

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

Department of Film, Television and New Media
Adam Mickiewicz University, Poznań, PolandImages
vol. XVIII/no. 27
Poznań 2016
ISSN 1731-450X

Meandry i paradoksy międzywojennej cenzury filmowej w Polsce

ABSTRACT. Hendrykowska Małgorzata, *Meandry i paradoksy międzywojennej cenzury filmowej w Polsce* [Meanders and paradoxes of interwar film censorship in Poland]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 67–91. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

The article concerns film censorship in Poland in the interwar period. The first detailed rules on censorship appeared in February 1919. Due to the small level of film production, these provisions related primarily to distribution and screenings. The detailed instructions for censors from 1920 cited in the text contain a long list of prohibitions concerning the presentation of scenes and images “contrary to law and public morality.” In practice, film was subject to political, moral, military, religious, and also artistic censorship. The article presents the ways to circumvent censorship guidelines used by distributors and cinema owners, as well as a critical evaluation of the activities of this institution in the eyes of film publicists.

KEYWORDS: censorship, authorship law, Polish cinema 1918–1939, film culture

Cóż zostanie z subtelnego studium psychologicznego upadku kobiety w projekcjach kinematograficznych? Jenó pozy i gesty wstrętne, sceny gorszące i obrzydliwe, działające jak trucizna na liczne rzesze analfabetów i półanalfabetów stanowiących lwią część publiczności nawiedzającej kinematografy.

Tak komentował w roku 1911 Stanisław Łapiński (pod pseudonimem Janusz 1911, s. 5) pomysł przeniesienia na ekran *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego. A inny, nieznaną z nazwiska autor dodawał:

Im więcej dzieło [...] posiada wartości artystycznej, tem więcej musi z niej uronić w grubym przekładzie na elementarną mowę fotografii galopującej. Cała tkanina psychologiczna dzieła „par excellence” psychologicznego i cały kunszt pisarski autora, niezawodnie dbałego o swój język, muszą tu zniknąć wprost doszczętnie. (*Przegląd prasy* 1911, s. 6)

Bez wątpienia *Dzieje grzechu* są dość szczególnym przykładem utworu literackiego, którego pomysł „przełożenia na obrazy” mógł w pewnych środowiskach budzić zastrzeżenia i niepokój. W tym miejscu jednak nie tyle ważny jest sam pierwowzór literacki, co raczej owo „myślenie obrazami”, „przekładanie słów na obrazy”, które to obrazy wydawały się dużo bardziej niebezpieczne niż słowa. W okresie kina niemego dość powszechne było przeświadczenie, że „jeden obraz więcej znaczy niż sto słów”, także tych „niemoralnych”. To przekonanie, czasem wyrażane wprost, kiedy indziej głębooko ukryte w podtekstach, trwało nawet i w latach następnych.

Najwięcej informacji o cenzurze filmowej w Polsce przynoszą pierwsze lata po odzyskaniu niepodległości, gdy tworzono podstawy tej instytucji, a także po roku 1926 i w okresie przełomu dźwiękowego. Na tym też okresie chciałam przede wszystkim skupić uwagę, opisując tytułowe meandry międzywojennej cenzury filmowej. To w tym okresie znajdziemy odpowiedź na pytania: czego szukali cenzorzy w polskich i zagranicznych filmach, których coraz więcej pojawiało się na krajowych ekranach? Jaki był zakres ich pracy? Co uznawali za groźne, niebezpieczne, „niemoralne” w kontekście kina niemego? W jaki sposób działała cenzura w warunkach odrodzonego państwa po blisko 125 latach braku niepodległości?

Długo i z nadzieją oczekiwana Ustawa o filmach i ich wyświetlaniu (1934) nie przyniosła żadnych rewolucyjnych zmian w kwestii oceny cenzuralnej filmów. Więcej, pod koniec lat trzydziestych znajdziemy tak kuriozalne przykłady ingerencji cenzorskich – przytaczane w dalszej części tekstu – że mamy wrażenie mentalnego cofnięcia się urzędników cenzury do początku XX stulecia, do czasów awantury wokół filmowania *Dziejów grzechu*.

W Polsce niepodległej kontrola obrazów kinematograficznych obowiązująca wszystkie miejscowości w Państwie Polskim należała do urzędu noszącego nazwę „Referat kinematograficzny” i stanowiącego osobny dział Wydziału Prasowego MSW. Pierwszy i jeden z podstawowych dokumentów związanych z cenzurą pochodzi z 7 lutego 1919 roku^[1]. Nie była to i nie jest instytucja, która cieszyłaby się szczególnym szacunkiem czy uznaniem, zwłaszcza w Polsce, po ponad stuleciu braku niepodległości, w czasie którego starano się na wszelkie możliwe sposoby omijać, bądź przechytrzyć wytrawne oko niemieckiego lub rosyjskiego cenzora. Nic więc dziwnego, że zaledwie po trzech tygodniach od powołania tej instytucji w pierwszym numerze nowo powstałego dwutygodnika „Kino” opublikowano artykuł wyjaśniający cele i intencje tej instytucji w odniesieniu do życia filmowego. Jego autor cofnął się w argumentacji na rzecz konieczności wprowadzenia cenzury do pomysłów przeciwników kina z pierwszej dekady XX wieku.

Dość przejrzeć akta śledcze policji rosyjskiej lub wiedeńskiej z poprzedniego dziesiątka lat, by przekonać się, ile wykroczeń przeciw prawu i moralności popełniono pod wpływem kinematografu, ilu nieletnich przestępców przysporzyły erotyczno-kryminalne tzw. detektywne obrazy. [...] Zadaniem naszej cenzury będzie przede wszystkim walka z obrazami o treści sensacyjnej. Dramaty, których kulminacyjny punkt stanowią sceny drastyczne czy kryminalne, z chwilą gdy [...] nożyczkami cenzora utracą owe drażniące nerwy momenty – utracą też i swój pieprzyk i staną się obrazami nudnymi, które z czasem sama publiczność omijać będzie. I wtedy konkurencja pokona je – konkurencja naturalnie artystyczna – i obrazy te będą musiały zniknąć. (J.W. 1919, s. 5–6)

– robiąc oczywiście miejsce dla polskiej twórczości artystycznej.

[1] Dz.Urz. MSW 1919, nr 12, dekret w przedmiocie przepisów tymczasowych o widowiskach z 7.02.1919. Zob. także: Dekret z dnia 7 lutego 1919 r. w przedmio-

cie przepisów tymczasowych o widowiskach, w: Lam 1921, s. 121.

Jeśli zawierzyć informacjom podanym do prasy, w ciągu niespełna dwóch miesięcy, bo do dnia 10 kwietnia 1919 roku, ocenowano 420 obrazów „przedstawiających pokaźną cyfrę 480 000 metrów filmy kinematograficznej”. Z wielu obrazów usunięto sceny drastyczne czy też „przeciwne moralności publicznej”. Skonfiskowano całkowicie dwa obrazy: *Głośna sprawa* i *Czarna książka*[2], o których będzie jeszcze mowa.

Zanim jednak prześledzimy konkretne poczynania cenzury filmowej w epoce kina niemego, warto przyrzeć się podwalinom tej instytucji, jakie zbudowano w roku 1919.

Z uwagi na znikomą produkcję filmową w momencie odzyskania niepodległości cenzura prewencyjna dotyczyła przede wszystkim dystrybucji i wyświetlania. Pierwszy dokument ustawodawczy z tego okresu skierowany był więc głównie do właścicieli kin. Sformułowano go już na początku 1919 roku.

Wedle rozporządzenia wykonawczego Ministra Spraw Wewnętrznych z dnia 12 II 1919 roku.

wszystkie obrazy świetlne, przedstawione do wystawienia publicznego, winny być nadsyłane do Wydziału Prasowego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w jednym egzemplarzu wraz z dokładnym opisem treści. Wydział Prasowy po rozpatrzeniu obrazu świetlnego, w razie zaaprobowania, wystawia kartę filmową. Bez takiej karty nie wolno publicznie wyświetlać żadnego obrazu.

Przepis ten nie dotyczył obrazów świetlnych reklamowych, które podlegały przepisom policyjnym oraz przeźroczy latarni czarnoksiężskich, używanych do objaśnienia treści odczytów i pogadanek.

Artykuł 5. „Rozporządzenia” mówił, że „obrazy świetlne, przeznaczone do publicznej produkcji i zawierające napisy nie polskie, winny mieć przed tekstem obcym tekst w języku polskim”. Zaś artykuł 6. jednoznacznie określał, że:

wzbronione jest wystawianie zarówno utworów słownych jak obrazów świetlnych:

- a/ treści pornograficznej w ogóle przeciwnych moralności i prawu;
- b/ treści kryminalnej, jeżeli przedstawione będą środki i sposoby, użyte dla dokonania przestępstwa. (Lam 1921, s. 122–124)

W marcu 1919 roku pojawiło się jeszcze dodatkowe Rozporządzenie MSW dotyczące zakazu wystawiania mundurów i oznak współczesnego wojska polskiego w zakładach widowiskowych i rozrywkowych, które stawiało rzecz kategoriycznie:

Bez pozwolenia Wydziału Prasowego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych wzbronione jest występowanie we współczesnych mundurach Wojska Polskiego aktorów i artystów podczas publicznych ich występów w zakładach widowiskowych lub rozrywkowych. Zakaz ten stosuje się również do takich mundurów i oznak, w których mimo różnic kroju, barwy lub kształtu widać podobieństwo lub aluzję rzeczywistych, używanych przez

[2] *Kronika*, „Kino” 1919, nr 6.

współczesne wojsko polskie. Winni przekroczenia tego rozporządzenia, zarówno przedsiębiorca lub kierownik sceny, jak i sami artyści i aktorzy, podlegali karze w myśl art. 138 K.K.[3].

Wszyscy właściciele zakładów widowiskowych lub rozrywkowych mieli obowiązek, najpóźniej na 12 godzin przed przedstawieniem, zameldować miejscowej władzy policyjnej program przedstawienia.

Wystawione na pokaz publiczny obrazy świetlne, przeznaczone dla dorosłych, to jest dla osób od lat 16, lub dla dzieci i młodzieży, to jest dla osób do lat 16, muszą być jako takie wyraźnie obwieszczony napisami odpowiednimi przy wejściu do zakładu widowiskowego[4].

Za wystawienie wspomnianej „karty filmowej” (legitymacji obrazu), umożliwiającej wyświetlenie obrazu, od każdego tytułu filmowego pobierano w 1919 roku niemałe opłaty, które co jakiś czas podnoszono. Tylko w ciągu jednego 1919 roku, w wyniku podwyżek, koszt ocenzurowania jednego filmu wzrósł ze stu kilkudziesięciu do tysiąca marek. Miało to zniechęcić polskich dystrybutorów i właścicieli kin do sprowadzania „obrazów zbyt lichych”. Jednocześnie było to zarządzenie zabójcze dla małych agencji[5]. Pobierano więc:

Il. 1. Legitymacja, otrzymana po przeglądzie cenzury, umożliwiająca rozpowszechnianie filmu. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Poznaniu

a/ Za filmę naukową, pedagogiczną lub przedstawiającą zdjęcia z natury, albo kronikę (przegląd wypadków bieżących) za każde 50 metrów – 5 marek polskich;

[3] Monitor Polski 69 z d. 26 III r. 1919. Podają za: Lam 1921, s. 141–142.

[4] Artykuł 12 rozporządzenia wykonawczego. Podają za: Lam 1921, s. 125–126.

[5] J.W., *Nowy podatek cenzuralny*, „Kino” 1919, nr 30.

b/ za inne filmy, za każde 50 metrów – 25 marek. Niecałe 50 metrów przyjmuje się za 50 metrów. Za wystawienie legitymacji filmowej 10 marek. Za potwierdzenie każdej kopii karty filmowej 5 marek.

Filma zawierająca pod ogólnym tytułem rozmaite obrazy, jak np. *Tydzień wojenny*, *Wrażenia z podróży*, uważana będzie za jedną filmę. Przeźrocza latarni czarnoksiężskich nie podlegają opłacie[6].

Ciekawe jest to, że cenzurze prewencyjnej podlegały widowiska teatralne, filmowe, utwory słowne wykonywane przez aktora „w zakładach widowiskowych lub rozrywkowych”, ale już odczyty nie podlegały podobnej prewencji[7].

W 1920 roku opublikowano szczegółową instrukcję dla cenzorów kinematograficznych, w której zawarto listę zakazów zabraniających demonstrowania scen i obrazów przeciwnych prawu i moralności publicznej w tym zwłaszcza:

1. Scen obrażających uczucia religijne;
2. Wizerunków świętych: przedmiotów kultu religijnego w scenach nieodpowiednich (cmentarze i groby umieszczać wolno, jednak tylko w scenach nie obrażających uczuć religijnych);
3. Ekshumacji zwłok;
4. Scen obrażających narodowe uczucia polskie;
5. Scen obrażających przyzwoitość;
6. Obrazów osnutych na brudach życiowych;
7. Brutalnych scen morderstwa;
8. Scen przedstawiających tortury, wykonywanie wyroków śmierci;
9. Obrazów detektywno-kryminalnych, mających stanowić wykład pogłębiony lub zachętę do różnego rodzaju przestępstw;
10. Obrazów o założeniu nihilistycznym lub tendencji rozkładowej.

Dalej czytamy:

W obrazach osnutych na tle wydarzeń krajowych należy być szczególnie oględnym z aprobowaniem autentycznych nazwisk osób działających (wyjątek: 1. Nazwiska ciemiężycieli narodu polskiego; 2. Obrazy przedstawiające kronikę wypadków bieżących). Sensacyjne tytuły należy skreślić. W inscenizacji arcydzieł i literatury dopuszczone są wyjątki, które jednak powinny uzyskać aprobatę komisji. [...] Każdy obraz cenzuruje co najmniej dwóch cenzorów[8].

W pierwszych latach niepodległości przepisy zawarte w Rozporządzeniu były niemal nagminnie łamane. Zwłaszcza dotyczyło to nierespektowania artykułu 5, który mówił o obowiązku zaopatrywania filmów w napisy w języku polskim. Dotyczyło to przede wszystkim terenów byłego zaboru pruskiego. Ze względu na powiązania z dystrybutorami niemieckimi nadal duża część filmów wyświetlana była wyłącznie z napisami niemieckimi. Prasa polska wielokrotnie zwracała uwagę na to, iż Poznańskie, Pomorze i Śląsk są na razie stracone dla przemysłu

[6] Dz.Urz. MSW. z r. 1919, br 50, poz. 726. Podaję za: Lam 1921, s. 127.

[7] Dz. Ustaw Rzplitej P. nr 57 z d.19 VII 1920, poz. 357. Podaję za: Lam 1921, s. 127.

[8] (Dz.Urz. MSW. nr 8 z d.25.V.1920 r., Komunikaty z działalności M.S.W. Wydział Prasowy). Podaję za: Lam 1921, s. 143.

kinematograficznego, gdyż dobrze zorganizowana mniejszość niemiecka sprawy wynajmu i wyświetlania filmów wzięła w swoje ręce. Dodatkowo niekorzystną sytuację stwarzał fakt zerwania w latach wojny kontaktów z wieloma zachodnimi biurami zajmującymi się wynajmem filmów, obrót filmami niemieckimi zakupionymi jeszcze przed Wielką Wojną, najniższe koszty wypożyczania filmów niemieckich, przemysł przez bardzo jeszcze nieszczęśliwą granicę państwa, a także błyskawiczny rozwój i ekspansja potężnej niemieckiej wytwórni UFA[9]. Wychodzący nieregularnie, ale bardzo profesjonalny „Kinematograf Polski” ze smutkiem informował czytelników, że w Poznaniu większość wyświetlanych filmów ma napisy wyłącznie niemieckie[10]. Dopiero w drugiej połowie 1920 roku pojawiły się napisy niemiecko-polskie. W ten sposób – pisał publicysta warszawskiego „Kina” „młodzież niemiecka wychodząc z tego, czy innego kinoteatru, ulega słodkim złudzeniom, że wszystko jest «po dawnemu» [...] a władze polskie, spokojnie, dobrotliwie, po ojcowsku patrzą na germanizowanie naszych rodaków” (Kalinowski 1920, s. 27). Na Górnym Śląsku napisy polsko-niemieckie miały zostać wprowadzone z chwilą wejścia wojsk koalicyjnych[11].

Równoległe z „wojną napisową” toczyła się także inna „wojna”. W pierwszych latach niepodległości zarówno Wielkopolskę, jak i Śląsk zalała fala niemieckich aufklärungsfilmów, czyli filmów „uświadamiających”, które pod pretekstem zaznajomienia, uświadomienia, ostrzeżenia, zwłaszcza młodych widzów, przed takimi zjawiskami jak prostytutka, handel żywym towarem, choroby weneryczne, czyniła z nich rodzaj filmowej atrakcji, stając się niekiedy regularną pornografią. Były to najczęściej filmy oparte na schemacie melodramatu, eksponujące w sposób brutalny i sensacyjny ciemne strony życia z przewagą wątków erotycznych. *Gmach siedmiu grzechów, Córka prostytutki, Te, które się sprzedają, prostytutka, Mszczący jad, Utracone córki* – to tylko niektóre z tytułów wyświetlanych w Poznaniu w pierwszych dwóch latach po odzyskaniu niepodległości.

Coraz częściej pojawiały się więc skargi na „demoralizujący i zgubny wpływ”, jaki szerzą niektóre teatry i zakłady widowiskowe przez produkowanie „utworów” o treści lub conceptach pornograficznych, niemających nic wspólnego z prawdziwym dowcipem i humorem, a „wykraczających przeciw obyczajności publicznej”. Było to wodą na młyn właśnie powołanej cenzury. Ponieważ uznano, że tego typu widowiska, sprzeczne z obowiązującymi przepisami, obliczone są jedynie na „podniecanie zmysłowości i schlebienie niskim instynktom tłumu”, polecono odpowiednim urzędnikom, aby „wykonywali swe obowiązki jak najściślej i jak najsurowiej usuwając bezwzględnie z utworów i scen widowiskowych wszelkie produkcje o charakterze pornograficznym”[12].

[9] Więcej na ten temat: Hendrykowska, Hendrykowski 1996, s. 59 i dalsze.

[10] „Kinematograf Polski” 1919, nr 7.

[11] „Kino” 1920 nr 9, s. 88.

[12] Okólnik (410) Ministra Spraw Wewnętrznych

z dnia 23 VI 1919 do wszystkich Powiatowych Komisarzy Rządowych i Naczelników policji Komunalnej w Warszawie, Lublinie i Łodzi w sprawie ściślejszego stosowania dozoru nad przedsiębiorstwami teatralnymi.

Funkcjonariuszom policji zalecono, aby sprawując surowy nadzór nad kinematografiami, przestrzegali, by dzieci i młodzież do lat 17 nie uczęszczały na przedstawienia takich obrazów świetlnych, które nie zostały wyraźnie zakwalifikowane przez Wydział Prasowy MSW jako dla młodzieży dozwolone. Policja winna także przestrzegać, aby na afiszach, reklamujących widowiska świetlne, nie umieszczano napisu „Tylko dla dorosłych”, „Dla dzieci młodzieży wzbronione” jako pełniące odwrotną funkcję od zakładanej. Zabroniono także wystawiania na widok publiczny przy wejściu do kinematografu jak i w innych miejscach reklam obrazowych, fotografii i rysunków przedstawiających sceny z filmów, dla młodzieży niedozwolonych^[13]. To ostatnie rozporządzenie właściciele kin uznali za dotkliwe uderzenie w system reklamowy, które – jak oceniali – zmniejszy frekwencję nawet o 20 procent. Więcej, decyzję tę uznano za nonsens i jawną szykanę, „[...] która rzuca w dodatku złe światło na całą kinematografię, jakoby na ekranach były demonstrowane rzeczy, dla których nie ma i nie może być miejsca w pełnym świetle” (Mora-Listopad 1920, s. 48).

Gorliwość cenzorów (przypomnijmy: przejrzanych 480 000 metrów taśmy kinematograficznej w niecałe dwa miesiące) świadczy o tym, że oceny filmów dokonywano bardzo schematycznie, skupiając się tylko na kilku wybranych wątkach. I tak też było. W praktyce szukano przede wszystkim bulwersujących wątków obyczajowych („niemożliwych”) i wątków politycznych. Zwłaszcza poszukiwanie za wszelką cenę „nieobyczajności” wzbudziło żywe protesty nie tyle publiczności, która nie wiedziała, „co wycięto”, ile raczej środowiska ludzi bardziej obeznanego z kinem, na przykład publicystów filmowych:

[...] cenzura w surowości swojej wychodzi już poza ramy najbardziej krągłego katonizmu, widząc w każdej filmie przestępczość nawet tam, gdzie nie dopatrzyłby się jej najsurowszy choćby prokurator. Obnażona ręka lub noga, zdejmowanie pantofelków balowych – już dla cenzorów naszych są dostatecznym „*crimen laesae majestatis*” wystarczającym by daną scenę usunąć lub w ostateczności zepsuć dzięki amputacji. (*Represje cenzuralne* 1919, s. 359–360)

Nie ma dziś obrazu, za wyjątkiem natur, który by przy obecnym systemie cenzurowania nie posiadał momentów szkodliwych. (*Represje cenzuralne* 1919, s. 360)

[...] w imię przesadnej moralności, zaczęto w obrazach tępić nagość. Padły pastwą nożyczek cudne ramiona Franceski Bertini, Djany Karenne, czy wreszcie Ledy Gys, bo były one obnażone, natomiast nie oszczędzano publiczności oglądania scen tak niesmacznych jak Pola Negri w negliżu (*Hrabina Rondoli*) lub nadmorskie dolegliwości przejeźdzonego młodzieńca (*Jedynaczka króla szmalcu*). Zestawienie tych faktów wskazuje, że działał tu biurokracizm, dla którego nagość nie jest pięknem, lecz jest złem, na-

[13] Okólnik (869) Ministra Spraw Wewnętrznych z dnia 7 I 1920 do wszystkich Starostw i Komendantów Policji na m. st. Warszawę i m. Lublin w sprawie ścisłego przestrzegania rozporządzenia Ministra

Spraw Wewnętrznych z dnia 25 listopada 1919 r. Zob. także: *Zakaz reklam fotograficznych*, „Kino” 1919 nr 33, s. 380.

tomiast brzydota odziana w koronki dessous, już czyni zadość przepisom moralności. (W rocznicę powstania cenzury, 1920, s. 74)

Surowość, z jaką cenzorzy traktowali filmy, przyrównywano do średniowiecznej ascezy. Jeden z cenzorów oryginalny tytuł arcydzieła Gabriela d'Annunzia *Ogród rozkoszy* przerobił na *Ogród rozkoszny*, bo w słowie „rozkosz” znalazł znamiona czegoś niemoralnego. Z *Hamleta* wycięto scenę, gdy Hamlet wywleka zwłoki zabitego Poloniusza, bo w scenie tej cenzor dopatrywał się „pierwiastków brutalnych”. Na łamach „Kina” konsekwentnie występowało „przeciw wydziałowi cenzuralnemu za kaleczenie nożyczkami niektórych arcydzieł literatury świata i techniki ekranowej, kaleczenie wywołane nie potrzebą, ale przesadną obawą, by nie rzucić ziarna zgorzenia...”. W ten sposób działania cenzury przenosiły sztukę filmową „w epokę średniowiecznej ciasnoty, kiedy każdy odruch piękna, każde zjawisko sztuki [...] było przewiną i wyrazem jakichś destrukcyjnych czy rozkładowych dążeń” (L.B. 1919, s. 159–160). Anonimowy publicysta „Kina” pisał:

Pewne sfery, nie widząc na ekranach żywotów świętej Genowefy lub podobnych mu arcydzieł, drogą konserwatywnej prasy, czy prywatnych zupełnie denuncjacji, wywołują presję na czynniki rządowe, te ze swej strony – na cenzurę, która ulegając wpływom wyższym zacieśnia śrubę, ściągając na siebie silne, choć częściowo niesłuszne, potępienie. [...] Niektóre pisma podały, że arcybiskup wystosował list do Ministerstwa Kultury, żądający surowszej jeszcze cenzury i twierdzący, że cenzura niemiecka była ostrzejszą (!) od polskiej. Podobny zarzut świadczy o zupełnej niekompetencji i stwierdza tylko, że w społeczeństwie naszym czynniki najbardziej nieodpowiedzialne starają się decydować o rzeczach kompletnie sobie nieznanych. Głosem tego rodzaju pod uwagę brać nie wolno, gdyż kler zawsze i wszędzie był wrogiem postępu, kultury i czystej sztuki, a wiek XX to nie czasy świętej inkwizycji, o czym coraz częściej się niestety zapomina. [...] Wiele pisało się i mówiło u nas o potrzebie silnego rządu. Cenzura jako część tego rządu nie może, naszym zdaniem, podlegać czynnikom postronnym. Ani echa płynące od kapituły, ani grobowe jęki dziecienniałych starców na łamach tego czy innego pisma lub płaczliwe protesty dewotek, ogłaszane niedawno po zaprzyjaźnionych kurierkach, nie powinny mieć wpływu na czynniki miarodajne. Cenzura winna spełniać swój obowiązek – usuwać z obrazu złe i niemoralne ustępy lub nawet nie pozwalać na jego demonstrowanie, ze względu na tendencję utworu, lecz nie powinna podlegać panom i paniom z kurierków. Tym zaś, którym nie podoba się obnażone ramię – dać jedną radę: unikania kinematografu. (*Represje cenzuralne*, 1919, s. 359–360)

Z powodu „nieobyczajności” z ekranów warszawskich w 1919 i 1920 roku zdjęto między innymi wspomniane już filmy *Głośna sprawa*, odwołujący się do sprawy Barteniewa[14], *Czarna książka*[15]. W Pozna-

[14] Sprawa dotyczyła zabójstwa aktorki Marii Wisnowskiej zastrzelonej 30 czerwca 1890 roku w jej warszawskim mieszkaniu na ul. Nowogrodzkiej przez kochanka, rosyjskiego oficera Aleksandra Barteniewa. Była to jedna z najbardziej tajemniczych zbrodni końca XIX wieku i stała się inspiracją dla wielu pisarzy,

między innymi Iwana Bunina, Władysława Terleckiego. W 2003 roku na motywach tej historii powstał film Maksyma Korostyszewskiego i Igora Efimowa *Igra w modern*.

[15] Mowa o filmie *Żółty paszport* (*Der gelbe Schein*) Victora Jansona i Eugena Illesa z Polą Negri, wyświet-

niu tylko od połowy kwietnia do początku czerwca 1920 roku „zabroniono policyjnie publicznego przedstawiania” ponad 20 filmów, między innymi *Alraune*, *Trucizna w kobiecie*, *Tajemnica amerykańskiego doku*, *Oskarżam*, *Maska*, *Casanova. Miłosne awantury nowoczesnego czasu* (*Das Herz des Casanova*), *Burzliwa krew* (*Tropenblut*), *W płomieniach* (*Die glühende Kammer*)[16]. Czy zawsze możemy prześledzić motywy zatrzymania każdego z tych filmów? Czy możemy dotrzeć do ich wersji „przed” i „po” działaniach cenzury? Pozostawmy te pytania na razie w zawieszaniu.

Obok sfery „obyczajności” w centrum zainteresowania cenzorów znalazła się także polityka. W 1919 roku skonfiskowano w Warszawie między innymi film *Bez winy – winni* – prezentujący „wywrotowe idee bolszewickie” i nawołujący proletariata do „wzięcia dyktatury w swoje ręce”. Wstrzymano także obraz *Suchomlinow* – „znanej agitacyjnej niemieckiej wytwórni «Mercedes»”, uznając go za wybitnie tendencyjny i idealizujący militarystkę pruski oraz dający apoteozę cesarza Wilhelma i cara Mikołaja; zawieszono także niemiecki film *Za caratu*[17].

Jeśli zawierzyć publicyście „Kina”, w drugiej połowie 1919 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki „zażądało ni mniej ni więcej tylko wciągnięcia na indeks wszystkich filmów rosyjskich, jako rozkładowych i demoralizujących. Potępiono rosyjską literaturę i sztukę ryczałtem. Co tam Tołstoj, Dostojewski, Gogol, Czechow – rosyjska literatura jest zła i koniec” (*Represje cenzuralne*, 1919, s. 359).

Obsesyjnie wręcz tropiono wszelkie wątki rewolucji bolszewickiej lub bolszewickich idei. W kwietniu 1927 roku MSW unieważniło legitymację i zakazało wyświetlania amerykańskiego filmu Cecila De Mille’a *Burlak znad Wołgi* (*The Volga Boatman*, 1926), a w grudniu 1928 Wojewoda Poznański unieważnił legitymację i zakazał publicznego wyświetlania niemieckiego filmu *Niewolnicy knuta* Richarda Eichberga (tytuł oryginalny *Die Leibeigenen*, w Polsce wyświetlany także pod tytułem *Hrabina Daniszew*)[18]. Wprawdzie w oficjalnym piśmie nie podano przyczyn podjętej decyzji, ale w prasie polskiej niejednokrotnie film De Mille’a określano jako „zręczną propagandę bolszewizmu”, „apoteozę idei bolszewickich”, „paszkwil na „białą” Rosję”[19].

Cenzorzy zachowywali się z gorliwością neofitów. Niewiedzę w dziedzinie filmu nadrabiali maksymalnie restrykcyjnymi działaniami. Jednocześnie podstawowym grzechem tej neofickiej cenzury była niekonsekwencja, którą wytykano urzędnikom przy każdej możliwej okazji. Niekiedy lokalni cenzorzy działali wbrew ustaleniom Wydziału

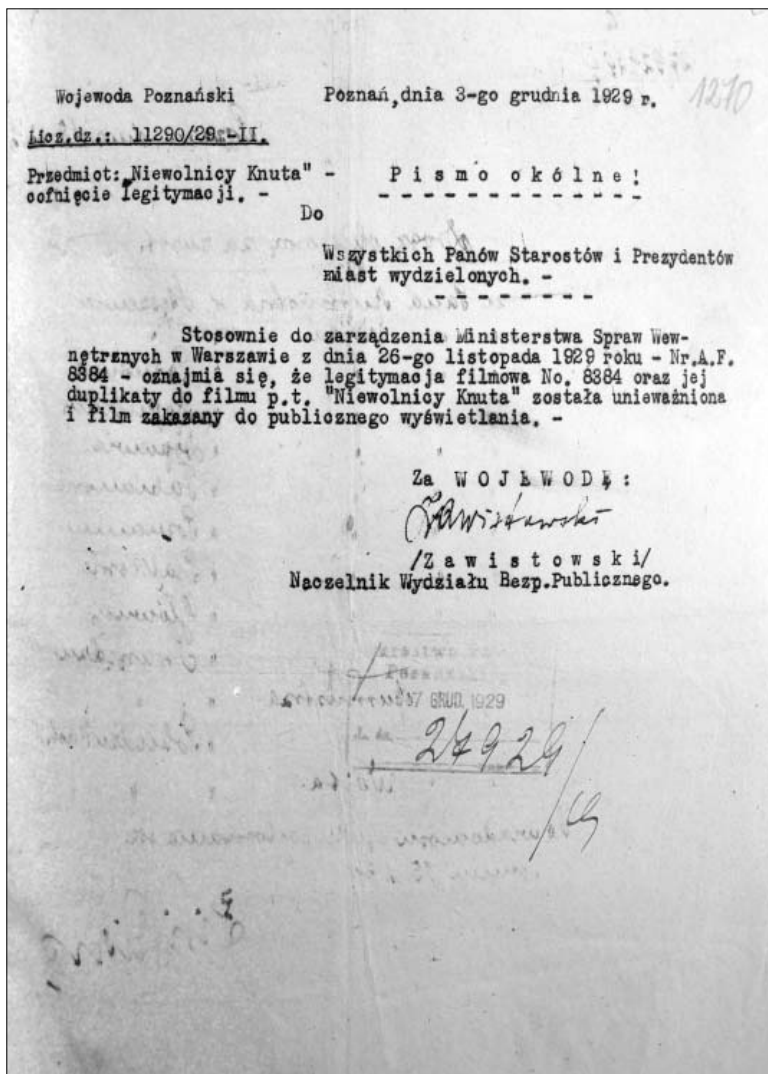
lanym także pod tytułem *Czarna księżka* (dokument wydawany prostytutkom). Film zrealizowany częściowo w Warszawie okupowanej przez armię niemiecką.

[16] APP. Starostwo Grodzkie w Poznaniu. Nadzór nad filmami 1920–1922, sygn. 131.

[17] *Kronika*, „Kino” 1919, nr 6.

[18] APP. Akta Starostwa Powiatu Poznańskiego w Poznaniu. Cenzury filmów, przedstawień popularnych i czasopism 1925–1939. Sygn. 397.

[19] Zob. między innymi „Goniec Nadwiślański” 1927, nr 44 (24 II). Z obroną tego filmu wystąpił między innymi publicysta „Słowa Polskiego”, podkreślając, że „krwawy przewrót bolszewicki jest tylko tłem” opowiadanej historii: st.il., *Kronika*, „Słowo Polskie” 1927, nr 45.



Il. 2. Zakaz wydany przez Wojewodę Poznańskiego dotyczący publicznego wyświetlania filmu *Niewolnicy knuta*. Ilustracje ze zbiorów Archiwum Państwowego w Poznaniu

Prasowego i cenzury w Warszawie. Film *Krwawy terror* (1920) wytwórni Polish-American-Film C-o w Kijowie o bestialstwie rządów bolszewickich cenzura warszawska dopuściła na ekrany, mając na uwadze historyczne i agitacyjne znaczenie obrazu. Film z powodzeniem demonstrowany był w Warszawie. W Wilnie chciał go także pokazać właściciel kina „Iluzjon”, ale komisarz miasta Wilna Piwocki zabronił wyświetlania, nie uznając tym samym zarządzeń władz centralnych (*Prowincjonalni satrapi* 1920, s. 125). Z kolei warszawska cenzura dopuściła na ekrany niemiecki pornograficzny film *Alraune*, który wcześniej zdjął Wojewoda Poznański. W prasie zaczęły się pojawiać pierwsze

zawołowane sugestie o niejasnych powiązaniach właścicieli kin z niektórymi urzędnikami cenzury.

Na porządku dziennym była niedopuszczalna praktyka zatrzymywania filmów przez cenzurę, następnie wyrażania zgody na wyświetlanie i ponownego ich zatrzymywania. Właściciele kin, a także biur wynajmu nie znali dnia ani godziny. Na kartach legitymacyjnych filmu, które uprawniały do prezentowania go publiczności, znajdował się napis: „wolno demonstrować aż do odwołania”. W efekcie film pozostawał w permanentnej zależności od cenzury. Można go było konfiskować, ciąć, przywracać na ekran i znowu zdejmować. Podczas gdy raz wydane pozwolenie powinno pozostawać ostateczne. Oczywiście wszystkie „powtórne wycięcia” z jednej strony obniżały powagę i kompetencję cenzorów, z drugiej – co zrozumiale, budziły dodatkowe zainteresowanie publiczności. Zdarzało się też, że cenzorzy potrafili zerwać seans filmowy tylko dlatego, że dokumenty filmu były niekompletne. Wykorzystał to właściciel kina „Colosseum” w Warszawie, gdy na salę w trakcie pokazu filmu *Ojciec Sergiusz* weszła policja. Film zatrzymano na kilka godzin, aby – według oficjalnej wersji – uzupełnić brakujące dokumenty. Całe zdarzenie okazało się jednak tylko formą reklamy.

Filmy przywracano bez żadnego głębszego uzasadnienia. I tak – ku oburzeniu prasy – przywrócono między innymi niemiecki film *Za caratu*, w którym

nie tylko pokazano całą falangę dziewczyn z publicznego domu, w koszulach do pasa opadających, ale poważono się nawet na zaprezentowanie bohaterki utworu, będącej „pierwszą pięknoscią” najbardziej renomowanego domu powyższej kategorii – w stroju polskim – błękitnym kontusiku i białym futerkiem obramowanej konfederatce. (Mora-Listopad 1920, s. 45–48)

W maju 1919 roku cenzura przywróciła film *Bez winy winni*, w którym usunięto szczegóły bardziej drastyczne „Te zwłaszcza, które odtwarzały w zbyt rażących szczegółach «pracę» prostytutki”, ale jednocześnie nie usunięto, obecnej w tym filmie, podstawowej przyczyny zdjęcia go z ekranu, czyli „wywrotowych idei bolszewickich” [20].

Wspomniany brak konsekwencji dotyczył także wycinanych scen. Doskonałym tego przykładem jest sposób ocenzurowania dwóch filmów zatytułowanych *Dusze Wschodu* i *Na katordze*.

W pierwszym z tych obrazów usunęła ona [cenzura – M.H.] scenę „zabójstwa” dokonanego w ten sposób, iż zdradzony mąż rzuca na stos trujących kwiatów swą wiarołomną żonę; zaś w drugim – zezwoliła najmiłościwiej na zademonstrowanie: jak to się dobrze i szybko morduje przy pomocy kuchennego noża. Morderca przytem, w odrażającej scenie tej, czyni to z taką zajadłością, czy satysfakcją, iż ciosów tych była tam bardzo duża liczba, z których nie oszczędzono widzom ani jednego. Czyżby i pan cenzor upajał się tą sceną? (Mora-Listopad 1920, s. 45)

Wiele zależało od gustu samego cenzora. Anatol Stern pisał w 1928 roku:

[20] *Kronika*, „Kino”, 1919, nr 9, s. 82.

[...] tępacy wycinają z *Gorączki* Delluca piękne egzotyczne akty lub z *Buntu krwi i żelaza* Trystana scenę z nagą, niepokalaną zbudowaną modelką w Szkole Sztuk Pięknych... (Stern 1959, s. 76)

W pierwszych latach niepodległości uwagę urzędników zaprzętało przede wszystkim to, czy działania cenzury powinny mieć charakter scentralizowany, czy też stosować odmienne kryteria cenzorskie w odniesieniu do różnych dzielnic Polski. Czy należy w sposób jednakowy traktować „widza polskiego”, czy też należy liczyć się z odrębnościami psychiki, przyzwyczajzeń i potrzeb kulturalnych „tak różnych dla mieszkańca Warszawy i małego miasteczka na Kresach Wschodnich”. Decydująca okazywała się oczywiście kalkulacja ekonomiczna. Ekran wyłącznie warszawskie lub wielkomiejskie nie mogły przynieść takich dochodów, jakich oczekiwali przedsiębiorcy filmowi. Co ciekawe, ten zróżnicowany sposób traktowania polskiego widza na terytorium Rzeczypospolitej obowiązywał także w cenzurze dziesięć lat później. Gdy w roku 1934 pojawiła się wspomniana już Ustawa o filmach i ich wyświetlaniu, artykuł 20, punkt 4 mówił:

Władza może ograniczyć pozwolenie na wyświetlanie filmu do pewnego obszaru Rzeczypospolitej, jeśli uzna, że, ze względu na szczególne stosunki na obszarze wyłączonym, wyświetlanie na nim filmu mogłoby być szkodliwe z uwagi na interes publiczny^[21].

Zakres zainteresowań polskiej cenzury nie ograniczał się więc wyłącznie do spraw obyczajowych, erotycznych, sensacyjnych. W pierwszych latach niepodległości, latach scalania ziem byłych zaborów w jeden organizm państwowy starano się wytropić te elementy, które mogłyby doprowadzić do zadrażnienia uczuć religijnych lub narodowościowych. Takie były deklaracje. Praktyka okazywała się jednak dużo bardziej złożona i skomplikowana. Ciekawy przykład trudnej adaptacji do niepodległej Polski, która znalazła swój wyraz także w życiu filmowym, podaje w odniesieniu do Śląska Urszula Biel. Jest to jednocześnie doskonały przykład „wewnętrznej” cenzury dokonywanej przez właścicieli kin.

Pod koniec lat 20. pojawiły się niepokojące raporty mówiące o niechęci publiczności na Śląsku do polskich filmów, o wycinaniu z nich fragmentów patriotycznych, wojskowych, a nawet obyczajowych.

Te antypolskie fobie, które wystąpiły u Ślązaków bez względu na inklinacje narodowe – pisze Urszula Biel – wynikały z rozczarowania towarzyszącego pierwszym osobistym kontaktom z przybyszami z Rzeczypospolitej. Po krótkotrwałej euforii okresu powstań mit Ojczyzny prysł i wyłoniły się ogromne różnice mentalnościowe. Drażnił szczególnie tzw. „pański styl”. A już zupełnym szokiem okazał się dla Ślązaków kontakt z polskimi oficerami i ich etykietą proveniencji szlacheckiej. Zaznaczyć przy tym należy, że Ślązacy, w przeciwieństwie do Polaków, nie traktowali służby wojskowej jako zaszczytu, lecz żywili wobec niej niechęć, bo oznaczała stratę czasu pracy (podstawowy element etosu śląskiego) i zagrożenie jej utraty. To

[21] Dz.U. Nr 36 z dnia 30.IV.1934 tu: Ustawa o filmach i ich wyświetlaniu z dnia 13 marca 1934.

Rozdział 3. Badanie filmów, przeznaczonych do publicznego wyświetlania. Art. 20 punkt 4.

właśnie nastawienie znalazło odbicie w postawie publiczności lubiącej oglądać polskie filmy, ale bez akcentów narodowych. (Biel 1993, s. 194)

W 1921 roku ogłoszono konstytucję marcową. Artykuł 104 konstytucji gwarantował obywatelom polskim wolność słowa. Artykuł 105 gwarantował wolność prasy zabraniając wprowadzania cenzury prewencyjnej^[22], która ogłoszenie dzieła uzależniała od zezwolenia odpowiednich władz. Czym różni się film – pytali coraz częściej publicyści – od prasy? Czy praktykuje się prewencyjną cenzurę wystaw obrazów? Dlaczego dekrety lutowe z 1919 roku, które miały charakter tymczasowy(!) po wejściu w życie konstytucji marcowej nadal są obowiązujące?

Częściową odpowiedzią na te pytania była ogłoszona w roku 1925 publikacja Antoniego Marczewskiego *Cenzura teatralna i kinematograficzna*. Znajdziemy tu między innymi interesujący nas wątek tłumaczący konieczność prewencyjnej cenzury widowiskowej. Marczewski stara się wyjaśnić, dlaczego cenzura widowisk nie jest zjawiskiem antykonstytucyjnym, to znaczy takim, które byłoby sprzeczne z artykułem 104 ustawy konstytucyjnej mówiącej o prawie każdego obywatela do wyrażania myśli i przekonań. Istotnym wątkiem w argumentacji autora jest przekonanie, że to, „co widać”, jest dużo groźniejsze od słowa i w równym stopniu dotyczy to widowisk teatralnych jak i kinematograficznych:

Ograniczenia, istniejące w stosunku do widowisk, wypływają ze specjalnego ich charakteru. Widowisko nie jest zwykłym sposobem wyrażania myśli i przekonań autora. Inny wpływ wywiera na widza to, co dzieje się na scenie, inne znów wrażenie otrzymujemy, czytając treść utworu lub słuchając odczytu, czy też przemówień publicznych. Na scenie myśl autora przerzuca się w dziedzinę czynu fizycznego, przestaje być słowem drukowanym, działającym przeważnie na intelekt, lecz przyobleka się niejako w kształty realne, nabiera mocy życiowej, pulsuje, bezpośrednio wpływa na wyobraźnię widza, a zatem stwarza inne skutki, niż myśl, wyrażona w druku. [...] Konstytucja w artykule 104 mówi o wyrażaniu myśli i przekonania, które zresztą może być ograniczone przez prawo, lecz nie gwarantuje w ogóle wolności czynu. Gra zaś aktora jest czynem realnym. Na scenie postaci żyją, działają i dlatego widza nie interesuje osoba autora lecz akcja sceniczna, tj. przedstawiony fragment życia realnego lub zmyślnego z jego konfliktami i różnymi zagadnieniami. Tem więc tłumaczy się fakt, że inaczej reagujemy, czytając sztukę, wydaną w formie utworu drukowanego lub rękopisu, inaczej zaś, gdy widzimy ją na deskach scenicznych. Utwór jako druk, wyrażający myśli i przekonania autora, zmusza nas do zastanowienia się nad jego treścią, robienia wniosków, działając przede wszystkim na intelekt i zmuszając do pewnego wysiłku umysłowego. Sztuka na scenie działa bezpośrednio na naszą stronę uczuciową i wywołuje w nas inną reakcję od tej jaka powstałaby przy czytaniu lub słuchaniu jej treści, wygłoszonej w formie odczytu. Prawodawca dobrze rozumiał istotę widowiska publicznego i dlatego nie wprowadził cenzury prewencyjnej odczytów. (Marczewski 1925, s. 18–20)

[22] Wobec druków ustawę prewencyjną stosowano w drugiej połowie lat trzydziestych.

Zdaniem innego z publicystów to właśnie film niemy, posługujący się bardzo wyrazistą mimiką i gestykulacją, doprowadzał publiczność „do granic rozpasania i cynizmu” (Lechicki 1932).

Brak jednoznacznych kryteriów cenzury, a jednocześnie obawa przed konsekwencjami jej poczynań, czyli, jak pisano „zwyrodniałość systemu cenzuralnego Rzeczypospolitej” (Mora-Listopad 1920, s. 48), uruchomiły różne formy aktywności zmierzające do uprzedzenia lub obejścia niejasnych i niejednoznacznych przepisów. Wielokrotnie zdarzało się, że filmy samozwańczo „cenzurowali” właściciele biur wynajmu i sami właściciele kin w nadziei, że uprzedzą działania oficjalnej cenzury. Ich „poprawki” dotyczyły głównie strony obyczajowej, ale bywało, że dla celów komercyjnych, zmieniano zbyt pesymistyczne zakończenie. Stefania Heymanowa pisała:

Zdawałoby się, iż cała światowa produkcja filmowa istnieje tylko po to, aby gorszyć naszą publiczność, dybać na jej cnotę i zasady moralne. Toteż wszystkie filmy zagraniczne stale podlegają najrozmaitszym operacjom: wycina się je, wystrzyga, skleja, zlepia, „przystosowuje” – przy pomocy napisów zmienia się czarne charaktery przynajmniej na... „szare”, podmalowuje inaczej tło, koryguje scenarzystę i reżysera. (Heymanowa 1931)

Przy całej tej historycznej dbałości o moralność polskiego widza nikt nie pomyślał o tym, że wszystkie te „wycinanki” niszczą bezpowrotnie zamkniętą całość artystyczną, a przede wszystkim ingerują w prawa autorskie twórców filmu! W związku z tym Antoni Słonimski pytał:

[...] czy jest choćby jeden poważny malarz, który by pozwolił na domalowanie wąsów i przemalowywanie figur na swoim obrazie? Czy jest pisarz, który by pozwolił nie tylko na skreślanie ustępów swej powieści, ale na dopisywanie przez jakiegoś urzędnika-antagonistę całych stron druku? Nie wiem już, co jest większym barbarzyństwem: burzenie katedr, czy zamienianie ich w chlewy. (Słonimski 1931a, s. 4)

Im bardziej restrykcyjne przepisy, tym większa zmyślność i inwencja w sposobach ich obejścia. Mimo surowych przepisów i zorganizowanego – jakby się mogło wydawać – systemu kontroli, na polskim rynku filmowym, bardzo często (w zależności od regionu Polski) funkcjonowały różne wersje tego samego filmu. Na początku lat dwudziestych dość powszechny był proceder oszustwa polegający na fałszowaniu informacji o liczbie nabytych kopii filmowych. Dystrybutorzy, którzy przedstawiali kopię filmu do cenzury, otrzymywali po przeglądzie kontrolnym specjalną legitymację umożliwiającą rozpowszechnianie. Tu odnotowywano wszystkie wycięte sceny i napisy. „Właściciel kina wynajmował tytuł razem z legitymacją, którą przedkładał miejscowej władzy policyjnej lub administracyjnej”. W praktyce zdarzało się, że dystrybutor, przedstawiając władzy jeden egzemplarz filmu, nie wspominał, ile kopii zakupił lub – jak pisze Urszula Biel – „przeszmuglował przez granicę”. „Wydana przez MSW legitymacja robiła więc za dyżurną wobec kilku wersji tego samego tytułu, z których tak naprawdę tylko jedną ocenzurowano” (Biel 1991a, s. 7). Właściciele

kin liczyli na to, że nikt nie będzie sprawdzał zgodności filmu z legitymacją. Czasem jednak sprawdzano przede wszystkim dlatego, że kopie nieocenzurowane oznaczały także stratę dla kasy państwa. „Poza tym istniała możliwość oszustw podatkowych, gdyż nie ujawnione i nie przejrzone kopie nie widniały w żadnej ewidencji. Proceder ten przypominał zjawisko dzisiejszego piractwa filmowego, tyle, że jeszcze w skali mikro” (Biel 1991a, s. 7)[23]. Zaostrzono przepisy. Od pewnego momentu legitymacje otrzymywała każda kopia, która przez cały okres funkcjonowania filmu na ekranie musiała być wyłożona do wglądu w kasie kina.

Często stosowaną praktyką, częściowo związaną z cenzurą, było także pokazywanie tego samego filmu pod różnymi tytułami. Np. niemiecki film Richarda Eichberga *Die Leibeigenen* (1928) pokazywany był w Polsce pod dwoma różnymi tytułami *Niewolnicy knuta* lub *Księżna Daniszew*. Dystrybutorzy i właściciele kin, chcąc „nadrobić” straty wynikające z wycięcia różnych scen, nadawali filmom atrakcyjne, pociągające tytuły. Nie zawsze musiało mieć to związek z cenzurą, czasem było działaniem czysto marketingowym, tak czy inaczej, w tym marzeniu o przyciągnięciu jak największej liczby widzów za pośrednictwem atrakcyjnego tytułu po raz kolejny nikt nie myślał o prawach autorskich twórców filmu.

W latach dwudziestych w warszawskich kinach film *Le diamant noir* (1922) wyświetlano jako *Tajemnicę podlotka*. Historia wielonarodowej załogi przyczółka wojskowego na Saharze zatytułowana w wersji oryginalnej *Das Letzte Fort* (1929) wyświetlana była w kinie Pan jako *Branka potępieńców*. Film René Hervila *Paris* decyzją dystrybutora wyświetlano w warszawskim kinie Styłowy (1925) jako *Stolicę grzechu i pokusy*, film Lupu Picka z 1921 roku (*Scherben* czyli *Odlamki szkła*) wyświetlano jako *O honor córki*, Chaplinowską *A Women of Paris* 1923 czyli *Paryżanka* wyświetlano jako *Półświatek paryski*[24]. W poznańskich kinach film Ericha Stroheima *Ślepi mężowie* (1918) wyświetlano pod tytułem *Nie poźdaj!*, a film *Golem* (1920) Paula Wegenera i Carla Boese pokazywany był jako *Demon Odrodzenia*. Dziś trudno niekiedy ustalić prawdziwy tytuł wyświetlanego filmu.

Żadne z przepisów, podobnie jak i gorliwość urzędników Referatu Kinematograficznego, nie były w stanie wyeliminować prób ominięcia działań cenzury. Dystrybutorzy i właściciele kin wykazywali w tej dziedzinie wiele inwencji. Jak podaje Urszula Biel:

Legitymacja do filmu *Życie zaczyna się jutro*, będącego własnością Paramountu zawierała klauzulę, że z aktu V usunięto scenę zaślubin w spluncie portowej. Policjant kontrolujący kino „Helios” w Nowym Bytomiu, które wyświetlało ów film, stwierdził, że owszem, akt V nie zawiera tej sceny, ale

[23] W późniejszym czasie wprowadzono także karty ewidencji, które wypełniały urzędy powiatowe, odnosząc, co w jakim kinie wyświetlano. Wysyłano je później do urzędów wojewódzkich i do MSW. Miało

to pomóc w ustaleniu liczby kopii danego tytułu i sprawdzeniu czy jest ona zgodna z liczbą oclonych i skontrolowanych.

[24] Tytuły te podaje Wojciech Świdziński 2015, s. 331.

jest za to ona w akcie VI. Ponieważ w sprawie aktu VI nie odnotowano żadnych zastrzeżeń, urzędnik odstąpił od konfiskaty. (Biel 1991a, s. 7)

Cenzorzy filmowi w Polsce mieli tak złą prasę, że zapewne dla „ocieplenia wizerunku” branżowy „Kalendarz Wiadomości Filmowych” opublikował wywiad Jotesa (Jerzego Szwajcera) z „naczelnym cenzorem” filmowym, nie podając jednak jego nazwiska. Czy w połowie lat dwudziestych była to funkcja tak drażliwa? Czy owym tajemniczym cenzorem był pisarz Jan Lemański, prywatnie zaprzyjaźniony ze Szwajcerem? Czy też raczej Jotes ubrał swoją własną wiedzę na temat cenzury w formę wywiadu?

Z wywiadu wynika, że w roku 1926 w Warszawie wykonywało swoją funkcję trzech cenzorów. Rok wcześniej ocenowali 1 341 779 metrów bieżących taśmy filmowej. Oglądali filmy – skarży się rozmówca Jotesa – bez ilustracji muzycznej, rzadziej w gmachu Ministerstwa, częściej w dusznych lub zimnych kinoteatrach. „Największy miłośnik kina może w takich warunkach stracić dlań całe uwielbienie” (Szwajcer 1926, s. 57).

Pierwszy problem poruszony w wywiadzie dotyczył „sfery nagości”.

„Nagość wszak zachwyca artystę, człowieka o wyrobionej kulturze estetycznej. Czy słuszna jest więc rzeczą usuwać tę nagość dlatego tylko, aby nie drażnić oka ludzi nie posiadających rozwiniętego poczucia estetycznego” – pyta Jotes (Szwajcer 1926, s. 46). Okazuje się jednak, że problem „nagości artystycznej, bo o takiej tylko może być mowa” – z punktu widzenia cenzora praktycznie nie istnieje. Nie pozwala na nią pruderia amerykańska, a amerykańskich filmów na polskich ekranach jest coraz więcej, zaś w innych filmach zagranicznych cenzura tylko wyjątkowo ma z nią do czynienia.

Ta deklarowana oficjalnie otwartość dla wytwórni europejskich w praktyce wyglądała zapewne trochę inaczej. Z Austrii przysłano do Polski film (cieszący się zresztą w warszawskiej „Filharmonii” dużą popularnością) *Kurtyzana Wenecji* z Magdą Sonią w roli głównej. Scenę pozowania bohaterki do obrazu wytwórnia wykonała w dwóch wersjach. W pierwszej wersji bohaterka stojąca na drugim planie miała ciało obnażone. W wersji drugiej – i tę wersję przysłano do Polski – ta sama bohaterka ma na ciało zarzucony woal (Szwajcer 1926, s. 52). Ciekawe, które z europejskich rynków filmowych, poza Polską, również obdarowano tą „zawoalowaną” wersją.

Jeśli zawierzyć anonimowemu cenzorowi w 1924 roku, na 931 filmów zgłoszonych do cenzury ta ostatnia zatrzymała jedynie 17 tytułów, a w roku 1925 na 1077 tytułów zatrzymano 5. Były to przede wszystkim filmy niemieckie, rzadziej rosyjskie, francuskie, austriackie i węgierskie (Szwajcer 1926, s. 49). Spośród 22 zatrzymanych tytułów w latach 1924–1925 indagowany „główny cenzor” potrafi z pamięci odtworzyć jedynie dziewięć: *Sprawa doktora Morela* (niemiecki), *Leda bez łabędzia* (włoski), *Plaga ludzkości* (niemiecki), *Biała jazda* (francuski),

Niebieski ptak (niemiecki w reżyserii Oswalda), *Musisz być moją*, albo *Złowróźbna Orchidea* (niemiecki), *Ulica upadku i rozpusty* (niemiecki), *Taras Bulba* (niemiecki) (Szwajcer 1926, s. 49–50).

Jeśli zawierzyć tej relacji, nader rzadko dokonywano też na życzenie cenzora zmian i „amputacji” filmów. Od 20 marca 1923 roku do końca 1925 roku na 2540 filmów przekazanych do cenzury dokonano zmian tylko w 14 tytułach. Między innymi były to filmy: *Człowiek, który sprzedał swój mózg* (niemiecki), *W szponach carskich siepaczy* (polski, inny tytuł *Carat i jego sługi*), *Kobieta na rozdrożu*, albo *La Garçonne*, *Natan Mędrzec*. W tym ostatnim filmie wycięto sceny, w których zdaniem komisji „zohydzano katolicyzm” (Szwajcer 1926, s. 51–52).

Jak wynika z wywiadu, w roku 1924 i następnym pojawiła się koncepcja łączenia oceny cenzorskiej z oceną wartości artystycznej, która zdolna jest zneutralizować „stronę drastyczno-sensacyjną”. W tej koncepcji cenzor byłby więc także kimś, kto wpływa na kształt polityki kulturalnej[25].

Arbitralne i niejednokrotnie niczym nieuzasadnione decyzje cenzorów, konflikty, jakie wywoływały, sprawiły, że choć o dopuszczeniu filmu na ekrany ostatecznie decydował naczelnik wydziału, to w przypadkach wątpliwych – jak mówi anonimowy cenzor:

[...] zasięgał on niejednokrotnie opinii doradczej zwoływanych ad hoc komisji, składających się z przedstawicieli zainteresowanych i kompetentnych ministerstw, względnie urzędów, a więc np. Ministerstwa Spraw Zagranicznych, Departamentu Wyznań Religijnych, oświaty pozaszkolnej, sądownictwa. Obrazów np. o treści religijnej nigdy nie puszczamy bez zasięgnięcia miarodajnej opinii. Komisji takich zebrało się w roku 1924 – 38, w 1925 – 34. Orzeczenie, powzięte po zasięgnięciu opinii komisji, jest już bezapelacyjne. (Szwajcer 1926, s. 50)

Dopraszano więc do przeglądu cenzorskiego, w zależności od potrzeb, pedagogów, przedstawicieli środowisk wojskowych, Kościołów różnych wyznań, czy mniejszości narodowych. Kościół katolicki domagał się uczestnictwa stałego przedstawiciela w komisji cenzuralnej filmów i sztuk teatralnych przy MSW. „Rozmaite widowiska – teatr, kino, kabaret stają się dzisiaj, niestety, propagatorem rozpusty – pisał ks. dr Zygmunt Choromański – Nagość i łóżko na scenie stanowią dziś o powodzeniu sztuki” (Choromański 1930)[26]. Często właśnie owe osoby zapraszane, z różnych zresztą powodów, okazywały się najsurowszymi cenzorami. Zwołanie odpowiedniej komisji było dla cenzorów niezwykle wygodne, gdyż zwalniało ich z decyzyjnej odpowiedzialności.

[25] Rozpatrując tylko te dwa lata, cenzura stwierdziła, że w Polsce pokazano 35 filmów pierwszorzędnych, tzw. szlagierów, 165 filmów dobrych, ale znaczną część stanowiły obrazy mierne, zaś 45 filmów było „najniższej kategorii”. Jak stwierdził cytowany cenzor „Z perspektywy «ogólnej użyteczności filmu» (z punktu widzenia moralnego, społecznego, poli-

tycznego) w 1925 roku 23 filmy uznano za pożyteczne, 1024 za obojętne, a 30 za mało pożądanę (Szwajcer 1926, s. 53).

[26] Autor przyznawał jednak, że w konkretnych przypadkach, gdy w filmach pojawia się problematyka religijna, cenzura liczy się z opinią zaproszonego delegata kurii biskupiej.

Mówimy cały czas o ingerencji cenzury jako instytucji. Warto jednak przywołać i inne przykłady cenzury wewnętrznej, środowiskowej, chciałoby się powiedzieć „cenzury na własne życzenie”. Jest rok 1929. W warszawskich kinach Wodewil (Nowy Świat 43) i Światowid (Marszałkowska 111) odbywa się jednocześnie premiera filmu *W polskich lasach* w reżyserii Jonasa Turkowa wg trylogii powieściowej Josefa Meira Opatowskiego *W lasach polskich*, opublikowanej w USA w 1921 roku. Książka, przedstawiająca wydarzenia od powstania kościuszkowskiego po rok 1859, przetłumaczona z jidysz, wydana została w Polsce dwa lata później. Fragmenty części II – 1863 – drukował „Nasz Przegląd”. Co jednak najważniejsze, producentem filmu był Leo Forbert, który postrzegał film jako jedną z płaszczyzn normowania stosunków polsko-żydowskich, obalania uprzedzeń, usuwania nieporozumień. Służyć temu miały (notabene z różnym skutkiem) dwa wcześniej wyprodukowane przez niego filmy: *Ślubowanie* (*Tkijes kaf*, reż. Zygmunt Turkow, 1924) i *Lamedwownik* (*Jeden z trzydziestu sześciu*, 1925). Film odwoływał się do „życia żydowskiego”, dworu cadyka, świata mistyki, kabały, polskiego i żydowskiego mesjanizmu, rozbudowany był w nim wątek doświadczeń miłosnych młodego żydowskiego chłopca, a kończył powstaniem 1863 roku organizowanym przez hrabiego Komarowskiego, w którym obok siebie biorą udział Polacy i Żydzi[27].

Film spotkał się z zarzutami „chaotycznej akcji”, rwania się scen, braku rytmiczności, logiki, ciągłości, uzasadnienia psychologicznego postaci etc. Z powodu braku samego filmu trudno to dziś ocenić, zwłaszcza że niejednokrotnie był on celem niewybrednych ataków środowisk antysemitycznych. Nie przypuszczano jednak, że ów brak psychologii postaci i ogólny chaos w narracji był efektem działania szczególnego rodzaju cenzury. Tym razem nożyce cenzorskie znalazły się w rękach... środowisk żydowskich.

Cenzor za dużą rolę odgrywa przy produkcji każdego filmu – odnotował publicysta „Robotnika” – by go jako współautora można było pominąć. Rzecz ciekawa, że tym razem do cenzury po opiekę udali się chasydzi. Obrażeni za ujawnienie tajemnic życia Żydów i obok p. cenzora zasiadł w czasie oceniania obrazu jeden z głównych rabinów. (J.K. 1929)[28]

Jak pisze Roman Włodek, szczegóły owej cenzury przedstawił Turkow na łamach „Literarisze Bleter”:

Rabin był wprawdzie zachwycony tymi *lebedike menszelech* (żywymi ludzikami), jakich zobaczył na ekranie pierwszy raz w swoim życiu, jednak nie był w stanie znieść widoku kobiety, w dodatku wnuczki rabina z Kocka, całującej się z mężczyzną, a także sceny, w której w pokoju Duwidła, syna cadyka, zbierają się razem „jingelech mit majdelech” (chłopcy i dziewczyny). („Literarisze Bleter” 1930, s. 485)

[27] Film nie zachował się. Pewne wyobrażenie o nim dają relacje prasowe. Szczegółowo pisał o nim R. Włodek, „*W lasach polskich*” *Józefa Opatoszu na ekranie*, „*Midrasz*” 2011 nr 5, s. 22–29.

[28] Według J. Hobermana 2010, s. 147 był to rabi Posner. Podają za: Włodek, 2011, s. 27 i 29.

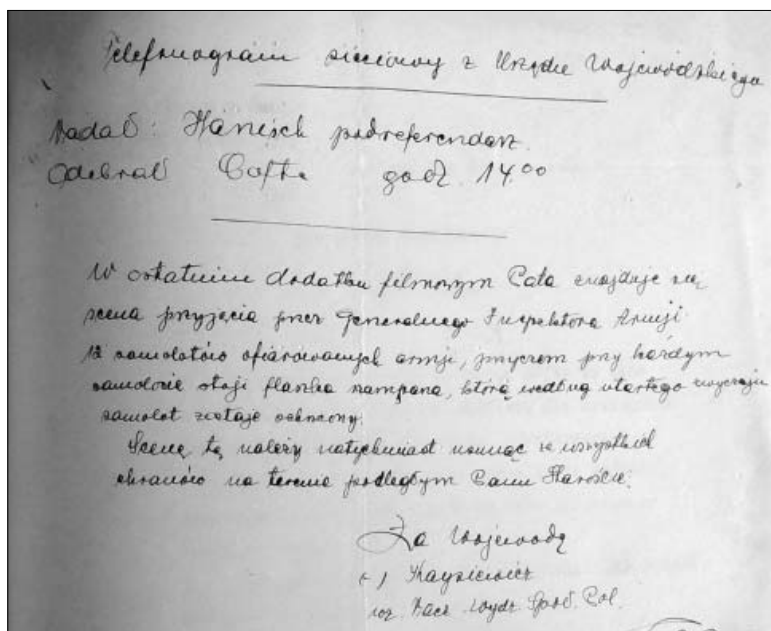
To zasadniczy powód, dla którego wielu scenom filmowym zabrakło logicznego uzasadnienia, a sam film został przeładowany napisami międzyujęciowymi, które miały zapewne spoić fragmenty rozbite ingerencjami cenzury.

Ofiarą działań cenzorskich byli więc twórcy filmu, ale także publiczność.

Widz kinematograficzny w Polsce jest stale oszukiwany. Często wcale o tym nie wie. Gdyby cenzura w miejsce wykreślonych scen puszczała pustą, białą taśmę, widz miałby przynajmniej świadomość skreśleń. W obecnych warunkach orientuje się czasem, widząc wyraźny bezsens albo oglądając wystawione przed kinem fototy ze scen, a w filmie wyciętych. (Słonimski 1931b, s. 5)

W okresie po roku 1926 ze szczególną wnikliwością przyglądano się obecnym w filmie wszystkim wątkom wojskowym. W Archiwum Państwowym w Poznaniu zachował się telefonogram wysłany w maju 1936 roku do wszystkich urzędów wojewódzkich następującej treści:

W ostatnim dodatku [mowa o kronice PATa – M.H.] znajduje się w scenach przyjęcia Generalnego Inspektora Armii dwanaście samolotów ofiarowanych armii, przy czym przy każdym samolocie stoi flaszka szampana, którą według utartego zwyczaju samolot zostaje ochrzczony. Na zarządzenie MSW scenę tę należy natychmiast usunąć ze wszystkich ekranów[29].



Il. 3. Telefonogram w sprawie ocenzurowania kroniki PATa. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Poznaniu

[29] APP 4351 Starostwo Powiatowe w Śremie 1919–1939. Sygn. 174.

Kilkakrotnie opisywano już przypadek ingerencji cenzorskiej (po interwencji przedstawicieli Ministerstwa Spraw Wojskowych) w fabularnym filmie *Płomienne serca* (1937) propagującym wojsko wśród młodzieży. Usunięto z niego scenę z sierżantem zwracającym się do oddziału słowami „cywilbanda”, scenę czolganiania się podchorążego przez kałużę oraz epizod, „w którym krzyk oficera przy raporcie dochodzi z kancelarii na zewnątrz”^[30].

Pierwsze filmy dźwiękowe pojawiły się w Polsce w roku 1929 (m.in. *Śpiewający błazen*, *Statek komediantów*, *Upadły anioł*). Przy podaniach o cenzurę filmów w wersji dźwiękowej Centralne Biuro Filmowe przy MSW oczekiwało spisanego w całości oryginalnego tekstu dialogu, łącznie z tekstem piosenek („wszelkich produkcji słownych”) w języku oryginału wraz z tłumaczeniem. W przypadku filmów zawierających obok dźwięku także napisy film zagraniczny podlegał cenzurze dopiero po wprowadzeniu polskich napisów. Filmy istniejące w dwóch wersjach: niemej i dźwiękowej cenzurowano jako dwa różne obrazy: osobno wersję niemą, osobno dźwiękową^[31].

Pierwszymi ofiarami cenzorskich nożyc na początku lat 30. padły nie byle jakie filmy, między innymi: *Alleluja* Kinga Vidora (1929) i *Na Zachodzie bez zmian* (1930) Lewisa Milestone’a.

Szczególnie krytycznie oceniono w prasie ocenzurowanie pierwszego wielkiego filmu antywojennego *Na Zachodzie bez zmian* – wiernej adaptacji, opublikowanej w 1929 roku, pacyfistycznej powieści Ericha Marii Remarque’a. Intencją autora pierwowzoru było pokazanie bezsensu wojny z punktu widzenia młodego niemieckiego żołnierza, ale polska cenzura bezceremonialnie zmieniła wymowę filmu na antyniemiecką propagandę. Stefania Zahorska odnotowała w swojej „Kronice filmowej”:

Takie nagięcie sprawy nie leżało w żadnym wypadku ani w zakresie jawnej, ani też ukrytej tendencji Remarque’a. [...] Czasy, w których cenzura filmowa posługiwała się tylko nożycami, w których tylko tradycyjnie skreślała i wycinała – minęły zdaje się bezpowrotnie. Dziś mamy cenzurę twórczą. Cenzurę, której drogi są nieprzezwyciężalne ani przez autorów, ani przez reżyserów. (Zahorska 1931a, s. 3)

Powykreślano z filmu najmocniejsze sceny. Koniec stał się jakimś błazeństwem, parodią. Ten żołnierz łapiący motylka ma niby wskazywać, że jednak na wojnie jest bardzo sielankowo. To, że ten żołnierz zostaje w tej samej chwili zabity, wydało się naszemu barbarzyńcy niewygodne dla jego zasad. [Polska cenzura wycięła scenę śmierci żołnierza w okopie wyciągającego rękę do motyla – M.H.] Powykreślano nawet takie sceny jak padanie w czasie musztry w błoto. (Słonimski 1931a, s. 4)

Na Zachodzie bez zmian pokazano w Polsce film „w formie karykaturalnej i w tendencji tak spaczony, że przynosi ono po prostu wstyd polskiej kulturze. Można nie popierać pacyfistycznego filmu Remarque’a, można

[30] Zob. między innymi U. Biel 1993, s. 194.

[31] Szczegółowe przepisy dotyczące opłat związanych z cenzurowaniem filmu regulowało rozpo-

ządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych z dnia 10 kwietnia 1930 roku. Zob. Dz.U. Nr 41 z dnia 31 maja 1930.

było – jak w wielu państwach – filmu zabronić, ale fałszować ideę autora i z głębokiego dzieła – dokumentu robić brudną komedię propagandową – nie wolno! (*Tajemnica „Ochrany” filmowej* 1931, s. 6)

Z kolei film *Alleluja* wszedł na polskie ekrany pod tytułem *Dusze czarnych*. Film, który prezentowany był bez skrótów nawet w ultrakatolickiej Hiszpanii, został w Polsce „wykastrowany”. „Czy dlatego – pytał publicysta – że tragedia rozgrywa się na podłożu pewnej psychozy religijnej? A może dlatego, że w Polsce «lękamy się stawiania zagadnień, a jeszcze bardziej lękamy się ostrego ich rozwiązania» (*Tajemnica „Ochrany” filmowej* 1931, s. 6). A Stefania Zahorska tak skomentowała ingerencje cenzorskie:

King Vidor umieścił swój dramat [...] na płaszczyźnie przecięcia prymitywnej, praludzkiej natury z cywilizacją, przede wszystkim z ideologią chrześcijańską. Jest to tragedia młodego Murzyna, który niechcący zabija swojego brata i który po tym chcąc odkupić swój grzech, idzie „głosić słowo Boże”, staje się prorokiem. [...] „Za wysokimi biurkami, tam, gdzie zasiadają odpowiedzialni za dusze narodu cenzorzy, panuje niezdecydowanie i niepewność, czy film ten należy pokazać polskiej publiczności. Dlaczego? Dlatego, że pewne sceny mogą „ośmieszyć” ceremoniał religijny. Chodzi zapewne głównie o pewnego osiołka, na którym murzyński prorok przejeżdża wśród szpaleru wiernych. (Zahorska 1931b, s. 8)

Zdaniem obrońców działań cenzury: „W filmie *Alleluja* zmieniono tytuł (na podtytuł oryginalny) i wycięto parę scen na wyraźne żądanie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego” (Czyżowski 1931, s. 4). W ten sposób cenzorzy umywali ręce od bardziej kontrowersyjnych decyzji.

Na marginesie warto dodać, że w polskich realiach istniały bardzo różne grupy nacisku. W 1935 roku wszedł na ekrany film Kazimierza Halczyńskiego *Tematy miejskie* (znany także pod tytułem *Impresje wielkomięskie*), film o charakterze impresyjnym, awangardowym, którego treścią były odczucia człowieka bezrobotnego, osamotnionego w wielkim mieście. Film zbierał dobre recenzje, ale odpowiednie czynniki uznały, że – choć z ekranu ani razu nie pada nazwa miasta – „film szkaluje Warszawę”, jest „zagrożeniem dobrej sławy grodu” i „źle służy propagandzie Warszawy jako obiektu turystycznego”^[32]. Interwencja Związku Propagandy Turystyki sprawiła, że tytuł zdjęto z ekranów.

Film podlega cenzurze politycznej, obyczajowej, wojskowej, religijnej, a co najbezpieczniejsze – często cenzurze „artystycznej”. [...] nie ma tu żadnych praw i wszystko zależy od tajemniczych konszachtów albo od widzimisię urzędnika. [...] Jeden z cenzorów wykreślił w filmie historycznym napis dotyczący się pychy Napoleona Bonapartego. Według zdania tego cenzora Napoleon był skromnym cesarzem, a polski interes państwowy nie pozwala na szerzenie takich opinii o cesarzu francuskim. (Słonimski 1931b, s. 4)

[32] Więcej na ten temat: Hendrykowska 2015, s. 200–201.

Już w pierwszych decyzjach cenzury podkreślano szczególną troskę, jaką otoczyć trzeba młodzież odwiedzającą kinematografy. W imię tej troski wprowadzono liczne, kuriozalne i nierealne do wyegzekwowania przepisy. Zakazano na przykład w gablotach przed kinem lub w ogłoszeniach prasowych umieszczania informacji „tylko dla dorosłych”, uważając słusznie, że będzie to tylko kryptoreklamą i zachętą także dla młodzieży. Młodzieży do lat 16 wolno było przebywać w kinie tylko do godziny 18.00 zimą i do 20.00 latem. Szkoła mogła w ogóle zabronić młodzieży uczęszczania do kina.

Szczególną troską cenzura otaczała filmy o charakterze oświatowym i dydaktycznym. Warto w tym miejscu przytoczyć przykład pochodzący z lat trzydziestych, będący jednocześnie wyjątkową egzemplifikacją kołtuńskiej cenzury. Opisuje go w swoich wspomnieniach Zbigniew Pitera, który w drugiej połowie lat trzydziestych objął posadę w Instytucie Filmowym PAT. Wprawdzie autor nie podaje roku, w którym rozegrały się opisywane wydarzenia, ale ze względu na charakter działalności Instytutu musiał to być rok 1936 lub lata późniejsze. Instytut Filmowy PAT powołany został między innymi do rozpowszechniania filmów wąskotaśmowych, w tym także szkolnych. Wiele dokumentów krajowych i zagranicznych, przyrodniczych, podróżniczych, reportażowych zredukowano z taśmy 35 mm na 16 mm, aby można je było wyświetlać na aparatach szkolnych^[33]. Następnie filmy przedstawiano odpowiedniej komisji do kwalifikacji, a potem wprowadzano zalecone przez nią zmiany. Zbigniew Pitera był jednym z tych pracowników Instytutu Filmowego PAT, który załatwiał w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych cenzurę filmów.

Pierwszą pozycją, którą się zająłem – pisze – była francuska krótkometrażówka „Dzień w afrykańskiej wiosce”. Film jak film, podróżniczy reportaż pokazywał egzotyczne widoczki, a spośród mieszkańców przeważnie kobiety murzyńskie z dziećmi na plecach albo przy piersi zajęte gospodarskimi czynnościami; a potem przy zachodzie słońca odbywały się zbiorowe tańce w rytmie tam-tamów. Wydawało mi się to wszystko pokazane bardzo rzeczowo, nieźle sfilmowane, więc zwołałem wysoką komisję. Już w czasie projekcji zauważyłem, że coś jest niedobrze, a gdy zapaliło się światło, rozpętała się istna burza:

– I wy to chcecie pokazywać w szkołach młodzieży? – ryczał radca z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego – przecież te Murzynki chodzą cały czas z odkrytymi piersiami!

– Zgadzam się z panem naczelnikiem – zawtórował mu jakiś cenzor. A do tego one mają sutki jak pięści! A to wymachiwanie na wszystkie strony biustami w tańcu jest skandaliczne! Za dużo też męskich pośladków. Wszystko to trzeba usunąć. Proszę zaprotokołować!

Następnego dnia ślęczałem długo przy stole montażowym, wycinając bez pardonu wszystkie, najmniejsze nawet murzyńskie biusty i co teższe pośladki. Film „Dzień w afrykańskiej wiosce” został zatwierdzony przez

[33] Więcej na temat działalności Instytutu zob. Hendrykowska 2015, a także Nowak-Zaorska 1969.

komisję i cenzurę. Był to dziwny film. Murzynki były w nim widoczne wyłącznie od tyłu, miało się wrażenie, że zawsze chodzą tyłem, nie karmiły niemowląt, nie pochylały się przy domowych zajęciach, a gdy któraś z nich już, już, miała się obrócić frontem do kamery, następowało cięcie godne Eisensteina, wzrok przenosił się na palmy i morze, albo na mężczyzn, ale widocznych tylko do pasa. A po całodziennym trudzie Murzynki wcale nie miały ochoty na tańce, tylko od razu szły tyłem (!) spać, nie nakarmiwszy nawet niemowląt. (Pitera 1979, s. 62)

Stosunkowo niewielka liczba zachowanych dokumentów dotyczących cenzury kinematograficznej w Polsce sprawia, że w wielu przypadkach musimy polegać na relacjach prasowych i wspomnieniach. Wiele spraw do dziś pozostaje niejasnych, na przykład w sprawie filmów radzieckich niewprowadzonych na ekrany. Wydział Prasowy MSW bronił się, że filmy te (między innymi *Turksib*, o który dopominali się dziennikarze, którzy widzieli go w poselstwie sowieckim, czy *Pielgrzym* Chaplina) w ogóle nie zostały zgłoszone do cenzury. Czy tak było rzeczywiście?

Czytając relacje prasowe, często nie wiemy, ile w nich prawdy ile legendy i domysłów wokół działalności cenzury. Gdy w Warszawie pojawił się jeden z nielicznych filmów radzieckich *Burza nad Azją* (1928) Wsiewołoda Pudowkina, dziennikarz odnotował:

Film jest podobno niesłychanie obcięty. [...] Rozmawiałem z osobą, która ten film widziała w Wiedniu i w Polsce, i okazuje się, że wersja polska z ledwością przypomina oryginał, względnie edycję austriacką. Ogólnie mówi się, że zarzuty co do skrótów należy kierować nie tylko pod adresem cenzury, ale również do właścicieli tego filmu, którzy powycinali według swego widzimisię rozmaite mniej ważne sceny, aby nie przekroczyć metrażu. (Świdziński 2015, s. 337)

No właśnie: „podobno”, „mówi się”, „ktoś powiedział”...

Wiele filmów zagranicznych zachowanych w naszych zbiorach jest niekompletnych. Czy jest to tylko efekt działania czasu (to zapewne najczęstszy przypadek), czy też ślad działalności nożyc cenzora, a może właściciela kina czy biura wynajmu? Konsekwentnie rekonstruujemy najstarsze filmy, poszukujemy kompletnych kopii, a gdy je już uzyskamy, nie pochylamy się nad tymi „gorszymi”, pozbawionymi konkretnych ujęć lub scen. Niestety, nie mamy zachowanych kompletnych dokumentów cenzury, nie jesteśmy też w tak luksusowej sytuacji, jak np. amerykańscy, czy zachodnioeuropejscy historycy filmu, którzy badając dzieje cenzury we własnym kraju, mają do dyspozycji wszystkie kopie oraz odpowiednią dokumentację dotyczącą działań cenzorskich (zob. między innymi Sova 2006). Myślę jednak, że czasem, mimo trudności i wbrew naturalnej potrzebie zrekonstruowania dzieła filmowego, warto pochylić się także nad okaleczonymi szczątkami filmów prezentowanych na przedwojennych polskich ekranach. Może zobaczymy czasem coś więcej niż tylko zniszczoną i dalece niekompletną taśmę filmową.

BIBLIOGRAFIA

- Biel U., 1991a, *Polski kodeks Haysa*, „Film”, nr 44.
- Biel U., 1991b, *Urok zakazanego*, „Film”, nr 47.
- Biel U., 1993, *Cenzura i kontrcenzura w Polsce międzywojennej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 3.
- Choromański, Z. 1930, *Przeciwdziałanie zepsuciu w parafiach miejskich*, w: *Duszpasterstwo miejskie. Pamiętnik kursu duszpasterskiego w Warszawie (4–8 listopada 1929)*, Warszawa.
- Czyżowski K.A., 1931, *Polski przemysł filmowy*, „Jutro Pracy”, nr 13.
- Hendrykowska M., 2015, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań.
- Hendrykowska M., Hendrykowski M., 1996, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896–1996*, Poznań.
- Heymanowa S., 1931, *Dwie miary*, „Kino”, nr 17.
- Hoberman J., 2010, *„Bridge of Light”. Yiddish Film Between Two Worlds*, Hanover–London.
- J.K., 1929, *„W lasach polskich”* „Robotnik”, nr 13.
- J.W. [Jan Sokolicz Wroczyński?], 1919, *Cenzura a kinematograf*, „Kino”, nr 1 (15 marca).
- Janusz [Stanisław Łapiński], 1911, *Kronika Tygodniowa*, „Rozwój”, (29 VII).
- Kalinowski Z., 1920, *Nieprawdopodobne, a jednak prawdziwe*, „Kino”, nr 3.
- L.B. [Leon Brun], 1919, *Protestowania*, „Kino”, nr 17.
- Lam S., 1921, *Przepisy prasowe i widowiskowe obowiązujące w granicach Państwa Polskiego*, Warszawa.
- Lechicki Cz., 1932, *W walce z demoralizacją. Szkice literacko-społeczne*, Miejsce Piastowe.
- „Literarisze Bleter” 1930, nr 7.
- Madej A., 1986, *Misterium nożyc*, „Film”, nr 31.
- Madej A., 1994, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków.
- Marczewski A., 1925, *Cenzura teatralna i kinematograficzna*, Warszawa.
- Mora-Listopad S., 1920, *Złe strony naszej cenzury teatralnej*, „Kino”, nr 5, s. 48.
- Nowak-Zaorska I., *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Pitera Z., 1979, *Wspomnienia krytyka*, „Kino”, nr 4.
- Prowincjonalni satrapi*, 1920, „Kino”, nr 12.
- Przegląd prasy. Kinematograf*, 1911, „Kurier Warszawski”, nr 246.
- Represje cenzuralne*, 1919, [bez autora], „Kino”, nr 31.
- Słonimski A., *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1931a, nr 13.
- Słonimski A., *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1931b, nr 18.
- Słonimski A., 2007, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, wybór, wstęp i opracowanie naukowe M. Hendrykowska i M. Hendrykowski, Warszawa.
- Sova D.B., 2006, *125 zakazanych filmów. Historia cenzury w kinie*, przeł. M. Hen. Warszawa.
- Stern A., 1959, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa.
- Szwajcer J. (Jotes), 1926, *O cenzurze filmowej (wywiad z naczelnym cenzorem)*, „Kalendarz Wiadomości Filmowych”.
- Świdziński W., 2015, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, Warszawa.
- Tajemnica „Ochrany” filmowej*, 1931, [bez autora] „Jutro pracy”, nr 8.
- W rocznicę powstania cenzury*, 1920, [bez autora] „Kino”, nr 14, s. 74.
- Włodek R., 2011, *„W lasach polskich” Józefa Opatoszu na ekranie*, „Midrasz”, nr 5.
- Zahorska S., 1931a, *Kronika filmowa* „Wiadomości Literackie”, nr 16.
- Zahorska S., 1931b, *Zakazane „Alleluja”*, „Wiadomości Literackie”, nr 6.