczne, manifestacje, pikiety, lobbying oraz grupy nacisku, które często głoszą za cenzurą lub domagają się ograniczeń w wyświetlaniu bądź dystrybucji filmów. Hendrykowski pomija także wszelkie ingerencje w pracę nad filmem na etapie produkcji, których jego wyżej przytoczony opis nie obejmuje.

Najobszerniejszą i najbardziej szczegółową definicję pojęcia 'cenzura' odnajdujemy w słowniku *The Facts on File: Dictionary of Film and Broadcast Terms*:

Cenzura – arbitralnie stosowane reguły mówiące o tym, co może lub nie może być powiedziane lub pokazane. Wszystkie kraje mają jakąś formę cenzury medialnej. Może to być kombinacja czynników komercyjnych, politycznych, religijnych albo społecznych.

Sztuki przedstawiające w mediach są szczególnie narażone na długą listę zakazów. [...] Standardy i style cenzury różnią się w zależności od stanu, miasta i oczywiście kraju. W czasie filmowania dobrze jest znać reguły obowiązujące w danym regionie<sup>20</sup>.

Dla potrzeb tej pracy powyższa definicja wydaje się najbardziej zasadna. Po przeanalizowaniu zebranych materiałów okazuje się, że rozumienie terminu 'cenzura filmowa' może być bardzo szerokie, gdyż jest to każdy rodzaj represji dotyczący produkcji

---

<sup>19</sup> Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych* (Poznań: Ars Nova, 1994), 42.

<sup>20</sup> Edmund F. Penney, *The Facts on File: Dictionary of Film and Broadcast Terms* (New York–Oxford: Facts on File, 1991), 41.



filmowej (nie tylko twórczości artystycznej), którego efektem jest oficjalny bądź nieoficjalny zakaz wyświetlania lub jakkolwiek nacisk na filmowców, nakłaniający ich do zmiany pierwotnie planowanej wersji ruchomego obrazu. Dobrym uzupełnieniem tego opisu są słowa Charlesa Lyonsa, autora książki *The New Censors*, który napisał: „W kontekście produkcji, dystrybucji i wyświetlania cenzura odnosi się do zespołu praktyk instytucji lub grup, wcześniejszych lub późniejszych w stosunku do premiery filmu, której rezultatem jest usunięcie słowa, sceny, czy całego filmu z rynku”<sup>21</sup>. Jeśli przyjmujemy taką definicję cenzury, obejmie ona wszystkie historycznie i współcześnie znane rodzaje kontroli kinematografii.

W odniesieniu do kina termin ‘cenzura’ może być używany przynajmniej w czterech następujących znaczeniach:

- Kontrola rządowa treści filmów, filmowców (w pracy i w życiu prywatnym), innych mediów mówiących o filmie, dystrybucji i reklamy
- Procesy sądowe i inne kary za naruszenia kodeksu prawnego danego kraju
- Regulacja treści filmów przez samych producentów lub ludzi związanych z przemysłem filmowym (samoregulacja, autocenzura)
- Działalność grup nacisku i instytucji niezwiązanych z przemysłem filmowym, próbujących wpłynąć na zmiany treści dzieła filmowego lub doprowadzić do zaprzestania wyświetlania danego obrazu<sup>22</sup>.

Zasadniczo cenzurę dzieli się na prewencyjną i represyjną, czyli tę, która zapobiega publikacji materiałów kontrowersyjnych i tę, która karze wszystkie osoby podające do wiadomości publicznej takie materiały. Przy śledzeniu porównawczym instytucji cenzury filmowej w dwóch różnych systemach politycznych taki podział traci moc analityczną ze względu na to, iż w obydwu przypadkach wyodrębnione rodzaje przeplatają się i łączą ze sobą. Aby sprawnie połączyć deskrypcję historyczną z socjologiczną analizą

<sup>21</sup> Lyons, 6.

<sup>22</sup> Por.: Francis G. Couvares, „Introduction”, w: *Movie Censorship and American Culture*, 9–10.

*Dalsza część książki dostępna w wersji  
pełnej.*

