

„Kwartalnik Filmowy” nr 130 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4346>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Piotr Zwierzchowski

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
<https://orcid.org/0000-0002-1770-777X>

Cenzura, czyli proces negocjowania znaczeń

Słowa kluczowe:

kino polskie;
Polska Rzeczpospolita
Ludowa;
cenzura;
fototy filmowe

Abstrakt

Książka Piotra Śmiałowskiego *„Proszę to wyciąć”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL* (2024) stanowi studium jednocześnie z historii i historiografii kina polskiego. Recenzent zwraca uwagę, że można ją czytać jako znakomicie udokumentowany zapis śledztwa dotyczącego procesu i mechanizmów negocjowania znaczeń, co czyni z niej opowieść o kinie PRL i jego specyficznych cechach. Szczegółowe rekonstrukcje historii poszczególnych filmów, stanowiące wartość samą w sobie, pozwalają wychwycić historyczną zmienność polityki kulturalnej państwa oraz różnorodnych kontekstów decydujących o przyczynach i zakresie ingerencji. Warto także zwrócić uwagę na oryginalną perspektywę metodologiczno-warsztatową autora książki, uzmysławiającą, jak istotną rolę w badaniach nad historią kina mogą pełnić fototy, które niekiedy stanowią jedyny wizualny ślad usuniętych i zniszczonych fragmentów.



O kinie PRL dużo mówią filmy, które nigdy nie powstały. Szczególnym tego świadectwem są prace *Historia niebyła kina PRL* Tadeusza Lubelskiego¹ i *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci* Piotra Śmiałowskiego². Książki te, oprócz fascynujących losów niepowstałych, choć planowanych filmów, proponowały szersze spojrzenie na kulturę polską lat 1945-1989. Filmowa historia niebyła pozwala bowiem nie tylko na zrekonstruowanie losów pojedynczych projektów, lecz także umożliwia przyjrzenie się życiu codziennemu peerelowskiej kinematografii oraz jej politycznym i ideologicznym uwikłaniom.

W takim duchu Śmiałowski napisał również swoją nową książkę *„Proszę to wyciąć”*, czyli *historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL*, w której skupił się na filmach wprawdzie

istniejących, jednak w ostatecznej wersji różniących się znacznie od pierwotnie zamierzonej. Należy to docenić tym bardziej, że badania edytorskie, polegające na porównaniu kolejnych edycji utworu, są prowadzone nader rzadko. Niektóre filmy miały po kilkanaście wersji, licząc od pierwszego pomysłu do wejścia na ekrany. Czasem wymuszone na twórcach zmiany, a na nich koncentruje się autor, wynikały z uwarunkowań ekonomicznych czy dramaturgicznych, innym razem w grę wchodziły przyczyny polityczne bądź społeczne, przy czym uwzględniano oczekiwania zarówno władzy, jak i niektórych grup nacisku, choćby Kościoła katolickiego. Liczyły się również istniejące w społeczeństwie stereotypy, uprzedzenia i resentymenty.

Praca Śmiałowskiego stanowi studium jednocześnie z historii i historiografii kina polskiego, oferując trzy powiązane ze sobą, ale nietożsame perspektywy. Można ją czytać także jako znakomicie udokumentowane śledztwo dotyczące procesu i mechanizmów negocjowania znaczeń. Publikacja staje się w ten sposób opowieścią o kinie PRL, ukazującą specyficzne cechy samego zjawiska, jak i całego okresu. Nie jest oczywiście odkryciem stwierdzenie, że produkcja filmowa była dostosowywana do partyjnej polityki kulturalnej, ale szczegółowe rekonstrukcje historii poszczególnych utworów, pasjonujące same w sobie, pozwalają wychwycić historyczną zmienność tej polityki oraz określić różnorodne przyczyny i zakres ingerencji. Wreszcie, warto zwrócić uwagę na oryginalną perspektywę metodologiczno-warsztatową, uzmysławiającą, jak istotną rolę w badaniach nad historią kina mogą pełnić fotsy, które stanowią niekiedy jedyny wizualny ślad usuniętych i zniszczonych fragmentów.

Rekonstruowanie historii filmów to żmudna praca, czasem ze względu na brak źródeł, innym zaś razem z powodu ich nadmiaru. Śmiałowskiemu stale towarzyszy także niepewność, ponieważ źródła nie zawsze pomagają wszystko

wyjaśnić, a niekiedy są sprzeczne. Jednak autor świetnie wykorzystuje ich potencjał informacyjny, szczególne znaczenie przypisując fotosom. Kilka lat temu pisałem, że choć badacze coraz częściej sięgają po różnego rodzaju dokumenty pisane, dzięki którym można lepiej poznać i zrozumieć historię powstawania filmów oraz ich rozmaite konteksty, stosunkowo rzadko wykorzystują źródła wizualne, takie jak właśnie fotosy³. Piotr Śmiałowski uczynił z nich najważniejszy dowód w prowadzonym przez siebie śledztwie, zastrzegając przy tym, że *powidok nieistniejącej sceny zostaje utrwalony na fotosie będącym interpretacją sytuacji, którą reżyser planował umieścić w filmie, a dziś, wobec utylizacji materiału filmowego, staje się emanacją tego, co zupełnie nieznanne. Unikatowość fotosów z wyciętych scen pozwala jednak zapomnieć, że są jedynie namiastką materiału filmowego. Jako artefakt związany z filmem siłą rzeczy muszą stać się wystarczające, bo sceny, do której się odnosiły i którą interpretowały, nie ma* (s. 60). Autor dodaje: *Fotosista nie naśladuje, ani nie kopiuje istoty i specyfiki fotografowanej sceny. Jego fotos jest jej autorską interpretacją, a więc nie jest tożsamy z tym, jaka byłaby w niej barwa, perspektywa czy światło* (s. 61).

Śmiałowski bada więc potencjalność danego filmu, mając jednocześnie świadomość, że fotosy pozwalają na znacznie pełniejsze wyobrażenie o usuniętych niegdyś, a dziś nieistniejących scenach. Niejednokrotnie zastanawia się także, jakie miałyby one znaczenie i wpływ na film. Ta alternatywna historia kina brzmi zazwyczaj przekonująco, jednak przede wszystkim frapująco. Niekiedy mogą przyjść na myśl nieco inne sensy i potencjalne ówczesne odczytania. Jestem na przykład przekonany, że pierwotna wersja zakończenia *Zezowatego szczęścia* została odrzucona, ponieważ wybrzmiewała w niej nie tylko zaskakująco bliska tamtemu czasowi stalinowska przeszłość, ale też niepokojący głos dotyczący zawiedzionych nadziei polskiego Października⁴.

W pierwszej części książki Śmiałowski omawia proces szeroko rozumianego cenzurowania filmu w okresie PRL i potencjał fotosów w kontekście badań nad cenzurą, traktując je jako wizualny ślad po usuniętej scenie lub niedokończonym utworze, świadectwo – innego niż ostateczny – pomysłu obsadowego lub nośnik potencjalnego znaczenia fragmentów niezrealizowanych. Autor przywołuje tu tytuły znanych filmów, niekoniecznie z pierwszego ćwierćwiecza PRL, stających się przykładami różnych sposobów ingerencji i zmian. Są wśród nich: *Popiół i diament* (1958) oraz *Człowiek z żelaza* (1981) Andrzeja Wajdy, *Westerplatte* (1967) Stanisława Różewicza, a także *Pętla* (1957) i *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1954) Wojciecha Jerzego Hasa.

W rozdziałach opisujących wybrane filmy, uporządkowanych chronologicznie i poświęconych kinu „po wojnie”, „okresu odwilży”, „lat sześćdziesiątych” i „po Marcu”, Śmiałowski postanowił wziąć pod uwagę te produkcje, które uznaje za najciekawsze i najbardziej znaczące w historii kina polskiego, nawet jeśli nie należą one do kanonu. Fundamentalnym kryterium jest dla niego *fakt wymuszenia na reżyserze zmiany w jego filmie i strata, jaką poniósł* (s. 10). Pojawiająca się w cytacie amfibolia każe przywołać pytanie, do którego nawiązuje także Śmiałowski: czy każda strata reżysera oznacza również stratę filmu? Kolejne rozdziały zostały poświęcone losom *Domu na pustkowiu* (1949) Jana Rybkowskiego, *Robinsona warszawskiego* (1950⁵) Jerzego Zarzyckiego, *Pokolenia* (1954) i *Niewinnych czarodziei* (1960) Andrzeja Wajdy, *Zezowatego szczęścia* (1960) Andrzeja Munka, *Bazy*

ludzi umarłych (1958) Czesława Petelskiego, *Nikt nie woła* (1960) Kazimierza Kutza, *Głosu z tamtego świata* (1962) Stanisława Różewicza, *Życia raz jeszcze* (1964) Janusza Morgensterna, *Samych swoich* (1967) Sylwestra Chęcińskiego, *Stońce wschodzi raz na dzień* (1967) Henryka Kluby, *Gry* (1968) Jerzego Kawalerowicza oraz *Rejsu* (1970) Marka Piwowskiego⁶.

Badając ślady ingerencji, próbując zrekonstruować pierwotny lub potencjalny kształt filmu, Śmiałowski ma świadomość, że nie chodzi tylko o cenzurę instytucjonalną. Ta bowiem pojawiała się stosunkowo rzadko – nie było takiej potrzeby. Najważniejsze decyzje zapadały z reguły wcześniej, albo już w zespołach filmowych, albo później podczas posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy i Komisji Kolaudacyjnych. Proces ten był charakterystyczny nie tylko dla kinematografii. *Faktycznymi i pierwszymi cenzorami byli redaktorzy, recenzenci wewnętrzni wydawnictwa, różnego rodzaju komisje lub komitety programowe, rady naukowe, komisje kwalifikacyjne i inne gremia, które planowały produkcję wydawniczą czy artystyczną oraz oceniały przedstawiane im prace, nie tylko od strony merytorycznej, lecz także wydawały opinie o ich wydzwiku społeczno-politycznym czy ideowym*⁷.

Pytanie o odpowiedzialność za usuwanie z filmów określonych fragmentów pojawia się w książce dość często. Śmiałowski podchodzi do tej kwestii bardzo ostrożnie, starając się uniknąć prostych i zwodniczych opozycji między odważnymi, niezłomnymi artystami oraz złowrogimi cenzorami lub decydentami. Pokazuje napięcie między różnymi racjami i interesami, chociaż akcentowana przez niego niezgodność tego, co polityczne, z tym, co artystyczne, nie zawsze była sprawą najważniejszą. Autor ponadto zwraca uwagę na nieoczywiste motywacje i oceny poszczególnych postaw czy działań. Dobrym przykładem jest tu stosunek Aleksandra Forda do *Pokolenia*. Jego naciski na Wajdę, by ten usunął dwie sceny – bójki na noże oraz z uciętymi głowami Żydów, mogły wynikać zarówno z pobudek osobistych, jak i chęci uratowania filmu. Jedno nie wyklucza drugiego, jednak znak zapytania, jaki stawia w tym miejscu Śmiałowski, sprawia, że historia ta staje się wielowymiarowa. Takie podejście, uwzględniające niuanse i niejednoznaczności, jest zresztą charakterystyczne dla całej książki.

Niektóre wątki podejmowane przez Śmiałowskiego są obecne od dawna w historii kina polskiego. O zmienionym zakończeniu *Niewinnych czarodziej*, scenach z Kostkiem i „głowizną” w *Pokoleniu*, perypetiach realizacyjnych *Robinsona warszawskiego* czy *Nikt nie woła* pisano wszakże niejednokrotnie. Fundamentalna wartość jego pracy polega jednak na uporządkowaniu informacji, prezentacji nowych dowodów, a także starannej i wielopłaszczyznowej rekonstrukcji ówczesnych strategii oraz kontekstów odbioru. Śmiałowski likwiduje białe plamy w historii kina polskiego w takim rozumieniu, o jakim pisała Barbara Szacka: „Białą plamą” nie jest to, o czym historia nic nie wie – czy to z powodu tego, że się tym nie interesuje, czy też dlatego, że wszelkie źródła dotyczące jakichś wydarzeń całkowicie zaginęły i ustała o nich pamięć ludzka tak dalece, że wydarzenia te dosłownie „pogrążyły się w mroku niepamięci” – ale to, o czym wiadomo, że istniało, i o czym historia wiedzieć powinna, jeśli ma być uprawiana zgodnie z aktualnie obowiązującym wzorem nauki historycznej. Jednym słowem „białą plamą” jest to, o czym nie ma „pełnej” i „prawdziwej” wiedzy, to jest udokumentowanej w sposób spełniający profesjonalne wymogi kompletności i rzetelności⁸.

Z nowymi dowodami czytelnik ma możliwość zetknąć się już, gdy widzi okładkę. Nawet znawcy historii kina polskiego mogą mieć problem z przypisaniem widniejącego na niej zdjęcia Franciszka Pieczki do konkretnego filmu. Trudno wyobrazić sobie starego i zniszczonego Haratyka, który ledwie przypomina dawnego chłopskiego przywódcę. Właśnie taki obraz miał znaleźć się w zakończeniu *Słońce wschodzi raz na dzień*, w jednej z jego wielu wersji, co jednak okazało się niemożliwe. Spośród wszystkich fotosów ten zrobił na mnie największe wrażenie.

Film Henryka Kluby był szczególny z kilku powodów. Choć filmowcy nieraz opowiadali o kulturze ludowej, nikomu w takim stopniu i w tak przekonującej formie nie udało się oddać ludowego sposobu postrzegania świata. Ponadto żaden inny film z taką mocą nie unieważniał powojennej legitymizacji władzy partii, dekonstruując jeden z najważniejszych mitów założycielskich Polski Ludowej i przedstawiając *konfrontację władzy ludowej z ludowym wyobrażeniem o władzy*⁹. Nie powinny więc dziwić problemy z realizacją i liczne przeróbki, którym został poddany projekt Wiesława Dymnego i Henryka Kluby, zanim nabral akceptowalnych dla władzy znaczeń. Ponieważ bolesna klęska Haratyka odsłaniałaby porażkę ustroju socjalistycznego i odrębność głosu chłopskiego przywódcy, ostatecznie został on włączony w pozytywny obraz nowej rzeczywistości. Dość dobrze znam skomplikowane losy tego filmu, czytałem wcześniej nowelę literacką i filmową Wiesława Dymnego, kilka wersji scenariusza oraz scenopisu, stenogramy z posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy i Komisji Kolaudacyjnej, ale ten jeden fotos, ilustrujący scenę wcale nie najważniejszą, dopisuje kolejne znaczenia. Szczegółowość rekonstrukcji dokonanej przez Śmiałowskiego jest wręcz imponująca. Oprócz wspomnianych dokumentów uwzględnił on notatki służbowe, eksplikacje dotyczące zmian, listy, rozmowy ze współautorami filmu (m.in. z Franciszkiem Pieczką, Wiesławem Zdortem i Zygmuntom Koniecznym). Potrafił wychwycić nawet takie drobiazgi, jak zmiana krótkiej kwestii podczas postsynchronów, nadająca danej scenie zupełnie inne znaczenie. Na historię konkretnego filmu nie składają się wszakże jedynie fakty, ale także umieszczenie ich w odpowiednich kontekstach i dobrze skonstruowana opowieść o nich. Wszystko to autor czyni po mistrzowsku. Jest znakomitym interpretatorem, znającym realia tamtego czasu, potrafiącym połączyć źródła z właściwymi pytaniami i dzięki temu stworzyć dyskurs historycznofilmowy.

Bywało tak, że informacja o wycięciu danej sceny przedostawała się do sfery publicznej. Fotosy z *Pokolenia* i *Zezowatego szczęścia* zdążono zamieścić w materiałach reklamowych publikowanych w prasie i wywieszanych w gablotach kinowych. W tym kontekście wskazałbym na ciekawy przykład z filmu nieomawianego przez autora. Fotosy ilustrujące wycięte sceny z *Gromady* (1951) Jerzego Kawalerowicza i Kazimierza Sumerskiego zostały zamieszczone w książkowej wersji scenariusza opublikowanej na rok przed premierą¹⁰. Wspominam o tym, ponieważ w książce brakuje omówienia kina socrealistycznego i choć rozumiem zamiar autora, by skupić się na filmach, które poniosły „istotną stratę” w wyniku usunięcia ich fragmentów, to właśnie ta twórczość jest szczególnym przypadkiem procesu negocjowania znaczeń ze względu na charakterystyczne dla całego okresu zjawisko „przepisywania” filmu, który podlegał

ciągłym zmianom zależnym od bieżącej sytuacji politycznej i nie zawsze sprezyzowanych założeń ideologicznych.

Kinu PRL poświęcono niemało publikacji, w których uwzględniano również kwestie wpływającej na znaczenie filmów ingerencji oficjalnej i nieoficjalnej cenzury. Istnieją też książki i artykuły rekonstruujące losy pojedynczych produkcji. Piotr Śmiałowski wkroczył więc na teren z jednej strony dobrze rozpoznany, z drugiej zaś wymagający kolejnych badań metodologicznych, źródłowych i interpretacyjnych. „*Proszę to wyciąć*”, czyli *historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL* stanowi propozycję oryginalną oraz inspirującą i choć autor przybliży historię zaledwie trzynastu filmów, proponuje w pewnym sensie ujęcie całościowe. Jego rozważania na temat cenzurowania filmów, poparte szczegółowymi egzemplifikacjami, a także osadzone w precyzyjnie dobranych kontekstach, przynoszą wielowymiarowy, świetnie udokumentowany obraz życia filmowego w Polsce, przede wszystkim – zgodnie z tytułem – do 1970 r.¹¹ Mam wielką nadzieję, że Piotr Śmiałowski zrealizuje swoje plany i napisze kolejny tom, tym razem o filmach powstałych w kolejnych dekadach.

Piotr Śmiałowski, „*Proszę to wyciąć*”, czyli *historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL*, wydanie 2 poprawione, Universitas, Kraków 2024.

¹ T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Znak, Kraków 2012.

² P. Śmiałowski, *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci*, Universitas, Kraków 2018.

³ P. Zwierzchowski, *Od redaktora*, w: *Źródła wizualne w badaniach nad historią kina polskiego*, red. P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2018, s. 7-8.

⁴ Zob. P. Zwierzchowski, *Zezowate szczęście*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 38-39.

⁵ Data ukończenia *Miasta nieujarzmionego*, kolejnej wersji *Robinsona warszawskiego*.

⁶ Punktem wyjścia dla jego rozważań są przede wszystkim fotosty z niezachowanych scen. Nie mógł odwołać się do nich w przypadku *Życia raz jeszcze* i *Gry*, wykorzystał więc inne dokumenty. Z kolei pisząc o *Zezowatym szczęściu*, mógł dzięki fotosom odtworzyć wycięte

fragmenty, jednak skoncentrował się na istocie sceny usuniętej, ale istniejącej w całości.

⁷ Z. Romek, *Kilka uwag o aktach cenzury jako źródle historycznym*, „*Polska 1944/45-1989. Studia i Materiały*” 2004, t. 6, s. 194.

⁸ B. Szacka, „*Białe plamy*” jako problem socjologiczny, w: *Historia i wyobraźnia. Studia ofiarowane Bronisławowi Baczyce*, kom. red. S. Amsterdamski i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 205-206.

⁹ K. Eberhardt, *Historia, mit i teraźniejszość*, w: tegoż, *O polskich filmach*, wybór i wstęp R. Koniczek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 310.

¹⁰ J. Kawalerowicz, K. Summerski, *Gromada*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1951.

¹¹ Ograniczenie to wynika nie tylko ze znacznej liczby źródeł, lecz także ze sposobu, w jaki zostały zachowane i opisane fotosty.

**Piotr
Zwierzchowski**

Profesor nauk humanistycznych, dziekan Wydziału Nauk o Kulturze Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zajmuje się przede wszystkim historią kina polskiego (zwłaszcza lat 1944–1989), ze szczególnym uwzględnieniem kontekstów decydujących o sensie filmowego przekazu. Jest autorem takich książek jak: *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* (2000), *Piękny sen pedagoga. Literackie i filmowe portrety świata edukacji* (2005), *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego* (2006), *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej* (2006), *Zezowate szczęście* (2006), *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.* (2013), *Sąsiedzi. Film o bydgoskim wrześniu 1939* (współaut. Mariusz Guzek, 2019), *Filmowe reprezentacje PZPR* (2022).

Bibliografia

- Eberhardt, K.** (1982). Historia, mit i terażniejszość. W: K. Eberhardt, *O polskich filmach* (wybór i wstęp R. Koniczek, ss. 309–313). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Romek, Z.** (2024). Kilka uwag o aktach cenzury jako źródle historycznym. *Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały*, 6, ss. 193–201.
- Szacka, B.** (1992). „Białe plamy” jako problem socjologiczny. W: S. Amsterdamski i in. (kom. red.), *Historia i wyobrażenia. Studia ofiarowane Bronisławowi Baczce* (ss. 199–209). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Śmiałowski, P.** (2024). „Proszę to wyciąć”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL (wyd. 2 poprawione). Kraków: Universitas.

Keywords:

Polish cinema;
Polish People's Republic;
censorship;
film stills

Abstract

Piotr Zwierzchowski

Censorship, or, the Process of Negotiating Meanings

The book „Proszę to wyciąć”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL [“Cut It Out, Please,” or, the History of Deleted Film Scenes in the First Twenty-Five Years of the Polish People's Republic] (2024) by Piotr Śmiałowski is a study of both the history and historiography of Polish cinema. As the reviewer points out, it can be read as an excellently documented record of an inves-

tigation into the process and mechanisms of negotiating meanings. In this way, it becomes a story about the cinema of the Polish People's Republic and its specific characteristics. Detailed reconstructions of the history of individual films, which are valuable in themselves, allow us to capture the historical variability of the state's cultural policy and the various contexts that determined the causes and scope of interference. The book also shows the importance of film stills in research on the history of cinema; sometimes they constitute the only visual trace of removed and destroyed fragments.