

## Filosofiecki tryb cenzury filmowej we Włoszech epoki zimnej wojny – kontekst i studia przypadków\*

**ABSTRACT.** Józwiak Karol, *Filosofiecki tryb cenzury filmowej we Włoszech epoki zimnej wojny – kontekst i studia przypadków* [The Philosoietic Mode of Film Censorship in Cold-War Italy – Context and Case Studies]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 185–199. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.11>

Despite Italy participating in the western alliance during the Cold War, anticommunism is quite absent from Italian movies. Any explicit criticism of the Soviet regime is a rarity in Italian cinema of the early Cold War period as well. The Soviet regime is never denounced as a totalitarian state, and seldom approached in a critical manner. Rare examples of films containing criticism of the Soviet Union usually faced difficulties at the level of development, censorship, and distribution. Surprisingly, this issue is not tackled by Italian film studies, and particularly by those focusing on censorship. This article addresses the issue of philosoietic mode of film censorship, the reason why it is misrepresented in film criticism and film history, and also the relevance of this issue in the current geopolitical situation.

**KEYWORDS:** communism, philosoietism, Iron Curtain, Cold-War film culture

Zagadnienie cenzury we włoskiej kulturze filmowej ma bogatą literaturę. Krytyczna analiza tamtejszej instytucji cenzury sięga lat 40. XX wieku i sporów związanych z reformą kinematografii po epoce faszyzmu[1]. Charakter ingerencji cenzorskich i towarzyszących im antagonizmów zmieniał się w czasie – od tematów politycznych i ideologicznych związanych z dynamiką zimnej wojny, dominujących w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej, przechodził stopniowo w cenzurę obyczajową. Ta ewolucja związana była z przemianami obyczajowymi, coraz silniejszym konsumpcjonizmem i ogólną liberalizacją świata kultury, która postępowała od lat 50. do 1978 roku, kiedy pornografia uległa całkowitej legalizacji, a kontrola państwowa właściwie została porzucona[2]. Można powiedzieć, że jeden tryb cenzury płynnie przechodził w drugi, a podział stanowisk w dotyczących jej sporach następował wedle jasno określonych pozycji politycznych. Z jednej strony Partia Chrześcijańskiej Demokracji (Democrazia Cristiana, dalej: DC), która pierwotnie jakoby chroniła kulturę włoską przed czerwo-

\* Artykuł powstał w ramach projektu *Filosofiecyzm we włoskiej post-faszystowskiej kulturze filmowej*, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer UMO-2019/32/C/HS2/00536.

[1] Zob. m.in. M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974; *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*,

red. Guido Bonsaver, Routledge, New York 2005; D. Treveri Gennari, *Post-War Italian Cinema American Interventions, Vatican Interests*, Routledge, New York 2009; T. Subini, *La via italiana alla pornografia*, Le Monnier, Firenze 2021.

[2] Wyczerpująco omawia to zagadnienie w swojej monografii T. Subini, op. cit.

nym zagrożeniem, stopniowo utożsamiała się z obroną tradycyjnych wartości, przyzwoitości i dobrych obyczajów, odgrywając rolę cenzora. Z drugiej strony Włoska Partia Komunistyczna (Partito Comunista Italiano, dalej: PCI), występując w imię otwartości, tolerancji i postępowości, najpierw była rzecznikiem filmów o lewicowej wrażliwości (czy wręcz sowieckiej proveniencji), żeby następnie opowiadać się za swobodą obyczajową i liberalizacją, kreując się na wroga cenzury i ograniczeń instytucjonalnych. Problem, który przedstawię w niniejszym artykule, ujawnia nowy czynnik w tym uproszczonym schemacie i nieco zmienia jego dynamikę. Odnosi się on wyłącznie do pierwszego okresu cenzury, związanego z zagadnieniami politycznymi i napięciami determinowanymi zimnowojennym podziałem świata. Analiza szeregu studiów przypadków ujawnia działania cenzury, które określam jako filozoficzne, a których oddziaływanie było pomijane w dotychczasowej literaturze. Ujawnienie tego trybu ingerencji cenzorskich prowadzi do rewizji dotychczasowego postrzegania kwestii cenzury we włoskiej kulturze filmowej epoki zimnej wojny[3].

### Cenzura w badaniach włoskiej kultury filmowej

Opierając się na dotychczasowej literaturze naukowej, należałoby przyjąć, że włoska kultura filmowa w latach 40. i 50. stanowiła teren walki między z jednej strony artystami, filmowcami i wrażliwymi intelektualistami pielęgnującymi wolność wypowiedzi, troskę o społeczeństwo i pokój światowy, z drugiej – antykomunistycznymi, zaciekle, faszyzującymi przedstawicielami prawicy, próbującymi za wszelką cenę kontrolować, cenzurować i ograniczać. Badacze niemal jednym głosem stwierdzają, że powojenna włoska kultura filmowa „determinowana była wypieraniem wpływów sowieckich i zduszeniem lewicy”[4], „siermiężnym antykomunizmem”[5] i „dyskryminacją antykomunistyczną”[6]. Cenzura włoska wedle badaczy byłaby „kterykalnym barbarzyństwem”[7], „owładniętym obsesją czerwonego zagrożenia”[8]. Opis fenomenu włoskiej cenzury filmowej tworzono na podstawie schematu amerykańskiego „polowania na czarownice” w ramach przesłuchań House Un-American Activities Committee z niesławną rolą senatora Josepha McCarty’ego. Pierwszy głośny przypadek zablokowania filmu przez cenzurę (*Gioventu Perduta*, reż. Pietro Germi, 1947) określony został jako „próba narzucenia naszemu [włoskiemu – przyp. K.J.] kinu amerykańskiego kodu dla głupców”[9]. Kilka lat później, podsumowu-

[3] Temat wstępnie omówiony w: K. Józwiak, *Philosovietic Mode of Film Censorship: A Supplement to Studies of Cold War Italian Film Culture*, [w:] *The Screen Censorship Companion: Critical Explorations in the Control of Film and Screen Media*, red. D. Biltereyst, E. Mathijs, University of Exeter Press, Exeter 2024.

[4] D. Treveri Gennari, op. cit., s. 5. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora.

[5] S. Gundle, *Between Hollywood and Moscow. The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture*, 1943–1991, Duke University Press, Durham–London 2000, s. 42.

[6] L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945–1980*, Editori Riuniti, Roma 1980, s. 87.

[7] M. Argentieri, op. cit., s. 14.

[8] Ibidem, s. 85.

[9] Umberto Barbaro, *I boy-scouts contro la verità. L’Azione Cattolica vuol fare applicare al nostro cinema l’americano codice degli imbecilli*, „L’Unità”, 15.01.1948, s. 2.

[9] Umberto Barbaro, *I boy-scouts contro la verità. L’Azione Cattolica vuol fare applicare al nostro cinema l’americano codice degli imbecilli*, „L’Unità”, 15.01.1948, s. 2.

jąc działania władzy w kwestii kultury filmowej, opisano je jako „atak mccartyizmu na kino włoskie”, jednocześnie podkreślając, że „mccartyizm równa się faszyzm”[10]. Prasa komunistyczna, na łamach której padała większość tych głosów, stała się główną platformą walczącą z „kneblowaniem naszego kina” i ostoją „obrony naszego kina”[11]. Stephen Gundle w swoim studium włoskiej kultury filmowej tamtego okresu odnotował „stworzenie się sojuszu, wedle którego PCI utożsamiona została z obroną interesu włoskich filmowców” – właśnie bowiem w późnych latach 40. kino stało się „kluczowym terenem politycznego i kulturowego konfliktu” między „prawicą i lewicą o rekonstrukcję społeczeństwa po wojnie”[12]. Natomiast Gianluca Fantoni odnotował, że właśnie w tym okresie „we włoskiej krytyce filmowej została ustanowiona hegemonia komunistyczna dzięki cwanej strategii PCI”[13].

Ta „cwana strategia” rzutuje na aktualną interpretację fenomenu cenzury we Włoszech lat 40. i 50. XX wieku. Ciekawe, że w przywołanych tekstach o cenzurze obok oskarżeń o polityczne sterowanie filmem wedle klucza antykomunistycznego odnotowywano, że „antykomunizm przegrał walkę o kino na wszystkich frontach”[14] i „antykomunizm na ekranie nie działa”[15]. Okazuje się, że „antykomunizm stał się słabym interesem”, ponieważ „producenci i dystrybutorzy zwracają uwagę na biznes raczej niż na ideologię”[16]. W tekstach źródłowych zawarta jest zatem pewna sprzeczność: z jednej strony antykomunizm wskazywany jest jako istotny problem kina, negatywny czynnik, przejaw nadużyć władzy wobec kultury filmowej, z drugiej strony podkreśla się, że kultura filmowa okazała się na niego całkowicie odporna, a jego rola była właściwie znikoma. Dostrzeżenie tej sprzeczności sprawia, że obraz ówczesnego kina włoskiego zdominowanego przez domniemaną „antykomunistyczną obsesję” jawi się raczej jako chwyt retoryczny, który przysłańia inny problem.

Tego rodzaju sprzeczności, cwane gry semantyczne, subwersywne traktowanie oskarżeń, manipulacja argumentami i logiką wydają się naturalną konsekwencją sytuacji postfaszystowskich Włoch. Państwo to niemal z dnia na dzień zmieniło swoją ideologię. W 1943 roku, po dwóch dekadach faszyzmu, w których sytuacja społeczno-kulturalna zdominowana była przez totalitarny system, nastąpił zwrot, wymuszający kolektywne zapomnienie przeszłości i życzeniową konstrukcję nowej tożsamości Włochów[17]. Każda osoba publiczna, która chciała zachować swoją legitymizację, za wszelką cenę musiała udowodnić, że właściwie była antyfaszystą – często wbrew powszechnej wiedzy i swojemu

**Postfaszystowska  
fałszywa świadomość**

[10] *Offensiva del maccartismo contro il cinema italiano*, „Rinascita”, 8–9.09.1953, s. 3.

[11] [Anon.], *I registi italiani denunciano l'imbavagliamento del nostro cinema*, „L'Unità”, 10.12.1947, s. 1.

[12] S. Gundle, op. cit., s. 50.

[13] G. Fantoni, *Italy through the Red Lens. Italian Politics and Society in Communist Propaganda Films*

(1946–79), Palgrave Macmillan, London 2021, s. 30.

[14] *Offensiva del maccartismo...*, s. 3.

[15] [Anon.], *Rifiutano la propria voce a un documentario anticomunista*, „L'Unità”, 11.02.1950, s. 2.

[16] *Offensiva del maccartismo...*, s. 3.

[17] Zob. P. Giunta La Spada, *Italia 8 settembre 1943. Autobiografia di una nazione*, Affinità elettive, Ancona 2023.

dotychczasowemu publicznemu zaangażowaniu. Problem ten dotyczył oczywiście kultury filmowej w stopniu nie mniejszym niż innych sfer publicznych. Claudio Quarantotto, opisując uwikłanie w faszyzm głównych protagonistów ówczesnego kina włoskiego, z nieukrywaniem sarkazmem opisuje ową metamorfozę „antyfaszystów ostatniej chwili” [18]: „doskonali się sztukę przebierania: wąsy, peruki i sutanny stają się najefektywniejsze. Może, gdy burza ucichnie [...] objawi się całe nasze kino jako zdrowe i antyfaszystowskie” [19]. Sukces filmu Roberto Rosselliniego *Rzym miasto otwarte* (*Roma città aperta*, 1945) opierał się w dużej mierze właśnie na tej życzeniowej wizji, będąc próbą skonstruowania obrazu wojennych Włoch jako bezwolnej ofiary niemieckiej okupacji, w której co do zasady każdy Włoch był antyfaszystą [20]. W tej konstrukcji komunizm czy wręcz filozofizm stały się talizmanami, które magicznie odpędzały oskarżenia o faszystowską przeszłość. Analiza źródłowych tekstów zdaje się potwierdzać ten trop. I tak, w 1945 roku Carlo Lizzani, postulując odrodzenie się nowego kina w powojennych Włoszech, pisał o „wyczekiwaniu na nowych twórców pokroju Gorkiego”, którzy w kinie daliby wyraz „kolektywnym tragediom i nowemu etosowi, zrodzonemu z wojennego cierpienia i ducha walki wyzwolenczej” [21]. Rozwijając tę myśl, Lizzani powołał się na *modus operandi* nowych socjalistycznych demokracji, takich jak Polska, które znacjonalizowały przemysł filmowy, dając mu „lekcję demokratycznej wrażliwości” [22]. „Spogląda się na Wschód, a nowym hasłem marksistowskich krytyków jest »film rosyjski ma zawsze rację«” [23] – komentuje Quarantotto. Gian Piero Brunetta, opisując ów swoisty moment odradzania się kina i zmywania skaży faszyzmu, dostrzegł w nim „pole sprzeczności”, które jednak stało się „zwycięską kartą dyplomacji dla powojennej rehabilitacji Włoch”. Jednocześnie kino włoskie „utrzymane w duchu jedności i tolerancji oczyściło reżyserów z ideologicznych win” [24]. Ten akt łaski miał jednak swoje warunki i granice. W tym kontekście wymowne stają się te filmy i ci reżyserzy, którzy zostali wyłączeni z oddziaływania wspomnianego „ducha jedności i tolerancji”. Jakkolwiek niektórzy lewicowi krytycy filmowi dostrzegli po 1956 pewną fałszywą świadomość świata filmu i krytyki filmowej, poza pojedynczymi studiami właściwie nie wyciągnięto z ich spostrzeżeń wniosków, które zaznaczyłyby się w opisie kultury filmowej. Renzo Renzi opublikował tekst *Zwolnieni z przysięgi* [25], który

[18] C. Quarantotto, *Il cinema, la carne e il diavolo*, Le edizioni del Borghese, Milano 1962, s. 153.

[19] Ibidem, s. 144. W innym miejscu książki z sarkazmem dostrzega ciągłość retoryki: „wczoraj film był włoski, zatem faszystowski, piękny, a zatem faszystowski, dziś jest włoski, a zatem antyfaszystowski, piękny, bo antyfaszystowski”, ibidem, s. 154.

[20] O tej fałszywej świadomości filmu zob. L. Bayman, S. Gundle, K. Schoonover, *Rome, Open City: Rupture and return*, „Journal of Italian Cinema and Media Studies” 2018, nr 6(3), s. 295–300.

[21] C. Lizzani, *L'Italia deve avere il suo cinema*, „Politico”, 13.10.1945, s. 3.

[22] Ibidem.

[23] C. Quarantotto, op. cit., s. 158.

[24] G.P. Brunetta, *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-First Century*, Princeton University Press, Princeton 2009, s. 109.

[25] Renzo Renzi, *Sciolti dal giuramento*, „Cinema nuovo”, nr 84, 1.10.1956. Nawiązując do tego artykułu, Guido Aristarco opublikował swoją książkę o sprze-

nawiązywał do słynnego stalinowskiego filmu Micheila Cziaureliego *Przysięga*, chwalonego przez znaczną część „progresywnej” krytyki włoskiej. Lewicowy krytyk na fali destalinizacji postanowił rozliczyć się z „idolatrią Stalina” we włoskiej kulturze filmowej, zauważając, że „cele propagandowe doprowadziły do instrumentalizacji sztuki i krytyki”, które były wykorzystywane „w totalitarny sposób”. Diagnoza ta pozostała jednak właściwie bez echa[26].

Falszywa świadomość włoskiej lewicowej krytyki i kultury filmowej nie jest jeszcze dowodem na istnienie filozofickiego trybu cenzury. Krytyka filmowa i historia kina modelują sposób rozumienia pojęcia cenzury, konstruują jej znaczenie, jednak czynnikiem sprawczym są administracja państwowa i ciała polityczne. Pytanie zatem: czy prawicowy rząd, sprawujący polityczną hegemonię w powojennych Włoszech, miałby jakikolwiek interes w aplikowaniu w swojej polityce kulturalnej filozofickiego trybu cenzury? Aby wyjaśnić ten problem, niezbędny jest szerszy kontekst geopolityczny i wyjście poza stereotypowe klisze opisu prawicowej polityki kulturalnej po zachodniej stronie żelaznej kurtyny. Studia politologiczne bowiem, w przeciwieństwie do kulturoznawczych opracowań historii filmu, dostrzegają złożoność relacji geopolitycznych: nieoczywiste sojusze, układy dyplomatyczne, zakulisowe gry.

Roberto Morozzo Della Rocca w swoich badaniach relacji dyplomatycznych między Włochami a Sowietami dostrzegł szereg elementów, które wpływały na bardzo ugodową pozycję postfaszystowskiego państwa wobec największego pogromcy faszyzmu i hitleryzmu[27]. W okresie budowania ładu powojennego i negocjacji pokojowych Włochy nie mogły sobie pozwolić na traktowanie Sowietów z pozycji siły czy wchodzenie z nimi w konflikt. Stąd jeszcze w trakcie wojny, w 1944 roku, w słynnej przemowie w teatrze Brancaccio późniejszy przywódca DC Alcide De Gasperi chwalił „geniusz Józefa Stalina”, przyznając, że „jest coś niezwykle przyjaznego, niezwykle przekonującego w uniwersalistycznej tendencji rosyjskiego komunizmu”, co można wedle niego uznać za analogiczne do katolicyzmu. Jego polityczny wychowanek, Giulio Andreotti, skądinąd pełniący w latach 40. rolę cenzora filmowego, podążał jego śladami: „wywodzę się ze szkoły De Gasperiego, który [...] był przekonany, że całkiem obiektywnie Sowiety były obrońcami pokoju”[28]. W innym miejscu swoich wspomnień z dumą przywołał słowa ministra spraw zagranicznych Związku Sowieckiego:

zeniu krytyki filmowej i stalinizmu, zob. idem, *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico ideologico sul cinema negli anni Cinquanta*, Edizioni Dedalo, Bari 1981. Oba jednak teksty właściwie nie znalazły oddźwięku we włoskiej historii kina.

[26] Gianluca Fantoni w swojej najnowszej książce zmierza do podobnych wniosków. Opisując lewicową krytykę, stwierdza, że jej „podejście zarówno do

kina włoskiego, jak i do neorealizmu było wybitnie polityczne”, zob. G. Fantoni, op. cit., s. 21.

[27] R. Morozzo Della Rocca, *La politica estera italiana e l'Unione Sovietica (1944–1948)*, La Goliardica, Roma 1985, s. 13–14, 16–17.

[28] G. Andreotti, *L'URSS vista da vicino*, Rizzoli, Milano 1988, s. 8.

## Czynniki polityczne i dyplomatyczne

„moje rozmowy z Andreottim zawsze były szczere i konstruktywne”, były też „źródłem wielkiej radości”[29]. Zarysowując geopolityczny kontekst swoich wspomnień, Andreotti dystansował się od „bezwzględnych oskarżeń Stalina” w epoce destalinizacji, oceniając, że „dziś modnie jest osądzać Stalina”[30]. Te otwarte deklaracje polityków miały swoje poważne reperkusje w działaniach politycznych i dyplomatycznych, związanych m.in. z cenzurą. W swoich raportach z Moskwy ambasador Królestwa Włoch Pietro Quaroni pisał: „wolność prasy do krytyki i kwestionowania to dobra rzecz, lecz w odniesieniu do obcych państw zastosowana musi być szczególna ostrożność. [...] Rosja to wielki kraj, potężny i silny, którego przyjaźń może być pomocna, a wrogość destrukcyjna. [...] Możemy wewnątrznie prowadzić spory, ale jednocześnie powinniśmy być bardziej ostrożni i nie wygadywać bzdur”. Podsumowując swój raport, Quaroni zasugerował „bezwzględne środki przeciwko pewnym antysowieckim czasopismom”[31]. De Gasperi ewidentnie wziął sobie do serca te uwagi, gdyż na konferencji prasowej „dał ostrzeżenie w kontekście Rosji, aby czasopisma pielegnowały przyjacielski stosunek, który powinien określać relacje między obu krajami”[32].

Wraz z polaryzowaniem się świata zimnowojennego ów „przyjacielski stosunek” coraz bardziej irytował dyplomację amerykańską. W 1952 roku amerykański raport „obwiniał rząd włoski i antykomunistyczne partie o brak współpracy” oraz o „niezrozumiały, bierny opór wobec przyjęcia środków amerykańskiej wojny psychologicznej”[33]. Ambasador USA Clare Boothe Luce stwierdziła wręcz, że „silny antykomunistyczny rząd” w realiach włoskich jest nieosiągalny. O ile z perspektywy amerykańskiej postawa Włoch była niezrozumiała, o tyle dla dyplomacji włoskiej stanowiła ona świadomą strategię, którą Mario Del Pero określa jako *equidistanza* (równy dystans)[34]. Chodziło o balansowanie hegemonii amerykańskiej życzliwością wobec Sowietów. *Equidistanza* stała się „pewnego rodzaju powstrzymywaniem [strategii – przyp. K.J.] powstrzymywania (*containment of containment*), którego założeniem było pilnowanie równowagi Włoch”. Ostatecznie w interesie DC bynajmniej nie leżało zmarginalizowanie PCI czy zlikwidowanie wpływów sowieckich, a przeciwnie – stworzenie sytuacji, w której DC stanowi jedyną alternatywę dla komunistów, a zatem stawia dyplomację amerykańską pod ścianą. Im silniejsze wpływy komunistyczne we Włoszech, tym bardziej DC występowała z pozycji siły w rozmowach z USA. Tym samym, umiejętnie rozgrywając kartę sowiecką i wyko-

[29] Ibidem, s. 12.

[30] Ibidem, s. 16.

[31] R. Morozzo Della Rocca, op. cit., s. 88, 157.

[32] Ibidem, s. 89. Konkretną egzemplifikacją tej polityki stała się blokada książki Zdzisława Stahla (pseudonim Ladislao Kania) wydanej po włosku *Il bolscevismo e la religione*, Roma 1945. Wedle Raportu CIA z 9 lutego 1945 roku książka ta została zablokowana bezpośrednio przez De Gasperiego (ówcześnie

pełniącego funkcję ministra spraw zagranicznych) na wniosek rosyjskiego ambasadora w Rzymie, zob. [https://www.cia.gov/readingroom/docs/DOC\\_0000892591.pdf](https://www.cia.gov/readingroom/docs/DOC_0000892591.pdf) (dostęp: 29.01.2024).

[33] M. Del Pero, *The United States and "Psychological Warfare" in Italy, 1948–1955*, „The Journal of American History” 2001, nr 87(4), s. 1316.

[34] Ibidem, s. 1326, 1333.

rzystując komunistyczne zagrożenie, Włochy stawały się czynnym graczem w realiach zimnej wojny, a nie tylko pionkiem amerykańskim. Tak definiowane pole gry politycznej zmusza do przewartościowania schematów, wedle których opisywana jest relacja między polityką a kulturą filmową zimnowojennych Włoch. W tym paradygmacie pod powierzchnią sporu politycznego między DC i PCI należy zauważyć pewien polityczny konsensus, na fundamencie którego rozwijał się filozofizm we włoskiej kulturze filmowej.

Filozofizm trybu cenzury można podzielić na różne kategorie działań, które przedstawię poniżej. Jest to schemat roboczy, który odzwierciedla i porządkuje moje dotychczasowe badania. Tryb ten obejmuje ingerencje na różnych poziomach produkcyjnych i dystrybucyjnych, polegające na świadomym blokowaniu bądź utrudnianiu powstawania i upowszechniania tych filmów, w których twórcy podejmowali krytyczną ocenę Sowietów.

Pierwszą kategorię stanowią filmy zrealizowane jeszcze w reżimie faszystowskim, które podejmowały tematykę Sowietów, a w realiach powojennych próby uzyskania zgody na ich dystrybucję kończyły się niepowodzeniem. Najbardziej znanym przykładem jest wojenny film Roberto Rosselliniego *Człowiek z krzyżem* (*L'uomo dalla croce*, 1943). Obraz zrealizowany na fali entuzjazmu wobec łatwych postępów armii włoskiej, która przyłączyła się do Niemiec w ataku na ZSRS, opisuje perypetie wojenne na terenie pogranicza dzisiejszej Ukrainy i Rosji. Główny bohater, kapelan armii włoskiej, wpada w sowiecką niewolę, w której doświadcza terroru NKWD i ideologii komunistycznej, pozostaje jednak mimo wszystko świadkiem wiary i wartości cywilizacji europejskiej w zderzeniu z „bolszewizmem, chaosem i ateizmem”. Ten ideologiczny podział na cywilizowaną Europę i barbarzyńskie sowieety cechuje również inne filmy, takie jak *My żyjący* (*Noi vivi*, reż. Goffredo Alessandrini, 1942), *Odessa w płomieniach* (*Odessa in fiamme*, reż. Carmine Gallone, 1942) czy dokument *Czerwona Ukraina* (*Ucraina rossa*, 1941). Wszystkie te produkcje, z racji swojej mniej lub bardziej zawołanej krytyki Sowietów, zostały jeszcze w ramach amerykańskiej dywizji wojny psychologicznej (*Psychological Warfare Division*) zaklasyfikowane jako nieakceptowalna propaganda faszystowska. Administracja włoska przez kolejne lata podtrzymywała te opinie, uchylając ów zakaz tylko raz, dla filmu Alessandriniego<sup>[35]</sup>, tuż przed wyborami parlamentarnymi w 1948 roku, co skądinąd spowodowało oburzenie krytyki. Film Rosselliniego natomiast, mimo podejmowanych prób, pozostawał bez zgody na dystrybucję aż do kwietnia 1951 roku, a i wtedy dopuszczono go pod warunkiem usunięcia wszelkich odniesień politycznych. Jeszcze w 1950 roku odrzucano możliwość takiej zgody,

## Studia przypadków

[35] Skądinąd jest to najmniej zideologizowany film spośród wymienionych – melodramat, którego pozytywnym bohaterem jest czekista, a negatywnym

biały opozycjonista. Fabułę osadzono na terenie rewolucyjnej Rosji, a obraz społeczno-polityczny tego totalitarnego państwa jest stosunkowo wyważony.

motywując decyzję obawą o „zepsucie relacji dyplomatycznych z ZSRS”. Pozostałe filmy, takie *Odessa w płomieniach*, zostały przywrócone dopiero w ostatnich latach, w ramach serii DVD „Perduti nel buio”, odkrywającej niesłusznie zapomniane dzieła kinematografii włoskiej.

Druga grupa obejmuje filmy powstałe na przełomie lat 40. i 50., które podjęły wątek realiów sowieckich w krytycznym świetle, co skutkowało cięciami cenzorskimi bądź całkowitą blokadą. Ciekawy przykład stanowi film *Najgorsze lata naszego życia* (*I peggiori anni della nostra vita*, Mario Amendola, 1950). Już sam tytuł sygnalizuje, że jest to parodia amerykańskiego hitu Williama Wylera *Najlepsze lata naszego życia* (*The Best Years of Our Lives*, 1946). W miejsce dumnych amerykańskich żołnierzy wracających ze zwycięskiej wojny przedstawione zostały perypetie upokorzonych włoskich jeńców wojennych wracających z sowieckich łagrów. Ten „przeciętny pod każdym aspektem film”, z „niemądrym i niezręcznym scenariuszem”, w którym „antyrosyjska parodia poprowadzona jest tak banalnie, że jest wręcz kontrproduktywna”, niestety nie mógł być poddany osądowi publiczności bez odpowiednich interwencji. Zgodę na dystrybucję warunkowano następująco: „wizerunki Stalina należy usunąć z nieodpowiednich miejsc”, aby nie „psuły relacji dyplomatycznych ze Związkiem Sowieckim i jego przywódcą”. Po „kilkumiesięcznej kwarantannie, z powodu swojego wydzwięku, który cenzorom jawił się jako nazbyt antysowiecki”, obraz ten ostatecznie wszedł do dystrybucji, jednak wówczas okazało się, że zdaniem recenzenta „jego satyryczność jest tak bezpłciowa, że pozostawia obojętnego najbardziej zapalczego ekstremistę” [36]. Niestety, nie sposób zweryfikować tych ocen, gdyż film nie jest skatalogowany w żadnej publicznej filmotece ani archiwum filmowym, a jedyne opisy znajdują się w dokumentach cenzury i nielicznych opracowaniach [37].

Dokumentalny film Fulvio Lucisano *Przeciw Włochom* (*Contro Italia*, 1954) pozostaje również niedostępny, tu jednak sprawa jest oczywista – został on definitywnie zablokowany na najwyższym szczeblu władzy. Jego celem było opisanie działań PCI, z uwydatnieniem jej antypaństwowych i subwersywnych aspektów determinowanych powiązaniem z ZSRS. Cenzor swoją decyzję o bezwzględnym niedopuszczeniu filmu do dystrybucji uzasadnił „scenami podważającymi porządek publiczny”. Lucisano, dla którego był to pierwszy film, nie pogodził się z tą decyzją i poruszył wyższe instancje państwowe. Dostał wsparcie przewodniczącego Sekcji Kinematograficznej Włoskiej Akcji Katolickiej, bp Albino Galetto, dotarł też do samego ówczesnego premiera Mario Scelby, któremu w liście skarżył się na niezrozumiałe decyzje. Przytoczył również rozmowę z przewodniczącym komisji cenzury prof. Lacalamitą, który jakoby stwierdził: „wszyscy komuniści to nasi bracia,

[36] A. Albertazzi, „Intermezzo”, 22, 30.11.1950, za: R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I film vol. II. Tutti i fil italiani dal 1945 al 1959*, Gremese Editore, Roma 2007, s. 324.

[37] W żadnym publicznym archiwum filmowym we Włoszech nie zachowała się kopia tego filmu, choć teoretycznie dopuszczona była do dystrybucji.



należy dążyć do porozumienia, w tym aspekcie ten film nie ma racji bytu”[38]. Te wszystkie zabiegi nie przyniosły efektu. Film pozostaje niedostępny, a sam Lucisano, mimo że z czasem stał się ważnym producentem i kluczową osobowością włoskiej kultury filmowej, nigdy już więcej o nim nie wspominał. Jedyne ślady pozostają w archiwach cenzury. W tej samej kategorii filmów można umieścić późniejszy, równie bezkompromisowy politycznie film Giovanniniego Guareschiego *Wściekłość* (*La rabbia*, 1963) – stworzony z materiałów archiwalnych komentarz do problemów czasów współczesnych, w którym bodaj po raz pierwszy we włoskim filmie mowa jest o Katyniu i innych nieosądzonych dotąd sowieckich zbrodniach[39].

Trzecia kategoria obejmuje nieistniejące filmy, porzucone na etapie produkcji w wyniku ostracyzmu środowiskowego, napięć między producentem, twórcami filmu a środowiskiem filmowym oraz innych nieoczywistych czynników. Ujęcie problemu tych filmów w kontekście historii kina stanowi element szerszego przedsięwzięcia, które Gian Piero Brunetta określa jako „mapa nieistniejącego kina”[40]. Część tej mapy obejmuje filmy podejmujące krytyczną ocenę komunizmu i reżimu sowieckiego. Jednym z nich jest obraz Vittorio Cottafaviego *Sangue sul Don* (*Krew na Donie*), który został wstrzymany na etapie cenzury prewencyjnej w 1953 roku (w wyniku analizy scenariusza) i nigdy nie przystąpiono do jego realizacji. Projekt tego filmu jest zupełnie nieobecny w historii kina ani nawet w biografii reżysera[41]. Jedyne oficjalne świadectwo to teczka filmu, odkryta przeze mnie w Państwowym Centralnym Archiwum (*Archivio Centrale dello Stato*) w Rzymie, w której znajduje się scenariusz oraz dokumentacja przygotowana na etapie przedprodukcyjnym[42]. Film miał przedstawiać historię włoskiej kampanii wojennej przeciw Związkowi Sowieckiemu podczas II wojny światowej. Analiza scenariusza przez komisję cenzury prewencyjnej wykazała wiele elementów drażliwych; twórców przestrzeżono przed „jakimkolwiek polemicznym tonem” oraz sugerowano, „ze względów patriotycznych i przede wszystkim relacji z obcym państwem, aby złągodzić sceny tortur, sowieckich szpicli i informatorów”. Ostatecznie komisja wstrzymała się od wydania zgody, wymagając szczegółowej

[38] Teczka filmu *Contro Italia* w: Archivio Revisione Cinematografica della Direzione Generale Cinema, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Roma (dalej: ARC), za: *cinencensura.it* <http://cinencensura.com/wp-content/uploads/2019/08/Contro-l-Italia-Giuseppe-Bramini-1954.pdf> (dostęp: 15.01.2024).

[39] Claudio Quarantotto twierdzi wręcz, że to jedyny film włoski, który otwarcie mówi o sprawstwie sowieckim w Katyniu, zob. materiały dodatkowe do filmu *La rabbia*, Pier Paolo Pasolini Giovanni Guareschi, Rarovideo, 2013.

[40] Zob. G.P. Brunetta, *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremmo mai*, Cineteca di Bologna, Bologna 2015.

[41] Nie ma go w opracowaniach reżysera ani w licznych opracowaniach historii kina włoskiego. Prof. Brunetta w korespondencji mailowej potwierdził mi, że Cottafavi mówił mu o tym projekcie w wywiadzie z 1991 roku, ale to jedyna wzmianka o tym filmie. Zaskakujące jest, że pominął ten film w swojej książce o nieistniejącym kinie. Zob. *Ai poeti non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e televisione*, red. A. Aprà, G. Bursi, S. Starace, Cineteca di Bologna, Bologna 2010.

[42] Teczka filmu *Sangue sul Don*, Revisione cinematografica preventiva, Archivio Centrale dello Stato, Roma (dalej: ACS), 1952-3.

analizy scenopisu. Na tym etapie urywa się dokumentacja filmu. Warto zauważyć, że Vittorio Cottafavi jest jednym z tych reżyserów, którzy nie zostali obdarzeni „duchem jedności i tolerancji”, o którym pisał Brunetta, a wręcz przeciwnie – był oskarżany o faszyzm<sup>[43]</sup>, został „ekskomunikowany z neorealizmu przez elitę i konformizm politycznej poprawności”<sup>[44]</sup>.

Bardzo bliski przykład stanowi nieistniejący film Ermanno Olmiego *Il sergente nella neve* (*Sierżant śniegu*). Podobnie jak obraz Cottafaviego, miał opisywać losy włoskiej armii w Związku Sowieckim, ze szczególnym uwzględnieniem jej powojennych losów (łagry, próby powrotu do ojczyzny). Jakkolwiek w przypadku tego filmu nie natrafiłem w archiwach na podobne dokumenty, sam reżyser opisał ten przypadek wiele lat później w wywiadzie pod wymownym tytułem *Gdy lewica blokowała moją pracę*<sup>[45]</sup>.

Wreszcie ostatnia kategoria obejmuje filmy, których wymowa została – w wyniku decyzji na etapie produkcji bądź przemontowań cenzorskich – całkiem zmieniona, tak że element krytyki reżimu sowieckiego bądź ideologii komunistycznej wyeliminowano bądź uczyniono nieczytelnymi. Do takiej kategorii należy *Sangue sul sagrato* (*Krew na zakrystii*, reż. Goffredo Alessandrini, 1950), który miał opisywać głośną sprawę morderstwa księdza Don Pessina, dokonanego na tle antyklerykalnych nawoływań komunistów włoskich. Długie perypetie produkcyjne tego filmu ostatecznie doprowadziły do powstania historii miłosnej, w której wszelkie odniesienia do polityki i realnych zdarzeń zostały przysłonięte przez melodramatyczny wydzźwięk opowieści. Fabuła koncentruje się na tragicznej miłości dwójki młodych ludzi, w którą niepotrzebnie wplątał się ksiądz, niemal przez przypadek zastrzelony przez młodzieńca. Podobne subtelne interwencje i zmiany akcentów determinowały również produkcję filmu *Don Camillo*, o czym pisał w prywatnej korespondencji autor pierwowzoru literackiego, wspomniany wcześniej Guareschi.

Wyjątkowy przykład w tej kategorii stanowi film *Wielka droga* (*La grande strada*), wyprodukowany w 1946 roku przez II Korpus Polskich Sił Zbrojnych i reżyserowany przez oficera tej armii Michała Waszyńskiego. Dzięki złożonej historii produkcyjnej (II Korpus finansował film, ale nie figurował jako producent, rolę tę przyjął włoska firma Sirena film) zachował się on w dwóch wersjach: polskiej i włoskiej. Różnice między nimi ukazują, do jakiego stopnia fabuła oparta na prawdziwych wydarzeniach musiała zostać przerobiona i okrojona, aby dopuszczono ją do dystrybucji na terenie Włoch. Wieloletnie perypetie administracyjne i dystrybucyjne tego filmu we Włoszech stanowią

[43] Zob. m.in. recenzję jego filmu *Fiamma che non si spegne* autorstwa Guido Aristarco, w której doszukiwał się on „apologii faszyzmu”, [za:] R. Poppi, op. cit., s. 177.

[44] B. Tavernier, *Mon ami Vittorio Cottafavi*, „L’Unita”, 20.12.1998, s. 19.

[45] E. Olmi, *Quando la sinistra mi impediva di lavorare*, „Corriere della sera”, 9.07.2005, s. 36. Losy tego filmu opisane częściowo w G.P. Brunetta, *Lisola che non c’è...*, s. 228–229.

ponadto szczególną egzemplifikację całego fenomenu filosowieckiego trybu cenzury filmowej.

Związała, melodramatyczna fabuła *Wielkiej drogi* przedstawiała losy Polaków zasilających szeregi II Korpusu, tym samym ujmując ważny i umykający zachodniej uwadze aspekt wojennych losów Polski związany z okupacją sowiecką. Opowieść osnuta została wokół pary narzeczonych lwowiaków – Ireny, artystki scenicznej debiutującej w Operze Lwowskiej, oraz Adama, studenta politechniki. Ich sielskie narzeczeństwo przerywa II wojna światowa i okupacja sowiecka, a następnie więzienie w łagrach. Fabuła harmonijnie meandruje między melodramatycznym wątkiem narzeczonych a historią II Korpusu: od jego formowania się i wędrówki przez Azję i Afrykę, przez bitwę pod Monte Cassino i serię działań zbrojnych na terenie Włoch, aż do końca wojny, kiedy następuje ślub pary bohaterów i ich tymczasowe osiedlenie się w Bolonii. Ostatni dialog filmu nawiązuje do głównego celu wojennego armii: „przeszliśmy wielką drogę, ale nie doszliśmy jeszcze do wolnej Polski”. Fabuła, podobnie jak losy II Korpusu w 1946 roku, ulega swoistemu zawieszeniu w oczekiwaniu na bardziej sprzyjające okoliczności, które pozwolą kontynuować wielką drogę do wyzwolenia ojczyzny.

Film został wyprodukowany w 1946 roku i z tą datą funkcjonuje w opracowaniach historii kina. Jednak oficjalnie do kin wszedł dopiero w 1948 roku (wedle niektórych opracowań) lub jeszcze później, w roku 1952. Jego dokumentacja jest rozproszona i niepełna, choć już z dostępnych skrawków wynika, że film stanowił przedmiot uważnej analizy czynników administracyjnych na wysokim poziomie decyzyjnym. Sprawą o niezwykłej doniosłości i wyjątkowości jest zachowanie się dwóch integralnych wersji filmowych – pierwotnej wersji polskiej z roku 1946 (opisanej powyżej) i włoskiej (najpewniej tożsamej z wersją poddaną analizie cenzury w 1948 roku<sup>[46]</sup>), które świadczą o naniesieniu fundamentalnych zmian. Przed analizą dokumentów przedstawię modyfikacje fabularne poczynione przez producenta, który dostosował obraz do filosowieckiej wrażliwości włoskich decydentów. Czołówka filmu wprowadza widza w kontekst historyczny:

Fabuła filmu rozgrywa się na tle ostatniej wojny światowej. Historyczna bitwa WARSZAWSKA stoczona przez romantyczną i dzielna kawalerię polską przeciwko pancernym czołgom niemieckim, bombardowanie WARSZAWY, zniszczenie POLSKI, dramatyczna bitwa pod MONTE CASSINO, i wiele innych epizodów, zostało zaczerpniętych z autentycznych dokumentacji wojennych, nakręconych przez odważnych operatorów, za swoją śmiałość niektórzy z nich zapłacili życiem.

Już ten otwierający tekst pokazuje, że cała uwaga jest przeniesiona ze wschodnich terenów Polski (Lwów i tereny okupowane przez Sowieców) na ogólną perspektywę kampanii wrześniowej prowadzo-

[46] Świadczy o tym tożsamość fabuły filmu i pisemnego opisu fabuły w dokumentach z marca 1948 roku

złożonymi przez producenta do Komisji Cenzury, zob. teczka filmu, ARC.

nej przez nazistowskie Niemcy. Zaakcentowany został również aspekt wierności faktograficznej i historycznej filmu (która jest, jak się okaże, wątpliwa). Fabuła niemal zupełnie abstrahuje od pierwotnego kontekstu geograficznego: nazwa Lwów została usunięta z dialogów, a początek akcji umiejscowiono w Lublinie (będącym pod okupacją niemiecką). W związku z tym cały wątek okupacji sowieckiej i aresztowania głównych bohaterów przez NKWD został zastąpiony specjalnie dokreśloną sekwencją aresztowania przez Gestapo. Narzeczeni zostają umieszczeni w obozie koncentracyjnym (w domyśle niemieckim), a następnie, w niewyjaśniony fabułą sposób, przenoszą się na tereny sowieckie, gdzie dołączają do Armii Andersa. Z poważniejszych zmian należy również wskazać wycięcie sekcji z generałem Andersem oraz partii dialogowych odnoszących się do ewentualnego powrotu bohaterów do Polski. Film kończy się właściwie zwycięstwem w bitwie o Monte Cassino, pomijając kontekst działań zbrojnych na terenie Włoch oraz ostatni, puentujący cały film, wątek wielkiej drogi prowadzącej do wyzwolonej ojczyzny.

Zmiany te odzwierciedlają linię polityki dyplomatycznej, którą realizował resort De Gasperiego – serwilistycznej wobec Związku Sowieckiego. Stąd eliminacja postaci Andersa i nawiązań do spornych terenów II RP anektowanych przez ZSRS, usunięcie odniesień do polityki okupacyjnej Sowieców, bezprawnych wywózek, łagrów. Ponadto do minimum zredukowano wątek polskiego wkładu w wyzwolenie Włoch, który w pierwotnej wersji ukazany był w epizodach bitwy o Ankonę, wyzwolenia Bolonii i przełamania linii Gotów, a w wersji włoskiej został ograniczony wyłącznie do bitwy o Monte Cassino. Nie bez znaczenia wydaje się również usunięcie wątku stabilizacji Polaków we Włoszech po II wojnie światowej i świadomej decyzji o wstrzymaniu się z powrotem do ojczyzny<sup>[47]</sup>.

Analiza dokumentów potwierdza, że na producenta filmu wierany był nacisk. Przede wszystkim w 1947 roku Andreotti i Vincenzo Calvino podjęli decyzję o odmówieniu filmowi statusu włoskiej produkcji, co rzutowało na kwestie dystrybucyjne i podatkowe, znacząco redukując jego potencjał ekonomiczny. Decyzję tę podjęto w sposób bezprecedensowy i dość uznaniowy, na co wskazywano w bezskutecznym odwołaniu. Film, mimo omówionych radykalnych zmian w fabule, nie spotykał się z przychylnością administracji aż do lat 50. W memorandum z 12 listopada 1950 roku dostrzeżono antykomunistyczny charakter filmu, który mimo swojej aktualności jest „traktowany w sposób całkowicie niezrozumiały”, „a powinien właśnie dzisiaj mieć wsparcie. Film ukazuje część polskiej odysei w kontekście bolszewickiej inwazji, co czyni go szczególnie aktualnym”. Tymczasem, jak zauważa autor memorandum:

[47] Kwerenda w powojennej prasie komunistycznej świadczy, że były to tematy eksploatowane w antypolskiej propagandzie, wymierzonej przeciwko

stacjonowaniu II Korpusu we Włoszech i obecności silnego polskiego środowiska antykomunistycznego, wywodzącego się z kręgu tej armii.

film znajduje się w sytuacji szczególnej [...]. Mimo że zrealizowany we Włoszech, odmawia się mu wsparcia rządowego. Film nawet nie załapuje się na listę obowiązkowych projekcji, wskutek czego traktowany jest jako film zaimportowany z zagranicy, a jednocześnie poddany jest wszelkim rygorom i ograniczeniom, którym poddawane są włoskie produkty eksportowe[48].

Ostatecznie do dystrybucji filmu doszło najprawdopodobniej dopiero w 1952 roku. W historii kina włoskiego obraz ten nadal „pozostaje niemal nieznanym, dystrybuowanym w ukryciu, widzianym przez niewielu”[49].

Filosowieckość jest bardzo szczególnym trybem cenzury w zimnowojennej kulturze filmowej we Włoszech. Zaprezentowane przykłady stanowią marginalne produkcje reżyserów spoza głównego kanonu, którzy bardziej lub mniej świadomie wkroczyli w tematykę, której nie należało poruszać. Wyjątek może stanowić *Rzym, miasto otwarte* Rosselliniego, ale i ten film pozostaje poza uwagą krytyki i historii filmu, które uczyniły z niego raczej symboliczny początek nowej, poprawnej politycznie postfaszystowskiej kultury filmowej. Jeśli *Człowiek z krzyżem* w ogóle pojawia się w analizach historycznych, nie wspomina się o jego cenzorskich perypetiach.

Jak starałem się pokazać, domniemany antykomunizm włoskiej prawicy nie miał przełożenia na propagowanie antysowieckich czy antykomunistycznych treści. Wręcz przeciwnie, podane przykłady udowadniają, że cenzura miała charakter wyraźnie filozoficzny i motywowana była dobrymi relacjami z Sowietami oraz PCI. Obserwacja ta nie kwestionuje równoległego funkcjonowania cenzury antykomunistycznej i antysowieckiej. Jednakże oddziaływanie tego fenomenu wydaje się przeceniane. Studia poświęcone problemom relacji filmowych między Sowietami a Włochami punktuja momenty, gdy czynniki administracyjne utrudniały prezentację socrealistycznych filmów propagandowych, jednak te przejawy cenzury stanowiły raczej wyjątek potwierdzający regułę otwartości na sowiecką propagandę.

Dostrzeżenie problemu filozoficznego trybu cenzury pozwala zatem zweryfikować wiedzę o relacjach między kulturą filmową, polityką i dyplomacją a interwencją państwową w produkcję kultury w postfaszystowskich Włoszech. W szerszej skali pozwala również krytycznie spojrzeć na włoską kulturę filmową (i ogólnie: włoską sferę produkcji kulturalnej) w relacji do Rosji – ówczesnej i współczesnej. Filozofizm włoskich (i ogólniej zachodnich) kręgów kulturowych można natomiast postrzegać w długiej perspektywie współpracy Zachodu i Rosji wbrew interesom Europy Środkowo-Wschodniej, od epoki oświecenia do współczesnej wizji, symbolizowanej przez gazociąg Nord Stream i ideę superkontynentu rozciągającego się od Lizbony do

## Podsumowanie

[48] Teczka filmu, ACS.

[49] R. Poppi, op. cit., s. 179. O losach tego filmu zob. K. Józwiak, *What are we fighting for? Michal*

*Waszynski's Italian-Polish films on the Second World War*, „Journal for Italian Cinema and Media Studies” 2023, nr 11, s. 581–599.

Władystoku. W tym porządku geopolitycznym, fenomen filozofii w kulturze włoskiej i zachodnioeuropejskiej jawi się jako wciąż niewystarczająco przepracowany problem.

## BIBLIOGRAFIA

- Ai poeti non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e television*, red. Adriano Aprà, Giulio Bursi, Simone Starace, Cineteca di Bologna, Bologna 2010.
- Andreotti Giulio, *L'URSS vista da vicino*, Rizzoli, Milano 1988.
- [Anon.], *I registi italiani denunciano l'imbavagliamento del nostro cinema*, „L'Unità”, 10.12.1947.
- [Anon.], *Rifutano la propria voce a un documentario anticomunista*, „L'Unità”, 11.02.1950.
- Argentieri Mino, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974.
- Aristarco Guido, *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico ideologico sul cinema negli anni Cinquanta*, Edizioni Dedalo, Bari 1981.
- Barbaro Umberto, *I boy -scouts contro la verità. L'Azione Cattolica vuol fare applicare al nostro cinema l'americano codice degli imbecilli*, „L'Unità”, 15.01.1948.
- Bayman Louis, Gundle Stephen, Schoonover Karl, *Rome, Open City: Rupture and return*, „Journal of Italian Cinema and Media Studies” 2018, nr 6(3), s. 295–300. [https://doi.org/10.1386/jicms.6.3.295\\_2](https://doi.org/10.1386/jicms.6.3.295_2)
- Brunetta Gian Piero, *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Cineteca di Bologna, Bologna 2015.
- Brunetta Gian Piero, *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-First Century*, Princeton University Press, Princeton 2009.
- Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, red. Guido Bonsaver, Routledge, New York 2005.
- Del Pero Mario, *The United States and “Psychological Warfare” in Italy, 1948–1955*, „The Journal of American History” 2001, nr 87(4), s. 1304–1334. <https://doi.org/10.2307/2674730>
- Fantoni Gianluca, *Italy through the Red Lens. Italian Politics and Society in Communist Propaganda Films (1946–79)*, Palgrave Macmillan, London 2021.
- Giunta La Spada Paolo, *Italia 8 settembre 1943. Autobiografia di una nazione*, Affinita elettive, Ancona 2023.
- Gundle Stephen, *Between Hollywood and Moscow. The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943–1991*, Duke University Press, Durham–London 2000.
- Józwiak Karol, *A Supplement to Studies of Cold War Italian Film Culture*, [w:] *The Screen Censorship Companion: Critical Explorations in the Control of Film and Screen Media*, red. Daniel Biltereyst, Ernest Mathijs, University of Exeter Press, Exeter 2024, s. 49–64.
- Józwiak Karol, *What are we fighting for? Michal Waszynski's Italian-Polish films on the Second World War*, „Journal for Italian Cinema and Media Studies” 2023, nr 11, s. 581–599. [https://doi.org/10.1386/jicms\\_00200\\_1](https://doi.org/10.1386/jicms_00200_1)
- Lizzani Carlo, *L'Italia deve avere il suo cinema*, „Politecnico”, 13.10.1945.
- Morozzo Della Rocca Roberto, *La politica estera italiana e l'Unione Sovietica (1944–1948)*, La Goliardica, Roma 1985.
- Offensiva del maccartismo contro il cinema italiano*, „Rinascita”, 8–9.09.1953.
- Olmi Ermanno, *Quando la sinistra mi impediva di lavorare*, „Corriere della sera”, 9.07.2005.
- Poppi Roberto, *Dizionario del cinema italiano. I film vol. II. Tutti i film italiani dal 1945 al 1959*, Gremese Editore, Roma 2007.

- Quaglietti Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945–1980*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- Quarantotto Claudio, *Il cinema, la carne e il diavolo*, Le edizioni del Borghese, Milano 1962.
- Renzi R., *Sciolti dal giuramento*, „Cinema nuovo”, nr 84, 1.10.1956.
- Subini Tomaso, *La via italiana alla pornografia*, Le Monnier, Firenze 2021.
- Tavernier Bertrand, *Mon ami Vittorio Cottafavi*, „L’Unita”, 20.12.1998.
- Treveri Gennari Daniela, *Post-War Italian Cinema American Interventions, Vatican Interests*, Routledge, New York 2009.