

Pomiędzy okaleczeniem a autorską strategią. Wpływ cenzury na twórczość Luisa Garcíi Berlangi

ABSTRACT. Aleksandrowicz Joanna, *Pomiędzy okaleczeniem a autorską strategią. Wpływ cenzury na twórczość Luisa Garcíi Berlangi* [Between Mutilation and Author's Strategy: The Influence of Censorship in Luis García Berlanga's Works]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 201–217. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.12>

The article presents the complex impact of Francoist censorship on Luis García Berlanga's works. In films shot during General Francisco Franco's dictatorship, the Spanish director developed a number of auteur strategies that allowed him to express veiled criticism of the regime, which escaped the attention of censors. The game with censorship requirements became characteristic of Berlanga's works and influenced their reception by domestic audiences, who interpreted some scenes as political allusions not intended by the author. The analysis also shows the impact of censor interference in the final form of some films and attempts at eliminating their controversial message, as well as cases of delayed Spanish distribution or the realisation of the director's boldest projects, which were premiered or could only be shot after the fall of the dictatorship.

KEYWORDS: Luis García Berlanga, Spanish cinema, censorship, Franco dictatorship

Cenzura z czasów dyktatury generała Francisca Franco (1939–1975) nie bez powodu zasłynęła jako najbardziej restrykcyjna i najmocniej wpływająca na kino hiszpańskie, warto jednak przypomnieć, że mechanizmy cenzorskie rozwijały się w Hiszpanii od samych początków kinematografii. Już od 1886 roku obowiązywał regulamin dotyczący widowisk (*Reglamento de Policía de Espectáculos*), a w 1912 roku pojawiło się pierwsze rozporządzenie na temat cenzury, nakazujące prezentację filmów odpowiednim urzędnikom przed dopuszczeniem do dystrybucji[1]. W kolejnych latach oprócz komisji państwowych cenzurą zajmowały się władze miast i gmin, dystrybutorzy oraz właściciele kin, niejednokrotnie usuwając to, co wcześniej zostało zaakceptowane[2]. Już w tym wczesnym okresie szczególny nacisk na potrzebę kontroli filmów wywierały środowiska katolickie[3], co znalazło kontynuację w czasach dyktatury Miguela Prima de Rivery (1923–1930)[4]. Lata Drugiej Republiki (1931–1939)

[1] E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Junta de Andalucía–Consejería de Cultura, Barcelona 2002, s. 121.

[2] V. Romero, *Los señores de las tijeras. El cine que la*

censura nos prohibió, Ediciones Akal, Madrid 2023, s. 39.

[3] E. Diez Puertas, op. cit., s. 121.

[4] V. Romero, op. cit., s. 48–54.

przyniosły liberalizację w wielu sferach życia, jednak nawet wówczas nie zdecydowano się na zniesienie cenzury, głównie ze względu na nasilające się napięcia w kraju[5]. Działała ona także w trakcie wojny domowej (1936–1939). Wtedy też, w 1937 roku, w zajętej przez siły generała Franco Salamance powstała Najwyższa Rada Cenzury Kine-matograficznej (Junta Superior de Censura Cinematográfica), której celem była „kontrola moralna kina w jego aspektach politycznych, religijnych, edukacyjnych i wojskowych”[6].

Po zakończeniu konfliktu nastąpił szybki rozrost instytucji cen-zorskich, często zmieniających swe nazwy. Do organów tych należeli zwykle: dyrektor Departamentu Kinematografii (Departamento de Cinematografía), reprezentanci wojska, Ministerstwa Edukacji Na-rodowej (Ministerio de Educación Nacional) i Departamentu Prasy i Propagandy (Departamento de Prensa y Propaganda) oraz wskazany przez episkopat duchowny, w niektórych okresach posiadający prawo weta[7].

Do coraz to liczniejszych obowiązków tych instytucji należała cenzura prewencyjna scenariuszy, wydawanie pozwoleń na realizację, kontrola nakręconych już filmów, ich tytułów i kampanii promocyj-nych, przyznawanie kategorii wiekowych i licencji na dystrybucję[8]. Cenzorzy ingerowali więc na każdym etapie powstawania filmu. Obok powszechnego wycinania czy zmiany kolejności scen popularna sta-ła się manipulacja dialogami przy pomocy dubbingu – od 1941 roku obowiązkowego dla produkcji obcojęzycznych. Zdarzały się też przy- padki zmiany zakończeń, dodawania pozakadrowego komentarza czy nowych fragmentów. Co istotne, z czasem ingerencji dokonywano coraz sprawniej i kładziono nacisk na to, żeby pozostawały one niezauważalne dla widza[9].

Ważnym problemem była również wielokrotnie krytykowana przez twórców arbitralność cenzorskich decyzji wynikająca z braku przejrzystych reguł[10]. *Normy Cenzury Kinematograficznej (Normas de Censura Cinematográfica)* opublikowano dopiero w 1963 roku, gdy na czele Ministerstwa Informacji i Turystyki (Ministerio de Información y Turismo) zamiast ultrakonserwatywnego falangisty Gabriela Ariasa Salgada stanął bardziej liberalnie nastawiony Manuel Fraga Iribarne, a funkcję dyrektora kinematografii pełnił José María García Escudero

[5] R. Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929–1936)*, Editorial Lumen, Barcelona 1977, s. 224–229.

[6] J.E. Monterde, *El cine de la autarquía (1939–1950)*, [w:] R. Gubern et al., *Historia del cine español*, Cádrá, Madrid 2005, s. 189; R. Gubern, *Notas para una historia de la censura cinematográfica en España (1937–1974)*, [w:] R. Gubern, D. Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Editorial Euros, Barcelona 1975, s. 18. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie prezentowane w pracy tłumaczenia pochodzą od autorki.

[7] J.E. Monterde, op. cit., s. 190.

[8] Ibidem, s. 189–190.

[9] A. Gil, *La censura cinematográfica en España*, Ediciones B, Barcelona 2009, s. 10–13; A. Salvador Marañón, *De ¡Bienvenido, Mr Marshall! a Viridiana. Historia de Uninci: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, Egeda, Madrid 2006, s. 45.

[10] A. Gil, op. cit., s. 12.

dbający o rozwój kina autorskiego i wsparcie dla młodych twórców[11]. W dokumencie znajdujemy długą listę tematów tabu, takich jak: samobójstwa, zemsta, rozwody, zdrady małżeńskie, prostytutka, aborcja, antykoncepcja, perwersje seksualne, do których zaliczono homoseksualizm, narkomania, alkoholizm, przemoc, treści antywojenne, walka klas i konflikty społeczne. Zakazywano też przedstawiania bez należącego szacunku praktyk religijnych oraz atakowania Kościoła i moralności katolickiej. Osobne fragmenty *Norm...* poświęcono wydarzeniom historycznym, godności narodowej, bezpieczeństwu kraju i portretowaniu głowy państwa[12]. Dokument ten nie ograniczył jednak bynajmniej arbitralności cenzury i pozostawił dużą dowolność w interpretacji zapisów, zastrzegając, że ich zastosowanie w konkretnych przypadkach zależy od poszczególnych organów cenzorskich[13]. W związku z tym w kolejnych latach filmowcy nadal narzekali na subiektywny stosunek cenzorów do opublikowanych reguł, tajność składów komisji cenzorskich, ostrzejsze kryteria względem filmów narodowych niż zagranicznych oraz utrzymanie cenzury prewencyjnej i obowiązku uzyskania pozwolenia na rozpoczęcie zdjęć[14].

Państwo wpływało również na kinematografię poprzez system wsparcia dla wybranych filmów. Szczególne uzależnienie produkcji od rządowego finansowania nastąpiło na początku lat pięćdziesiątych w związku z polityką ówczesnego dyrektora kinematografii Joaquína Argamasilli, który uważał, że „najbardziej skuteczną formą cenzury jest ta, wynikająca z presji ekonomicznej”[15]. Wprowadzono więc rozbudowany system dotacji zależnych od przyznanej filmowi jednej z sześciu kategorii. W przypadku najwyższej (tzw. *Interés Nacional*) państwo pokrywało 50 proc. kosztów produkcji. Najniższa oznaczała brak jakiegokolwiek wsparcia, co skutkowało nieopłacalnością produkcji i uniemożliwiało szerszą dystrybucję filmu. W ten sposób wywierano nacisk na producentów, którzy prześcigali się w staraniach o jak najlepszą klasyfikację. Wpływało to na konserwatyzm i nadmierny dydaktyzm ówczesnego kina[16]. Pewną dozę wolności od końca lat pięćdziesiątych twórcy znajdowali natomiast w możliwości koprodukcji[17].

W czasach dyktatury cenzura wpływała na każdy rodzaj ekspresji artystycznej, jednak uwaga władz w szczególny sposób koncentrowała się na sztuce filmowej, co wynikało ze świadomości jej siły oddziaływania i masowego charakteru[18]. Stąd też szybka odbudowa

[11] R. Heredero García, *La censura del guion en España. Peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia 2000, s. 19–22; J.M. Caparrós Lera, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936–1975)*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 1983, s. 41.

[12] *Normas de Censura Cinematográfica. Orden de Información y Turismo de 9 de febrero de 1963*, [w:] R. Gubern, D. Font, op. cit., s. 346–348.

[13] Ibidem, s. 350.

[14] R. Gubern, *Notas para una historia de la censura...*, s. 124, 163–165.

[15] Ibidem, s. 68.

[16] C.F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951–1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia 1993, s. 44; A. Salvador Marañón, op. cit., s. 49–50.

[17] C.F. Heredero, op. cit., s. 104.

[18] A. Salvador Marañón, op. cit., s. 43.

przemysłu filmowego w okresie powojennym, gdy mimo problemów gospodarczych Hiszpania stała się dziesiątym na świecie krajem pod względem liczby produkcji i siódmym pod względem liczby kin[19]. Przywiązywanie tak wielkiej wagi do kontroli, ale i rozwoju kinematografii, łączyło się również z kinofilią samego generała Franco, który nie tylko dysponował własną, wolną od cenzury salą kinową, ale też od początku kariery sprawnie wykorzystywał filmy do celów politycznych, a ponadto miał ambicje aktorskie i scenopisarskie[20]. Dyktator komentował także dokonania hiszpańskich filmowców i ingerował w decyzje cenzorów, a o głównym bohaterze tego artykułu miał powiedzieć: „Berlanga nie jest komunistą, jest kimś dużo gorszym, jest złym Hiszpanem”[21].

Twórczość filmowa Luisa Garcíi Berlangi rozwijała się w cieniu frankistowskiej dyktatury już od samych swych początków. Pierwsze studenckie krótkometrażówki hiszpański reżyser zrealizował w 1948 roku, a po zniesieniu cenzury dekretem rządu Adolfa Suáreza z 1977 roku nakręcił już tylko osiem filmów. Konieczność lawirowania wśród ideologicznych wymogów naznaczyła więc większość dzieł autora i wpłynęła na jego sposób myślenia o kinie, co widać także w filmach z okresu transformacji ustrojowej (1975–1982) i pierwszych lat demokracji.

Gra z cenzurą jako podpis autora

Wielu twórców krytycznych względem dyktatury wykształciło język metaforyczny, umieszczając w swoich filmach różnego rodzaju aluzje społeczno-polityczne oraz posługując się parodią i ironią[22], a Berlanga zasłynął jako jeden z tych, którzy najsprawniej wykorzystywali tego typu przekazy[23]. Krytyka reżimu zawsze ukryta była w jego dziełach pod maską komedii[24], choć śmiech z filmu na film stawał się coraz bardziej gorzki, a ton coraz wyraźniej nawiązywał do hiszpańskiej tradycji *esperpento*, związanej z ukazywaniem problemów kraju w estetyce deformacji i groteski[25].

Nie mogąc odnieść się bezpośrednio do sytuacji politycznej, reżyser przedstawiał w krzywym zwierciadle społeczeństwo, kulturę i instytucje frankistowskiej Hiszpanii. Szczególnie charakterystyczna

[19] E. Diez Puertas, op. cit., s. 325.

[20] V. Romero, op. cit., s. 91–106.

[21] M. Hidalgo, J. Hernández Les, *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Alianza Editorial, Madrid 2021, s. 127.

[22] J. Nieto-Ferrando, *Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De Esa pareja feliz (Luis García Berlanga, 1951) a Furia española (Francesc Betriu, 1974)*, „Arte, Individuo y Sociedad” 2020, nr 32(2), s. 388.

[23] F. Perales, *Luis García Berlanga*, Cátedra, Madrid 2011, s. 87.

[24] Na temat hiszpańskiej komedii lat pięćdziesiątych zob. C. Aguilar, *Cine cómico español 1950–1961*.

Riendo en la oscuridad, pról. A. Gadé, Desfiladero Ediciones, Basauri 2017. O aspektach komediowych twórczości Berlangi zob. ibidem, s. 50–63, 172–179.

[25] Do cech *esperpento* zaliczyć można również posługiwanie się ironią, parodią i karykaturą, wykorzystywanie absurdu, nonsensu i brzydoty, współlistnienie komizmu i tragizmu czy degradację gatunków uświęconych tradycją. Na temat *esperpento* i jego związków z kinem Berlangi zob. J. Aleksandrowicz, *Luis García Berlanga: gorzki śmiech i krzywe lustra*, [w:] *Autorzy kina europejskiego VII*, red. P. Włodek, K. Żyto, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 57–67.

jest w jego filmach krytyka społeczna, której dominantę stanowi zdezerzenie jednostki z opresyjnym systemem oraz ukazanie fasadowości hiszpańskiego dobrobytu. Już w debiucie Berlangi – wyreżyserowanej z Juanem Antoniem Bardemem komedii *Ta szczęśliwa para* (*Esa pareja feliz*, 1951) – świat wykreowany przez kino i reklamę kontrastuje z biedą młodego małżeństwa, walczącego, by być szczęśliwym na własnych zasadach. Rok później w filmie *Witaj nam, Mr. Marshall* (*¡Bienvenido, Mister Marshall!*, 1952) Berlanga krytykuje zacofanie frankistowskiej Hiszpanii, portretując miasteczko, w którym zatrzymały się wskazówki ratuszowego zegara – na przyjazd zagranicznych gości poruszane ręcznie przez ukrytego za tarczą mieszkańca. Z kolei w *Cudzie w każdy czwartek* (*Los jueves, milagro*, 1957) zapomniane przez świat uzdrowisko potrzebuje tytułowego cudu, żeby odzyskać dawną świetność. Krytyka społeczna nabiera ostrości w kolejnych filmach, których scenariusze Berlanga napisał wraz z Rafelem Azconą. W *Uczcie wigilijnej* (*Plácido*, 1961) akcja charytatywna w małym miasteczku zamienia się w drapieżne *esperpento* odsłaniające fasadowość dobroczynności na pokaz i moralności pobożnych mieszkańców. W podobnym tonie utrzymany jest *Kat* (*El verdugo*, 1963), w którym farsa o karze śmierci zderzona zostaje z boomem turystycznym i otwarciem Hiszpanii na świat na początku lat sześćdziesiątych, a tzw. cud gospodarczy tego czasu kontrastuje z historią mężczyzny przyjmującego posadę kata, by otrzymać rządowe mieszkanie.

Twórca przemycza też w filmach nieistotne z pozoru detale zawierające ukrytą krytykę reżimu. W komedii *Gdzie jest profesor Hamilton?* (*Calabuch*, 1956) odnajdujemy na przykład scenę, w której duchowny, obficie skrapiając wodą święconą łódź, zmywa jej symboliczne imię – Nadzieja (*Esperanza*). W innym fragmencie reżyser – poprzez drobną zmianę w dialogach – kpi z sojuszu wojska z Kościołem: podczas procesji wojskowy nakazuje uczestnikom, by maszerowali pobożnie, a ksiądz, by maszerowali wojowniczo.

Zawołowaną krytykę dyktatury znajdziemy również w portretach reprezentujących ją osób i instytucji. Przykładem mogą być komiczne postacie duchownych i dewotek czy absurdy reżimowej biurokracji. Jej błędne koło dobrze ilustruje *La muerte y el lañador* (*Śmierć i drwal*), etiuda Berlangi z nowelowego filmu *Les quatre vérités* (*Cztery prawdy*, 1962). Uliczny grajek pragnie tu odzyskać zarekwirowaną korbkę katarynki, nie jest to jednak możliwe bez zapłacenia mandatu, na co bohater nie ma środków, gdyż gra na instrumencie stanowi jego jedyne źródło dochodu.

Innym zabiegiem jest posługiwanie się ironią w dialogach i komentarzach pozakadrowych. W *Witaj nam, Mr. Marshall* narrator, relacjonując wyposażenie prowincjonalnej szkoły, mówi o „słodkiej i optymistycznej mapie Europy, gdzie wciąż istnieje imperium austro-węgierskie”, a finałowym obrazom biedy towarzyszą pełne patosu słowa o „słońcu i nadziei”. W warstwie audialnej filmu zdarzają się także bardziej bezpośrednie ataki, jak wówczas, gdy narrator wspomina o rol-

niku, który „pracuje od zmierzchu do świtu prawie za nic”. W *Novio a la vista* (*Narzeczony w zasięgu wzroku*, 1953) w podobny sposób reżyser przemycił zdanie „już czas, by siły obywatelskie przejęły dowodzenie”. Z kolei zatrzymani bez dokumentów bohaterowie *Tej szczęśliwej pary* słyszą na komisariacie: „W jakim kraju myślicie, że żyjemy? Nie wystarczy być szczęśliwym, by chodzić po ulicach”.

We fragmentach krytycznych względem dyktatury Berlanga często wykorzystywał własne doświadczenia i obserwacje. Świetnym przykładem jest scena z *Kata* inspirowana ślubem reżysera[26]. Podczas przysięgi małżeńskiej są tu gaszone świece, zwijane dywany, zabierane podnóżki i girlandy pozostałe po poprzedniej ceremonii pełnej umundurowanych gości związanych z elitami władzy. Słynny finał filmu, w którym kat jest siłą prowadzony na miejsce egzekucji, podczas gdy skazaniec idzie na nią pogodzony ze swym losem, miał natomiast korzenie w historii opowiedzianej twórcy przez znajomego adwokata[27].

Berlanga kpi również z reżimowego kina i mediów. W scenach rozgrywających się w studiu filmowym, w teatrze czy w snach bohaterów reżyser wyśmiewa sztuczność i groteskowy patos sztandaryowych gatunków okresu dyktatury, takich jak musical folklorystyczny, film historyczny i religijny. Równie nieautentyczny okazuje się świat mediów reprezentowany przez karykaturalną reklamę mydła Florit z *Tej szczęśliwej pary* – wzorowaną na popularnej kampanii marki Norit – czy przez podniosłą transmisję radiową zafałszowującą przebieg wydarzeń w *Uczcie wigilijnej*. We wszystkich tych przypadkach Berlanga obnaża zakłamanie oficjalnych przekazów. Nie brak przy tym odniesień do samej cenzury. Na przykład w *Śmierci i drwalu* mundurowy zwraca się do ukaranej mandatem sprzedawczynie: „Proszę uważać na wygląd balonów. Nie życzę sobie obscenicznych aluzji na ulicach”, a następnie inkwizytorskim gestem przekłupa balony o podłużnym kształcie.

Aby ujawnić rysy na oficjalnej fasadzie, twórca posługuje się też różnego rodzaju wizualnymi kontrapunktami. Wykorzystywanym w ten sposób motywem, powracającym w niemal wszystkich filmach z okresu dyktatury, jest karawan. W *¡Vivan los novios!* (*Niech żyje młoda para*, 1970) został on zestawiony ze słoneczną plażą pełną turystek w bikini, a w *Uczcie wigilijnej* ze świątecznym korowodem promującym akcję charytatywną.

Tak rozumiane gry z cenzurą stały się rodzajem autorskiej strategii, decydującej o rozpoznawalności twórcy, ale też będącej metodą, by kręcić filmy w trudnej rzeczywistości dyktatury. Charakterystyczne dla nich zawołowane przekazy wymagały jednak odpowiednio przygotowanej widowni, potrafiącej właściwie odczytać intencje twórcy.

[26] M.Á. Villena, *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*, Tusquets Editores, Barcelona 2021, s. 95.

[27] M. Hidalgo, J. Hernández Les, op. cit., s. 125.

**Interpretacje,
nadinterpretacje,
konfabulacje...**

Ironia i niejednoznaczność dzieł Berlangi powodowały nieraz ich skrajnie różne interpretacje. Doskonałym przykładem jest zwłaszcza *Witaj nam, Mr. Marshall*. Film spotkał się z dość przychylnymi reakcjami cenzorów, którzy docenili jego sprawną realizację, komizm, poprawny język, właściwą puentę i pozytywny przekaz polityczny, a po sukcesie na festiwalu w Cannes – gdzie zdobył nagrodę dla najlepszej komedii oraz wyróżnienie za scenariusz – przyznano mu nawet upragnioną kategorię *Interés Nacional*[28]. Frankistowskie władze i ich zwolennicy widzieli w dziele Berlangi przede wszystkim godną odpowiedź na wykluczenie Hiszpanii z planu Marshalla, uznając, że finał podtrzymuje wizję samowystarczalności kraju[29]. Nie dostrzegali natomiast zawartej w filmie przenikliwej krytyki zacofania i fasadowego charakteru państwa, która sprawiła, że komedią zachwycili się przeciwnicy reżimu[30].

Rosnąca z czasem sława Berlangi jako reżysera lubiącego przeżywać antysystemowe treści niewątpliwie przyczyniła się do specyficznej recepcji jego filmów, ale wpływały na nią również inne zjawiska. Tajność cenzorskich decyzji sprawiała, że publiczność hiszpańskich kin nie miała pewności, jak w istocie wyglądały pierwotne wersje filmów, i niejednokrotnie wyobrażano je sobie jako znacznie śmielsze, niż były w rzeczywistości. Prowadziło to do powstawania różnego rodzaju legend miejskich, jak ta o jakoby wyciętym, a tak naprawdę nieistniejącym, pełnym striptizie Rity Hayworth w *Gildzie* (reż. Charles Vidor, 1946), która mimo oburzenia cenzorów została dopuszczona do dystrybucji w Hiszpanii, w czym niektórzy dopatrywali się sekretnej interwencji samego generała Franco[31].

Atmosfera domysłów i plotek towarzyszyła także recepcji kina narodowego, zwłaszcza tego tworzonego przez reżyserów znanych z kontestacyjnego stosunku do reżimu. Widzowie krytyczni względem dyktatury z utęsknieniem wypatrywali na ekranach aluzji, które mogły umknąć uwadze cenzorów. Stąd też odbiór filmów przez tę część widowni wiązał się ze złożoną sztuką interpretacji i poszukiwaniem ukrytych sensów. Nieraz dopatrywano się ich jednak tam, gdzie ich nie było. Sam Berlanga wielokrotnie dementował w wywiadach tego rodzaju nadinterpretacje. Na przykład w komicznej przemowie burmistrza, wygłaszanej z balkonu ratusza w *Witaj nam, Mr. Marshall*, widzowie dopatrywali się parodii pełnych zadęcia wystąpień generała Franco, choć reżyser nie miał takiej intencji, a podczas realizacji filmu wzorował się na przemówieniach Mussoliniego[32].

Niekiedy jednak Berlanga podtrzymywał legendy na temat swoich filmów. W jednym z wywiadów autor przyznaje: „w *Tej szczęśliwej parze* aktor José Franco ubrany w mundur admirała śpiewał coś w rodzaju »odchodzę, mówią, że odchodzę, ale zostaję«. Ludzie pytali nas, czy to aluzja do Franco i odpowiadaliśmy, że tak, oczywiście, ale to był

[28] A. Salvador Marañón, op. cit., s. 175–181.

[29] A. Gómez Rufo, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Temas de Hoy, Madrid 1990, s. 322–323.

[30] A. Salvador Marañón, op. cit., s. 185–207, 221.

[31] A. Gil, op. cit., s. 79–81, 366, 375.

[32] M. Hidalgo, J. Hernández Les, op. cit., s. 61.

czysty przypadek”[33]. Jak zresztą zauważa Miguel Ángel Villena, autor najnowszej biografii reżysera, wypowiedzi twórcy zawsze cechowały się zarówno brakiem dbałości o szczegóły, przez co mieszał ze sobą różne daty i fakty, jak i skłonnością do konfabulacji[34]. Dlatego też znamy dziś różne wersje niektórych jego opowieści. Dotyczy to także legendarnych starć z cenzurą, a w związku z tym, że jej uwagi miały często wyłącznie ustny charakter i nie pozostawiały śladu w dokumentach[35], trudno jest dzisiaj zweryfikować wiele anegdot.

Berlanga wykorzystywał też własną legendę w swoich filmach, prowadząc grę nie tylko z cenzurą, lecz także z oczekiwaniami widza. Ciekawa wydaje się na przykład historia snu nauczycielki z *Witaj nam, Mr. Marshall*. W pierwotnej wersji scenariusza bohaterka śniła o Amerykanach, wyobrażając ich sobie jako umięśnionych graczy rugby, którzy nieoczekiwanie pojawiają się w szkolnej klasie[36]. W związku z tym w uwagach cenzorów znalazło się zalecenie: „przestrzega się producenta o konieczności nadzoru snu Eloísy, aby nie przekształcił się w sen erotyczny”[37]. Choć scena ta nie została nigdy nakręcona – reżyser wolał od razu z niej zrezygnować[38] – pojawiła się legenda o jej rzekomym wycięciu przez cenzorów, powtarzana też bezkrytycznie w niektórych opracowaniach[39]. Wydaje się jednak, że plotki o tym, co rzeczywiście mogło znaleźć się w filmie, sprowokował sam reżyser, zamieszczając ujęcie rozmarzonej, błogo uśmiechniętej nauczycielki, które nijak nie pasuje do pozakadrowego komentarza sugerującego, że bohaterka śniła o nowych materiałach dydaktycznych dla szkoły. Co więcej, ten sam głos narratora oburzonym tonem upomina Eloíse, a ta, słysząc go, zawstydzona chowa się pod kołdrę, co można odczytać jako aluzję do działań cenzorskich.

W kontekście budowania przez Berlangę własnej legendy warto także wspomnieć o powstałej już w okresie demokracji krótkometrażówce *El sueño de la maestra* (*Sen nauczycielki*, 2002). Reżyser nawiązuje tu zarówno do nieistniejącej sceny z *Witaj nam, Mr. Marshall*, jak i do wspomnianego przemówienia burmistrza z tego samego filmu, zestawiając je, na przekór wcześniejszym dementi, z archiwalnymi ujęciami wystąpienia generała Franco.

Różnego rodzaju nadinterpretacji dokonywali jednak nie tylko przeciwnicy dyktatury, lecz także jej zwolennicy. Szerokim echem odbiła się zwłaszcza polityczna lektura *Śmierci i drwala*. Jak mówi reżyser:

Akolitów frankizmu po premierze ogarnęła obsesja, że film zawiera przesłanie przeciw reżimowi. Mówiono, że próbowałem deprecjonować władzę, ukazując Hiszpanię biedną, nieszczęśliwą i pustą, w której samobójca nie ma nawet drzewa, by się powiesić, więc wiąże sznur na słupie wysokiego

[33] A. Gómez Rufo, op. cit., s. 237.

[34] M.Á. Villena, op. cit., s. 20.

[35] A. Salvador Marañón, op. cit., s. 43–50.

[36] Scenariusz jest dostępny w cyfrowej kopii w Berlanga Film Museum w Walencji, a oryginał znajduje się w archiwum Berlangi w Filmotece Hiszpańskiej (Filmoteca Española) w Madrycie.

[37] A. Gil, op. cit., s. 68.

[38] M. Hidalgo, J. Hernández Les, op. cit., s. 53.

[39] R. Gubern, *Notas para una historia de la censura...*, s. 78.

napięcia... Nie próbowałem niczego takiego sugerować. Fernández de la Mora napisał o filmie pełen wściekłości artykuł w „ABC”. Uznał, że osioł, który sika do basenu, to Franco obsikujący Hiszpanów. Taka alegoria nie była moim zamiarem[40].

Inni krytycy dopatrywali się w tej scenie ośmieszenia katolickiej organizacji Opus Dei, traktującej osła jako symbol wytrwałości i cierpliwości[41]. Takie interpretacje wpływały na niezwykle emocjonalne reakcje publiczności. Autor twierdzi, że *Śmierć i drwal* to jedyny jego film, na którym widownia tupiała z wściekłości, choć byli i tacy, którzy podczas budzącego kontrowersje fragmentu bili brawo[42].

Sława Berlangi jako twórcy antyreżimowego przysparzała mu też trudności w kontaktach z cenzurą. W tym kontekście często powtarzana jest anegdota, wedle której jeden z cenzorów miał wyrazić obawy związane z uwzględnionym w scenariuszu planem ogólnym madryckiej Gran Vía, argumentując: „nakręcony przez innego reżysera nie ma znaczenia, ale nakręcony przez Berlangę... Kto nam zagwarantuje, że nie umieści tam dwóch biskupów wychodzących z kabaretu Pasapoga?”[43]. Po latach reżyser skwitował tę historię, stwierdzając: „cenzura miała więcej wyobraźni od nas”[44]. Jak zobaczymy, problemy artysty z tą instytucją nie ograniczały się jednak do tego typu anegdot.

Starcia Berlangi z cenzurą miały różnorodny charakter i przybierały na sile wraz z realizacją kolejnych projektów. W przypadku pierwszych filmów reżysera ograniczono się do stosunkowo niewielkich ingerencji. W dokumentacji dotyczącej scenariusza *Tej szczęśliwej pary* znajdujemy na przykład uwagi o cielesnych pragnieniach bohatera wobec żony, które zdaniem cenzorów „w porządku moralnym są możliwe do usprawiedliwienia”, ale „nie można pozwolić, by były ukazywane w filmie”[45]. Jednak, mimo wielkiego sukcesu na pokazie prasowym[46], premiera komedii odbyła się dopiero dwa lata później, na fali popularności *Witaj nam, Mr. Marshall*. Powody nie są do końca jasne. Podczas gdy Carlos Aguilar sugeruje, że *Ta szczęśliwa para* nie zyskała wystarczającego uznania cenzury[47], sam reżyser opowiadał jedynie o problemach ze znalezieniem dystrybutora[48].

Pierwsze poważniejsze ingerencje miały miejsce w przypadku *Narzeczonego w zasięgu wzroku*. Rzecz dotyczyła jednego z kluczowych fragmentów, w którym międzypokoleniowy konflikt przybiera formę bitwy na szyszki. Generałowie, mimo długich narad taktycznych, przegrywają w niej z kretesem z grupą nastolatków. Cenzorzy, przerażeni faktem, że nie najlepiej świadczy to o wojskowych, nakazali nakręcenie dodatkowej sceny, w której żony przegranych tłumaczą, iż ich mężowie

Historie okaleczone

[40] M. Hidalgo, J. Hernández Les, op. cit., s. 115.

[41] A. Gómez Rufo, op. cit., s. 294.

[42] M. Hidalgo, J. Hernández Les, op. cit., s. 115.

[43] V. Romero, op. cit., s. 276.

[44] Ibidem.

[45] Dokumentację cenzorską reprodukuje V. Romero, op. cit., s. 168.

[46] F. Perales, op. cit., s. 201.

[47] C. Aguilar, op. cit., s. 53.

[48] M. Hidalgo, J. Hernández Les, op. cit., s. 42.

są generałami tylko we własnej wyobraźni[49]. Dosztukowany fragment zmienia pierwotną ideę i znacznie stępia ostrze Berlangowskiej satyry. Interesujące wydaje się przy tym, że interwencja cenzorska nastąpiła dopiero po nakręceniu filmu, co będzie też charakterystyczne dla późniejszych projektów reżysera. Jak pisze Carlos Perales, „cenzorzy nie byli w stanie dojrzeć na papierze zawołowanych przekazów, które zawierał scenariusz, i dopiero w trakcie projekcji odkrywali i zaczynali rozumieć ukryte intencje twórcy”[50].

Ikoniczny wydaje się tu przypadek *Kata*. Choć pewnych zmian dokonano już w samym scenariuszu – wykreślono na przykład sugestie fizycznej bliskości między małżonkami i fragment, w którym cień kata pada na kobietę w bikini[51] – po obejrzeniu filmu cenzura zażądała znacznie większych modyfikacji, a następnie wysłano film na festiwal w Wenecji. Dopiero reakcja hiszpańskiego ambasadora we Włoszech, Alfreda Sáncheza Belli, sprawiła, że władze zdały sobie sprawę z przesłania dzieła. Ambasador w liście do ministra spraw zewnętrznych Fernanda Marii Castielli grzmiał:

to jeden z najbardziej piorunujących paszkwili, jakie kiedykolwiek stworzono przeciwko Hiszpanii, niewiarygodny pamflet polityczny, nie przeciw władzy, lecz całemu społeczeństwu. [...] Nikt się nie ratuje, nikt się nie uwalnia od jego nieubłaganej krytyki: duchowni, wojskowi, Gwardia Cywilna, funkcjonariusze, intelektualiści, markizowie, mężczyźni, kobiety..., w całym filmie nie ma jednej postaci zdrowej, czystej, idealistycznej, wszystko jest zgniłe [...]. Nie mieści mi się w głowie, że dwadzieścia pięć osób w komisji, która widziała film, nie zauważyło, jak ogromny ładunek politycznego oskarżenia on zawiera[52].

W efekcie przed hiszpańską premierą dokonano dalszych cięć, co skróciło film o cztery i pół minuty. Usunięto między innymi dialogi, w których bohater wyrażał chęć emigracji zarobkowej do Niemiec, i złowieszcze pobrzękiwanie garoty w walizeczce kata[53]. Zmiany te nie są uwzględnione w dostępnej dziś wersji filmu, odrestaurowanej w okresie demokracji.

Odkrycie rewolucyjnego przekazu *Kata* przez Sáncheza Bellę wpłynęło też na rozpowszechnianie dzieła. Wycofanie go z festiwalu na szczęście okazało się niemożliwe ze względu na udział Włoch w koprodukcji[54], natomiast w obawie, że w Hiszpanii widzowie tłumnie ruszą do kin – pamiętając o skandalu, ale i o nagrodzie krytyki, którą *Kat* otrzymał w Wenecji – opóźniono znacznie krajową premierę i ograniczono dystrybucję, a także zadbano, aby film został jak najszybciej zdjęty z afisza. Prawdopodobnie, gdyby nie starania ówczesnego dyrektora kinematografii, Garcíi Escudera, nie doszłoby w ogóle do projekcji tak polemicznego dzieła[55].

[49] Ibidem, s. 74.

[50] F. Perales, op. cit., s. 87–88.

[51] Dokumentację cenzorską przedrukowuje V. Romero, op. cit., s. 206–208.

[52] Cyt. za: A. Gómez Rufo, op. cit., s. 310–312.

[53] F. Perales, op. cit., s. 94–95.

[54] A. Gómez Rufo, op. cit., s. 309–310.

[55] F. Perales, op. cit., s. 94–95.

Inaczej potoczyły się losy *Cudu w każdy czwartek* – najbardziej okaleczonego przez cenzurę filmu reżysera, w którym najpoważniejszych zmian dokonano na poziomie scenariusza. Berlanga opowiada tu o mieszkańcach upadającego uzdrowiska, którzy, by wybrnąć z finansowych tarapatów, fingują objawienie św. Dyzmy i zaczynają sprzedawać lokalną wodę mineralną jako cudowne remedium na wszystkie choroby, oczywiście po odpowiednio zawyżonej cenie. Reżyser sądził, że skoro przedsięwzięcie nie miało związku z prawdziwym świętym i kończyło się fiaskiem, cenzura zaakceptuje projekt, ta jednak dostrzegła w nim atak na objawienia w Lourdes i Fatimie oraz zażądała, żeby cud zdarzył się w filmie naprawdę[56]. Berlanga wraz ze współscenarzystą, José Luisem Coliną, dopisał więc dalszą część, w której święty przybywa do miasteczka, ale wersja ta uznana została za jeszcze bardziej niebezpieczną. Wówczas władze wytwórni Ariel Films, akurat wtedy wykupionej przez Opus Dei, do prac nad scenariuszem zaangażowały cenzora, ojca Antonia Garau, który napisał drugą część historii od nowa, a wprowadzone przez niego zmiany były na tyle daleko idące, że Berlanga domagał się, by nazwisko duchownego pojawiło się w czołówce filmu, co jednak nigdy nie nastąpiło[57].

Historia okaleczania filmu bynajmniej się na tym nie skończyła. Wielu cięć zażądano już po jego nakręceniu. Usunięto na przykład scenę, w której ksiądz przenosi figurę św. Dyzmy na eksponowane miejsce w kościele, dostrzegając w nagłej popularności świętego dobry interes[58]. Cenzorom nie spodobało się też zakończenie, a gdy Berlanga odmówił nakręcenia nowej wersji, podjął się tego Jorge Grau związany z Opus Dei[59]. Oprócz tego wprowadzono w dialogach liczne modyfikacje poprzez dubbing. Interesującym materiałem umożliwiającym analizę dokonanych zmian jest nieocenzurowana kopia filmu odnaleziona w Belgii. Porównanie obu wersji wykazuje szereg różnic. Uderza tu wyczulenie cenzorów na najdrobniejsze detale. Za niedopuszczalną uznano nawet informację o problemach ze zdrowiem kilku bohaterów, a w dialogu, w którym staruszka prosi, by wezwać księdza, bo „zgrzeszyła”, zmieniono uzasadnienie prośby, uznając, że nie wypada, by religijna starsza pani miała coś na sumieniu[60].

Wersja ocenzurowana dzieli się wyraźnie na dwie części. Pierwsze czterdzieści minut filmu zdecydowanie zachowuje ducha twórczości Berlangi. W chaotycznej krzątaninie bohaterów i obrazach uzdrowska nietrudno dostrzec przenikliwą krytykę hiszpańskiej prowincji zaprawioną dużą dawką Berlangowskiego humoru. Mimo znacznych skrótów wciąż też zachowuje swój drapieżny komizm scena sfingowa-

[56] M. Hidalgo, J. Hernández Les, op. cit., s. 92.

[57] K. Sojo Gil, *La censura en el cine español del franquismo. El caso de Los jueves, milagro de Berlanga*, [w:] *Censures et manipulations: dans les mondes ibérique et latino-américain*, red. J.-L. Guereña, M. Zapata, Presses Universitaires François Rabelais, Tours 2013, s. 187–188.

[58] F. Perales, op. cit., s. 92.

[59] K. Sojo Gil, *La censura...*, s. 188.

[60] V. Álvarez Sanz, M. Marcos Molano, *El proceso de restauración cinematográfica y la censura en la España franquista: el caso de Los jueves, milagro*, „Documentación de las Ciencias de la Información” 2019, nr 42, s. 10–14.

nego objawienia z petardami latającymi niczym na walenckich *fallas*, muzyką płynącą z zacinającego się gramofonu i przebranym za świętego staruszkciem ze sztuczną brodą i metalową aureolą.

W drugiej części filmu, wraz z wymuszonym przez cenzurę pojawieniem się prawdziwego św. Dyzmy, humor zostaje pozbawiony goryczy i drapieżności *esperpento*, służąc wyłącznie ośmieszeniu autorów oszustwa. Narzędziem moralizatorskiego napomnienia staje się nawet wątek metafilmowy – rozanielona mina bohatera, oglądającego skąpo ubrane modelki w kinowej reklamie, rzędzie na widok reportażu z religijnej procesji, a z ciemności sali wyłania się wówczas prawdziwy święty, dzierżąc w dłoniach dowód na sfingowanie cudu. Sam Dyzma jest w filmie przystojnym młodzieńcem w eleganckim garniturze i w odróżnieniu od komicznych nieudaczników Berlangi wydaje się postacią całkowicie bezbarwną, a wiele wypowiedzianych przez niego kwestii razi sztucznością i odzwierciedla frankistowską propagandę sukcesu. O skali ingerencji cenzorskich najlepiej świadczy fakt, że tak krytyczny w założeniu projekt został nagrodzony na Festiwalu Kina Katolickiego (Festival del Cine Católico) w Valladolid, a García Escudero pogratulował reżyserowi stworzenia pierwszego w Hiszpanii wartościowego filmu religijnego, na co twórca miał odpowiedzieć, że nie było to jego zamiarem^[61].

Cenzorskie nożyczki nie ominęły też bardziej komercyjnych projektów reżysera z okresu późnej dyktatury, w których ofiarą cięć padły głównie wątki obyczajowe, gdyż mimo zmian społecznych, związanych z rozwojem turystyki i otwarciem na świat, cenzura dotycząca kwestii moralnych utrzymywała się aż do upadku reżimu^[62]. Choć w końcu lat sześćdziesiątych temat zdrady małżeńskiej nie był już traktowany tak restrykcyjnie jak w poprzednich dekadach, zrealizowany w koprodukcji argentyńsko-hiszpańskiej film *La boutique* (*Butik*, 1967) miał ograniczoną dystrybucję w Hiszpanii z powodu poruszenia tej tematyki^[63]. Cenzura wymusiła też zmianę tytułu dzieła, rozpowszechnianego w Ameryce Łacińskiej jako *Las pirañas* (*Piranie*). Uznano, że ta aluzja do usposobienia żony i teściowej protagonisty uderza w pozytywny obraz rodziny, podobnie jak zaproponowany przez Berlangę tytuł *Ofiara* (*La víctima*), ironicznie odnoszący się do sytuacji mężczyzny oraz do tak interesującej twórcę wymiennosci ról kata i ofiary^[64]. Z kolei z nakręconej w tym okresie czarnej komedii *Niech żyje młoda para* wycięto scenę z weselnym tortem rzuconym w twarz zmarłej matki bohatera i jego erotyczne fantazje na temat zagranicznych turystek^[65]. Warto dodać, że przyzwolenie cenzury na „przelotnie ukazaną nagość” pojawiło się dopiero w 1974 roku^[66], a więc cztery lata po premierze filmu.

[61] F. Perales, op. cit., s. 92.

[62] R. Heredero García, op. cit., s. 87–88.

[63] Ibidem, s. 114.

[64] D. Galán, *Diez palabras sobre Berlanga*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1990, s. 21.

[65] V. Romero, op. cit., s. 231.

[66] R. Gubern, *Notas para una historia de la censura...*, s. 175.

Wpływ cenzury na twórczość Berlangi wiązał się również z nie-
możnością realizacji wielu projektów. Po skandalu wokół *Kata*, we franki-
stowskiej Hiszpanii powstał jedynie, i to aż siedem lat później, film *Niech
żyje młoda para*. Pozostałe dwa dzieła ze schyłku dyktatury zrealizowane
zostały za granicą – *Butik* w Argentynie, a *Grandeur nature* (*Rozmiar
naturalny*, 1974) we Francji, przy czym drugi z nich, opowiadający o pod-
szytej fetyszyzmem relacji mężczyzny z lalką, miał hiszpańską premierę
dopiero w 1978 roku, a więc już po zniesieniu cenzury. Jeszcze później,
bo w 1980 roku, można było zobaczyć *Se vende tramvía* (*Tramwaj na
sprzedaż*, 1959) – krótkometrażowy film telewizyjny o komicznych na-
ciągaczach polujących na ulicach Madrytu na naiwnych przybyszów
ze wsi, wyreżyserowany przez Juana Estelricha pod kierownictwem
Berlangi, szukającego wówczas sposobów, by pozostać w zawodzie[67].

Łącznie reżyser ma na swoim koncie około sześćdziesięciu nie-
zrealizowanych projektów. Wiele z nich zostało odrzuconych przez
cenzurę prewencyjną lub przez producenta obawiającego się śmiałych
pomysłów autora, ale często powodem były innego rodzaju trudności
realizacyjne[68]. Dziś scenariusze te są przechowywane w specjalnym
archiwum twórcy w madryckiej filmotece oraz w Berlanga Film Mu-
seum w Walencji. Znajdziemy tam między innymi takie teksty jak *La
huida* (*Ucieczka*, 1950) Berlangi i Bardema, mająca problemy z cenzurą
z powodu ukazania chybiającego do celu przedstawiciela Gwardii Cy-
wilnej[69], czy *El autocar* (*Autokar*, 1957) – komiczny portret hiszpań-
skich dewotek utrzymany w konwencji kina drogi, będący owocem
współpracy Azcony, Berlangi i Enrique Lloveta.

Pomysły z niezrealizowanych projektów autor wykorzystywał
niekiedy w późniejszych filmach. Jest to przypadek scenariusza *El
desguace* (*Rozbiórka*, 1976) napisanego przez reżysera wraz z Perico
Beltránem. Opowieść o rodzinie oczekującej na spadek po sztucznie
podtrzymywanej przy życiu arystokratce przestraszyła producenta,
który w obawie przed skojarzeniami z niedawną agonią generała Franco
wycofał się z projektu[70]. Wątki poboczne scenariusza zostały nato-
miast podjęte w *Strzelbie narodowej* (*La escopeta nacional*, 1978).

Najciekawszy jest przypadek *Krówki* (*La vaquilla*, 1985) – pro-
jektu z czasów dyktatury, który udało się zrealizować po trzydziestu
sześciu latach od powstania pierwotnej wersji scenariusza, zatytuło-
wanej *Tierra de nadie* (*Ziemia niczyja*, 1949). Od 1956 roku reżyser co
dekadę podejmował próby nakręcenia filmu, nieodmiennie kończące
się odrzuceniem scenariusza, mimo że – w wyniku autocenzury – nie
było w nim mowy o wojnie domowej, lecz o fikcyjnym konflikcie[71].

[67] A. Gómez Rufo, op. cit., s. 267–268.

[68] M.Á. Villena, op. cit., s. 169.

[69] R. Gubern, *Notas para una historia de la censura...*, s. 61.

[70] [S.] Aguilar, [F.] Cabrerizo, *¡Viva, pues! Cuatro episodios nacionales berlanguinos, que no tres*, [w:] R. Azcona, M. Hidalgo, J. Berlanga, L.G. Berlanga, *¡Viva Rusia!*, Pepitas, Logroño 2022, s. 135.

[71] K. Sojo Gil, *La vaquilla* (L.G. Berlanga, 1985). *Desacralización de la guerra y regreso al medio rural*, [w:] *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, red. A. Gómez Gómez, P. Poyato, Lucas de Gálibo, Girona 2010, s. 177–178.

Cenzorzy wykazywali ogromną czujność względem tej tematyki i nawet w obrazach niezwiązanych ze współczesną Hiszpanią uważnie szukali paralelizmów niewygodnych dla reżimu^[72]. Nie pomogło nawet uwypuklenie związków z korridą w kolejnych wersjach scenariusza zatytułowanych *Los aficionados* (*Wielbiciele*) i *La fiesta nacional* (*Święto narodowe*), jak nazywano wówczas walkę z bykami. Realizacja projektu była możliwa dopiero w latach osiemdziesiątych, gdy podczas pierwszego rządu Felipe Gonzáleza zaczęło powstawać wiele filmów o wojnie domowej widzianej z perspektywy przegranych.

Krówka, jak ostatecznie zatytułowano film, nie jest jednak bynajmniej narracją jednostronną. Choć głównymi bohaterami są republikanie, ośmieszeni zostają wszyscy uczestnicy konfliktu, a przede wszystkim sama idea wojny. Brak tu prawdziwych zwycięzców, co dobrze ilustruje finał, gdy tytułowa krówka dogorywa na ziemi niczyjej, mimo że chciały przywłaszczyć ją sobie obie walczące strony – jedna, by urządzić korridę, druga, by napełnić pusty żołądek i zepsuć wrogom fiestę. Reżyser ukazuje przy tym mundur jako rzecz całkowicie umowną. Gdy bohaterowie kąpią się nago w rzece, wrogowie uznają ich za swoich, a regularne wymiany towarów między armiami (jednym brakuje tytoniu, a drugim bibulek) inspirują szeregowego mającego narzeczoną po stronie frankistowskiej, by zaproponować zamianę mundurów frankiście, którego rodzina została po stronie republikańskiej. Nietrudno sobie wyobrazić, jaką siłę rażenia miałyby takie sceny w czasach dyktatury. Choć premiera *Krówki* odbyła się w zupełnie innym kontekście politycznym, film okazał się ogromnym sukcesem^[73], dowodząc za potrzebowania zarówno na koncyliacyjny ton narracji, jak i na czarny humor pozwalający rozbroić przez śmiech narodowe traumy.

Do niezrealizowanych pomysłów z czasów dyktatury Berlanga wraca też w ostatnim filmie, wspomnianej już krótkometrażówce *Sen nauczycielki*. Mimo zacytowanego ujęcia z *Witaj nam, Mr. Marshall*, przedstawiającego rozmarzoną bohaterkę w łóżku, reżyser nie rozwija tu fantazji na temat amerykańskich sportowców, lecz tworzy groteskową komedię o karze śmierci, rozgrywającą się w szkolnej klasie. Jest to więc nie tyle rekonstrukcja dawnego pomysłu, co raczej współczesne spojrzenie na frankistowską Hiszpanię.

Kpiarski ton Berlangi nie uległ zmianie również wtedy, gdy w filmach realizowanych po upadku dyktatury odnosił się do bieżącej sytuacji w kraju i portretował skorumpowanych polityków, powroty z emigracji, walkę o wpływy czy dekadencję dawnych klas uprzywilejowanych, przekraczając jednocześnie wszystkie możliwe tabu minionej epoki. Szczególnie istotna jest w tym kontekście tzw. trylogia narodowa, na którą składają się: *Strzelba narodowa*, *Patrimonio nacional* (*Dziedzictwo narodowe*, 1981) i *Narodowy III* (*Nacional III*, 1982). W podobnym tonie utrzymane są późniejsze komedie *Moros y cristianos* (*Maurowie i chrześcijanie*, 1987) i *Todos a la cárcel* (*Wszyscy do więzienia*, 1993).

[72] A. Gil, op. cit., s. 271, 279.

[73] A. Gómez Rufo, op. cit., s. 369.

Również ostatni pełnometrażowy film reżysera, *Paryż–Timbuktu* (*Paris–Tombuctú*, 1999) jest powrotem do motywów z wcześniejszej twórczości, a zarazem historią o desperackim poszukiwaniu wolności.

Mimo sławy antyfrankisty Berlanga nigdy nie związał się z żadną opcją polityczną, a gdy proszono go o tego rodzaju deklaracje, odpowiadał, że jest „burżuazyjnym anarchistą” [74]. Przeciwstawne poglądy znajdziemy też zresztą w rodzinie reżysera – jego ojciec był liberalnym republikaninem, po wojnie więzionym za działalność polityczną, a matka pochodziła z konserwatywnej rodziny powiązanej z reżimem [75]. Pragnienie pozostania niezależnym z pewnością wpływało także na zacieklą wojnę reżysera z cenzurą, którą prowadził jeszcze w okresie demokracji, gdy jako prezes Filmoteki Hiszpańskiej (w latach 1978–1982) zainicjował proces rekonstrukcji filmów okaleczonych w czasach reżimu, co jednak w większości wypadków okazało się niemożliwe przez brak dostępu do usuniętych materiałów [76].

Berlanga miał swego czasu powiedzieć, że „aby robić kino, potrzeba tylko dwóch rzeczy – kamery i wolności” [77]. Brak tej ostatniej nie przeszkodził mu jednak tworzyć w czasach dyktatury ani uczynić z nich tworzywa swoich opowieści. Choć wiele projektów nie mogło zostać zrealizowanych, a inne powstały za granicą, na ekrany kin we frankistowskiej Hiszpanii trafiło dziesięć filmów reżysera, wśród których nie brakowało takich arcydzieł jak *Kat* czy *Uczta wigilijna*, uznawanych dziś za tytuły kluczowe dla kinematografii hiszpańskiej.

Przedstawione analizy dowodzą złożonego charakteru i różnych skutków ingerencji cenzury w twórczość Berlangi – od wycinania pojedynczych scen, drobnych modyfikacji w dialogach czy zmian tytułów, po wprowadzenie fragmentów unicestwiających pierwotny sens dzieła. Analiza decyzji cenzorskich ujawnia również przekrój tematów stanowiących tabu we frankistowskiej Hiszpanii. Najwięcej problemów przysporzyły twórcy wątki religijne i portrety duchownych, tematyka wojenna, sceny o charakterze erotycznym, prezentacja służb mundurowych oraz realiów życia dalekich od ideału. O okresie dyktatury wiele mówi też recepcja filmów reżysera. Powstające wokół nich legendy i dopatrywanie się politycznych aluzji nawet wbrew intencji autora z jednej strony odzwierciedlało potrzebę humoru i przełamania tabu w ponurych czasach reżimu, z drugiej zdradzało obsesje cenzorów i jego zwolenników.

Berlanga zasłynął przede wszystkim jako twórca niepokorny, podejmujący grę z cenzurą i przemycający między wierszami niepożądane przez dyktaturę treści. Jego krytyczne i pełne drwiny spojrze-

[74] M.Á. Villena, op. cit., s. 185.

[75] Ibidem.

[76] V. Romero, op. cit., s. 279.

[77] E. Cerezo Torres, *Maestro Berlanga*, [w:] *Viva Berlanga!*, red. L. Alegre, Cátedra, Madrid 2005, s. 9.

nie na hiszpańską rzeczywistość społeczno-polityczną odnajdziemy jednak także w filmach wyreżyserowanych już po demokratycznym przełomie. Portretując zmieniającą się Hiszpanię, reżyser nigdy nie pozwolił się przypisać do określonej opcji politycznej, zawsze walcząc o swoją niezależność. Dzięki temu jego filmy, choć tak mocno osadzone w konkretnym kontekście historycznym, można odczytywać też dziś jako uniwersalny obraz zmagañ jednostki z opresyjnym systemem.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar Carlos, *Cine cómico español 1950–1961. Riendo en la oscuridad*, pról. Analía Gadé, Desfiladero Ediciones, Basauri 2017.
- Aguilar [Santiago], Cabrerizo [Felipe], *¡Viva, pues! Cuatro episodios nacionales berlanguinos, que no tres*, [w:] Rafael Azcona, Manuel Hidalgo, Jorge Berlanga, Luis G. Berlanga, *¡Viva Rusia!*, Pepitas, Logroño 2022, s. 133–146.
- Aleksandrowicz Joanna, *Luis García Berlanga: gorzki śmiech i krzywe lustro*, [w:] *Autorzy kina europejskiego VII*, red. Patrycja Włodek, Kamila Żyto, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 55–83.
- Álvarez Sanz Vanessa, Marcos Molano Mar, *El proceso de restauración cinematográfica y la censura en la España franquista: el caso de Los jueves, milagro*, „Documentación de las Ciencias de la Información” 2019, nr 42, s. 5–17. <https://doi.org/10.5209/dcin.63909>
- Caparrós Lera José María, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936–1975)*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 1983.
- Cerezo Torres Enrique, *Maestro Berlanga*, [w:] *¡Viva Berlanga!*, red. Luis Alegre, Cátedra, Madrid 2005, s. 9–10.
- Diez Puertas Emeterio, *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Junta de Andalucía–Consejería de Cultura, Barcelona 2002.
- Galán Diego, *Diez palabras sobre Berlanga*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1990.
- Gil Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Ediciones B, Barcelona 2009.
- Gómez Rufo Antonio, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Temas de Hoy, Madrid 1990.
- Gubern Román, *El cine sonoro en la II República (1929–1936)*, Editorial Lumen, Barcelona 1977.
- Gubern Román, *Notas para una historia de la censura cinematográfica en España (1937–1974)*, [w:] Román Gubern, Domenèc Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Editorial Euros, Barcelona 1975, s. 15–182.
- Heredero Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951–1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia 1993.
- Heredero García Rafael, *La censura del guion en España. Peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia 2000.
- Hidalgo Manuel, Hernández Les Juan, *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Alianza Editorial, Madrid 2021.
- Monterde José Enrique, *El cine de la autarquía (1939–1950)*, [w:] Román Gubern et al., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid 2005, s. 181–238.
- Nieto-Ferrando Jorge, *Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De Esa pareja feliz (Luis García Berlanga, 1951) a Furia española (Francesc*

- Betriu, 1974), „Arte, Individuo y Sociedad” 2020, nr 32(2), s. 387–404. <https://doi.org/10.5209/aris.63709>
- Normas de Censura Cinematográfica. Orden de Información y Turismo de 9 de febrero de 1963, [w:] Román Gubern, Domenèc Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Editorial Euros, Barcelona 1975, s. 345–350.
- Perales Francisco, *Luis García Berlanga*, Cátedra, Madrid 2011.
- Romero Vicente, *Los señores de las tijeras. El cine que la censura nos prohibió*, Ediciones Akal, Madrid 2023.
- Salvador Marañón Alicia, *De ¡Bienvenido, Mr Marshall! a Viridiana. Historia de Uninci: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, Egeda, Madrid 2006.
- Sojo Gil Kepa, *La censura en el cine español del franquismo. El caso de Los jueves, milagro de Berlanga*, [w:] *Censures et manipulatio: dans les mondes ibérique et latino-américain*, red. Jean-Louis Guereña, Mónica Zapata, Presses Universitaires François Rabelais, Tours 2013, s. 175–192.
- Sojo Gil Kepa, *La vaquilla (L.G. Berlanga, 1985). Desacralización de la guerra y regreso al medio rural*, [w:] *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, red. Agustín Gómez Gómez, Pedro Poyato, Luces de Gálibo, Girona 2010, s. 177–196.
- Villena Miguel Ángel, *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*, Tusquets Editores, Barcelona 2021.