

Barbara Giza

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
ORCID 0000-0002-2207-0662

Adam Wyżyński

Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny
ORCID 0009-0002-5209-5374

Zbiory archiwalne FINA jako źródła do badania mechanizmów kontroli na różnych etapach produkcji filmu w okresie PRL

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.3.02>

Streszczenie

Celem artykułu jest wyodrębnienie i opisanie etapów kontroli, jakim były poddawane projekty filmowe w okresie PRL, od pomysłu do dystrybucji gotowego filmu. Podstawą opisu są zbiory dokumentacyjne Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego. Autorzy charakteryzują poszczególne etapy kontroli w oparciu o konkretne przykłady dokumentów.

Słowa kluczowe

cenzura filmowa, archiwum FINA, PRL

Cenzura wobec filmu nie jest zjawiskiem typowym jedynie dla PRL. W Polsce istniała już wcześniej i była uregulowana prawnie. W latach 1919-1939 ogłoszono dwa zasadnicze dokumenty legislacyjne (z szeregiem zmieniających się przepisów wykonawczych): „Dekret w przedmiocie przepisów tymczasowych o widowiskach” z 1919 r., wprowadzający obowiązek uzyskania pozwolenia na realizację i wyświetlanie filmu z tekstem słownym na terenie byłego zaboru rosyjskiego, oraz „Ustawa z dnia 13 marca 1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu”, której artykuł 20 odnosił się wprost do działań cenzorskich, nazywając je „badaniem filmów”. W myśl tej ustawy „badania” miała przeprowadzać komisja powołana przez ministrów spraw wewnętrznych oraz wyznań religijnych i oświecenia publicznego. Odmowa pozwolenia na publiczne wyświetlanie filmu następowała, o ile uznano, że wyświetlanie to „mogłoby: zagrażać żywotnym interesom Rzeczypospolitej, bezpieczeństwu, spokojowi lub porządkowi publicznemu, narazić na szkodę powagę Rzeczypospolitej lub jej stosunek do państw zagranicznych, obrażać część narodową lub uczucia religijne, nawoływać do wojny, wpływać na zdziwienie obywateli u widzów lub działać na nich demoralizująco”¹. Zasadniczą cechą działań cenzury w okresie międzywojennym była kontrola gotowego filmu – obowiązkowa, o ile ten miał być publicznie wyświetlany, co z kolei umożliwiło wyłącznie uzyskanie specjalnej legitymacji, w której opisywano m.in. dokonane modyfikacje cenzorskie. Dotyczyło to także filmów zagranicznych rozpowszechnianych w Polsce. W zbiorach archiwum

1 Ustawa z dnia 13 marca 1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu, Dz.U. 1934 r. Nr 36 poz. 323, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19340360323> [dostęp: 22.08.2023]. Por. także A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1994.

586	Dziennik Ustaw. Poz. 323.	Nr. 36.
<p>stra Spraw Wewnętrznych oraz Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.</p> <p>(2) Przy badaniu filmów treści wojskowej lub związanej z życiem wojska wymagany jest udział delegata Ministerstwa Spraw Wojskowych.</p> <p>Art. 19. (1) Pozwolenie na publiczne wyświetlanie filmu uprawnia do wyświetlania go z reguły tylko przed osobami, które ukończyły 18 lat życia.</p> <p>(2) Przed młodzieżą poniżej lat 18 wolno wyświetlać tylko filmy, których wyświetlanie uznano wyraźnie dla niej za dozwolone.</p> <p>(3) W przerwach wyświetlania filmów, dozwolonych dla młodzieży, nie mogą być demonstrowane urywki filmów nie dozwolonych dla młodzieży oraz nieodpowiednie dla młodzieży reklamy handlowe.</p> <p>(4) Wyświetlanie filmu dostępnego dla młodzieży nie może być połączone z produkcjami o charakterze widowiskowym.</p> <p>(5) Publiczne wyświetlanie filmów przed dziećmi poniżej lat 6 jest zabronione.</p> <p>Art. 20. (1) Władza odmówi pozwolenia na wyświetlanie filmu, jeśli badanie wykaze, że publiczne wyświetlanie mogłoby: zagrażać żywotnym interesom Rzeczypospolitej, bezpieczeństwu, spokojowi lub porządkowi publicznemu, narazić na szkodę powagę Rzeczypospolitej lub jej stosunek do państw zagranicznych, obrażać część narodową lub uczucia religijne, nawoływać do wojny, wpływać na zdziwienie obywateli u widzów lub działać na nich demoralizująco.</p> <p>(2) Władza odmówi pozwolenia na wyświetlanie przed młodzieżą [art. 19 ust. (2)] filmów, wskazanych w ust. (1), a nadto tych filmów, które mogą oddziaływać szkodliwie na rozwój tych osób pod względem moralnym, umysłowym lub zdrowotnym, albo też spowodować ich przerażenie.</p> <p>(3) Jeżeli powody odmowy pozwolenia odnoszą się tylko do części filmu, władza udzieli pozwolenia na wyświetlanie filmu z wyłączeniem części zakwestionowanej, o ile wnoszący podanie wyrazi zgodę na wycięcie tych części i oddanie ich władzy, udzielającej pozwolenia.</p> <p>(4) Władza może ograniczyć pozwolenie na wyświetlanie filmu do pewnego obszaru Rzeczypospolitej, jeśli uzna, że, ze względu na szczególne stosunki na obszarze wyłączonego, wyświetlanie na nim filmu mogłoby być szkodliwe z uwagi na interes publiczny.</p> <p>Art. 21. (1) Film, na którego wyświetlanie władza odmówiła pozwolenia, można przedstawić do powtórnego zbadania, jednakże z wyraźnym wskazaniem na tę okoliczność.</p> <p>(2) Postanowienie ust. (1) stosuje się analogicznie do reklam, którym odmówiono zatwierdzenia.</p> <p>Art. 22. (1) Władza, która udzieliła pozwolenia na wyświetlanie filmu, może zawiesić udzielone pozwolenie w stosunku do całego lub części filmu, jeżeli istnieje jedno z wymienionych w art. 20 ust. (1) i (2) powodów odmowy pozwolenia na pu-</p>	<p>bliczne wyświetlanie zostanie ujawnione dopiero po wydaniu pozwolenia.</p> <p>(2) W przypadku zawieszenia pozwolenia film podlega z urzędu nowemu badaniu w przeciągu 14 dni od daty zawieszenia. W razie ujemnego wyniku badania pozwolenie należy cofnąć w całości lub w części (art. 20).</p> <p>(3) Pozwolenie na publiczne wyświetlanie filmu gąsienic, o ile chodzi o filmy pełno-programowe, po upływie lat 6, a o ile chodzi o filmy, przedstawiające aktualności (zdarzenia) dnia, po upływie 6 miesięcy, zaś na obszarze m. st. Warszawy po upływie 3 miesięcy od daty wystawienia pozwolenia.</p> <p>Art. 23. (1) Pozwoleń na publiczne wyświetlanie filmów udziela oraz środki reklamy zatwierdza Minister Spraw Wewnętrznych.</p> <p>(2) Od odmownej decyzji służy stronie sprzeciw do władzy, wymienionej w ust. (1), który wniesić należy w ciągu 14 dni od doręczenia decyzji.</p> <p>Art. 24. (1) Za badanie filmów ubiegający się o pozwolenie obowiązany jest uiszczyć opłatę, której wysokość i sposób uiszczania ustala rozporządzenie, wydane przez Ministra Spraw Wewnętrznych w porozumieniu z Ministrami Przemysłu i Handlu oraz Skarbu.</p> <p>(2) Podania i świadectwa w sprawie zatwierdzenia środków reklamy są wolne od opłaty, przewidzianej w ust. (1), i od opłat stęplowych.</p>	
Rozdział 4.		
Nadzór nad publicznym wyświetlaniem filmów.		
<p>Art. 25. (1) Nadzór nad publicznym wyświetlaniem filmów sprawują powiatowe władze administracji ogólnej oraz w trybie nadzoru służbowego wojewódzkie władze administracji ogólnej i Minister Spraw Wewnętrznych.</p> <p>(2) Delegatów tych władz, zaopatrzonych w delegacje służbowe, zarządy instytucji, wymienionych w art. 15 ust. (2) zdanie pierwsze, jak również posiadacze przedsiębiorstw publicznego wyświetlania filmów, obowiązani są wpuścić w każdym czasie do lokalu wyświetlania filmu i oddać do ich dyspozycji odpowiednie miejsca siedzące.</p> <p>Art. 26. Posiadacze pozwolenia, przewidziane go w art. 7, oraz instytucje, wskazane w art. 15 ust. (2) zdanie pierwsze, podlegają obowiązkowi wykazania się na żądanie organów, wymienionych w art. 25, uzyskanym pozwoleniem na publiczne wyświetlanie filmu.</p> <p>Art. 27. (1) W razie stwierdzenia, że na wyświetlany publicznie film nie uzyskano pozwolenia, przewidzianego w art. 23 ust. (1), lub że treść tego pozwolenia nie jest zgodna z wyświetlanym filmem, delegat władzy [art. 25 ust. (2)] może zarządzić zaprzestanie dalszego wyświetlania filmu. O zarządzeniu wniósł niezwłocznie zawiadomić powiatową władzę administracji ogólnej.</p>		

ll.1. Ustawa z dnia 13 marca o filmach i ich wyświetlaniu (Źródło: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19340360323/O/D19340323.pdf>, dostęp: 8 XI 2023r)

FINA znajduje się kilkanaście zachowanych legitymacji cenzorskich dopuszczających filmy do eksploatacji. Tuż po wojnie, w latach 1944-45, kontynuowano praktykę nadawania legitymacji w stosunku do filmów zagranicznych².

W kolejnych latach sytuacja ulegała radykalnej zmianie i – w związku z przejmowaniem przez państwo, stosujące w omawianym zakresie model marksistowski, całości procesów produkcyjnych oraz dystrybucyjnych w obszarze sztuki, także filmowej – kontrola polskich filmów zaczęła obejmować wszystkie etapy produkcji i rozpowszechniania, z samym pomysłem włącznie. Miała zatem charakter prewencyjny, totalny, bezwzględnie uwarunkowany ideologią.

Działalność urzędu cenzury mieściła się w ramach cenzury instytucjonalnej, a od lipca 1946 roku pozostawała domeną Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, który podlegał prezesowi Rady Ministrów (wcześniej, od stycznia 1945 – funkcjonującego pod nazwą Centralne Biuro Kontroli Prasy, podległe Ministerstwu Bezpieczeństwa Publicznego). Urząd ten funkcjonował przez czterdzieści cztery lata i został zniesiony decyzją Sejmu z 11 kwietnia 1990 roku. Działalność tego urzędu była usankcjonowana przepisami ściśle określonymi i mającymi charakter dyrektywny wobec osób wykonujących pracę cenzorską.

Natomiast we wszystkich dziedzinach funkcjonowania publicznego, także w każdym środowisku twórczym, istniał rodzaj cenzury pozainstytucjonalnej, która zbudowała system o charakterze złożonym, wytworzony pod wpływem szeregu czynników. Najważniejszym z nich była świadomość mechanizmów działania cenzury instytucjonalnej, ale także istnienia szeregu niepisanych zasad i nie dość wyraziście – ale w sposób oczywisty dla członków danego środowiska – sformalizowanych reguł kontroli. Na system ten składały się zabiegi kontrolujące o charakterze bardziej złożonym, trudniej poddającym się jednoznacznym ocenom aniżeli jednoznaczne działania cenzury instytucjonalnej. Naukowa analiza tych zabiegów oraz diagnoza wymagają zbadania wielu dokumentów, znajomości szerokich kontekstów, a także wiedzy środowiskowej. Określimy je jako wyraz cenzury wewnętrznej.

Wybrane obszary kinematografii są bardzo dobrym przykładem działania tego rodzaju cenzury. Dokumentacja znajdująca się w archiwum FINA, pozyskiwana od 1955 roku, stanowi bogate źródło wiedzy oraz pozwala opisać prawie całe spektrum działania mechanizmu cenzury wewnętrznej. Obecnie analizy tych zasobów prowadzą do wniosku, że niewystarczające jest zapoznawanie się z nimi bez znajomości wewnętrznych, często niepisanych norm, zwyczajów i rytuałów oraz

2 Por. K. Klejsa, *Cenzura filmów zagranicznych w Polsce Ludowej lat 1945-1956. Rekonesans*, „Kwartalnik Filmowy” nr 118 (2022), s. 155.

z pominięciem faktu, że i same te źródła są na ogół efektem działania cenzury, również tej wewnętrznej. Komunikowanie organizacyjne w ramach kinematografii PRL, jakie można zrekonstruować w oparciu o te materiały, charakteryzowały przecież rozmaite strategie, wynikające z gry, w której stawką były losy danego projektu filmowego³.

Cenzura wewnętrzna w kinematografii polegała na rozmaitych zabiegach, również takich o charakterze kamuflującym, niezadekretowanym wprost w przepisach, ale oczywistym dla wszystkich uczestników filmowego procesu produkcyjnego. Kontrola w sensie politycznym często była wpleciona w dyskusję na temat wartości artystycznej filmu, czego dowodem są protokoły posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy czy Komisji Kolaudacyjnej, które stanowiły dla władz politycznych narzędzie pośrednie, umożliwiające sterowanie (na ogół pomyślnie) produkcją filmów w pożądanym kierunku.

Określenie „kontrola” w stosunku do tak zaprojektowanego systemu wydaje się zatem bardziej adekwatne, ponieważ precyzyjniej oddaje sens czy istotę tych specyficznych zabiegów. Słowo to oznacza przecież nadzór, a także ciągłe dostosowywanie czy też dopasowywanie stanu zastanego do stanu wymaganego⁴. Na tym zaś polegał główny cel cenzury wewnętrznej, w którą włączone były właściwie wszystkie osoby funkcjonujące w systemie kinematografii, choć najbardziej dotyczyło to uczestników procesu decyzyjnego.

Każdy projekt filmowy był w związku z tym poddawany poszczególnym etapom kontroli, których egzemplifikacji dokonamy na przykładach materiałów archiwalnych ze zbiorów FINA. Ślady działalności kontrolnej zapisały się w różnego rodzaju źródłach: dokumentach, materiałach literackich i filmowych. Zaproponujemy pewien porządek tych źródeł oraz przedstawimy najciekawsze przykłady, aby ukazać ich potencjał badawczy, który stanowić może przyczynek do szerokich interdyscyplinarnych badań nad cenzurą. Zbiór ten, choć ważny dla zrozumienia systemu, jest często jedynie częścią, która wymaga dopełnienia poprzez badania na źródłach równoległych, zarówno w oparciu o materiały FINA, jak i z innych archiwów.

Etapy kontroli wyznaczają ówczesną drogę każdego projektu filmowego od pomysłu do dystrybucji, jako pokonywanie kolejnych barier. Na podstawie analizy źródłowej zbiorów FINA można wyodrębnić i próbować opisać te etapy według schematu: a) autokontrola autorska, b) kontrola w zespole filmowym, c) kontrola

3 Dla porządku dodać należy, że zbiory FINA zawierają także informacje dotyczące cenzury instytucjonalnej: nieliczne dokumenty, w których powoływano się na decyzje urzędu cenzury, źródła pośrednie (książki) czy źródła wywołane (wywiady, notacje). Zasób ten – jakkolwiek tutaj wspomniany – pozostanie w tym artykule poza zasadniczym obszarem zainteresowania.

4 Por. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/kontrola.html> [dostęp: 23.08.2023].

scenariusza, d) kontrola gotowego filmu (kolaudacja), e) kontrola i akceptacja filmu ze strony ministerstwa i władz partyjnych (w przypadkach wątpliwych). Ze względu na zmiany organizacyjne w kinematografii na przestrzeni historii PRL nazw kolejnych etapów używamy ogólnie, w celu opisanego poziomów kontroli, które dają się wyodrębnić na podstawie naszych zbiorów. Rekonstrukcja szczegółowa przemian wszystkich ogniw kontroli w okresie 1945-1989 przekracza możliwości tego opracowania. Decydujemy się na ujęcie źródłowe, które upoważnia nas do przyjęcia perspektywy zasobu FINA, a nie historyczno-organizacyjnej czy historyczno-politycznej. Innymi słowy: wychodzimy z założenia, że wymienione etapy istniały w kinematografii PRL zawsze, choć realizowano je poprzez rozmaite formy w różnych konfiguracjach, przez instytucje o zmieniających się nazwach; co najważniejsze – również ze zmiennym naciskiem na poszczególne poziomy, w zależności od czasu i okoliczności, zwłaszcza politycznych. Charakterystyczne pod tym względem są przełomy polityczne, kiedy to system kontrolny z zasady tracił zdolność dokładnej orientacji w kwestii dopuszczalnych granic treści twórczości filmowej.

Autokontrola autorska

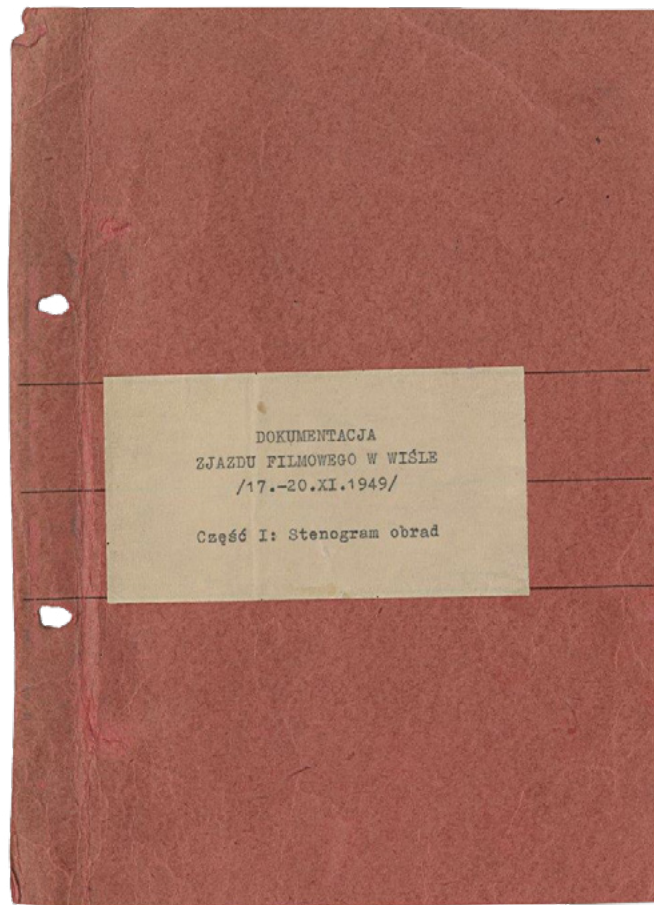
Jest to poziom najtrudniejszy do miarodajnych badań, ponieważ odnosi się do stanu świadomości ówczesnych twórców, mających orientację co do treści, które nie miały szans na zaistnienie w projekcie filmowym, a jednocześnie dysponujących świadomością treści oczekiwanych przez władze. Autokontrola autorska operowała w istocie pomiędzy ową orientacją i ową świadomością. O tym, jaki był stopień samoograniczania, świadczyć mogą głównie wspomnienia i wywiady, w których twórcy często wracają do pomysłów czy szkiców odłożonych i nigdy niezgłoszonych do zespołów filmowych ze względu na pewność, że nie zostaną zrealizowane. Przykładem mogą tutaj być niektóre projekty opisane w książce Stanisława Janickiego *Marzenia filmowe Andrzeja Wajdy*⁵. Współcześnie można także pokusić się o rekonstrukcję ówczesnych granic twórczej swobody przez odwołania do zapisów cenzury, np. z książki *Czarna księga cenzury PRL*⁶, znajdującej się w zbiorach biblioteki FINA.

5 S. Janicki, *Marzenia filmowe Andrzeja Wajdy*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2023.

6 *Czarna księga cenzury PRL. t. 1*, Aneks, Londyn 1977; *Czarna księga cenzury PRL. t. 2*, Aneks, Londyn 1978; T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Wydawnictwo Prohibita, Warszawa 2015.

Ślady autokontroli autorskiej można odnaleźć w dokumentach takich jak protokoły posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy, Rad Programowych itp., w których mimochodem wspomniane są tematy niemożliwe do podjęcia, o których wiadano, że nie mogą zostać oficjalnie zgłoszone nawet jako pomysły. Przykładem jest tu omawiana niżej dyskusja podczas posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Syrena” w związku z filmem *Polowanie na muchy*.

Z drugiej strony wiedzę o treściach wymaganych i oczekiwanych przez władze polityczne można dzisiaj uzyskać w oparciu o posiadane przez archiwum FINA źródła, głównie dokumenty partyjne dotyczące organizacji życia filmowego. Najbardziej wyrazistym przykładem materiału badawczego z tego obszaru w zbiorach FINA jest stenogram Zjazdu Filmowego w Wiśle⁷; jako inny ciekawy przykład można wymienić uchwałę Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku⁸.



Il. 2. Okładka dokumentacji Zjazdu Filmowego w Wiśle. Archiwum FINA, sygn. A-101

Kontrola w zespole filmowym

Na tym etapie chodziło o decyzje w ramach grupy twórców tworzących zespoły filmowe co do odnośnie wyłonienia projektów, które zostaną zgłoszone do realizacji przez dany zespół. Brano tu pod uwagę możliwości realizacyjne, jakość artystyczną, ale też szanse danego projektu na realizację, respektując przy tym aktualne okoliczności społeczno-polityczne, które wyznaczały granice dyskursu filmowego, a tym samym – granice ostatecznego dopuszczenia projektu do produkcji. W różnych okresach zawirowań politycznych zdarzało się, że w posiedzeniach rad programowych zespołów filmowych uczestniczyli także przedstawiciele władz politycznych.

7 [Zjazd Filmowy w Wiśle. Stenogram], Archiwum FINA, sygn. A-101.

8 Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku. „Materiały dla Zespołu Filmowego Komisji Sekretariatu KC PZPR”, Archiwum FINA, sygn. A-208, poz. 7, k. 1–6. Por. także T. Miczka, A. Madej, *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Katowice 1994, s. 27-34.

Zbiór FINA dotyczący tego poziomu jest niewielki i nie daje wiedzy całościowej, pozwala jednak z przekonaniem stwierdzić, że taki poziom istniał, oraz zorientować się – na podstawie analizy konkretnych przykładów – jaki był jego charakter. W archiwum znajdują się stenogramy z posiedzeń rad programowych różnych zespołów, w czasie których w wąskim gronie (głównie członków zespołu) omawiano projekty scenariuszowe z perspektywy nie tylko artystycznej, ale także wizerunkowej zespołu. W tym kontekście uczestnicy oceniali kryteria takie, jak: kwestia dbałości o poziom, świadomość warunków społeczno-politycznych i odpowiedzialność za wydźwięk powstającego projektu filmowego. Posiedzeniom rad z zasady przewodniczyli szefowie zespołów, którzy odpowiadali za realizowane projekty i byli ze swojej działalności (jeśli chodzi o powstające filmy) rozliczani zarówno w sensie jakościowym, frekwencyjnym, finansowym, jak i przede wszystkim – pod kątem umiejętności dostosowywania projektów filmowych do ram aktualnej polityki.

Język wypowiedzi z tych posiedzeń nie zawsze jest oficjalny i ma często charakter koleżeńskich wymian myśli wyrażanych w stylu potocznym. Jako jeden z przykładów można wymienić stenogram z posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Syrena” z 14 września 1968 roku⁹, poświęconego omówieniu scenariusza *Polowania na muchy*¹⁰, powstałego według opowiadania Janusza Głowackiego. Obradom przewodniczył Stanisław Wohl, uczestniczył w nich również minister Tadeusz Galiński (ówczesny zastępca członka KC PZPR). Wypowiedzi uczestników spotkania – jak można się zorientować w wyniku lektury stenogramu – miały często charakter nieoficjalny, bezpośredni. Na przykład Jerzy Pomianowski powiedział: „Uważam ten materiał za interesujący z kilku powodów i z kilku powodów śliski w realizacji”.¹¹ W podsumowaniu spotkania Janusz Głowacki, dziękując za uwagi, odpowiada z kolei, że „może uda [...] się coś wymyśleć”¹². Z kolei ciekawym świadectwem stosowania nieoficjalnego stylu wypowiedzi jest refleksja Andrzeja Wajdy, który opisuje w niej dylematy twórcy działającego w środowisku samoograniczeń i kontroli:

9 [Stenogram z posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Syrena” w dniu 14.IX.1968], Archiwum FINA, sygn. A-329, poz. 16.

10 J. Głowacki, „*Polowanie na muchy*”. *Scenariusz filmowy*, Archiwum FINA, sygn. S-27491.

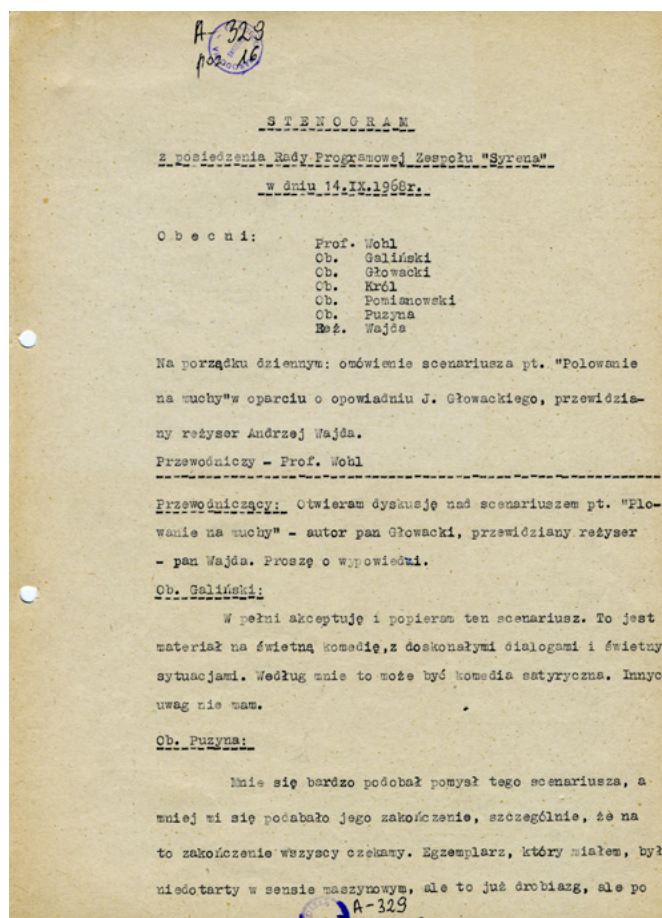
11 Stenogram z posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Syrena” w dniu 14.IX.1968], Archiwum FINA, sygn. A-329, poz. 16, k. 3.

12 Tamże, k. 11.

Otóż są środowiska, których nie możemy pokazać w komedii, a nawet nie możemy pokazać w filmie, bo na przykład nie możemy pokazać całego środowiska kościelnego, bo gdyby zrobić taką scenę w filmie, że przemawia do wiernych Wyszyński, a tu nagle zjeżdża do tej samej miejscowości zespół Czerwono-Czarnych z Warszką, która śpiewa, to obraz byłby niesłychanie ciekawy, ale tego zrobić nie możemy. W ogóle szeregu środowisk nie jesteśmy w stanie pokazać na ekranie i stąd bierze się to ograniczenie do środowiska artystycznego, bo jeszcze możemy pokazać środowisko prywatnej inicjatywy, ale nie możemy pokazać na serio środowiska robotniczego, jego dorabiania się¹³.

Wypowiedź ta pokazuje ówczesny sposób myślenia twórcy i zaświadcza o wysokiej świadomości istnienia sprecyzowanych ograniczeń tematycznych, dotyczących prezentacji środowiska robotniczego i stosunku do religii. Słowa Wajdy są w tym sensie także przykładem opisywanej w poprzednim podrozdziale autokontroli autorskiej.

Innego rodzaju świadectwa dostarcza stenogram z posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Iluzjon” z 12 września 1967 roku, w czasie którego omawiano scenopis Jerzego Passendorfera powstały na podstawie scenariusza *Kryształowe zwierciadło*¹⁴, którego kanwą była powieść Zbigniewa Nienackiego *Worek Judaszów* (1961). Historia rozgrywała się w 1946 roku i dotyczyła brutalnej walki UB z polskim podziemiem¹⁵. Paradoksalnie, reżyser, który uchodził za twórcę sytuującego się w nurcie zgodnym z aktualną polityką władz, tutaj ukazuje swój zniuansowany wizerunek. Passendorfer próbował zrealizować ten film po raz drugi (w 1965 z powodów politycznych zablokowano film już niemal na etapie zdjęć). Na poziomie wypowiedzi reżysera widać chęć do ukazania tematu jako niejednowymiarowego



Il. 3. Stenogram z posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Syrena” w dniu 14 IX 1968r., archiwum FINA, sygn. A-329, poz. 16

13 Tamże, k. 10.

14 J. Passendorfer, „Kryształowe zwierciadło”. *Scenopis*. Archiwum FINA, sygn. S-10409. Ostateczny tytuł filmu: *Akcja Brutus* (1970).

15 Więcej na temat tej sprawy: por. A. Czyżewski, *Obraz wroga – Stanisław Sojczyński „Warszyc” w prasie, literaturze i filmie PRL*, „Studia Historica Gedanensia” 2018, tom 9.

sporu. „Natomiast jeśli chodzi o racje, to one są po jednej i drugiej stronie”¹⁶ – mówi. Nie zgadza się z tym zdecydowanie przewodniczący rady i szef zespołu Czesław Petelski: „Racje muszą być po jednej stronie”¹⁷. Jest to przykład, jak na etapie kontroli w zespole filmowym temperowano twórcę filmowego i profilowano mający powstać film. Projekt był bardzo trudny z powodów politycznych, co stanowiło powód do burzliwej dyskusji oraz do poszukiwania formuły, która będzie do przyjęcia dla władz, ale też akceptowalna dla widza, którego nie chciano „rozgniewać” nachalną propagandą.

W pewnych okresach zespoły posiłkowały się również recenzjami zewnętrznymi zamawianymi u ekspertów, co miało silnie legitymizować projekty filmowe oraz wpływać na ich kształt i jakość. Część tych recenzji posiadamy w naszym archiwum.

Kontrola scenariusza

Ten poziom kontroli odnosi się do pełnej akceptacji gotowego scenariusza i skierowania go do produkcji. Miał charakter złożony, na co wskazuje analiza zasobu archiwalnego FINA.

Poznanie mechanizmu kontroli odbywającej się na tym poziomie umożliwia z jednej strony bardzo bogaty, niemal pełny, zbiór materiałów literackich, zrealizowanych i niezrealizowanych¹⁸, w tym scenariuszy, pomysłów, nowel, konspektów, scenopisów, a z drugiej – również bardzo pokaźny zbiór protokołów posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy, zwanej potocznie KOS. Bogactwo tego zasobu umożliwia prześledzenie procesu twórczego od pomysłu do scenariusza, a nawet scenopisu, ale także w wielu przypadkach poprzez różne wersje scenariuszy, do których wprowadzano zmiany, czasem zgodne z intencjami autora, częściej jednak – wymuszone przez czynniki kontrolne¹⁹. W wielu przypadkach można się domyślać źródła pochodzenia tych zmian, a szczególowej wiedzy w tym zakresie dostarczają protokoły posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy, która była ciałem formalnym, działającym prawie do końca lat 60. Funkcjonowała w systemie kadencyjnym,

16 [Stenogram z posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Iluzjon” w dniu 12.IX.1967], Archiwum FINA, sygn. 329, poz. 21, k. 27.

17 Tamże.

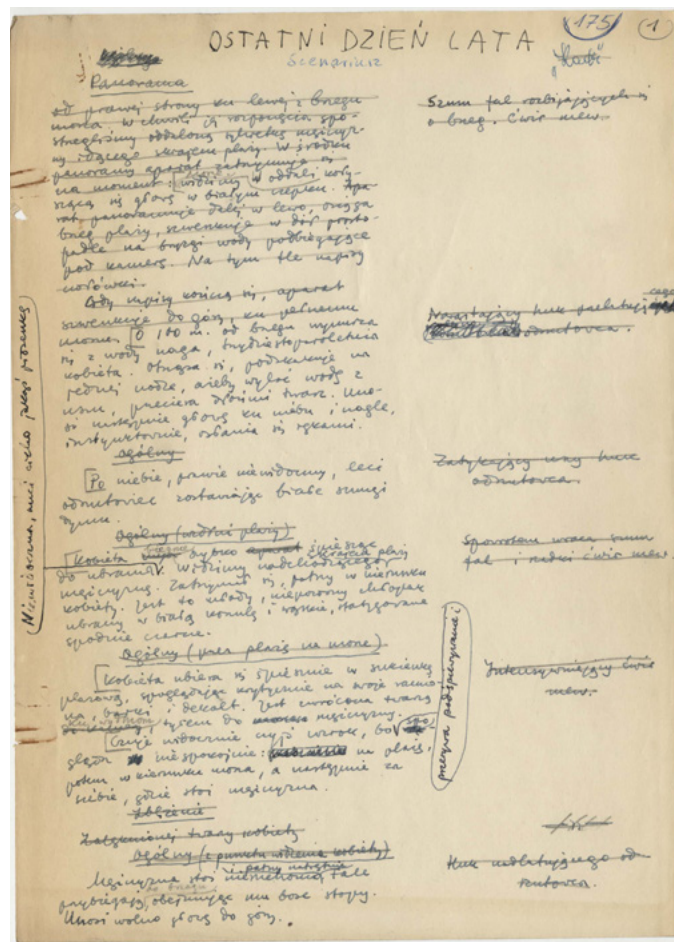
18 O zbiorze scenariuszy niezrealizowanych w kontekście badań nad kulturą PRL pisaliśmy szerzej w tekście: B. Giza, współpraca A. Wyżyński, *Niezrealizowane scenariusze filmowe w zbiorach FINA jako nowe źródło wiedzy o kulturze PRL-u* [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, K. Mąka-Malatyńska, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2020.

19 Przykład takiego projektu opisuje Konrad Klejsa w tekście *Piętnaście żywotów półkownika. Historia powstania, cenzury i rozpowszechniania filmu Ręce do góry*, „Pleograf” 2023, nr 2.

a jej przewodniczącym był szef kinematografii w randze wiceministra, do którego należała ostateczna decyzja o skierowaniu scenariusza do realizacji. Tutaj znajdowało się pierwsze formalne ogniwo nierównej konfrontacji autorów danego projektu filmowego z ludźmi reprezentującymi aktualną władzę, zarówno w sensie formalnym, jak i nieformalnym.

Jeśli chodzi o zbiór materiałów literackich, bardzo bogatej wiedzy dostarcza (dostępny w czytelni Biblioteki Naukowej FINA) wewnętrzny Centralny Katalog (CK), zawierający opracowane informacje dotyczące pokażnej części zasobu. Dla badacza, który zajmuje się tematem cenzury okresu PRL, istotne będą tytuły scenariuszy, które występują w wielu wersjach, co świadczy o długotrwałym nieraz procesie wprowadzania rozmaitych zmian do materiału scenariuszowego. Wyrazistym przykładem jest tu scenariusz *Słońce wschodzi raz na dzień*²⁰ autorstwa Wiesława Dymnego (1967), występujący w sześciu wariantach, co świadczy o tym, że musiał być wielokrotnie poprawiany i dostosowywany do wytycznych warunkujących dopuszczenie go do kolejnych etapów realizacji. Charakter i rozległość wprowadzanych do scenariusza zmian pozwala zorientować się w zakresie wymogów władz co do treści uznawanych za możliwe do upowszechniania w dyskursie publicznym. Kwestie te analizował szerzej Piotr Zwierzchowski w książce *Filmowe reprezentacje PZPR*²¹.

W katalogu znajdują się także scenariusze niezrealizowane, jednakże trzeba mieć na uwadze, że jedynie część z nich nie została zaakceptowana z powodów związanych z cenzurą. Zbiór zawiera bowiem także materiały słabe pod względem artystycznym,



II. 4. Scenariusz filmu *Ostatni dzień lata*, archiwum FINA, sygn..S-102 s 1

20 W. Dymny, „*Słońce wschodzi raz na dzień*”. *Scenariusz filmowy*, Archiwum FINA, sygn. S-10942, S-10943, S-5925, S-5933, S-5926.

21 P. Zwierzchowski, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2022.

nietrafione, nieudane, niekorespondujące z ówczesnymi czasami. Uwagę zwraca natomiast fakt, że ich autorami są często uznani literaci czy osoby znane z życia publicznego.

Protokoły Komisji Ocen Scenariuszy w zbiorach FINA liczą ok. 300 pozycji archiwalnych. Stanowią one bogaty zasób wiedzy o mechanizmie kontroli wewnętrznej, gdzie ścierały się różne zdania, poglądy i opinie, wpływające na kształt formułowanych uwag i zarzutów. Obok kwestii artystycznych oczywiście uwagę zwracano na aspekty społeczno-polityczne, kluczowe dla systemu PRL, jednak trzeba nadmienić, że również obszar obyczajowy niekiedy stanowił przedmiot kontrowersji, wzbudzających czujność w procesie oceny, a de facto kontroli danego scenariusza. Ciekawym tego przykładem jest protokół posiedzenia KOS w sprawie niezrealizowanego w Polsce scenariusza *Bramy rajy* według powieści Jerzego Andrzejewskiego²², który miał filmować Andrzej Wajda. Posiedzenie odbyło się 7 czerwca 1963 roku, zgłoszono szereg zastrzeżeń, w tym – natury obyczajowej. Jerzy Toeplitz zgłosił wątpliwość:

Czy nie obawia się reżyser ryzyka pokazywania uczuć, jakie żywi hrabia do Aleksego, miłości Jakuba i miłości Aleksego? [...] przecież film musi być przesycony męską miłością, bo inaczej go w ogóle nie będzie. A to przecież w warunkach pewnych ustalonych kanonów moralności, do których przywykło społeczeństwo, też przedstawia pewne ryzyko²³.

Możliwości badania poziomu kontroli związanego ze scenariuszem (czy szerzej – z materiałem literackim) są bardzo szerokie, ze względu na bogactwo źródeł, jednakże jest to zadanie skomplikowane. Trzeba przyjąć, że często są one także świadectwem gier między środowiskiem a władzą, gier środowiskowych, a także rozgrywek indywidualnych. Są także niewątpliwie, o czym była już mowa, świadectwem rozległości i dogłębności procesów kontroli wewnętrznej w danym momencie historycznym okresu PRL. Być może w tej części źródeł ujawnia się w sposób wyrazisty, ale i trudny do rozpoznania ze względu na swoją wielowymiarowość – istotny etap procesu kontrolnego, ciągle stanowiący jako całość wyzwanie badawcze.

Akceptacja scenariusza oznaczała na ogół skierowanie go do realizacji, która również podlegała mechanizmom kontrolnym. W archiwum FINA nie ma na ten temat dokumentów, ale też etap ten trudno było uchwycić w formalnej dokumentacji. Polegał on z zasady na obecności na planie filmowym osoby, która wchodziła w skład ekipy filmowej i pełniła rolę obserwatora obdarzonego zaufaniem władz kinematografii,

22 J. Andrzejewski, „*Bramy rajy*”, *Scenariusz filmowy*, Archiwum FINA, sygn. S-9191.

23 Protokół posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy z dnia 7 VI 1963, sygn. A-214, poz. 344. Por. także: B. Giza, *Bramy rajy*|*Niezrealizowane scenariusze Andrzeja Wajdy*, <https://fina.gov.pl/badania/bramy-rajy-niezrealizowane-filmy-wajdy/> [dostęp: 29.08.2023].

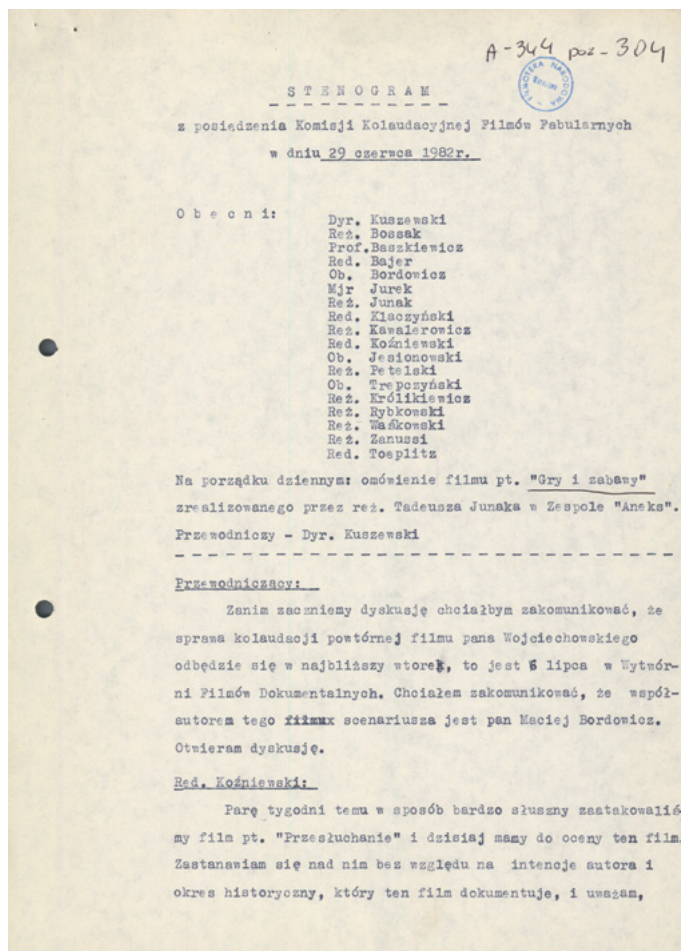
które delegowały tę osobę w charakterze nieformalnego informatora. Celem tej praktyki była kontrola nad realizacją projektu zgodnie z zaakceptowanym scenariuszem.

Elementem tej kontroli były również obowiązkowe regularne przeglądy nakręconych materiałów, odbywające się w czasie realizacji zdjęć, których celem była ocena jakości artystycznej i technicznej. Jednocześnie jednak już na tym etapie dawało to okazję do skontrolowania materiału pod kątem zgodności z wytycznymi cenzury. Ślady kontroli na etapie produkcji mogły się zachować w teczkach produkcyjnych, które są zdeponowane w znajdującym się w Milanówku Oddziale Dokumentacji Osobowej i Płacowej Archiwum Państwowego w Warszawie.

Kontrola gotowego filmu (kolaudacja)

Komisje kolaudacyjne w okresie PRL-u były powoływane w celu przyjęcia filmu, skierowania go do dystrybucji (w tym dla określenia zakresu rozpowszechniania – szeroki czy ograniczony), wprowadzenia ewentualnych poprawek aż do możliwości zablokowania tytułu. Przewodniczącym komisji (podobnie jak w KOS) był wiceminister kultury i sztuki – szef kinematografii.

Komisje kolaudacyjne również funkcjonowały w systemie kadencyjnym – procedura działania wobec danego filmu polegała na jego obejrzeniu, dyskusji i wystawieniu przez każdego członka komisji oceny dzieła w dwóch kategoriach: ideowej oraz artystycznej. Dopiero suma tych ocen wyznaczała wskazaną przez kolaudantów kategorię filmu; rozpiętość wynosiła tutaj od najwyższej, pierwszej kategorii do najniższej – czwartej. Przyznana kategoria stawała się nie tylko wyznacznikiem wartości samego filmu, ale przede wszystkim skutkowałą wysokością ostatniej raty ujętej w kosztorysie, którą wypłacano członkom ekipy filmowej. W przypadku I kategorii była to wysokość 100 procent, a już przy IV – jedynie 25 procent. Zdobyte wysokiej I kategorii artystycznej filmu przyspieszało też awans twórcy w kategorii



Il. 5. Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29 czerwca 1982 r. Archiwum FINA, sygn. A-344, poz. 304

reżyserskiej. Powiązanie finansowej nagrody z kategorią ideowości filmu stanowiło zachętę do realizacji filmów zgodnych z oficjalną polityką.

Wskazania i oceny, które przedstawiała Komisja Kolaudacyjna w odniesieniu do konkretnego tytułu filmu, musiały jeszcze zostać zaakceptowane przez wiceministra odpowiedzialnego za kinematografię. Jako przewodniczący komisji miał on prawo dokonać zmiany w wyżej wymienionych ustaleniach oraz kategoriach, co dawało mu pełną kontrolę w sytuacji, kiedy werdykt komisji był niewygodny dla władz. Niekiedy również treść dyskusji (szczególnie głosy członków komisji związanych z władzą) stawała się dla ministra pretekstem do podjęcia decyzji o zatrzymaniu filmu.

Posiedzenia komisji wraz z dokumentacją podlegały protokołowaniu, czego rezultatem było powstanie znaczącego zasobu, który dzisiaj znajduje się w archiwum FINA. Zbiór ten jest bardzo bogaty (obejmuje dyskusje na temat ponad 700 tytułów filmów fabularnych, nielicznych tytułów filmów dokumentalnych (po WFD), animacji (po Studiu Miniatur Filmowych), dotyczące filmów fabularnych karty ocen z końca lat 80. i nieliczną korespondencję zespołów z ministerstwem). Ze względu na istotną, może kluczową, rolę tego poziomu kontroli – stanowi on frapujący materiał badawczy.

Trzeba jednak mieć na uwadze, iż dokumenty te zostały wytworzone w instytucjach, gdzie zasadą był system kontroli wewnętrznej. Wytwarzanie dokumentów było wypadkową tego systemu, co skutkuje dzisiaj koniecznością lektury krytycznej, przyjęcia postawy dystansu badawczego i podjęcia prób weryfikacji w oparciu o inne źródła. Błędem byłoby zatem przypisywanie tym dokumentom pełnej wiarygodności jako świadectwom rzeczywistego przebiegu posiedzeń.

Jaskrawym przykładem ukazującym zakres różnic pomiędzy faktycznie wypowiedzianymi przez kolaudantów kwestiami, które zostały nagrane na taśmę przez reżysera

Załącznik
do zarządzenia nr 69
Ministra Kultury i Sztuki
z dnia 25 września 1974 r.

KARTA OCEN FILMU

Jerzy Bossak

.....
/imię i nazwisko Członka Komisji/

Gry i zabawy /reż. T. Gwóźdź, 25. Artek - ok. 29.06.80
.....
/tytuł filmu, imię, nazwisko reżysera, nazwa zespołu, data/

1. a. Ocena ideowa filmu od 1 do 25 punktów

/elementy polityczne,
społeczne, wychowawcze,
poznawcze itp./

b. Ocena artystyczna filmu od 1 do 25 punktów

/układ tonacyjny, koncepcja
celowość środków obrazowo-
wyrazowych, postawienie kon-
fliktu, rytmik postaci, montaż,
obsada i gra aktorska, scenografia,
zdjęcia, muzyka, dźwięk itp./

.....
ogółem punktów

2. Kategoria I od 45 do 50 punktów
II od 39 do 44 punktów
III od 30 do 37 punktów
IV od do 29 punktów

3. Zasięg rozpowszechnienia: szeroki - ograniczony

4. Propozycja granicy wieku dzieci - młodzież szkolna
- tylko dorośli

5. Czy film może reprezentować kinematografię polską na
międzynarodowych festiwalach? tak - nie

6. Inne uwagi: *nie kontrowersyjnie charakteru przesady,*

.....
/podpis/

odpowiednie podkreślić

113/81

II. 6. Karta ocen filmu *Gry i zabawy* wypełniona przez Jerzego Bossaka.
Archiwum FINA, sygn. A-344, poz. 304i

(i potem przez niego spisane)²⁴, a oficjalnym dokumentem opisanym jako stenogram z kolaudacji jest dokumentacja filmu Ryszarda Bugajskiego *Przesłuchanie*, znajdująca się w zbiorach FINA²⁵. Różnice te są w tym przypadku znaczące i wynikają z kontrowersyjności samego filmu, który wywołał burzliwą dyskusję – stąd przypuszczalnie decyzja o zafałszowaniu w protokole informacji o prawdziwym przebiegu wydarzenia.

Kolaudacja jako etap kontroli jest zawsze przede wszystkim wypadkową „swojego” czasu, na który składały się realia społeczno-polityczne wpływające na przebieg dyskusji oraz warunkujące decyzje poszczególnych członków komisji. Przypadek kolaudacji filmu Janusza Kijowskiego *Indeks*, która miała miejsce 13 X 1980 roku, a więc w okresie tzw. karnawału Solidarności, pokazuje radykalną zmianę w relacjach między twórcami a reprezentantami władzy, która zapisała się w protokole posiedzenia. Filmowcy wprost mówią o filmach zatrzymanych pod koniec lat 70. i domagają się wyjaśnień oraz ponownego rozpatrzenia decyzji o „zdjęciu ich z półki”. W tym sensie odważnie wpisują *Indeks* w szerszy kontekst procesu decyzyjnego uwarunkowanego politycznie, o którym mówią otwarcie, stawiając przedstawicieli władzy przed koniecznością tłumaczenia się.

Ciekawe byłoby prześledzenie treści stenogramów kolaudacyjnych nie tak, jak czyniono to najczęściej dotychczas – wyłącznie pod kątem konkretnych filmów, ale traktując je jako obszerny zbiór dokumentów, które dają świadectwo tego, jak na przestrzeni 40 lat zmieniała się polityka w kinematografii, jak formułowane były w poszczególnych latach ograniczenia narzucane między innymi przez krytyczne głosy osób reprezentujących władzę na kolaudacjach, kiedy ten nacisk był najsilniejszy, jakich treści dotyczył w sposób szczególny, wreszcie: w jakich odcinkach czasu i do jakiego stopnia następowały okresy względnego liberalizmu.

Akceptacja filmu ze strony ministerstwa i władz partyjnych (w przypadkach wątpliwych)

Ostateczne decyzje dotyczące losów poszczególnych projektów filmowych należały zawsze do właściwego wiceministra, któremu podlegała kinematografia, a nawet do najwyższych organów partyjnych. Ten poziom kontroli jest także dokumentowany w naszym archiwum (choć zachowała się bardzo niewielka część korespondencji

24 Por. R. Bugajski, *Przesłuchanie*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990, s. 108-130. Por. także *Zapis kolaudacji filmu „Przesłuchanie” Ryszarda Bugajskiego* [w:] Gdańsk’ 82. *Festiwal, który się nie odbył*, red. M. Dondzik et al. i in., Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2022.

25 Stenogram z kolaudacji filmu *Przesłuchanie*, Archiwum FINA, Zbiór Archiwaliów, A-344, poz. 296.

ministerialnej dająca wyobrażenie o przebiegu procesu podejmowania tych decyzji). Pewne informacje dotyczące najwyższego poziomu kontroli (ze strony władz partyjnych) można również wyłuskać ze wspomnień oraz źródeł wywołanych (wywiadów) na ten temat, których pełny zasób znajduje się w bibliotece FINA.

Wśród zachowanych dokumentów jest m.in. korespondencja związana z filmem Janusza Zaorskiego *Matka Królów*, prowadzona między Naczelnym Zarządem Kinematografii w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Zespołem Filmowym „X”, odpowiedzialnym za produkcję, a samym reżyserem. Dokumentacja zawiera 14 kart, głównie pism, które pozwalają prześledzić losy filmu – od zatrzymania w wyniku kolaudacji (1982) po dopuszczenie do dystrybucji (1987). Z materiału wylania się charakter starań zespołu filmowego i samego reżysera o „wybronięcie” filmu, z drugiej – w tym przypadku mocny sprzeciw oraz rezerwa władz wobec sposobu ukazywania przeszłości. Dyrektor Departamentu Programowego Naczelnego Zarządu Kinematografii Stanisław Kuszewski w piśmie do wiceministra Stanisława Stefańskiego stwierdzał, że w filmie (już po usunięciu zaleconych uprzednio fragmentów)

nadal dominują elementy jednostronnej i miejscami demagogicznej interpretacji okresu lat pięćdziesiątych. Polityczny sens tego zabiegu zbieżny jest w istocie z celami, które stawiały przed sobą inne tytuły nurtu „postsolidarnościowego” w kinematografii. Wyolbrzymienie błędów lat pięćdziesiątych służyć miało kwestionowaniu moralnego prawa Partii do sprawowania przewodniej roli w społeczeństwie polskim. W filmie Zaorskiego poprzez częste eksponowanie portretów Stalina sugeruje się również importowany charakter koncepcji ustrojowych socjalizmu²⁶.

Cytat ten trafnie ilustruje postawę władzy w okresie stanu wojennego, szczególnie dbającej o własną legitymizację społeczną.

Potencjał materiału filmowego do badań nad cenzurą

Do badań nad cenzurą mógłby także służyć materiał filmowy, który został usunięty lub nieużyty (w przypadku głównie kronik filmowych). W zbiorach FINA zachowało się niewiele fragmentów filmowych dotyczących filmu fabularnego. Powodem jest fakt, że zgodnie z obowiązującą wówczas zasadą cały materiał, który nie znalazł się w finalnej wersji filmu fabularnego, podlegał zniszczeniu. Dlatego scen usuniętych w większości nie sposób dzisiaj poznać i zbadać – jednym z wyjątków w archiwum

26 [Pismo Dyrektora Departamentu Programowego Naczelnego Zarządu Kinematografii w Ministerstwie Kultury i Sztuki Stanisława Kuszewskiego do ministra Stanisława Stefańskiego z dn. 24 XII 1982], Archiwum FINA, sygn. A-344, poz. 310j.

FINA jest scena końcowa filmu *Zezowate szczęście* Andrzeja Munka (1960), usunięta i zamieniona na inną. Scena ta rozgrywa się w biurowej łazience, gdzie Piszczyk zostaje siłą zaprowadzony przez przełożonych, prowadzących śledztwo w sprawie „antypaństwowego napisu”. Napis ten znajduje się na wewnętrznych drzwiach od toalety, a charakter pisma jednoznacznie wskazuje na Piszczyka. Jak wiadomo, scenę tę zastąpiono inną, w której inkryminowany napis znajduje się na ściennej gazetce umieszczonej na korytarzu przedsiębiorstwa. Z pewnością chodziło o osłabienie ironicznej, nawet szyderczej wymowy sceny, której przestrzeń toalety nadawała dodatkowe negatywne znaczenia, nie do przyjęcia dla ówczesnych decydentów.

Tego typu ocenzone wersje, zachowane w archiwum, są z pewnością świadectwem indywidualnych decyzji archiwistów, którzy decydowali się (nieoficjalnie) włączyć dany materiał do zbioru. Siłą rzeczy nie mogły być one dokładnie opisywane i stąd dzisiaj każde takie znalezisko jest swoistym odkryciem filmograficznym.

Z kolei co do materiałów filmowych o charakterze dokumentalnym, przygotowywanych dla Polskiej Kroniki Filmowej, to zasada niszczenia nieużytych fragmentów taśm nie obowiązywała i dlatego zachował się obszerny zbiór tzw. npoz (nieużytych pozytywów). Dzisiaj są one cyfryzowane oraz sukcesywnie udostępniane w Repozytorium Cyfrowym FINA i stanowią bogate źródło wiedzy zwłaszcza dla historyków. Są to na ogół materiały nieme (nie ma zachowanej ścieżki dźwiękowej) – powody braku ich wykorzystania w wydaniach PKF powinny być każdorazowo badane osobno, ze względu na ich różnorodność i podleganie rozmaitym kryteriom, zrozumiałym ówczesnie, dzisiaj zaś mniej czytelnym.

Podsumowanie

Zbiory FINA to zasób, który ciągle wymaga odkrywania i opisywania, również w tym sensie, że dokumentują one szereg skomplikowanych procesów z historii polskiego kina. Dokumentacja ta pozwala odtworzyć między innymi historię i dynamikę sił nacisku, które obrazują mechanizm kontrolny i jego szczelność, nie tylko w kontekście ideologicznym, ale również obyczajowym, społecznym czy też tym związanym z polityką wizerunkową władz.

Można też nałożyć mapę historii politycznej, zwłaszcza tej odnoszącej się do przełomów czy kryzysów władzy, i próbować odtwarzać działanie tych mechanizmów kontrolnych: naciski słabły, następowały przesunięcia na polach kontroli (zakres obszarów uważanych za newralgiczne również się zmieniał). Były to czasowe wahnięcia otwierające dla filmowców – czasem na krótko – jakieś szanse na momenty względnej swobody twórczej. Dzięki materiałom zgromadzonym w FilMOTECE, zestawionym i skonfrontowanym ze sobą (a czasem z konieczności – z materiałami z innych archiwów), można podejmować próby odtworzenia ówczesnych granic twórczej wolności.

Bibliografia

Dokumenty archiwalne

Andrzejewski J., „*Bramy raj*”. *Scenariusz filmowy*, archiwum FINA, sygn. S-9191.

Dymny W., „*Słońce wschodzi raz na dzień*”. *Scenariusz filmowy*, archiwum FINA, sygn. S-10942, S-10943, S-5925, S-5933, S-5926.

Głowacki J., „*Polowanie na muchy*”. *Scenariusz filmowy*, archiwum FINA, sygn. S-27491.

Passendorfer J., „*Kryształowe zwierciadło*”. *Scenopis*, archiwum FINA, sygn. S-10409.

[Pismo Dyrektora Departamentu Programowego Naczelnego Zarządu Kinematografii w Ministerstwie Kultury i Sztuki Stanisława Kuszewskiego do ministra Stanisława Stefańskiego z dn. 24 XII 1982], archiwum FINA, sygn. A-344, poz. 310j.

Protokół posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy z dnia 7 VI 1963, Archiwum FINA, sygn. A-214, poz. 344.

Stenogram z posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Iluzjon” w dniu 12 IX 1967, archiwum FINA, sygn. 329, poz. 21.

Stenogram z posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Syrena” w dniu 14 IX 1968r., archiwum FINA, sygn. A-329, poz. 16.

Stenogram z kolaudacji filmu *Przesłuchanie*, archiwum FINA, sygn. A-344, poz. 296.

Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku. „Materiały dla Zespołu Filmowego Komisji Sekretariatu KC PZPR”, archiwum FINA, sygn. A-208, poz. 7.

Zjazd Filmowy w Wiśle. Stenogram, Archiwum FINA, sygn. A-101.

Opracowania drukowane

Bugajski R., *Przesłuchanie*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990.

Czyżewski A., *Obraz wroga – Stanisław Sojczyński „Warszyc” w prasie, literaturze i filmie PRL*, „*Studia Historica Gedanensia*” 2018, tom IX.

Dondzik M. (et al. i in.), *Gdańsk 82. Festiwal, który się nie odbył*, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2022.

Giza B., współpraca A. Wyżyński, *Niezrealizowane scenariusze filmowe w zbiorach FINA jako nowe źródło wiedzy o kulturze PRL-u* [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, K. Mąka–Malatyńska, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2020.

Janicki St., *Marzenia filmowe Andrzeja Wajdy*, Wydawnictwo Austeria, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2023.

Klejsa K., *Cenzura filmów zagranicznych w Polsce Ludowej lat 1945-1956. Rekonesans*, „Kwartalnik Filmowy” nr 118 (2022).

Klejsa K., *Piętnaście żywotów półkownika. Historia powstania, cenzury i rozpowszechniania filmu „Ręce do góry”*, „Pleograf” 2023, nr 2.

Madej A., *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994.

Miczka T., Madej A. (red.), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.

Strzyżewski T., *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Wyd. Prohibita, Warszawa 2015.

Zwierzchowski P., *Filmowe reprezentacje PZPR*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2022.

Strony internetowe

Giza B., *Bramy rajy | Niezrealizowane scenariusze Andrzeja Wajdy*, <https://fina.gov.pl/badania/bramy-rajy-niezrealizowane-filmy-wajdy/>, [dostęp: 29.08.2023].

Ustawa z dnia 13 marca 1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu, Dz.U. 1934 nr 36 poz. 323, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19340360323>, [dostęp: 22.08.2023].

FINA archival collections as a source for researching control mechanisms at various stages of film production in People's Poland

Keywords

film censorship, FINA archive, PRL

Abstract

The aim of the article is to isolate and describe the stages of control that film projects were subjected to during the PRL, from the idea to the distribution of the finished film. The basis of the description are the documentation collections of the National Film Archive – Audiovisual Institute (FINA), the authors characterize the individual stages of control based on specific examples of documents.

Biogramy

Barbara Giza – filmoznawczyni i medioznawczyni, dr hab., profesor w Instytucie Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach UMCS. Głównym obszarem jej zainteresowań jest film w komunikacji społecznej. Zastępca kierownika Biblioteki Naukowej FINA. Autorka i współautorka 17 książek, redaktor naukowy (z P. Zwierzchowskim) i autorka tekstów serii „Polscy Krytycy Filmowi”. Ostatnie publikacje: *Wrzesień 1939. Filmowe teksty i konteksty* (2020, z T. Lubelskim), *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych* (2021, z P. Zwierzchowskim i K. Mąką-Malatyńską), *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych* (2022, z B. Gierszewską i M. Bator).

Adam Wyżyński – filmoznawca, archiwista, historyk kina polskiego; kierownik Biblioteki Naukowej FINA. W latach 90. autor programów dotyczących tematyki filmowej w TVP. Współredaktor książek: *Potop Redivivus* i *Od „Sodomii i Gomory” do „Pépé le Moko”: Film zachodnioeuropejski w polskiej prasie 1918–1939*. Autor ok. 35 tekstów naukowych. Współreżyser filmów dokumentalnych: *Piszczyk to ja, Piszczyk to Ty. Jerzy Stefan Stawiński o sobie, Konwicki w Dolinie Issy, Irena Laskowska. Wyjdę, kiedy zechcę, Roman Kłosowski. Komik z łezką oraz reżyser: FilMOTEKA – pamięć kina, Hen i wojna, Andrzej Mularczyk – czyim ja żyłem życiem.*