

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXVII
Number 46
Poznań 2024

ISSN 1731-450X



Censorship in Film
and Audio-Visual Media

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXVII

Number 46

Poznań 2024

ISSN 1731-450X

Censorship in Film and Audio-Visual Media

Volume editors

Konrad Klejsa

Klaudia Srul

Athens – Amadora – Bydgoszcz – Doha – Edinburgh
Gdańsk – Glasgow – Leeds – London – Łódź – Mainz
Marquette – Poznań – Prague – Stockholm – Toruń – Warszawa

Editorial *Marcin Maron*
Advisory Board: *Katarzyna Mąka-Malatyńska*
 Laura Morovitz
 Joanna Wojnicka

Spis treści / Contents

- 7 Milan Hain, *Morality Behind Bars: Regulating Prison Films in Postwar Hollywood*
- 25 Francesco Di Chiara, Paolo Noto, *Practices of Co-censorship: The Bilateral Control of Italian-Yugoslavian Co-productions*
- 43 Arkadiusz Lewicki, *The Rating System as Part of the American Film Industry (1970–2019)*
- 55 Siu Heng, *Hong Kong's Tightened Film Censorship and Its Implication on Hong Kong Cinema*
- 71 Konrad Klejsa, Michał Piepiórka, *Oranges on the Telly: Films and Series in the Christmas Programming of Polish Socialist Television*
- 93 Olena Rosinska, *Sex, Drugs, and Suicide in Youth-oriented TV Series of Different Countries: Controversial Content and the Level of Acceptability for a Sensitive Audience*
- 109 Karina Aveyard, *Censorship, Speakability and Contemporary Green Fiction Cinema*
- 125 Kris Van Heuckelom, *Into the Writers' Room: Looking at Polish Characters in Contemporary Dutch-Language Audiovisual Fiction Through the Lens of Production Research*
- 153 Krzysztof Kozłowski, „Ku nowym czynom, ukochany mężu...”
O Stukasach Karla Rittera
- 171 Dawid Głownia, *Przekształcenia w zakresie cenzury filmowej w Japonii do końca II wojny światowej*
- 185 Karol Józwiak, *Filosowiecki tryb cenzury filmowej we Włoszech epoki zimnej wojny – kontekst i studia przypadków*
- 201 Joanna Aleksandrowicz, *Pomiędzy okaleczeniem a autorską strategią. Wpływ cenzury na twórczość Luisa Garcią Berlangi*
- 221 Michał Piepiórka, *Liczenie złotych. Polskie filmy fantastyczno-przygodowe lat 80. w świetle protokołów komisji kolaudacyjnych*
- 245 Piotr Śmiałowski, *Różne przejawy cenzury wobec serialu Dom Jana Łomnickiego*
- 261 Emil Sowiński, *Pod upadającym nadzorem. Cenzura filmów polskich w latach 1986–1989*
- Censorship and the Cinema in Major Film Production Countries**
- Film Policies / Cultural Representations**
- Polityka / Reprezentacje. Kino zagraniczne**
- Cenzura w polskim filmie kinowym i telewizyjnym lat transformacji**

- 281 Anna Krakowiak, *Trzykrotny „półkownik” III RP. Rzecz o współczesnej cenzurze na przykładzie filmu Witajcie w życiu Henryka Dederki*
- 295 Bartłomiej Talaga, *Spacer po_lesie*
- 319 Klaudia Srul, *„Bo to jej udało się uciec” – droga do emancypacji Josephine w komiksie Fatale Eda Brubakera i Seana Phillipsa*
- 334 Marta Cebera, *Pozycja aktora w obliczu rozwoju platform streamingowych*
- 349 Oleh Dzholos, *UATV: Ukraine’s Voice on the Information Battlefield*
- 360 Natasza Ziółkowska-Kurczuk, *Krajobraz miasta w narracji filmów dokumentalnych o Lublinie*
- 371 Zuzanna Karpińska, *Powrót (2003) Andrieja Zwiagincewa jako film inicjacyjny*
- 380 Joanna Witczak, *Wolność tłumacza w procesie lokalizacji gier wideo na przykładzie Final Fantasy XV*
- 393 Media Haqshenas, *Cinematic Virtual Reality: The Paradox of the Omniscient Viewer in Omnidirectional Space versus Artistic Authorial Control*
- 405 Marek Hendrykowski, *Plagiat w dobie sztucznej inteligencji*
- 415 *Noty o autorach*
- 420 *Notes about authors*
- 425 *Reviewers in 2024*

Author Gallery

Varia

CENSORSHIP
AND THE CINEMA
IN MAJOR FILM
PRODUCTION COUNTRIES

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXVI
Number 45
Poznań 2024

ISSN 1731-450X



*(In)correct Narratives
of the Middle East Cinema*

Morality Behind Bars: Regulating Prison Films in Postwar Hollywood

ABSTRACT. Hain Milan, *Morality Behind Bars: Regulating Prison Films in Postwar Hollywood*. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 7–24. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.1>

The article examines the censorship process related to three Hollywood prison film noirs produced after World War II: *Brute Force* (1947), *Caged* (1950), and *Riot in Cell Block 11* (1954). The author argues that the combination of a prison setting and film noir's inherent pessimism and brutality presented particularly "censorable" material for the Production Code Administration, not least because of the conflation of violence and sympathy for prisoners as protagonists. At the same time, however, the research shows that during this period the Production Code Administration was unable or unwilling to adhere to its established practices, which led to a loosening of the rules that had been in place previously. All three films thus contributed in varying degrees to breaking on-screen taboos and to a greater inclination towards cinematic realism.

KEYWORDS: prison films, film noir, censorship, Hollywood, Production Code Administration, *Brute Force*, *Caged*, *Riot in Cell Block 11*, Jules Dassin, John Cromwell, Don Siegel

This article focuses on the censorship process of three prison film noirs released after World War II: *Brute Force* (1947), *Caged* (1950), and *Riot in Cell Block 11* (1954). Although the postwar US film industry was characterized by a gradual loosening of the self-regulatory mechanisms implemented by the Production Code Administration (PCA), the policies of the Production Code were still in place.[1] In this text, I start from the assumption that the combination of film noir and the prison setting constituted particularly censorable material.

Prison film narratives tend to focus on individuals who are behind bars for breaking the law (unless they have been wrongfully convicted). At the same time, however, the conventions of Hollywood storytelling routinely elicit audience identification or at least sympathy with the main characters.[2] Thus, in the case of prison film noirs, there was a danger that the audience's sympathy would be on the side of the criminal elements. A common motif in prison films is resistance or

[1] See S. Prince, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*, Rutgers University Press, New Brunswick and London 2003, p. 164; D. Casper, *Postwar Hollywood 1946–1962*, Blackwell, Malden 2007, pp. 122–123; S.C. Biesen, *Film Censorship: Regulating America's Screen*, Wallflower, London and New York 2018, p. 73.

[2] See M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2022. On the audience identification with protagonists of prison narratives, see K. Kehrwald, *Prison Movies: Cinema Behind Bars*, Wallflower, London and New York 2017, pp. 7–8.

organized insurrection by prisoners against guards or prison authorities. Moreover, the guards are often portrayed as antagonists. In this way, the authority of the official institution(s) can be undermined. To add to the previous point, prison films are often socially critical in nature – they can point to systemic problems such as erring or malfunctioning justice systems or overcrowding in prisons,[3] which can be again subversive in relation to public institutions. The oppressive and claustrophobic prison environment provides a setting that breeds conflict between individual inmates or between inmates and guards. This may result in increased levels of violence. And finally, a gender-homogeneous prison population (male or female) may be surrounded by the potentiality of homoerotic relationships, however masked or coded.

In what follows, I examine how the producers of three postwar prison film noirs[4] dealt with these challenges. The choice of films is not random: I choose titles that were made during the last tenure of the long-time head of the Production Code Administration, Joseph Breen, and I am interested in whether his position (before being replaced by Geoffrey Shurlock in the latter part of 1954) had changed in any way from previous practice.[5] My approach to Hollywood censorship is particularly inspired by the work of Thomas Doherty, Lea Jacobs, and Sheri Chinen Biesen.[6] In short, I see censorship not as a repressive tool, but as an integral and productive part of the film industry. The purpose of the PCA's work was to assist filmmakers and make sure Hollywood films could be distributed without restrictions and negative publicity in the domestic and international markets. As long-time PCA staffer and Breen's successor, Geoffrey Shurlock, noted, the job of the Hollywood censor was to approve films, not to reject them or put unnecessary obstacles in their way.[7] The censorship/regulatory

[3] On the affinity between prison movies and social problem films, see K. Kehrwald, *op. cit.*, p. 20.

[4] Kevin Kehrwald defines a prison film as one in which “the imagery and effects of incarceration overshadow all other aspects of the film.” K. Kehrwald, *op. cit.*, p. 12. *Brute Force*, *Caged*, and *Riot in Cell Block 11* easily fit this basic definition and are in fact listed in Kehrwald's book as examples of the genre. See *ibidem*, pp. 11–12 (*Riot in Cell Block 11*), 46–55 (*Caged*), and 86 (*Brute Force*). Film noir is a more difficult category to define, not least because it is a label applied retroactively. In this study, I see film noir as a loose cycle of Hollywood films from the 1940s and 1950s that can be characterized by their adherence to contemporary detective and/or crime stories, often rendered with expressionist visual techniques and an existentialist pessimistic tone. For a concise introduction to film noir and the discussion around its status, see, for example, W. Luhr, *Film Noir*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012. The three films analyzed in this

article are usually considered by writers on film noir as part of the classic film noir cycle. See, for example, S. Selby, *The Worldwide Film Noir Tradition*, Silk Press, Ames 2013.

[5] However, it must be admitted that the selection of the three films was also driven by pragmatic considerations, specifically the availability of censorship materials in the digital collections of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[6] S.C. Biesen, *op. cit.*; T. Doherty, *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, Columbia University Press, New York 2007; L. Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*, The University of Wisconsin Press, Madison 1991.

[7] Shurlock argued that “we were in the business of granting seals.” J.M. Wall, “Interviews with Geoffrey Shurlock,” Oral history, Louis B. Mayer Library, American Film Institute, Los Angeles 1970, p. 261.

process was the result of negotiation, and it is this process, replete with concessions from both sides, that is the primary focus of my analysis.

The basic material to which I refer is the text of the Production Code, which, with minor modifications, served as a point of reference for the PCA (and its predecessor, the Studio Relations Committee) since 1930.[8] Under the so-called general principles, the Production Code mandated that “sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin.” Further, only “correct standards of life” were to be presented and “law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.” In terms of “particular applications,” the following passages seem relevant to the discussion of prison films:

- “Brutal killings are not to be presented in detail.”
- “There shall be no scenes of law-enforcing officers dying at the hands of criminals, unless such scenes are absolutely necessary to the plot.”
- “Sex perversion or any inference to it is forbidden.” (This category in the PCA’s interpretation included various manifestations of homosexuality.)

Perhaps surprisingly, the Code did not specifically address violence. “Brutality and possible gruesomeness” were merely mentioned as “repellent subjects” which warranted a particularly cautious handling on the part of the filmmakers. As Stephen Prince points out, this did not mean, however, that the censors did not pay attention to the representation of violence:

If it is not named directly, the Code’s terminology and particular applications nevertheless point to it. [...] the violence in classical Hollywood film is inscribed within categories of reference that are deemed, in the views of the period, to be objectionable—guns in the hands of criminals, gruesome experiments conducted by mad scientists, brutal killings carried out by monsters or mobsters. Protests against the violence in classical Hollywood pictures centered on these referents—gangsters and ghouls, criminals, law-breakers, monsters, and the crimes they perpetrated.[9]

In the text, I trace how the potentially controversial aspects were negotiated between filmmakers and censors and in what form they are represented in the resulting films. To do so, I draw on materials from

[8] I am using the version of the Code that was in force during the period under review. See “The Motion Picture Production Code”, https://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php (accessed: 15.12.2023). Various versions of the Production Code are also part of the digital collections of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, <https://digitalcollections.oscars.org/> (accessed: 15.12.2023).

[9] S. Prince, op. cit., p. 32. According to Martin Barker, it wasn’t until the late 1950s and early 1960s

that the violence as a concept with explanatory force emerged. See M. Barker, *Violence Redux*, [in:] *New Hollywood Violence*, ed. S.J. Schneider, Manchester University Press, Manchester and New York 2004, p. 58. His essay provides a cultural studies explanation of the emergence of the discourse on violence and the various political and ideological agendas behind it. I thank the anonymous reviewer for pointing out its relevance for my study, even though my article is less theoretically oriented and approaches the topic more from a historical-analytical perspective.

the Motion Picture Association of America's collection at the Margaret Herrick Library of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Secondary sources are the reactions in the contemporary press, which may indicate the extent to which these problematic aspects were successfully contained or, conversely, remained in the film texts despite the PCA's input. In the case of *Caged*, whose story is set in a women's prison, I also consider the gender dimension and address whether the PCA approached the material with different emphases compared to prison films with predominantly male protagonists.[10]

Brute Force

The earliest of the films selected for analysis is *Brute Force*, produced independently by Mark Hellinger and distributed by Universal Pictures. Robert Patterson's story, developed into a shooting script by Richard Brooks, was inspired by a real-life case in which armed prisoners unsuccessfully attempted to escape from the high-security Alcatraz prison.[11] Five people, including two guards, died during the two-day "Battle of Alcatraz." [12] The film's storyline focuses on a group of convicts at the fictional Westgate Penitentiary who rebel against the inhumane regime imposed by the sadistic chief of security, Captain Munsey. Led by Joe Collins, they hatch a daring escape plan, but Munsey finds out about it with the help of a stool pigeon. This leads to a bloody confrontation that results in the deaths of several prisoners and guards, including Munsey and Collins.

The project was first reviewed by the PCA based on Brooks' script dated December 20, 1946. A week later a reply was sent to producer Hellinger stating that "the basic story seems to meet the requirements of the Production Code," although Joseph Breen added a warning about the possibility of rejection by political censor boards: "Stories of prison breaks have, in the past, met with unfavorable reception in many territories." [13] Despite the generally favorable attitude, the PCA did express several concerns. The most serious offense seemed to be the high number of deaths of guards at the hands of the convicts, which, according to Breen, represented a flagrant violation of the Production Code.[14] However, the script also contained scenes of violence perpetrated by the guards against the prisoners. The PCA urged the film-

[10] Further areas worthy of exploration, which for reasons of scope will only be hinted at, include the historical context of McCarthyism and the influence of the political orientation of the filmmakers on the themes explored and the potential political subversiveness of the films (particularly relevant in the case of the left-leaning director of *Brute Force*, Jules Dassin).

[11] F. Krutnik, "Brute Force", *Brute Force Blu-ray Edition Booklet*, Arrow Films, 2021, p. 15.

[12] For details, see R. Walsh, *The Battle of Alcatraz*, Crime Magazine, 2.12.2013, <https://www.crimemagazine.com/battle-alcatraz> (accessed: 20.12.2023).

[13] Joseph Breen to Mark Hellinger, December 27, 1946, *Brute Force*, Production Code Administration Records, MPAA Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences (henceforth abbreviated as PCA Records).

[14] As he stated in the letter: "please bear in mind the clause in the Code which forbids the showing of policemen, guards, etc., dying at the hands of criminals." Ibidem.

makers to avoid “any undue emphasis on brutality” in such cases.^[15] In the scene where the sadistic Munsey slaps one of the convicts, the PCA demanded that the other guards show their disgust at what was happening. Thus, Munsey’s violent behavior was to be presented as a deviation rather than the norm.

The high body count of guards and graphic violence remained major areas of concern when the PCA reviewed the revised screenplay. In a letter dated January 29, 1947, Breen pointed out that the filmmakers should avoid “any undue emphasis on brutality and gruesomeness.” Breen was aware that violence was an essential element of the upcoming film and therefore did not seek its complete elimination. Rather, he wanted it to be presented “by suggestions, and not in any detail which might prove offensive.”^[16] Some of PCA’s comments might come across as overly technical, as if the censors were preoccupied with minor details rather than the overall flavor of brutality that surrounds the actions of some of the characters and especially Munsey. For example, during the confrontation between Munsey and Dr. Walters, Breen suggested that Munsey use his fist to strike instead of a paperweight. In another scene, a guard was supposed to strike one of the prisoners only once instead of twice. The most pressing issue in the script continued to be the climactic riot scene, in which the censors counted a total of ten guards killed by convicts. Breen made it clear that none of these scenes (a list of which followed) “could be approved in the finished picture.”^[17]

During February and March 1947, the screenplay was revised in several places without any further comments from the PCA.^[18] Hellinger’s cut was previewed to the PCA’s officers in May and this led to another exchange between the producer and Breen concerning the brutality of the pivotal scenes.^[19] While Hellinger invoked creative freedom, Breen cited his integrity, experience of reviewing thousands of Hollywood films, and his long-standing service to the film industry. To get the PCA’s Seal of Approval,^[20] Hellinger and his collaborators made a number of concessions, as evidenced by some editing choices, particularly in the final sequence.^[21] But the key point is that the film’s final cut very much retained the controversial aspects that the PCA had warned about, namely the high degree of on-screen brutality and multiple violent deaths of the guards.

Three sequences in particular stand out in this respect. Early in the story, one of the prisoners, Wilson, is revealed as the informer responsible for the death of another inmate. All the other convicts jointly coordinate brutal revenge, resulting in three inmates brandishing blowtorches surrounding Wilson and forcing him to retreat into

[15] *Ibidem*.

[16] Joseph Breen to Mark Hellinger, January 29, 1947, Brute Force, PCA Records.

[17] *Ibidem*.

[18] See the documents from February and March 1947 in Brute Force, PCA Records.

[19] The letters are reprinted in the booklet for the Criterion Collection Blu-ray edition of the film released in 2020.

[20] The certificate dated June 2, 1947, is part of the Brute Force file, PCA Records.

[21] S. Prince, *op. cit.*, p. 168.

a mechanical press, which crushes the man. We do not see the actual conclusion of the action – using a strategy Stephen Prince calls “the spatial displacement,”^[22] the camera pans upwards to prevent us from seeing Wilson’s body in the machinery – but it is still a very powerful and chilling scene, not least because of the cold and mechanical way the revenge is executed.

The scene in which Munsey beats the convict Louie in his office also has a disturbing effect. The chief of security strips down to his muscle t-shirt for the occasion, arms himself with a truncheon and carries out the entire punishment to the sound of Wagner’s *Tannhäuser*. As Stephen Prince points out, “the infliction of pain is bound up with darker currents of twisted sexuality. [Munsey] will find a perverse pleasure in marking the skin of his victim.”^[23] Although we cannot see the blows themselves, their effect is conveyed by the soundtrack and by the cutaway to the disgusted faces of the guards waiting in the next room. To quote Prince again,

the scene’s depiction of eroticized violence, of a powerful man violating a weaker one, is sufficiently unpleasant as to compensate for the visually elided beating. [...] The PCA succeeded in minimizing its overt manifestations: the beating itself is not shown [...]. But the emotional and psychological tone of the scene, its aura, retains all of the violence that the camerawork elides—and, arguably, the twisted behavior it suggests is worse and more depraved, is more sinister in conception, than any beating itself could be [...].^[24]

The violence reaches its greatest intensity in the final escape attempt of Collins and his fellow inmates, which escalates into a violent revolt of the entire prison population. The PCA, in reviewing the final version of the film, counted 19 deaths and many others in the attempted jailbreak.^[25] At least five of the dead are guards, which directly contradicts Breen’s repeated demand that this aspect should be eliminated. But it is not just the high body count and the overall epic scale of the sequence. The individual scenes are very disturbing in their own right, by virtue of their sheer brutality and explicitness: the stool pigeon who gives away the escape attempt to Munsey is strapped to a mining cart and hurled against the guards equipped with a machine gun; Collins is hit by gunfire and lets out a “cry of rage, pain, and existential anguish” that was, according to Prince, precisely “the kind of vocalized suffering that the PCA had worked to suppress;”^[26] and in the final confrontation with Munsey, Collins picks up the body of the much smaller man and throws him down from the watchtower, where dozens of rampaging prisoners rush him. All of this takes place in an atmosphere of utter chaos, with the prison walls engulfed in flames.

[22] *Ibidem*, p. 208.

[23] *Ibidem*, p. 167.

[24] *Ibidem*.

[25] See the “Analysis Chart” for *Brute Force*, Brute Force, PCA Records.

[26] S. Prince, *op. cit.*, p. 171.

If in these cases the PCA proved ineffective (unable or unwilling to enforce stricter compliance with the Production Code), other potentially controversial aspects were not addressed at all. According to staff censor L. Greenhouse's analysis, all prisoners without exception are unsympathetic characters, as are Munsey and the prison warden.[27] But this is a very dubious interpretation. The warden is portrayed as a weakling, unable to restore order in the prison and protect his staff and inmates, while Munsey is shown as a perverted sadist with a thirst for power (his appearance, dictatorial methods and liking for Wagner characterize him as akin to German Nazis known from concentration camp films). Inmates, on the other hand, are rather idealized. They form a tight-knit community and only commit violence against one of their own when someone is guilty of breaking a strict code of honor. In particular, the inmates from cell R17, including Collins, are humanized by obscuring the reasons for their incarceration. Instead, via flashbacks we are given glimpses into their personal lives and relationships with women "on the outside." [28] In a way, then, the film feels more like a POW film than a prison film, and the audiences may wonder what these likeable men have done to be locked up in a high-security facility.

Brute Force's socially subversive potential is reinforced by showing the prison system as highly inefficient. Prisoners live in overcrowded cells and have to endure hard labor and inhumane treatment from Munsey. In one of the opening scenes, two conflicting perspectives on the function of the prison are presented: while the warden and the doctor wish to rehabilitate the inmates, Munsey and McCollum, representing the prison's management, see incarceration as punishment and nothing else. In such an inhospitable environment, the prisoners' revolt may seem justified. If we view the film through the prism of the leftist political inclinations of its director Jules Dassin and screenwriter Richard Brooks, we can see it as a vindication of the revolt of the oppressed against a malevolent institution. The PCA, however, left this aspect unnoticed.[29]

The PCA wholly succeeded only on two counts: in removing the motive of drug trafficking and in eliminating the suggestion of "sexual perversion" by one of the prisoners (the sentence "He's here on a 288" from the first version of the script referred to lewd acts with a minor).[30]

[27] See the "Analysis Chart" for *Brute Force*, Brute Force, PCA Records. The only sympathetic character according to this interpretation was the alcoholic Doctor Walker.

[28] For example, Collins' girlfriend has cancer and is confined to a wheelchair.

[29] The film was released before the House Un-American Activities Committee (HUAC) hearings began in the Fall of 1947. It is possible that if it had been completed later, it would have been treated differently by the PCA, but that is speculation on my

part. Dassin's career was later heavily influenced by HUAC hearings and the climate of McCarthyism. His name was repeatedly mentioned in connection with the activities of leftist and communist organizations and he was effectively blacklisted when the HUAC interrogations resumed in 1951. See P. Lev, *The Fifties: Transforming the Screen 1950-1959*, Charles Scribner's Sons, New York 2003, p. 70.

[30] See Breen to Hellinger, December 27, 1946, and Breen to Hellinger, January 29, 1947. For some later commentators, the film still contains the potential to

All in all, it can hardly be disputed that *Brute Force* went further, especially in its depiction of violence and brutality, than most Hollywood productions to date. Film noir historian Eddie Muller argued that the film's "climax displayed the most harrowing violence ever seen on movie screens,"[31] while Stephen Prince called *Brute Force* "a landmark in the expansion of violence in postwar US cinema. The film's myriad acts of violence are depicted with a level of brutality that the PCA could not restrain, and the fiery climax explodes with a degree of rage and nihilism that the crime film in general had not yet begun to tap." [32]

Although it was a commercial success (the film grossed \$2.2 million during its first run,[33] a solid result for such a nihilistic film), there was some backlash at the time of its release. In his review for the "New York Times", Bosley Crowther called it "a deliberately brutal film" for those who "have a fancy for violence and rough stuff on the screen." [34] Even more distressed was film and theater producer John Houseman, who complained in the pages of the "Hollywood Quarterly" that *Brute Force* "is a deeply immoral picture" and "a cynical attempt to breathe violent and brutal life into a moribund formula." [35]

There were also problems when distributing the film in some territories, which was always an indication that the PCA was not sufficiently consistent, since one of its tasks was to anticipate the reactions of censorship authorities at home and abroad. Additional changes were made in Pennsylvania and British Columbia, and in Alberta and Australia the film had to be "reconstructed" in a more substantial way by eliminating the most brutal shots (the Alberta cut involved a total of 14 such changes). [36]

Caged

The 1950 Warner Bros. film *Caged*, produced by Jerry Wald and directed by John Cromwell, innovated the genre formula of prison movies by setting the story in a women's prison. [37] The picture explores the brutal realities of a young woman's incarceration and the

read relationships between men as homoerotic. It may take a great deal of imagination to interpret the affection between Collins and another prisoner, Gallagher, in this way, but Munsey's pleasure in sadistic violence inflicted on prisoners may certainly evoke negative stereotypes associated with male-male relationships and latent homosexuality. See R. Dyer, *Homosexuality and Film Noir*, "Jump Cut" 1977, no. 16, pp. 18–21, available also online from <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC16folder/HomosexFilmNoir.html> (accessed: 3.01.2024).

[31] E. Muller, *Dark City: The Lost World of Film Noir*, Running Press, Philadelphia 2021, p. 208.

[32] S. Prince, op. cit., p. 172.

[33] *Top Grossers of 1947*, "Variety", January 7, 1948, p. 63.

[34] B. Crowther, *THE SCREEN; 'Brute Force,' Prison Thriller, With Hume Cronyn Marked as Villain, Bill at Criterion – New Melodrama at Palace*, "New York Times", July 17, 1947, <https://www.nytimes.com/1947/07/17/archives/the-screen-brute-force-prison-thriller-with-hume-cronyn-marked-as.html> (accessed: 5.01.2024).

[35] J. Houseman, *Violence, 1947: Three Specimens*, "Hollywood Quarterly" 1947, vol. 3, no. 1, p. 63.

[36] See the various reports in *Brute Force*, PCA Records.

[37] Kevin Kehrwald noted that "movies featuring women in prison date back almost as far as their male counterparts" (that is to the Pre-Code Hollywood era), but "it wasn't until the Cold War era of the 1950s and early 1960s that the subgenre truly began to distinguish itself." K. Kehrwald, op. cit., pp. 44–45.

dehumanizing effects of the penal system as she navigates the harsh environment of a women's prison. As Kehrwald says of the entire cycle, which went on to include such films as *Women's Prison* (1955), *I Want to Live!* (1958), and *House of Women* (1962), "women's prison pictures, with their portrayals of 'fallen' women, failed mothers and sexual 'degenerates,' emerged as the ultimate narratives of containment, cautionary tales depicting the consequences of not adhering to the 'virtue of conformity.'" But they also "paradoxically challenged the very condemnations they revealed, making them both complicit in and subversive of the cultural milieu of conformity."^[38] As will become apparent, the PCA's censorship process had quite different emphases in the case of *Caged* when compared with *Brute Force*. Violence was not as much of an issue as the threat of various social and sexual transgressions, and the excessive exposure of women's bodies.

The project was first considered based on a screenplay from May 1949, when it was still known as *The Big Cage*. The PCA found the material generally acceptable but identified several causes for concern. For this reason, a meeting between the censors and the filmmakers was held on June 9, with producer Wald, director Cromwell, and screenwriters Virginia Kellogg and Bernard Schoenfeld in attendance. During the meeting, the conditions under which the film could be made were agreed upon. Three aspects were singled out as particularly important. The motif of drug addiction and distribution within the prison premises was to be eliminated and replaced by alcoholism (described in the letter as an "ideal solution"). The conclusion was not meant to suggest that the protagonist of the story, Marie, becomes a prostitute after her release; instead she was to be identified as a "booster" (a pickpocket) working for the "Syndicate." And finally, the PCA dealt with the character of Little Bit (in later versions named Smoochie), who was portrayed by the script as a prostitute. After discussion, the PCA allowed it, but the lines that implied her status were supposed to be limited to two instances and were to be delivered "more on the remorseful, and not so much on the flip or smart aleck, side."^[39] This concession alone is evidence of the PCA's changing standards after the war.

In addition, several less significant objections were raised: in several places, actions and lines were to be modified to make the story sound as an indictment of only the corrupt politicians responsible for the "evils of the prison system" and not all legislators; references to venereal disease, abortion, and "sex perversion" were to be eliminated; and one of the characters was not to be characterized as "madam of a house of prostitution."^[40]

The revised script of June 23, 1949 was supposed to deal with these criticisms, but it did so only in part: the "dope" motif associated

[38] Ibidem, p. 46.

[40] Ibidem.

[39] Joseph Breen to Jack Warner, June 10, 1949, *Caged*, PCA Records.

with one of the characters was retained, as was the mention of abortion in the dialogue. The censors pointed both out in their report. They also began to take more notice of the characters' clothing: in addition to the obligatory warning that "intimate parts of the body – specifically, the breasts of women – be fully covered at all times," they urged caution in scenes in which female inmates appear in nightgowns, and warned that viewers must not see a bra in any shot. They further asked the filmmakers to avoid "undue gruesomeness" in the scene of the killing of the sadistic matron Harper. However, violence does not play a major role in *Caged*, and the PCA was more concerned with the overall moral of the story. In this context, the foreword (unfortunately of unknown wording) seemed undesirable, as it gave "the impression that the evils presented in this story are more or less universal and commonplace."^[41]

Several contentious points remained until the final version of the script was considered by the PCA on 22 July. Despite previous warnings, the screenwriters continued to describe one of the characters as a drug addict, with the censors insisting that this motif be replaced with alcohol. Caution was required in the childbirth scene, where audiences were not allowed to see the lower part of Marie's body, and especially in the women's washroom scenes, where the PCA deemed it unacceptable for a woman to shower in the presence of other convicts. The PCA also requested photographs of the pregnant Marie's costumes to assess whether there was anything offensive about them.^[42] I would argue that the PCA's approach to costuming presents a case of double standard. There are several scenes in *Brute Force* where we see male characters (including Burt Lancaster's Joe Collins) stripped to the waist. Moreover, in the case of Munsey, the action of undressing is associated with violence directed at the convicts, giving it a sexualized twist. The PCA offered no comments on that. On the contrary, even with this film where women appear only in brief flashbacks, the censors were exclusively concerned with the costumes of female characters.^[43]

It was the issue of suggested female nudity that led the PCA to withhold the Seal of Approval after seeing the preview cut of *Caged* in October. Censors protested the "leg shot" which suggested that "women in the prison are taking a shower without benefit of any privacy."^[44] The shot was to be shortened and only then was the PCA prepared to award its certificate. However, the PCA showed surprising laxity in not requiring the final version to be reviewed and trusting entirely in the judgement of the filmmakers.^[45]

[41] Joseph Breen to Jack Warner, June 30, 1949, *Caged*, PCA Records.

[42] Joseph Breen to Jack Warner, July 22, 1949, *Caged*, PCA Records.

[43] Breen to Hellinger, December 27, 1946.

[44] Memo from Jack Vizzard, October 14, 1949, *Caged*, PCA Records.

[45] The certificate was issued on October 18, 1949, "with the understanding that the first scene, establishing that the girls are taking a shower, has been shortened, and that the pan shot at the end of the scene has been blown up so as to avoid too great a display of nudity." See the certificate issued by Joseph Breen, October 18, 1949, *Caged*, PCA Records.

The many criticisms notwithstanding, overall, the film seems to have met with little resistance from the PCA.^[46] The shower scene is a good example of this: regardless of whether the opening shot of the sequence was cut by a few seconds, the “leg shot” remained, and the context of the entire scene makes it quite clear that the women are showering together without the “benefit of privacy.” Nor has the PCA succeeded in eradicating suggestions of lesbianism. When Marie is moved from mandatory quarantine to the prison itself, she receives an introduction from the sympathetic superintendent:

You’ll find all kinds of women in here, just as you would outside. [...] First offenders like you, Marie, are our greatest concern. Unfortunately, they have to be crowded in with more experienced women simply because we haven’t more space. And you’ll be with such women. Of course, I want you to have friends, all of us need an outlet for affection. But no prison is a normal place.

As Richard Barrios pointed out, an earlier version of the screenplay was indeed more direct about the “dangers” of prison life for Marie:

First offenders like you, Marie, are our greatest concern. Unfortunately, they have to be crowded in with three-time losers and lifers simply because we haven’t more space. You’ll be with such women. Watch out for them. Many things go on here that are unhealthy. All of us have to have some outlet for affection. I don’t mind girls making friends, but keep it wholesome. Do you understand what I mean? (Marie nods, embarrassed).^[47]

Despite the softening of the language, it takes no great imagination to guess the true meaning behind the superintendent’s warning, especially her references to “an outlet for affection” and to no prison being “a normal place.” The potentiality of lesbian sexual relations is further supported by the characterization of several characters, in particular, the matron Harper, whose interest in the same sex is, like Munsey’s in *Brute Force*, combined with sadism and a penchant for convict humiliation; Kitty, whom Barrios describes as “butch from the word go, with a more feminine girlfriend who follows her everywhere;”^[48] and another convict Elvira Parker who buys the affections of the other inmates in exchange for gifts (and who instructs Marie that if she wants real rhinestones, all she needs to do is “change your type”).^[49]

But perhaps the film’s greatest subversion lies in the “moral of the story.” As the PCA’s synopsis states, “this is a story of how a simple sensitive girl of nineteen is sent to a women’s prison, and of how the harsh

[46] Following PCA’s approval, minor alterations and eliminations were made in some states. In Ohio, the film had to be introduced by a title card to emphasize that it was a fictional story. See various documents in the file *Caged*, PCA Records.

[47] R. Barrios, *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, Routledge, New York and London 2003, p. 226.

[48] *Ibidem*.

[49] According to some online sources, Bette Davis turned down a role in *Caged* because she did not wish to star in “a dyke movie.” See for example C. Whiteley, *Caged (1950)*, *Hollywood’s Golden Age*, 2010–23, <https://www.hollywoodsgoldenage.com/movies/caged.html> (accessed: 12.01.2024).

treatment she receives changes her into a hard-faced, bitter woman.”[50] *Caged* clearly shows the malfunction of the prison system, which cannot rehabilitate female prisoners and, on the contrary, transforms even an essentially innocent girl like Marie into a hardened criminal. Marie gets parole at the end and joins the crime syndicate as a professional pickpocket. The superintendent, perhaps the only positive character in the film (but still one who can do nothing about the flaws in the system), instructs her assistant at the end that Marie’s file should be kept active: “She’ll be back,” she says with certainty. These last words of the film have an ambiguous effect: on the one hand, they make it clear that Marie will be punished for her crimes, but on the other, they accentuate even more strongly the failure of the whole system.

The film grossed \$1.5 million, considerably less than *Brute Force*, which, in addition to the bleak subject matter, may be due to the absence of a star-studded cast (the best-known names were Eleanor Parker as Marie Allen and Agnes Moorehead as the superintendent).[51] Critics mostly praised the poignancy of the film’s social commentary and its raw treatment, which was influenced by the personal experience of screenwriter Virginia Kellogg, who spent several weeks in four US prisons as part of her “research.”[52] But some commentators saw the film as too gloomy. For example, a review in *Film Bulletin* warned moviegoers that “it never permits a note of lightness to enter the dismal atmosphere, and it leaves the audience in a depressive state.”[53] Bosley Crowther in the “New York Times” disagreed with the majority opinion that the film achieves a high degree of realism (“there is much in ‘Caged’ that rings true, but unfortunately there is too much that appears to be contrived”), but in particular he could not accept the way the script presented the female inmates and their treatment by the penal system: “it does not necessarily follow, as the picture insists, that prisons breed hardened criminals. In this respect, we venture to say that the Warner Brothers and Miss Kellogg have tipped the scales of justice.”[54] Thus, the PCA passed a film that, at least according to some, showed criminals as victims and the US court and prison system as the real culprits which hardly seems consistent with the tenets of the Production Code.

Riot in Cell Block 11

Riot in Cell Block 11 is in many ways similar to *Brute Force*: it takes place in a men’s prison and follows the inmates’ concentrated efforts to resist the inhumane conditions. Unlike Dassin’s film, however, the critique is not centered on one character, the corrupt chief of security, but is more generalized. One of the impulses for making the film was

[50] “Caged – Analysis of Film Content, Part Eight – Cast of Characters and Synopsis”, *Caged*, PCA Records.

[51] *Caged* was listed as number 74 on *Variety*’s list of top grossing films for 1950. See *Top-Grosses of 1950*, “*Variety*”, January 3, 1951, p. 58.

[52] B. Crowther, *Bleak Picture of a Women’s Prison*, “*New York Times*”, May 20, 1950, <https://www.nytimes.com/1950/05/20/archives/bleak-picture-of-a-womens-prison.html> (accessed: 12.01.2024).

[53] ‘Caged’ Stark, *Gripping Prison Film Is Highly Exploitable*, “*Film Bulletin*”, May 8, 1950, p. 10.

[54] B. Crowther, *Bleak Picture...*

producer Walter Wanger's personal experience of imprisonment for assaulting the alleged lover of his wife, actress Joan Bennett. Wanger served ninety-eight days of his four-month sentence at Castaic Honor Farm and upon his return decided to make a film that would show the failings in the US prison system.[55] In the picture, Wanger emphasized a realistic approach to the topic, which was evident in the use of newsreel footage, the absence of stars in the lead roles, and the filming of some of the interiors in the abandoned block at Folsom Prison.[56]

The screenplay for the film, following the course of a violent riot in an unnamed prison facility, was first reviewed by the PCA in June 1953. The story was found acceptable by Breen, but the script contained several problematic elements that became the subject of a personal meeting between Wanger and the censors. At a conference held on June 12, 1953, it was agreed that "all references to perverts and homosexuals" and offensive words such as "hell" and "damned" would be eliminated. The PCA further warned against the level of violence indicated by the script: scenes of protest and destruction were to be "held to the barest minimum consistent with the proper telling of the story" and violence was to be toned down and ideally kept off-screen. A sensitive point of contention was the depiction of toilet bowls: Wanger wanted to show them as standard equipment in the cells as part of the overall move towards authenticity, but the PCA had a long-standing rule forbidding this. The last major comment was directed at the conclusion, which suggested that while the prisoners had won, any concessions achieved were nullified by the decision of the governor. The PCA did not like the idea that such a high-ranking authority should not keep a promise, which could undermine moviegoers' confidence in public institutions.[57]

Wanger was reticent at best in implementing changes based on PCA's first round of comments. After reading the revised script, Breen was concerned to find that it "still reflects an intention to show toilet bowls as part of the cell equipment," arguing that "there are certain areas of realism which are not proper subject matter for the entertainment screen. Toilets, and other visual and oral references to the bodily functions which they serve, very definitely fit into this area." The resulting film does show a toilet in one of the opening shots, documenting not only Wanger's determination to fulfill his creative vision, but also the PCA's declining authority during this period. Nor did the brutality seem to have been toned down from the previous version of the script. The PCA again urged that the violence should not be too gruesome and, where possible, should be indicated "out of scene." [58]

[55] For more about the film's production history, see M. Bernstein, *Walter Wanger: Hollywood Independent*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2000, pp. 281–301.

[56] *Ibidem*.

[57] Joseph Breen to Lorene Buntrock, June 17, 1953, Riot in Cell Block 11, PCA Records.

[58] Joseph Breen to Lorene Buntrock, July 9, 1953, Riot in Cell Block 11, PCA Records. In a later letter we can see how the PCA conceptualized permissible on-screen violence. In the scene where one prisoner is beating another, Breen suggested: "One or two blows – both indicated out of scene – would suffice; the close-up of Carnie slamming a chain over Al's head

In the following weeks, in addition to violence, audience sympathy was the main issue. The PCA correctly interpreted that Wanger planned to portray the convicts as legitimately protesting a flawed system. Breen therefore urged the producer to take “great care [...] to present the prison guards in as humane a light as possible.” From this perspective, in addition to excessively gruesome scenes of violence perpetrated by guards against prisoners, the ending appeared to be problematic because it “definitely throws sympathy to the side of the criminals as opposed to constituted authority, and the administration of justice.”^[59] Wanger eventually agreed to remove the lines in which Dunn, the defeated leader of the riot, says “There’ll be another riot” and “Next time we’ll do it Carnie’s way,”^[60] referring to the psychopathic inmate who advocated for an uncompromisingly violent takeover of the prison without the benefit of negotiation with authorities. These minor changes, however, do not radically change the perception of the overall trajectory of the story as dramatized through action. In the final film, the audience’s allegiance is most likely towards the prisoners, as it becomes clear that the government has broken all promises to change their unacceptable living conditions for the better. While the riot is shown to have failed and authority prevailed, this only has the potential to reinforce the film’s social-critical tone and the sense that injustice triumphed.

The film went into production in mid-August and entered post-production in early September 1953. As the preview screening before PCA members approached, Wanger – anticipating resistance – wrote a personal letter to one of the censors, Jack Vizzard. In it, he emphasized that the film was made “honestly and courageously” as a serious social statement and did not in any way abuse or exploit sex, comedy, or exaggerated cruelty. Wanger also highlighted that the film was made with the cooperation of Director of Correction Richard McGee and Folsom Prison’s warden Robert Heinze: “Naturally they are giving us this support because they are anxious to see a seriously researched picture produced, as the prison situation is acute in this country and has so many implications bearing on our national welfare as well as its penal problems.” The producer referred to his own prison experience, detailed research on the subject and consultations with experts, and requested that Vizzard “assign a man to read and acquaint himself with the facts on this penal problem as set forth by the authorities so that our picture will be judged the proper way, based on proper thinking and not on rules.”^[61] In other words, Wanger used informal pressure and an appeal to the delicate nature of his film and

should be deleted.” Joseph Breen to Lorene Buntrock, August 14, 1953, Riot in Cell Block 11, PCA Records.

[59] Joseph Breen to Lorene Buntrock, July 21, 1953, Riot in Cell Block 11, PCA Records.

[60] Breen to Buntrock, August 14, 1953, PCA Records.

[61] Walter Wanger to Jack Vizzard, September 4, 1953, Riot in Cell Block 11, PCA Records.

its alleged social relevance to negotiate an exception to the usual PCA procedures.[62]

It is unclear from the documents what reaction Wanger's letter elicited and whether the film received special treatment. What is certain is that *Riot in Cell Block 11* was approved on September 25, 1953 with no further demands from the PCA – that is, with the shot of the toilet bowl intact, high level of violence, and an ambivalent ending that offers no resolution and portrays official institutions as unreliable.[63] A certain degree of the censors' cluelessness is evident in the final report, where the question "Does the story tend to enlist the sympathy of the audience for the criminal(s)?" is answered with "both yes and no." [64]

The film ended up a resounding commercial success (according to Bernstein, it made a profit of \$300,000 for the studio[65]) and its release was not accompanied by the controversy of *Brute Force* seven years earlier. The conservative trade journal "Harrison's Reports" called it "unobjectionable for the family but best suited for adults"[66] and the review in "Motion Picture Daily" referred to it as a "clean" melodrama "suitable for all types of theatres and audiences." [67] That the combination of "explosive" material (in the words of the "New York Times"[68]) with a naturalistic treatment and an appeal aimed at the moviegoing public did not meet with greater resistance from the PCA, the critics or (so it seems) the public is a sign of how conditions in US society and the film industry had changed in the decade since the end of World War II.

The three case studies in this article demonstrate that the postwar liberalization of Hollywood film content described by Drew Casper, for example,[69] took place not in spite of but with the assistance or complicity of the PCA. If the success of the PCA after its inauguration in 1934 resulted from its ability to integrate self-censorship into the overall narrative and cumulatively shape the moral implications in a desired direction,[70] this changed after the war, at least in the films examined: Breen's office was simply no longer able or willing to enforce the rules of the Production Code to the letter. In October 1954, only a few months

Conclusions

[62] Wanger enclosed two printed pamphlets with the letter: "A Statement Concerning Causes, Preventive Measures and Methods of Controlling PRISON RIOTS & DISTURBANCES" published by the Committee on Riots and "U.S. Prisons: How Well Do They Protect Us?" published by the Club and Educational Bureau. Both are part of the file *Riot in Cell Block 11*, PCA Records.

[63] There followed only a minor adjustment in the scene with the "so-called incendiary bomb", which was, according to Breen, too detailed and might lead to imitation by would-be criminals. Joseph Breen to Lorene Buntrock, October 16, 1953, *Riot in Cell Block 11*, PCA Records.

[64] "Riot in Cell Block 11 – Analysis of Film Content, Part Five – Crime," *Riot in Cell Block 11*, PCA Records.

[65] M. Bernstein, op. cit., p. 300.

[66] See the undated report "Riot in Cell Block 11 (AA)", *Riot in Cell Block 11*, PCA Records.

[67] *Riot in Cell Block 11*, "Motion Picture Daily", February 8, 1954, part of the file *Riot in Cell Block 11*, PCA Records.

[68] A.W. *At the Mayfair*, "New York Times", February 19, 1954, <https://www.nytimes.com/1954/02/19/archives/at-the-mayfair.html> (accessed: 25.01.2024).

[69] D. Casper, op. cit., p. 121.

[70] See L. Jacobs, op. cit., p. 119.

after the release of *Riot in Cell Block 11*, Joseph Breen stepped down as head of the PCA – according to Thomas Doherty, among other things because of the weakening of his influence^[71] – and was replaced by Geoffrey Shurlock, who continued the gradual liberalization begun after the war.

The production histories of *Brute Force*, *Caged*, and *Riot in Cell Block 11* – all potentially controversial in nature – show how attitudes toward violence, sex, and more generally toward various social transgressions, altered after the war. The moral message of these films is profoundly ambivalent, which contributed to the maturation of US cinema by offering serious social statements alongside straightforward entertainment. The approval processes described above show that Breen's office was more concerned with details than with the overall narrative trajectory and moral imperatives: in *Brute Force* it was the mechanics of violence (number of slaps, for instance) instead of the overall flavor of brutality; in *Caged* the motif of drug addiction and suggested nudity; in *Riot in Cell Block 11* the depiction of toilet bowls; and in all three the clothing of female characters, even though women are almost absent from the narratives of two of them. For filmmakers, this approach was more convenient because it allowed them to respond to audience demands for more novel and daring themes and, at the same time, the emphasis on detail rather than the overall story made it easier to make changes, although even there, as the examples examined show, filmmakers were allowed significant concessions: despite initial objections, PCA allowed for an unprecedented level of violence against prison guards in *Brute Force*, the explicit characterization of one of the characters in *Caged* as a prostitute, and the representation of toilet bowls in *Riot in Cell Block 11*, which were all elements that had been previously considered inconceivable in mainstream Hollywood fare.

BIBLIOGRAPHY

- A.W., *At the Mayfair*, "New York Times", February 19, 1954, <https://www.nytimes.com/1954/02/19/archives/at-the-mayfair.html> (accessed: 25.01.2024).
- Barker Martin, *Violence Redux*, [in:] *New Hollywood Violence*, ed. Steven Jay Schneider, Manchester University Press, Manchester and New York 2004, pp. 57–79.
- Barrios Richard, *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, Routledge, New York and London 2003.
- Bernstein Matthew, *Walter Wanger: Hollywood Independent*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2000.
- Biesen Sheri Chinen, *Film Censorship: Regulating America's Screen*, Wallflower, London and New York 2018.
- 'Caged' Stark, *Gripping Prison Film Is Highly Exploitable*, "Film Bulletin", May 8, 1950, p. 10.
- Casper Drew, *Postwar Hollywood 1946–1962*, Blackwell, Malden 2007.

[71] T. Doherty, op. cit., p. 313.

- Crowther Bosley, *Bleak Picture of a Women's Prison*, "New York Times", May 20, 1950, <https://www.nytimes.com/1950/05/20/archives/bleak-picture-of-a-womens-prison.html> (accessed: 12.01.2024).
- Crowther Bosley, *THE SCREEN; 'Brute Force,' Prison Thriller, With Hume Cronyn Marked as Villain, Bill at Criterion -- New Melodrama at Palace*, "New York Times", July 17, 1947, <https://www.nytimes.com/1947/07/17/archives/the-screen-brute-force-prison-thriller-with-hume-cronyn-marked-as.html> (accessed: 5.01.2024).
- Doherty Thomas, *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, Columbia University Press, New York 2007.
- Dyer Richard, *Homosexuality and Film Noir*, "Jump Cut" 1977, no. 16, pp. 18–21.
- Houseman John, *Violence, 1947: Three Specimens*, "Hollywood Quarterly" 1947, vol. 3, no. 1, pp. 63–65.
- Jacobs Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*, The University of Wisconsin Press, Madison 1991.
- Kehrwald Kevin, *Prison Movies: Cinema Behind Bars*, Wallflower, London and New York 2017.
- Krutnik Frank, "Brute Force", *Brute Force Blu-ray Edition Booklet*, Arrow Films, 2021, pp. 15–24.
- Lev Peter, *The Fifties: Transforming the Screen 1950–1959*, Charles Scribner's Sons, New York 2003.
- Luhr William, *Film Noir*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012.
- "The Motion Picture Production Code", https://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php (accessed: 15.12.2023).
- Muller Eddie, *Dark City: The Lost World of Film Noir*, Running Press, Philadelphia 2021.
- Prince Stephen, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*, Rutgers University Press, New Brunswick and London 2003.
- Riot in Cell Block 11*, "Motion Picture Daily", February 8, 1954, part of the file Riot in Cell Block 11, PCA Records.
- Selby Spencer, *The Worldwide Film Noir Tradition*, Silk Press, Ames 2013.
- Smith Murray, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2022.
- Top Grossers of 1947*, "Variety", January 7, 1948, p. 63.
- Top-Grosses of 1950*, "Variety", January 3, 1951, p. 58.
- Wall James W., "Interviews with Geoffrey Shurlock", Oral history, Louis B. Mayer Library, American Film Institute, Los Angeles 1970.
- Walsh Robert, *The Battle of Alcatraz*, Crime Magazine, 2.12.2013, <https://www.crimemagazine.com/battle-alcatraz> (accessed: 20.12.2023).
- Whiteley Chris, *Caged (1950)*, Hollywood's Golden Age, 2010–23, <https://www.hollywoodsgoldenage.com/movies/caged.html> (accessed: 12.01.2024).

Production Code Administration Records, MPAA Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences:

"Analysis Chart" for Brute Force, undated, Brute Force.

"Caged – Analysis of Film Content," undated, Caged.

Certificate for Caged issued by Joseph Breen, October 18, 1949, Caged.

Letter from Joseph Breen to Jack Warner, June 10, 1949, Caged.

Letter from Joseph Breen to Jack Warner, June 30, 1949, Caged.

Letter from Joseph Breen to Jack Warner, July 22, 1949, Caged.

Letter from Joseph Breen to Lorene Buntrock, June 17, 1953, Riot in Cell Block 11.

Letter from Joseph Breen to Lorene Buntrock, July 9, 1953, Riot in Cell Block 11.

Letter from Joseph Breen to Lorene Buntrock, July 21, 1953, Riot in Cell Block 11.

Letter from Joseph Breen to Lorene Buntrock, August 14, 1953, Riot in Cell Block 11.

Letter from Joseph Breen to Lorene Buntrock, October 16, 1953, Riot in Cell Block 11.

Letter from Joseph Breen to Mark Hellinger, December 27, 1946, Brute Force.

Letter from Joseph Breen to Mark Hellinger, January 29, 1947, Brute Force.

Letter from Walter Wanger to Jack Vizzard, September 4, 1953, Riot in Cell Block 11.

Memo from Jack Vizzard, October 14, 1949, Caged.

“Riot in Cell Block 11 – Analysis of Film Content,” undated, Riot in Cell Block 11.

“Riot in Cell Block 11 (AA),” undated report, Riot in Cell Block 11.

Practices of Co-censorship: The Bilateral Control of Italian-Yugoslavian Co-productions

ABSTRACT. Di Chiara Francesco, Noto Paolo, *Practices of Co-censorship: The Bilateral Control of Italian-Yugoslavian Co-productions*. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 25–42. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.2>

This paper investigates the connections between the film censorship systems of Italy and Yugoslavia, two countries that in the post-war years had different political and economic structures, but were involved in frequent collaborations that were first formalized in the co-production agreements signed in 1957. The underlying hypothesis is that censorship functions as both a repressive and enabling agency, insofar as it facilitates the negotiation of cultural, industrial, and ideological issues. Archival documents preserved in Rome and Belgrade, namely those of the Direzione Generale dello Spettacolo and the Savezna Komisija za Pregled Filmova, the bodies responsible for censorship in the respective countries, are used to reconstruct the cases of film made in collaboration between Italy and Yugoslavia and that therefore passed through the control of the authorities of both countries, such as *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1961), *The Great War* (Mario Monicelli, 1959) and *War and Peace* (King Vidor, 1956).

KEYWORDS: censorship, Yugoslavia, Italy, film production; runaway productions, post-war cinema, Savezna Komisija za Pregled Filmova, Direzione Generale dello Spettacolo, *Kapo*, *War and Peace*

Cinematographic co-operation between Italy and Yugoslavia began formally in 1957, when representatives of the two countries signed co-production agreements inspired by the pioneering understanding already in place between Italy and France, based on the principles of reciprocal economic contribution and acknowledgment of public benefits to national films.[1] These agreements produced meagre tangible results,[2] as only two films were officially recognized as Italian-Yugoslav productions between 1957 and 1967. Yet, according to official statistics, about fifty films were made in collaboration: they were mostly Italian productions in the sword-and-sandal and costume drama genres, realized on the borderline between formal and informal agreements that took advantage of location shooting in Yugoslavia, where production facilities were more affordable than in Western Europe, especially for films that required large amounts of extras, stage sets and herds of horses. Such film may be labelled

[1] Decreto del Presidente della Repubblica 5 March 1958 N. 463, GU Serie Generale no. 112 May 9, 1958, Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1958/05/09/058U0462/sg> (accessed: 29.02.2024).

[2] F. Di Chiara, P. Noto, *Timber, Horses and Dollars in Free Currency: Film Policy Cycles and the Italian Yugoslav 1957 Co-production Agreements*, "Journal of Italian Cinema and Media Studies" 2023, vol. 11, no. 3–4, pp. 647–666.

as runaway productions, borrowing a term typical of the post-war film industry,[3] and the story of the cinematic co-operation between Italy and Yugoslavia fits neatly into the broader story of the relationships and networks that emerged after the Second World War between ‘peripheral’ film industries in response to the dominance of Hollywood.

Co-productions and censorship are strongly connected. In the post-war period in particular, international collaborations enabled European states to enhance the quality of films and compete with the Hollywood industry during a period of relative decline in the latter. The negotiation and implementation of agreements, as well as the routine management of individual projects, enforced institutional policies that translated into concrete measures of support and guidance for production. Censorship and international distribution are among the fundamental aspects of what Steve Neale defined as the institutionalization of art cinema,[4] and the sections of film bureaucracy tasked with content control were assigned an even stronger function when films were intended for distribution abroad.[5]

The subject matter of this article lies at the intersection of these two issues: censorship and international collaboration between Yugoslavia and Italy. How do the censorial institutions of these two countries operate? What role do they play in the various contexts of support and control of film production? To what extent is the relationship, or lack thereof, between them indicative of the collaborative system? We take into consideration the preemptive censorship that operates at the administrative level and addresses scripts and financing plans – therefore projects, rather than actual films – insofar as it affects the production stage, and often creates exchanges between public bodies and filmmakers.[6] Such forms of revision operated, in different ways, in both Italy and Yugoslavia.

The methodological starting point is provided by the approach defined as “new censorship,”[7] indebted to a Foucauldian and Bourdieusian conception of the cultural field and its intrinsic logic of power, and, more broadly, with the recent scholarship that takes on the productive and formative aspect of the censorial praxis.[8] This approach finds its reference point concerning cinema history in the extensive work of Annette Kuhn,[9] as well as in the explanation of the so-called “pre-

[3] See D. Steinhart, *Runaway Hollywood: Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*, University of California Press, Berkeley 2019.

[4] S. Neale, *Art Cinema as an Institution*, “Screen” 1981, vol. 22, no. 1, pp. 11–40.

[5] F. Di Chiara, P. Noto, *Realism Across Borders: The Role of State Institutions in Making Italian Neo-Realist Film Transnational*, [in:] *Landscapes of Realism: Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives*, vol. 1: *Mapping Realism*, eds. D. Götttsche, R. Mucignat, R. Weninger, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2021.

[6] For a different take on the Italian case that encompasses the different institutional levels and considers films both at pre- and post-production stage, see T. Subini, *La via italiana alla pornografia*, Le Monnier, Milano 2022.

[7] See B. Müller, *Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory*, [in:] *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, ed. B. Müller, Rodopi, Amsterdam and New York 2004, p. 5.

[8] See R. Darnton, *Censors at Work: How States Shaped Literature*, W.W. Norton, New York 2014.

code cinema”, provided by Richard Maltby,[10] and regards censorship not only as a device for repressing free speech but also as a complex system for allowing content within the public sphere. In this sense, it considers the differences between democratic and authoritarian states to be incidental rather than substantive. For these reasons, we do not focus primarily on the outcomes of censorship (bans, requests for changes to texts, approvals) but on the negotiations that occur between the stakeholders involved in the realization of films, which can be retraced through documents produced by the controlling institutions. In examining these materials, we use a bottom-up approach to reconstruct the implementation phase of both co-production agreements and censorial procedures. Contrary to top-down perspectives, which view implementation as a hierarchical process where lower levels of governance execute policies determined at higher levels, bottom-up theories consider any deviation from the intended goals as not solely attributed to errors in policy formulation or execution. Instead, the analysis, as elucidated by Elmore’s concept of “backward mapping,”[11] commences from the grassroots level, involving what Lipsky refers to as “street-level bureaucracy.”[12] Censors, like any other bureaucrats, when encountering challenges in executing policies, engage in problem-solving by negotiating with other functionaries or social actors involved. This establishes shared work routines that retrospectively may influence policy formulation, as we can see from the documents produced by two relevant public bodies, the Italian Direzione Generale dello Spettacolo and the Yugoslav Savezna Komisija za Pregled Filmova.

The Italian Direzione Generale dello Spettacolo (Directorate-General for Entertainment, henceforth: DGS) was not a censorship body in the strict sense; from its re-organization in 1948 it depended on the Undersecretary of State for the Presidency of the Council of Ministers (in 1959 the related competences were moved to the Ministry of Tourism and Entertainment) and was responsible for carrying out public policies regarding cinema and theatre. In doing so, the DGS continued the tasks of the similarly named Direzione Generale per la Cinematografia that operated under fascism. This continuity has often led historians to consider the DGS to be an instrument of ideological interference by the conservative and Catholic Democrazia Cristiana party (Christian Democracy) – that ruled the country from the 1948 until the early 1990s – in the film industry.[13] In fact, despite its unde-

Censorship in the Italian Film Industry: The Role of the Direzione Generale dello Spettacolo

[9] A. Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925*, Routledge, London and New York 1988.

[10] R. Maltby, *More Sinned Against than Sinning: The Fabrications of “Pre-Code Cinema”*, “Senses of Cinema” 2003, vol. 29 (www.sensesofcinema.com).

[11] R.F. Elmore, *Backward Mapping: Implementation Research and Policy Decisions*, “Political Science Quarterly” 1980, vol. 94, no. 4, pp. 601–616.

[12] M. Lipsky, *Street-Level Bureaucracy: Dilemmas of the Individual in Public Services*, Russell Sage Foundation, New York 2010.

[13] See, for instance, L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano. Dal 1945 al 1980*, Editori Riuniti, Roma 1980 and M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974.

niable dependence on the government, the role of the DGS was much more complex.

In managing Italy's system of state aid, which included mandatory screenings for national films, tax rebates and soft loans, the DGS acted as a gatekeeper, but also as the centre of a "neo-corporatist" system in which conflicting interests (those of producers, distributors, exhibitors, workers, other sectors of the state bureaucracy, external pressure groups, etc.) were all incorporated into the formulation and implementation of public policy.^[14] Also, the DGS maintained relations with foreign film industries, since it was responsible for signing co-production agreements with other film industries and managing their implementation within the framework of joint commissions. The main instrument of political and financial control exercised by the DGS was the "revisione preventiva" (eng. "preventive revision"), a preliminary examination of the film script and financial plan that was mandatory for access to state benefits. This was carried out by anonymous reviewers, who pointed out both politically and morally controversial elements, as well as potential issues from a financial point of view. As for content control, the DGS followed a model established by fascist bureaucracy, and inspired by the Production Code Administration:^[15] it took over most of the preliminary work, leaving it to the censorship commissions to finally grant permission to show films made on the basis of a screenplay that had been approved.

The examination carried out by the DGS rarely resulted in a total refusal, but more often led to a negotiation with the producers with the aim of suppressing inconvenient content. Besides its repressive function, the DGS also interacted with bodies such as the Ministry of Foreign Trade, which was responsible for approving co-production contracts and authorising the use of hard currency to import technical equipment and recruit foreign personnel. In doing so, the DGS often lobbied in favour of film projects, in accordance with the dual function of controlling and stimulating national production assigned to it by the State. This dual function was, to a certain extent, also characteristic of the censorship bodies of a very different system, that of Yugoslavia.

Censorship in the Yugoslav Film Industry: The Role of the Savezna Komisija za Pregled Filmova

The changes undergone by Yugoslav film censorship in the post-war period are embedded in the unique industrial and institutional system of the federation. Throughout its whole existence, the Yugoslav apparatus went through several phases, which were mainly related to two phenomena: destalinization, following the withdrawal from the Cominform in 1948, with the establishment of self-management since 1950, and a general process of decentralisation that gradually affected several sectors of the Yugoslav social framework. Self-management

[14] P. Noto, *The Standard Exhibition Contracts in the Italian Film Industry: A Neo-corporatist History*, "L'avventura" 2023, no. 1 (special), pp. 73–92.

[15] V. Zagarrio, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004.

swayed the newly established film industry from the already assimilated model of the state-socialist mode of production,[16] pushing it to experiment with an unprecedented system. This led from a centralized situation typical of what Goulding has called the “administrative period,”[17] in which a federal Committee for Cinematography created six major film production companies (one for each Republic) and dictated their objectives on the Soviet model, to a situation in which such production companies, following the film act enforced in 1956, were left free to plan their production strategies.

Such autonomy was facilitated by the fact that the previous centralised financing system was replaced by the Federal Film Fund, sustained by deductions from the ticket sales of foreign films, and automatically redistributed to domestic companies according to their turnover in the domestic and foreign markets.[18] Self-management was unique in post-war Europe, but this financing system bore some similarities with measures enforced in Western Europe, such as the French *avance sur recettes*[19] and the Italian compulsory loan for the dubbing of foreign films.[20] Strategic planning was carried out by the “film councils” of each company, which evaluated projects both financially and qualitatively (but also ideologically). However, despite the decision-making autonomy, it was the federal organisation Udruženje Filmskih Proizvođača Jugoslavije (Association of Film Producers of Yugoslavia, from now on: UFPJ) that collected federal funds and redistributed them to the companies.[21]

Film censorship in Yugoslavia was affected by the same conflicts between pressures for decentralisation and centripetal forces through federal institutions that characterised the film industry. According to Radina Vučetić's comprehensive study, it was also characterised by that kind of “omnicensorship”[22] typical of many Eastern European countries: a combined action of institutional censorship and “self-censorship” on the part of the artists, in a general climate of interpersonal control that Golubović called “self-managed censorship.”[23] Although film, unlike other media, had had its institutional censorship since 1944, the proliferation of bodies operating at different levels maintained a climate of uncertainty between formal and informal censorship. First of all, there were forms of filtering that operated before, in parallel with and

[16] P. Szczepanik, *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*, [in:] *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*, eds. P. Szczepanik, P. Vonderau, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 113–134.

[17] D.J. Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001*, Indiana University Press, Bloomington 1985, pp. xiv–xv, 3–7.

[18] I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998, p. 225.

[19] *Le Cinéma: une affaire d'Etat 1945–1970*, ed. D. Vezyroglou, La Documentation française, Paris 2014.

[20] M. Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, London and New York 2016.

[21] I. Škrabalo, op. cit., pp. 225–227.

[22] R. Vučetić, *Monopol na istinu. Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX. veka*, Clio, Beograd 2016, p. 32.

[23] Z. Golubović, *O 'samoupravnoj cenzuri', "Književna kritika"* 1990, no. 3–4, pp. 23–24.

after the intervention of institutional censorship, such as the aforementioned “film councils” of production companies, the Federal Film Fund Council and the UFPJ, but also film festival committees and distributors.[24] Institutional censorship underwent a series of modifications too, related to the aforementioned general process of decentralisation that characterised the film industry.

Film censorship was, in fact, established before the official birth of the Yugoslav Federation, as soon as partisans and the Soviet Red Army liberated Belgrade in 1944, then in 1945 the competent board was put under the Agit-Prop commission of the Communist Party of Yugoslavia. An official body called *Cenzorna Komisija pri Filmskom preduzeću DFJ* (Censorship Commission within the Film Society of the Democratic Federal Yugoslavia) operated from 1946 to 1949, when it was renamed *Komisija za pregled filmova pri Komitetu za kinematografiju Vlade FNRJ* (Film Revision Commission within the Cinematography Committee of the Federal People’s Republic of Yugoslavia) and finally *Savezna Komisija za pregled filmova* (Federal Film Revision Commission, henceforth: SKPF).[25] The term “revision”, which replaced censorship, helps to clarify the role of this body, which exercised a form of pre-emptive censorship on film scripts. Producers were encouraged to submit scripts voluntarily. The revision process was framed as a service to producers, who paid a fee to the members of the commission. Similar to the preventive revision carried out by the DGS in Italy, this could lead to approval (in which case the approved project would theoretically be protected from further intervention, provided it followed the Commission’s instructions), rejection or, more often, negotiation between the SKPF and the producers.[26] The procedure differed from the Italian context in that the project had already been examined by the production company’s film council before being submitted to the board. The SKPF was thus the central node in a system characterised by overlapping functions.

The SKPF was responsible for revising all national, co-produced and foreign films circulating in the Yugoslav Federation. It retained these prerogatives until 1962, when the control of domestic films was transferred to the Republican Revision Commissions: from then until 1971, when it was abolished, the SKPF only controlled foreign films. So, when Italian and Yugoslav co-productions began, the SKPF was at its political zenith. At that time, the SKPF consisted of five members from different social backgrounds. A census of these members shows that although most of them were former partisans, there were also artists and professionals, such as directors and screenwriters, as well as prominent figures of Yugoslav culture, such as the Nobel Prize-winning writer

[24] R. Vučetić, *op. cit.*, p. 59.

[25] *Ibidem*, pp. 54–55.

[26] D. Batančev, *Cenzura partizanskog vesterna* Kapetan Leši (1960), “Historijski zbornik god. LXVII” 2014, no. 2, pp. 361–380.

Ivo Andrić.[27] In other words, unlike the Italian case, intellectuals and filmmakers were formally involved in film revision.

Archival documents offer a glimpse of a stable structure beyond the constantly changing composition of the commissions. Although members were convened from time to time to evaluate individual projects, official communication was usually made by a single signatory, the secretary Mladen Matić. Moreover, these documents allow us to understand that the SKPF's prerogatives went beyond the simple task of revising film projects by making it into a control body whose functions overlapped and interacted with those of apparatuses such as the Drzavni Sekretarijat za Inostrane Poslove (State Secretariat for Foreign Affairs). The documents on international cooperation[28] show how the SKPF was involved in the approval of agreements governing film relations with several countries including Austria, France, Poland, Romania, the USSR, Chile, Egypt and China. It is not immediately clear why the approval of a censorial body was necessary, especially since in at least one case – the agreements with Austria – the SKPF itself emphasises its own lack of competence.[29] Most interestingly, the SKPF was also involved in co-production agreements with Italy, although it was not officially involved in their formulation. In fact, in November 1955, the SKPF intervened on a draft, expressing concerns about issues of technical and cultural importance, such as whether it should be obligatory to mention in the credits that the film was an Italian-Yugoslav co-production, and how the revenues from third countries should be shared.[30] The Commission's reluctance to specify the role of the Yugoslav co-producer in the case of low-budget projects is particularly interesting, as it underlines the importance of national prestige for the SKPF: the Commission seemed to be aware that the agreements would lead to an intensive exploitation of Yugoslav labour, extras and landscapes by Italian runaway productions in films that often had little artistic ambition; hence the request to credit Yugoslav participation only in culturally valuable projects.

In the following sections, we will identify some defining strands in the behaviour of both censorship bodies, with regard to reciprocal co-productions and in their communication with other actors in the respective film industries. The case studies we reconstruct include examples of co-productions vetoed by the Yugoslav authorities, of the main strands of partnerships between the two film industries, of the SKPF's policy towards artistically ambitious co-productions and, finally, of a 'reworking' of co-productions as Italian runaway productions. At

Nationalism and Contested Borders: The Case of *The Great War*

[27] G. Miloradović, *Lepota pod nadzorom. Sovjetski kulturni uticaji u Jugoslaviji 1945–1955*, Institut za savremenu istoriju, Beograd 2012, pp. 280–287.

[28] Arhiv Jugoslavie, Fond: Savezna komisija za pregled filmova (from now on: SKPF) br. fonda 147, br. fascikle 44.

[29] M. Matić, *Letter to the State Secretariat for Foreign Affairs*. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 44, Pov. Br. 347, November 11, 1955.

[30] D. Timotijević, *Letter to the State Secretariat for Foreign Affairs*. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 44, Br. 12/1, December 5, 1957.

the same time, the case studies illustrate the three main issues that drive the behaviour of the censorship bodies of the two states: nationalism, cultural prestige, and territorial expenditure.

The first case, although not in chronological terms, is *The Great War* (*La grande guerra*, dir. by Mario Monicelli, 1959), an example of the internationally successful mixture of drama and comedy that would later be called 'Comedy Italian style'. The project was commenced in January 1959 by Dino De Laurentiis, a pioneer of Italo-Yugoslav cinematic cooperation, the tycoon behind high-profile costume dramas shot in the Federation such as *War and Peace* (*Guerra e pace*, King Vidor, 1955) and *The Tempest* (*La tempesta*, dir. by Alberto Lattuada, 1957). Yugoslav co-producers were probably not involved from the outset. However, in April 1959, De Laurentiis asked Italian authorities for permission to shoot part of the film in the area of the Italian-Slovenian border, and verbally informed the director-general of the DGS, De Pirro, of his intention to eventually move the shooting to Yugoslavia.^[31]

The nonchalance with which De Laurentiis mentioned a practice that should have been formally authorised testifies to the credit he enjoyed with the DGS, given his production volumes and ability to attract American capital. But it also testifies to an overconfidence in the willingness of the Yugoslavs to cooperate in a film on a sensitive issue, shot in areas for which a settlement between the two countries had been reached only five years earlier with the London Memorandum. Moreover, *The Great War*, notwithstanding its anti-heroic humanism, tells the story of a war that gave Italy possession of the same contested territories. In submitting the script to the SKPF on April 27, 1959, Bosna Film, which had signed a preliminary contract with De Laurentiis Cinematografica, downplayed the content of the film, emphasising the favourable opinion of its own film workers' council and presenting the project as an important opportunity for the company.^[32] On May 4, the Commission quickly rejected the project. In the minutes, not shared with Bosna, the SKPF stated that its plot was based on distinctively Italian themes, it was set in an area over which Italy had territorial claims, and its script had an unacceptable pacifist stance.^[33] In addition, after revising the project, the Commission felt compelled to point out the need for a more precise formulation of the requirements and principles of co-production.

It is not possible to say whether this request was followed up. In any case, such a position clashed with the pragmatic approach that the SKPF had adopted (and will adopt) in other cases. It is probable that the Commission was put "in an awkward position," as explicitly stated in the minutes, by the leakage of details about the project in the

[31] A. De Fidio, *Note for the General Director*, May 6, 1959, Rome, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Fascicoli e copioni (from now on: ACS), CF 3001.

[32] V. Kravić, Review request for *The Great War*, April 27, 1959. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 50.

[33] M. Matic, *Meeting and voting minutes*, May 5, 1959. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 50.

Serbian newspaper “Politika.” In assessing co-productions with Western countries, the Commission was in fact treading a fine line between the domestic industry’s arguments, and those of public opinion regarding the unbalanced relationship with the Italian partner.^[34] This example allows us to observe how the gatekeeping function of the Yugoslav film censorship was exercised not only with regard to projects, but also to the circulation of information about them, and how the SKPF worked to redefine the relationship between the two industries, avoiding both collaboration on explicitly controversial themes and their publicity in the press.

Both the representatives of Yugoslav film companies and the SKPF were aware of their domestic cinema’s subordinate status to foreign film companies. This argument was regularly brought up in the reports from the film company councils and in the SPKF reviews. This subordinate position arguably stemmed from the film that posited a working formula for Italo-Yugoslav co-productions that will be replicated in the intervening years. *War and Peace* was conceived in late 1954 as a co-venture between Paramount and Italian company Ponti-De Laurentiis. Beating similar initiatives by David Selznick and Michel Todd, Paramount managed to adapt Tolstoy’s novel by offering the Italian partner a USD 2,000,000 minimum guarantee (equivalent to Liras 1,250,000,000) for worldwide distribution rights (excluding Italy), and also directly paid for the contracts of director King Vidor and the many Hollywood stars involved (Audrey Hepburn and Henry Fonda among them) for an additional Lit. 700,000,000. This brought Paramount’s involvement to a 75% of the total budget of Lit. 2,600,000,000. Thus, Ponti-De Laurentiis just covered the difference with a minimum guarantee of Lit. 500,000,000 from the Italian distributor. The enormous budget share allocated by Paramount made the Italian company a mere executive producer.

A few months after signing the contract with Paramount, the Italian producers began scouting for a country where they could find scenery for outdoor shooting, find low-cost labour and, above all, extras and horses for the cavalry battle scenes, similar to that of the American runaway productions in Italy. After a purported attempt in Finland, in December 1954 the producers identified the ideal setting in Yugoslavia, where they had good relations with Avala Film in Belgrade, but also with diplomats and the ministry for foreign affairs.^[35] In March 1955, the project was scrutinized by the SKPF. Presented by Avala as an important financial opportunity, especially for the arrangement that provided the company with the distribution rights for the film in

***War and Peace:
Turning a Blind
Eye in the Name
of Industrial
Development***

[34] F. Rolandi, *L'immagine dell'Italia in Serbia (1950–1965). Dalla questione di Trieste alla cultura di massa*, “Diacronie” 2011, vol. 5, no. 1, p. 11.

[35] Anon., *Italian cinema in Belgrade*. Telespresso of the Italian Embassy in Yugoslavia to the Italian Ministry of Foreign Affairs, January 15, 1955. Rome, ACS, CF 2124.

exchange for their services, the co-production project was approved by the Commission, albeit with negative remarks related to the general ideology expressed and the overall quality of the script.

In this respect, the limited involvement of the Yugoslav film industry, which was explicitly stated in the communication between the CEO of Ponti-De Laurentiis and the DGS (“a minimal and negligible artistic and technical participation on the Yugoslav side”[36]), did not seem to be an issue for the SKPF, which, probably following a policy initiated by the ministry of foreign affairs, turned a blind eye both to the fatalist depiction of historical events, and to the limited Yugoslav involvement. Thus, the SKPF endorsed a process in which the co-producing nations played a very specific role: the US majors as financing backers and initiators, the Italian companies as executive producers, and finally, Yugoslav cinema as the provider of extras, locations, raw materials and horses needed for a strain of costume dramas: a co-production model which was to be strengthened after the 1957 bi-lateral agreements.

Problems of Cultural Prestige

This dialectic between the needs of the domestic film industry expressed by the Yugoslav film companies and the idea of cinema as a drive towards national prestige is made particularly apparent in the case of potentially more ambitious projects from a cultural standpoint. Analysing the minutes of the Commission, we can see how the SKPF was often rather indulgent towards projects of which its members speak with open contempt.

In such cases, the Commissions probably took into some account pleas formulated by the film company councils. For instance, in a letter concerning a projected adaptation of Robin Hood,[37] Triglav stressed the financial importance of this collaboration. In fact, at the time Triglav had no film in production, so taking part in such a harmless adventure film would have allowed their associate technical company Filmservis to employ studio and technicians for three months and to cover a loan for the acquisition of equipment. Ultimately, it would have brought them \$400,000 in foreign currency through the provision of services.[38] Despite some remarks about the nonsensical nature of making a film with a British subject in an Italian co-production, the SKPF understood the reasons of Triglav and approved the project, with the recommendation that an internationally renowned director should direct the film.

Things were rather different, however, when film projects attained to the sphere of national art cinema, or quality cinema.[39] Between the 1950s and the 1960s, Yugoslav cinema was in the search of

[36] L. Tedeschi, *Letter to the DGS*, April 4, 1955. Rome, ACS, CF 2124.

[37] Or possibly later realized in Italy without any Yugoslav involvement as *Robin Hood e i pirati* (Giorgio Simonelli, 1960).

[38] T. Hojan, *Proposal for the approval of the script for co-produced films*. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 50.

[39] G. King, *Defining Quality in Cinema*, “Comunicazioni sociali” 2016, vol. 37, no. 3, pp. 351–360.

a new national aesthetic after the abandonment of the Socialist Realism model of the late 1940s,[40] and, for a few years in the late 1950s, Italian neo-realism seemed like the most viable option.[41] Unsurprisingly, many of the most ambitious projects submitted to the SKPF saw the involvement of Italian progressive intellectuals such as Gianni Puccini and Franco Solinas, and most of all, of Cesare Zavattini, a leading figure of neorealism and the teacher, at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome, of Yugoslav filmmakers Veljko Bulajić and Predrag Delibasić. In reviewing these projects, the SKPF was somewhat more cautious, seeing these films as crucial in defining the international image of Yugoslav cinema. At the same time, however, Yugoslav censors seemed unaware of how the low profile of domestic cinema was also reflected in these projects. A first example is *The Wide Blue Road* (*La grande strada azzurra*, dir. by Gillo Pontecorvo, 1957) adapted from Solinas' autobiographical novel and set in Sardinia. In his review, the literary critic Eli Finci not only emphasised the script's links with the tradition of Italian realism and impelled the SKPF to approve the project – which he did not appreciate on an aesthetic level – on the grounds of the artistic and commercial benefits that Triglav could have derived from it, but also regretted that an Italian-French-Yugoslav co-production should focus on such a specifically Italian theme and not on common problems.[42]

The limited industrial power of Yugoslav cinema made it difficult for producers to autonomously propose collaborations to the Italian partners unless horsemen were involved, as the director of the UFPJ sarcastically noted in a letter to the DGS concerning the production of an eventually unmade film, *Les avalanches arrivent*.^[43] However, in the only case where there was a possibility of significant participation by the national industry, the Commission refused to proceed. In December 1957, Triglav sent for evaluation a simple treatment of a low-cost film conceived with an unidentified Italian production partner, but behind which were some young future filmmakers, Paolo and Vittorio Taviani, Valentino Orsini and Mario Volpi. The project, entitled 'Nemoguća avantura' ('Impossible Adventure'), was an adaptation of Italo Svevo's novel *Senilità*, which would have been scripted by Cesare Zavattini. Most interestingly, the contract would provide for the simultaneous production of a second film with a Yugoslavian setting, a script by local writers supervised by Zavattini, and Italian stars. This was a vague initiative on an industrial level, but not one without potential in terms

[40] J. Pavičić, "Lemons in Siberia": A New Approach to the Study of the Yugoslav Cinema of the 1950s, "New Review of Film and Television Studies" 2008, vol. 6, no. 1, pp. 19–39.

[41] F. Di Chiara, *Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in Sand, Love and Salt, "Illuminace"* 2013, vol. 25, no. 3, pp. 37–49.

[42] E. Finci, *Letter to the Savezna Komisija za pregled filмова*, March 23, 1957. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 49.

[43] J. Ružić, *Letter to the Italian DGS*, March 24, 1960. Rome: ACS, CF 3304.

of artistic collaboration. The SKPF nipped it in the bud, however, because of the lack of a defined script, but also because of the “risk” of a psychological drama, such as Svevo’s novel, and the social dimension present in the treatment, which was considered specious. Triglav criticised the Commission’s excessive caution for not being compatible with the high artistic ambitions of a low-budget film industry, where the funds for the development of scripts were plausibly raised after distributors were involved. Only seldom was the Yugoslav industry involved in solid projects, such as the aforementioned *The Wide Blue Road*, wrote Triglav director Branimir Tuma in a letter, suggesting that greater powers should be accorded to the company’s film council.[44]

Commissions proved to be more indulgent in the case of more solid projects, where the involvement of famed directors and screenwriters was confirmed, even at the expense of greater margin of manoeuvre on the part of domestic producers: in reviewing Zavattini’s script for *The Last Judgement* (*Il giudizio universale*, Vittorio De Sica, 1961), director Radoš Novaković expressed some concerns about the religious content of the plot, but approved the project because of the prestige of both the screenwriter and director.[45] In conclusion, the SKPF seems to have had a very cautious attitude: it often assessed aesthetic, rather than ideological elements, and ended up approving films by well-known names, even if it was not enthusiastic about the quality of the script; projects proposed by less prestigious figures were instead rejected, although domestic filmmakers may have had more room for manoeuvre in them. It is not clear whether this was due to unspecified censorship issues or rather to a contradictory relationship with the concept of quality in such diverse commissions. Despite its centrality, the SKPF does not seem to have been able to express a clear line; it could not or did not want to set up a production that would allow the national cinema to be accredited with its foreign partner.

Reframing Co-producers as Service Providers: *Kapo*

The previous examples focused on the gatekeeping role of the SKPF. In this section, we will see how diverging interests and the lack of direct dialogue between Italian DGS (as a multi-tasking body that acted as an institutional hub for film production) and SKPF (as a commission that formally limited its activity to content evaluation) led to a redefinition of relations that effectively returned to the situation before the co-production agreements were signed, cementing the role of the Yugoslav co-producers as service providers.

As we have seen, the main concern of the SKPF, at least officially, was preserving the cultural prestige of Yugoslav cinematography. In contrast, the DGS was more attentive to the question of territorial spending. When the DGS realised that the first two films produced

[44] B. Tuma, *Treatment for ‘Nemoguća avantura’*, January 4, 1958. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 49.

[45] R. Novaković, *Letter to the Savezna Komisija za pregled filmova*, January 12, 1961. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 50.

under the 1957 co-production agreements, *Dubrowsky (Il vendicatore)*, Dieterle, 1958) and *The White Warrior (Agi Murad il diavolo bianco)*, Freda, 1959), two Italian-majority co-productions, had been shot entirely on Yugoslav territory, in October 1958 it decided to block the approval of co-productions until two Yugoslav majority films were shot entirely in Italy. This decision, which was notified to ANICA, the trade association of Italian producers, and to UFPJ, reflects one of the mandates of the DGS, which mediated in conflicts between domestic industry players. In this case the DGS had to negotiate between the interests of Italian producers, who aimed to reduce costs by filming in Yugoslavia, and those of service providers (especially studios) and workers, who were worried about the loss of production due to the shooting in a foreign country. One of the first projects to be affected by the new line dictated by the DGS was *Kapo (Kapò)*, dir. by Gillo Pontecorvo, 1961). It was an ambitious film about the Holocaust and the result of a considerable production effort involving three Italian production companies (Vides, Zebra and Cineriz) and directed by Gillo Pontecorvo, who had shot his debut film, *The Wide Blue Road*, in Slovenia. *Kapo's* project was presented by the co-producer Lovćen Film Council as an important ideological opportunity. After noting that one film made by the Italian partner Vides had won several prizes at the Venice Film Festival, producer Sonja Perović explicitly stated that the owner of the company, Franco Cristaldi, was an anti-fascist and that the director Pontecorvo, who had also been praised by Vittorio De Sica for his style, was a member of the Italian Communist Party.[46] These arguments persuaded the SKPF, as the project was soon approved. In fact, Holocaust-themed *Deveti Krug (The Ninth Circle)*, dir. by France Štiglic, 1960) was screened at Cannes and nominated for the Academy Award for Best Foreign Language Film and was one of the most popular Yugoslav films of the early 1960s. Yugoslavia's participation in *Kapo* as an official co-producer was soon questioned by the Italian authorities, as it violated the recent resolution suspending co-productions to be shot on Yugoslav territory. Nevertheless, this did not mean the end of the Yugoslav involvement: the project was reworked as an Italo-French co-production and, following a direct suggestion of one of the DGS functionaries responsible for foreign relations,[47] Lovćen was again relegated to the role of service provider.

On the part of the Italian authorities, this guaranteed that at least the bulk of the interior shooting would have happened in Italian studios, while a co-production contract would have justified a much higher number of working days in Yugoslavia. By acting as gatekeeper in the enforcement of contracts, the DGS strengthened its role as a regulatory force in internal relations, within the Italian market, and between the

[46] S. Perović, *Letter to the Federal Censorship Commission*, January 8, 1960. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 50.

[47] B. Orta, *Handwritten note*, March 31, 1960. Rome: ACS, CF 3275.

Italian and other film industries, thus enabling national producers to contain production costs at virtually no cost to Italian facility providers. For the Yugoslav authorities, on the other hand, this was a serious loss, especially in terms of prestige, since, although nothing changed financially – Lovćen was still paid for its services – a potentially high-level artistic and ideological collaboration would be downgraded. It was the UPFJ that protested vehemently against this decision in a series of letters and telegrams sent between April and June 1960. In fact, it was this body that, according to article 11 of the co-production contracts, was in charge of giving the Yugoslav companies, along with the internal Film Councils and the SKPF, and authorised to carry out the co-production contracts. The UPFJ repeatedly asked for authorisation to implement the co-production contracts between Lovćen and Italian co-producers and requested a meeting of the joint commissions responsible for verifying the implementation of the agreements, a request which was rejected by the DGS “due to prior unavoidable commitments.”[48]

In this affair, the UPFJ showed a fragility that it had already demonstrated in November 1958 when, in response to the DGS letter sanctioning the freezing of co-production agreements, Secretary General Jovan Ružić declared that he had no power to influence “the definition of the proportions in the contributions of the Yugoslav co-producers, since they enjoy complete freedom to decide what and how many obligations they will assume by concluding contracts within the framework of the general regulations.”[49] This episode marks an irreconcilable difference and impossibility of dialogue between the institutions of the two national systems. The DGS, which combined the functions of gatekeeper, industry enabler and mediator with international actors, was confronted with the fragmented Yugoslav system, where the various functions were divided between an institution in charge of censorship control (the SKPF), with which the DGS had no direct communication, and what presented itself as a trade association rather than a control body (the UPFJ). As a result, the DGS acted alone, relegating the Yugoslav co-producer to a subordinate role that was risk-free and therefore acceptable for the SKPF. In the dozens of co-productions that the two film industries made before the end of the 1960s, Yugoslav co-producers thus continued to act as service providers.

Conclusions

The conclusions of this article are somewhat negative. We would expect that, particularly during the initial phase of agreements and the early implementation of co-productions, the two systems would mutually influence each other, and that the discussion on film content – within the realm of competence, albeit to varying degrees, of the two entities under examination here – would lead to an alignment

[48] N. De Pirro, *Telegram to the Association of Yugoslav Film Producers*, July 14, 1960. Rome: ACS, CF 3275.

[49] J. Ružić, *Letter to the Italian DGS*, November 21, 1958. Rome: ACS, CF 3275.

of their standard routines. The working hypothesis was formulated by analogy to the institutional isomorphism^[50] which was observed, in the post-war period, in decision-making processes and internal organization between the Italian DGS and the French Centre National de la Cinématographie or the Spanish Dirección General de Cinematografía y Teatro, to cite two examples of countries that collaborated closely with Italy during those years.

However, each of the two systems, in Italy and Yugoslavia, operated independently; interactions between the DGS and SKPF (as well as UPPF) were minimal. It can be argued that the agreements were in fact created to facilitate dialogue among producers that was already underway, and, with respect to which the two institutions simply provided corrections, with a focus more on internal stakeholders – particularly those producers who showed excessive autonomy in relation to the established guidelines.

Nevertheless, the limited interactions do not necessarily imply that this observation fails to yield interesting results from the perspective of a comparative study of the two censorship systems. Although it is not possible to infer a theory of cross-border censorship from our case studies, there are practices and routines that one can reconstruct by observing the relationship between co-production and censorship. Broadly speaking, international cooperation, analysed on a case-by-case basis, tends to intensify the relationship between national censorship institutions and other domestic stakeholders, rather than leading to common practices with international partners. The most evident result pertains to the ongoing transgression of the nominal tasks assigned to both bureaucratic bodies: content control is a defining (and in the Yugoslav case, predominant) aspect of their activity, but by no means the sole one. Censorship, as understood by the DGS and SKPF, implies a broader operation of “quality assurance” over films, encompassing aspects related to ideology and morality, as well as those tied to production and industrial propriety. It is evident from the examples provided that these aspects may conflict with each other, rendering no prefabricated solutions applicable. Instead, case-by-case indications are necessary, which under certain conditions may translate into policy reformulations.

From this perspective, and here is a second issue that connects Italian and Yugoslav bodies, the theme of quality appears to be more than a pretext for masking ideological and moral repression; rather, it serves as a key value guiding the intervention of censors who, due to generational and cultural reasons, possess a taste and conception of the role of cinema (and popular culture in general) that are rather traditional. For them, decorum, sobriety, plausibility, and the ability to uphold national prestige are indispensable elements that must be taken

[50] P.J. DiMaggio, W.W. Powell, *The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Ration-*

ality in Organizational Fields, “American Sociological Review” 1983, vol. 48, no. 2, pp. 147–160.

into account, sometimes even to the detriment of promising industrial and commercial prospects; hence the conflicts with production needs.

This leads to a final and – given the provisional nature of these archival insights – tentative conclusion that once again links the censorial bodies across the Adriatic Sea. As Ana Hofman has noted about ideological control over Yugoslav folk music, as long as censorship is mainly understood as a regulatory practice of authoritarian states carried out by censorial institutions, it is customary to assume that the censored person – namely, the artist – is a passive object, while the censors hold the active power to repress statements and expressions.^[51] What we have seen, in line with Hofman's findings, but also with what Darnton writes about book censorship in the DDR (to mention another case of a socialist state), is that such positions are to some extent reversible and that, because of the authority they hold and the taste they embody, censors sometimes prohibit, but just as often suggest, arrange, rewrite, both in a socialist and authoritarian context like that of Yugoslavia, and in a democratic and paternalistic context like that of Italy. In a word: they co-create. At the same time, the controlled and censored subjects, albeit within the limits imposed by contingent conditions, take initiatives, speak up and propose solutions. Only a deeper knowledge of production files, starting hopefully from those of the UFPJ (provided they are accessible), as well as a wider exploration of the arena where the public opinion emerges, may help us refine and possibly reframe such arguments.

BIBLIOGRAPHY

- Argentieri Mino, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974.
- Batančev Dragan, *Cenzura partizanskog vesterna Kapetan Leši (1960)*, "Historijski Zbornik god. LXVII" 2014, no. 2, pp. 361–380.
- Darnton Robert, *Censors at Work: How States Shaped Literature*, W.W. Norton, New York 2014.
- Di Chiara Francesco, *Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in Sand, Love and Salt*, "Illuminace" 2013, vol. 25, no. 3, pp. 37–49.
- Di Chiara Francesco, Noto Paolo, *Realism Across Borders: The Role of State Institutions in Making Italian Neo-Realist Film Transnational*, [in:] *Landscapes of Realism: Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives*, vol. 1: *Mapping Realism*, eds. Dirk Götttsche, Rosa Mucignat, Robert Weninger, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2021.
- Di Chiara Francesco, Noto Paolo, *Timber, Horses and Dollars in Free Currency: Film Policy Cycles and the Italian Yugoslav 1957 Co-production Agreements*, "Journal of Italian Cinema and Media Studies" 2023, vol. 11, no. 3–4, pp. 647–666. https://doi.org/10.1386/jicms_00203_1

[51] A. Hofman, *Ko se boji šunda ioš? Muzicka cenzura u Jugoslaviji*, [in:] *Socijalizam na klupi: Jugoslovensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*,

eds. L. Duraković, A. Matošević, Srednja Evropa, Pula Zagreb 2013, pp. 282–286.

- DiMaggio Paul J., Powell Walter W., *The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields*, "American Sociological Review" 1983, vol. 48, no. 2, pp. 147–160.
- Elmore Richard F., *Backward Mapping: Implementation Research and Policy Decisions*, "Political Science Quarterly" 1980, vol. 94, no. 4, pp. 601–616. <https://doi.org/10.2307/2149628>
- Golubović Zagorka, O 'samoupravnoj cenzuri', "Književna kritika" 1990, no. 3–4, pp. 23–24.
- Goulding Daniel J., *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001*, Indiana University Press, Bloomington 1985.
- Hofman Ana, *Ko se boji šunda još? Muzicka cenzura u Jugoslaviji*, [in:] *Socijalizam na klupi: Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, eds. Lada Duraković, Andrea Matošević, Pula Zagreb 2013, pp. 280–316.
- King Geoff, *Defining Quality in Cinema*, "Comunicazioni sociali" 2016, vol. 37, no. 3, pp. 351–360.
- Kuhn Annette, *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925*, Routledge, London and New York 1988.
- Le Cinéma: une affaire d'Etat 1945–1970*, ed. Dimitri Vezyroglou, La Documentation française, Paris 2014.
- Lipsky Michael, *Street-Level Bureaucracy: Dilemmas of the Individual in Public Services*, Russell Sage Foundation, New York 2010.
- Maltby Richard, *More Sinned Against than Sinning: The Fabrications of "Pre-Code Cinema"*, "Senses of Cinema" 2003, vol. 23.
- Miloradović Goran, *Lepota pod nadzorom. Sovjetski kulturni uticaji u Jugoslaviji 1945–1955*, Institut za savremenu istoriju, Beograd 2012.
- Müller Beate, *Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory*, [in:] *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, ed. Beate Müller, Rodopi, Amsterdam and New York 2004, pp. 1–31.
- Neale S., *Art Cinema as an Institution*, "Screen" 1981, vol. 22, no. 1, pp. 11–40.
- Nicoli Marina, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, London and New York 2016.
- Noto Paolo, *The Standard Exhibition Contracts in the Italian Film Industry: A Neo-corporatist History*, "L'avventura" 2023, no. 1 (special), pp. 73–92. <https://dx.doi.org/10.17397/109029>
- Pavičić Jurica, "Lemons in Siberia": *A new Approach to the Study of the Yugoslav Cinema of the 1950s*, "New Review of Film and Television Studies" 2008, vol. 6, no. 1, pp. 19–39.
- Quaglietti Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano. Dal 1945 al 1980*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- Rolandi Francesca, *L'immagine dell'Italia in Serbia (1950–1965). Dalla questione di Trieste alla cultura di massa*, "Diacronie" 2011, vol. 5, no. 1, pp. 1–16.
- Steinhart Daniel, *Runaway Hollywood: Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*, University of California Press, Berkeley 2019.
- Subini Tomaso, *La via italiana alla pornografia*, Le Monnier, Milano 2022.
- Szczepanik Petr, *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*, [in:] *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*, eds. Petr Szczepanik, Patrick Vonderau, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 113–134.
- Škrabalo Ivo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998.
- Vučetić Radina, *Monopol na istinu. Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX. veka*, Clio, Beograd 2016.
- Zagarrío Vito, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004.

- Anon., *Italian cinema in Belgrade*. Telespresso of the Italian Embassy in Yugoslavia to the Italian Ministry of Foreign Affairs, January 15, 1955. Rome, ACS, CF 2124.
- Decreto del Presidente della Repubblica 5 March 1958 N. 463, GU Serie Generale no. 112, May 9, 1958, Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1958/05/09/058U0462/sg>.
- De Fidio Armando, *Note for the General Director*, May 6, 1959. Rome, ACS, CF 3001.
- De Pirro Nicola, *Telegram to the Association of Yugoslav Film Producers*, July 14, 1960. Rome: ACS, CF 3275.
- Finci Eli, *Letter to the Savezna Komisija za pregled filmova*, March 23, 1957. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 49.
- Hojan Tone, *Proposal for the approval of the script for co-produced films*. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 50.
- Kravić V., *Review request for The Great War*, April 27, 1959. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 50.
- Matić Mladen, *Letter to the State Secretariat for Foreign Affairs*, November 11, 1955. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 44, Pov. Br. 347.
- Matić Mladen, *Meeting and voting minutes*, May 5, 1959. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 50.
- Novaković Radoš, *Letter to the Savezna Komisija za pregled filmova*, January 12, 1961. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 50.
- Orta Benedetto, *Handwritten note*, March 31, 1960. Rome: ACS, CF 3275.
- Perović Sonja, *Letter to the Federal Censorship Commission*, January 8, 1960. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 50.
- Ružić Jovan, *Letter to the Italian DGS*, March 24, 1960. Rome: ACS, CF 3304.
- Ružić Jovan, *Letter to the Italian DGS*, November 21, 1958. Rome: ACS, CF 3275.
- Tedeschi Luigi, *Letter to the DGS*, April 4, 1955. Rome, ACS, CF 2124.
- Timotijević Dušan *Letter to the State Secretariat for Foreign Affairs*. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 44, Br. 12/1, December 5, 1957.
- Tuma Branimir, *Treatment for 'Nemoguća avantura'*, January 4, 1958. SKPF, br. fonda 147, br. fascikle 49.

The Rating System as Part of the American Film Industry (1970–2019)

ABSTRACT. Lewicki Arkadiusz, *The Rating System as Part of the American Film Industry (1970–2019)*. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 43–53. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.3>

The article is an attempt to indicate what role the rating system introduced in 1968 plays in the American film industry. The first part provides an introduction to the history of American film censorship and presents the reasons why the Production Code was replaced by a system of restrictions related to the age of viewers. The second part of the text is analytical in nature. First, the distribution of individual rating categories in the 500 most popular films from 1970–2019 is checked, and it is revealed how the understanding of individual categories has changed and how the US film industry itself has changed. The second study, based on statistical data, shows the distribution of rating categories among all films distributed in the US in the years 2000–2019. This allows us to indicate the growth in the importance of the PG and PG-13 categories and also the increase in both the number and market share of films that are not subject to the system introduced by the MPA.

KEYWORDS: rating system, film censorship in USA, Hollywood film industry, film business statistics

The article aims to illustrate how the distribution of films across the rating categories established in 1968 changed in the years 1970–2019. The first part of the text will briefly describe the key points related to the implementation of censorship in the American cinematographic system and the replacement of the Hays Code with the rating system.[1] The next section will be dedicated to a detailed description of the methodology used to select the films for analysis, which includes the top 500 box-office hits from five decades.

Subsequently, the distribution of rating categories in this group of most popular films from each decade will be analysed, allowing for an examination of the processes occurring in Hollywood over the past half-century in terms of the types of film productions that were deemed economically attractive. Complementing this analysis is an examination of the percentage distribution and profits achieved by films with different rating categories among all films shown in American cinemas from 2000–2019.

On February 23, 1915, the United States Supreme Court delivered a judgment in the case of *Mutual Pictures vs. Industrial Commission*

**Censorship and the
Rating System**

[1] J. Lewis, *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*, New York University Press, New York 2002.

Ohio. In this ruling, the judges declared that “The exhibition of moving pictures is a business, pure and simple, originated and conducted for profit like other spectacles, and not to be regarded as part of the press of the country or as organs of public opinion within the meaning of freedom of speech and publication”[2] – thus excluding films from *The First Amendment to the Constitution*, which guarantees freedom of speech in the United States. Although this judgment was later changed due to the 1952 *Burstyn vs. Wilson Case*, better known as *The Miracle Case*, which brought films into the realm of texts protected by freedom of speech, it seems to have symbolically shaped American (or perhaps Hollywood) thinking about film primarily as a “product that needs to be well sold to maximize profit.” While this is undoubtedly a significant simplification, the economic perspective appears to be the most important one used by the heads of the major (as well as slightly minor) film studios. Anything that helps sell a film is desired, and it is not always just advertising, marketing strategies, or skilfully conducted Public Relations. Paradoxically, censorship can also be a tool to increase profits. After all, the *Production Code* was introduced, precisely to protect the profits of Hollywood threatened not only by the activities of the Legion of Decency but also by real plans in the twenties to introduce state or federal censorship.[3]

In the 1960s, major Hollywood studios realized that the provisions of the “Hays Code” not only threatened creative freedom (which was of less interest to the heads of the major studios) but primarily did not foster the development of the stagnating film industry. European creators tackled difficult and sensitive subjects that directors working in the USA had to avoid due to censorship restrictions, and the young audience (in 1966, people under 25 years old accounted for 45.8% of the United States population[4]) rejected cultural conservatism, which also translated into decreasing profits for Hollywood. Instances such as Michelangelo Antonioni’s *Blow-Up* (1966), which did not receive approval from the PCA (Production Code Administration) and was condemned by the still powerful Catholic Legion of Decency, yet was a box office success (the film was brought to American screens by Premier Productions, financially associated with MGM, although formally independent), or local bans on showing Vilgot Sjöman’s film *I Am Curious (Yellow)* (1967, *Jag är nyfiken – en film i gult*) raised awareness among Hollywood decision-makers that changes needed to be made. These changes would, on the one hand, prevent the resurgence of ideas about introducing government censorship, and on the other hand, allow them to compete for young audiences and the dollars in their denim pockets.

[2] *Mutual Film Corp. vs. Industrial Comm’n of Ohio*, 236 U.S. 230 (1915), <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/236/230/> (accessed: 6.01.2024).

[3] A. Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym*

(1894–1934), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, pp. 510–529.

[4] <https://www.populationpyramid.net/unit-ed-states-of-america/1966/> (accessed: 4.01.2024).

Already in the middle of 1966, the outdated Production Code was replaced by a new set of Hollywood censorship rules called the Ten Standards. These new provisions, however, did not last long, and on November 1, 1968, the system was changed, introducing the age categorization system. This change was also due to two high-profile court cases that allowed for a change in the way censorial provisions functioned. The first was the *Grinsberg vs. New York* case, where a Long Island shopkeeper was punished for selling a pornographic magazine to a sixteen-year-old boy. The second case was *Interstate Circuit vs. Dallas*, where it was “recognized that the age classification of films is permissible if those who apply it are founded on clear standards.”[5]

Initially, four age categories were introduced:

G – (General Audiences) – films allowed for all viewers, regardless of their age,

M – (Mature Audiences) – films for mature audiences, children should watch the film with parents, but viewers of all ages may be admitted to the cinema,

R – (Restricted) – films that children under the age of 16 will only be admitted to with parents or adult guardians,

X – films for viewers over 16 years old.

During the development of the classification, various changes were introduced, such as raising the permissible age in the highest categories to 17 years. In 1972, the M category was replaced by the PG (Parental Guidance) category, which was then divided into PG and PG-13 in 1984, indicating that children above 13 years old could watch the film, provided an adult accompanied them during the screening. On September 27, 1990, the X category was replaced by the NC-17 category.

The introduction of age categories somewhat changed the production and distribution policy of Hollywood film studios. The highest categories, especially X, were considered “box-office poison.” As Anna Misiak has mentioned, “X-rated films were reluctantly ordered by most cinemas in the early 1970s (50 percent of cinemas in the USA rejected the possibility of showing them), and in addition, leading American newspapers (around thirty titles) refused to advertise these productions.”[6] Simultaneously, it became increasingly common to include clauses in directorial or production contracts specifying the category to which the produced film should belong, and the works were repeatedly re-edited during screenings for the Classification and Rating Administration (CARA) if they did not receive the desired classification.

The rating system created in 1968 still functions in the USA today and continues to enjoy considerable trust. According to a report and research published by the MPA (Motion Picture Association) in April

[5] A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006, p. 334.

[6] Ibidem, p. 349.

2023, 91% of parents agree that the rating and descriptions used by CARA for potential threats to younger viewers are helpful; 84% consider the assignment of age categories to individual films correct. Only 5% of respondents consider the categorization erroneous; however, the report does not specify whether these persons find CARA decisions too liberal or too restrictive.[7]

It is also interesting to note what American parents consider the most significant threat to their children when watching films. 76% found “Graphic sex scenes” most disturbing, while 75% mentioned “Sexual assault.” Interestingly, “Full male nudity” (indicated by 75% of respondents) causes more concern than “Full female nudity” (69% of responses). It is intriguing that American parents are more afraid that their child will hear the prohibited word starting with “N” (“Use of the ‘N-Word’” was indicated by 62% of respondents) than they are afraid that their child will see images of physical violence (“Graphic violence” was indicated by 54%, while “war/battle violence” by only 37% of parents). The findings from such surveys undoubtedly influence the decisions of rating committees and indicate the motives guiding CARA members in delineating films into different age categories.[8]

Methodology

This article aims to compare the distribution of age categories assigned to individual films with the profits generated by these films. In the first part of my research, I intend to analyse only the most popular films from each decade (from 1970 to 2019), while the second part will focus on the entire film production of the 21st century released in American cinemas. Due to the insufficient availability of reliable data for the 1970s, it was necessary to rely on information included in the book *Box-Office Champs: The Most Popular Movies of the Last Fifty Years* by Eddie Dorman Kay.[9] Data for the years 1980–2019 were taken from the website www.boxofficemojo.com (Worldwide).

Based on these criteria, a list of the 10 highest-grossing films was compiled for each year, then the films were sorted by the decade in which they were made, resulting in a selection of the top 100 most popular films for each decade. Subsequently, these were assessed to determine the rating categories assigned to individual films. Given that rating categories have changed during the circulation of films through different distribution channels, the most up-to-date age classification applicable in the USA, as assigned to a particular film on the portal www.imdb.com, was taken into account. Consequently, even in the case of earlier works, categories that were introduced or replaced previous categories in subsequent years or decades are featured.

[7] *American Parents' Views on Movie Ratings*, <https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2023/04/American-Parents-Views-on-Movie-Ratings.pdf> (accessed: 3.05.2023)

[8] *Classification and Rating Rules*, https://www.filmratings.com/Content/Downloads/rating_rules.pdf (accessed: 3.05.2023)

[9] E.D. Kay, *Box-Office Champs: The Most Popular Movies of the Last Fifty Years*, Portland, New York 1991.

This methodology resulted in the following compilations, encompassing 500 films from 1970 to 2019 (Chart 1):

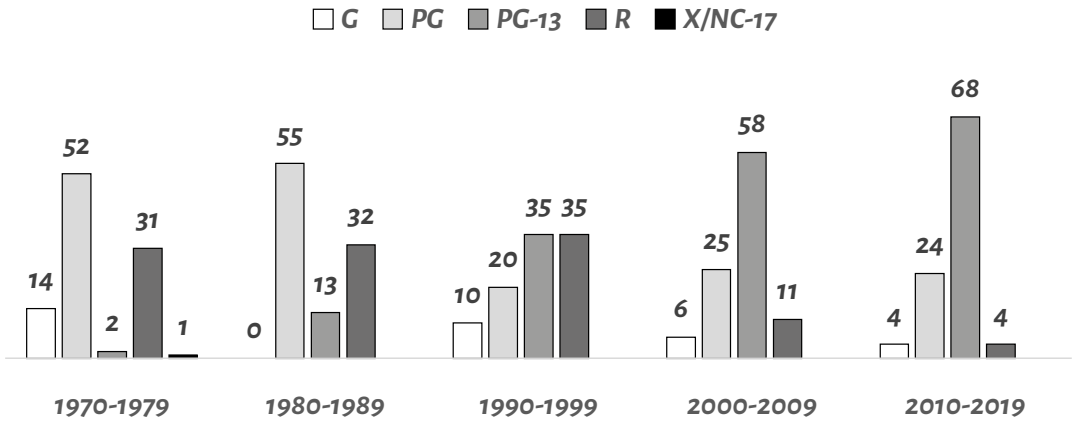


Chart 1. Number of films from each rating category among the top 500 most popular films from 1970–2019.

Source: Own research based on: E.D. Kay, *Box-Office Champs: The Most Popular Movies of the Last Fifty Years*, Portland, New York 1991 and the website www.boxofficemojo.com.

The analysis of the above charts leads to several interesting conclusions regarding both the functioning of the rating system and the transformations that have occurred in mainstream American cinema itself.

Firstly, the understanding of the G (General) category, describing films available to all audiences, has evolved. In the 1970s, this category was assigned to films not necessarily intended for the youngest viewers. Among the 14 films suitable for all audiences regardless of age, only one animation stands out (in fact, the only animated film among the 100 most watched films of the decade!), namely Disney's *The Aristocats* (1971), along with two films explicitly targeting younger audiences: the sequel to the adventures of an intelligent Volkswagen, *Herbie Rides Again* (1975), and the story of a courageous dog in *Benji* (1975). Other films categorized under G at the time probably would not be placed in this category today. Works such as *The Muppet Movie* (1979), which would likely not be deemed suitable for the youngest children due to content, or musicals like *Hello, Dolly!* (1970) or *Fiddler on the Roof* (1972), not to mention productions like *Jesus Christ Superstar* (1973) by Norman Jewison or *What's Up, Doc?* (1972) by Peter Bogdanovich, were all screened in 1970s cinemas without age restrictions. However, by the 1980s, the understanding of this category changed, resulting in no films with this rating among the top 100 (interestingly, the only animated film was *Who Framed Roger Rabbit* (1988), which combined animation with live action). In the 1980s, very few films for young viewers were among the most popular, and adventure films aimed at teenagers, mainly associated with Steven Spielberg and George Lucas, were dominant. This shifted in the following decade with blockbusters like *Beauty and the Beast*, *Alad-*

din, *The Lion King*, or *Toy Story* taking top positions in the years 1991, 1992, 1994, and 1995. Hollywood returned to producing and promoting animated films for young audiences. Of the 10 animated films that appeared among the most popular works, all of them received a G rating. In the 21st century, the number of films accessible to all audiences among the most popular decreased: there were 6 such works in the 2000–2009 period and only 4 in the 2010–2019 period. On the one hand, this is due to the tightening of requirements for films suitable for children; on the other hand, animated films, which now account for more than 10 blockbusters (specifically 43), sometimes include elements of explicit humour and violence deemed unsuitable for the youngest viewers. Thus, while a rather controversial musical like *Jesus Christ Superstar* was once considered suitable for all, 21st-century films such as *Shrek*, *Frozen* or *Ice Age* were classified as PG, requiring parents' presence for children to watch.

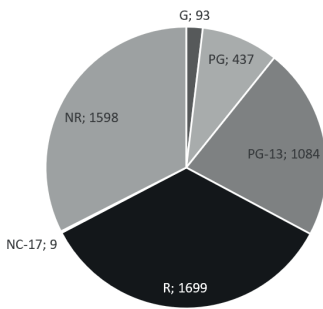
Equally intriguing are observations regarding the second extreme category, films rated R (Restricted), only viewable by audiences below 17 years old in the company of adults. This category is the highest observed in the list of the 500 most popular films from 1970–2019, except for the sole film still rated NC-17 (originally rated X), *Last Tango in Paris* (1973). In the 20th century, films intended for mature audiences constituted about 1/3 of the most popular films (32% in the 70s and 80s, 35% in the 90s). However, their presence among the biggest hits declined steadily in the 21st century. In the first decade of the 21st century, only 11 films with an R rating made the list, and in the second decade, only 4 did. In the 2000–2009 period, these included films featuring significant violence and set in historical times like *Gladiator* (2000), *The Passion of the Christ* (2004), *Troy* (2004), *300* (2007), and *The Last Samurai* (2003). Additionally, two sequels to the 1999 hit film *The Matrix*, *Hannibal* (2001) by Ridley Scott, and the comedies *Bad Boys II* (2003) and *The Hangover* (2009) were also among them. In the second decade of the 21st century, only *The Hangover Part II* (2011), *Joker* (2019), and two films about *Deadpool* (2016, 2018) obtained an R rating but managed to reap substantial revenues, qualifying among the most profitable films of the decade.

Over the 50 years under analysis, there has been a significant increase in the importance of the 'middle' categories, PG and PG-13, treated together (justified by the fact that the division into these two categories happened in 1984, so earlier data partially includes both). They constituted 54% of the most popular films in the 1970s, 68% in the 1980s, 55% in the 1990s, 83% in the 2000s, and a striking 92% in the 2010s. Since the 1990s, there has been a marked increase in the production of films intended not to provoke major controversies, designed to be 'family-friendly', watched by both parents and their children.

These trends will be even more apparent and perhaps better understood when examining all film productions distributed in the US in the first two decades of the 21st century. For this purpose, data from www.the-numbers.com were utilized. In addition to the aforementioned rating categories, this website's rankings also include films

shown in the US but not rated (Not Rated) – primarily films from independent studios or foreign productions. It is essential to note that the MPA is an association comprising five major American film studios and the streaming platform Netflix, and thus, the rating system does not cover all films screened in American cinemas. Nonetheless, even independent studios or smaller distributors willing to collaborate with the major studios are required to have their films rated by the CARA. Two indicators were considered: the number of films from each decade that fell into each rating category and the share of those films in the revenues generated in the global film market, accounting only for films distributed in the US that made even minimal profit. By collating data for the first two decades of the 21st century, the following charts were produced (Chart 2–4):

Number of films 2000–2009



Revenue share 2000–2009

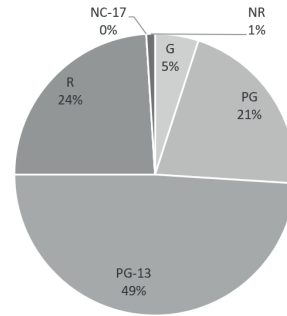
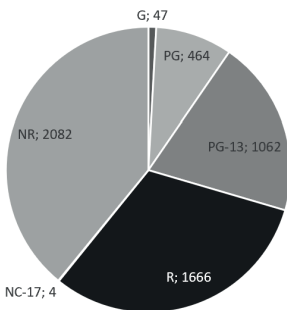


Chart 2. Number of films from 2000–2009 in particular age categories and the share of these films in global box office revenues.

Source: Own research based on the website <https://www.the-numbers.com/>.

Number of films 2010–2019



Revenue share 2010–2019

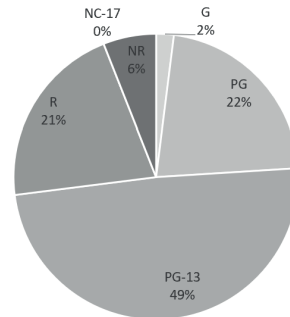


Chart 3. Number of films from 2010–2019 in particular age categories and the share of these films in global box office revenues.

Source: Own research based on the website <https://www.the-numbers.com/>.



Chart 4. Average income of films from individual categories in millions of dollars for the years 2000–2019, divided into the decades 2000–2009 and 2010–2019.

Source: Own research based on the website <https://www.the-numbers.com/>.

The above charts merely confirm the hypotheses that could be inferred when observing the two hundred most popular films of the first two decades of the 21st century. G-rated movies constitute a very small portion of the film market, yet they yield significant profits to film studios, mainly due to a few carefully selected blockbusters that attract large audiences of young viewers. R-rated films, while averaging higher profits in the second decade of the 21st century compared to 2000–2009, form a shrinking part of the film market. There has been a decline both in the number of films in this category (dropping from 35% to 31% decade to decade) and their share of profits (falling from 24% to 21%). The NC-17 category is statistically insignificant; within 20 years, only 13 films were released in American cinemas under this rating. Their average revenues are bolstered by profits outside the USA, from films such as *La mala educación* (2004) by Pedro Almodóvar (35 million earned outside the US and \$5 million in the US), or Ang Lee's *Se jie* (*Lust, Caution*), which made over \$60 million globally and slightly over \$4 million in the United States.^[10]

An increase in the number of films not rated by CARA is also notable. In the second decade, almost 500 more films appeared on American screens compared to the previous decade – totalling over 2.000 titles. These films also started generating considerably more revenue, with an increase from \$1.2 million to over \$9 million. However, this was not due to any revolutionary changes on the American market; it was rather the result of a combination of economic factors, such as fluctuating currency exchange rates and improvements in data acquisi-

[10] The highest-grossing film in this category in the US was *Blue Valentine* (2010) directed by Derek Cianfrance, which grossed \$9.7 million domestically.

tion and processing. Additionally, the growing influence of non-American markets, including the Chinese and Indian markets, also played a significant role. Films not rated by CARA mainly earn profits through distribution in other countries rather than the USA. For instance, the most profitable “not rated” film in 2009 was the French drama *Entre les murs*, which made \$3.7 million in the USA and \$34 million worldwide. However, in 2019, the most-watched film in the USA not categorized by the MPA was the Chinese science fiction movie *Liu Lang Di Qiu*, earning \$5.8 million in the USA but over \$701 million worldwide. Globalization and the growing economic and cultural significance of China and other Asian countries have consequently impacted the American film repertoire. While foreign films in the first decade of the 21st century primarily comprised award-winning European films, they were replaced by Asian genre cinema in the second decade. This change is also observed in the realm of independent productions in the USA, which are outside the influence of major studios. Although films operating outside the MPAs control and distributed in the USA (films not premiered on the American market are not included in this analysis) represent a niche, this niche has grown from 1% to 6% over the last decade and is expected to continue expanding.

Statistics concerning all films distributed in the USA from 2000–2019 seem to corroborate the conclusions drawn from the analysis of the most popular productions. Films falling into the PG and PG-13 categories accounted for 31% of all film works in the first decade and generated 70% of the revenue. In the second decade, while the percentage of these categories in the total number of productions decreased slightly to 29% (although the absolute number of films in these categories remained roughly the same, around 1,500), their revenue rose by one percent, to 71%.

Although the average revenue of films in the PG and PG-13 categories in the first decade was lower than G-rated films (in the second decade, PG films surpassed those without age restrictions), this mainly arises due to statistical rules. A few blockbusters among a small number of films intended for the youngest viewers significantly boost the average revenue of the entire group. Nonetheless, it is clear that the ‘Parental Guidance’ categories are the most profitable and, consequently, the most desired by major studio executives, which is becoming increasingly crucial in today’s reality.

The sustained dominance of films classified under the PG and PG-13 categories is likely influenced by several concurrent processes. The process of McDonaldization today affects not only fast-food chains but also creative industries, including the film industry. The ability to accurately calculate the distribution process, combined with increasing investments in blockbuster production, makes major studios strive to minimize economic risk by placing their assets in safe, standardized products aimed at the widest possible target audience.

Conclusions

The transition from analogue media, i.e., film reels, to digital media has changed the distribution system. “The platform distribution strategy,” which was based on gradually introducing a film to theatres and producing new copies when it was well received by audiences and critics, has been replaced by the “carpet bombing strategy.”^[11] This strategy involves releasing a film in a large number of copies simultaneously on many screens. This strategy was first used in the 1960s by AIP, a studio specializing in low-budget films for teenage audiences. Today, thanks to digital distribution, the production of additional copies of a film is neither a technical nor an economic problem (in the analogue version, the cost of producing one copy ranged from several thousand to even tens of thousands of dollars). The strategy of releasing hundreds or even thousands of copies simultaneously on the day of the premiere has almost entirely displaced other types of distribution, especially for high-budget films. This increases the importance of promoting a given title and almost fetishizes the results achieved during the opening weekend. In the 1960s, critics joked that Roger Corman released his films in hundreds of copies simultaneously so that audiences would not realize the poor quality of the films. This joke has become (sometimes quite grim) reality today. As a result, advertising, maintaining interest on social media, and well-prepared trailers often seem more important than the film itself. If the advertising campaign is conducted properly, even if critics and audiences do not like the film, it can still achieve financial success thanks to the results obtained during the first few days of screening in thousands of theatres. An appropriate rating category, which expands the target audience, is crucial in this strategy. Therefore, films intended to achieve financial success must fit into categories that do not exclude any audience group. If a film receives an R rating (accounting for 11% among the top 100 box office hits in the first decade of the 21st century and only 4% in the second decade), it significantly limits the target group to which not only the film but also the accompanying advertising campaign can be directed.

The oligopolization of the media market, now dominated by five major media conglomerates, leads not only to media convergence, which allows profits to be drawn from various exploitation windows, but also to “media branding”. As Paul Grainge noted in his 2008 book *Brand Hollywood: Selling Entertainment in a Global Media Age*: “Branding has been linked to structural changes, or intensifications, in the basis of consumer culture, which is especially associated with the move from Fordism to post-Fordism in the last third of the twentieth century.”^[12] In relation to the film industry, this means a significant increase in the importance of branding cinematic products. One of the fundamen-

[11] M. Adamczak, *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i kino polskie po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

[12] P. Grainge, *Brand Hollywood: Selling Entertainment in a Global Media Age*, Routledge, New York, NY and London 2008, p. 5.

tal problems associated with promoting films is that they are unique, one-of-a-kind products. On the one hand, this is related to the inclusion of film in the realm of art, which – according to the modernist paradigm – should be original, innovative, and unique; on the other hand, it contradicts marketing rules, which emphasize the importance of customer loyalty to brands they have learned to love.

All these overlapping processes cause major studios, especially for profitable films, to avoid extreme rating categories, allowing these productions to be addressed to a broad audience. As a result, major players in the creative industries no longer view moviegoers as cinephiles or even viewers but rather as a marketing target group, tailoring communication to maximize profits, especially during opening weekends.

Adamczak Marcin, *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i kino polskie po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

American Parents' Views on Movie Ratings, <https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2023/04/American-Parents-Views-on-Movie-Ratings.pdf> (accessed: 3.05.2023).

Classification and Rating Rules, https://www.filmratings.com/Content/Downloads/rating_rules.pdf (accessed: 3.05.2023).

Grainge Paul, *Brand Hollywood: Selling Entertainment in a Global Media Age*, Routledge, New York, NY and London 2008.

Kay Eddie D., *Box-Office Champs: The Most Popular Movies of the Last Fifty Years*, Portland, New York 1991.

Lewicki Arkadiusz, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym (1894–1934)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.

Lewis Jon, *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*, New York University Press, New York 2002.

Misiak Anna, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006.

BIBLIOGRAPHY

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXV
Number 44
Poznań 2023

ISSN 1731-450X



Special Issue:

Religions in Comic Books

Hong Kong's Tightened Film Censorship and Its Implication on Hong Kong Cinema*

ABSTRACT. Heng Siu, *Hong Kong's Tightened Film Censorship and Its Implication on Hong Kong Cinema*. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 55–68. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.4>

Hong Kong's film censorship had become completely apolitical on the eve of the city's change of sovereignty from Britain to China in 1997. This paper will review film censorship practices in the early handover period, drawing from the first-hand experience of the author, who was a public officer working in the film censorship institution. It will examine how film censorship practices in Hong Kong have changed to reintroduce political censorship following the Chinese government's tightened grip over this former British colony, such as imposing the National Security Law (NSL) prompted by a massive civic movement in 2019. Political censorship has begun to manifest in a more covert manner within the film industry. Filmmakers, distributors, and screening organisers are finding ways to navigate the tightened censorship, ranging from circulating works overseas to incorporating acts of censorship as part of the creative process. The dynamics between the state's control, the industry's collaboration, and the filmmakers' reactions are collectively shaping the evolving landscape of Hong Kong cinema under a mutating political environment in the post-NSL Hong Kong.

KEYWORDS: Hong Kong cinema, Hong Kong film censorship, political censorship, Anti-Extradition Law Amendment Bill Movement, *Inside the Red Brick Wall*

Hong Kong's film censorship practices have undergone significant transformations resulting from the Chinese government's tightened grip over this former British colony since 2019. This paper aims to examine these changes in detail, both within and beyond institutional frameworks, against the backdrop of Hong Kong's diminishing freedom of speech. The objective is to elucidate the implications of this intensified film censorship for Hong Kong cinema, particularly concerning the types of cinematic content that will be produced and the methods by which such content will be circulated.

Film censorship practices often reflect a regime's mode of governance. Authoritarian regimes prioritise monitoring and suppressing ideologies unfavourable to them, imposing stringent censorship on cinema, which serves as an effective medium for ideological dissemination. Conversely, governments in democratic and liberal societies encourage the dissemination of ideologies supportive of their governance through various means. In terms of political censorship, Hong Kong transitioned

Introduction: Film Censorship and Hong Kong's Political Environment

* Some parts of this paper appeared in the author's earlier essay written in Chinese. H. Siu, *Drastic Changes in Film Censorship Policy* [電影檢查遽變], [in:] *Hong Kong Cinema 2020* [香港電影 2020], eds. E. Cheng, C. Ng, Hong Kong Film Critics Society,

Hong Kong 2021, pp. 30–37. However, materials have been re-organised in this paper to illustrate different arguments, and new materials and perspectives have also been added.

from rigorous control in the 1960s to more lenient regulation in the 1990s, right before Britain handed over Hong Kong's sovereignty to China in 1997. Concerns arose over whether film censorship would become much stricter after the handover, given communist China's reputation for controlling freedom of expression. Anxiety over the loss of freedom heightened when the Hong Kong government announced plans in 2003 to enact laws "to prohibit any act of treason, secession, sedition, subversion" against the Chinese central government, in accordance with Article 23 of the *Basic Law*, Hong Kong's mini constitution. Many Hong Kongers feared that this would threaten freedom of expression. Among other factors, a massive demonstration by half a million Hong Kongers halted the legislation. Film censorship remained fairly apolitical throughout the first two decades after the change of sovereignty, surviving the Article 23 controversy and other crises, until the arrival of the National Security Law (NSL), which, in a way, resurrected the Article 23 legislation, but with broader and vaguer application.

In 2019, the Hong Kong government proposed legislation to extradite fugitives to China, sparking massive protests – the largest of which saw two million Hong Kongers rallying, four times the scale of that in 2003 – against this bill, which threatened Hong Kong's judicial independence. This unprecedented civic campaign, known as the Anti-Extradition Law Amendment Bill (Anti-ELAB) Movement, soon led to Beijing's tightening grip over Hong Kong. China's central government imposed the NSL on Hong Kong, effective from July 1, 2020, bypassing Hong Kong's legislature. Freedom of speech has been severely jeopardised, as any expression deemed to incite hatred of the Chinese or Hong Kong government is now criminalised. New film censorship practices have been implemented since the imposition of the NSL, and the Film Censorship Ordinance (Cap. 392 of the Laws of Hong Kong) was amended in 2021 to align with the NSL. It took several decades for Hong Kong's film censorship to become liberal, open, consistent, and predictable enough for the creative sectors. Yet, in just a few years, it has swung back to stringent control over cinematic expressions, with arbitrary and shifting boundaries of what is allowed for public viewing.

This paper will compare current film censorship practices with those in the early post-handover period. Significant studies have already been conducted on the history of Hong Kong's film censorship by researchers such as Hong Kong filmmaker Herman Yau in his Ph.D. thesis, film scholar Kenny Ng in his book project on Hong Kong cinema and its political context, and Maria Barbieri in her M.Phil. thesis.[1]

[1] L.T.H. Yau, *The Progression of Political Censorship: Hong Kong Cinema From Colonial Rule to Chinese-Style Socialist Hegemony*, Ph.D. thesis, Lingnan University, Hong Kong 2015; K.K.K. Ng [吳國坤], *Yesterday, Today, Tomorrow: Mainland and Hong Kong Cinema's Politics, Art and Tradition* [昨天今天明天：內地與香港電影的政治、藝術與傳統],

Chung Hwa Book Company, Hong Kong 2021; M. Barbieri, *Film Censorship in Hong Kong*, M.Phil. thesis, University of Hong Kong, Hong Kong 1997. See also K.K.K. Ng, *Inhibition vs. Exhibition: Political Censorship of Chinese and Foreign Cinemas in Postwar Hong Kong*, "Journal of Chinese Cinemas" 2008, no. 2(1), pp. 23–35.

There is also substantial scholarship on the study of post-handover Hong Kong cinema, such as Laikwan Pang's analysis of the city's film industry in a transnational context, Esther Yau and Chu Yiu-wai's respective studies on the trend of China-Hong Kong co-productions aiming at commercial success, and Ruby Cheung's inquiry into recent Hong Kong independent cinema.[2] As this paper intends to focus on current film censorship practices, it will not delve into the details of post-handover Hong Kong cinema, and will only provide a brief history of Hong Kong's film censorship before the handover to facilitate discussions on the present situation. Additionally, the essay will draw upon the author's first-hand experience as a member of staff in Hong Kong's film censorship institution to provide an insider's perspective.

I was personally involved in Hong Kong's film censorship process from the early post-handover period to the outbreak of the Anti-ELAB Movement. My involvement included roles as a staff member of Hong Kong's film censorship institution and later as a film festival and film programme administrator submitting films for censorship. I joined Hong Kong's civil service in 2002, just five years after the handover, and was assigned to the Film Section of the Television and Entertainment Licensing Authority (TELA), the executive arm of the Film Censorship Authority staffed by civil servants. TELA was dissolved in 2012, and the Film Section was reorganised as part of the Office for Film, Newspaper, and Article Administration (OFNAA). At TELA, I served as the sectional Executive Officer, supporting the section head and chief censor, officially titled the Principal Entertainment Standards Control Officer (Film), in internal coordination and external liaison related to film censorship. The nature of my job allowed me to closely observe and be engaged in Hong Kong's film censorship practices in the early post-handover days. Although I was not one of the Film Censors, my position as the chief censor's aide exposed me to a wide range of film censorship policy and operational matters.

In Hong Kong, all recorded moving images, including films, intended for public exhibition must be submitted for prior censorship

A Period of Apolitical Film Censorship in Post-Handover Hong Kong

[2] L. Pang, *Postcolonial Hong Kong cinema: utilitarianism and (trans)local*, "Postcolonial Studies, Culture, Politics, Economy" 2007, no. 10(4), pp. 413–430; see also her monograph in Chinese, *Not Yet Sunset: Post-1997 Hong Kong Cinema* [黃昏未晚：後九七香港電影], The Chinese University of Hong Kong Press, Hong Kong 2018; E. Yau, *Watchful Partners, Hidden Currents: Hong Kong Cinema Moving into the Mainland of China*, [in:] *A Companion to Hong Kong Cinema*, eds. E.M.K. Cheung, G. Marchetti, E. Yau, Wiley-Blackwell, Chichester 2015, pp. 15–50; Y.W. Chu, *Toward a New Hong Kong Cinema: Beyond*

Mainland-Hong Kong Co-productions, "Journal of Chinese Cinemas" 2015, no. 9(2), pp. 111–124; R. Cheung, *Hong Kong's New Indie Cinema*, Palgrave Macmillan, Cham 2023. For academic studies on contemporary Hong Kong cinema around the handover period in 1997, see *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema*, eds. E.M.K. Cheung, Y.W. Chu, Oxford University Press, Hong Kong 2004. The introduction of this book also provides a survey of scholarship in Hong Kong cinema studies leading up to the handover period.

according to the Film Censorship Ordinance, and must obtain a Certificate of Approval (commonly known in the industry as a “Censor Card”) beforehand. When the government proposed legislation regarding Article 23 of the *Basic Law*, legislator Cyd Ho, concerned about the impact of the new legislation on film censorship, questioned the administration on films banned in Hong Kong from 1965 to 1974 during the colonial era. This period roughly coincides with the time from the brewing of the Chinese Communist-backed 1967 Riot against the colonial government to an era of stability and development following the reforms implemented by Governor Murray MacLehose (Governor of Hong Kong, 1971–1982). I was tasked by the chief censor to compile this list personally in response to Cyd Ho’s question, thus affording me the privilege of reviewing all the files about the films banned during this period.[3] Out of the 357 films prohibited from public screening during those ten years, the majority were banned on grounds of moral corruption, depiction of crime, or scenes causing deep shock or disgust, with only 34 possibly censored for political reasons.

Clauses on which the Film Censors in the 1960s and 1970s could base their decisions when making political censorship became non-existent on the eve of the change of sovereignty. The clause that allowed the Film Censors to ban films or make excisions because they “provoke hatred between persons in Hong Kong of differing race, colour, class, nationality, creed or sectional interest” was replaced by a clause with a much higher threshold, eliminating the possibility of its use for political censorship. The amended clause now reads “whether the film denigrates or insults any particular class of the public by reference to the colour, race, religious beliefs or ethnic or national origins or the sex of the members of that class.” The clause that prescribed censors to ban or cut films that “damage good relations with other territories” was completely repudiated in 1994.

After Hong Kong emerged from the aftermath of the 1967 Riot and before 1994, the most notable politically banned films were two anti-Communist titles made in Taiwan, namely, *The Coldest Winter in Peking* (dir. by Pai Ching-jui, 1981) and *If I Were for Real* (dir. by Wang Toon, 1981). Researchers have suggested that the colonial government responded to Beijing’s strong reaction to these two films because they wanted to appease Communist China when Sino-British negotiations about the future of Hong Kong were about to commence.[4] From 1994 up to the implementation of the NSL in Hong Kong, film censorship remained completely apolitical in nature. The Film Censorship Ordinance and the Film Censorship Guidelines for Censors issued by the

[3] The list can be found on the press release issued by the Hong Kong government: <https://www.info.gov.hk/gia/general/200303/12/16e.htm> (accessed: 28.01.2024). This list probably provides the most comprehensive survey of films banned by the Authority, quoted by

scholars in their studies. L.T.H. Yau, op. cit., pp. 163–165; K.K.K. Ng, *Inhibition vs. Exhibition...*, p. 27.

[4] *The Coldest Winter in Peking* was approved for public screening but the approval was revoked after one day. For an account of the banning of this film

administration in accordance with the Ordinance had no provisions whatsoever for censorship on political grounds.

Film Censors are full-time government employees who belong to the Entertainment Standards Control Officer grade in the civil service. Like all civil servants, they prioritise adherence to laws and regulations and act within the authority vested in them. Since all clauses in the Ordinance and Guidelines explicitly preclude political censorship, it would be *ultra vires*, or beyond their legal authority, for Film Censors to consider political factors in discharging their duty. However, the commitment to avoiding *ultra vires* practices began to wane with *Inside the Red Brick Wall* (2020). This documentary, created by an anonymous team referred to as “Hong Kong Documentary Filmmakers,” chronicles the police siege of the Hong Kong Polytechnic University, notable for its red brick-like building materials. The film documents the confrontations between the police and the protestors during the Anti-ELAB Movement. It received much critical acclaim, including the Best Film at the Hong Kong Film Critics Society Awards and Best Editing at the International Documentary Film Festival Amsterdam.

Inside the Red Brick Wall, like all films intended for public screening in Hong Kong, obtained a Certificate of Approval before its limited public screenings at the Hong Kong Arts Centre in June 2020, predating the enactment of the NSL. The film was approved for public screening and classified as Category IIB, which advised that it was “not suitable for young persons and children”, though age restriction was not mandatory. It was reported that the film’s distributor, Ying E Chi, applied for a waiver of the censorship fee for this round of screenings. Whenever a fee waiver is granted, the Certificate of Approval is typically valid for specific occasions only, with conditions about the dates, venues, and/or occasions (such as a film festival) specified on it. The certificate lapsed after the screenings in June, so Ying E Chi resubmitted the documentary for approval when they planned to screen it in September 2020, just a few months after the NSL was in place. This time, the Authority required Ying E Chi to add a warning notice on an intertitle at the beginning of the film:

This film records the serious incidents at The Hong Kong Polytechnic University and nearby areas in November 2019. Some of those depictions or acts may constitute criminal offences under prevailing laws. Some of the contents of or commentaries in the film may be unverified or misleading.[5]

in relation to Sino-British relations, see K. Wong, E.K.L. Pang, *Hong Kong Decoded: Insights from the Banning of The Coldest Winter in Peking* [香港解密: 《皇天后土》被禁啟示錄] “City Magazine [號外]” 2017, no. 494.

[5] R. Wong, *Hong Kong gov’t orders film distributor to include official warnings in documentaries about protests*, Hong Kong Free Press, 22.09.2020, <https://hongkongfp.com/2020/09/22/hong-kong-govt-orders-film-distributor-to-include-official-warnings-in-documentaries-about-protests/> (accessed: 28.01.2024).

Ultra Vires Practices on the Eve of Legalising Political Censorship

Moreover, the film's classification was changed from Category IIB to Category III, thereby prohibiting viewers under the age of 18. On the day of the screening, four inspectors from the OFNAA were present to ensure compliance with the Authority's requirements.[6] Changing the classification within a few months and proactively sending inspectors to a screening venue was unprecedented, though it fell within the powers vested in the Film Censorship Authority. The requirement to add the intertitle was particularly problematic. Based on my experience as a former staff member and my analysis, this ruling was indeed *ultra vires*.

At that time, Section 10(4) of the Ordinance prescribed that a Film Censor had only three options regarding the film censorship decision: approve, refuse, or request excisions – additions to a film were not an option according to the Ordinance. The requirement for the distributor to add an intertitle with a warning notice was therefore beyond the Authority's power. In response to press enquiries, the OFNAA, as the executive arm of the Authority, defended the decision by quoting Section 13(4A) of the Ordinance, which stated that the Authority may impose conditions "relating to the circumstances of exhibition." However, this argument appeared unsound.[7] Firstly, it was highly questionable whether the addition of a component to a film constituted "circumstances of exhibition." Secondly, the application of Section 13(4A) over the years had only been used to specify the validity period, location, and occasion of the Certificate of Approval.

The content of the required warning was also problematic. In the same response to the press enquiry, the OFNAA indicated that *Inside the Red Brick Wall* contained footage capturing acts that "may be in violation of existing laws," thus necessitating a warning to "avoid imitation of the behaviours or misleading viewers." A film censorship decision predicated on the notion that viewers might imitate illegal acts portrayed in the film lacked foundation – if such reasoning were upheld, it would necessitate the avoidance of all depictions of crime in films and lead to a blanket ban on crime fiction altogether. Referring to another law as justification for alterations also represented an *ultra vires* decision. It could be inferred that the undisclosed law cited in the OFNAA's response was likely the NSL, based on the timing. The Film Censorship Authority has never been constitutionally authorised to take into account any legislation other than the Film Censorship Ordinance when making decisions.

The Authority's abuse of power was even more evident in the case of *One Country, Through Torture* (dir. by Kong Kingchu, 2021). The film re-enacts scenes of the Chinese government's torture of dissidents arrested and detained. Submitted for censorship in early 2021, the Authority required the addition of a warning notice and demanded certain excisions before the film could be rated Category III. In a let-

[6] According to a private social media post by Ying E Chi's director Vincent Chui on 21.09.2020.

[7] R. Wong, op. cit.

ter to the filmmaker, the OFNAA justified the Authority's decision by claiming that the "documentary-style expression intends to make viewers believe these accusations are facts," and that commentaries on the Chinese Communist Party in the film "aim at inciting or causing viewers' hatred against the central people's government." The OFNAA also stated that the proposed excisions contained "unfounded accusations lacking evidence" which are "highly likely" to have violated Sections 9 and 10 on sedition of the Crimes Ordinance (Cap. 200).[8]

Given the absence of any provision in the Film Censorship Ordinance for a Film Censor to consider a film's documentary nature, its impact on Hong Kong's relations with China (the relevant clause was repudiated in 1994), or its potential breach of another ordinance, the Authority's decision was blatantly *ultra vires*. Regarding the latter issue of censoring based on other ordinances, practices from the early post-handover period that I personally handled have provided an illustrative comparison. During the early 2000s, public buses often had monitors installed showing commercials and infotainment programmes, which fell under the definition of "film" and were subject to censorship. If a Film Censor suspected that a commercial or infotainment programme might have breached another law, such as the Gambling Ordinance (Cap. 148) for programmes involving unlicensed lucky draws, or the Undesirable Medical Advertisements Ordinance (Cap. 231) for drug commercials making specific claims, they could not withhold approval solely on those grounds. Instead, the practice during my tenure was to issue a letter advising compliance with the relevant ordinances. Banning or requesting excisions citing laws other than the Film Censorship Ordinance was outright *ultra vires* and was considered off-limits to any civil servants in those days when respect for rules and regulations was paramount.

To legalise similar practices in the future, the government first revised the Film Censorship Guidelines for Censors in June 2021. The Secretary for Commerce and Economic Development, with power delegated to him by Section 30 of the Ordinance, added clauses that required Film Censors to consider the NSL and "carefully examine" documentaries. Although the Secretary was allowed to issue any guidelines as long as they did not contradict existing laws, these revisions are not based on the principles of the Film Censorship Ordinance, at least not until the Ordinance itself was revised in November 2021. An amendment bill on the Ordinance was passed to incorporate requirements to consider whether screening a film would be "contrary to the interests of national security" (Section 10(2)(d) of Cap. 392) and to allow the Authority to require "the addition of a particular notice to the film" (Section 10(4A) of Cap. 392) in its decision.

[8] The filmmaking team posted the OFNAA's letter on its social media. See: <https://www.facebook.com/>

OneCountryThroughTorture/posts/234810771703237 (accessed: 28.01.2024).

Deviation from Precedents in Film Censorship Law Enforcement

While amendments to the Guidelines fall within the authority vested in the Secretary for Commerce and Economic Development, revising them without a basis in the Ordinance undermines the consistency and predictability of public policy for stakeholders in the film sector. Even when the Guidelines and other practices align with the Ordinance, departures from established precedents can pose challenges. For example, the Authority's decision to reclassify *Inside the Red Brick Wall* within a short timeframe is unusual, despite each case being evaluated individually. Maintaining a stable standard in film censorship typically involves consistent rulings on the same film over a brief period.

The OFNAA, or the then TELA, periodically reviews film censorship standards through public opinion surveys conducted every two years or more, adjusting standards to reflect shifts in public acceptance of various content types. However, it is uncommon for a film resubmitted within a few months to receive a different rating. While the Authority may consider the specific circumstances of a film's exhibition (Section 10(3)(c) of Cap. 392) and assign a different classification, the change from "not suitable for young persons and children" to "persons aged 18 or above only" for this film is hard to justify. It is unlikely that the acceptance of scenes depicting confrontations during the police siege of a university by young viewers changed significantly in such a short period. Furthermore, there were no major differences in the intended audiences for the two submissions.

The film's distributor and screening organiser, Ying E Chi, reported the presence of OFNAA inspectors at the screening. According to the Ordinance, inspectors are empowered to "enter any place in which he has reason to believe a film is exhibited or intended to be exhibited" (Section 23, Cap. 392). Historically, the Film Section of TELA maintained a team of inspectors for proactive cinema monitoring, although this team was disbanded before the turn of the millennium to streamline manpower. Subsequently, inspectors responsible for the enforcement of the *Control of Obscene and Indecent Articles Ordinance* (Cap. 390, in short COIAO) assumed this role, but inspected cinemas only in response to complaints. Proactive inspections were reintroduced in 2020 at the first post-NSL screening of *Inside the Red Brick Wall* and other non-theatrical screenings organised by civil society groups. For instance, the Hong Kong Confederation of Trade Unions organised screenings of Anti-ELAB Movement documentaries, including *Inside the Red Brick Wall*,^[9] while the Hospital Authority Employees Alliance attempted to show a film on the 1989 Tiananmen Massacre.^[10] These

[9] S. Cheng, *Private Screening of Hong Kong Protest Doc May Be 'Inciting Terrorism,' Claims Lawmaker, Urging Police Action*, Hong Kong Free Press, 22.04.2021, <https://hongkongfp.com/2021/04/22/private-screening-of-hong-kong-protest-doc-may-be-inciting-terrorism-claims-lawmaker-urging-police-action/> (accessed: 24.01.2024).

[10] C. Chau, *Hong Kong Gov't Officials Visit Medical Union to Warn against Tiananmen Massacre Doc Screenings*, Hong Kong Free Press, 28.05.2021, <https://hongkongfp.com/2021/05/28/hong-kong-govt-officials-visit-medical-union-to-warn-against-tiananmen-massacre-doc-screenings/> (accessed: 24.01.2024).

organisations may not have been aware that non-theatrical venues also require Certificates of Approval under the Film Censorship Ordinance. The OFNAA dispatched inspectors proactively to halt these screenings, asserting their illegality without the requisite Certificates. These actions illustrate how political censorship is enforced not only during the submission stage but also at screening events, especially those organised by politically dissident groups.

Another instance where the Authority has deviated from established practices is the regulation of online streaming in public venues. During my tenure in TELA's Film Section, I was instructed by the then chief censor that all Internet content, whether exhibited publicly or privately, fell under the remit of the COIAO, rather than the Film Censorship Ordinance. The legal definition of "film" as a "record of visual moving images" was formulated in the pre-Internet era, assuming that the record would be stored in the same location as its exhibition. Regulation of Internet content has consistently been governed by the COIAO, without distinguishing how such content is displayed. However, in September 2021, Johann Wong, Deputy Secretary for Commerce and Economic Development overseeing OFNAA policy, asserted during a legislative meeting on amendments to film censorship laws that public exhibitions of Internet content also fall under the Film Censorship Ordinance.^[11] While the Ordinance does not explicitly preclude the possibility of a "record of visual moving images" being cloud-based, this new interpretation by a senior government official further impedes collective viewing experiences of politically sensitive cinematic content in Hong Kong.

The above discussion has examined the tightening of film censorship at an institutional level, highlighting instances of *ultra vires* practices by public officers, amendments to laws and regulations, and deviations from established precedents in enforcement. However, none is as troubling as film censorship operating outside the public institution in a more covert manner. Once again, *Inside the Red Brick Wall* serves as an illustrative example. Following the addition of a warning notice and a reclassification to Category III, the film received a Certificate of Approval and was slated for public screenings legally at the Golden Scene Cinema and the Hong Kong Arts Centre in March 2021. Yet these screenings were abruptly cancelled, sparking speculation about the forces behind the decision, widely believed to be influenced by Beijing. Scholars like Enoch Tam have astutely analysed how a regulating *dispositif*, drawing on the Foucauldian concept, was at play in this and similar cases. Tam concluded that going online and abroad provide

Non-institutional Film Censorship

[11] *Government Points Out the Amended Film Censorship Ordinance Covers Screenings of All Kinds* [政府指電影檢查修訂條例涵蓋所有形式的放映], Now News, 20.09.2021, [https://news.](https://news.now.com/home/local/player?newsId=450527&fbclid=IwAR1D6TZ_5R62uQSqXUBwF5wVQ-ofodZ6QzqhMtA_33c1GORTdGW3fXe7esPo)

[now.com/home/local/player?newsId=450527&fbclid=IwAR1D6TZ_5R62uQSqXUBwF5wVQ-ofodZ6QzqhMtA_33c1GORTdGW3fXe7esPo](https://news.now.com/home/local/player?newsId=450527&fbclid=IwAR1D6TZ_5R62uQSqXUBwF5wVQ-ofodZ6QzqhMtA_33c1GORTdGW3fXe7esPo) (accessed: 24.01.2024).

avenues for films labelled as “politically sensitive” to reach their audiences.[12] However, these solutions overlook the social significance of local screenings for viewers in Hong Kong. Physical screenings with collective viewing experiences can foster community-building, thereby contributing to the construction of cultural identity.

Another alarming instance of censorship beyond institutional frameworks involved a film only remotely associated with “politically sensitive” themes. *Winnie the Pooh: Blood and Honey* (dir. by Rhys Frake-Waterfield, 2023), a British independent slasher film without direct references to Hong Kong politics, successfully passed through the censorship process and was set for release in March 2023. However, all screenings were cancelled just two days before its scheduled opening, reportedly due to cinemas’ sudden withdrawals. The OFNAA responded to media inquiries by confirming the film’s approval for public exhibition and attributing the cancellations to the cinemas’ “commercial decisions.” However, the simultaneous withdrawals by all cinemas hinted at a different scenario. Speculation suggested pressure from Beijing, possibly due to the association of the cartoon character “Winnie-the-Pooh” with Xi Jinping, Chairman of the People’s Republic of China, in online memes.[13]

This case highlights that non-institutional film censorship, or what Enoch Tam terms the regulating *dispositif*, proves more effective in censoring political content than regulatory amendments or enforcement practices. Cinema circuits, typically part of larger corporations or conglomerates with business interests in China, actively avoid conflicts with the Beijing government. This avoidance extends to major film companies that have increasingly focused on co-productions with China following the Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement (CEPA) in 2003. Consequently, independent film distributors, festival organisers, screening presenters and auteur filmmakers contend with the unpredictability and opacity of non-institutional film censorship, which benefits from collaboration within the local film industry.

Regaining Agency in the Face of Tightened Film Censorship

Prior to the enactment of the NSL, the Authority rarely demanded cuts or bans for films intended for festivals, let alone banning them outright. However, requests for excisions of scenes depicting or alluding to the Anti-ELAB Movement have now become routine for film festivals, affecting especially two major platforms for local short films: the Fresh Wave International Short Film Festival and the ifva Awards. In most cases, filmmakers themselves declined to make the

[12] E.Y.L. Tam, *Hong Kong Independent Political Documentary under the Regulating dispositif: Inside the Red Brick Wall and Beyond*, “Asian Cinema” 2022, no. 33(2), pp. 177–189.

[13] P. Brzeski, A. Ritman, *How a ‘Pooh’ Slasher Flick May Have Tipped Hong Kong Towards Greater Beijing*

Censorship, The Hollywood Reporter, 24.03.2023, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/winnie-the-pooh-blood-and-honey-hong-kong-beijing-censorship-1235359823> (accessed: 25.01.2024).

required cuts and withdrew their films from the festivals. There were also occasions where the Authority procrastinated in the issuance of Certificates of Approval, compelling the organisers to cancel the screenings altogether. In both scenarios, such censorship effectively curtailed the circulation of films, preventing them from reaching their target audiences.[14]

Amidst heightened censorship, three filmmakers in the 2023 edition of the Fresh Wave International Short Film Festival responded innovatively to the Authority's demand for excisions. Instead of withdrawing from the Festival or complying outright, they creatively replaced the excised footage with blacked-out sections and muted sound. The films – *My Pen is Blue* (dir. by Siu Chi-yan, 2023), *Please Hold On* (dir. by Chan Ka-man, 2023) and *The Reticent Wave* (dir. by Yuen Chi-him, 2023) – all explore post-Anti-ELAB Movement trauma to some extent. The use of blackness and silence in these films not only reinforces their messages but also serves as a powerful commentary on the oppressive regime and echoes the social ethos during the Anti-ELAB Movement. The directors conveyed in post-screening discussions and interviews that, although they regretted the necessity of removing certain scenes, they hoped to provoke viewers' imagination and reflection, perhaps on the stringent censorship as much as on the Anti-ELAB Movement itself.[15] Film scholar Kenny Ng praises their approach for “combining resistance and compromise.”[16]

Another strategy to cope with the tightened censorship involves pursuing overseas circulation, as Enoch Tam suggests in his discussion of “deterritorialising” Hong Kong cinema. Many films addressing Hong Kong's socio-political issues have chosen overseas screenings over domestic ones. Prominent examples include *Revolutions of Our Times* (dir. by Kiwi Chow, 2021), which premiered at Cannes and won Best Documentary at the Golden Horse Awards in Taiwan; *May You Stay Forever Young* (dir. by Rex Ren and Lam Sum, 2021), nominated for Best New Director and Best Editing at the Golden Horse; *Drifting Petals* (dir. by Clara Law, 2021), which won the Best Director Award at the Golden Horse; and *Blue Island* (dir. by Chan Tze-woon, 2022), also nominated for Best Documentary at the Golden Horse. These films, which include references to the Anti-ELAB Movement, would not pass Hong Kong's now stringent censorship. These works that address pivotal moments in Hong Kong's history are primarily accessible only to

[14] From the NSL and up to September 2023, 22 films had their screenings cancelled due to film censorship issues. *At Least 22 Films Cancelled Screenings due to Film Censorship Issues* [近年至少 22 影片因電檢取消放映], Wave, 12.09.2023, <https://wavezinehk.com/2023/09/12/censorship/> (accessed: 24.01.2024).

[15] *Order from Film Censorship Authority, 3 Fresh Wave Films has “Black Screens”, Longest One Accounted for 40%* [電檢令刪改內容 鮮浪潮至少 3 短片

現「黑幕」最長佔片長四成], Wave, 11.06.2023, <https://wavezinehk.com/2023/06/11/freshwave/> (accessed: 24.01.2024).

[16] *Order from Film Censorship Authority, 3 Fresh Wave Films has “Black Screens”, Scholar: Combines Compromise and Resistance* [電檢令刪剪 鮮浪潮至少 3 短片現「黑幕」學者：做法結合妥協與抵抗], Wave, 12.06.2023, <https://wavezinehk.com/2023/06/12/censor/> (accessed: 24.01.2024).

diasporic Hong Kongers and international audiences, thereby limiting their exposure to the local viewership for whom these narratives are, ironically, most relevant.

Under Hong Kong's new regulatory landscape for films, filmmakers still aiming to produce works for local public screenings may need to resort to allusions and allegories when addressing politically sensitive subjects. They must adeptly capture the emergent structure of feeling in Hong Kong society without directly referencing specific incidents. Through the use of sophisticated metaphors and exploration of collective emotions, Hong Kong filmmakers may be able to carve out a narrow space in which their films will circulate and resonate with Hong Kong audiences while circumventing censorship.^[17] This approach, however precarious, charts a potential path forward for Hong Kong cinema in the face of stringent censorship, besides options such as online and overseas distribution.

Concluding Remarks: The Changing Landscape of Hong Kong Cinema

Tightened film censorship, manifested through institutional practices marked by *ultra vires* decisions and inconsistent enforcement actions, as well as through enigmatic and opaque restrictions operating outside institutional channels, has reshaped the landscape of Hong Kong cinema in the post-NSL era. These censorship practices have bifurcated Hong Kong cinema into films intended for local circulation and films that directly address contemporary local issues. The former predominantly include China-Hong Kong co-productions, which scholars argue may lead to a "local cultural disconnect,"^[18] while the latter face significant hurdles in reaching local audiences despite their pertinence.

Within this dichotomy, filmmakers are increasingly adopting innovative strategies to navigate an oppressive censorship system, employing more oblique approaches to preserve the socio-political relevance of their works. Some filmmakers in the realm of arthouse film festivals even use acts of censorship itself to underscore their messages. Others choose to employ metaphors or capture the city's ethos without explicitly referencing specific incidents. Nevertheless, the shifting standards and practices of film censorship mean that the struggle between content regulation and creative expression will persist. Filmmakers will continue to grapple with the conflict between contemporary relevance and widespread dissemination, striving to explore new means to safeguard both under intensified censorship.

It may be unrealistic to anticipate that Hong Kong cinema will reclaim the same vibrancy it enjoyed in the 1980s, a golden era

[17] For examples of how some recurring motifs in post-NSL Hong Kong cinema entail an emergent structure of feeling, see H. Siu, *The "Little Warm Spring" in Hong Kong Cinema, or the "Hong Kong Localist New Wave," in the Wax and Wane of Civil Society*, "Rising Asia Journal" 2024, no. 4(2), pp. 412–444.

[18] M.M. Szeto, Y.C. Chen, *Mainlandization or Sinophone Translocality? Challenges for Hong Kong SAR New Wave Cinema*, "Journal of Chinese Cinema" 2012, no. 6(2), p. 121.

when the Hong Kong film industry wielded global influence and economic prominence. Nonetheless, the cultural significance of Hong Kong cinema will depend on filmmakers' ingenuity in manoeuvring through an increasingly erratic censorship system and crafting their content accordingly. The future trajectory of Hong Kong cinema, like all other cultural productions in a city under Beijing's tightened grip, remains uncertain in terms of whether it will thrive or decline in the long run.

At Least 22 Films Cancelled Screenings due to Film Censorship Issues [近年至少 22 影片因電檢取消放映], Wave, 12.09.2023, <https://wavezinehk.com/2023/09/12/censorship/> (accessed: 24.01.2024).

Barbieri Marias, *Film Censorship in Hong Kong*, M.Phil. thesis, University of Hong Kong, Hong Kong 1997.

Brzeski Patrick, Ritman Alex, *How a 'Pooh' Slasher Flick May Have Tipped Hong Kong Towards Greater Beijing Censorship*, "The Hollywood Reporter" 24.03.2023, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/winnie-the-pooh-blood-and-honey-hong-kong-beijing-censorship-1235359823> (accessed: 25.01.2024).

Chau Candice, *Hong Kong Gov't Officials Visit Medical Union to Warn against Tiananmen Massacre Doc Screenings*, Hong Kong Free Press, 28.05.2021, <https://hongkongfp.com/2021/05/28/hong-kong-govt-officials-visit-medical-union-to-warn-against-tiananmen-massacre-doc-screenings/> (accessed: 24.01.2024).

Cheng Selina, *Private Screening of Hong Kong Protest Doc May Be 'Inciting Terrorism,' Claims Lawmaker, Urging Police Action*, "Hong Kong Free Press", 22.04.2021, <https://hongkongfp.com/2021/04/22/private-screening-of-hong-kong-protest-doc-may-be-inciting-terrorism-claims-lawmaker-urging-police-action/> (accessed: 24.01.2024).

Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema, eds. Esther M.K. Cheung, Yiu Wai Chu, Oxford University Press, Hong Kong 2004.

Cheung Ruby, *Hong Kong's New Indie Cinema*, Palgrave Macmillan, Cham 2023. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-031-25767-4>

Chu Yiu-wai, *Toward a New Hong Kong Cinema: beyond Mainland-Hong Kong co-productions*, "Journal of Chinese Cinemas" 2015, no. 9(2), pp. 111-124. <https://doi.org/10.1080/17508061.2014.994352>

Government Points Out the Amended Film Censorship Ordinance Covers Screenings of All Kinds [政府指電影檢查修訂條例涵蓋所有形式的放映], Now News, 20.09.2021, https://news.now.com/home/local/player?newsId=450527&fbclid=IwAR1D6TZ_5R62uQSqXUBwF5wVQ0fodZ6QzqhMtA_33c1GORT-dGW3fXe7esP0 (accessed: 24.01.2024).

Ng Kenny K.K. [吳國坤], *Inhibition vs. Exhibition: Political Censorship of Chinese and Foreign Cinemas in Postwar Hong Kong*, "Journal of Chinese Cinemas" 2008, no. 2(1), pp. 23-35. https://doi.org/10.1386/jcc.2.1.23_1

Ng Kenny K.K., *Yesterday, Today, Tomorrow: Mainland and Hong Kong Cinema's Politics, Art and Tradition* [昨天今天明天: 內地與香港電影的政治、藝術與傳統], Chung Hwa Book Company, Hong Kong 2021.

Order from Film Censorship Authority, 3 Fresh Wave Films has "Black Screens", Longest One Accounted for 40% [電檢令刪改內容 鮮浪潮至少 3 短片現「黑幕」最長佔片長四成], Wave, 11.06.2023, <https://wavezinehk.com/2023/06/11/freshwave/> (accessed: 24.01.2024).

BIBLIOGRAPHY

- Order from Film Censorship Authority, 3 Fresh Wave Films has "Black Screens", Scholar: Combines Compromise and Resistance* [電檢令刪剪 鮮浪潮至少3短片現「黑幕」學者：做法結合妥協與抵抗], *Wave*, 12.06.2023, <https://wavezinehk.com/2023/06/12/censor/> (accessed: 24.01.2024).
- Pang Laikwan [彭麗君], *Not Yet Sunset: Post-1997 Hong Kong Cinema* [黃昏未晚：後九七香港電影], The Chinese University of Hong Kong Press, Hong Kong 2018.
- Pang Laikwan, *Postcolonial Hong Kong cinema: utilitarianism and (trans)local*, "Postcolonial Studies, Culture, Politics, Economy" 2007, no. 10(4), pp. 413–430. <https://doi.org/10.1080/13688790701621417>
- Siu Heng [蕭恒], *Drastic Changes in Film Censorship Policy* [電影檢查遽變], [in:] *Hong Kong Cinema 2020* [香港電影2020], eds. Elson Cheng and Chining Ng, Hong Kong Film Critics Society, Hong Kong 2021, pp. 30–37.
- Siu Heng, *The "Little Warm Spring" in Hong Kong Cinema, or the "Hong Kong Localist New Wave," in the Wax and Wane of Civil Society*, "Rising Asia Journal" 2024, no. 4(2), pp. 412–444.
- Szeto Mirana M., Chen Yun-Chung, *Mainlandization or Sinophone Translocality? Challenges for Hong Kong SAR New Wave Cinema*, "Journal of Chinese Cinema" 2012, no. 6(2), pp. 115–134. http://dx.doi.org/10.1386/jcc.6.2.115_1
- Tam Enoch Yee-Lok, *Hong Kong Independent Political Documentary under the Regulating dispositif: Inside the Red Brick Wall and Beyond*, "Asian Cinema" 2022, no. 33(2), pp. 177–189. https://doi.org/10.1386/ac_00054_1
- Wong Klavier, Pang Eddie K.L., *Hong Kong Decoded: Insights from the Banning of The Coldest Winter in Peking* [香港解密：《皇天后土》被禁啟示錄] "City Magazine" [號外] 2017, no. 494.
- Wong Rachel, *Hong Kong gov't orders film distributor to include official warnings in documentaries about protests*, Hong Kong Free Press, 22.09.2020, <https://hongkongfp.com/2020/09/22/hong-kong-govt-orders-film-distributor-to-include-official-warnings-in-documentaries-about-protests/> (accessed: 28.01.2024).
- Yau Esther, *Watchful Partners, Hidden Currents: Hong Kong Cinema Moving into the Mainland of China*, [in:] *A Companion to Hong Kong Cinema*, eds. Esther M.K. Cheung, Gina Marchetti, Esther C.M. Yau, Wiley-Blackwell, Chichester 2015, pp. 15–50. <http://dx.doi.org/10.1002/9781118883594.ch1>
- Yau L.T. Herman, *The Progression of Political Censorship: Hong Kong Cinema From Colonial Rule to Chinese-Style Socialist Hegemony*, Ph.D. thesis, Lingnan University, Hong Kong 2015.

FILM POLICIES /
CULTURAL REPRESENTATIONS

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXIV
Number 43
Poznań 2023

ISSN 1731-450X



Special Issue:
Ukraine in Flames

KONRAD KLEJSA

University of Lodz

MICHAŁ PIEPIÓRKA

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

Images

vol. XXXVII/no. 46

Poznań 2024

ISSN 1731-450X

*Oranges on the Telly: Films and Series in the Christmas Programming of Polish Socialist Television**

ABSTRACT. Klejsa Konrad, Piepiórka Michał, *Oranges on the Telly: Films and Series in the Christmas Programming of Polish Socialist Television*. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 71–92. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.5>

Whilst much has been written about both the organizational structure and particular shows produced and screened by *Telewizja Polska* (TVP) during the People's Republic of Poland era, there have been few attempts to investigate this broadcaster's film programming policy. The article discusses the programming strategies of Polish state television broadcaster TVP in the period 1960–1989. The main focus of the paper is on comparing Christmas schedules with samples of "ordinary weeks" (both: working days and weekends). This proves that the predominance of Western content over productions from Poland and other countries of the Soviet Bloc was typical of Christmas schedules and partially in accordance with the weekend scheme. Furthermore, the article investigates the interference in the television schedule and religious practices. The final section focuses on content analysis of several films most frequently broadcast during Christmas, with a closer look at Polish productions in the final section. The programming policy of *Telewizja Polska* was to avoid not only Christian content but also movies and tv series which depicted Christmas celebrations in affluent societies. By combining quantitative and qualitative explorations of carefully gathered data on television schedules, the study seeks to propose a new perspective on the history of TVP, thus facilitating future research into other patterns of television programming.

KEYWORDS: television programming, state socialism, ordinary television, Christmas schedule, foreign film in Poland

A characteristic feature of Polish culture under communist rule was the scarcity of products from Western countries, which were coveted by Poland's citizens and regarded as symbolic of a 'better world'. This scarcity affected different aspects of the market – household appliances (e.g. dishwashers), food (e.g. oranges and other citrus fruits), and cultural goods (e.g. foreign films and television series). The centrally planned economy allowed only the party elite to satisfy these needs; for the rest of the population, these needs were met only sporadically. The party-state governance typically announced its intention to meet such needs in the state-run press and electronic media several weeks in advance; for example, early December often witnessed reports of 'hundreds of tons of bananas contracted' or news of 'a ship with oranges

* This article was made possible through a grant from the National Science Centre, Poland (2016/22/E/HS2/00135).

that will arrive at the harbour very soon.' Imports of citrus fruit during the holiday season were intended as a 'gift' for the public, hungry for a taste of exoticism that was unavailable on a daily basis.[1]

Similarly, before Christmas, the press often published articles announcing an attractive television programming schedule prepared by the State Committee for Radio and Television, which, until the fall of the People's Republic of Poland (PRP), had a monopoly on radio and television broadcasting and was wholly dependent on political power and eagerly used for propaganda purposes. For instance, in 1963, in an article with the revealing title *Pracowite dni* ('Busy days'), the committee's deputy chairman, Andrzej Walatek, described the tireless efforts of television employees as they tried harder than usual to meet the expectations of viewers hungry for good programming during the holiday season, because, as an anonymous viewer quoted in the article wrote, "when it is snowing and freezing outside, and there is a Christmas tree in the house and everyone is relaxing, there is nothing more pleasant than watching a good programme on television." [2]

This quote may be true for many national television cultures – at least for those which developed in countries with a Christian cultural background.[3] There are several testimonies quoted in the seminal volume by Sabina Mihelj and Simon Huxtable suggesting that Eastern Europe was no exception in this regard, as festive occasions – including Christmas – without television were simply unthinkable: "The familiarity and repetitiveness associated with television formed an integral part of the wider ritual of New Year's and Christmas celebrations, associated with family gathering, socialising with friends, or certain types of food." [4] This observation echoes a comment made in 1980 by the Polish film critic Krzysztof Mętrak, who wrote:

The festive harmony makes us express our good wishes to other people, stare fondly at the TV set with our family, sing carols out of tune together – the world is filled with uncommon meanings (...) The sense of being at home we all feel during the holidays concerns the reality that is the closest, within reach. In our nest, among our family, among our own community, among our compatriots, staring at the same TV set – we feel folksy, even ennobled.[5]

Listing the festive practices of this exceptional season, the columnist included watching television with the family among the traditional forms of holiday celebration. Mętrak's word choices – 'being at

[1] Święta bez świętości. Z Piotrem Oseką rozmawia Barbara Polak, <http://www.polska1918-89.pl/pdf/swieta-bez-swietosci,5470.pdf> (accessed: 27.05.2020), p. 36.

[2] A. Walatek, *Pracowite dni*, "Radio i Telewizja" 1963, no. 52, p. 2.

[3] See, for example: G. Agger, *Danish TV Christmas Calendars: Folklore, Myth and Cultural History*, "Journal of Scandinavian Cinema" 2013, no. 3(3), pp. 267–280; P. Tucker, H. Wolfenden, H. Sercombe,

Scheduling for Christmas: How an 'Ordinary' Piece of Television Became Extraordinary, "Journal of Popular Television" 2017, no. 5(1), pp. 31–48.

[4] S. Mihelj, S. Huxtable, *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, p. 276.

[5] K. Mętrak, *Poczucie zadowolenia*, "Ekran" 1980, no. 37, p. 6.

home,' 'collectivity,' 'folksiness,' 'nobilitation' – emphasises the integrative value of this way of passing time at this time of year.

The offerings available on Polish Television (*Telewizja Polska* – hereafter TVP) at Christmas time were therefore not without significance, as there was no competition from other broadcasters. What content did socialist television provide during this special time? How did the programme schedule during Christmas differ from that available on a daily basis throughout the year? What significance did films and series from the United States and Western Europe, particularly desired by Polish audiences, hold in the programming schedule? In addressing these questions, we lack any significant body of existing studies on which we might draw because, until recently, the topic of television in countries under communist rule was of only marginal interest to film, media and cultural studies. As Anikó Imre observed, the current scholarship is still in the process of “uncovering pieces of a globalized TV history that complement and challenge mainstream Anglo-American TV histories on the one hand and question some of our received wisdom about the Cold War on the other.”[6]

The simplified notion of a socialist television, understood as a vehicle of propaganda and contrasted in the Manichean manner with their capitalist counterparts, has been challenged in recent studies.[7] These works go beyond the tradition of focusing almost exclusively on institutional regulations and perceiving television in state-socialist countries solely as an instrument of propaganda. Moreover, while English-language television studies are dominated by the conventions of cultural studies, with its focus on textual readings or audience studies, data-driven research into television programming originated primarily in German academic circles.[8] In this context, an exceptional achievement is the above-mentioned 2018 book *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television*. [9] Following in Mihelj's and Huxtable's footsteps, this study relies on sampled schedules derived from published television guides to juxtapose the everyday programming schedule with the holiday listings. Although Mihelj and Huxtable chose to focus on 1 May and 31 December, they also comment on other holidays, including Christmas, which forms the focus of the present study.

Researching Socialist Television: The Schedule and the Database

[6] A. Imre, *TV Socialism*, Duke University Press, Durham 2016, p. 1.

[7] Apart from the already quoted works by Imre and Mihelj, the study on Soviet state television should be mentioned: Ch. Evans, *Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television*, Yale University Press, Yale 2017.

[8] M. Schubert, H.-J. Stiehler, *Program Structure Analysis of East German Television, 1968–1974*, “Historical Journal of Film, Radio and Television” 2004,

no. 24(3) and Ch. Classen, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*, Böhlau, Köln, Weimar and Wien 1999.

[9] S. Mihelj, S. Huxtable, op. cit. The importance of that volume, which aimed at challenging the far-famed concept of Daniel Hallin and Paolo Mancini's typology of media systems, reaches far beyond the scope of this article.

In this article, we do not seek to investigate actual viewing practices, which constitute a separate research problem that would be best served by an oral history approach.[10] In addition, this study does not intend to reconstruct the institutional context, including the decision-making process that informs the creation of television listings. Rather, we are primarily interested in the programming schedule, although we do not intend to examine all of its parameters (e.g. news, variety shows, concerts).[11] We limit ourselves to investigating the movies and series that were shown on TVP during Christmas, or rather, those that were planned for broadcast, because during the communist period, some viewers complained about the discrepancies between printed television guides and what was actually broadcast (we have found no data reporting such changes during the holidays).

To this end, we combine both quantitative and qualitative research methods. The former will allow us to examine the structure of the television listings (in relation to the countries in which the films and series shown were produced, for example), while the latter focuses on the themes presented in the films. In this way, it is possible to identify the dominant trends in the film programme schedule during those years with respect to the films' countries of origin, the most frequently broadcast genres, the preferred narrative types, and even the most frequently shown film settings. This panorama of film programming broadcast at Christmas in the People's Republic of Poland will allow us to determine the kind of content that Polish television was offering to its national audience at that particular time.

To achieve this goal, we have created a database of all feature films and series shown on Polish television at Christmas from 1960 to 1989, that is, up to the fall of the People's Republic of Poland. We have chosen to omit the pre-1960 period: although regular nationwide broadcasts began in 1953 (in this year, weekly half-hour broadcasts were scheduled to air every Friday at 5pm) and lasted up to the close of the decade, these were limited with respect to time (programmes were broadcast for only several hours during the evening, six days a week) and space (in 1957, only 6000 television subscribers were documented, which had grown to 238,000 four years later).[12] Furthermore, in 1959 and 1958, the Christmas schedule did not include any feature films or television series. Interestingly, in the early 1960s, much of the programming was determined by the regional centres (Warsaw, Katowice, Łódź, Gdańsk, Poznań, Kraków, and Szczecin), from which the signal was broadcast regionally. Consequently, different films were broadcast on the same TVP Channel 1 at the same time in different cities.

[10] For example: S. Szostak, S. Mihelj, *Coming to Terms with Communist Propaganda: Post-communism, Memory and Generation*, "European Journal of Cultural Studies" 2017, no. 20(3).

[11] The relative proportions of information and educational, cultural and entertainment content were

examined by Mihelj and Huxtable (especially Chapters 5 and 8).

[12] S. Miszczak, *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Warszawa 1972, p. 324.

The database contains titles from all divisions and includes data from TVP Channel 2, which began broadcasting nationwide in October 1970, initially five days a week in the late afternoon (which was dedicated to local news) and in the evenings. Only in 1974 did Channel 2 extend its broadcasts to 7 days a week. By 1980, Channel 1 was broadcasting up to 17 hours of programming per day, with Channel 2 up to 11 hours per day. No other channels were added to the television's offer until the demise of the Republic.

In compiling the Christmas database, we included not only Christmas Day (25 December) and St. Stephen's Day/Boxing Day (26 December) but also Christmas Eve. Although it was not a public holiday during the communist era, it was granted a festive evening schedule, because most Poles regard Christmas Eve as the most important holiday of the year. We undertook a detailed analysis of the programming for 90 days in total (30 days for each decade). These data form the basis for analysis of the programme schedule, which we take as illustrative of the kind of television content that broadcasters considered appropriate – for various reasons – for broadcast during Christmas (i.e. what items it considered to align with the vision of Christmas in a state-socialist country and why).

However, the uniqueness of the Christmas tv listings can be fully appreciated from a comparative perspective only against the backdrop of the daily programming schedule. To this end, we have created the second database (the *ordinary television* database), which contains samples of non-holiday programme schedules. Unlike Mihelj and Huxtable, who used a 1-week sample (but multiplied by five countries under consideration), we availed of the privilege of having a slightly more precise measurement for the Polish case exclusively. Our database includes all films and series that were shown on Polish television for three weeks of different periods of the year (February 18–24, June 2–8, and November 18–24) at 5-year intervals: in 1961, 1966, 1971, 1976, 1981, and 1986 (21 days from each year, 42 days in each decade, 126 days in total, including 90 weekdays). The selection of specific weeks was arbitrary: in making the decision, we were guided by the weeks' 'ordinariness' (i.e. it was important that the weeks selected did not fall during any state or Christian holidays nor during winter holidays, Spring break or summer vacations, at which points, the schedules were also slightly modified).

Both databases were generated based on television guides featured in magazines entirely devoted to radio and television issues: "Radio i Telewizja" (1960–1981) and "Antena" (1981–1989). The year 1981 is an exception – Christmas fell in the first days of martial law,^[13] when the publication of "Antena" was suspended; in this case, we took the data from "Trybuna Ludu" (one of the few daily newspapers allowed to be published).

[13] Zob. M. Piepiórka, *Nie tylko "Teleranek". (Nie)obecność filmów zagranicznych w Telewizji Pol-*

skiej w stanie wojennym, "Kwartalnik Filmowy" 2019, no. 108, pp. 71–88.

When preparing the database, we considered all feature films – both fiction films and documentaries – as well as television series. Differentiating between these forms was occasionally problematic. For instance, is Ariane Mnouchkine's *Molière* a series or a 4-hour film, as described on www.imdb.com? In our database, we list it as a series because we deemed it significant that the television broadcasting practice had divided this work into episodes. Thus, we were guided primarily by the decisions made by the station itself. By contrast, it was relatively common throughout the People's Republic of Poland to broadcast single episodes of series as separate, hour-long films (e.g. *The Elusive Ellshaw*, directed by John Moxey, was in fact one of the episodes of *The Saint*). In such cases, we classified the item as a film, consistently following the identification provided by the television station itself. We did not consider *Teatr Telewizji* (Television Theatre), which offered performances made especially for television.

When collecting the titles, we identified each one and attempted to determine its year of production and the original title. It was not an easy task, despite the fact that the television guides printed in "Radio i Telewizja" and later in "Antena" contained richer descriptions of the broadcast films and series than the daily press, typically including the country of production, the name of the director, and even the genre. Unfortunately, the television guides used only Polish titles, which were sometimes created ad hoc for the purpose of television broadcasting and did not appear elsewhere, which hindered identification. Despite these difficulties, only 22 titles in the 'Christmas database' (out of 454 items) and 32 titles (out of 345) in the set of data for 'ordinary television' proved impossible to identify. Co-productions, meanwhile, caused the most trouble during the analysis stage. Ultimately, we assigned the work to both the co-producing countries; for this reason, the total number of films and series is sometimes lower than the sum of titles ascribed to a particular country.

Ordinary and Holiday Television: Feature Films versus Television Series

An important premise of this article is the notion that television during Christmas differed in several fundamental ways from television offered during non-holiday periods (to some extent, Christmas programming may be perceived as self-referential to the early days of the medium itself, when television was a festive medium, as its broadcast was an event in itself and was expected to disrupt routines^[14]). In this regard, we draw on the intuition of Frances Bonner, who distinguished *ordinary television* from *special television*.^[15] We also follow Roger Silverstone's thesis that "television is part of the grain of everyday life"^[16] – it accompanies viewers in their everyday affairs. However,

[14] Ch. Evans, op. cit., pp. 48–52.

[15] F. Bonner, *Ordinary Television: Analyzing Popular TV*, Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi 2003.

[16] R. Silverstone, *Television and Everyday Life*, Routledge, London and New York 1994, p. 22.

a change occurs when a special programme disrupts the routine of the daily programming schedule, for example, a broadcast from an important occasion (such as the Olympics) or a block of programmes created in response to a sudden, unexpected event (such as the death of an important person). The holidays also bring about a disruption to established programming, scheduling and viewing habits.^[17] Special programmes disrupt the daily programme schedule, and their content is more lavish and expensive (as is the case for the Christmas Eve dinner in the Polish tradition).

Mihelj and Huxtable added an additional layer to this strand of reasoning. In their analysis, a vital difference between communist-related and non-communist media holidays is underlined: “While festive programming associated with communist celebrations did include a notable share of entertainment, such programmes were often used strategically to attract audiences to more ideologically saturated programmes or possessed their own ideological agenda (as, for instance, in fictional programmes dedicated to the communist revolution). In contrast, non-communist TV festivities were unambiguously and unashamedly centred for entertainment for its own sake.”^[18] This observation is correct: during national holidays, Polish television typically offered films with explicit political overtones (primarily historical films). This was particularly the case for 9 May, or Victory Day, which is celebrated throughout the socialist bloc, and 22 July, the National Day of the Rebirth of Poland, when the socialist government celebrated the proclamation of the 1944 Manifesto of the communist-run Polish Committee of National Liberation. Although Mihelj and Huxtable do not analyse schedules of religious holidays, they conclude that an important feature of Christmas television in countries like Poland or East Germany was the lack of ideologically saturated programming.^[19]

It seems plausible to point out yet another layer that is important for the analysis of media schedules at different times of the year: the differences between weekday and weekend programming. The latter, Bonner argues, is a routinised version of the regular television schedule.^[20] To verify this claim within the context of Polish television during the communist dictatorship, in our ‘ordinary days database’, we distinguish between television shown on weekdays and that broadcast on weekends (see Table 1). We consider weekdays to be the period from Monday to Friday, and weekends to be Saturday and Sunday – in the People’s Republic of Poland, Fridays were not considered to constitute the ‘weekend’ and some Saturdays were working days (free Saturdays were not introduced until the mid-1970s), but the television programme schedules of working and free Saturdays did not differ in any respect.

[17] F. Bonner, *op. cit.*, p. 41.

[18] S. Mihelj, S. Huxtable, *op. cit.*, p. 269.

[19] *Ibidem*, p. 271.

[20] F. Bonner, *op. cit.*, p. 30.

Periodic audience surveys invariably found that the most interesting, most watched, and most desired programming items for viewers were feature films and television series.^[21] The presence of such content (in the database, the number of series refers to the number of titles, not the number of episodes broadcast) was not a standard part of the week-day programming. On many occasions, not a single item of this kind was broadcast on a given day, although it should also be remembered that *prime time* (i.e. in the evening following *Dziennik Telewizyjny* – the news magazine) was reserved on certain days for *Teatr Telewizji* (usually on Mondays) or *Teatr Sensacji* (Sensation Theatre; usually on Thursdays). Weekends, on the other hand, were characterised by an increased number of films and series, making them closer in character to holidays. At Christmas, however, films and series made up a greater share in the programme schedule. Between 1960 and 1989, between four and five films on average were aired on a single day during Christmas, considerably more than the entire week's 'demand' for non-holiday programming. For example, the programme schedules of the surveyed November weeks included a total of just 39 movies and 60 series titles. In 1961, three films and episodes of four series were broadcast between November 18 and 24, while 25 years later, it was eight films and 23 series.

The second difference between the Christmas and non-Christmas scheduling concerned the ratio of films to series. During the holiday season – taking into account all three Christmas days – this ratio was almost 4:1. On weekdays, the situation was different: over the entire study period, in each decade in our sample, these ratios were usually 1:2 in favour of television series. However, at weekends, Polish television broadcast almost the same number of feature films as series (see Table 1).

The latter began to dominate the programme schedule from 1966 onwards,^[22] with this change largely attributable to the launch of domestic series production.^[23] In the early 1960s, only Western countries supplied television series, as they were not yet produced in the socialist bloc. The greatest hits of the early 1960s were *Bonanza* and *The Saint*, soon to be joined by *Dr. Kildare*. It was only over time that domestic series usurped some of their popularity: in 1970, more than 95 percent of television viewers watched a Polish spy series set during World War II, entitled *More Than Life at Stake* (*Stawka większa niż życie*), and a series about the adventures of four Polish soldiers and their faithful pet, entitled *Four Tankmen and a Dog* (*Czterej pancerni i pies*).^[24] From 1959 to 1970, 164 series (and nearly 2000 episodes) were broadcast. Meanwhile, between 1971 and 1974, 116 titles with a total of

[21] A. Kania, *Film fabularny w telewizji w opinii odbiorców*, "Biuletyn Radiowo-Telewizyjny" 1970, no. 8, p. 7.

[22] K. Pokorna-Ignatowicz, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, p. 62.

[23] The first Polish serial production was created in 1964 and it was *Barbara i Jan* (Jerzy Ziarnik and Hieronim Przybył).

[24] J. Kończak, *Ewolucja programowa Polskiej Telewizji Państwowej. Od Tele-Echa do Polskiego Zoo*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, p. 62.

Table 1. Feature films and television series broadcast on TVP in the Christmas sample, 1960–1989.

DECADE	1960s	1970s	1980s	TOTAL
TOTAL NUMBER OF TITLES (INCL. TV SERIES)	122 (20)	179 (37)	153 (34) [46]	454 (91)
USA	31 (4)	43 (6)	30 (3)	104 (13)
Great Britain	20 (4)	17 (2)	25 (7)	62 (13)
France	11 (2)	17 (7)	14 (2)	42 (11)
Italy	4	1 (1)	4 (2)	9 (3)
West Germany	1	6	2	3
Other capitalist countries	3	4	8 (5)	15 (5)
Titles from capitalist countries	70 (10)	82 (16)	83 (19)	235 (45)
Percentage of titles from capitalist countries in all films (and tv series)	57,4 (50)	45,8 (43,2)	54,2 (55,9)	51,8 (49,5)
Poland	17 (4)	46 (14)	46 (11)	109 (29)
Percentage of domestic titles in all films (and tv series)	13,9 (20)	25,7 (37,8)	30,1 (32,4)	24 (31,9)
Soviet Union	15	26 (1)	12	53 (1)
Czechoslovakia	2	16 (6)	5 (3)	23 (9)
Yugoslavia	2	1	0	3
East Germany	2	4	0	6
Hungary	1	3	0	4
Other socialist countries	0	1	1	2
Titles from foreign socialist countries	22	51 (7)	18 (3)	91 (10)
Percentage of titles from other socialist countries	18	28,5 (18,9)	11,8 (8,8)	20 (11)
Unidentified	13 (6)	3 (2)	6 (1)	22 (9)

Source: Based on weekly schedules published in "Radio i Telewizja" (1960–1981), "Antena" (1981–1989), and "Trybuna Ludu" (1981), compiled by the authors.

Note: The figures for tv series is given in brackets. The number before indicates feature films and television series.

Table 2. Ordinary (non-festive) scheduling on TVP.

18-24 February, 2-8 June, 18-24 November	1960s - weekdays		1960s - weekends		1970s - weekdays		1970s - weekends		1980s - weekdays		1980s - weekends		TOTAL		
YEAR	1961	1966	1961	1966	1971	1976	1971	1976	1981	1986	1981	1986	all weekdays	all weekends	
All titles (Tv series)	17 (8) [3]	11 (8)	20 (3)	15 (8)	36 (28)	43 (23)	18 (7)	31 (12)	28 (15)	55 (36)	33 (25)	38 (33)	190 (121)	155 (88)	
USA	3 (3)	3 (2)	6 (3)	6 (3)	5 (5)	1	2 (1)	4	1 (1)	4 (1)	4 (3)	4 (3)	17 (12)	26 (13)	
France	0	2 (1)	5	2 (1)	4 (2)	1 (1)	1 (1)	2 (1)	1	5 (4)	4 (4)	2 (1)	13 (8)	16 (7)	
Great Britain	2 (2)	1 (1)	2	1	3 (3)	6 (4)	3	3 (2)	1	2 (1)	3 (2)	11 (7)	14 (11)	23 (14)	
West Germany	0	0	0	0	0	2	0	1	1	4 (3)	4	1	7 (3)	9	
Canada	0	0	0	0	0	1	0	1	2	3	1 (1)	1	6	2 (1)	
Italy	0	0	1	0	0	1	1	1	1	2	0	1	5	3	
Japan	0	0	0	0	0	(1)	0	0	0	(2)	(3)	(1)	(3)	(4)	
Spain	0	0	0	0	0	2 (1)	0	(2)	1 (1)	0	1 (1)	0	4 (3)	1 (3)	
(<1)	0	0	0	0	0	2	1 (1)	2 (2)	2 (1)	2 (1)	1 (1)	1 (1)	7 (3)	4 (4)	
Titles from capitalist	6 (6)	6 (4)	14 (3)	9 (4)	12 (10)	17 (10)	7 (1)	13 (5)	9 (5)	21 (15)	18 (15)	26 (21)	71 (50)	87 (49)	
Percentage of titles from capitalist countries (in decades)	42,9 (62,5)		65,7 (63,6)		36,7 (39,2)		40,8 (31,6)		36,1 (37)		62 (62,1)		37,4 (41,3)		56,1 (55,7)
Poland	1	1 (1)	1	1 (1)	9 (9)	8 (5)	2 (2)	4 (2)	5 (5)	10 (7)	8 (6)	9 (9)	34 (27)	25 (20)	
Percentage of domestic titles (in decades)	7,1 (6,3)		5,7 (6,1)		21,5 (27,5)		12,2 (21,1)		18,1 (22,2)		23,9 (25,9)		17,9 (22,3)		16,1 (22,7)
Soviet Union	7 (1)	1	1	1	4 (2)	6 (3)	3	3 (2)	4	11 (6)	3 (1)	0	33 (12)	11 (3)	
Czechoslovakia	1	0	1	0	2	3 (1)	0	4 (1)	4 (4)	4 (3)	1 (1)	0	14 (8)	6 (2)	
East Germany	0	0	1	0	1 (1)	2 (1)	1 (1)	2 (1)	1 (1)	1 (1)	1	0	5 (4)	5 (2)	
Hungary	0	0	0	0	3 (1)	3	1	2	0	5 (2)	0	0	11 (3)	3	
Bulgaria	0	0	0	1	0	3 (2)	0	0	0	0	0	0	3 (2)	1	
Other socialist countries (<1)	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	
Titles from socialist countries	8 (1)	1	3	2	10 (4)	17 (7)	6 (1)	11 (4)	10 (5)	21 (12)	5 (2)	[1]	67 (29)	27 (7)	
Percentage of titles from foreign socialist countries (in decades)	32,1 (6,3)		14,3		34,2 (21,6)		34,7 (26,3)		37,3 (31,5)		7 (3,4) [4,5]		35,3 (24)		17,4 (8)
Unidentified	2 (1)	3 (3)	2	3 (3)	5 (5)	1 (1)	3 (3)	3 (1)	4 (3)	3 (2)	2 (2)	1 (1)	18 (15)	14 (10)	

Source: Based on weekly schedules published in "Radio i Telewizja" (1960–1981) and "Antena" (1981–1989), compiled by the authors.

Note: The figures for tv series is given in brackets. The number before indicates feature films and television series.

1600 episodes were shown on Channel I and another 72 series with a total of 500 episodes were aired on Channel II.[25]

By contrast, in the 1980s, a decade of permanent deficit as a result of the collapse of the socialist economy, television sought both to attract viewers and to cut costs. During this time, there was an even greater emphasis placed on productions that met these two requirements, namely,

[25] A. Kozieł, *Za chwilę dalszy ciąg programu...*

Telewizja polska czterech dekad 1952–1989, Aspra-Jr, Warszawa 2003, p. 170.

series. The Television Fiction Film Editorial Board sought to have them occupy 70 percent of the airtime allocated collectively to fiction productions.[26]

One might reasonably ask, therefore, why films dominated popular series to such a great extent over the holidays. The answer lies in the status of the series, which belongs to the realm of *ordinary television* rather than *special television*. By virtue of their form, the series had to transcend the holiday season and thus become ‘commonplace’. Only occasionally was an episode of a television series shown during Christmas, when new titles were launched, creating a special setting around the first episodes. This was the case with such titles as the crime series *Captain Owl on Track* (*Kapitan Sowa na tropie*; the second series produced by Polish Television) in 1965, *In Desert and in Wilderness* (*W pustyni i w puszczy*) in 1974 – an adaptation of a classic work in Polish literature – and two historical series: *Queen Bona* (*Królowa Bona* in 1980[27]) and *Royal Dreams* (*Królewskie Sny* in 1988).

Programme Origins: Soviet Bloc versus Capitalist Countries

As elsewhere in the world, television schedules in the People’s Republic of Poland included substantial proportions of imported material. According to Mihelj and Huxtable, “In the state socialist worlds, decisions over where to import materials from were certainly guided by foreign policy orientations and dependent on the transnational orientation of television systems, but were also informed by domestic policy concerns and, in the case of entertainment programming considerations of audience demand.”[28]

In the PRP, the geographical origins of programmes aired were included in the official statistics pertaining to both cinema and television. Audiences’ preferences were also regularly surveyed in this regard, and Western productions invariably proved the most popular. A 1972 study revealed that films from capitalist countries shown on Channel 1 could count on an audience of 54 percent, while 48 percent of viewers watched Polish productions.[29] In turn, in the 1980s, when viewers were asked what programmes were missing, as many as 74 percent felt that television showed far too few films made in the West, while only 12 percent of those surveyed demanded more socialist films.[30] Of course, this went against the grain for the authorities, who, for political reasons, repeatedly criticised productions from capitalist countries, particularly American productions. For instance, in 1964, at the Fourth Congress of the Polish United Workers’ Party, the programme director of Polish Television, Stanisław Stefański, lamented that audiences were most likely to watch series such as *Zorro* or *Robin Hood*, which

[26] J. Kończak, op. cit., p. 242.

[27] This is a particularly interesting case. In fact, *Królowa Bona* was not broadcast until January 10, 1982. Only the pilot episode was shown at Christmas in 1980; viewers had to wait until over a year for the second instalment of the series.

[28] S. Mihelj, S. Huxtable, op. cit., p. 191.

[29] J. Kończak, op. cit., p. 150.

[30] Ibidem, p. 239.

were believed to promote the ideal of the American hero.^[31] Despite this criticism, the Committee for Radio and Television agreed to import Western productions anyway. Major purchases were made in the West in the late 1950s,^[32] resulting in an abundance of American, English and French films over the next decade. However, there was a political agenda to develop the programme schedule in such a way that socialist and Western productions occupied equal space in the listings.^[33]

To some extent, the quota of imported programmes reflected the changing foreign policy position. It is a common belief in Polish society that during the 1970s, when Edward Gierek as First Secretary of the ruling Workers' Party adopted a dual politics of moderate openness towards the West coupled with greater dependence from the Soviet Union, Poland became increasingly open to the outside world. This may be true for many aspects of social life, such as tourism, but it cannot be confirmed in relation to television programming. Drawing on our 'ordinary television' dataset, we analysed the balance of domestically produced and imported foreign films and television series broadcast by Polish television. This data clearly confirms Mihelj's and Huxtable observation that there was a greater range of imported dramas from the West in the previous decade.^[34] The authors explain this in the following way: "by the end of the 1970s, the lack of hard currency meant that Polish television was unable to purchase foreign content and, because of a lack of colour film, it was able neither to produce new shows suitable for programme exchange nor to make export copies of old shows."^[35]

The most interesting conclusions to emerge from the analysis of the daily programme schedule become clear when the weekday and weekend listings are juxtaposed. It transpires that these two 'states of matter' of everyday television differ considerably with respect to the selection of films and series by country of origin (see Table 1). Among the foreign titles shown on weekdays, Soviet titles are by far the most numerous (21 films and 12 series). However, Polish productions are predominant (7 films and 27 series), although they outnumber the Soviet productions by just one item. Moreover, if we divide the countries into two camps based on geopolitical criterion, that is, capitalist and socialist (with the exception of Poland), it becomes clear that they are almost symmetrical, which corresponds to the projected programme schedule development policy, as mentioned above. On the weekdays surveyed, 71 films and series from capitalist countries were broadcast (representing a 37.4 percent share of all films and series), while socialist countries provided 67 items (a 35.3 percent share). These calculations apply to the aggregate results of three decades. With respect to individual decades, the results do not differ – on weekdays, Polish and Soviet productions

[31] P. Pleskot, *Wielki mały ekran. Telewizja a codzienność Polaków w latach sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007, p. 104.

[32] K. Pokorna-Ignatowicz, op. cit., p. 60.

[33] M. Wojtyński, *Telewizja w Polsce do 1972 roku*, [s.n.], Warszawa 2011, pp. 188–189.

[34] S. Mihelj, S. Huxtable, op. cit., p. 189.

[35] Ibidem, p. 184.

were broadcast the most often, although the proportions between the productions of socialist and capitalist countries were roughly equal.

However, the situation changes significantly in the weekend schedule. There is no longer any question of balance in this regard, with American items indisputably dominating (a total of 13 movies and 13 series). Only domestic productions could compete with these on weekends, with 5 films and 20 series. Given these numbers, the presence of films from the USSR (8 films and 3 series) and other socialist countries is marginal. The predominance of works from capitalist countries in the weekend schedule becomes even more apparent when contrasted with those titles from socialist countries. The share of Western titles increases by 20 percentage points in relation to their occurrence on weekdays, and the share of films and series from the socialist countries decreases by almost the same amount (interestingly, the share of Polish titles remains practically unchanged). Again, these findings apply both to the 30-year period as a whole and to each decade individually. In particular, our findings indicate that the weekend schedules of the 1980s included hardly any feature films or series from the Soviet Bloc (see Table 1). Similarly, in the Christmas listings, the percentage of films and television series from socialist countries was lowest in comparison with the preceding decades (see Table 2).

This dominance of productions from the West on weekends reveals their status as 'special line-up items'. In many ways, the Christmas listings resembled those of the weekend schedule – particularly in terms of the ratio of Western to socialist films (see Table 2). In the weekend sample, as many as 91 films from the United States were broadcast (of all 90 holidays analysed, in only 25 cases no American film was aired), and Polish cinematography came in second in terms of numbers. The Christmas schedule was similar, but more 'domesticated', with slightly more Polish feature films. Furthermore, a total of 29 Polish and 13 American series were broadcast during Christmas. The lack of Soviet-made series in the holiday line-up is also striking; from 1960 to 1989, only one episode of a Soviet-made series was aired at Christmas.

Mornings and Evenings: The Television Schedule versus Religious Practices

The special status occupied by Western films is further confirmed by an analysis of what was shown during the weekday *prime time*. This programming window (the term '*prime time*' was not used in the People's Republic of Poland) fell immediately after the main edition of *Dziennik Telewizyjny*, after 8 p.m. (see Chart 1). In 1976, an employee of TVP estimated that that programmes broadcast at this hour attracted an audience of approximately 15–16 million, which at that time constituted almost 75 percent of Poland's adult population.^[36] The sample for 'ordinary weeks' shows that this time slot was devoted almost equally to

[36] *Film i telewizja i film w telewizji*. Lesław Bajer in a conversation with Jacek Fuksiewicz, Maciej Łukowski, Krzysztof T. Toeplitz, Kazimierz Żygulski in

a conversation with Lesław Bajer, "Kino" 1976, no. 4, p. 30.

productions from capitalist and socialist countries. During the weekends, however, the percentage share of capitalist countries in the programme schedule went higher – productions from socialist countries (with the exception of domestically produced) are almost absent at this time. Thus, Western productions belonged primarily to the weekend and prime-time programme schedules, whereas films from the Eastern Bloc dominated the less popular weekday broadcasting windows.

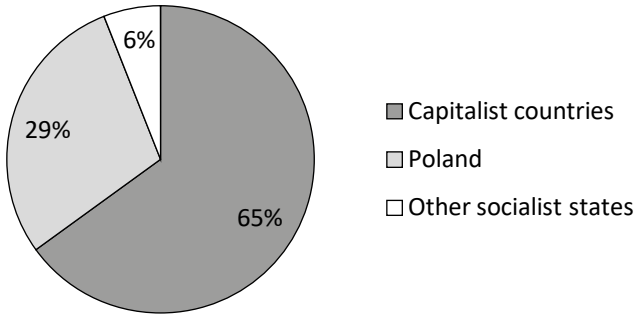


Chart 1. Production origin of feature films and television series broadcast on TVP during Christmas (24–26 December) *prime time*, 1960–1989 (n=151).

Source: Based on weekly schedules published in “Radio i Telewizja” (1960–1981) and “Antena” (1981–1989), compiled by the authors.

An even greater disparity between socialist and capitalist productions occurred in the Christmas Eve *prime time* slot, when only a single item from the Eastern Bloc was shown on television during the entire period under study (this was an episode of a series that was an undisputed hit in the People’s Republic of Poland: the Czechoslovakian *Hospital at the End of the City*). The highest numbers of films and series were from Poland (16), the USA (8), Great Britain (7) and France (7); apart from this, one episode of a Spanish series, one Italian film and 3 Italian–French co-productions were aired.

Polish productions dominated the 8 p.m. window on Christmas Eve, whereas on the two subsequent days, TVP broadcast more American productions (see Chart 2). Out of 44 Polish titles aired during *prime time*, as many as 11 were series. With regard to productions from the United States, only one out of 36 titles was a series, namely *Dr. Kildare*, which was aired on the Boxing Day in 1963. The results show unequivocally that while planning the film and series repertoire for the Christmas *prime time*, Polish Television’s programmers marginalised Soviet cinematography and that of the other Eastern Bloc countries.

On Christmas Day, the programme schedule that began at 8 p.m. was noticeably different from that of earlier programming windows. In the morning, films for children and teenagers predominated, while the afternoon included more programmes for family viewing, but these were nonetheless titles to watch with loved ones – comedies, adventure films or adaptations of literary classics (e.g. *The Great Gatsby* [dir. Jack

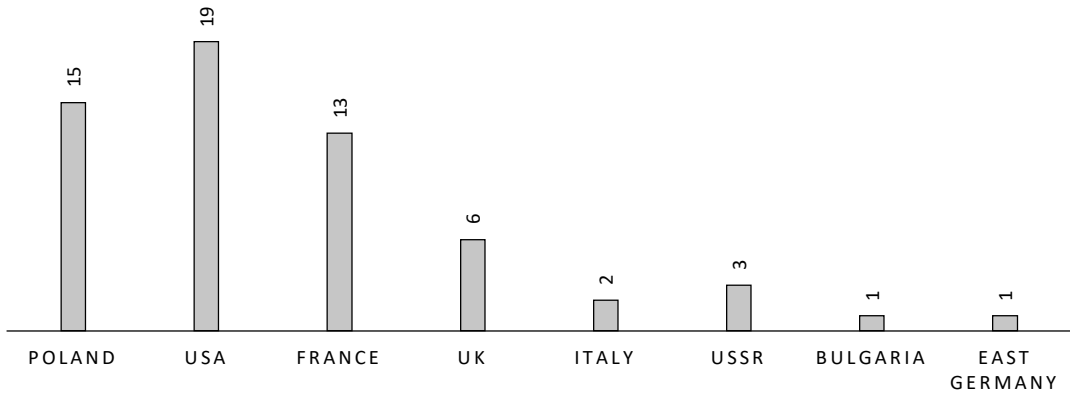


Chart 2. Countries of origin for feature films and television series broadcast on TVP during Christmas Day and Boxing Day *prime time* (programmes starting between 8 and 9 pm) 1960–1989 (n=59).

Source: Based on weekly schedules published in “Radio i Telewizja” (1960–1981) and “Antena” (1981–1989), compiled by the authors.

Note: Two French-Italian co-productions have been accounted for both countries.

Clayton] or *The Manuscript Found in Saragossa* [dir. Wojciech Jerzy Has]). It did happen, albeit rarely, that episodes of series were broadcast at these hours, but they had to be particularly popular items, such as the Polish *4 Alternative Street* (*Alternatywy 4*) and *More Than Life at Stake* (*Stawka większa niż życie*), the Czechoslovak *Hospital at the End of the City* (*Nemocnice na kraji města*) or the American *Dr. Kildare*. During holidays, the final evening slot started at around 10 p.m. Understandably, at this time, younger audiences would find little to interest them, while adults could focus on melodramas, action movies, thrillers, crime stories or raunchy comedies, such as *Some Like It Hot* (dir. Billy Wilder).

The late programming window on Christmas Eve sometimes conflicted with Midnight Mass, the traditional mass that forms the centrepiece of the religious Christmas ritual that in most parishes was celebrated at midnight on 24–25 December. Given the socialist government’s policy towards the Church, it would not be unreasonable to hypothesise that the television authorities intentionally aired the most interesting films at this time to attract the faithful away from church. There is some evidence that in the second half of the 1960s, the authorities would demand that the Sunday midday schedule be made more attractive precisely to deter viewers from attending church.[37] This is hardly surprising: as a rule, television in Eastern Europe under the communist regime had a secular character and included very few references to religious services. This reflected the core of communist policy, which was hostile towards the Church and regarded religion as an atavistic remnant of the past and a form of ‘false consciousness.’[38] In Poland, where the Catholic congregation remained of great significance throughout the communist rule and played a substantial role

[37] P. Pleskot, op. cit., p. 49.

[38] S. Mihelj, S. Huxtable, op. cit., p. 89.

in the regime's downfall, state-controlled television certainly saw no interest in live broadcasts of religious ceremonies. On the contrary,

Sunday schedules typically featured extended blocks of attractive programming aimed at two groups thought to be especially susceptible to religion's charms: peasants and children (...) television would attempt to broadcast more attractive fare during religious holidays, with a high proportion of fiction, cartoons, and other entertaining content. It is feasible to argue that such popular broadcasts for countryside dwellers and children served as an attractive alternative to the Sunday mass, turning television into a vehicle of secularization.[39]

A similar argument applies to Christmas Day programming aimed at children during the morning slot (9 a.m. till midday), when Catholics would usually attend religious services. The schedule included Western animations (usually, it was the only time of the year that Polish children could watch Disney cartoons) and entertaining adventure films (which we shall elaborate on in the next section). Therefore it is plausible to suggest that "broadcasters sought to ensure that the attention of viewers, especially children and countryside dwellers, was diverted away from religious services (...) This created a situation when the religious temporal order, typically enforced through parental authority, and the secular temporality, embodied in the television schedule, would clash with one another." [40]

It is not certain that our presumptions about programming are correct in relation to the Christmas Eve evening programme schedule. Even assuming that those wishing to attend religious service had to leave home early enough (we assume 20 minutes before the service commenced), it was not always the case that the evening movie on Christmas Eve went beyond that hour, and only on nine occasions did it end after midnight. It is also important to note that films that were aired so late on Christmas Eve can hardly be counted as particularly anticipated and intentionally distracting from attendance at Midnight Mass. Such a category might include films that had not been previously released in cinemas, relatively new films or films with star-studded casts, for example. Of the films which were broadcast in the late hours of Christmas Eve, 14 were not actually known from cinemas, as many as half of these due to their pre-war (or wartime, in the case of two American titles) production contexts.[41] Among these, relatively new films were few and far between: *Der Bettelstudent* (dir. Frank De Quella, 1981; broadcast in 1982), *Edith and Marcel* (dir. Claude Lelouch, 1983; broadcast in 1986), and *On Golden Pond* (dir. Mark Rydell, 1981; broadcast in 1987).[42] The latter film was the only one in this set that

[39] Ibidem, p. 221.

[40] Ibidem, pp. 226–227.

[41] *Millie* (dir. John Francis Dillon), *The Woman of the Town* (dir. George Archimbaud), *The Great Waltz* (dir. Julien Duvivier), *Rhapsody in Blue* (dir. Irving Rapper), *Sklamalam* (dir. Mieczysław Krawicz),

Zapomniana melodia (dir. Konrad Tom, Jan Fethke), *Rapsodia Bałtyku* (dir. Leonard Buczkowski).

[42] Additionally, one can name films broadcast by regional branches of Polish Television: *Serge* (dir. Georgiy Daneliya, Igor Talankin, 1960), broadcast by the Katowice branch in 1960, or *The Country I Come*

had a star-studded cast, including Katharine Hepburn, Henry Fonda and Jane Fonda. Thus, there were few films with special potential to attract viewers.

The remaining titles interfering with *Midnight Mass* were mostly archival works that had previously been shown on television several times; their presence in the Christmas Eve schedule was rather like patching up a programming hole and cannot be interpreted as an attempt to draw the faithful away from mass. It seems, therefore, that the authorities preferred not to compete with religious rituals (at least, during Christmas Eve) – they probably realised that in competition with the tradition of attending *Midnight Mass*, which was of such importance to many Poles, they were on the losing side.

Genres and Settings: The Amazing versus the Sacred

Television providers of the People's Republic of Poland conducted both quantitative and qualitative research on viewers' preferences. Unfortunately, the majority of this research is known only partially from third-party accounts or internal newsletters. Unsurprisingly, audiences expected primarily entertainment films, and even demanded films of specific genres. As Lukasz Szymanski, director of the Centre for Public Opinion Research and Programme Studies at the Committee for Radio and Television, said in 1975, "the viewer constantly demands more comedy."^[43] Moreover, in addition to comedies, people expected westerns, detective stories and historical films.^[44] These preferences were reflected in the holiday television listings, in which television responded to the audience's needs – the attractive repertoire was a kind of gift offered by the authorities to the citizens.

The films selected for the Christmas programming schedule appear to have conformed to a distinctive profile. It is no coincidence that they included so many adventure films. Interestingly, on Christmas Day, it was far more common to see the sands of the Sahara on the television screen (in films such as *Ali and the Camel* [dir. Henry Gaddes], *The Thief of Bagdad* [dir. Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan], *Sahara* [dir. Zoltan Korda], *Mameluke* [dir. David Rondeli], *Cleopatra* [dir. Joseph L. Mankiewicz], or *March or Die* [dir. Dick Richards]) than a winter landscape, let alone a Christmas setting with a Christmas tree. There was a clear tendency to reach for proposals exploring the exotic landscapes – African (*Born Free* [dir. James Hill], *Toto and the Poachers* [dir. Brian Salt], *The Snows of Kilimanjaro* [dir. Henry King], *The Lion of Africa* [dir. Kevin Connor]), Australian (*Bush Christmas* [dir. Ralph Smart], *The Last Frontier* [dir. Simon Wincer], *Silver City* [dir. Sophia Turkiewicz]), Indian (*Heat and Dust* [dir. James Ivory]) or Latin-American (*Masquerade in Mexico* [dir. Mitchell Leisen], *The*

From (dir. Marcel Carné, 1956), broadcast by the Warsaw branch in 1960.

[43] Łukasz Szymański was interviewed by Lesław Bajer, *Telewizja i pożytki socjologii*, "Kino" 1975, no. 4, p. 24.

[44] J. Kończak, op. cit., p. 60.

River's Edge [dir. Allan Dwan], *The Pioneers* [dir. Marcel Camus], *Black Orpheus* [dir. Marcel Camus]). There were quite a few fiction films with historical reenactments (such as *The King's Thief* [dir. Robert Z. Leonard], *Tom Jones* [dir. Tony Richardson]) broadcast. Finally, included in the price were all amazing things: legends (*Tarzan and the Amazons* [dir. Kurt Neumann]), fairy tales (*Scheherazade* [dir. Pierre Gaspard-Huit]), ghost stories (*The Haunted Castle* [dir. Kurt Hoffmann]), golems (*The Emperor and the Golem* [dir. Martin Frič]), time travel (*The Time Machine* [dir. George Pal]), aliens (*Daleks' Invasion Earth 2150 A.D.* [dir. Gordon Flemyng]), voyages into outer space (*First Men in the Moon* [dir. Nathan Juran]), vampires (*Vampires in Havana* [dir. Juan Padrón]), or man-eating creatures (*Jaws* [dir. Steven Spielberg]).

Unusuality (understood as a synonym for “pop culture metaphysics”) can also be considered a feature of Christmas cinema. [45] Beings from another world play a prominent role in American Christmas films, intervening in the lives of earthly characters. Typically, these are angels, as in Frank Capra's Christmas classic *It's a Wonderful Life* (this film, however, did not appear in the Polish programme schedule – presumably the angel's Christian origin was not acceptable). There could be no question of showing any of the ‘biblical’ (or ‘sword-and-sandal’ as they were sometimes called) films during the holidays – neither those that dealt with the birth of Jesus nor those that recounted stories from the Old Testament. Items loosely related to the Christmas theme appeared in the programme schedule, albeit rarely. Only ten such titles can be identified: three domestically produced (which we shall elaborate on in the following paragraph) and seven foreign. These were: *The Nutcracker* (we failed to establish which version was broadcast), *The Country I Come From* (*Le pays d'où je viens*, dir. Marcel Carné), *Bush Christmas* (dir. Ralph Smart), *Scrooge* (dir. Ronald Neame), *Christmas Carol* (dir. Pierre Boutron), *Journey to the Christmas Star* (*Reisen til julestjernen*, dir. Ola Solum), and *Holiday Inn* (dir. Mark Sandrich).

The small number of holiday-themed films may come as a surprise, all the more so because, after all, films from the United States were eagerly broadcast, as it was here that the genre of Christmas cinema originated. A closer examination of American films reveals why this was the case. First, the television authorities were very meticulous in selecting films from across the pond for broadcast. They could not promote American values or criticise socialist policies. American Christmas cinema arguably lay at the very core of that culture. As Mark Connelly writes, through the popularity of such films, the values associated with Christmas became typically American values – and vice versa: American values were an important element of these productions. [46]

[45] D. Johnston, *Haunted Seasons: Television Ghost Stories for Christmas and Horror for Halloween*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.

[46] M. Connelly, *Introduction*, [in:] *Christmas at the Movies: Images of Christmas in American, British and European Cinema*, ed. M. Connelly, I.B. Tauris & Co Ltd, London 2000, p. 3.

Another aspect was the commercialisation of the holidays depicted in American films, symbolised by Santa Claus.^[47] In this way, American values centering around freedom, including economic freedom, and therefore also the consumerism characteristic of an *affluent society* found their ideological medium in the form of Christmas films. These films inscribed consumerism into the everyday reality of the American world, which differed so dramatically from that offered by the reality of the People's Republic of Poland,^[48] where one of the main problems was the scarcity of goods.

One particular fiction film broke free from the propaganda of American values and the commercialisation of Christmas – this was *Holiday Inn*,^[49] which was broadcast twice in Poland. While it would be difficult to prove that this production does not support American values (the eponymous inn welcomes guests only on holidays, and these include national holidays, such as Abraham Lincoln's and George Washington's birthdays), it certainly does not promote a commercial approach to Christmas. It includes no portrayals of Santa Claus or gift-giving, and the main characters choose love, family and a quiet country life over money and career.

The plots of two other films from the West that aired during the holidays and went against the grain of commercialising the holidays and social life in general also followed suit: these films were two versions of the Christmas classic, Charles Dickens' *A Christmas Carol* (*Scrooge* and *A Christmas Carol*), which is, after all, an anti-capitalist story, intent on denouncing economic oppression of the poor and the tyranny of money. Apparently, the authorities could even stomach the references to Christianity and the afterlife that were present in these films.

What about holiday films from the USSR? Although such films were produced, they found no place in the Polish programme schedule. It should be remembered that in the Soviet Union, Christmas (falling on January 7th in the Julian calendar) was not a holiday; rather, the New Year was celebrated lavishly. It was then that some of the rituals associated with Christmas were carried out, such as the distribution of gifts that Grandfather Frost brought to 'good' children. It was the setting of New Year's Eve parties that most often provided the backdrop for the films made there.^[50] It appears that the Soviet model of 'winter holidays' was even more distant from Polish traditions than the Americanised Christmas.

[47] J. Mundy, *Christmas and the Movies: Frames of Mind*, [in:] *Christmas, Ideology and Popular Culture*, ed. S. Whitely, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, p. 169.

[48] Ch. Deacy, *Christmas as Religion: Rethinking Santa, the Secular, and the Sacred*, Oxford University Press, Oxford 2016, p. 149.

[49] J. Mundy, op. cit., p. 170.

[50] B. Beumers, *Father Frost on 31 December: Christmas and the New Year in Soviet and Russian Cinema*, [in:] *Christmas at the Movies...*, p. 187.

**Polish Christmas
Production: The
Countryside versus
the City**

In the absence of sufficient suitable items either in Western or socialist cinematography, Polish television decided to produce holiday films on its own. This led to *Incredibly Peaceful Man* (*Niespotykanie spokojny człowiek*, dir. Stanisław Bareja), *Merry Christmas* (*Wesołych świąt*, dir. Jerzy Sztwiertnia) and *Born Premature* (*Wczesnie urodzony*, dir. Krzysztof Gruber). The first of these films was broadcast several times – in 1975, 1978, 1980 and 1982.

The earliest of these, *Niespotykanie spokojny człowiek*, was the work of a popular comedy filmmaker, who moved the action of his film from the city to the countryside for the first time. The plot centres on an elderly couple awaiting the arrival of their son for Christmas. A letter comes instead and, moreover, it is not the letter that was supposed to reach the parents. They have received a love letter in which the son professes his love for a girl, and to make matters worse, a city girl. The titular peaceful man – the father – is so furious that he decides to do everything in his power to prevent the marriage – after all, he did not raise his son to live in the city and allow the farm to go to rack and ruin. Christmas props such as the Christmas tree, the carp, the Christmas table and even the village carollers feature prominently in the film, but their presence on screen is relegated to a background role. The plot focuses on the conflict between rural and urban culture. Ultimately, anything that involves attachment to land and family is positively valorised.

Christmas asserts an even smaller presence in *Wesołych świąt*, although the plot is structured around Christmas trees that two visitors from the Bieszczady Mountains are attempting to sell in Warsaw. While doing business, they decide to visit acquaintances they have not seen for a long time: the younger, a former summer paramour and the older, a friend from during the war. The film again pits values that become tied to specific geographical spaces against one another. The Bieszczady area and its inhabitants prove to be the repositories of such values as sincerity, love and fidelity. The city, by contrast, emerges as a locus of hypocrisy, rudeness, greed, and sexual perversions unacceptable even for a provincial pick-up artist.

There might as well be no Christmas in *Wczesnie urodzony*. The only link between the plot and Christmas is the time when the action takes place. The character, played by Franciszek Pieczka, ends up in the hospital on the day before Christmas Eve, which he spends on the ward. Yet again, the film presents the conflict of values represented by rural and urban culture. The former is represented by the head of the household, while his sons who visit him from the city symbolise the latter. Each has cut himself off from his rural roots at some point to pursue a career. The three have achieved success, but in their father's eyes they are ingrates. This time, the values represented by the main character were not fully affirmed. The old man undergoes a transformation and becomes capable of appreciating previously overlooked pleasures. However, this does not change the fact that it is the rural

culture, with its attachment to the countryside and contempt for material success at the cost of severance of ties with the family, that is valued more highly here.

An analysis of these films allows us to create a model of the perfect holiday film for the government of the People's Republic of Poland, a job made all the easier by their close similarity to one another. All three are comedies, with a plot involving family conflict, whose backdrop is the opposition between the village and the town, ultimately resolved in favour of traditional folk culture. In each case, the action takes place during the holiday season, but the holidays as such are not integral to the plots. This is just like the references to Christianity, which are marginal to the plot, if they appear at all. This, in turn, makes them similar to Christmas movies from the West.^[51] Religious practices are shown as part of a tradition that is particularly important for the province. The authorities were keen to present Christmas as an element of folk culture – with its customs, rituals and scenery.^[52] Thus, a combination of values attributed to the holiday season (such as closeness and reconciliation) and values characteristic of rural culture (such as attachment to the land) was formed. This is reminiscent of the practice in Hollywood cinematography that combines Christmas and American values.

Conclusions

In 1970, "Radio i Telewizja" published a satirical article citing the opinion of a (fictional) 'prominent foreign television theorist' known as 'doc. dr. hab. A. (last name known to editors),' who even went as far as creating a recipe for the perfect holiday programme schedule, which reads: *primum non nocere*^[53] – do not force hard thinking; avoid contentious issues; offer entertaining programmes. Although the theorist in question existed only for the purposes of a humorous article, the principle he formulated actually seemed to apply and did not change over the three decades of communist Poland. Therefore, it is possible to identify several features of the Christmas time television programme schedule that consistently formed the Christmas listings.

The first is that films and series were broadcast considerably more frequently in both weekday and weekend schedules. In addition, the Christmas television listings were dominated by feature-length films over series, which were considered more festive because they departed from the expected non-holiday scheduling routine. Television executives apparently wanted to give viewers what they most wanted during this time: to compensate for the inadequacy of the entertainment film offerings during the year. Furthermore, we may assume that the decision-makers did not want the 'winter holidays' to be excessively associated with

[51] See S.J. Lind, *Christmas in the 60s: A Charlie Brown Christmas, Religion, and the Conventions of the Television Genre*, "Journal of Religion and Popular Culture" 2014, no. 26(1), p. 7.

[52] *Święta bez świętości...*, p. 36.

[53] A. in conversation with O. SET, *O programie świątecznym*, "Radio i Telewizja" 1970, no. 52.

Christianity, and therefore they incorporated them into folk traditions, to which the Christmas films made by Polish television contributed.

At the same time, the authorities were more eager to satisfy the audiences' needs at that time and to provide them with items imported from the West, particularly from the United States. Nonetheless, care was taken to avoid disseminating American values or highlighting the wealth of the United States, which was unattainable to the common citizen. For this reason, Christmas movies produced in the United States were largely avoided, and the screens were instead dominated by all manner of exotic and unusual things – geographically distant countries, ancient sceneries, fairy-tale lands, fantastic creatures, and amazing heroes. This uniqueness was perhaps intended as a substitute for the portrayal of miraculous biblical events, which were absent from the screen. One could say that the films in the Christmas schedule intended to tempt viewers with its exceptionality in precisely the same manner as imported oranges, which for Polish customers of that time were available exclusively during the festive occasions.

Agger Gunhild, *Danish TV Christmas Calendars: Folklore, Myth and Cultural History*, "Journal of Scandinavian Cinema" 2013, no. 3(3), pp. 267–280. https://doi.org/10.1386/jsca.3.3.267_1

Beumers Birgit, *Father Frost on 31 December: Christmas and the New Year in Soviet and Russian Cinema*, [in:] *Christmas at the Movies: Images of Christmas in American, British and European Cinema*, ed. Mark Connelly, London 2000, pp. 185–209.

Bonner Frances, *Ordinary Television: Analyzing Popular TV*, Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi 2003.

Brabazon Tara, *Christmas and the Media*, [in:] *Christmas, Ideology and Popular Culture*, ed. Sheila Whiteley, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, pp. 149–163.

Classen Christoph, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*, Böhlau, Köln, Weimar and Wien 1999.

Connelly Mark, *Introduction*, [in:] *Christmas at the Movies: Images of Christmas in American, British and European Cinema*, ed. Mark Connelly, I.B. Tauris & Co Ltd London 2000, pp. 1–8.

Deacy Christopher, *Christmas as Religion: Rethinking Santa, the Secular, and the Sacred*, Oxford University Press, Oxford 2016.

Evans Christine, *Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television*, Yale University Press, Yale 2017.

Imre Anikó, *TV Socialism*, Duke University Press, Durham 2016.

Johnston Derek, *Haunted Seasons: Television Ghost Stories for Christmas and Horror for Halloween*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.

Kania Albin, *Film fabularny w telewizji w opinii odbiorców*, "Biuletyn Radio-wo-Telewizyjny" 1970, no. 8.

Kończak Jarosław, *Ewolucja programowa Polskiej Telewizji Państwowej. Od Tele-Echa do Polskiego Zoo*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

BIBLIOGRAPHY

- Kozieł Andrzej, *Za chwilę dalszy ciąg programu... Telewizja polska czterech dekad 1952–1989*, Aspra-Jr, Warszawa 2003.
- Lind Stephen J., *Christmas in the 60s: A Charlie Brown Christmas, Religion, and the Conventions of the Television Genre*, "Journal of Religion and Popular Culture" 2014, no. 26(1), pp. 1–22. <https://doi.org/10.3138/jrpc.26.1.1>
- Mętrak Krzysztof, *Poczucie zadomowienia*, "Ekran" 1980, no. 37.
- Mihelj Sabina, Huxtable Simon, *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.
- Miszczak Stanisław, *Historia radiofonii i tv telewizji w Polsce*, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Warszawa 1972.
- Mundy John, *Christmas and the Movies: Frames of Mind*, [in:] *Christmas, Ideology and Popular Culture*, ed. Sheila Whitely, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, pp. 164–176.
- Piepiórka Michał, *Nie tylko «Teleranek»*. (Nie)obecność filmów zagranicznych w Telewizji Polskiej w stanie wojennym, "Kwartalnik Filmowy" 2019, no. 108, pp. 71–88.
- Pikulski Tadeusz, *Prywatna historia telewizji publicznej*, Muza Sa, Warszawa 2002.
- Pleskot Patryk, *Wielki mały ekran. Telewizja a codzienność Polaków w latach sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007.
- Pokorna-Ignatowicz Katarzyna, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
- Schubert Markus, Stiehler Hans-Jörg, *Program Structure Analysis of East German Television, 1968–1974*, "Historical Journal of Film, Radio and Television" 2004, no. 24(3), pp. 345–353. <https://doi.org/10.1080/0143968042000277548>
- Silverstone Roger, *Television and Everyday Life*, Routledge, London and New York 1994.
- Szostak Sylwia, Mihelj Sabina, *Coming to Terms with Communist Propaganda: Post-communism, Memory and Generation*, "European Journal of Cultural Studies" 2017, no. 20(3), pp. 324–340. <https://doi.org/10.1177/1367549416682247>
- Tucker Paul, Wolfenden Helen, Sercombe Howard, *Scheduling for Christmas: How an 'ordinary' Piece of Television Became Extraordinary*, "Journal of Popular Television" 2017, no. 5(1), p. 31–48. https://doi.org/10.1386/jptv.5.1.31_1
- Walatek Andrzej, *Pracowite dni*, "Radio i Telewizja" 1963, no. 52.
- Werts Diane, *Christmas on Television*, Praeger Publishers, Westport 2006.
- Wojtyński Maciej, *Telewizja w Polsce do 1972 roku*, [s.n.], Warszawa 2011.

Sex, Drugs, and Suicide in Youth-oriented TV Series of Different Countries: Controversial Content and the Level of Acceptability for a Sensitive Audience

ABSTRACT. Rosinska Olena, *Sex, Drugs, and Suicide in Youth-oriented TV Series of Different Countries: Controversial Content and the Level of Acceptability for a Sensitive Audience*. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 93–107. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.6>

This article investigates the portrayals of acute problems faced by young people, a sensitive population category, in youth-oriented series available on various open media platforms, both international (such as Netflix, YouTube) and national ones (for example, Polsat Box Go, TVP, Megogo, Volia, Oll tv, etc.). Additionally, the study aims to examine the censorship methods employed by national media platforms for media content targeting a highly sensitive youth audience. The research focuses on TV series for youth and adolescents as a specific genre of artistic and educational content that addresses significant personal and social issues while entertaining. This includes the Polish series *Sexify* (2021, 2022); the Ukrainian series *First Swallows* (2019, 2020), *Sex, Insta and ZNO* (2020), the Spanish web series *Elite* (2018); the British series *Sex Education* (2019); and the American series *13 Reasons Why* (2017–2020), all of which are intended for viewers aged 16 and over. The Ukrainian series of *The New One* (2019) is not subject to detailed analysis but is mentioned for comparison and as an example available on the Netflix platform. The research addresses such issues as differing perceptions of youth-oriented series by representatives of different generations and the provision of certain behaviour models through media content.

KEYWORDS: youth-oriented series, sex education, values, narratives, problematic, social context

The perception of youth-oriented series varies between different generations of children and parents. The younger generation is often drawn to the freedom and openness in depicting all aspects of a teenager or young adult's life. Conversely, parents are often concerned about scenes related to sex life, drug use, suicidal intentions, and other forms of risky behaviour. This dynamic creates a field of mental tension in the perception of youth-oriented film content and stimulates the need for research in this area. In some sense, a range of youth-oriented series appear as an attempt to unite expectations of these two different audiences, merging the desire of the older generation (parents) to secure children by discussing hard questions with the desire of the younger generation for their problems to be covered in the media environment, and for them to receive answers to pressing questions. In this context, the form of material provision is extremely important, as it should not be moralizing or mentoring while covering a social factor in young

people's life. Consequently, the creators of youth-oriented TV series face a complex challenge: on the one hand, they need to meet the audience's demand by showcasing the intensity of issues experienced by individuals aged 16–18; on the other, it is crucial to consider the media-psychological impact of these films on this highly sensitive audience. As noted in research by Debra Dudek, Giselle Woodley and Lelia Green, youth-oriented series must be bright, “biting” and often shocking, which may scare an adult audience. However, this approach is necessary for filmmakers targeting this age group to achieve the desired effect:

Challenging a dominant social perception of sexually explicit materials as harmful to young people, and suggesting instead that such materials may be beneficial, the series demonstrates how young people may come together to learn about themselves and each other, even as they confront the double standards of a hypersexualised society.[1]

In this regard, a very important question concerns maintenance of balance between frankness, “verisimilitude,” excitement, and the characters' behaviour that resonates with the target audience, while introducing important narratives that help prevent real problems in a teenager or young person's life, fostering a deeper understanding of their age, nature and feelings. The required balance is not always possible to achieve, as sometimes the focus is more on the problem, the tragedy of experiencing it, than on solutions or finding a positive outcome.

The content selection policies of various streaming platforms differ from those of official television channels. The latter ones tend to impose certain limitations on films that touch upon controversial topics (sexuality, drug use, etc.). It is important to understand what specific elements in youth-oriented series might cause concern and how their target audience perceives them. Additionally, we must consider how the level of content accessibility in a particular country, readiness to raise questions as a social issues, and discussions within the context of national or religious values etc. differ. This will be the focus of our attention and differentiate this research from previous studies, as youth- and teenager-oriented series have long held the attention of from different fields because “Teen series play a central role in the socialization process of young people, since they offer portrayals and models that young people can relate to, identify with, or modify and break.”[2]

Researchers emphasize the extreme importance of monitoring young people and their media consumption: “While youth is both a group of people that demands top priority in society and a sort of

[1] D. Dudek, G. Woodley, L. Green, *Own Your Narrative: Teenagers as Producers and Consumers of Porn in Netflix's Sex Education*, “Information, Communication & Society” 2022, no. 25(4), p. 505.

[2] M. Fedele, M.-J. Masanet, *The 'Troubled Rebel Girl' and the 'Boy-Next-Door': The Apparent Inversion of Gender and Love Archetypes in 13 Reasons Why, Élite and Sex Education*, “The Journal of Popular Television” 2021, no. 9(3), p. 335.

‘state’ or period with a highly valued aesthetic, lifestyle, and attitude, youth – in both of these forms – is also demonized and heavily monitored and controlled.”[3] For instance, Louisa Allen[4] suggests viewing the *Sex Education* series as an important addition to school health education courses. Lauri Nunn specifies that she saw this project as an opportunity to speak openly about sex with a younger audience[5] without moralizing and taboo. The series has also been analysed as conveying messages about the importance of sexual health, with researchers noting that these narratives prevail in all the seasons, establishing this statistically.[6] The Spanish series *Elite* was researched by Silvia Díaz-Fernández[7] and Janina Reinhardt[8] primarily with regard to the presence of heterosexuality. The Polish series *Sexify* is not sufficiently researched but publications by Angela Fabris suggest that the series found harmony between sexuality, romanticism and humour.[9] Additionally, Aurora Fortez Martínez and Rebeca Córdova Tapia[10] explored the series of *Sex Education* and *Sexify* concerning health education. The American series *13 Reasons Why* has also been studied in depth, with works by Victor Hong,[11] Jr Cooper and Michael Townsend,[12] Sansea L. Jacobson,[13] among others. Olena Rosinska[14] discussed the Ukrainian series *First Swallows, Sex, Insta and ZNO* in the context of our research. The researchers focus on the methods of the media representation of acute problems faced by teenagers and adolescents, the level of trauma in depicting these prob-

[3] T.L. Anderson, *Sex, Drugs, and Death: Addressing Youth Problems in American Society*, Routledge, New York and London 2012.

[4] L. Allen, *What Can the Netflix Series Sex Education Teach School-Based Sexuality Education?*, “American Journal of Sexuality Education” 2023, pp. 1–19.

[5] C. Frost, *Sex Education Creator Laurie Nunn on Transforming the Awkward Teenage Experience into a TV Masterpiece*, Royal Television Society, 7.01.2020, <https://rts.org.uk/article/sex-education-creator-laurie-nunn-transforming-awkward-teenage-experience-tv-masterpiece> (accessed: 20.12.2023).

[6] S. Tauty et al., *Sexual Health Promotion Messages for Young People in Netflix Most-watched Series Content (2015–2020): Mixed-methods Analysis Study*, “BMJ Open” 2021, no. 11(12), pp. 1–11.

[7] S. Díaz-Fernández, *Post-queer Sexualities? Exploring the (Re)definition of Male’s Heteronormativity in the Netflix Show Elite*, “Feminist Media Studies” 2023, no. 23(6), pp. 2530–2545.

[8] J. Reinhardt, *Using Series Like Élite as a Means of Making the Unspeakable Speakable*, [in:] *Taboos and Controversial Issues in Foreign Language Education: Critical Language Pedagogy in Theory, Research and Practice*, eds. Ch. Ludwig, T. Summer, Routledge, London and New York 2023.

[9] A. Fabris, *Sexify Netflix serial original*, “Seriarte. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual” 2022, no. 2, pp. 1–4.

[10] A.F. Martínez, R.C. Tapia, *La educación sexual a través de las series de televisión para adolescentes: Sex Education y Sexify como estudio de caso*, “Oportunidades y retos para la enseñanza de las artes, la educación mediática y la ética en la era postdigital” 2021, no. 1, pp. 1410–1427.

[11] V. Hong et al., *13 Reasons Why: Viewing Patterns and Perceived Impact among Youths at Risk of Suicide*, “Psychiatric Services” 2019, no. 70(2), pp. 107–114.

[12] M.T. Cooper Jr. et al., *Suicide Attempt Admissions from a Single Children’s Hospital Before and After the Introduction of Netflix Series 13 Reasons Why*, “Journal of Adolescent Health” 2018, no. 63(6), pp. 688–693.

[13] S.L. Jacobson, *Thirteen Reasons to Be Concerned About 13 Reasons Why*, “The Brown University Child and Adolescent Behavior Letter” 2017, no. 33(6), pp. 8–24.

[14] O. Rosinska, *Life on Edge: Acute Problematics of Teen Series*, “Synopsis: text, context, media” 2023, no. 29(1), pp. 38–46; O. Rosinska, *Images of Parents in Youth-oriented Series: Narrative of Couterposing*, “Visnyk of the Lviv University. Series Journalism” 2023, pp. 52–53.

lems, the characters' relations with their parents and correspondingly, interaction scenarios. Instead, a comprehensive study of narratives of sexuality and its connections with social issues in several series from different countries has not been conducted so far.

The following is based principally on content analysis. Additionally, for two series, a simplified statistical method is used for analysing audience data (views on Netflix and YouTube as popular streaming platforms). A systemic analysis allows the presentation of narrative structures in each series chosen by their authors.

YouTube and Netflix as Transnational Environment for Transmitting Models

Youth-oriented series are demonstrated through the streaming platform Netflix, which has recently begun actively presenting films produced in Ukraine, in particular, the series titled *The New One*. Moreover, this research includes two Ukrainian series not available on the platform but with a large number of views on YouTube.

On the one hand, such selection of material will allow the specificities of national scenarios in content formation for audiences of this age to be traced, and on the other, it will help to find common scenarios presenting the sexuality of teenagers and young adults in series, identify problem issues, and specify perspectives and efficient strategies for its narrative direction.

The great popularity of the series being analysed demonstrates that such a problem-oriented direction in films is effective. Moreover, their additional promotion on Netflix, a platform with a high engagement rate among viewers in this age category, further proves their productivity. The content distributed on this streaming platform has an extremely wide global reach and consequently can influence the formation of worldviews and value systems in the younger generation, especially due to the popular youth series. Thus, consumption of the same content forms a certain international community with the same perception of problems; this occurs beyond the borders of national moral values, cultural taboos, etc., i.e. we can speak of the transitional spread of particular discourses, such as attitudes toward personal sexuality and the perception of women's sexuality, the issue of LGBTQ+ sexuality, etc. topics to which some cultures were closed until relatively recently.

Zbyszek Melosik introduces a notion of the "global teenager"[15] to describe a generalized viewer, indicating the existence of global viewers sensitive to common problems. On the other hand, the content produced in a particular country provides an opportunity to observe differences in vision, solutions and presentation of problematic issues. Researchers highlight this complexity, for example:

[15] Z. Melosik, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Oficyna Wydawnicza "Impuls", Kraków 2013.

The complexity of the discourses regarding affect, desire and sexuality which Netflix offers in these series contributes to the dissemination – through their platform or on non-official channels via Internet – of equality and diversity, that upon occasions does not coincide with the dominant sociocultural and political-legislative order present in the countries that consume these texts.[16]

Further analysis will reveal how similar issues are presented with different levels of openness, sensitivity and societal acceptance in content from different countries.

Hence, Netflix serves as the least censored streaming platform, providing a venue for acute-problem content not broadcast on national television in many parts of the world. For example, Sylwia Szostak, analysing possibilities of the platform compared to Polish national television states: “It is not difficult to understand why such a series as *Sexify* could not appear on TVP or a significantly more liberal station TVN...”[17]

It is worth noting that while the series *13 Reasons Why*, *Elite* and *Sexify* appeared on the global streaming platform Netflix, the series *First Swallows* was released on Ukrainian television and the series *Sex, Insta and ZNO* became the first Ukrainian web-series, initially available only on the Megogo platform and later on YouTube. Before 2022, Ukraine did not actively cooperate with Netflix, which indicates potentially less stringent age censorship of television content compared to other countries, as specified by Sylwia Szostak. However, this can be understood due to varied feedback from viewers of different age categories regarding films about sex, drugs, suicide, and violence.

The issues raised in youth-oriented series are often complex, controversial, and explicit, which can lead to mixed reactions from different generations. For example, parents’ reactions to the series *Sex Education* reflect this divide: “This is pornographic in nature. I would have felt uncomfortable as hell watching this with my parents as a teen and would never allow my child to watch this period while they lived in my home”; “This is NOT for kids, not for teens, this show is all about sex! In the first thirty seconds of the first episode there is nudity. There is nudity, foul language, even full-frontal view genitalia, sexting and things kids do not need to know about!”[18] However, other viewers mentioned that they watched the series with their children and wished they had had similar resources at that age. This ambivalence reflects the diverse attitudes of the viewing audience, as noted by American media:

Problems of Youth-oriented TV Serials: Controversies, Intergenerational Viewer Conflicts, Media Reflections

[16] F.A. Zurian, F.-J. García-Ramos, L.-G. Vázquez-Rodríguez, *La difusión transnacional de discursos sobre sexualidades no normativas vía Netflix: el caso Sex Education (2019–2020)*, “Comunicación Y Sociedad” 2021, pp. 1–22 [trans. – O.R.].

[17] S. Szostak, *Serwisy streamingowe a lokalna branża audiowizualna – mapowanie wpływu Netflix*

na polski sektor produkcji, “Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2023, no. 35(44), pp. 204–226 [trans. – O.R.].

[18] Cited from the service <https://www.common-sensemedia.org/tv-reviews/sex-education/user-reviews/adult> (accessed: 30.04.2024).

So why isn't *Sex Education* a bigger deal? The name alone is problematic for an American audience, with more conservative parents wary of the concept."^[19]

Similarly, the Spanish series *Elite* received mixed responses regarding its appropriateness for the intended age group. It caused disputes concerning its acceptability for audience of the specified age category, etc.^[20]

The series *13 Reasons Why* sparked significant controversy due to its focus on suicide. A review by Monique Zizzo captures the general concern:

The show contains instances of rape, sexual assault and drunk driving. One episode even depicts Hannah's suicide in a graphic, horrific scene; her suicide was not censored, but depicted "with as much detail and accuracy as possible." This scene in particular has caused controversy among parents, school officials and mental health experts... is it dangerous for teens to watch such raw depictions of mental illness and suicide, or is it healthy and beneficial for them to be exposed to the reality of these situations?^[21]

The Ukrainian series *First Swallows* met with a similar reception, with its first season focusing on a suicide investigation and the second on a murder disguised as a suicide. Media outlets described the series as unprecedented for Ukrainian television,^[22] comparing its first season with *13 Reasons Why* and the second with *Euphoria*,^[23] highlighting how Ukrainian cinema must align with global trends in youth-oriented content due to the limited production of national films for this audience.

The creators of the Ukrainian series *Sex, Insta and ZNO*, which depicts the lives of modern-day teenagers, also faced censorship challenges. *Detector Media* noted: "The difficulty in implementing such material consists in the existence of mine-and-legal environment where you can easily blow yourself with the rating 16+ ... *Sex, Insta and ZNO* is a revolutionary and simultaneously experimental series that courageously goes beyond boundaries."^[24] Other reviews praised the series for its realistic portrayal of teenage life, including profane language and sex.^[25]

This research aims to demonstrate that while media may highlight the provocative nature of these series, their importance lies in how

[19] A. Bundel, *Like Any Adolescent Romance*, 'Sex Education' Eventually Had to End, MSNBC, 22.09.2023, <https://www.msnbc.com/opinion/msnbc-opinion/sex-education-netflix-season-4-rcna111453> (accessed: 15.12.2023).

[20] B. Piazza, *Netflix's Spanish-Language Series 'Elite' Is a „Teen” Drama – Is It Actually Appropriate For Teens?*, Distractify, 15.04.2022, <https://www.distractify.com/p/is-elite-appropriate-for-teens> (accessed: 15.12.2023).

[21] M. Zizzo, *The 13 Reasons Why Controversy: Is It Safe for Teens to Watch?*, Inkspire, 27.07.2017, <https://inkspire.org/post/the-13-reasons-why-controversy-is-it-safe-for-teens-to-watch/-KmcYOKwTHGqPacrjuN9> (accessed: 30.04.2024).

[22] R. Bugaychuk, "First Swallows": How Ukrainian Television Started to Speak on Social Themes Without Shame, Vertigo, <https://vertigo.com.ua/pershi-las-tivky-serial/> (accessed: 15.12.2023).

[23] Ibidem.

[24] Y. Pidhora-Hviazdovskyi, "Sex, Insta and ZNO": A Milestone in the Ukrainian Series Production, Detector Media, 29.11.2020, <https://detector.media/kritika/article/182927/2020-11-29-seks-insta-i-zno-etapnyy-moment-v-ukrainskomu-serialnomu-vyrobnytstvi/> (accessed: 18.12.2023).

[25] Y. Samusenko, "Sex, Insta and ZNO": Vinnitsa's Euphoria, Moviegram, 12.04.2020, <https://moviegram.com.ua/sex-insta-zno> (accessed: 23.12.2023).

they depict acute problems faced by teenagers and young adults. This includes both the worldview they create (whether society is safe for young people and how tolerant it is of diversity) and the availability of positive scenarios for resolving difficult situations. The latter aspect is crucial from a psychological perspective, as the viewer, reader or listener who encounters media signals about problems without solutions may perceive the world as a psychologically hostile environment. This is particularly impactful for adolescents transitioning from the familiar world of the family to the independent adult world.

The majority of youth problems are often examined through the lens of sexuality because sexuality profoundly influences many aspects of a person's life. For teenagers, it represents a realm of the unknown and a critical part of their initiation into adulthood. Sexuality is an area that has historically been taboo, with adults often reluctant to provide guidance. This is a way to learn about themselves and their partner, to build social relations. Firstly, it occurs through understanding their identity. This theme has been taboo for a long time; some countries still lack appropriate sex education, and instead, this area is highly mythologized and psychologically traumatic for uneducated young people; secondly, this context is additionally attractive for the viewer.

The series analysed show that while discussions about sex and relationships are natural for teenagers, they often remain triggers for the adult generation. Teenagers in these series appear comfortable discussing sex, relationships, and accepting sexual otherness.^[26] Themes of homosexuality are prevalent, and the latest season of *Sex Education* introduces queer characters. The spectrum of depicted sexual otherness ranges from social acceptance to stigmatization.

For instance, both seasons of *First Swallows* feature gay characters, including teenagers and adults. In the first season, although the character Fedia experiences aggression from a peer, the shame of being revealed, and non-acceptance by his father, he eventually accepts himself and finds understanding. In the second season, however, homosexuality is stigmatized through humiliation, disapproval, a necessity to hide his identity, highlighted by an adult character creating a fictitious family because his way of life must exclude for him a possibility to live a good life and run business. This indicates a powerful signal about societal intolerance towards sexual otherness, which can exacerbate young people's anxiety and lead to destructive psychological practices. In the first season of *Sexify*, Paulina has concerns regarding her orientation due to a lack of joy in her relationship with her boyfriend and her admiration for a girl. However, the second season resolves her conflict by having her enter into a harmonious relationship with a boy. While

Sexuality as a Socialization Method

[26] W. Jakubowski, *Sex Education, czyli serial jako źródło wiedzy o świecie młodzieży*, "Studia Edukacyjne" 2020, no. 57, pp. 17–32.

this is a positive storyline, its perception can be ambiguous concerning societal readiness for tolerance. Angelika Kucińska writes:

First, this is an extremely normative series. All the heroes are straight people, and twins – applications *Sexify* and *Sexiguy* aim at creating a couple between women and men, other options are not mentioned. Two episodes, which are visibly compulsory, are not enough to speak about diversity and equal representation.[27]

Such stigmatization or shyness regarding sexual otherness reflects the general state of societal acceptance, with fears and avoidance indicating a lack of readiness for tolerance. For young audiences, this can prompt additional doubts, as raising these issues can also trigger anxiety in Polish or Ukrainian societies. Series creators often self-censor, shift the focus from difficult questions, and propose simple, unrealistic solutions. In Polish and Ukrainian series, a classical patriarchal society is depicted that stigmatizes otherness, rendering this painful, shameful, or even disastrous. While *Sexify* might appear to be an anthem to feminism, the second season contradicts this by showing the girls failing to succeed on their own and not receiving support from other women.[28]

Conversely, homosexual relationships in *Elite* and *Sex Education* are depicted with more complexity, addressing national and cultural taboos (*Elite*), masculine non-acceptance by fathers (*Sex Education*), religious doubts (*Sex Education*), incapability of forging relations psychologically (*Sex Education*), infidelities (*Sex Education, Elite*), and happy relations (*Sex Education*), as well as bisexuality (*Sex Education, Elite*). These series offer important narratives for young people: they need to understand themselves, they can be themselves, and speak about this. However, *Elite* has been criticized for excessively aestheticizing homosexuality, focusing more on male relationships than heterosexual ones (one Instagram user left an angry comment concerning the series: “Not every person on the planet is gay. You are trying too much”).[29]

In two out of the three series specified here, there arises a question concerning the proportions of sexuality and religion. For instance, in the series of *Sex Education* the character Eric grapples with whether his church will accept his identity, as his family has. In Season Six, this issue finds a solution in a mystic way: Eric sees a god-woman, who encourages him to become a priest to promote tolerance. In contrast, in the second season of *First Swallows*, Eva’s religious family actively objects to and stigmatizes her sexuality, despising her as an individual. In the first season of *Sexify*, Paulina hides her relationship and cohabitation with her boyfriend from her parents because she is a devout

[27] A. Kucińska, *Więcej misji, mniej cringe’u*. “*Sexify*” już nie żenuje jak kiedyś?, Newonce.net, 11.01.2023, <https://newonce.net/artykul/wiecej-misji-mniej-cringe-u-sexify-juz-nie-zenuje-jak-kiedys-recenzja> (accessed: 15.12.2023).

[28] W. Jakubowski, op. cit., pp. 17–32.

[29] Cited from the resource K. Reilly, *Elite’s Gay Relationship Netflix Sharing Rainbows*, Refinery29, 17.10.2018, <https://www.refinery29.com/en-us/2018/10/214264/elite-netflix-homophobia-response> (accessed: 15.12.2023).

Catholic believer. The girl lives a double life even internally, she feels discomfort and dissociation. In the first of the three series, the scenario for resolving issues related to pretending, self-rejection, and confrontation is effective. In the other two series, there is no clear resolution; instead, the solution is portrayed as a loss of self and conformity.

In the second season of *First Swallows*, religiousness is portrayed as aggressive. Within the religious family, numerous prohibitions force the heroine, Eva, to hide her interests and seek excuses for studying journalism, while any relationships are labelled as fornication. Although this theme is not fully developed, there are details that reveal this painful layer: lack of money, fear, thoughts of selling her innocence, quarrels with her mother, and offensive words from her.

In general, relationships with parents are addressed to some extent in all the series, as this is a significant issue for young audiences and often involves psychologists. Several series, such as *Sex Education*, *13 Reasons Why*, and *Elite*, deeply explore themes of how parents work on themselves, help their children, and try to build healthy relationships as their children grow up. In the series *The New One* and *Sexify*, this theme is also partially explored. However, in *First Swallows*, *Sex*, *Insta and ZNO*, there is considerable misunderstanding between parents and children, with parents lacking the psychological maturity to improve these relationships. This may be due to the fact that in Ukraine, the practice of professional psychological counselling and family therapy is still developing.

The Ukrainian series *Sex. Insta. ZNO* was showcased by the 1+1 channel on their official website with the following description: “About her. About him. About you. About real life. Openly and truly. Uncomfortable and non-censored. No stereotypes. *Sex, Insta, ZNO*: about the life of Generation Z in the first series for the Ukrainian platform.” This highlights how the series goes beyond traditional television censorship, as indicated by the channel’s statement: “Such advert stories will not be shown on TV, but we have decided to take a risk.” The series was thus shown on the digital platform of the TV channel, available exclusively within Ukraine. *Sex, Insta and ZNO* is a story that aims to portray various characters and life circumstances that reflect real-life experiences. The digital format of the series enabled a comprehensive exploration of themes that are often deemed unacceptable and uncomfortable for public discussion, presenting life from different perspectives.”^[30] The series has been noted for its explicit content, which some reviewers see as an advantage over other youth series. For example, Hanna Demchenko writes: “The dialogues and behaviours of the characters are closest to real teenagers, sometimes surprising by going beyond

Ukrainian Youth-oriented TV Series: The Problem of Audience Readiness for New Social Scenarios

[30] “*Sex, Insta, ZNO*”: On 1+1 the First Youth Digital Series in Ukraine Starts on 1+1”, UNIAN, 25.11.2020, <https://www.unian.ua/lite/kino/seks-ins->

[ta-i-zno-de-divitisya-onlayn-11233055.html](https://www.unian.ua/lite/kino/seks-ins-ta-i-zno-de-divitisya-onlayn-11233055.html) (accessed: 23.12.2023).

established clichés. Moreover, the series is much more explicit than previous ones – it is full of sex scenes.”[31]

In contrast, the series *The New One* falls significantly short in several areas compared to the other series analysed. The teenage characters are overly simplified and lack believability. The series appears to be more suited for a general audience rather than teenagers, adhering closely to the “soap opera” template with positive heroes, shallow storylines, and typical characters. Despite addressing themes such as drug use, teenage crime, school conflicts, and social stratification, because the heroine is a simple girl who comes to the elite school (similar to the series *Elite*), the viewership statistics on Netflix do not indicate high levels of interest. Interestingly, out of all the youth-oriented series, *The New One* was selected for presentation on the platform. Most reviews classify it as suitable for a “wide audience,” meaning it is not specifically targeted at teenagers or adolescents, unlike the other films analysed.

General Analysis of Issues in Youth-oriented TV Series

We offer a classification of the issues depicted across various youth series, identifying both constructive and destructive narratives. This approach is pertinent because the target audience is highly impressionable and benefits from narratives that highlight positive solutions to challenging situations, providing emotional support and psychological balance.

Table 1. Problems important for age-specific audiences depicted in the films

Problem	<i>Sex Education</i>	<i>Elite</i>	<i>13 Reasons Why</i>	<i>Sexify</i>	<i>First Swallows</i>	<i>Sex, Insta and ZNO</i>	<i>The New One</i>
Good relations with parents	+	+	+	+	-	-	+/-
Sex education	+	+/-	+/-	+	-	-	-
Problem of violence	+	+	+	-	+	-	-
LGBTQ+	+	+	+	+	+	+	-
Standardized gender roles	+	+	+	+	+	+	+
Non-standardized gender roles	+	+	+	+		+	-
Woman as a personality	+	+	+	+	-	+	-
Romantic love story	+	+	+	+	+	+	+
Religious aspects of education	+	-	-	+		-	-
Positive characters	+	+	+/-	+	-	-	+
Sex as escape from psychological problems	+	+	+	+	+	+	-
Men's domination in relations	+	+	+	+	+	+	-
Women's domination in relations	+	-	+	+	+	+	-
Cultural differences	+	+	+	-	-	-	-

Source: Author's analysis.

[31] H. Deinichenko, *Swallows and Lesbians: How Ukrainian Teen Series Speak about Gender*, Gender in details, 16.02.2021, <https://genderindetail.org>.

<ua/library/mistetstvo/ukrainski-pidlitkovi-seri-aly-pro-hender.html> (accessed: 15.12.2023).

Table 1 illustrates a possible range of issues relevant to the age-specific audience, touching upon sexual and social choices, gender identity, and the search for one's own identity. Notably, *Sex Education* addresses the broadest spectrum of these issues, doing so with the nuance and sensitivity of a psychotherapist. Instead, the series *The New One* covers the fewest issues, and, despite its melodramatic elements, fails to accurately portray the real lives of teenagers.

A “+–” sign indicates that while a problem was raised, it was not developed effectively, and there may be elements of exaggeration. It should be noted that Polish and Ukrainian series do not emphasize cultural differences, presenting their societies as culturally and nationally homogeneous.

Each series under discussion reveals social anomalies such as drugs, violence, and depictions of adults who negatively impact teenagers (see Table 2). Additionally, teachers often fail to understand the protagonists, exhibiting dominance or disrespect. These moments, however, can be portrayed in different ways. For instance, a film might illustrate how to overcome these destructive influences, as seen in *Sex Education*. On the other hand, a film might exaggerate or even aestheticize these issues, as observed in *First Swallows*.

Table 2. Destructive narratives indicating a dangerous world

Problem	<i>Sex Education</i>	<i>Elite</i>	<i>13 Reasons Why</i>	<i>Sexify</i>	<i>First Swallows</i>	<i>Sex, Insta and ZNO</i>	<i>The New One</i>
Destructive narratives	–	–	+	–	+	+	+
Images of destructive adults	+–	+	+	–	+	+	+
Images of destructive teachers	+–	–	–	–	+	+	+
Suicide	–	+	+	–	+	–	–
Murder	–	+	–	–	+	–	–
Drugs	+–	+	+	+–	+	–	+

Source: Author's analysis.

Sexify contains minimal destructive narratives, presenting light entertainment. Although drug use is depicted in a nightclub scene, it is not a recurring theme, none of characters uses them continuously, does not sell, etc., which is why it is marked with “+–” in the table. Similarly, *Sex Education* features occasional destructive characters (Adam's father and mother and Maeve's brother), but these individuals are portrayed with depth and multifaceted personalities. For instance, Adam's father does great internal work on self-acceptance and comes to accept his son, affording love and harmony. Maeve's mother has lived a hard life, her feelings are diverse and although she is irresponsible in general, she tries to understand her daughter's feelings. The drug use in *Sex*

Education is occasional, the harm they cause is emphasised and it is shown that it is possible to live without them.

In contrast, *First Swallows* (Season 2) highlights destructive narratives related to drug use and selling, potentially increasing young viewers' anxiety about adulthood. The narrative of domination as a way to survive and build relations refers to the images of aggressive female sexuality and male violence: Kira, a journalism lecturer who is trying to dominate others in professional and personal life to overcome her own trauma after a rape in captivity; a librarian in a university who literally thrusts herself on a student, who wants to receive information important for him, pours him alcohol. Aggression generates aggression, this system is impossible to leave, and the film does not show such an exit. To some extent, aggression is even glorified – a suit, an image of a beautiful and intelligent woman, a winner, “cool.”

First Swallows, *13 Reasons Why*, *Elite* – all these series tackle sensitive themes such as suicide; on one hand, they require discussion but these discussions are not completely safe, therefore, on the other hand, they require handling to avoid triggering vulnerable viewers. For these reasons, it is important to show positive models of solving crisis situations or tragical inevitability of such events and their consequences. The makers of the products being analysed managed to do that, although *13 Reasons Why* has sparked intense media and public debate, as discussed in our previous research.

Conclusions

The analysis of viewership statistics for youth-oriented TV series on Netflix and YouTube demonstrates the great popularity of this type of content. Although we cannot assess this empirically, we can hypothesize that the audience primarily consists of young people. Series produced in countries with a long-standing presence on Netflix are accessible to viewers worldwide, whereas the presence of Ukrainian film production is notably weaker, as the country has only recently begun to engage with the platform. Therefore, we assume that Ukrainian youth film production is primarily popular with domestic audiences at this stage. However, this audience is familiar with series produced in other countries that have already become classics. So, can we speak about a “global viewer” or a “global teenager” in this context? To some extent, yes, because the content available to mass audiences worldwide conveys certain narratives, behavioural models and worldviews, serving as an emotional and narrative foundation for young viewers during maturation. It is also noticeable that certain countries dominate this space, as their filmmakers have created bold, open content that quickly gained popularity due to its openness, trigger points, and even shocking nature. At this stage of research, it is difficult to answer whether this is generally related to the media and educational policies in these countries, as it requires a separate, step-by-step study and will become an interesting area for discussion. However, we can assume that in countries with a long tradition of democracy and the formation

of general tolerance for diversity and self-expression, there are more foundations for such reflections. In contrast, for a country that has long been under the pressure of propagandist totalitarian narratives, moving to other paradigms of perceiving human diversity is significantly more challenging. In this context, we can note that for the Ukrainian film market, youth-oriented film production from other countries becomes a necessary impetus for raising important issues. The emergence of such products in the national film market is undoubtedly an important step, and young audiences are ready for this. This, as in the case of every national film market, is an opportunity to maintain its uniqueness in the context of globalization and retain the attention of the national audience, making the need for such products undeniable.

Based on some cursory analysis, we can also assume that there is a difference between the youth-oriented content offered for general television and streaming platforms. This is quite natural, as there are certain censorship norms, often not openly declared but stimulated by state educational and media policies, channel policies, and the characteristics of the target audience, which today is predominantly adult. A more in-depth study of this difference may be promising for our research.

The youth audience needs films addressing acute problems, and filmmakers respond to this. Thus, we can assume that the emergence of such content is stimulated by audience demand and the desire to make the film both popular and profitable. The youth-oriented series analysed here are convincing examples of how one can attempt to meet the need for creating popular, profitable content while also addressing issues that are significant and relevant for young audiences. Due to the complexity of the problems and age, as well as society's social life in general, it can be difficult to find harmony between the intention to make an interesting series with an exciting plot to attract the viewer, and the need to implement narratives useful for young people without mentorship but only with a certain element of wise coaching. In the series *Sex Education*, this balance has been maximized, while in others, we see either a focus on individual problems or the absence of healthy narratives, provided there is an exciting plot available. Instead, none of the series leaves an unambiguous impression for the older viewer, thus dividing the audience into two categories: those who accept the complexity of the themes and those who want to avoid difficult questions.

Allen Louisa, *What Can the Netflix Series Sex Education Teach School-Based Sexuality Education?*, "American Journal of Sexuality Education" 2023, pp. 1–19, <https://doi.org/10.1080/15546128.2023.2282505>

Anderson Tammy L., *Sex, Drugs, and Death: Addressing Youth Problems in American Society*, Routledge, New York and London 2012.

Bugaychuk Roman, "First Swallows": *How Ukrainian Television Started to Speak on Social Themes Without Shame*, Vertigo, <https://vertigo.com.ua/pershi-las-tivky-serial/> (accessed: 15.12.2023).

BIBLIOGRAPHY

- Bundel Ani, *Like Any Adolescent Romance, 'Sex Education' Eventually Had to End*, MSNBC 22.09.2023, <https://www.msnbc.com/opinion/msnbc-opinion/sex-education-netflix-season-4-rcna111453> (accessed: 15.12.2023).
- Cooper Jr. Michael T. et al., *Suicide Attempt Admissions from a Single Children's Hospital Before and After the Introduction of Netflix Series 13 Reasons Why*, "Journal of Adolescent Health" 2018, no. 63(6), pp. 688–693, <https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2018.08.028>
- Deinychenko Hanna, *Swallows and Lesbians: How Ukrainian Teen Series Speak about Gender*, Gender in details, 16.02.2021, <https://genderindetail.org.ua/library/mistetstvo/ukrainski-pidlitkovi-serialy-pro-hender.html> (accessed: 15.12.2023).
- Díaz-Fernández Silvia, *Post-queer sexualities? Exploring the (Re)definition of Male's Heteronormativity in the Netflix Show Elite*, "Feminist Media Studies" 2023, no. 23(6), pp. 2530–2545. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2063361>
- Dudek Debra, Woodley Giselle, Green Lelia, *Own Your Narrative': Teenagers as Producers and Consumers of Porn in Netflix's Sex Education*, "Information, Communication & Society" 2022, no. 25(4), pp. 502–515. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2021.1988130>
- Fabris Angela, *Sexify Netflix serial original*, "Seriarte. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual" 2022, no. 2, pp. 1–4.
- Fedele Maddalena, Masanet Maria-Jose, *The 'Troubled Rebel Girl' and the 'Boy-Next-Door': The Apparent Inversion of Gender and Love Archetypes in 13 Reasons Why, Élite and Sex Education*, "The Journal of Popular Television" 2021, no. 9(3), pp. 335–353. https://doi.org/10.1386/jptv_00061_1
- Frost Caroline, *Sex Education Creator Laurie Nunn on Transforming the Awkward Teenage Experience into a TV Masterpiece*, Royal Television Society, 7.01.2020, <https://rts.org.uk/article/sex-education-creator-laurie-nunn-transforming-awkward-teenage-experience-tv-masterpiece> (accessed: 20.12.2023).
- Hong Victor et al., *13 Reasons Why: Viewing Patterns and Perceived Impact among Youths at Risk of Suicide*, "Psychiatric Services" 2019, no. 70(2), pp. 107–114, <https://doi.org/10.1176/appi.ps.201800384>
- Jacobson Sansea L., *Thirteen Reasons to Be Concerned About 13 Reasons Why*, "The Brown University Child and Adolescent Behavior Letter" 2017, no. 33(6), pp. 8–24, <https://doi.org/10.1002/cbl.30220>
- Jakubowski Witold, *Sex Education, czyli serial jako źródło wiedzy o świecie młodzieży*, "Studia Edukacyjne" 2020, no. 57, pp. 17–32. <https://doi.org/10.14746/se.2020.57.2>
- Katatkarn Jasmine, *Netflix Statistics: The Ultimate List for 2023*, Academy of Animated Art, 22.04.2023, <https://academyofanimatedart.com/netflix-statistics> (accessed: 22.12.2023).
- Kucińska Angelika, *Więcej misji, mniej cringe'u. "Sexify" już nie zenuje jak kiedyś?*, Newonce.net, 11.01.2023, <https://newonce.net/artykul/wiecej-misji-mniej-cringe-u-sexify-juz-nie-zenuje-jak-kiedys-recenzja> (accessed: 15.12.2023).
- Martínez Aurora Forteza, Tapia Rebeca Córdova, *La educación sexual a través de las series de televisión para adolescentes: Sex Education y Sexify como estudio de caso*, "Oportunidades y retos para la enseñanza de las artes, la educación mediática y la ética en la era postdígita" 2021, no. 1, pp. 1410–1427.
- Melosik Zbyszko, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Oficyna Wydawnicza "Impuls", Kraków 2013.
- Pidhora-Hviazdovskyi Yaroslav, *"Sex, Insta and ZNO": A Milestone in the Ukrainian Series Production*, Detector Media, 29.11.2020, <https://detector.media/kritika/article/182927/2020-11-29-seks-insta-i-zno-etapnyy-moment-v-ukrainskomu-serialnomu-vyrobnystvi/> (accessed: 18.12.2023).

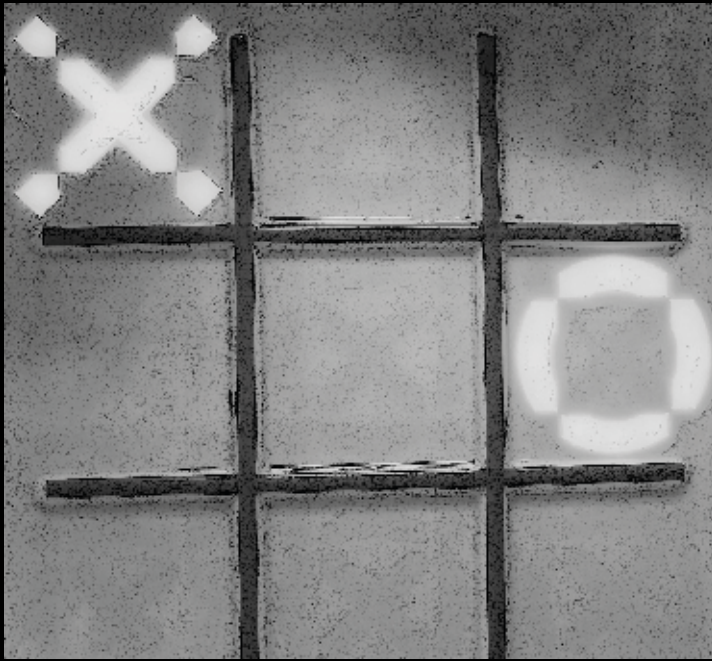
- Piazza Bianca, *Netflix's Spanish-Language Series 'Elite' Is a "Teen" Drama – Is It Actually Appropriate For Teens?*, Distractify, 15.04.2022, <https://www.distractify.com/p/is-elite-appropriate-for-teens> (accessed: 15.12.2023).
- Reilly Kaitlin, *Elite's Gay Relationship Netflix Sharing Rainbows*, Refinery29, 17.10.2018, <https://www.refinery29.com/en-us/2018/10/214264/elite-netflix-homophobia-response> (accessed: 15.12.2023).
- Reinhardt Janina, *Using Series Like Élite as a Means of Making the Unspeakable Speakable*, [in:] *Taboos and Controversial Issues in Foreign Language Education: Critical Language Pedagogy in Theory, Research and Practice*, eds. Christian Ludwig, Theresa Summer, Routledge, London and New York 2023.
- Rosinska Olena, *Images of Parents in Youth-oriented Series: Narrative of Counterposing*, "Visnyk of the Lviv University, Series Journalism" 2023, pp. 52–53, <http://dx.doi.org/10.30970/vjo.2023.52-53.11748>
- Rosinska Olena, *Life on Edge: Acute Problematics of the Teen Series*, "Synopsis: text, context, media" 2023, no. 29(1), pp. 38–46, <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.6>
- Samusenko Yuriy, "Sex, Insta and ZNO": *Vinnitsa's Euphoria*, Moviegram, 12.04.2020, <https://moviegram.com.ua/sex-insta-zno> (accessed: 23.12.2023).
- "Sex, Insta, ZNO": *On 1+1 the First Youth Digital Series in Ukraine Starts on 1+1, Unian*, 25.11.2020, <https://www.unian.ua/lite/kino/seks-insta-i-zno-de-divitsiya-onlayn-11233055.html> (accessed: 23.12.2023).
- Szostak Sylwia, *Serwisy streamingowe a lokalna branża audiowizualna – mapowanie wpływu Netflix'a na polski sektor produkcji*, "Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication" 2023, no. 35(44), pp. 204–226, <https://doi.org/10.14746/i.2023.35.44.13>
- Tauty Solenne et al., *Sexual Health Promotion Messages for Young People in Netflix Most-watched Series Content (2015–2020): Mixed-methods Analysis Study*, "BMJ Open" 2021, no. 11(12), pp. 1–11, <https://doi.org/10.1136/bmjopen-2021-052826>
- Zizzo Monique, *The 13 Reasons Why Controversy: Is It Safe for Teens to Watch?*, Inkspire, 27.07.2017, <https://inkspire.org/post/the-13-reasons-why-controversy-is-it-safe-for-teens-to-watch/-KmcYOkwTHGqPacrjuN9> (accessed: 30.04.2024).
- Zurian Francisco A., García-Ramos Francisco-Jose, Vázquez-Rodríguez Lucía-Gloria, *La difusión transnacional de discursos sobre sexualidades no normativas vía Netflix: el caso Sex Education (2019–2020)*, "Comunicación Y Sociedad" 2021, pp. 1–22. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.8041>

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXIII
Number 42
Poznań 2023

ISSN 1731-450X



Special Issue:
Rules of games

Censorship, Speakability and Contemporary Green Fiction Cinema

ABSTRACT. Aveyard Karina, *Censorship, Speakability and Contemporary Green Fiction Cinema*. “Images” vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 109–124. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.7>

This article considers the relative paucity of environmental fiction films in relation to documentaries with similar thematic concerns. It engages theories of censorship, in particular, the processes of informal and prior censorship, to better understand the myriad of forces that shape the possibilities, parameters and limitations for contemporary environmentally focused cinematic narratives. It is argued that while informal modes of censorship can be difficult to discern in their everyday operation, the effects can be highly significant, influencing not only content but also form and genre.

KEYWORDS: censorship, environmental film, speakable discourse, green consciousness, environmental emotion

This article represents an attempt to better understand the relative paucity of contemporary environmental fiction films in comparison with the number of environmentally themed documentaries currently being produced, distributed and consumed. In particular, it suggests that this disparity may be more fully illuminated through examination of the ways in which environmental films and filmmakers are subjected to censorship. Reflecting the multi-layered workings of censorship itself, the emphasis here is on the often opaque but highly significant influence of processes of informal and prior censorship, rather than looking just at direct state bans or other overt processes of restriction. Theories of censorship tend not to have been engaged to date in the rich body of academic work that exists on environmental cinema. Rather, there has been a focus more on the form, themes and ideologies embedded in texts and what they might reveal about the filmmakers and industries that enable their creation and/or the attitudes and beliefs of societies more broadly.[1] This article both builds on and extends these concerns by suggesting an explicit link between the workings of informal censorship and the production and circulation of environmental films.

The formation of this analysis has its origins in my experiences as the Director of the University of East Anglia’s annual Green Film Festival (GFF). As its name suggests, the GFF focuses on the exhibition

Introduction

[1] For example: E.E. Moores, *Landscape and the Environment in Hollywood Film*, Palgrave, London 2017; P. Brereton, *Environmental Ethics and Energy Extraction: Textual Analysis of Iconic Cautionary Hollywood Tales*: Chinatown (1974), There Will be Blood (2007),

and Promised Land (2012), “Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment” 2020, no. 27(1), pp. 6–26; *Ecocinema Theory and Practice*, eds. S. Rust, S. Monani, and S. Cubitt, Routledge, New York and London 2013.

of films that engage contemporary environmental and climate justice issues. The programme usually runs over four to five days, structured principally around the screening of films but with additions such as guest speakers, Q&A sessions, market/information stalls and hands-on workshops that give further context to the films and extend opportunities for social connection and exchange. The programme has an international focus and regularly screens films that are not made in English. It is a free event based in Norwich (where the University of East Anglia is located), using a variety of venues around the city, including the iconic Norwich Castle, Theatre Royal and local cinemas, as well as the university campus.

Across its eight-year history, the GFF has mostly screened documentary films, with the occasional fiction title in its early iterations (before I became the Festival Director in 2022, taking over at the conclusion of that year's event). As part of the initiatives implemented for the 2023 festival, we secured a new venue for the final evening – Cinema City, a three-screen arthouse cinema in Norwich, owned by UK exhibitor/distributor, Picturehouse – with the aim of screening a fiction film to close the Festival. We selected *Woman at War* (Benedikt Erlingsson, 2018), an Icelandic-Ukrainian co-production. However, securing this film was a lengthy process, as we found that the number of relevant fiction titles to select from was very much smaller than comparable documentaries. The problem was not one predominantly of distribution and/or copyright restriction,[2] but rather stemmed from the paucity of fiction film titles overall to select from.

We were looking for a fiction film with a particular set of subjectivities, and these were prioritised ahead of any specific genre or style. While the range of themes we were open to was at once very broad (from global warming, pollution, waste, energy, indigenous land and cultural rights, food and water security, non-human rights, biodiversity, diseases, epidemiology, consumerism, capitalist systems and more), the selection also had some definable parameters. The Festival is explicitly framed within a contemporary environmental and climate justice-oriented consciousness, distinguished by its decentering of humanity in relation to the natural world, a growing sense of urgency, and expanded possibilities for action. This 'green' planetary consciousness is encapsulated by Richard Maxwell and Toby Miller:

Green has come to stand for the good life – not merely our own but that of our fellow animals and our collective descendants yet to be born. It stands for a new solidarity that takes off from climate science to seek a better, more secure future that transcends ... individual agency or investor returns.[3]

[2] As a non-profit and free event we are typically able to secure films on non-theatrical terms with a single-screening licence, which renders most titles accessible, even if they have not previously been released commercially in the UK.

[3] R. Maxwell, T. Miller, *How Green is Your Smartphone?*, Polity, London 2020, p. 11.

The term 'Climate Fiction' or 'Cli-Fi' has become a popular means of denoting creative stories and narratives that engage this awareness and purpose. As a designation, Climate Fiction has its origins in literature but is also applied to film.[4] It is a searchable category on the film listing database IMDB and appears on two user-generated lists on the film-only streaming platform Mubi. Currently, on other major streaming platforms (including Netflix, Amazon Prime, Paramount+, Apple TV) it is a search term that will return recommendations but is not an identified content grouping.

During the work of locating a suitable fiction film for our event, I considered whether the problem in finding one could be attributed to the way I was searching for them. I applied much the same process as for the documentaries, which involves keyword searches on Google with multiple terms, as well as looking at IMDB, genre and themed searches on streaming platforms, and the programmes of other environmental film festivals, including many outside the UK. In contrast with the experience of finding non-fiction films for screening relatively easily, I continually located much the same limited selection of films no matter which investigative route was taken. Our selection of *Woman at War* was by no means a compromise; this is an excellent film that received a very warm reception from our audience, but it was selected from a relatively narrow range of possibilities.

Detailed research undertaken by the Norman Lear Centre at USC Annenberg published in 2022 suggests that my experience was not an isolated instance but part of a wider absence in the representation of the contemporary environmental crisis. Its report, which communicates much simply in its title, *A Glaring Absence: The Climate Crisis is Virtually Non-existent in Scripted Entertainment*, was based on a study of the frequency of mentions of 36 climate change keywords in US TV and film content between 2016–2020. Researchers found these keywords (which included carbon footprint, clean energy, climate crisis/change/justice/disaster/emergency/migration, fossil fuel, global warming, sea level and save the planet) appeared in only 2.8% of scripts, with only 0.6% mentioning 'climate change' specifically. On the few occasions when climate change did appear, it was rarely linked to extreme weather events, the fossil fuel industry or individual climate actions.[5]

In politics and news, research suggests the absence may not be as immediately 'glaring'. In the UK, detailed analysis of 200 years of English Hansard records by the Carbon Brief in 2019 found an increase in the use of the term 'climate change' in parliamentary debates in recent decades,

Green Consciousness: Culture, Politics and Citizens

[4] R. Glass, *Global Warning: The Rise of 'Cli-fi'*, *The Guardian*, 31.05.2013, <https://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warning-rise-cli-fi> (accessed: 24.01.2024).

[5] S. Giaccardi, A. Rogers, E.L. Rosenthal, *A Glaring Absence: The Climate Crisis is Virtually Non-existent in Scripted Entertainment*, USC Norman Lear Centre, October 2022, https://learcenter.s3.us-west-1.amazonaws.com/GlaringAbsence_NormanLearCenter.pdf (accessed: 22.01.2024), pp. 8–12.

superseding ‘greenhouse effect’, which had become popular in the 1980s. At the date of their report, ‘climate change’ had been mentioned over 19,000 times in parliament, a figure that seems substantial, but which also requires some qualification. Almost half of these mentions were by Labour Party MPs and peers who were not in government for the majority of the period this term has been in its widest use. It is also important to note the mentions in themselves are not indicative of any particular position on the environment and climate; in fact, they range widely, from statements of support and calls to action through to the expression of doubt or opposition to climate related science, policies and legislation. The need for caution in interpreting the mentions too positively (from the perspective of climate justice action) is further underlined in one of the report’s non-headline findings, which noted that while a large number of British MPs were using Twitter (now X) – 576 of a total 650 MPs, only 64 of these (of which 42 were from Labour) were following climate scientists on the platform.[6] Over a similar time period, separate analysis of international media coverage by the Media and Climate Change Observatory indicates that news reports on climate and environmental issues have grown significantly. However, one of the key trends identified in 2023 was a 4% decline in news stories that year, continuing a decrease (14%) from the zenith of news coverage of the issue recorded in 2021.[7]

Together with the content that populations read and watch, and what their elected representatives say, the goods and services that citizens buy have been another important site of negotiation and engagement with a growing green consciousness. Across numerous parts of the world, many consumer products and services are increasingly attaching themselves to ‘green values’, promoting sustainable attributes such as product or packaging recyclability, sustainably produced ingredients, carbon offsetting, ethical manufacturing processes, locality and durability. In some instances (though not all), consumers demonstrate a willingness to pay a premium for products with one or more these attributes. A recent report published by Deloitte from data collected in 23 countries led with the statement ‘[S]ustainable products are no longer niche.’ It claimed that in April 2023 46% of consumers had purchased at least one sustainable good or service, noting, however, that this figure had reached 61% in 2021, and attributed the decline to rising inflation rather than pointing to a change in consumer sentiment.[8] Such statistics can be read as signs of awareness and of a *desire* on the

[6] J. Gabbatiss, *Analysis: The UK Politicians, Who Talk the Most about Climate Change*, Carbon Brief, 11.09.2019, <https://www.carbonbrief.org/analysis-the-uk-politicians-who-talk-the-most-about-climate-change/> (accessed: 25.01.2024).

[7] Media and Climate Change Observatory, *A Review of Media Coverage of Climate Change and Global Warming in 2023*, University of Colorado Boulder, 2024, <https://sciencepolicy.colorado.edu/icecaps/>

[research/media_coverage/summaries/special_issue_2023.pdf](https://www2.deloitte.com/us/en/insights/industry/retail-distribution/consumer-behavior-trends-state-of-the-consumer-tracker/sustainable-products-customer-expectations.html) (accessed: 22.01.2024).

[8] L. Pieters et. al., *Green Products Come of Age*, Deloitte Insights, 31.05.2023, <https://www2.deloitte.com/us/en/insights/industry/retail-distribution/consumer-behavior-trends-state-of-the-consumer-tracker/sustainable-products-customer-expectations.html> (accessed: 24.01.2024).

part of some financially able citizens to make a positive action towards the planetary effort utilising their individual purchasing power. While it is outside the focus here, it is relevant to add that those efforts are simultaneously undermined on a regular basis by the exaggeration or misrepresentation of the environmentally positive features of consumer products and services (greenwashing) by corporations.[9]

Two lines of thought emerge from this very brief overview: Firstly, that in the Global North, and in particular the Anglo-American parts of it, the environment and climate action, as broad concerns, are permitted within public discourses. It is an accepted and legitimate topic to discuss, though what is said may vary significantly. Secondly, that engaging and/or performance of a green consciousness is part of the consumer experiences of a substantial number of citizens. However, the trend that emerges in relation to green films more specifically is that while documentaries proliferate, creative fiction-based stories seem to be slower to emerge. This article contends that theories of censorship may offer a useful approach to understanding some of this lag.

In its most obvious forms censorship involves actions taken by nation states and/or corporations to control the movie consumption practices of its citizens. These restrictions can take a variety of forms, from the designation of content ratings and corresponding limitations on cinema admission (usually based on age), demands to remove or edit perceived offensive scenes, through to an outright ban on the screening of some films. Collectively, such interventions are grounded in assumptions about the power of film to offend, disturb and/or subvert, and to influence human thoughts and behaviour in sustained and material ways. At their core, these ‘techniques of government’ seek to contain radical possibilities – possibilities for thought and action that could disrupt or destabilise the established compliance of populations as either consumers or citizens, or both.[10]

There is little evidence to suggest that in the Anglo-American parts of the Global North state action to ban and/or restrict environmental films has been a substantive limiting factor in the representation of progressive environmental and climate justice concerns. However, there have been some notable instances in recent years where explicit control over media content has been exercised in ways perceived as limiting free speech. In 2023 the UK national broadcaster, the BBC, announced it would not screen live to air the final episode of *Wild Isles*, a nature documentary series narrated by the renowned wildlife

Censorship and Content Control

[9] For example: R. Donald, *Climate Delay and the Fossil Fuel Industry* | Ketan Joshi, Planet: Critical, 9.11.2023, <https://www.planetcritical.com/p/climate-delay-and-the-fossil-fuel-industry> (accessed: 25.01.2024); T. Miller, *Greenwashing Sport*, Routledge, Oxon and New York 2018; T. Miller, *Greenwashing Culture*, Routledge, Oxon and New York 2017.

[10] M. Foucault, *Power: Essential Works of Foucault 1954–1984*, vol. 3, trans. J.D. Faubion, Penguin Books, London 1994, p. 343; M. Bunn, *Reimagining Repression: New Censorship Theory and After*, “History and Theory” 2015, no. 54(1), p. 39.

filmmaker and advocate David Attenborough. While earlier episodes in the series had been broadcast, the last episode was offered instead only on the BBC's streaming platform iPlayer. This final instalment in the series offers a stark perspective on environmental degradation and loss in the UK and the reasons for it, and the BBC was heavily criticised for what many environmental advocates believed was a capitulation to right-wing political pressure.[11]

Several years earlier, the release of the documentary *Planet of the Humans* (Jeff Gibbs, 2019, with executive producer Michael Moore) also caused considerable controversy, although in that case it was environmental advocates who were calling for its ban. *Planet of the Humans* looks at the development of renewable energy as an alternative to fossil fuels. It is highly critical of environmental advocates and questions the ethics of their links to corporations and wealthy elites. Numerous highly regarded scientists and environmental activists declared the content of the film misleading and dangerous, and there were multiple calls for its distribution to be curtailed.[12] The film was eventually removed from YouTube, after amassing over 8 million views. However, the deletion was temporary, and the film was reinstated within a week or so. YouTube claimed the film was removed due to a copyright issues with some of its footage. The decision was nevertheless condemned by some, including the filmmakers, as an attack on free speech.[13]

While debates on these two examples was impassioned and polarised, those involved behaved, broadly speaking, in legally sanctioned ways. In other parts of the world, environmental advocacy, including the making of films on the issue, is regularly a far more dangerous activity to be engaged in. In the Global South, censorship actions by governments and corporations against advocates imperils not only livelihoods, safety and liberty but also life itself. The NGO Global Witness has been tracking world-wide violence against land and environmental activists for over a decade. Their first ten-year review in 2021 reported that 1733 activists had been killed in the previous decade, including 200 in the past year alone, the majority in Latin America (mostly Brazil, Colombia and Mexico), the Philippines and India.[14]

[11] H. Horton, *BBC Will Not Broadcast Attenborough Final Episode Over Fear of 'Rightwing Backlash'*, *The Guardian*, 10.03.2023, <https://www.theguardian.com/media/2023/mar/10/david-attenborough-bbc-wild-isles-episode-rightwing-backlash-fears> (accessed: 25.01.2024).

[12] O. Milman, *Climate Experts Call for 'Dangerous' Michael Moore Film to Be Taken Down*, *The Guardian*, 28.05.2020, <https://www.theguardian.com/environment/2020/apr/28/climate-dangerous-documentary-planet-of-the-humans-michael-moore-taken-down> (accessed: 24.01.2024).

[13] L. Chilton, *Planet of the Humans: Michael Moore and Jeff Gibbs Criticise 'Blatant Act of Censorship' After Controversial Documentary Removed From YouTube*, *The Independent*, 26.05.2020, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/planet-of-the-humans-michael-moore-youtube-removed-censorship-climate-change-a9532221.html> (accessed: 24.01.2024).

[14] Global Witness, *A Decade of Defiance: Ten Years of Reporting Land and Environmental Activism Worldwide*, September 2022, <https://www.globalwitness.org/en/campaigns/environmental-activists/decade-defiance/#a-global-analysis-2021> (accessed: 25.01.2024), pp. 4–5, 17.

As further, though less violent, examples of repression, Russia has made well documented efforts in recent years to suppress environmental advocacy, banning leading NGOs from working in the country, and criminalising citizens who continue to cooperate with them.[15] China has been also subject to scrutiny over the repeated disappearance of popular environmental documentaries from its domestic internet services. Highly regarded documentary filmmaker Wang Jiuliang has had several of his films deleted, including *Plastic China* (2017) and *Beijing Besieged by Waste* (2010).[16] In 2015, another film, *Under The Dome* (Jing 2015) about China's pollution crisis, was also removed from several popular Chinese streaming services after it amassed over 300 million views in the days following its release.[17]

Discussion of environment and climate issues in threatening and hostile contexts cannot be regarded as similarly permissible or accepted as it is in the Global North contexts discussed above. Despite the very serious risks, numerous important and highly impactful documentary films have emerged from the Global South in recent years, drawing attention to pressing and urgent issues. However, the kind of privilege that creates space for more imaginative creativity (privileges such as time, money and stability/safety) is unquestionably less accessible. Fictional forms are not rendered entirely absent in the Global South, but the situations from which they originate are undoubtedly more challenging. This may contribute to some of the noted paucity in fiction titles, but certainly not the entirety of it. In the Global North, there are many places that enable filmmakers socially and economically (albeit within certain industrial boundaries[18]) and where they do not face explicit restriction and/or the danger of violence. Yet the production of green fiction cinema in these relatively free and open circumstances continues to remain emergent rather than actively dynamic.

While censorship is often most explicitly manifested and recognisable in forms of state intervention, these actions are always underpinned by a complex web of socio-cultural and political systems and interactions. Within this wider framework of influence, regulation and repression by states and corporations may be regarded as a distillation, or an end point in a longitudinal and multi-layered *processes* of censorship. These processes are rendered most effective in their opaqueness and imperceptibility, qualities which Judith Butler notes work to insu-

Censorship and Social Control

[15] L. Koralova, *In 2023 the Kremlin Worked to Dismantle Russia's Environmental Movement: Some of It Survived*, The Moscow Times, 28.12.2023, <https://www.themoscowtimes.com/2023/12/28/in-2023-the-kremlin-worked-to-dismantle-russias-environmental-movement-some-of-it-survived-a82383> (accessed: 14.01.2024).

[16] K. Zhao, *China's Environmental Woes, in Films That Go Viral, Then Vanish*, The New York Times,

28.04.2017, <https://www.nytimes.com/2017/04/28/world/asia/chinas-environmental-woes-in-films-that-go-viral-then-vanish.html> (accessed: 16.01.2024).

[17] T. Branigan, *China Takes Environmental Documentary That Went Viral off the Web*, The Guardian, 6.03.2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/mar/06/china-takes-environmental-documentary-off-the-web> (accessed: 24.01.2024).

[18] E.E. Moore, op. cit.

late the complex informal processes of censorship as a socio-political practice from the risk of instability by protecting them from the possibility of contestation.[19] In this context, state and corporate interventions may be understood as indicative of failures (from the perspective of elites) in these processes, a breakdown in efforts to appropriately direct and contain institutions, citizens and other actors in order to contain them within the acceptable boundaries of a given socio-political context.[20] These broader social structures and the dynamics of their network of actors and institutions *precede* the imposition of explicit and visible forms of information control, determining when and in what form the latter is perceived to be required. It is a set of practices that form part of what Pierre Bourdieu terms 'prior censorship'.[21]

Bourdieu conceptualises the landscape within which censorship takes place as a 'field' structured by the governance of both 'access to expression and the form of [that] expression.'[22] This field determines who gets to speak and the platforms and pathways through which it may be said (form), as well as what (content) is authorised or acceptable. In terms of its governance, the structure of this field is hierarchical in an ideological sense, with those at the apexes of power permitted to regulate its form and boundaries. However, it is only partly hierarchical in its operation. Censorship encompasses a diverse range of highly complex, non-linear processes that can be understood as an exemplar of Foucault's notion of governmentality and the ways in which it works through intersecting layers of regulation and control that are simultaneously direct, co-opted and self-moderated. Within this frame of understanding, power, as manifested in censorship, is vastly heterogeneous and multiplicitous.[23]

Conceptualising a process that precedes Bourdieu's notion of the field and its site as a process of 'prior censorship', Butler argues the 'field of censorship' is not created simply by what occurs within it. She contends that within the field actors and citizens are first pre-constructed in order to *then* enter and behave within in that space.[24] Butler frames this wider conceptualisation of censorship as the 'speaking discourse', which she conceptualises as constituted by form and content (Bourdieu) but with the added dimension of knowledge, a pre-condition that enables actors and citizens to know how to behave in the field and for it to be rendered intelligible to them and others.[25] When subjects stray too far from recognised terms, concepts and familiar modes of speech, their ability to enter into the space of the field of censorship can be constrained or blocked entirely.

Considered in relation to environmental fiction cinema, Butler's intersecting framework of form, content and knowledge illuminates

[19] J. Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, London 1997, p. 130.

[20] P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, trans. G. Raymond, M. Adamson, Polity Press, Cambridge 1991, pp. 138–139; M. Bunn, op. cit., pp. 26–27.

[21] P. Bourdieu, op. cit., p. 138.

[22] Ibidem.

[23] M. Foucault, op. cit., pp. 343–344.

[24] J. Butler, op. cit., pp. 130–132.

[25] Ibidem, p. 133.

an approach to gaining a more nuanced understanding of the key factors that enable, moderate and/or constrain production. Rather than considering films at the point where they enter the discourse as finished products (and where they might be open to explicit forms of censorship), it opens analysis to the *prior* processes that shape the conception, production and future possibilities of these films – how the speakable discourse and its subjects are constructed, questions that have not previously been given much attention in environmental cinema research.

The remainder of this article focuses on the ways in which the workings of prior censorship can be discerned in environmental cinema through conventions of form (type of film, fiction vs non-fiction) and genre. These are key prior organising frameworks for fiction film, pre-determining how they enter fields of accepted discourse and the terms upon which they exist there.

The speakable discourse is constructed from a vast array of influences, actors and subjects that intersect and intermingle across multiple hierarchies of influence and sites of exchange. The analysis here does not represent an attempt to capture this process in its entirety: such a task is so vast as to be beyond the scope of this article. Rather, the focus is on form and genre as entry points from which linkages between form, content and knowledge can begin to be discerned. In doing so, the aim is to make visible some important processes that shape the ‘field’ of environmental cinema, and the workings of censorship more broadly.

Form

Form (or type) and genre function as fundamental organising structures for commercial film. They enable the identification of films for a range of industrial purposes, especially financing and marketing. They also have aesthetic and textual dimensions, and are engaged as stylistic modes that filmmakers variously work within, subvert or recombine. These recognisable categories help audiences understand what is presented to them and, in this way, they also have a role in determining what is speakable. Shared knowledge and expectations of format and genre enable actors and subjects in the field to exchange information and ideas, and to understand each other. This shared knowledge is part of what enables social groups to construct a consensus and to ‘act together,’^[26] a process that is crucial to prior censorship and its necessity for a perception of consensus that elides the contestation of power relations that underpins it.

The distinction between fiction and non-fiction film formats – or feature film and feature documentary – is a fundamental delineation in film production. While both tell stories and construct narratives and use many of the same filmic techniques, they are separated by expectations of content. Non-fiction formats deal in material emanating from the

[26] C.R. Miller, *Genre as Social Action*, “Quarterly Journal of Speech” 1984, no. 70(2), pp. 151–167.

real world as lived in and experienced by audiences, featuring people that have really existed and events that have actually happened. While fiction films can be based on real world stories and stylistically can be highly realist, they are not bound to the same expectation of adherence to a particular set of essentialisms on a given topic. In order for films to realise their communicative purpose they must be capable of being understood by their audience, not just what they are saying but what they *are*. A film that cannot be understood is one that has strayed so far from the acceptable modes of form and content that, in a theoretical sense, its existence may be called into question; it is outside its field and is unrecognisable.

Shared knowledge and expectation of form represent a certain baseline of understanding that renders these forms accessible and recognisable. This allows audiences to perceive both what the film is (in a cultural sense) and what it is communicating to them. However, form also marks out key points of distinction. Audiences often *expect* (and are more willing) to be informed by a documentary, they look more towards being *entertained or emotionally engaged* by a fiction film. This generally provides documentaries with more scope to communicate empirical information and with more reason to be hopeful their audiences will be receptive to it.

Sean Cubitt has suggested this is informative/education aim of documentaries is aided by new possibilities created in the use of data visualisation and modelling favoured by environmental documentaries. He sees these visual tools as crucial to more effectively communicating the nature and scope of environmental and climate issues, which can otherwise be difficult for people to fully grasp and engage with because it is a topic that is at once immense, diffuse and highly complex.[27] In contrast, Pat Brereton argues that the possibilities of affect in fiction stories can actually make them more engaging and powerful than their non-fiction counterparts. More specifically, that emotional engagement creates an active dialogue that transcends deficit models of knowledge exchange and opens up new possibilities for climate change learning and action that begins from emotion rather than empirical knowledge.[28]

Social science-based research suggests that Brereton's assertions have merit. A recent study of the link between knowledge and pro-environmental behaviour noted it had been 'convincingly' shown that deficit models (where information is provided with the aim of changing behaviour) are not, on their own, sufficient to achieve sustainability goals. In a study conducted by Geiger et al., it was found that that despite high levels of general and environmental knowledge in their sample, pro-environmental behaviour was only average. They suggest

[27] S. Cubitt, *Everyone Knows This Is Nowhere: Data Visualization and Ecocriticism*, [in:] *Ecocinema Theory...*, pp. 279–298.

[28] P. Brereton, op. cit., p. 9.

this disparity may be the result of normative and situational influences but also highlighted a growing interest in ‘environmental emotions’ as an alternative mediator of knowledge that might help to close this gap.[29] While it may yet to be more fully realised, it underlines the potential for fiction-based environmental cinema, as emotional mediators of knowledge, to contribute substantially to the ongoing development of a green consciousness.

Ellen Moore’s study of genre and the environment in contemporary Hollywood film contends that genre categories not only provide a means of discerning differing perspectives on environmental issues from a content or textual perspective, but also function as a means of understanding the operative ideologies of the entertainment media industry. For films produced in the Anglo-American parts of the Global North, this approach suggests a way of understanding where and how some of the capacities for fiction film to engage a green rather than just environmental consciousness may currently be stalled. Moore argues that the genres typically favoured for environmental stories help reveal the industry’s positionality and the discourses of consensus which it attempts to construct to serve both its own interests and those of other institutions and corporations. This cultural approach to genre also serves to temper and reorient some of the collective ambition for environmental fiction as explicit political tools or agents of change, and where they are imagined as working through evidence rather than emotion. This has seen some films and filmmakers critiqued variously for falling short of satisfactorily ‘represent[ing] the reality of the natural world,’[30] the imperatives of science and the mission of environmental movements.[31]

Brereton suggest that environmental fiction film narratives have tended to follow particular patterns of thematic concern and narrative construction that encompass a prevalence for innocent or primitive protagonists (such as children, animals, non-human sci-fi characters, robots), a nostalgia for the past in which a simpler or more authentic life was possible and an attachment to residual elements in the present that symbolise that past.[32] Moore’s approach to analysis provides a way to engage and further illuminate these tendencies by directing attention to the ontologies and epistemologies that underpin them. She suggests four key questions as central to uncovering these as represented in film: how the problem/s is identified; who is responsible; what solution/s exist; and who should fix it.[33]

[29] S.M. Geiger, M. Geiger, O. Wilhelm, *Environment-Specific vs. General Knowledge and Their Role in Pro-environmental Behavior*, “Frontiers in Psychology” 2019, vol. 10, article 718.

[30] D. Whitley, *Animation, Realism, and the Genre of Nature*, [in:] *Moving Environments: Affect, Emotion,*

Ecology, and Film, ed. A. Weik von Mossner, Wilfred Laurier University Press, Waterloo 2014, p. 145.

[31] P. Brereton, op. cit., p. 8.

[32] Ibidem.

[33] Ibidem, p. 14.

Genre

Science fiction and fantasy genres have been a popular vehicle for environmental film stories, and these often engage the kind of innocents or primitives that Brereton alludes to (for example *Wall-E* [Stanton, 2008], *Avatar* [James Cameron, 2009], *Okja* [Bong Joon-ho, 2017], *FernGully: The Last Rainforest* [Bill Kroyer, 1992]). These kinds of framings distance the responsibility for the dire situation presented in the story, either by setting them outside the narrative (*Wall-E* begin with Earth is already abandoned and covered in rubbish) or by positioning the destructive behaviour as an outlier – the work of an *evil* corporation, not just a corporation. The solution is individual and local, and in this way also broadly non-disruptive and certainly not inviting radical socio-political possibilities.

This tendency towards diffusing responsibility for climate action through localisation of problems is demonstrated across another key genre for environmental cinema, dramas focused on the misdeeds of companies and conglomerates. In films such as *Silkwood* (Mike Nichols, 1983), *Erin Brokovich* (Steven Soderbergh, 2000), *Promised Land* (Gus Van Sant, 2012) and *Dark Waters* (Todd Haynes, 2019), the gross misconduct of the companies involved is starkly portrayed. Here the questions of what the problem is and who is responsible for it are very clear indeed, but any outrage it might elicit is dampened and contained in the singular or one-off nature of the story and its subjects. These might be connected to one-off stories in other places, but these tend to be treated as exceptions. This similarly limits the potential for contestation by encouraging audiences and others to perceive a distinction between virtuous and evil capitalism, the former associated with economic prosperity and positive impacts on living standards, while the latter is defined by its ruthless acquisitiveness and unethical business practices.^[34]

Disaster movies and science fiction often overlap in their fetishisation of technology and human ingenuity – another regular trope of environmental fiction film and of real-world responses to the environmental crisis by governments and capital more broadly. Again, in these representations, responsibility and accountability for solutions is conveniently devolved and diffused to technocrats. As Ulrich Hoffmann argues in his critical evaluation of the possibilities of green growth, technology offers a highly attractive solution for maintaining current economic and socio-political structures and systems because the possibility of innovating humanity out of impending ecological disaster is less confronting than the need to fundamentally alter societies and their socio-economic drivers.^[35] Following this line of thinking, Christopher Nolan's *Interstellar* (2014), for example, sees the hopes of humanity pinned on a team of astronauts in outer space searching for

[34] Ibidem, p. 15.

[35] U. Hoffmann, *Can Green Growth Really Work? A Reality Check That Elaborates on the True (Socio-)economics of Climate Change*, [in:] *Green*

Growth: Ideology, Political Economy and the Alternatives, eds. G. Dale, M. Mathai, J. Puppim de Oliveira, Zed Books, London 2016, pp. 22–23.

a new, habitable planet as Earth's liveability reaches a crisis point. In disaster movies such as *2012* (Roland Emmerich, 2009), *San Andreas* (Brad Peyton, 2015) and *Geostorm* (Dean Devlin, 2017), human skill and ingenuity also triumph in quite unrealistic ways in the face large-scale, catastrophic natural events.

In such films, a certain nostalgia is also perceptible, a time when it seemed human capacity could not just outwit nature but also control it – an idea that has underpinned frontier stories, especially Western and settler narratives, in cinema for decades. The latter is also evident in films such as *The Day the Earth Stood Still* (Scott Derrickson, 2008, adaptation of 1951 version), in which Klaatu the alien is sent to Earth to help humans learn to collaborate and thereby avoid ecocide. After emphasising the exceptionalism and specialness of humanity, the story sees Klaatu increasingly convinced by and invested in these ideas and culminates in him sacrificing his own life to save Earth and its inhabitants. It is a resolution that can only seem reasonable when non-human life (as part of the resources of nature) is perceived as subordinate to and created in the service of humans.

While environmentally orientated, none of the films mentioned in the previous section could really be argued as aligning with the green consciousness that was outlined at the beginning of this article. They broadly engage an awareness of some of the possible and probable dangers posed by the continued destabilisation of the natural world. However, collectively, they tend to underline an uncomfortable relationship with responsibility (both cause and remedy) and the displacement of humans from the apex of the natural world. In filmic terms, this is resolved variously, often in ways that localise or isolate problems and solutions, and/or by indulging the fantastical promises of the technological and/or human willpower, determination and honourable virtues. In contrast, the green consciousness that Maxwell and Miller articulate, and which the Festival that I lead seeks to engage, is founded on solidarity, humility, a strong interest in climate justice, and cognisance of human fragility and its interconnectedness with non-humans and with the natural world.

The speakable discourse in popular environmental films from the Anglo-American parts of the Global North as briefly mapped out in the previous section does not suggest an obvious pathway for a new green consciousness to emerge from within that existing framework. Such moves would be disruptive and risk placing those who attempted to make them at the periphery of the field in which they seek to become actors, rather than simply exist as subjects, if they were to be allowed to act at all. Further sedimenting this intransience is the concentration of ownership and immense financial resources of the entertainment media industries, whose present ideologies regard profound systemic social change as threatening.

However, this may not be the area of the world from which such change could and in fact is emanating. Our fiction film in 2023 was

Environmental v Green Fiction Film

Woman at War, an Icelandic-Ukrainian co-production made outside the Hollywood studio system. For 2024, two of the three films on our shortlist also derive from outside the Global North entirely – *Utama* (Alejandro Loayza Grisi, 2022, Bolivia) and *The Cow That Sang a Song Into the Future* (Francisca Alegría, 2022, Chile). Our third, *Alcarràs* (Carla Simón, 2022) from Spain, was also made without major studio funds, and features non-professional actors, with much of its dialogue being in Catalan. These are all examples of films that engage a different type of consciousness about the relationship between humans and the environment. These films engage a sense of custodianship, and with it, collective responsibility, and emphasise the interconnection (and indivisibility) of land, language and cultural practice. In this ‘field’, the Global North’s logics of localisation and individualism, and limited responsibility meet the possibility of being subject to increased difficulty in remaining ‘speakeable.’

These films represent a departure from the notion of the natural world as a resource to be used primarily for the benefit of humans, and show the social and environmental costs of this extractive mentality. These ideas have been at the heart of operating logics of colonialism and Christianity for centuries, and more recently of industrial capitalism. They remain deeply embedded and still regularly celebrated despite the immense destruction it has wrought, so that the task of shifting this narrative is not a small one. The continued screening of these consciously green films in cinemas and film festivals in the Global North is not a solution in and of itself but can be a very small part of aiding this wider cause. While we can and should celebrate and promote this, it is also important not to lose sight of the fact that filmmakers in other parts of the world regularly undertake their work at great risk to themselves and their careers, and they require solidary, support and reciprocal action from us. In terms of Moore’s question of ‘who should fix it’, we should not allow the responsibility for change to be shouldered by those who did the least to create the problems in the first place.

Conclusions

Arts and culture, including film, have long been important spheres for negotiating, resisting and celebrating social change. They enable radical possibilities to be articulated and contested and for that which was previously unspeakable to be spoken and considered. As the work of Bourdieu and Butler highlights, governance of the systems that determine what is speakable is difficult to perceive and therefore sometimes difficult to challenge and change because censorship works in ways that elides its very existence. This article has suggested that theories of censorship enable the current constraints on the development of green fiction cinema in the Global North to be more clearly and precisely illuminated. In particular, the analysis has aimed to demonstrate that these constraints are not solely derived from nor exercised through the traditional hierarchies of industrial and governmental power. Rather, the roots of these constraints are diffuse and multiplicitous and explicitly shaped by the processes of informal censorship.

- Bourdieu Pierre, *Language and Symbolic Power*, trans. Gino Raymond, Matthew Adamson, Polity Press, Cambridge 1991.
- Branigan Tania, *China Takes Environmental Documentary That Went Viral off the Web*, The Guardian, 6.03.2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/mar/06/china-takes-environmental-documentary-off-the-web> (accessed: 24.01.2024).
- Brereton Pat, *Environmental Ethics and Energy Extraction: Textual Analysis of Iconic Cautionary Hollywood Tales: Chinatown (1974), There Will be Blood (2007), and Promised Land (2012)*, "Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment" 2020, no. 27(1), pp. 6–26. <https://doi.org/10.1093/isle/isz087>
- Bunn Matthew, *Reimagining Repression: New Censorship Theory and After*, "History and Theory" 2015, no 54(1), pp. 25–44.
- Butler Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, London 1997 (reprinted 2021).
- Chilton Louis, *Planet of the Humans: Michael Moore and Jeff Gibbs Criticise 'Blatant Act of Censorship' After Controversial Documentary Removed From YouTube*, The Independent, 26.05.2020, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/planet-of-the-humans-michael-moore-youtube-removed-censorship-climate-change-a9532221.html> (accessed: 24.01.2024).
- Cubitt Sean, *Everyone Knows This Is Nowhere: Data Visualization and Ecocriticism*, [in:] *Ecocinema Theory and Practice*, eds. Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt Routledge, New York and London 2013, pp. 279–298.
- Donald Rachel, *Climate Delay and the Fossil Fuel Industry | Ketan Joshi*, Planet: Critical, 9.11.2023, <https://www.planetcritical.com/p/climate-delay-and-the-fossil-fuel-industry> (accessed: 25.01.2024).
- Ecocinema Theory and Practice*, eds. Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt, Routledge, New York and London 2013.
- Foucault Michel, *Power: Essential Works of Foucault 1954–1984*, vol. 3, trans. James D. Faubion, Penguin Books, London 1994.
- Gabbatiss Josh, *Analysis: The UK Politicians Who Talk the Most about Climate Change*, Carbon Brief, 11.09.2019, <https://www.carbonbrief.org/analysis-the-uk-politicians-who-talk-the-most-about-climate-change/> (accessed: 25.01.2024).
- Geiger Sonja M., Geiger Mattis, Wilhelm Oliver, *Environment-Specific vs. General Knowledge and Their Role in Pro-environmental Behavior*, "Frontiers in Psychology" 2019, vol. 10, article 718. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00718>
- Giaccardi Soraya, Rogers Adam, Rosenthal Erica L., *A Glaring Absence: The Climate Crisis is Virtually Non-existent in Scripted Entertainment*, USC Norman Lear Centre, October 2022, https://learcenter.s3.us-west-1.amazonaws.com/GlaringAbsence_NormanLearCenter.pdf (accessed: 22.01.2024).
- Glass Rodge, *Global Warning: The Rise of 'Cli-fi'*, The Guardian, 31.05.2013, <https://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warning-rise-cli-fi> (accessed: 24.01.2024).
- Global Witness, *A Decade of Defiance: Ten Years of Reporting Land and Environmental Activism Worldwide*, September 2022, <https://www.globalwitness.org/en/campaigns/environmental-activists/decade-defiance/#a-global-analysis-2021> (accessed: 25.01.2024).
- Hoffmann Ulrich, *Can Green Growth Really Work? A Reality Check That Elaborates on the True (Socio-)economics of Climate Change*, [in:] *Green Growth: Ideology, Political Economy and the Alternatives*, eds. Gareth Dale, Manu V. Mathai, Jose A Puppim de Oliveira, Zed Books, London 2016, pp. 22–41.
- Horton Helena, *BBC Will Not Broadcast Attenborough Final Episode Over Fear of 'Rightwing Backlash'*, The Guardian, 10.03.2023, <https://www.theguardian.com>

- com/media/2023/mar/10/david-attenborough-bbc-wild-isles-episode-right-wing-backlash-fears (accessed: 25.01.2024).
- Koralova Lana, *In 2023 the Kremlin Worked to Dismantle Russia's Environmental Movement: Some of It Survived*, The Moscow Times, 28.12.2023, <https://www.themoscowtimes.com/2023/12/28/in-2023-the-kremlin-worked-to-dismantle-russias-environmental-movement-some-of-it-survived-a82383> (accessed: 14.01.2024).
- Maxwell Richard, Miller Toby, *How Green is Your Smartphone?*, Polity, Cambridge 2020.
- Media and Climate Change Observatory, *A Review of Media Coverage of Climate Change and Global Warming in 2023*, University of Colorado Boulder 2024, https://sciencepolicy.colorado.edu/icecaps/research/media_coverage/summaries/special_issue_2023.pdf (accessed: 22.01.2024).
- Miller Carolyn R., *Genre as Social Action*, "Quarterly Journal of Speech" 1984, no. 70(2), pp. 151–167.
- Miller Toby, *Greenwashing Culture*, Routledge, Oxon and New York 2017.
- Miller Toby, *Greenwashing Sport*, Routledge, Oxon and New York 2018.
- Milman Oliver, *Climate Experts Call for 'Dangerous' Michael Moore Film to Be Taken Down*, The Guardian, 28.05.2020, <https://www.theguardian.com/environment/2020/apr/28/climate-dangerous-documentary-planet-of-the-humans-michael-moore-taken-down> (accessed: 24.01.2024).
- Moore Ellen E., *Landscape and the Environment in Hollywood Film*, Palgrave, London 2017.
- Pieters Leon et al., *Green Products Come of Age*, Deloitte Insights, 31.05.2023, <https://www2.deloitte.com/us/en/insights/industry/retail-distribution/consumer-behavior-trends-state-of-the-consumer-tracker/sustainable-products-customer-expectations.html> (accessed: 24.01.2024).
- Whitley David, *Animation, Realism, and the Genre of Nature*, [in:] *Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film*, ed. Alexa Weik von Mossner, Wilfred Laurier University Press, Waterloo 2014, pp. 143–158.
- Zhao Kiki, *China's Environmental Woes, in Films That Go Viral, Then Vanish*, The New York Times, 28.04.2017, <https://www.nytimes.com/2017/04/28/world/asia/chinas-environmental-woes-in-films-that-go-viral-then-vanish.html> (accessed: 16.01.2024).

Into the Writers' Room: Looking at Polish Characters in Contemporary Dutch-Language Audiovisual Fiction Through the Lens of Production Research

ABSTRACT. Van Heuckelom Kris, *Into the Writers' Room: Looking at Polish Characters in Contemporary Dutch-Language Audiovisual Fiction Through the Lens of Production Research*. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 125–149. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.8>

This article looks into the genesis and development of Poland-related subject matter in foreign audiovisual media. It does so by adding a production-oriented perspective to the scholarly debate surrounding the appearance and instrumentalization of Polish characters in non-Polish TV shows. While pointing to the contingency – rather than the inevitability or the complete arbitrariness – of certain representational practices, this research draws on a series of samples and examples taken from the media landscape that the author is most familiar with, namely, contemporary audiovisual fiction produced in the Dutch language. The article is largely based on a range of semi-structured interviews conducted with Belgian screenwriters who have been closely involved in the creation and development of Polish characters for Flemish TV and film over the past three decades.

KEYWORDS: production studies, imagology, Polish characters, Dutch-language TV shows

“How we are seen determines in part how we are treated; how we treat others is based on how we see them; such seeing comes from representation”

Richard Dyer, *The Matter of Images*[1]

This article serves as a complement to a recently finished research project revolving around the portrayal of Polish migrants in European film over the past century.[2] Importantly, while the primary goal of the aforementioned project has been to cast a diachronic perspective on the emergence and development of migration-themed cinema in a distinctly European context, the two book-length monographs that came out of the longitudinal research not only took their cues from the

[1] R. Dyer, *The Matter of Images: Essays on Representations*, Routledge, London 1993, p. 1.

[2] K. Van Heuckelom, *Polish Migrants in European Film 1918–2017*, Palgrave Macmillan, Cham 2019;

K. Van Heuckelom, *Nostalgia, solidarność, (im)potenc-*

ja: obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS and Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Kraków 2022.

burgeoning field of transnational film studies, but also engaged – implicitly rather than directly – with the domain of so-called imagology, i.e., the academic discipline that investigates the function and circulation of ethnic and national stereotypes in a wide variety of texts and contexts.[3] Presented in the guise of a context-sensitive comparative discussion of some 200 European feature films produced over the past 100 years, one of the project’s underlying claims is that any profound analysis of the image of Poland and Poles in foreign audiovisual media cannot be separated from the strong and long-standing Polish involvement in international migration waves. Or, to put it differently, it is Poland’s firm position and reputation as an immigrant-sending country that has had – and continues to have – a substantial impact on how Poles and their homeland have been perceived and represented abroad.

Drawing further on the central tenets of the aforementioned project, the thrust of this article is to add a production-oriented dimension to the scholarly debate surrounding the appearance and instrumentalization of Polish characters in foreign audiovisual media. As I will argue, the proposed approach not only allows the general imagological framework to be refined – especially in the field of scripted TV and cinematographic content – it also aspires to contribute to a better understanding of the genesis and development of Poland-related subject matter in foreign audiovisual media. While pointing to the contingency – rather than the inevitability or the complete arbitrariness – of certain representational practices, I will equally attempt to further contextualize some findings and outcomes presented in the aforementioned monographs. For the sake of feasibility, however, the corpus used and discussed in this article will be rather limited in scope, as it will consist predominantly of samples and examples taken from the media landscape that I am most familiar with, namely, contemporary audiovisual fiction produced in the Dutch language. I will largely base my considerations and findings on a series of semi-structured interviews conducted with Belgian screenwriters who have been closely involved in the creation and development of Polish characters for Flemish TV and film over the past three decades.[4]

[3] *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, eds. M. Beller, J.T. Leerssen, Rodopi, Amsterdam 2007.

[4] The list of interviewed screenwriters includes (in alphabetical order and with indication of the date(s) on which the interview(s) were conducted): Geert Bouckaert (August 7, 2023), Frans Ceusters (August 11, 2023), Charles De Weerd (August 20, 2023), Pierre De Clercq (July 18 & 20, 2023), Rik D’hiet (August 14, 2023), Nathalie Haspelslagh (August 3, 2023), Luc Vancampenhout (August 2, 2023), Miel Van Hoogenbemt (July 25 & 26, 2023), Knarf Van Pelcom (August 19, 2023), Jean-Claude Van Ryckegem

(July 18 & 20, 2023), and Geert Vermeulen (July 14 & 15, August 14, 2023). Most of the interviews started out from the following three questions: 1. Which (f)actors led to the inclusion of a Polish character in your screenplay? 2. Could the Polish character involved have been replaced by a character from a different ethno-cultural background? 3. Were you, at the time of writing your screenplay, aware of or familiar with other Flemish/Belgian/foreign productions that feature characters from Poland (or from the wider region)? Throughout this article, the input received from the aforementioned screenwriters will be enriched with additional information gathered among other Flemish TV professionals.

Admittedly, with a population of some six and a half million viewers, the Dutch-speaking part of Belgium represents only a tiny part of the European and the global media market – in both of which it is, quite obviously, profoundly entangled. But in spite of its small size and its limited resources and production capacities, the region of Flanders demonstrates a rather strong track record in producing high-rated domestic audiovisual content, both in the domain of lowbrow and middlebrow TV genres (e.g., sitcoms and soap operas) and in the domain of high-quality (so-called “prestigious”) fiction.[5] Although there are no full data available for the past three decades, it can be estimated that more than 250 TV series were produced in Flanders alone in the period between 1989 and 2023.[6] For the particular purpose of this article, the year 1989 is important from two points of view, a geopolitical one and a media-related one: not only does 1989 mark the fall of the Iron Curtain and the emergence of a new mobility paradigm across Europe, it is also the year when the monolithic Flemish media landscape, dominated for many decades by the public service broadcaster VRT, was shaken up by the appearance of its first commercial competitor, the Vlaamse Televisiemaatschappij (Flemish Television Company, or VTM). In hindsight, the end of the long-standing monopoly of the non-commercial TV network has not only given a significant boost to the production of domestic audiovisual fiction, it has also contributed to the further development of a Flemish cultural identity (against the backdrop of the growing bifurcation of Belgian politics).

Last but not least, before shifting the focus to the actual corpus and the imagological underpinnings of this research, some additional background information needs to be provided when it comes to the earlier (pre-1989) development of Polish-Belgian interactions in the audiovisual domain. As I have argued elsewhere, in the embryonic phase of these cross-cultural encounters, Belgian film pioneers such as André Delvaux and Jean-Jacques Andrien were not particularly interested in exploring and developing specifically Polish or Poland-related subject matter in audiovisual fiction, but were rather drawn to Polish culture because of the high quality of the country's artistic production and its individual practitioners and performers, most notably in the realm of theatre (Jerzy Grotowski and Tadeusz Kantor), but also in cinema.[7] From the mid-1960s up to the late 1970s, this growing interest led to various forms of Polish creative involvement in Belgian

[5] T. Raats, T. Evens, S. Ruelens, *Challenges for Sustaining Local Audio-Visual Ecosystems: Analysis of Financing and Production of Domestic TV Fiction in Small Media Markets*, “The Journal of Popular Television” 2016, no. 4(1), pp. 129–147.

[6] Media researchers from Ghent University have counted 156 domestic fiction series produced in Flanders between 2001 and 2016. See F. Vanlee, S. Van Bauwel, F. Dhaenens, *Distinctively Queer in the Parish: Performances of Distinction and LGBTQ+ Representations in Flemish Prestige Television Fiction*, “European Journal of Cultural Studies” 2020, no. 4, p. 552.

[7] K. Van Heuckelom, *Between Regionalization and Europeanization: Migrant Characters of Polish Extraction in Belgian Audiovisual Fiction (1970–2020)*, [in:] *La Pologne des Belges: évolution d'un regard (XXe-XXIe siècles)*, ed. P. Szczur, Unum Press, Kraków 2021, pp. 299–313.

feature film projects (in Dutch, English and French alike), including on-screen performances by actors as diverse as Beata Tyszkiewicz, Jadwiga Cieślak-Jankowska and Jerzy Radziwiłowicz (but typically without any particular focus on Polish subject matter).

For obvious reasons, a far-reaching shift would take place in the early 1980s, when the political turmoil and the rise of the Solidarity movement in Poland awoke the interest and the sympathies of the international community on an almost global scale – a phenomenon of which, in the Belgian context, the early work of the Dardenne brothers provides obvious evidence.^[8] Perhaps the most curious example of this new representational paradigm is the 1983 immigration drama *Traversées* (*Crossings*), the feature film debut of the Tunis-born but Brussels-based director Mahmoud Ben Mahmoud: largely spoken in English (with some additional dialogues in Dutch) and partly set in a Flemish sea resort, the film features a highly symbolic scene in which a working-class refugee from the Polish People's Republic passes by an authentic mural in the city of Ostend containing the slogan "Solidariteit met het Poolse volk" ("Solidarity with the Polish people"). Another revealing scene offers a close-up of two international news outlets from 1980 (*Time Magazine* and *L'Express*) prominently featuring on the cover of their December issues an image of trade union leader Lech Wałęsa (proclaimed at that time "Man of the Year"). As we will see below, the legacy of Solidarity would also leave a certain imprint on audiovisual fiction produced after the fall of the Iron Curtain (but not for long).

Reconciling the Imagological Framework with the Collaborative Production Mode of Audiovisual Fiction

Turning now our attention to imagology as a research discipline, it is important to recall at this point that the imagological framework does not aspire to verify the (un)truthfulness of ethnic and national stereotypes. Quite the contrary is true: as a field of study born out of comparative literature and averse to any kind of naive essentialism it rather focuses on the way in which these images (of Self and Other, of Us and Them) operate in a wide variety of representational practices, across time and space. As Joep Leerssen has recently pointed out in a state-of-the-art article, imagological research typically combines context-sensitive close readings with aspects of intertextual analysis.^[9] As Leerssen observes with specific regard to the intertextual dimension of the imagological framework, "any given instance of an ethnotype refers, not to empirical reality as such, as to the established commonplaces, and the imagologist's task is to retrieve these implied commonplaces."^[10] The contextual dimension, for its part, is inextricably bound up with "the historical, political and social conditions within which a given ethnotype is brought forward."^[11] Self-evidently,

[8] *Ibidem*, pp. 305–307.

[9] J. Leerssen, *Imagology: On Using Ethnicity to Make Sense of the World*, "Iberic@", *Revue d'études Ibériques et Ibéro-Américaines* 2016, no. 10, pp. 13–31.

[10] *Ibidem*, p. 20.

[11] *Ibidem*.

in view of the discipline's historical indebtedness to comparative literary studies, most imagological research has been devoted to literary texts, but it goes without saying that its concepts and tools can be equally applied to other realms of cultural production, including film and TV. As Frank Degler has observed with regard to audiovisual production, "the imagology of cinema presents an important area of research, in that it involves a direct access to the visualized 'images' of Others and the production process of these standardized «pictures»." [12] Remarkably, however, while highlighting cinema and TV's multimodal capacity to produce and disseminate standardized images of ethnic Others – in combination with their lesser dependence on linguistic borders – Degler fails to acknowledge the substantial difference between the strongly individualized creation process of literary texts, on the one hand, and the collaborative and multi-stage production mode of audiovisual fiction, on the other. [13] Therefore, inasmuch as the procedures of genetic criticism make it possible to compare various versions of a single script with the final product that eventually makes it to the screen, conducting interviews with the creative personnel involved – especially screenwriters – may add significantly to our understanding of the processes of reflection and negotiation that precede and shape the appearance and portrayal of a given character in audiovisual fiction. Therefore, in what follows below, the input of a series of experts and professionals employed in the Flemish media sector will be used to highlight the most prominent mechanisms at play in the process of introducing to the screen lead, side and guest characters of Polish extraction.

In view of what has been said before about the post-1989 transformation of the Flemish media landscape, it should not come as a surprise that practically all audiovisual fiction projects selected for discussion in this article were produced either by the public service broadcaster VRT (4) or by its commercial competitor VTM (2). At the same time, the productions involved significantly differ from each other, not only in terms of genre features and aesthetics, but also in terms of airing frequency and production values. The oldest TV show under scrutiny here is *F.C. De Kampioenen* (*F.C. The Champions*). This weekly sitcom ran for 21 seasons on the generalist channel of VRT (1990–2011) and can be called the most successful and best-known Flemish comedy hit of all times (amassing an average audience of 1.5 million viewers during its first airtime, but also enjoying multiple reruns for many years afterwards, up till today). In 1991, the commercial network VTM responded to the success of *F.C. The Champions* by launching its own weekly sitcom, *De Kotmadam* (*The Student Landlady*) – the second production that will be discussed here. Over the past three decades, *The Student Landlady* has earned itself the reputation of being the

[12] F. Degler, *Cinema*, [in:] *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, eds. M. Beller, J. Leerssen, Rodopi, Amsterdam 2007, p. 295.

[13] *How to Watch Television*, eds. E. Thompson, J. Mittell, New York University Press, New York 2020.

longest running comedy series on Flemish television, totaling no less than 25 seasons – of which only the final one still has to be aired – and some 350 episodes. The third production to be discussed in this article is the Dutch-language community soap *Thuis* (*At Home*), which was launched by the Flemish public service broadcaster VRT in December 1995, partly in response to the growing popularity of VTM’s daily soap *Familie* (*Family*, 1991–).[14] Entering its 29th season in the fall of 2023, *At Home* has become the most-liked Flemish soap of the past two decades, attracting a daily audience of approximately one million viewers and reaching an average market share of more than 30 percent. In the domain of middlebrow crime fiction, in turn, we will turn our attention to the hit series *Flikken* (*Cops*), which ran on the generalist channel of VRT from 1999 to 2009. Revolving around an ensemble of cops who work for the local police department in the city of Ghent, the popular show weekly attracted up to 1.5 million viewers in prime time. The family saga *Katarakt* (*Cataract*), in turn, belongs to the upper market segment of what is termed “prestige fiction”, with one of the largest budgets ever spent on a Flemish drama series (more than 5 million €). Consisting of thirteen episodes, the first and only season of *Cataract* was aired by the public broadcaster VRT in 2007–2008 (in the Sunday evening prime time slot). Significantly, 2007 was also the time when the Belgian-Dutch co-production *Man Zkt Vrouw* (*A Perfect Match*) – a romantic comedy directed by Miel Van Hoogenbemt – made it to the screens. Quite obviously, as a full-fledged feature film project, *A Perfect Match* stands out from the previously mentioned projects, but its rather complicated production history (with the direct involvement of some prominent TV professionals) makes it a very interesting case to look at. Last but not least, the seventh production to be discussed in more detail in this article is *Danni Lowinski*, the Flemish remake of the eponymous dramedy that ran on German commercial TV in the 2010s.[15] Produced and aired by the Flemish commercial broadcaster VTM in 2012 and 2013, the two seasons of the series – each consisting of thirteen episodes – managed to secure a substantial market share among Flemish TV audiences.[16]

The Short-Lived Aftermath of the “Solidarity Effect”

Chronologically speaking, the very first on-screen appearance of a Polish character on Flemish TV can be traced back to the first half of the 1990s. On May 30, 1994, the commercial network VTM

[14] J. Franco, *Cultural Identity in the Community Soap: A Comparative Analysis of Thuis (At Home) and EastEnders*, “European Journal of Cultural Studies” 2001, no. 4(4).

[15] The original series ran on the German network Sat.1 for five seasons (2010–2014). Shortly after the Flemish remake, the Dutch broadcaster SBS6 launched a different version that would run for four seasons (2013–2016). Most recently, the German series has been adapted for a Polish viewership (by the com-

mercial TV network Polsat), under the title *Mecenas Porada* (*Attorney Porada*, 2021–2022). The very fact that *Danni Lowinski* has been remade in a variety of cultural and linguistic contexts turns the German series into a highly interesting case for cross-cultural comparative research, not the least from an imagological perspective.

[16] Each of the two seasons reached a market share of almost 40%. See H. Van Den Bulck, K. Custers, J. Van Den Bulck, *Belgium (Flanders)*, [in:] *A Transna-*

broadcasted “De Poolse” (“The Polish Girl”), the final episode of the 3rd season of the comedy series *The Student Landlady*. Set in the city of Leuven, each instalment of the sitcom revolves around the comic interactions between the female owner of a sweet shop in the city center (the eponymous landlady) and a mixed group of university students that rent a room in her multi-floor house. The eponymous Polish girl is a young student from Poland (Olga), who has been invited on a short field trip to Leuven in order to get acquainted with Belgian society. While the female residents of the student house are very much looking forward to the girl’s arrival, their male colleagues are far less enthusiastic and turn out to be full of prejudice, up till the moment when they discover that Olga is smart, fluent in at least five languages and, last but not least, very good-looking (which rapidly turns her into an object of fierce competition between the boys). As ensues from an interview conducted with screenwriter Frans Ceusters (who also created the original format of the sitcom), the script of this particular episode came into being in the early 1990s, with the explicit objective being “to create something positive about Poland”, notwithstanding the fact that Ceusters himself did not have any personal connection to the country or its inhabitants. Since the early 1980s, however, Ceusters had been following the events in Poland very closely, while also cherishing a lot of sympathy for the Solidarity movement and its struggle for democracy (and freedom as humanity’s highest good). In the screenwriter’s own words, the “Polish” episode of *The Student Landlady* was “a unique opportunity to make this clear to an audience of more than one million viewers, albeit in a comical and folksy way.” Along similar lines, as Ceusters further emphasized in his response, the visiting student could not have come from any other country than Poland (“because I felt that they were the forerunners in the Eastern Bloc in breaking away from communism”).[17]

Significantly, however, in order to create the character and the storyline, Ceusters did not conduct any specific research, but “only used the stereotypes that in those days were common here when it came to people from the Eastern Bloc” (mostly revolving around cultural backwardness and economic underdevelopment). What is more, at the time of writing the script, he was not aware of or familiar with any other audiovisual productions featuring Polish lead or supporting characters. In turn, the surname of the Polish girl (“Kornatowski”, as it is spelled in the opening sequence of the episode) was inspired by the name of a fellow student of distant Polish heritage whom Ceusters had met during a drama course. Characteristically, throughout the episode, the Polish girl (played by a young Flemish actress) does utter some

tional Study of Law and Justice on TV, eds. P. Robson, J.L. Schulz, Hart Publishing, Oxford 2016, p. 34. Importantly, unlike the German and the Dutch version, the Flemish remake was discontinued after two seasons, because lead actress Nathalie Meskens did not want to commit longer than two years.

[17] For the sake of clarity, it should be added here that there are no direct references whatsoever to the Solidarity movement in the actual script of “The Polish Girl.”

words in Polish – for instance, the rather unpronounceable dish name “móżdżek wieprzowy z czerwoną kapustą i kartoflami” – but these dialogues were added in Polish only during the production phase.[18]

Through the lens of hindsight, as the very first post-1989 Flemish TV production that introduces a guest character from Poland to the screen, *The Student Landlady* may be called both typical and atypical in its approach of the topic. On the one hand, the production process of the script and the episode involved is indicative of certain strategies that will be used by other Flemish screenwriters in the years to come. These include (but are not limited to): not conducting any specific research into the Polish connection, relying on and engaging with highly recognizable tropes and commonplaces, not being familiar with other TV productions that feature characters from Poland or the wider region. On the other hand, however, Ceusters’s self-proclaimed eagerness to introduce a female “model student” from Poland in order to pay tribute to the freedom-loving spirit of the Polish people is a quite untypical and unusual position. As such, the “Polish” episode of *The Student Landlady* should not be seen as the beginning of a new paradigm (post-1989), but rather as a belated offshoot of the “Solidarity effect” of the 1980s.

The blurry contours of the new paradigm can be traced by looking into the complex and protracted production history of the 2007 Dutch-language romcom *A Perfect Match*. Largely set in the city of Ghent, the film offers the story of the rapprochement between an elderly Flemish school principal (Leopold Vossius) who has lost his wife to cancer right before retiring and a much younger cleaning lady of Eastern European extraction (Alina). As my interviewees – director Miel Van Hoogenbemt and screenwriters Pierre De Clercq and Jean-Claude Van Ryckeghem – indicated in their responses, it took a very long time to bring this genre film project to fruition. As a matter of fact, its very first phase began in the early 1990s, when Van Hoogenbemt was hired by commercial broadcaster VTM to co-direct a brand new Dutch-language soap opera (*Wittekerke*, 1993–2008). Afraid of having to bury his artistic ambitions to serve middlebrow TV fiction, Van Hoogenbemt decided to write a short synopsis of a feature film that was largely inspired by personal experiences: shortly after the director’s mother had passed away in 1991, his elderly father – a retired school teacher in his sixties – decided to employ a cleaning lady from Poland (Elżbieta), with whom he would fall in love after a certain period of time. This preliminary outline was turned into a film treatment by the aforementioned Pierre De Clercq and then transformed into a full-fledged screenplay (with financial support granted by the Flemish Film Commission in 1994). The original script of the film – which in those

[18] As transpires from practically all interviews conducted for this article, this is the typical way in which dialogues in a lesser-known language such as Polish are dealt with during pre-production and production: the screenwriter simply adds the label “(Polish)” to

those dialogues that should be rendered in Polish during the actual shooting of the scene, whereas the actual process of translation is initiated only during the first reading of the screenplay (with the actors involved).

days went by the provisional title *Niet Ernstig Zich Onthouden* (*Please Abstain If Not Seriously Interested*) – included a road trip to Prague, the city where the fictional Elżbieta had spent some time as a student, but also the place where the romantic rapprochement between the elderly Flemish protagonist and his Polish love interest would come to a dramatic climax. In December 1995, De Clercq and Van Hoogenbemt even travelled to the Czech capital in order to carry out some preliminary fieldwork for the road movie part of the narrative.

In the end, however, it proved to be very difficult to secure sufficient funding for the actual production of the film, as a result of which the entire endeavor was put to sleep. The project would enter its second phase only ten years later (2005), when the Ghent-based film and TV producer Jean-Pierre Van Ryckeghem came on board and made some decisive changes to the original screenplay: the character of the Polish cleaning lady was made much younger and her relocation to Belgium was no longer exclusively money-driven, but also romantically motivated (she wanted to run away from an adulterous and abusive partner in Poland, who was also the father of her unborn child). For the role of the pregnant domestic aid Elżbieta, extensive casting sessions were set up both in Poland and in the Low Countries, without yielding satisfactory results, however.[19] The search for a suitable lead actress was finalized after Pierre De Clercq came across the Romanian actress Maria Popistașu (who had played a supporting role in the British-Canadian mini-series *Sex Traffic* from 2004).[20] As a result, the Polish Elżbieta from the original synopsis and screenplay was turned into the Romanian-speaking Alina, and the Polish realia of the original storyline were adjusted accordingly, in close collaboration with Popistașu. The road movie segment in Prague, for its part, was replaced by a journey to northern France.[21]

The particular production history of *A Perfect Match* – with the screenplay's initial focus on a working-class female migrant worker from Poland – is indicative of the major imagological shift that would take place over the course of the 1990s (not only in Belgium, but also

[19] Interestingly, as Van Hoogenbemt indicated during our conversation, the Polish actresses that took part in the auditions in Warsaw were all very good and professional, but they looked “too holy.” A Russian actress based in the Netherlands, in turn, was not selected because there was not a good match with the actor who would play the Flemish lead character (Jan Declair).

[20] Significantly, the makers of *A Perfect Match* were the only ones among my interviewees explicitly indicating that they were indeed familiar with other (international) productions dealing with East-West labor migration. Apart from the English-language mini-series *Sex Traffic*, De Clercq and Van Ryckeghem also knew the successful Dutch film *De Poolse bruid*

(*The Polish Bride*) from 1998. Van Hoogenbemt, for his part, indicated that he refrained from watching the Dutch film, fearing that it may have an impact on his own film, but also aware of the fact that the Dutch film explored a different register (being much more a social problem narrative than a romantic comedy).

[21] Ironically, the very fact that the Polish character was eventually replaced by a Romanian one negatively impacted on the film's reception in the Francophone festival and distribution circuit, in view of its thematic similarity to Isabelle Mergault's feature film debut *Je vous trouve très beau* (*You Are So Beautiful*) from 2005, which equally focuses on interethnic romance and features a female lead character from Romania.

in other parts of Western Europe), namely a shift in thematic emphasis from Cold War-era political migration (exile) to economy-driven East-West mobility, with the on-screen appearance of blue-collar, often unofficial, migrant workers from Poland as its most prominent manifestation.[22] On Flemish TV, this new representational paradigm was embodied by the introduction of a new character – by the name of Waldek Kosiński – in the 7th season of the popular soap opera *At Home*. Waldek (played by the Flemish actor Bart Van Avermaet) made his screen debut on the public service broadcaster VRT on October 10, 2001, and has managed to stick around – with some very brief interruptions – ever since, rapidly becoming one of the most popular characters of the daily TV show.[23] As ensues from interviews conducted with two long-standing members of the soap’s writers’ room, Luc Vancampenhout and Nathalie Haspeslagh, the character of Waldek was introduced to the audience not because of some real-life encounters or experiences with Polish migrant workers – as in the case of the aforementioned Van Hoogenbemt – but because “something was in the air” around the turn of the millennium: many people in Flanders knew manual laborers from Poland at first or second hand and the figures of the “Polish construction worker” and the “Polish cleaning lady” were slowly but surely becoming commonplace. Or, to put it differently, Van Hoogenbemt’s strongly autobiographically inspired engagement with a domestic aid from Poland in the early 1990s was now turning into a much more widespread phenomenon to which many Flemings could relate, not the least because immigration from Poland had been steadily growing since the mid-1990s.[24]

[22] For a contextual discussion of this phenomenon, which can be termed “the Great Labor Migration”, see K. Van Heuckelom, *Polish Migrants...*, pp. 161–166.

[23] This is how the Polish character introduced himself in the story world of *At Home* (episode 1073, October 2001): “Waldek from Poland. Płock. 100 km north of Warsaw. Poland is a magnificent country. The Carpathians in the south, great lakes, Cracow, Zakopane, lots of vodka, polka, mazurka, ... In my country, we always dance the polka. And the food is almost as good as here.”

[24] See M. Galent, I. Goddeeris, D. Niedźwiedzki, *Migration and Europeanisation: Changing Identities and Values among Polish Pendulum Migrants and Their Belgian Employers*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2009. The growing prominence and relatability of the new – socioeconomically overdetermined – Polish ethnotype can be illustrated, for instance, by looking into its dissemination in Flemish literary and cultural production of the late 1990s. A case in point is the output of the prolific Flemish writer Tom Lanoye, known for his outspoken political statements

and his talent to mix elements of high culture with popular culture. In 1997–1998, Lanoye toured through Flanders with a stand-up comedy show devoted to contemporary politics (one of its baselines being the statement “Belgian politics, the only job that is too dirty to leave it to Turks or Poles”). A couple of months earlier, Lanoye had published his critically acclaimed novel *Het Goddelijke Monster* (*The Divine Monster*, 1997), a family saga set in a milieu of Flemish entrepreneurs (the Deschryvers). In the opening chapter, the narrator renders the thoughts of the female lead character (Katrien Deschryver) about her family’s domestic aid in the following way (using free indirect speech): “That sweet Zofia. What all she had not given that child! Preserves, blankets, attention. By the end, Katrien was dusting herself and the Polish girl sat sniveling at the kitchen table, once again telling about her poverty-stricken village, begging for even more dough and canned food. Katrien had always given her what she asked for. Out of compassion, but also because she could not have done otherwise.”

On a conceptual level, Joseph Straubhaar's notion of "cultural proximity" may serve as a useful analytical framework here, as it stipulates that the makers of domestic, locally produced fiction tend to incorporate topics and tropes that are recognizable and familiar to their local viewership.[25] Importantly, however, "proximity" should be understood here not only in spatial but also in temporal terms. As the Belgian media scholar Florian Vanlee has observed with regard to the situation in Flanders, "centralizing cultural proximity relies on temporal contingency too – which invites the import of cues articulating contemporaneity in Flemish fiction series, such as prominent themes shaping public debate." [26] In Haspeslagh's view, although the influx of Polish labor was a widespread and hence "contemporaneous" phenomenon in the late 1990s, very little was actually known about the backgrounds and the aspirations of these "mysterious" newcomers, which was an additional motivation for the screenwriters to introduce such a character to the story world of the prime-time soap.

What is more, in the case of *At Home*, the social realist inclinations of the people in the writers' room coincided with the growing prominence and importance of diversity policies in public broadcasting. As the aforementioned Florian Vanlee notes, "[s]ince the 1990s, VRT fiction has adopted an observational perspective on the representation of everyday Flemish life, allowing for a relatively inconspicuous inclusion of socio-cultural minorities in VRT programming." [27] Over the past two decades, the VRT's "eye for diversity" has been regulated by the management contracts concluded every five years between the public broadcaster and the Flemish government (typically imposing that 5% of "new Flemings" should be present across all TV programming). [28] After a Dutch and a Moroccan character had made their appearance in the soap in the late 1990s, the Polish plumber Waldek Kosiński was the third foreigner to be introduced to the viewers of *At Home*. As the aforementioned interviewees have indicated, it was the obvious intention of the producers to portray Waldek as a sympathetic and likeable character, although his sudden appearance in the close-knit rural community of *At Home* was expected to arouse some prejudices and suspicions among the local characters. The very fact that a Polish plumber rather than a Polish cleaning lady was chosen to enter the soap turns out to have been a matter of narrative necessity (since a male love interest was missing in one of the family clusters that constitute the heart of the story world).

[25] J. Straubhaar, *Cultural Proximity*, [in:] *The Routledge Handbook of Digital Media and Globalization*, ed. D.Y. Jin, Routledge, New York and London 2021, pp. 24–33.

[26] F. Vanlee, *Acknowledging/Denying LGBT+ Difference: Understanding Homonormativity and LGBT+ Homogeneity in Flemish TV Fiction through*

Production Research, "European Journal of Communication" 2019, no. 34(5), p. 526.

[27] *Ibidem*, p. 522.

[28] A. Dhoest, *Contextualising Diversity in TV Drama. Policies, Practices and Discourses*, "International Journal of TV Serial Narratives" 2015, no. 1(2), p. 172.

As there was no difference in skin color involved, it was decided to give the role of Kosiński to a local actor, Bart Van Avermaet, who would put great effort into creating a Slavic-sounding accent (his character facing particular problems with the pronunciation of certain Dutch diphthongs and with the use of definite and indefinite articles). What is more, as ensues from detailed input provided by the actor,[29] over the course of the past twenty years, Van Avermaet himself has had a rather substantial impact on the way in which the figure of Waldek was shaped (and reshaped), not the least in terms of character development.[30] Interestingly, one of the ethno-cultural identity markers that were occasionally highlighted in the first seasons of Waldek's presence in the story world of *At Home* is his (and his Polish family's) firmly Roman Catholic background. However, as both Haspeslagh and Vancampenhout have indicated, Waldek's Polish background was not something the makers of the soap wanted to foreground or to explore in more depth, unless it would be functional for the development of the storyline (dramatic potential) or unless it would help the viewer feel more connected to the character (a strategy of which Waldek's singing performances in various episodes bear evidence).[31] Along similar lines, the character's attachment to traditional family values and his sporadic outbursts of nostalgia occasionally served to hold a mirror up to his Flemish acquaintances and friends, especially his local love interest, Rosa. This approach was exemplified most prominently in the 10th season of the soap (September 2003 – June 2004), which includes no fewer than ten episodes (1715–1724) partly set and shot on Polish soil and mostly revolving around Waldek's growing desire to permanently relocate to his country of origin (ideally in the company of his Belgian spouse Rosa). Over the course of the past two decades, Waldek's oc-

[29] Bart Van Avermaet, personal communication, August 13, 2023.

[30] Quite obviously, the character was created in the writers' room of *At Home*, but it was very much molded under the influence of the actor's performance, his personal input and his interactions with the rest of the cast and the crew. Throughout the years, Van Avermaet has made repeated use of the services of a personal coach (with native-speaker skills in Polish), for instance when he was expected to sing – in the 2008 Christmas episode of *At Home* – an *a capella* version of the Polish Christmas carol *Cicha noc, święta noc* (*Silent Night, Holy Night*). What is more, from the very outset, Van Avermaet regularly consulted his brother – a professor of linguistics at Ghent University – in order to give Waldek's increasing proficiency in Dutch a realistic twist. Interestingly, when the producers of the soap insisted that he should get rid of his foreign accent altogether, Van Avermaet managed to convince them that it would

be better to keep certain aspects of his “accented” speech (in phonetic, lexical and syntactic terms alike). Although his character has become much less ethnically marked over the course of the past two decades, Van Avermaet finds it important to keep on adding a “Waldek touch” to the scripts and dialogues produced by the screenwriters of *At Home* (for instance, by occasionally using the diminutive form “Różyczka” when he addresses his friend and former partner Rosa, but also by including distant reminders of his Polish origins, such as his preference for vodka over beer and his Roman Catholic upbringing).

[31] In the interview, Vancampenhout repeatedly insisted that for screenwriters “dramatic development” is always the main objective. Quite significantly, the long-time member of the writers' room of *At Home* concluded his response to my questions about Waldek's Polishness with a quote taken from Mark Twain (“Never let the truth get in the way of a good story”).

casional “disappearances” to Poland have not only allowed the makers of *At Home* to thematically engage with the central tagline of the soap (“There is no place like home”), but they would also serve as test cases for the popularity of the character among the audience.[32] When it was announced in September 2018 that Van Avermaet’s character would go back to Poland for a longer period of time, the prospect of the actor possibly leaving the cast for good provoked a notable outcry both in traditional and social media. Only two months later, Waldek made his unexpected return to the story world of the soap.[33]

Generally speaking, however, apart from his slight Slavic-sounding accent, which has become the hallmark of Van Avermaet’s character over the past twenty-two seasons of the soap, the Polish plumber quickly managed to blend in with the ethno-cultural majority of the host society, which makes Waldek a good example of what Christine Geraghty has called the “incorporation strategy” in conventional prime-time soap operas: the Polish migrant’s presence (and that of other ethnic minority characters in the story world) is taken for granted and is not used to develop a social problem narrative that would disrupt or unsettle the local community.[34] What is more, in keeping with the narrative dynamics of the soap format, the figure of Waldek has gone through quite some personal turmoil over the course of the past two decades (including various dramatic break-ups and romantic reunions), while also switching jobs (from initially being a plumber to becoming a cab driver and then ending up – for the time being – as a winegrower).

The introduction of a Polish character in a daily prime-time Flemish soap proved to be precursory in the sense that a variety of other screenwriters started to draw attention to the visibility of Polish immigrants on the Belgian labor market. Or to put it in metaphorical terms: what had been “in the air” for quite some time was now becoming much more visible “on air” as well. The apogee of this phenomenon came in the years 2006–2007. On January 29, 2006, the public service broadcaster VRT aired “Zwart” (“Black”), the 11th episode of the 7th season of the highly successful police series *Cops*, with prominent guest roles attributed to a couple of Polish construction workers involved in shady (semi-criminal) affairs. The female counterpart of the ethnic stereotype – the “Polish cleaning lady” – made its appearance during prime time less than two weeks later (February 11, 2006), when the very same generalist VRT channel aired “Valentijn” (“Valentine”), the 11th episode of the 16th season of the all-time Flemish hit series *F.C. The Champions*, the comic storyline of which was largely dedicated to the

2006–2007: The Apogee of a Stereotype (and Its Exhaustion)

[32] It should be added here that the (un)popularity of a given character in a daily soap such as *At Home* is also regularly investigated in the form of audience studies commissioned by the public service broadcaster.

[33] The more mundane reality was that Van Avermaet had to undergo hip surgery and was on sick leave for two months.

[34] Ch. Geraghty, *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*, Wiley, Cambridge 1991, pp. 143–147.

disruptive behavior and loose manners of an alcohol-addicted domestic aid from Poland (Barbara).

Quite significantly, when asked about the actual reason for including Polish immigrant characters in their respective TV shows, the screenwriters of the series involved came up with very different explanations. As Rik D'hiet (head writer of *Cops*) and Charles De Weerd (the writer of the episode involved) indicated in their responses, the crime plots of *Cops* were often inspired by specific input received from the local police department in Ghent (the city where each single episode of the series is set) and by news reports from mainstream media. In this particular case, the topical subject of clandestine work was narratively connected with a growing wave of home-jackings and car thefts in the wider area. De Weerd, who came to screenwriting with an academic degree in criminology, indicated in his response that the thread of clandestine labor was part of a longer story arc developed throughout the entire 7th season of *Cops*: one of the police officers and his partner had recently bought an apartment that was in urgent need of renovation, as a result of which the couple got in touch with a local contractor involved in the (illegal) employment of construction workers from Poland. Although De Weerd failed to remember which specific source (inside information from the Ghent police or a media report) led to the development of this particular storyline, his claim that writers of crime series do not tend to make things up, but typically take their cues from what they see, hear and read in their immediate surroundings, is confirmed by the results of news media research carried out around the same time. By using concordance software for a textual analysis of some 4,000 Poland-related articles that appeared in Flemish newspapers between October 21, 2005 and July 26, 2006, the authors of the study found out that the most common associations with the Dutch word "Polen" (both the country and its people) were "moonlighting" ("zwartwerk"), "illegal" and "illegality."^[35] Significantly, the label "zwart" ("black") was literally used in the title of this particular instalment of the TV show.

The Polish episode of *Cops* is emblematic not only in view of its narrative focus on (clandestine) Polish labor migration and its potential connection with organized crime, but also in view of the props that help convey the Polish background of the characters in the mise-en-scene, namely a Bible that contains a picture of Pope John Paul II and a case of bison-grass vodka.^[36] In the interview, De Weerd openly indicated that he did not carry out additional research for the Polish connection in the plot, but mostly relied on information taken from the internet, as a result of which easily "recognizable" ethnic identity markers entered

[35] M. Peirs, P. De Roo, T. Vanhove, *Gluren bij de nieuwe bureu. Een onderzoek naar de beeldvorming over Poolse immigranten in de Vlaamse dagbladders*, Arteveldehogeschool Ghent, Belgium 2008, pp. 148–151.

[36] One of the local characters makes the following comparison during the police investigation: "For a Pole, a box of Żubrówka bottles is the same as a case of beer for a Belgian."

the screenplay. In hindsight, while looking back at this *Cops* episode from almost 20 years ago, he would try to be “less lazy,” while also pointing out that new developments in audiovisual storytelling – most notably the shift from stand-alone episodes to plots and characters that are developed over the course of an entire series – would make it easier to avoid the trap of relying on all too easily recognizable identity markers. That being said, it should be noted here that the crime plot of “Zwart” does not put all the blame unilaterally on the guest characters from Poland: quite on the contrary, the Flemish “employers” of the Poles are held even more responsible for what is going wrong (some of them not wanting to hire Polish workers under an official contract, while others turn out to be the actual commissioners of the home-jackings).

As far as the appearance of a Polish cleaning lady (Barbara) in the aforementioned episode of *F.C. The Champions* is concerned, screenwriter Knarf Van Pellecom pointed to a rather specific conjunction of internal and external circumstances. Within the story world of the sitcom, the position of the cleaning lady working for the owner of the local football club had become vacant, which means that it had to be filled by a new character. At the same time, Van Pellecom himself had a cleaning lady of Polish origin (Barbara) working at his house in Antwerp, which triggered his imagination while working on the screenplay of the episode. However, as he further emphasized, the Polish character could equally have come from any other country if, for instance, at the time of writing his domestic aid would have been from the Philippines (which a couple of years later would indeed be the case). What is more, when asked about the Polish guest character’s alcohol addiction, Van Pellecom stressed that this trope simply fitted into the script and that in his mind, there was no association whatsoever between Polish people and the trope of alcohol abuse.^[37]

Quite obviously – and partly in defense of the screenwriters involved – the rather negative and cliché-ridden portrayal of Polish immigrant characters in these two stand-alone episodes of a mainstream Flemish TV show cannot be separated from the binding logic of genre conventions. In the case of *F.C. The Champions*, a lowbrow sitcom that focuses on a group of close friends gathered around a badly performing football club in the Flemish countryside, the plotline of an average episode typically revolves around the emergence of external forces that put the cohesive spirit of the club and its members to the test, after which the balance is eventually restored (and the “transgressive” outsider expelled). As media scholars Nathalie Claessens and Alexander Dhoest have indicated, “the plot [of an *F.C. The Champions* episode – K. Van H.] is simple and predictable, concluded with a happy ending, while the humor is straightforward, using (stereo-)types,

[37] This statement by the screenwriter of the popular show stands in sharp contrast with what actually happens in the episode. At one point, the local employer

of the Polish cleaning lady attempts to explain her eccentric behavior by saying: “In Poland, people drink vodka as if it were coffee.”

funny costumes and voices, exaggerations and canned laughter.”[38] In a somewhat different vein, mainstream police procedurals such as *Cops* equally revolve around the disruption of the status quo within a given community (through crime) and its ultimate restoration (through the solving of the crime). Admittedly, in both cases discussed here, the outsider character was given a non-Flemish ethnic profile, but there are far more episodes of *Cops* and *F.C. The Champions* in which the figure of the transgressive “intruder” remains ethnically unmarked.

The aforementioned recognizability of the Polish ethnotype across broad segments of Flemish society became very obvious some time later when similar working-class characters – a crew of Polish construction workers and a Polish cleaning lady – made their appearance in two absurdist TV shows targeted at a more sophisticated and niche audience, respectively in the 7th episode of *Willy’s & Marjetten* (aired by VRT on November 26, 2006) and the 2007 edition of the *Jos Bosmans Kerstshow* (*Jos Bosmans’s Christmas Show*, aired by VRT on December 24, 2007). In view of both productions’ reflexive – ironic and hence counter-stereotypical – take on the clichéd image of the blue-collar Polish migrant worker – typically employed in construction or in cleaning services and typically associated with religious zeal and bad drinking habits – one could argue that the stereotype was now on the verge of reaching its exhaustion.

From “Cultural Proximity” to the Growing Impact of Marketing Incentives

The case of the 2007 high-budget drama series *Cataract*, in turn, indicates that less conventional avenues could be explored and investigated before actually bringing Polish characters to the screen. As the main screenwriter of the series – Geert Vermeulen – has indicated, the development of the show and its main storyline was strongly influenced by the growing prominence and importance of city marketing and film-induced tourism right after the turn of the millennium. Whereas some Flemish cities (such as Antwerp, Bruges and Ghent) had received reasonable media exposure by serving as filming locations for various Flemish TV shows, the public broadcaster VRT wanted to reserve its most exclusive prime-time slot – Sunday evening between 8 and 9 pm – for a high-budget series set in the eastern province of Limburg, a region known for its post-industrial landscapes (deactivated coal mines) and green rural areas (massive fruit orchards and vineyards). In 2003, Vermeulen’s screenplay proposal – about a multigenerational family of Limburg fruit growers who try to modernize and expand their business – was selected for further development and production. Apart from allowing the makers of *Cataract* to showcase the picturesque rolling landscape of the Haspengouw area, head writer Vermeulen could also draw extensively on his personal experiences from his student days as a fruit picker in Norway. What followed in the years 2003–2005

[38] N. Claessens, A. Dhoest, *Comedy Taste: High-brow/Lowbrow Comedy and Cultural Capital*, “Partic-

ipations. *Journal of Audience and Reception Studies*” 2010, no. 7(1), p. 54.

was extensive field research in the shape of multiple conversations and interviews with professionals employed in the Limburg fruit business (including fruit growers, auctioneers, carriers, farmer's unionists, land-owners and notaries), in order to further develop the characters and storylines and to write the scripts for no less than thirteen episodes (three of which would be written with the assistance of the aforementioned Nathalie Haspeslagh).

Importantly, the substantial financial support offered by the province of Limburg and its tourist agency would allow the makers of *Cataract* to achieve high production values (at least by Flemish standards), including extensive outdoor photography (covering all seasons), shooting on foreign locations (Poland) and commissioning a film score. As Vermeulen further indicated, the Polish subplot grew organically out of the research he carried out in the region: in the early 2000s, there were many fruit pickers from Poland employed as seasonal workers in the Haspengouw area, in addition to the fact that some local fruit-growing companies were actively exploring and pursuing expansion possibilities on the Polish and the Russian retail market. Theoretically speaking, this meant that the foreign supporting characters featured in *Cataract* could equally have come from Russia, but in Vermeulen's own words, "purely instinctively, I thought Poland made more sense to the viewer (and myself) and was closer than Russia." The Polish subplot already rises to the surface in the 5th episode of the series and gains importance and salience throughout the second half of the series. Speaking in terms of dramatic potential, the Polish thread mainly serves to add tension to the inter- and intragenerational conflict within a Limburg family of fruit growers: while some of them prefer to stick to tried and tested methods and markets, the female lead character of the show, Elisabeth Donkers (who is diagnosed with a hereditary eye disease, hence the title of the series), imposes her will on her in-laws and embarks on a double business trip to Poland in order to find new distribution channels and customers. While her first trip in eastern direction ends in utter failure – a shady businessman tricks Elisabeth's company out of thousands of euros – she eventually manages to establish good relations with the Jaruzelskis, a family of fruit growers based close to Warsaw. In addition to helping out as mediators and facilitators on the Polish market, father Jarek and his son Vlad pay a couple of return visits to Limburg (while being employed as seasonal workers). As Vermeulen indicated in the interview, he wanted to be sure to have a correct Polish name, which is why he took the surname of the eponymous communist-era leader and Solidarity opponent. At the same time, the onomastic overlap between a real-life figure and a fictional character also served as an opportunity to engage in a succinct but telling way with the far-reaching changes taking place in Poland after the fall of communism: when introducing himself to his Belgian colleagues, Jarek Jaruzelski comments upon his familiar-sounding surname by saying "Like our General, but no family!" Along these lines, a rather strong

pro-European discourse pervades the final episodes of *Cataract*. “Long live Europe” is the slogan that Jarek enthusiastically exclaims during a harvest party thrown by his Haspengouw hosts, while his son Vlad enters into a blossoming romance with Elisabeth’s daughter and starts to develop plans for a Polish-Flemish fruit growing joint venture.

As the extensive inside information provided by Geert Vermeulen indicates, it was already quite clear at the early production stage that the supporting role of Jarek Jaruzelski would go to the Belgian-Polish actor Ryszard Turbiasz, a well-known and acclaimed figure in the Flemish performing arts, who has made various guest appearances in Dutch-, French- and English-language audiovisual fiction (mostly being typecast as a character of vaguely Slavic or Eastern European extraction, for instance, in the already discussed “Polish” episode of *Cops*). The role of his son Vlad, in turn, was given to a Flemish actor. In hindsight, Vermeulen openly regrets that he did not put more effort into documenting the Polish subplot of *Cataract*: most input about the Polish connection came from his Flemish interviewees in the Limburg fruit-growing business, while the first name Vlad came from a quick internet search (quite obviously a rather clumsy choice, not unlike the worn-out Trabant that is used by the Jaruzelskis to travel back and forth to Poland). Other Polish details were added during the actual production phase, either by set designers or by the supporting actor Turbiasz (who translated some of the Dutch dialogues into Polish).

**Synchronic
Transnational
Remakes and City
Marketing: The Case
of *Danni Lowinski***

As the production history of *Cataract* reveals, its makers came to a Polish subplot in a roundabout way, as the unexpected side-effect of the eagerness of both the public service broadcaster and provincial authorities to showcase lesser known and lesser promoted areas of Flanders. A partly similar contingency on production circumstances and marketing opportunities was also at play in the development of the Flemish remake of the German hit series *Danni Lowinski*, a legal dramedy that revolves around a hairdresser of distant Polish extraction who manages to obtain a degree in law, after which she decides to set up her office in a Cologne shopping center. As indicated by screenwriter Geert Bouckaert, who adapted the screenplays of the first two seasons for the Flemish market in 2011 and 2012, the remake project was initiated already in 2010, right after the first season of the series had won over German audiences. In the aftermath of the annual MIPCOM trade show in Cannes, the CEO of the Flemish TV production company Sultan Sushi pitched the format of the German series to the commercial broadcaster VTM, which found it a perfect fit for their main channel. Not only was it the successful dramedy format they were looking for, it also provided them with the opportunity to exploit the commercial potential and appeal of a young and promising actress and TV star who had recently moved from the public service broadcaster to its main commercial rival (Nathalie Meskens). What is more, the very fact that the German series revolves around a protagonist of Polish heritage made it possible for

the commercial broadcaster to chart new territory for city sponsoring, namely, the northern part of the province of Limburg (where a substantial community of Polish miners had been established in the interwar and the early post-WWII years). One of the main urban centers of the now deactivated coal mining industry, the city of Genk, agreed to contribute to the budget (250,000 € for the first season, 125,000 € for the second season) and came to replace the German city of Cologne as the setting of the Flemish remake. As such, the adaptation of *Danni Lowinski* may be said to provide a neat example of the interplay between the increasingly prominent phenomenon of synchronic transnational remaking and marketing-oriented localization strategies in a distinctly European context.^[39] In Bouckaert's view, the collaboration with the city of Genk made it very easy to adapt the screenplay for a Dutch-language viewership, most notably by turning the lead character's father (Roman Lowinski) into a former coal miner hailing from Upper Silesia (Katowice). The only minor challenge in the adaptation and translation process was to adjust certain aspects of German legal culture to the Belgian judicial framework (a duty for which a jurist was consulted). When it comes to the actual dialogues, it was decided – at the suggestion of lead actress Nathalie Meskens during the first collective reading of the screenplay – to add some Polish pet names (“Danielka,” “tatuś,” “córeczko,” ...) to the scenes that feature father and daughter Lowinski (in order to make their interactions sound more realistic).

Both in the German and the Flemish version of the series, it is the very first episode of the first season that suggests a certain continuity and connection between pre-1989 and post-communist migration waves from Poland, most notably when the female lead character – in broken Polish – calls on the “solidarity” of the freshly arrived migrant worker Marek (employed as a gardener), whom she would like to use as a chief witness in a legal case. Meanwhile, however, although the Polish background of the protagonist helped to establish a seemingly natural connection with the ethnically diverse city of Genk, Bouckaert does not consider the issue of ethnicity essential to the storyline of the hit series: quite on the contrary, much more important in his view is the tension between the main character's desire for social mobility, on the one hand, and the unwillingness of the people that surround her – especially those higher up on the ladder – to actually treat her as a lawyer (and not as the hairdresser she used to be). As Bouckaert further indicated, the Flemish production team decided to make the unbridgeable socio-economic divide more palpable by giving the voluptuously dressed lead character (who usually wears short skirts, gaudy colors and plunging necklines) a more “vulgar” appearance than her German counterpart. Ultimately, however, by remaining the perpetual underdog who sides with a wide

[39] K. Van Heuckelom, 9 *Remakes à la polonaise: From National Re-Adaptations to Internationally Inspired Rom-Coms*, [in:] *European Film Remakes*,

eds. E. Cuelenaere, G. Willems, S. Joye, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021, pp. 133–148.

range of people that are crushed by the Belgian legal system, Lowinski is the one who gains and maintains the viewer's sympathy throughout the series. Along these lines, one could argue that *Danni Lowinski* provides one more example of a contemporary audiovisual production in which the ethnically different background of the lead character is taken for granted rather than presented as a source of conflict or tension (an approach that has been called the "incorporation strategy" in TV fiction). Be that as it may, it is difficult to deny that in the case of *Danni Lowinski*, the attribution of a Polish background seems to work in close conjunction with other identity markers and frames (in terms of class, gender and age alike).

**In Lieu of
a Conclusion:
The (In)visible
Hand(s) of Polish
Migrant Labor**

Taken together, the productions discussed in this article and the interviews conducted with the screenwriters involved reveal the substantial diversity of personal, social and institutional triggers and factors that led up to the creation and introduction of Polish characters in Flemish audiovisual productions of the past three decades. Importantly, however, with the exception of the 1994 episode of *The Student Landlady* (the Polish plot of which grew out of the screenwriter's personal sympathy for the country and its people), it is the social reality of increasing East-West labor migration after the fall of state socialism that constitutes the structural link connecting all the productions involved and their respective (sub)plots: one by one, the Polish lead, side and guest characters that have made their on-screen appearance in the TV shows under scrutiny here are lower-class migrant workers (or their second-generation offspring, as in the case of *Danni Lowinski*). Speaking in imagological terms, this means that the Polish ethnotype has become overemphasised in terms of class, occupation, gender and even age (attributing to these characters a limited number of strongly gendered professions in the lower segments of the economy). Quite obviously, this thematic focus sets the productions involved apart from what happened in earlier decades (prior to the fall of communism), most notably the strong interest of Belgian film professionals (pre-1980) in the artistic track record of high-profile Polish directors, actors and performers, which was then followed (after 1980) by a sudden shift towards (geo)politically inspired film projects (typically revolving around the Solidarity movement). Perhaps not surprisingly, the significant exposure given to manual workers from Poland in Flemish audiovisual fiction over the past twenty-something years is part and parcel of a much larger phenomenon that has become widely observable across Europe, in film and TV productions alike.^[40]

[40] While the emergence of this phenomenon in the domain of cinema has been exhaustively covered by the two book projects mentioned at the very outset of this article, its prominence in TV fiction can be illustrated by referring, for instance, to the repeated appearance of Polish working-class characters in recent seasons of major British soaps such as *Coronation Street* (Jan Lozinski) or *EastEnders* (Konrad Topolski)

as well as two other TV shows that largely revolve around migrant protagonists of Polish extraction, namely the Norwegian drama *Kampen for tilværelsen* (*Struggle for Life*, NRK, 2014–2015, two seasons) and the German weekly sitcom *Magda macht das schon!* (*Magda Is Already Doing It!*, RTL, 2017–2021, four seasons).

If we look at these post-1989 media projects through a quantitative lens, then it seems fair to say that “fictional” Poles have come to occupy a rather prominent (and visible) position in Flemish audiovisual fiction of the past three decades. On the one hand, of course, these dozen of characters of Polish extraction that have made their appearance on Flemish screens since the early 1990s represent only a few tiny points in a massive web of plotlines and story worlds developed across hundreds of TV shows and thousands of episodes. What is more, in the case of long-running sitcoms such as *The Student Landlady* and *F.C. The Champions* and multi-season police procedurals like *Cops*, their entry into the story world is merely episodic and ephemeral: the “guest” characters from Poland briefly appear and then leave the scene again, while their “disappearance” quite literally means a return to the status quo. On the other hand, however, most of the TV shows discussed here enjoyed massive viewership when first broadcast, subsequently enjoyed multiple reruns and finally ended up on the streaming platforms of the broadcasters involved (adding to the abundance of media content in the post-digital age). What is more, in quite a number of the productions discussed here, the Polish “guests” were prominently promoted to the rank of supporting characters, appearing in multiple episodes of a single-season high-budget series, as in the case of *Cataract*, or even to the status of a lead character, as in the case of *Danni Lowinski*. Self-evidently, the most prominent example in this regard is the character of Waldek Kosiński who has so far appeared in no less than 1,500 episodes of the Flemish prime-time soap *At Home*.

Importantly, however, as transpires from the interviews conducted for this article, hardly if ever did the work of the screenwriters involved entail any specific research into the cultural background or the back story of the Polish characters. On the contrary, more often than not, bringing a “fictional” Pole to the Flemish screens has been a combination of rather limited preparation and subsequent co-creation, most notably in the form of close collaboration with the actors and the production team involved (typically after the first reading of the script). Irrespective of the question whether we understand this dominant approach in terms of “laziness” (Charles De Weerd), of “privileging drama over information” (Vancampenhout) or within the context of the fast-paced production cycle of television, it reminds us of the importance of what Joep Leerssen has called “the historical laxity of the ethnotyping, and the degrees of indifference, offhandedness, or mixed feelings that were also at work” in the production of a given text.[41]

No less significantly, barely any of the screenwriters involved turned out to be familiar with other Flemish, let alone foreign productions revolving around Polish immigrant characters.[42] Along similar

[41] J. Leerssen, op. cit., p. 26.

[42] Self-evidently, the only notable exception here is the character of Waldek who – because of the

long-standing popularity of the VRT soap *At Home* – quite literally has become a household name in Flemish TV entertainment.

lines, my interviewees were completely unaware of the representational “acceleration” that took place in the years 2006–2007 (at a time when topics such as clandestine labor migration were strongly present in the Flemish mainstream media). While this unawareness clearly indicates that there was no coordinated or orchestrated campaign taking place in the Flemish TV landscape, it does not mean – as the writer of the “Polish” episode of *F.C. The Champions* clearly wanted to maintain in his response to my inquiry – that the on-screen appearance of Polish characters was a purely incidental and arbitrary phenomenon. The relatively similar cases of Van Hoogenbemt, whose widowed father fell in love with a domestic aid from Poland in the early 1990s, and of Van Pellecom, who had a Polish cleaning lady in the mid-2000s, at the time of writing the “Polish” episode of *F.C. The Champions*, indeed point to the importance of “personal proximity.” Meanwhile, however, these seemingly disparate and exclusively personal experiences are also part and parcel of a much larger phenomenon that eventually turned the presence of labor immigrants from Poland into a matter of “cultural proximity” and “contemporaneity.” Using the economic metaphor of the “invisible hand,” one could argue that it was the societal impact of economy-driven East-West migration that led to a sudden accumulation of seemingly disparate and unconnected fiction projects in the audiovisual domain, from lowbrow sitcoms over middlebrow crime drama to “prestige fiction.”^[43] Along the way, institutional policies (such as the VRT’s government-imposed “eye for diversity”), regional marketing incentives (as in the case of *Cataract* and *Danni Lowinski*), but also production-related circumstances (such as the casting troubles in the case of Van Hoogenbemt’s *A Perfect Match*) turned out to have a substantial impact on the final product presented to the viewer.

After a marked peak in the mid-2000s, the phenomenon of Polish labor migration gradually lost its topicality and salience in the Flemish sociocultural imaginarium. Meanwhile, however, the intricate interplay between “personal” and “cultural proximity” demonstrates its continuing relevance, if we look at the first seasons of a couple of high-quality Flemish TV shows produced and released over the past few years, namely, the crime series *Undercover* (aired on VRT in 2019), the acclaimed courtroom drama *De twaalf* (*The Twelve*, aired on VRT in 2019–2020) and the popular police comedy *Chantal* (aired by VRT in 2022). Reaching out to some of the screenwriters involved provided highly illuminating inside information about the origin of the Polish subplots woven into the main story of these three audiovisual productions. Screenwriter and showrunner Nico Moolenaar, to begin with, explained the prominent role played by a Polish migrant worker (Arek) in the 5th episode of the first season of *Undercover* – “Over de grens” (“Across the Border”) – in the following way: “The character of Arek

[43] Significantly, if casting issues had not decided differently, a full-fledged film production featuring

a cleaning lady from Poland – Van Hoogenbemt’s *A Perfect Match* – could have been added to this list.

was slightly based on the Polish contractor who had carried out the renovation of my bathroom.”[44] Screenwriter Bert Van Dael, for his part, gave a very similar explanation regarding the Polish subplot in the 6th episode of the first season of *The Twelve* (entitled “Guy”): “It was a bit of an inside joke and a reference to my former roommate, who is Belgian-Polish. Sometimes it is nice to put in some inside references.”[45] In turn, Matthias Sercu, the director and screenwriter of *Chantal*, elaborated on the appearance of a female guest character from Poland (Goška) in the 5th episode of the first season – “Bruid in het bos” (“Bride in the Forest”) – in the following way: “I personally know here in Ghent the mother of a former classmate of my son, and that mom’s name is Goška. And she is Polish. As simple as that.”[46] Taken together, these three short quotes nicely illustrate how artistic and content-driven choices can go hand in hand with very personal, seemingly quite arbitrary triggers. Here again, however, the underlying structural factor that determines these representational practices are the rather high immigration rates of Polish nationals in Belgium, which makes it much more likely for Belgian people – including film and TV professionals – to actually become acquainted with people of Polish extraction (a “contractor from Poland,” a “Belgian-Polish friend,” or the “Polish mom” of a child’s classmate). As it turns out, this is how many of these Polish subplots and characters take shape: when screenwriters or directors decide to weave an element of “foreignness” into a local story, they sometimes take immediate inspiration from their personal connections or networks (which also include people of Polish extraction).

Ultimately, in terms of representational dynamics, what may be said to underlie many of the Flemish productions discussed in this article is the tension between a defensive (parochialist) worldview and a more open-minded attitude (susceptible to external influences and to the influx of foreigners). In the Flemish (and Belgian) context, the first position has become widely known as the “church tower mentality,” which relies on a profound attachment to the familiar (typically rural) surroundings in which one was born and raised. This type of tension is central, for instance, to the intra- and intergenerational conflict that runs like a thread through the family saga *Cataract*, with Poland and Polish characters being cast in the ambivalent role of the possibly threatening Other. As the romantic subplot developed in the final episodes of *Cataract* indicates, interethnic romance tends to be a highly viable and productive way to overcome mutual prejudice and suspicion across linguistic and cultural borders. Similar dynamics were at work in *At Home*, where a Polish-born plumber made his successful entry in a close-knit rural community – living quite literally under a Flemish “church tower” – while falling in love with the local (lower-class)

[44] Nico Moolenaar, personal communication, January 20, 2020.

[45] Bert Van Dael, personal communication, January 19, 2020.

[46] Matthias Sercu, personal communication, October 15, 2022.

hairdresser Rosa. At the same time, the considerable impact of regional and city marketing on the productional trajectory of series like *Cataract* and *Danni Lowinski* reveals that the increasing impetus to showcase and promote particular cities and regions through audiovisual fiction does not exclude the possibility of exposing the growing ethnocultural diversity of both urban and rural communities across Flanders, most notably through the so-called strategy of “incorporation.”

Meanwhile, however, even if the productions discussed here engage in portraying the “changing” of the status quo under the Flemish “church tower,” it is difficult to deny that there has been a strong tendency among Flemish screenwriters to reduce “fictional” newcomers from Poland and their offspring to a limited set of recurring and sometimes exaggerated features (lower-class background, poorly remunerated professions of usually low esteem, devoutness, alcohol abuse, loose manners, ...) and to locate them predominantly in the lower segments of the host society, which obviously distorts the internal diversity of the minority group involved. Although it may seem a broad interpretive stretch, a case in point here is the rather unusual career path of the female lead character as depicted in the dramedy *Danni Lowinski*. When asked about the importance of the ethnic framework in the series, screenwriter Geert Bouckaert pointed out that the lead character’s Polishness should be seen as an incidental – and hence easily interchangeable – attribute of her personality rather than a crucial characteristic that drives and motivates her actions and behavior. That being said, even if we acknowledge the fact that ethnic identity markers in fiction never operate in isolation from other elements (such as social position, age and gender) and therefore should not be absolutized, the professional struggles of the hairdresser-turned-lawyer “Danielka” do seem to exemplify how difficult it is to dismantle the widespread association of a Polish background with poorly remunerated and less esteemed manual labor (rather than with artistic or intellectual labor, as it used to be the case in earlier times).

BIBLIOGRAPHY

- Claessens Nathalie, Dhoest Alexander, *Comedy Taste: Highbrow/Lowbrow Comedy and Cultural Capital*, “Participations. Journal of Audience and Reception Studies” 2010, no. 7(1), pp. 49–72.
- Degler Frank, *Cinema*, [in:] *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, eds. Manfred Beller, Joep Leerssen, Rodopi, Amsterdam 2007, pp. 295–296. https://doi.org/10.1163/9789004358133_068
- Dhoest Alexander, *Contextualising Diversity in TV Drama. Policies, Practices and Discourses*, “International Journal of TV Serial Narratives” 2015, no. 1(2), pp. 169–180. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/5902>
- Dyer Richard, *The Matter of Images: Essays on Representations*, Routledge, London 1993. <https://doi.org/10.4324/9780203378717>

- Franco Judith, *Cultural Identity in the Community Soap: A Comparative Analysis of Thuis (At Home) and EastEnders*, "European Journal of Cultural Studies" 2001, no. 4(4), pp. 449–472. <https://doi.org/10.1177/136754940100400405>
- Galent Marcin, Idesbald Goddeeris, Niedźwiedzki Dariusz, *Migration and Europeanisation: Changing Identities and Values among Polish Pendulum Migrants and Their Belgian Employers*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2009.
- Geraghty Christine, *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*, Wiley, Cambridge 1991.
- How to Watch Television*, eds. Ethan Thompson, Jason Mittell, New York University Press, New York 2020.
- Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, eds. Manfred Beller, Joseph T. Leerssen, Rodopi, Amsterdam 2007. <https://doi.org/10.1163/9789004358133>
- Leerssen Joep, *Imagology: On Using Ethnicity to Make Sense of the World*, "Iberic@, Revue d'études Ibériques et Ibéro-Américaines" 2016, no. 10, pp. 13–31.
- Peirs Marc, De Roo Paul, Vanhove Tim, *Gluren bij de nieuwe burenen. Een onderzoek naar de beeldvorming over Poolse immigranten in de Vlaamse dagbladpers*, Arteveldehogeschool Ghent, Belgium 2008.
- Raats Tim, Evens Tom, Ruelens Sanne, *Challenges for Sustaining Local Audio-Visual Ecosystems: Analysis of Financing and Production of Domestic TV Fiction in Small Media Markets*, "The Journal of Popular Television" 2016, no. 4(1), pp. 129–147. https://doi.org/10.1386/jptv.4.1.129_1
- Straubhaar Joseph, *Cultural Proximity*, [in:] *The Routledge Handbook of Digital Media and Globalization*, ed. Dal Yong Jin, Routledge, New York and London 2021, pp. 24–33. <https://doi.org/10.4324/9780367816742-4>
- Van Den Bulck Hilde, Custers Kathleen, and Jan Van Den Bulck, *Belgium (Flanders)*, [in:] *A Transnational Study of Law and Justice on TV*, eds. Peter Robson, Jennifer L. Schulz, Hart Publishing, Oxford 2016, pp. 23–36.
- Van Heuckelom Kris, *Between Regionalization and Europeanization: Migrant Characters of Polish Extraction in Belgian Audiovisual Fiction (1970–2020)*, [in:] *La Pologne des Belges: évolution d'un regard (XXe-XXIe siècles)*, ed. Przemysław Szczur, Unum Press, Kraków 2021, pp. 299–313. <https://doi.org/10.21906/9788376432182.16>
- Van Heuckelom Kris, *Nostalgia, solidarność, (im)potencja: obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności)*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS and Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Kraków 2022.
- Van Heuckelom Kris, *Polish Migrants in European Film 1918–2017*, Palgrave Macmillan, Cham 2019.
- Van Heuckelom Kris, *9 Remakes à la polonaise: From National Re-Adaptations to Internationally Inspired Rom-Coms*, [in:] *European Film Remakes*, eds. Eduard Cuelenaere, Gertjan Willems, Stijn Joye, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021, pp. 131–148. <https://doi.org/10.1515/9781474460668-014>
- Vanlee Florian, *Acknowledging/Denying LGBT+ Difference: Understanding Homonormativity and LGBT+ Homogeneity in Flemish TV Fiction through Production Research*, "European Journal of Communication" 2019, no. 34(5), pp. 520–534. <https://doi.org/10.1177/0267323119874250>
- Vanlee Florian, Van Bauwel Sofie, Dhaenens Frederik, *Distinctively Queer in the Parish: Performances of Distinction and LGBTQ+ Representations in Flemish Prestige Television Fiction*, "European Journal of Cultural Studies" 2020, no. 23(4), pp. 548–563, <https://doi.org/10.1177/1367549418821844>

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXII
Number 41
Poznań 2022

ISSN 1731-450X



Special Issue:
Film distribution
and audiences

POLITYKA / REPREZENTACJE.
KINO ZAGRANICZNE

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXI
Number 40
Poznań 2022

ISSN 1731-450X



Special Issue:

*Waste in Films –
Waste after Films*

„Ku nowym czynom, ukochany mężu...” O Stukasach Karla Rittera*

ABSTRACT. Kozłowski Krzysztof, „Ku nowym czynom, ukochany mężu...” O Stukasach Karla Rittera [“Forth, send I thee, my valiant beloved...” On Karl Ritter’s *Stukas*]. “Images” vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 153–169. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.9>

Karl Ritter’s film *Stukas* has been the subject of numerous analyses centred on issues such as propaganda (Rother), Nazi films about aviators (Gwóźdź), war and music (Vaget). This article situates itself within the general discussion of art and politics in the Third Reich (Mungen, Pyta, Vaget, Werr). It starts from Goebbels’ speech on February, 15 1941 at the Reichsfilmkammer and attempts to look at Ritter’s film from the perspective of Richard Wagner’s music and the Bayreuth festival theatre as an important cultural and intermedial symbol of Nazi Germany. Further, it aims to juxtapose the film plot with the meaning of the instrumental prelude ‘Siegfrieds Rheinfahrt’ that precedes Act I of *Twilight of the Gods*, showing that the theatrical experience of the apathetic Lieutenant Vide allows him to discover dormant layers of his own heroism. Driven by this discovery, he is able – like Siegfried alongside his pillar Brünnhilde – to undertake therefore new challenges and conquer England with his fellow pilots. It shall be argued that the Third Reich propaganda concept of Bayreuth and the Festspielhaus locks in with this thesis. It is here, with the support of the hospital sisters, that soldiers can recover fully. Nevertheless, it is by no means medications and systematic therapies that play the part of Asclepius, but the power of Wagner’s music (rooted in mythology).

KEYWORDS: National Socialist Film, art and politics, popular music, classical music, *Twilight of the Gods*, Bayreuth, Siegfried, propaganda use of art (Chopin, Wagner) and poetry (Hölderlin), World War II, Battle of Britain

W przemówieniu wygłoszonym 15 lutego 1941 roku na posiedzeniu Izby Filmowej Rzeszy (Reichsfilmkammer) Joseph Goebbels z dumą konstatawał, że narodowi socjaliści, jako pierwsi, stworzyli „praktyczną wizję wojny totalnej, tj. absolutnego i kompleksowego zwrotu narodu ku wojnie, wciągnięcia szerokich mas w wojenną machinę” [1], i że z rozmysłem odrzucili „reakcyjny pogląd, jakoby wojna była sprawą żołnierzy” [2]. Zdaniem Goebbelsa wojna winna być dziełem całego narodu. W przeciwnym razie, ostrzegał, wojenny zryw skończy się tak jak ostatnio: Niemcy wygrały I wojnę światową „pod względem militarnym” [3], ale poniosły sromotną klęskę „na płaszczyźnie gospo-

Przemówienie
Goebbelsa

* Artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Media Use and Propaganda: The Bayreuth Wagner Festival 1933–1944”, który autor realizował w 2021 roku w Forschungsinstitut für Musiktheater (fimt) der Universität Bayreuth po otrzymaniu Nagrody Badawczej dla Uznaných Naukowców (‘Senior Fellowship’) przyznawanej przez The University of Bayreuth Centre of International Excellence ‘Alexander von Humboldt’ (BHC).

[1] J. Goebbels, *Przemówienie z okazji wojennego posiedzenia Izby Filmowej Rzeszy 15 lutego 1941 roku w Berlinie*, [w:] A. Gwóźdź, *Zaklanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020, s. 372.

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

„darczej i psychologicznej”[4]. Zabrakło nam, kontynuował Goebbels, „wizji i idei wojny”[5], skutkiem czego zatryumfowali ci, którzy lepiej zdefiniowali własne cele i skuteczniej wsparli je propagandą.

Tym razem będzie inaczej. Goebbels zapewniał o podjęciu niezbędnych przygotowań odnoszących się także do aspektu „duchowo-psychologicznego”[6] i całkowicie wykluczał powtórzenie się „narodowego dramatu, jaki rozegrał się 9 listopada 1918 roku”[7]. Miał pełną świadomość, że (jako szef Ministerstwa Oświecenia Narodowego i Propagandy Rzeszy [Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda]) dysponuje orężem, który pozwoli zwyciężyć w „boju o duszę narodu”[8]. Jak sam formułował, „właśnie na tej wojnie propaganda zyskała status światowej potęgi. Sprzyjająca okazała się [...] nowoczesna technika, przecież dzięki radiu i bezkablowej fali – dodał – prowadzący wojnę naród nie daje się już izolować przez inny”[9]. Stąd też przejęcie „prasy, radia i filmu”[10] miało się okazać dla narodowych socjalistów ważniejsze niż „prowadzenie szkół powszechnych”[11]. Tutaj, w szkolnictwie, miano na uwadze zaledwie wiedzę elementarną (abecadło i tabliczkę mnożenia), tam zaś, na obszarze mediów i sztuki, w grę wchodziły środki pozwalające przewodzić całemu narodowi i realizować misję pedagogiczną: „film – mówił Goebbels – ma dziś do spełnienia politycznopaństwową funkcję. Jest środkiem wychowania narodu”[12].

Może to jednak urzeczywistnić, wywodził, pod jednym warunkiem. Musi przypomnieć sobie o powierzonej mu misji, „o swoim stanie wojny”[13]. Innymi słowy, jest rzeczą konieczną, by przybrał charakter filmu wojennego. Nie tyle w znaczeniu gatunkowym lub też potocznym, ile w takim sensie, w jakim po 1939 roku stały się nimi na życzenie Adolfa Hitlera Bayreuther Festspiele, zwane odtąd Kriegsfestspiele[14].

[4] Ibidem.

[5] Ibidem.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem, s. 373.

[9] Ibidem, s. 374.

[10] Ibidem, s. 375. Werner Faustich (*Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*, Brill | Fink, München 2012, s. 177 i nast.) za główne filary systemu medialnego III Rzeszy uznał „fotografię, film, radio”. Stwierdził, że o ile w wypadku radia i filmu rzecz wydaje się oczywista, o tyle fotografia jako medium z reguły pozostaje naukowo niedoszacowana. A przecież „reżim od początku posługiwał się fotografią jako wizualną manifestacją »przejęcia władzy« [»Machtergreifung«]” (ibidem, s. 178). Zob. też W. Faulstich, *Medienkultur im Nationalsozialismus. Ein Forschungsbericht*, [w:] *Krieg – Medien – Kultur. Forschungsansätze*, red. M. Karmasin, W. Faulstich, Brill | Fink, München 2007, s. 145–146.

[11] J. Goebbels, op. cit., s. 375.

[12] Ibidem, s. 377.

[13] Ibidem, s. 380.

[14] Anno Mungen (*„Hier gilt’s der Kunst”. Wieland Wagner 1941–1945*, Westend, Frankfurt am Main 2021, s. 11), kreśląc początki kariery artystycznej Wielanda Wagnera, wnuka słynnego XIX-wiecznego kompozytora, Richarda, z wielką akrybią odtwarza panującą wówczas w mieście festiwalowym atmosferę i wyjaśnia znaczenie przemiany, która się właśnie dokonała: „Lato przykrywa miasto radosnymi barwami. Tętniąc życiem, wszystko w Bayreuth kręci się teraz wokół festiwalu. Już w ubiegłym roku festiwal funkcjonował pod hasłem Kriegsfestspiele, hasłem, które letniemu teatrowi Frankończyków nadało nowy wymiar. Przedstawienia nie wiążą się więcej już tylko ze świętem, które teraz znalazło się w środku, obramowane operą i śmiertelną powagą na froncie. Bayreuth powinno się stać maceznicznikiem robotników i żołnierzy. Na pomysł, by kontynuować festiwal w czasie

Jedynie w ten sposób film mógł wykazać swą wojenną użyteczność[15]. O tym, że przewidywania Goebbelsa były trafne, świadczy w jego opinii „zwrot ku filmowi monumentalnemu (*Großfilm*)”[16], który znalazł uznanie w oczach „niemieckiego narodu”[17]: „w porównaniu z 700 milionami widzów w kinach w roku 1939 ich liczba wzrosła w roku 1940 do jednego miliarda”[18]. I rozwijając tę myśl, Goebbels nie krył powodów do satysfakcji:

jeszcze nigdy w żadnej epoce niemieckiego filmu nie stworzono tak wielu znakomitych wielkich filmów narodowych i doskonałych filmów rozrywkowych [...]. Z najnowszych produkcji wystarczy tylko wymienić *Profesora Kocha* czy *Matczyną miłość* (*Mutterliebe*) albo *D III 88* lub *Żyda Süssa* (*Jud Süß*) czy *Friedricha Schillera*, czy *Bismarcka* albo *Koncert życzeń* (*Wunschkonzert*) i chyba każdy zgodzi się ze mną, że za pomocą środków artystycznych da się jednak zobrazować wielką ideę, wielką artystyczną wizję, a przez to porwać szerokie masy, ponieważ cud, zapowiedziany przeze mnie cud sprowadza się właśnie do tego, że jeśli nie sztuka idzie za pieniędzmi, to pieniądze idą za sztuką[19].

Rzeczywistość przerosła oczekiwania. Najmłodszy z ministrów III Rzeszy, przywoławszy przykłady filmów monumentalnych (*Oswobodzone ręce* [*Befreite Hände*], *Poczmistrz* [*Der Postmeister*], *Dziewczyna i sęp* [*Die Geierwally*], *Operetka* [*Operette*]), przekonywał, że narodowa kinematografia niemiecka dobrze rozpoznała stojące przed nią zadania i urzeczywistniła stan permanentnej wojny, którą gloryfikowała jako środek służący zaspokojeniu głodu przestrzeni życiowej dla Niemców[20]. Na wschodzie i na zachodzie Europy. Nie była to

wojny, kierownictwo festiwalu przystaje najpierw nie bez oporów. Później jednak Winifred Wagner wita tę ideę z lubością, rodzinnemu przedsiębiorstwu wiedzie się ekonomicznie lepiej niż kiedykolwiek. Państwowa organizacja zajmująca się czasem wolnym, Kraft durch Freude [Siła przez radość], troszczy się teraz dosłownie o wszystko i nadaje czasowi wolnemu w toku działań wojennych wyższe cele: urlop, piękno, sport, wszelkie uprawianie kultury, ludowość i przyszła mobilność za pośrednictwem własnego Volkswagena – wszystko to Kraft durch Freude czyni możliwym. Bayreuth podlega szerokim kompetencjom Bodo Lafferentza. Szef organizacji przewodniczy festiwalowi jako dyrektor zarządzający, który nie musi się troszczyć o to, czy budżet się zwróci”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia tekstów obcojęzycznych pochodzą ode mnie – K.K.

[15] I tutaj analogia filmu do opery jest mniej wyjątkowa, niżby mogło się wydawać na pierwszy rzut oka. Pisząc o inscenizacjach Wielanda w teatrze w Altenburgu z 1943 roku, Mungen wykazuje, że w opinii Hitlera, który otoczył daleko idącą opieką wnuka Richarda Wagnera, opera jawi się jako „ważna dla wojny” i że sama powinna rozpoznać swą misję: „Hit-

ler rozmawia z nim o wszystkim, co dotyczy festiwalu, i wspiera go tam, gdzie tylko może. Teraz pomaga mu w zrozumieniu ważnego atrybutu opery. Logika, która za tym stoi, jest prosta. W takich czasach jak te wszystko jest nastawione na wojnę. To, co jej służy, ma prawo istnieć. A że teatr też może być przydatny, 10 lutego zostaje oznajmiona nowina: Hitler uznaje operę w turyńskim Altenburgu za »ważną dla wojny«. Prowincjonalny teatr, w którym angażuje się Wagnera i Overhoffa jako reżysera [Spielleiter] i głównego dyrygenta, jest teraz teatrem dydaktycznym [Lehrtheater], laboratorium operowym na użytek wojny” (ibidem, s. 74–75).

[16] J. Goebbels, op. cit., s. 380.

[17] Ibidem.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem, s. 380–381.

[20] Jak pisał Wolfram Pyta (*Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse*, Siedler Verlag, München 2015, s. 372), „Hitlera głód przestrzeni nie wynikał jedynie z imperialistycznych żądz; [...] zamierzał wykorzystać ogrom sowieckiego terytorium także do tego, by nauczyć naród niemiecki imperialnego rozumienia przestrzeni [in

teza całkiem nowa i już w czasach Republiki Weimarskiej na masową skalę spopularyzował ją Hans Grimm w swej powieści *Volk ohne Raum* z 1926 roku. Jak pisała Ulrike Jureit, „ta licząca prawie tysiąc trzysta stron książka osiągnęła do 1944 roku pół miliona łącznego nakładu – best- i longsteller, który uczynił z niej szkolną lekturę” [21].

„Motorem niemieckiej kinematografii” okazała się „niemiecka kronika filmowa” [22]. Goebbels patrzył na nią z podziwem [23]. Rozumiał, skąd się wziął jej sukces, bo – jak stwierdził – jeszcze przed rozpoczęciem wojny narodowi socjaliści przygotowali plan uwzględniający kształt przyszłej korespondencji z linii frontu. Wyeliminowali oni cywilnych dziennikarzy i wprowadzili odpowiednio wykształcone kadry zadaniowców:

Stworzyliśmy – szczenił się Goebbels – z naszych korespondentów wojennych i kompanii propagandowych organizację, która znajduje się w centrum wojennych wydarzeń i która, zamiast pracować za pomocą karabinu maszynowego lub pistoletu [...], pracuje za pomocą kamery bądź pióra – organizację i kompanię propagandową w jednym [24].

Porywający film fabularny powinien przypominać kronikę, a przede wszystkim na skutek zbliżenia się do filmu dokumentalnego winno go wyróżniać połączenie dramatyzmu realnych wydarzeń z bohaterstwem. W ustach ministra propagandy znalazło to tyle, co żądanie, aby film tego typu był „heroiczny, męski” [25].

abstracto]. Wszak wzięcie w posiadanie zasiedlonych terenów na Krymie zawierało w sobie komponent rasowo-biologiczny, jako że »rasowo wysokiej jakości« osadnicy germańscy powinni okupować tę krainę także pod względem biologicznym. Ukraińców uważał za rasowo wyższych od pozostałych Słowian wschodnich; bez trudu dawały się u nich rozpoznać rysy Gotów z czasów wędrówek ludów. I dlatego popierał emigrację Ukrainek i Ukraińców poszukujących pracy w Rzeszy. »Ukraina wykazuje tak wiele krwi Gotów, że z łatwością uda się wtłoczyć te elementy w krwiobieg niemieckiej wspólnoty narodowej«. Horyzonty Niemców trzeba poszerzyć. I tu Hitler widział siebie w roli wychowawcy, który w szczególności wywołał ukierunkowaną dotąd na parafię ludność wiejską z prowincjonalnej ciasnoty i nie tylko zaszczerpił jej pojęcie narodu jako stałego punktu odniesienia, lecz także chciał ją przygotować na przyszłą niemiecką Rzeszę o zasięgu światowym: »Niemiec powinien odczuć w sobie pragnienie głodu wielkich przestrzeni. Musimy go zabrać na Krym i pokazać mu Kaukaz«. Jak wiele na to wskazuje, podniętą dla wyobraźni Hitlera była twórczość Karola Maya, co nie uprawnia bynajmniej do tego, by w Mayu widzieć rasistę. Wręcz przeciwnie, on sam był niestrudżonym rzecznikiem braterstwa ludów. Wskazują na to zwłaszcza jego późne dzieła. Niemniej jednak na tym

przykładzie można zaobserwować, jak wybiórcza i selektywna była uwaga czytelnicza Hitlera: Od Maya zapożyczył on »wyobrażenie przestrzeni, kraju i ludzi rodem z »Dzikiego Zachodu« i przeniósł je na Dziką Rosję» (ibidem, s. 373).

[21] U. Jureit, *Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert*, Hamburger Edition, Hamburg 2012, s. 265.

[22] J. Goebbels, op. cit., s. 382.

[23] O ile Hitler domagał się od filmu, żeby był ewidentnie propagandowy („każdy wie, że dziś idzie na film polityczny”), o tyle Goebbels jawnej propagandy oczekiwał jedynie od „Die Deutsche Wochenschau” (R. Strobel, *Film- und Kinokultur der 30er und 40er Jahre*, [w:] *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, red. W. Faulstich, Brill | Fink, München 2009, s. 134).

Różnicę poglądów między nimi, dodaje Strobel, można sprowadzić do „jawnej lub ukrytej propagandy. Niemniej jednak produkcja filmowa III Rzeszy nie składała się wyłącznie z filmów propagandowych” (ibidem).

[24] J. Goebbels, op. cit., s. 383.

[25] Ibidem. Przed używaniem słów „heroizm” i „heroiczny” w odniesieniu do narodowosocjalistycznych Niemiec ostrzegał po II wojnie światowej Victor Klemperer (*LTI. Notatnik filologa*, tłum. i przypisy J. Zychowicz, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza,

Parę dni przed przemówieniem Goebbelsa w Izbie Filmowej Rzeszy, a dokładniej: 11 lutego 1941 roku, Karl Ritter, który miał już w swej bogatej filmografii kilka filmów propagandowych i tendencyjnych (najprawdopodobniej za zgodą Winifred Wagner, wdowy po Siegfriedzie Wagnerze i dyrektorki Bayreuther Festspiele), nakręcił w Festspielhausie w Bayreuth jedną z najważniejszych scen swego filmu lotniczego pod tytułem *Stukas* (*Stukas*[26]), filmu, do którego budzące respekt zdjęcia zrobili Hugo von Kaweczynski, Walter Meyer, Heinz Ritter (najstarszy syn reżysera) i Walter Roßkopf. Jak pisał Andrzej Gwóźdź,

Ritter realizował w pewnym sensie swoje prywatne marzenia, bowiem jako żonaty oficer nie mógł jako lotnik wziąć udziału w I wojnie światowej (zabraniały tego przepisy armii bawarskiej). *Stukas* to bodaj najbardziej popularny spośród filmów lotniczych, także pod względem technicznym wzorcowy reprezentant gatunku, choć każdy z tych filmów był zarazem sporym wyzwaniem militarnym, bo angażował Luftwaffe w czasie, kiedy wykonywała ona swe zadania bojowe na frontach wojny[27].

Decyzję o przyznaniu środków na produkcję filmu podjęto 18 września 1940 roku. Goebbels i Fritz Hippler osobiście przyjęli projekt Rittera. *Stukafilm*, jak go początkowo z tytułowano, odnosił się do wydarzeń z lata tegoż roku i opowiadał o ofensywie zachodniej na Francję i Belgię. Zdjęcia rozpoczęto dokładnie dwa miesiące później, 18 listopada 1940 roku. Ostatni klaps rozległ się 21 marca 1941 roku. Na datę premiery filmu obrano 27 czerwca 1941 roku[28], a więc piąty dzień akcji Barbarossa (Unternehmen Barbarossa). Wojska niemieckie kontynuowały ofensywę przeciwko swemu niedawnemu sojusznikowi, a od teraz śmiertelnemu wrogowi: 22 czerwca przekroczyły wschodnie terytoria II Rzeczypospolitej okupowanej od 17 września 1939 roku przez ZSRR. Uderzenie skierowano na południe, jako że nie zamierzano zdobywać Moskwy i Stalingradu. Zawczasu postanowiono, by zrównać je z ziemią. Głód przestrzeni mogła zaspokoić jedynie Ukraina[29]: Hitler marzył o tym, aby „jesienią 1941 roku podbić półwysep

Warszawa 1989). Twierdził, że „wskutek wypaczonego, niewłaściwego stosowania” nabrały one fałszywego znaczenia (ibidem, s. 12). Bo przecież – argumentował – „w pierwotnym znaczeniu heros to ktoś, kto dokonuje czynów służących dobru ludzkości. Wojna zaborcza, a zwłaszcza prowadzona z takim okrucieństwem jak wojna Hitlera, nie ma z heroizmem nic wspólnego” (ibidem). Z podobną surowością odniósł się do ówczesnej rodziny słów „bohaterskich”. W Lingua Tetrii Imperii były one „gęsto rozsiane” i wyrażały „swoiste zakłamanie i brutalność nazizmu”: wszystko, co heroiczne, miało się wywodzić z rasy germańskiej (ibidem, s. 14).

[26] Tytuł jest skrótem od niem. „Sturzkampfflugzeuge” (pol. „niemiecki bombowiec nurkujący”, Junkers Ju 87).

[27] A. Gwóźdź, *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020, s. 148.

[28] Film pokazano w Ufa-Palast am Zoo w Berlinie. W swoich dziennikach Goebbels uznał *Stukas* za wspaniałe. Film zebrał pochwały i został zakwalifikowany jako wskazany dla młodszej części publiczności. Zob. H.R. Veget, *Bayreuth and the German War Effort: Karl Ritter’s „Stukas”*, [w:] *Music Theater as Global Culture. Wagner’s Legacy Today*, red. A. Mungen et al., Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, s. 42.

[29] Zob. W. Pyta, op. cit., s. 373–375.

krymski z twierdzą w Sewastopolu i [...] cały wschodnioukraiński obszar industrialny aż po Don”[30]. Nawiasem mówiąc, w 1939 roku Ritter nakręcił antyrosyjski film *Kadeci* (*Kadetten*), który ze względu na dotychczasową obowiązywalność paktu Hitler-Stalin musiał czekać na premierę aż do 2 grudnia 1941 roku[31].

Stukasy łączą w sposób nader efektowny zdjęcia kręczone w studiu i w plenerach z materiałami archiwalnymi, w których można między innymi rozpoznać bombardowanie obiektów przemysłowych, atak lotniczy na dywizje pancerne francuskiej armii i brytyjskie okręty ewakuujące alianckich żołnierzy spod Dunkierki. Pochwycone w locie przez kamerę bomby z wielką dokładnością trafiają wyznaczonego celu. Wojna ulega odcieleśnieniu. Pole bitwy przypomina mapę[32]. Montaż jest prosty i sugestywny. Wzmacnia go muzyka Herberta Windta i odgłosy bitewnego zgielku. Dzięki doskonałemu zgraniu wszystkich elementów nietrudno odgadnąć, gdzie bohater, a gdzie wróg... Na kim postawić krzyżyk i kogo wynosić pod niebiosa. Pseudonimy pilotów – „Soda”, „Ata”, „Persil” – kojarzą się jak najlepiej i nie budzą wątpliwości, że wraz z bombardowaniem odbywa się Wielkie Czyszczenie[33]. Totalne zniszczenie zapowiada odnowę. Nie tylko rasową...

Film przenika entuzjazm. Młodzi piloci, obsługa naziemna i spotkani na drodze niemieccy czołgiści są radosni, a kiedy trzeba – jak na zawołanie przemawiają w obcym języku. Uprzejmością i dobrym obyczajem biją na głowę francuskich przeciwników na polu walki, którzy nie dość, że są smutni i wiecznie niepokieszeni, to jeszcze nie rozumieją nawet tego, po co wyruszyli na front. Napominani życzliwie przez „Patzera” von Bomberga (Ernst von Klipstein), który wiedziony chęcią pomocy wraz z dwoma kolegami znalazł się za linią wroga (*notabene* jest to jeden z dwóch najbardziej rozbudowanych epizodów w całym filmie), przyznają, że żadną miarą wojna nie jest im na rękę, że ich rząd stał się zakładnikiem Brytyjczyków i że chcą jak najszybciej wracać do domu. Nic tylko dezorientacja i brak jasno zdefiniowanych celów – przegrywają „na płaszczyźnie duchowo-psychologicznej”[34]. Kiedy wokół spada grad bomb, dowodzący nimi kapitan pali fajkę. Jeniec, „Pater” von Bomberg, ma rację: trzeba się poddać i zakończyć bezsensowną szarpaninę.

Śmierć, kalectwo, zranienia i tu są nie do uniknięcia (jak na każdej innej wojnie zresztą), ale – nie trzeba ich pokazywać. Wystarczy przykryć je odpowiednimi słowami... Nadać im odrobinę „patosu”: „Nie myśli się o ich śmierci, tylko o tym, za co umarli. I zawsze bę-

[30] Ibidem, s. 371–372.

[31] Zob. R. Rother, *Zeitbilder. Filme des Nationalsozialismus*, Bertz und Fischer, Berlin 2019, s. 193.

[32] Na temat znaczenia map i globusa jako „wizualnej reprezentacji” zakusów imperialnych Hitlera w procesie „odcieleśniania wojny” zob. W. Pyta, op. cit., s. 346 i nast. Mungen, nawiązując bezpośrednio do Pyty, pisał: „Hitler-polityk [...] wykiełkował z Hitlera-artysty; teraz, w czasie wojny, zdaje się być tak, że znowu i w całkiem nowy sposób oddaje się

sztuce. Znad swego biurka dyktuje generałom, co jest do zrobienia, i każe przedstawiać sobie ruchy wojsk na mapach, jak gdyby wojna była grą sceniczną [Spiel], podobną do przedstawienia operowego, podczas którego on, jako reżyser, dyryguje wszystkimi”. A. Mungen, „*Hier gilt's der Kunst*”..., s. 48.

[33] Zob. R. Rother, op. cit., s. 207.

[34] Zob. J. Goebbels, op. cit., s. 372. Inna sprawa, że było to zgodne z nową linią propagandy narodowo-socjalistycznej, która – jak pisał Bogusław Drew-

dzie się ich czcić niczym bogów, wiecznie młodych”. Tak skomentuje „piękny list” matki poległego na polu bitwy porucznika Jordana (Egon Müller-Franken) dowódcą dywizjonu^[35], kapitan Heinz Bork (Carl Raddatz). Jak jego towarzyszy, doktor Gregorius (Otto Eduart Hasse), przyzna, że akceptacja śmierci syna przez matkę była autentycznie poruszająca i mądra, przez co sam ciężar śmierci stracił swój oścień. Niemniej ów patos, zwłaszcza wtedy, gdy towarzyszy mu emocjonalnie odpowiedni podkład muzyczny, może być całkiem prawdziwy, a nawet lśnić blaskiem, jeśli abstrahować od niedostatków gry aktorskiej. Doktor Gregorius, zdejmując okulary (kamera wykonuje powolny dojazd do zbliżenia twarzy), cytuje z pamięci wiersz *Der Tod fürs Vaterland* Friedricha Hölderlina (trzecią strofę w całości, okrojone dwa pierwsze wersy z czwartej i szóstą w pełnej krasie):

O nimm mich, nimm mich mit in die Reihen auf,
Damit ich einst nicht sterbe gemeinen Tods!
Umsonst zu sterben, lieb' ich nicht, doch
Lieb' ich, zu fallen am Opferhügel

Für's Vaterland, zu bluten des Herzens Blut
Für's Vaterland – [...]
[...]

Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht
Ist unser! Lebe droben, o Vaterland,
Und zähle nicht die Todten! Dir ist,
Liebes! nicht Einer zu viel gefallen^[36].

Kapitanowi Borkowi nie potrzeba wskazówek. „Hölderlin, piękne” – powie i zasiądzie do fortepianu, aby (który to już raz?) zagrać na cztery ręce ze swym kolegą, doktorem Gregoriusem, muzykę Wagnera: instrumentalną przygrzywkę *Siegfrieds Rheinfahrt*, która łączy *Vorspiel* (*Auf dem Walkürenfels*) z I aktem *Zmierzchu bogów* (1874). Wszak w dywizjonie nie brakuje ani znawców poezji, ani muzyków. Są pod ręką. Jeden jest dowódcą, drugi lekarzem. Nieustannie troszczą się o zdrowie swoich podwładnych, fizyczne i „duchowo-psychologiczne”. Nikt, kto

niak – pod koniec 1940 roku nakazywała zaniechanie „»propagandy nienawiści« wobec Francji”. B. Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972, s. 273–274.

[35] Fabuła filmu odnosi się do losu pilotów trzech eskadr (niem. „Staffel”), tj. 7, 8 i 9. Zob. I. Ritzer, *Stukas / Junge Adler*, [w:] *Der NS-Film*, red. F. Beyer, N. Grob, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart 2018, s. 344. Dla przejrzystości terminologicznej i łatwości opisu w polskim tekście przyjęto słowo „dywizjon”.

[36] F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, t. 1 (cz. I): *Gedichte bis 1800*, red. F. Beissner, J.G. Cotta, Stuttgart 1946,

s. 299. W polskim przekładzie Andrzeja Lama strofy te brzmią następująco: „O, weźcie, weźcie mnie w wasze szeregi./ By śmierć mnie pospolita nie spotkała!/ Umierać darmo nie chcę, ale/ Chcę na ofiarnym wzgórzu polec // Za ojczyznę, by krwawić krwią serdeczną!/ Za ojczyznę – [...] // I schodzą w dół zwycięstwa gońcy: bitwa/ Jest nasza już! Więc górnice żyj, ojczyzno./ Poległych nie licz! Bo dla ciebie,/ Miła! nikt nie padł nadaremno”. F. Hölderlin, *Poezje zebrane. Wiersze młodzieńcze, ody i elegie, hymny i śpiewy ojczyźniane, projekty, wiersze z wieży*, tłum., bibliografia i objaśnienia A. Lam, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora, Pułtusk 2014, s. 193–194.

z nimi obcuje, nie poczuje się samotną wyspą. Idea koleżeństwa (Kameradschaft) i wspólnoty narodowej (Volksgemeinschaft) manifestują się na każdym kroku. Tutaj nie żyje się i nie umiera dla siebie. Świątuje się wspólnie, je i pije wraz z całą kompanią (dlaczegoż by nie miało być na „polowym” stole wina, szkła, sztućców?), prowadzi się mniej lub bardziej dowcipne rozmowy, przede wszystkim jednak walczy, siejąc postrach w powietrzu, na lądzie i na wodzie. Muzykuje. To ostatnie traktowane jest w filmie w sposób szczególny. Zrazu absurdalnie, jako że zdobyczny Blechstein^[37] zjawia się jak na zawołanie w ekspozycji filmu. Na wojenną scenę wkracza dwukrotnie: raz na wózku holowanym przez obsługę techniczną, drugim razem w funkcji koncertowej z doktorem Gregoriusem przy klawiaturze. Oprawa jest więcej niż polowa: dla niespodzianki znalazła się nawet kurtyna. Jej rozsuniecie podmalowały tony *Poloneza As-dur* op. 53 Fryderyka Chopina. O nie! Muzyki nie gra się tu byle jak i nie podchodzi się do niej bez pasji, lecz pamięta się o jej unikatowym charakterze. Jak skomentuje to jeden z żołnierzy: „Powiada się, że wzniosła muzyka może doprowadzić do lez nawet zabójcę”.

Radość samotnego koncertu nie trwa długo. Do instrumentu zasiada od razu po swoim przybyciu kapitan Bork. Obaj admirałowie muzyki, dowódca i lekarz, wiedzą z góry, co zaintonować. Granie na cztery ręce daje więcej przyjemności, to także inna odmiana tej samej idei filmu: Kameradschaft. I po raz pierwszy w leśnej bazie wojskowej rozlegają się dźwięki *Siegfrieds Rheinfahrt*, ale podniosła chwilę przerwie depeza. Przecież trwa wojna, znów trzeba poderwać maszyny.

Drugie wykonanie *Siegfrieds Rheinfahrt* będzie jeszcze bardziej uroczyste: wieczorem przy świecach, kiedy znajdzie się czas na odpoczynek. Nie wszyscy w równym stopniu wykażą się zainteresowaniem, ale każdy pojmie bez trudu, że dowódca jest także artystą i że koncertuje wspólnie z doktorem dla dobra ogółu. Dlaczego miałoby komukolwiek zabraknąć „wrozumiałości”, skoro wszyscy mogą liczyć na wszystkich, a pomocna dłoń przełożonych jest zawsze szeroko otwarta. Popis się skończy, kiedy dotrą meldunki o pilotach, którzy jeszcze nie wrócili. Na razie nie oznacza to nic niepokojącego, można więc grać dalej i na wyraźne życzenie porucznika Hansa Wildego (Hannes Stelzer) zaintonować jakąś skoczną melodię. Czemuż by nie? Miłą prośbę da się spełnić.

[37] Pełna aluzji jest sama nazwa instrumentu, ponieważ Blechsteinowie należeli do pierwszych zwolenników ruchu narodowosocjalistycznego. Hans Rudolf Vaget (op. cit., s. 46) w jej wymienieniu dostrzegł ukłon w stronę Hitlera, „naczelnego architekta Trzeciej Rzeszy”, jak nie bez szczypty ironii tytułował przywódcę NSDAP Raul Hilberg (*Sprawy, Ofiary, Świadkowie. Zagłada Żydów [1933–1945]*, tłum. J. Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007, s. 26), przypominając, że w III Rzeszy pojęcia

architektury nie ograniczano do kwestii „struktury i lokacji”. „Idee architektoniczne – pisał amerykański historyk Zagłady – przeniknęły myśl administracyjną, sięgającą o wiele dalej niż projekty budowlane. Odpowiednikiem planów architektonicznych były schematy organizacyjne nowych struktur biurokratycznych. Powstawały nowe urzędy partyjne, formacje SS i policji, nowe ministerstwa i nowe funkcje, a na szczycie – górujący nad starymi i nowymi ośrodkami władzy – stał Adolf Hitler” (ibidem).

Do muzyki Wagnera i tak wszyscy zdążyli nieświadomie przywyknąć, niepostrzeżenie wryła się ona w umysły i serca żołnierzy. Toteż kolejne jej wejście, zaledwie sugestią koncertu, pojawia się wraz ze zmianą bazy wojskowej i nowego zakwaterowania niemieckich lotników. Mimo że mieści się ona pod hotelowym dachem, a wnętrza tegoż przybytku są wystarczająco przestronne, nie ma tu najważniejszego mebla: *pianina*. Znowu trzeba się o nie zatroszczyć. Nic prostszego; i tym razem podwładni wykażą się inicjatywą. Doktor nie chce tracić czasu i frazę z *Siegfrieds Rheinfahrt* przywołuje kapitana Borka. Dowódca odrzuca miłą zachętę, nie jest w nastroju: „Nie, nie, doktorze, to niemożliwe”. Jeszcze jedno podejście, muzyczne i słowne: „Rzeczywiście brak ochoty?”. Po trzecim „nie” doktor zamyka klapę. Szalę przeważa troska o żołnierzy, losy części z nich są nieznane (epizod Bomberga, Mata, Hessego), inni (jak Rochus) muszą iść do lazaretu.

Nadciągające działania wojenne pogłębią ten niefortunny stan rzeczy. Trafiony zostanie Wilde. Przeżyje rozbitcie się samolotu, ale prócz cielesnych obrażeń poniesie dużo groźniejszy uszczerbek w sferze psychicznej i zmuszony będzie pozostać w szpitalu. Okryje go skrzydło czarnej melancholii. I to jest właśnie ów moment, kiedy do rąk dowódcy trafi list od matki Jordana. Scenerią dla jego lektury i rozmowy o nim stanie się pałacowe wnętrze, w którym nie mogło zabraknąć zabytkowego instrumentu (z całą pewnością ekwiwalentem dla wstawek muzycznych z opery Richarda Wagnera jest każdorazowa gradacja *mileau*). Mówiąc krótko, list, poezja Hölderlina, nacechowany odświętnością dwugłos o śmierci za ojczyznę, przede wszystkim zaś uniesione skrzydło (skrzydło!) fortepianu – wszystko to zdolne jest odwrócić niekorzystny zbieg okoliczności i przełamać „duchowo-psychologiczną” niemoc. Zdjąć klątwę, rzucić światu dumne wyzwanie. Znakiem przełomu jawi się „cudowny” powrót „Pacza” von Bomberga. Dwaj pozostali „jeńcy”, porucznik Hesse i sierżant Matz (Georg Thomalla), potrzebują domowej rekonwalescencji.

Gorzej wiedzie się Wildemu. W pierwszym ujęciu po zaciemnieniu obrazu, które niejako przypieczętowuje serdeczny uścisk Bomberga z kapitanem Borkiem, w kadrze pojawia się wnętrze szpitalnej sali. Widoczna jest pielęgniarka, siostra Ursula (Else Knott). Stara się pocieszyć strapionego pilota i proponuje mu lekturę książki, ale pacjentowi brak zainteresowania czymkolwiek. Bez echa pozostają inne próby wyrwania go z apatii (gazety ilustrowane, rozrywkowe wstawki, szachy); wciąż to samo *désintéressement*; radość sprawia siostrze Ursuli wiadomość, że Wilde po raz pierwszy od trzech tygodni nie ma gorączki. Rzecz wydawałoby się zwyczajna, ale w filmie zwyczajna nigdy nie jest. Zaraz po wyjściu na korytarz (pacjent poprosił o chwilę spokoju), spadek temperatury zostanie uznany przez obchodzącego oddział lekarza za potwierdzenie, że Wildemu fizycznie nic już nie dolega. Przyczyna jego niemocy tkwi gdzie indziej, „na płaszczyźnie duchowo-psychologicznej”. Na razie nikt nie wie, co musi się wydarzyć, by pilot dołączył do grupy. Doktor mówi bez ogródek: powinno się wydarzyć coś, co

nim wstrząśnie, coś, co go poniesie. Siostra Ursula ma nowy pomysł. Proponuje lekarzowi, aby zgodził się na odwiedziny kolegów lotników. Być może to wystarczy. Nie warto zwlekać. Towarzysze bronie przybędą jak na rozkaz, choć nie od razu: film ma przecież budowę epizodyczną. Wszystkie wątki trzeba splatać cierpliwie...

Tymczasem odbywa się uroczystość po wręczeniu kapitanowi Borkowi w imieniu Führera Ritterkreuz zum Eisernen Kreuz (Krzyża Rycerskiego, właśc. Krzyża Rycerskiego Krzyża Żelaznego)[38]. Przemowę wygłasza najpierw przybyły z odznaczeniem podpułkownik zwany „Kommandore” (Gothart Portloff), który zachęca dowódcę do wzięcia na swe barki nowych, jeszcze większych wyzwań i który również jest nosicielem tegoż najgodniejszego z godnych odznaczenia. Po przerwie na rozmowy przy stole głos zabierze kapitan Bork. Jest świadom, że na wyróżnienie zasłużyli wszyscy. Wspomina poległych, którzy zaskarbili sobie dożgonną pamięć żyjących[39]. Z utęsknieniem wygląda ozdrowieńców. Czyje zdrowie leży mu najbardziej na sercu? Porucznika Wildego...

Potwierdza to montaż niewidzialny. Kamera ponownie ukazuje izbę szpitalną. Otwierają się drzwi wejściowe i do środka wchodzi doktor z pielęgniarką, choć nie jest to siostra Ursula. Radosnym tonem obwieszcza wizytę porucznika Hessego, który (wraz z sierżantem Matzem) jest w drodze na front. Z ciekawości pozostaje przy chorym i najpewniej zastanawia się nad tym, jaki skutek wyrzuci na jego pacjencie rzekomo spontaniczna wizyta kolegów z dywizjonu. Hesse i Matz wkraczają do akcji z jawnym zamiarem wyrwania kolegi ze stanu otępienia. „Wyglądasz jak pastor” – rzuca Hesse na wstępie. Brak reakcji, cisza jak makiem zasiał. Próbuje innych sztuczek. Wyciągają niedozwolonego szampana. (Doktor nie chce niczego wiedzieć i wychodzi z sali, zrezygnowany). Brak odzewu, pauza. Koledzy Wildego próbują ostatniego chwytu: Matz, który dowiedział się od Traugotta, że Hans stracił starą fajkę, oferuje mu nową („ostatni krzyk mody”). Kolega jest nieprzejednany: „na kawałki rozpadło się we mnie wiele rzeczy”. Nic dziwnego, że Hesse i Matz dają za wygraną.

[38] 1 września 1939 roku (w związku z napaścią na Polskę) Hitler wprowadził nową hierarchizację odznaczeń wojskowych. Ritterkreuz zum Eisernen Kreuz uznał za najwyższe wyróżnienie i powiązał z nadzwyczajnymi dokonaniem na polu bitwy. W latach 1940–1944 Ritterkreuz poddano „stopniowaniu”. Jak komentuje Pyta, „aż do napaści na ZSRR warunki otrzymania Ritterkreuz nie były łatwe do spełnienia, tak iż liczba nosicieli Ritterkreuz dawała się przewidzieć i Hitler mógł nim dekorować osobiście. Potem ograniczył się do tego, by we własnej osobie wręczać go tym, którzy otrzymywali przynajmniej drugi stopień tegoż odznaczenia, tj. Eichenlaub zum Ritterkreuz [Krzyż Rycerski Krzyża Żelaznego z Liśćmi Dębu, przyznawany od dnia 3 czerwca 1940 roku –

K.K.]”. W. Pyta, op. cit., s. 336–337. Innymi słowy, kapitan Bork przed bitwą o Anglię mógł otrzymać Ritterkreuz od przybyłego do dywizjonu podpułkownika.

[39] Antycypacją tych słów, acz w bardziej minorowej tonacji, jest poprzedzający je niebezpośrednio dialog porucznika „Pata” von Bomberga z doktorem Gregoriusem. Dają w nim wyraz melancholii i poczuciu obcości wynikłej ze stykania się z wciąż nowymi twarzami. Doskwiera im brak poległych i nieobecnych z powodu rekonwalescencji kolegów. Wspominają każdego z osobna. Niejednego jeszcze zobaczą. Innych zachowują już tylko w pamięci. „No cóż, galeria wspaniałych chłopaków” – podsumuje doktor Gregorius.

Akcja przenosi się na szpitalny korytarz przed izbę Wildego, gdzie dochodzi do spotkania doktora z siostrą Ursulą. Na jej uprzejme zapytanie, czy zaplanowana terapia pomogła, doktor odpowiada, że pacjent był wprawdzie bardziej ożywiony niż zwykle, ale w gruncie rzeczy nic się nie zmieniło: „wciąż ta sama stara apatia”. Siostra ma jeszcze jeden pomysł, ostatni. Jest zdania, że porucznik musi się wybrać do Bayreuth i doświadczyć czegoś naprawdę wielkiego, niezwykłego. Doktor uśmiecha się z politowaniem, tymczasem zdążył się dowiedzieć od kolegów Wildego, że młody porucznik najwyraźniej nie ma serca do muzyki klasycznej. Siostra nie poddaje się łatwo. Jej słowa i mimika przemawiają jednym głosem: „Nikt, kto się tam wybierze – mówi – nie wróci z pustymi rękami”. Cicha wiara, że muzyka Wagnera czyni cuda i ma zbawienną moc, zwycięża i doktor się poddaje: „No cóż, niech tak będzie, siostró Ursulo, zabierz go ze sobą do Bayreuth”.

Cięcie. Widoczny podjazd z samochodami, panorama w prawo i w kadrze zarysowuje się okazały front Festspielhausu. Pod obraz podłożono muzykę, która informuje o tym, gdzie jesteśmy. To Bayreuth; znany na świecie przybytek Wagnerowskiej sztuki^[40]. Nadal jest „nadwornym teatrem Hitlera”, tyle że w wojennej szacie. Organizatorzy Bayreuther Kriegsfestspiele dwoją się i troją. Jak precyzuje Mungen:

Przed południem oferuje się wykłady na temat wieczornych przedstawień, aby wyjaśnić, co to wszystko znaczy: ten Zygfryd, Hagen, ta Brunhilda, ten miecz, te karły, ten zmierzch i wreszcie następujący po nim nowy początek. Specjaliści od Richarda Wagnera, Otto Daube z Detmold i Curt Zimmermann z Bremy, szef „Lehrstuhl für Richard Wagners Kunstwerk” w Nordische Kunsthochschule, udzielają dopasowanych klasowo korepetycji bayreuthskich^[41].

Następne dwa ujęcia pokazują boczne ściany teatru. Jedno od góry do dołu, drugie statycznie i w bliższym planie (z otwartymi drzwiami wejściowymi). Wokół pełno ludzi. Rzucają się w oczy odświętnie umundurowani wojskowi, gustownie ubrane kobiety i siostry szpitalne opiekujące się rekonwalescentami. Wszyscy są gośćmi Führera. W nagrodę za ofiarną służbę i pracę przybyli na słynny festiwal. Wydają się jednakowo młodzi. Teraz już tak będzie do końca wojny; kiedy zostanie wygrana i zapanuje pokój, zacznie się czas Friedensfestspiele, który poprzedzi przekształcenie założenia architektonicznego i przekucie go na miejsce narodowego kultu sztuki Richarda Wagnera...

Scenę, która rozgrywa się przy kawiarnianym stoliku, poprzedził szybki dojazd kamery^[42]. Siostra Ursula jest ciekawa wrażeń swego

Na Zielonym Wzgórzu, w Festspielhausie

[40] Czym był on jeszcze dla młodych muzyków przed II wojną światową, poucza esej Zygmunta Mycielskiego, który – będąc przejazdem w 1929 roku w Bayreuth – znalazł się przed Festspielhausem i odwiedził willę Wahnfried, gdzie spotkał Cosimę Wagner, wdowę po słynnym kompozytorze.

Zob. Z. Mycielski, *Dwa spotkania z Wagnerem*, [w:] *Szkice i wspomnienia*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999, s. 214–215.

[41] A. Mungen, op. cit., s. 58–59.

[42] Znamiennie, że nieco więcej niż miesiąc przed wydaniem zgody na nakręcenie filmu *Stukasy*

podopiecznego. Odwraca głowę w stronę widocznego w tle Festspielhausu i pyta: „Czyż nie wspaniały jest nasz niemiecki kraj?”. Wilde może tylko potwierdzić: „diabelnie piękny”. Ów dialog jest nie tak dalekim echem słów Hölderlina cytowanych przez doktora Gregoriusa w rozmowie z kapitanem Borkiem: „Lebe droben, o Vaterland,/ Und zähle nicht die Todten! Dir ist,/ Liebes! nicht Einer zu viel gefallen”. Ujęte od strony propagandowej pytanie siostry Ursuli brzmi tak: Czyż nie warto umierać za naszą wspaniałą ojczyznę? Wilde nie ma wątpliwości. Wystarczy chwila, by pochwycił go *genius loci*. Oto bowiem z oddali dobiega dźwięk rogu^[43]. To sygnał zapraszający przyjezdnych na przedstawienie; dziś grany jest *Zmierzch bogów*.

Wilde zna ten motyw, słyszał go już w wykonaniu doktora Gregoriusa i kapitana Borka. Nie wiedział tylko, że nazywa się *Siegfrieds Hornruf* i że muzyczne zawołanie odnosi się również do niego. Od dzisiaj to wie. Chce jak najszybciej znaleźć się we wnętrzu teatru. Został pochwycony przez „coś zewnętrznego”, czego nadaremno poszukiwał lekarz. Wilde bierze pod ramię siostrę Ursulę, ściska jej dłoń i rusza co sił w nogach. „Nie tak szybko” – rzuca jego uśmiechnięta opiekunka. Terapia podziałała. Wagner ma moc leczniczą, której nie zastąpią najlepsze medykamenty.

Na widowni komplet. Żołnierze i młode kobiety (oprócz siostr szpitalnych najprawdopodobniej pracownice zakładów zbrojeniowych, żony i przyjaciółki). Kamera przesuwają się ku przednim rzędom. Zawęża się pole widzenia, ale od jakiegoś czasu można było zobaczyć porucznika Wildego i siostrę Ursulę. Siedzą w pierwszym rzędzie. On poważny i skupiony jak nigdy. Nie na sobie, lecz na przedstawieniu, którego Vorspiel (*Auf dem Walkürenfelsen*) dobiega końca. Za chwilę opadnie kurtyna, by po zmianie obrazu scenicznego mógł się rozpocząć I akt opery. Siostra Ursula spogląda z uśmiechem na porucznika. Nie czas na żarty. Łatwo zrekonstruować, co zdążył zobaczyć i przeżyć Wilde. W didaskaliach Wagner napisał:

32 numer festiwalowego tygodnika radiowego „Der Deutsche Rundfunk” za okres od 4 do 10 sierpnia 1940 roku (rocznik 18, nr 32) zawierał ilustrowany fotografiami repertaż z Bayreuther Kriegerfestspiele i donosił, że 23 lipca tegoż roku sam Führer zaszczylił swą obecnością przedstawienie *Zmierzchu bogów* (*nb.* był to jego ostatni pobyt na Zielonym Wzgórzu i w operze). Pojawienie się tam Hitlera stało się następnie na obszarze całej III Rzeszy punktem szczytowym czterdziestopięciominutowej transmisji radiowej z Bayreuth, która dawała przekrój przez tegoroczny festiwal wojenny. Jedno ze zdjęć przedstawiało młodą siostrę szpitalną i młodego żołnierza, którzy spożywają zupę przy suto zastawionym stole. Napis pod zdjęciem głosił: „pielęgniarka i żołnierz podczas obiadu. I jadło dla gości było wzorcowe”.

[43] Róg jako instrument był zawsze związany z naturą. Jak wyjaśnia Egon Voss (*Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, G. Boss, Regensburg 1970, s. 175 [„Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts”, t. 24]), reprezentował „[...] nie tylko samo polowanie, lecz także przestrzeń, do której się odnosił, a mianowicie las i wolną naturę”. Róg Zygryfryda można postrzegać jako ekwiwalent fletu księcia Tamina z *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta lub rogu Oberona z opery *Oberon, or The Elf-King's Oath* (1926) Carla Marii von Webera. Jego najważniejszą funkcją nie jest panowanie nad zwierzętami, lecz przywoływanie prawdziwych przyjaciół (zob. *ibidem*, s. 177).

(Zygfryd wraz z koniem znika za sterczącym głazem, już niewidoczny dla widzów: Brunhilda pozostaje sama na krawędzi skał i spogląda w dół w ślad za Zygfrydem. Z głębi słyhać róg Zygfryda. Brunhilda nasłuchuje. Wychyla się poza krawędź i widzi Zygfryda raz jeszcze; macha do niego z wyrazem uniesienia. W jej radosnym uśmiechu odbija się widok wesoło wyruszającego bohatera. Szybko opada kurtyna)[44].

Początek ujęcia ukazującego widownię zbiega się ze słowami: „i widzi Zygfryda raz jeszcze; macha do niego z wyrazem uniesienia. W jej radosnym uśmiechu odbija się widok wesoło wyruszającego bohatera”. Teraz staje się jasne, że uśmiech siostry Ursuli był filmowym odpowiednikiem uśmiechu operowej Brunhildy. Wilde zrozumiał, kim jest; to nowy „Zygfryd”[45], któremu śpieszno do działania. „Stara apatia” ustąpiła bezpowrotnie, co podkreśla gest niecierpliwości porucznika Wildego: przeciera ręką włosy na głowie.

Po opadnięciu kurtyny przenosimy się do salonu, w którym doktor Gregorius i kapitan Bork grają na fortepianie dalszą część muzyki na zmianę dekoracji przed I aktem („Die Halle der Gibichungen am Rhein”). Trudno orzec, czy koncert odbywa się w realnej przestrzeni, czy oficerowie są reminiscencją lub fantazją porucznika. Bork nie ma na sobie Ritterkreuz, a więc nie jest to chyba synchroniczne wykonanie do realnie zaprezentowanej inscenizacji w Bayreuth. Wskutek montażowego przenikania kadr wypełnia widownia Festspielhausu. Wilde coraz bardziej podniecony. Narasta jego niecierpliwość, uśmiecha się, rozumie, o czym opowiada muzyka (wszak kurtyna nadal jest opuszczona); radość zagościła w nim na trwałe i łączy się z entuzjazmem troskliwej siostry. Znów chwyta ją za rękę. Puszczą. Zaciska dłonie. Podrywa się, chce walczyć. Jak najszybciej się da.

W czasie, gdy muzyka Wagnera budziła go do życia i nowych czynów, jego koledzy sukcesywnie przybywali do dywizjonu (montaż równoległy). Najpierw byli to Hesse i Matz, a następnie porucznik Schwarz (Herbert Wilk) i podporucznik Prack vel „Küken” (Johannes Schütz). Za każdym razem serdecznie witani przez kapitana Borka i doktora Gregoriusa. O tym, że był to czas rzeczywisty, a nie reminiscencja lub fantazja, przekonywał okazale eksponowany Ritterkreuz tego pierwszego.

Po przedstawieniu Wilde może się już tylko spieszyć, czym nieustannie zadziwia siostrę Ursulę. W pędzie wsiada do pociągu, w szpitalu nie dba, by starannie spakować swą walizkę, i w takim tempie, w jakim to tylko możliwe, opuszcza lecznicę, przyjaźnie (jak przystało na nowego „Zygfryda”) żegnając się z personelem, a w szczególności z doktorem i z siostrą Ursulą. Samolotem i samochodem dociera do oczekujących go z radością przyjaciół. Witają go zadowoleni podwładni,

[44] R. Wagner, *Zmierzch bogów. Dramat muzyczny w trzech aktach. Część trzecia tetralogii Pierścień Nibelunga*, tłum. M. Łukasiewicz, Teatr Wielki, Warszawa 1989, s. 20.

[45] Zdaniem Clive’a Staplesa Lewisa fascynacja Zygfrydem nie trwała nazbyt długo, bo – jak twierdził –

6 czerwca 1942 roku przeczytał w „Time and Tide”, że „Niemcy woleli wybrać na swojego narodowego bohatera Hagena niż Zygfryda”. C.S. Lewis, *Nieodparta racja. Eseje o etyce i teologii*, red. W. Hooper, tłum. J. Muranty, Logos, Warszawa 2003, s. 32.

wiwatują koledzy, ściskają czule kapitan Bork i doktor Gregorius. Wszyscy są jednakowo radośni, szczęśliwi jak nigdy. Zaprawieni w długim boju i beztroscy w zabawie. Należą do siebie na zawsze. Zachowują się jak chłopcy, przed którymi otwierają się nowe horyzonty i których czeka kolejna wielka przygoda. Zanim siądą za sterami swych maszyn-zabawek, wiedzą, za co i dla kogo walczą. Tę wojnę wygrali „na płaszczyźnie duchowo-psychologicznej”. Ale niektórzy patrzą dalej niż inni.

Należy do nich porucznik Wilde. Nikt by się tego nie spodziewał, bo lubił tylko muzykę popularną. Jak w każdym tkwił w nim „Zygfryd”, wystarczyło go w sobie przebudzić. Do tego potrzebny był Wagner. Doktor Gregorius i kapitan Bork rozumieli to od początku. Dlatego grali Wagnera tam, gdzie mogli: w bazie polowej, we francuskim hotelu na froncie, w pałacu, w którym rozbili obóz po poddaniu się bezradnych i rozleniwionych Francuzów. Jak powie Vaget, „tak ścisła synergia muzyki i działań wojennych ożywia cały film” [46]; nadaje mu niepowtarzalny kształt, czyniąc zeń przedstawienie wojenno-muzyczne w duchu Bayreuther Kriegsfestspiele. Sprawia, że – jak pisali Francis Courtade i Pierre Cadars – „wojna staje się muzyką” („la guerre devient musique”) [47].

Tak ścisłe powiązanie obu sfer nie było dziełem przypadku. Przeciwnie, Ritter życzył sobie otwarcie, aby muzyka Wagnera i poezja Hölderlina reprezentowały „świętą niemiecką sztukę” („die heilige deutsche Kunst”) [48], jak kończył swą finałową pieśń Hans Sachs w III akcie *Śpiewaków norymberskich* (1867). Intencja filmu była wyraźnie propagandowa [49], o czym przekonuje choćby kontekst wiersza, a w szczególności pominięcie jego piątej strofy: „Wie oft im Lichte dürestet’ ich euch zu seh’n, / Ihr Helden und ihr Dichter aus alter Zeit! / Nun grüßt ihr freundlich den geringen / Fremdling und brüderlich ist’s hier unten” [50]. Jest w niej wszystko, ale nie ma poczucia wyższości wobec dawnych czasów, ich bohaterów i ich poetów. Przebija raczej ideał greckiej *paidei* [51], pokornej służby, a nie rewolucji, którym to mianem najchętniej określał siebie ruch narodowosocjalistyczny.

Wagneryzm Rittera wynikał z koneksji rodzinnych i bezpośredniego otoczenia, w jakim wzrastał. Vaget wyjaśnia:

jego podglebie było w dosłownym sensie przepojone muzyką: ojciec był nauczycielem w wüzburgskim konserwatorium [*Collegium musicum aca-*

[46] H.R. Vaget, op. cit., s. 46.

[47] Cyt. za: H.R. Vaget, op. cit., s. 42. Zob. F. Courtade, P. Cadars, *Histoire du Cinéma nazi*, E. Losfeld, Paris 1972, s. 210.

[48] Niestety polskie tłumaczenie Wagnerowskiego libretta bardzo oddala się od oryginału: „A błysnie sztuka w blasku dnia”. R. Wagner, *Śpiewacy norymberscy*, tłum. A. Bandrowski, Drukarnia Literacka, Kraków 1904, s. 152.

[49] Wyraźnie, ale – jeśli przypomnieć sobie Goebelsowskie rozumienie propagandy i filmu – nie nachalnie. Tym, co łączyło „jawną” propagandę

Hitlera z „pozornie ukrytą” w wydaniu Goebbelsa, była wspólna filmom propagandowym III Rzeszy dodatkowa, acz nieoczywista „płaszczyzna treści ideologicznej”. R. Strobel, op. cit., s. 136.

[50] F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, s. 299. Tłumaczenie Andrzeja Lama: „Jak często pragnąłem ujrzeć was w blasku, / Bohaterowie, czasów pradawnych poeci! / Witajcie oto już skromnego / Przybysza, łączy nas braterstwo”. F. Hölderlin, *Poezje zebrane...*, s. 193.

[51] W. Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. M. Plezia, H. Bednarek, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

demicum (1797–1921), *Bayerisches Staatskonservatorium der Musik* (1921–1973) – przyp. K.K.], jego matka, Erika Ritter, śpiewaczką operową. Fakt, że była potomkinią Adolfa Wagnera, brata [?] Richarda Wagnera, z pewnością miał decydujący wpływ za jednoznacznie wagnerowskie ukierunkowanie gustu muzycznego Rittera. Rzecz jasna często pojawiał się on na festiwalu w Bayreuth i przyjaźnił się z Winifred Wagner, która też była zagorzałą zwolenniczką Hitlera. To zapewne Winifred, jako dyrektorka Bayreuther Festspiele, udzieliła Ritterowi wyjątkowego pozwolenia na nakręcenie kluczowej sceny ze *Stukasów* w Festspielhausie[52].

W *Stukasach* ani razu nie została pokazana scena, co potwierdza opinię o cichym zezwoleniu Winifred na wejście z kamerą do Festspielhausu[53]. Bądź co bądź Vorspiel do *Zmierzchu bogów* składa się z dwóch scen, więc byłaby do tego okazja. Przeżycia porucznika Wildego zyskałyby jeszcze na wiarygodności...

Wszystko to pokazuje czarno na białym, jak sam Ritter wyobrażał sobie wspólnotę lotników i ich muzyczną predylekcję do Wagnera. Gdzie sytuował Bayreuth; bo skoro wojna może stać się muzyką – jak przekonywali Courtade i Cadars – to i w przysposobionej na modłę wojenną muzyce wyraża się bitewny zgiełk. Muzyka staje się bronią nie mniej niż stukasy, które sięją spustoszenie w szeregach wroga. W ostatnich ujęciach filmu zaczyna się inwazja na Anglię, w rzeczywistości historycznej data ukończenia zdjęć antycypowała o parę miesięcy ofensywę wschodnią[54]. Premiera zaś odbyła się na pohybel „bol-szewikom”: „Ku nowym czynom,/ ukochany mężu”[55] – śpiewała w Vorspiele Brunhilda. I wywierała presję na słuchającego jej głosu Zygfrйда: „Czyż miłość śmie/ wstrzymywać cię tu? [...] Com wzięła od bogów,/ dałam ci:/ wiedzę tajemną świętych run”[56].

Miłość nie śmie. Zygfryd pojął to w lot i wyruszył ku swoim przeznaczeniom. Także porucznik Wilde. Stąd wziął się jego pośpiech i radość. Nic nie stało już na przeszkodzie. Niosła go pewność siebie. Ślepa jak *hýbris*, która kroczy przed upadkiem. Bo – jak pisał Hölderlin –

[52] H.R. Vaget, op. cit., s. 45. Dla ścisłości dodajmy, że Adolf Wagner nie był bratem Richarda Wagnera, lecz jego „uczonym wujkiem i mentorem”, który odegrał wielką rolę w kształtowaniu się młodej osobowości przyszłego kompozytora i poety. D. Borchmeyer, *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Insel Verlag, Frankfurt am Main–Leipzig 2002, s. 30; W. Schade-waldt, *Richard Wagner und die Griechen*, [w:] *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, red. W. Wagner, Paul List Verlag, München 1962, s. 167; J. Deathridge, *Wagner. Beyond Good and Evil*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008, s. 105–106.

[53] Niczego nie przyniosły też poszukiwania archiwalne. Informacji o kręceniu filmu przez Rittera w Festspielhausie nie zamieściły dwie ówczesne gaze-

ty lokalne, które były organami prasowymi NSDAP: „Bayerische Ostmark” (od 1942 roku pod nazwą „Bayreuther Kurier”) i „Bayreuther Tagblatt”. Za przeprowadzenie pełnej akrybii kwerendy chciałbym serdecznie podziękować w tym miejscu Panu Martinowi Gruberowi z Universität Bayreuth.

[54] R. Rother, op. cit., s. 191.

[55] Org.: „Zu neuen Taten,/ teurer Helde”. R. Wagner, *Ring des Nibelungen*, Tag 3: *Götterdämmerung*, [w:] *Richard Wagners Musikdramen*, sämtliche komponierten Bühnendichtungen von Edmund E.J. Kühn, Berlin b.r., s. 205. W tłumaczeniu Małgorzaty Łukasiewicz brzmi to następująco: „Do nowych czynów śpieszysz, mężu”. R. Wagner, *Zmierzch bogów...*, s. 14.

[56] R. Wagner, *Zmierzch bogów...*, s. 14.

Walka o chimery trwa dopóty, dopóki wreszcie nie znajdzie się na powrót czegoś prawdziwego i realnego, co może stać się przedmiotem poznania lub działań. W szczęśliwych czasach mało jest marzycieli. Ale gdy człowiekowi brakuje wspaniałych, czystych przedmiotów, wówczas tworzy dowolny fantom z tego czy owego i zamyka oczy, by móc się nim interesować i dłań żyć[57].

Takim fantomem jest zideologizowany i nieprzetrawiony Wagner bądź Zygfryd[58]. Fantomem jawi się sztuczny entuzjazm lotników, koturnowy patos dowódców, ogłada i pusta retoryka podpułkownika; fantomem jest wyniesiona na wyżyny braku krytycyzmu idea koleżeństwa; okazuje się nim także utajona dusza „Zygfrйда” w młodym pilocie, który nie lubi muzyki klasycznej – przede wszystkim zaś muzyka przekształcona w wojnę i wojna, która podaje się za muzykę, poczynając od tytułowej pieśni skomponowanej przez Windta (Stuka-Lied[59]). Fantom goni fantom...

BIBLIOGRAFIA

- Borchmeyer Dieter, *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Insel Verlag, Frankfurt am Main–Leipzig 2002.
- Courtade Francis, Cadars Pierre, *Histoire du Cinéma nazi*, E. Losfeld, Paris 1972.
- Deathridge John, *Wagner. Beyond Good and Evil*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008.
- Drewniak Bogusław, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972.
- Faulstich Werner, *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*, Brill | Fink, München 2012.
- Faulstich Werner, *Medienkultur im Nationalsozialismus. Ein Forschungsbericht*, [w:] *Krieg – Medien – Kultur. Forschungsansätze*, red. Matthias Karmasin, Werner Faulstich, Brill | Fink, München 2007, s. 145–186.
- Gwóźdź Andrzej, *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020.

[57] F. Hölderlin, *Pisma teoretyczne*, tłum. M. Koronkiewicz, rewizja przekładu i oprac. nauk. M. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Warszawa 2023, s. 22.

[58] W cytowanym już eseju C.S. Lewis zadał sobie trud, by opisać, jak wyglądało tworzenie narodowosocialistycznego fantomu Zygfrйда: „Jestem [...] osobą romantyczną i zawsze z lubością oddawałem się lekturze eposu o Nibelungach, a w szczególności jego wagnerowskiej wersji, od kiedy pewnego złocistego lata jako młody chłopak po raz pierwszy usłyszałem z gramofonu »Rajd Walkirii« i zobaczyłem ilustracje do *Pierścienia Nibelunga*, wykonane przez Artura Rackhmana. Gdy przypomina mi się dzisiaj moja dziecięca do nich miłość, zapach tamtych tomów owłada mną z wielką siłą. Gorzkie więc były dla mnie

chwile, gdy hitlerowcy odebrali mi mój skarb, czyniąc go częścią swojej ideologii. Teraz jednak już wszystko jest dobrze. Udowodnili, że nie potrafią go przetrawić. Mogą go zachować tylko wtedy, gdy postawią na głowie całą historię i uczynią bohaterem jakiegoś mało ważnego łotra [Hagen – K.K.]. Z pewnością logika ich poglądów pchnie ich jutro jeszcze dalej i Albertyka ogłoszą prawdziwym uosobieniem nordyckiego ducha. Ale póki co, oddali mi to, co wcześniej wykradli”. C.S. Lewis, op. cit., s. 32; zob. też C.S. Lewis, *Zaskoczony radością. Moje wczesne lata*, tłum. M. Sobolewska, Palabra, Warszawa 1999, s. 73–84.

[59] R. Volker, *Verfilmet mir den Meister nicht. Wagner im NS-Film*, [w:] *Wagner-Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*, red. J. Drehmel, K. Jaspers, S. Vogt, Junius Verlag, Hamburg 2013, s. 70.

- Hilberg Raul, *Sprawcy, Ofiary, Świadkowie. Zagłada Żydów [1933–1945]*, tłum. Jerzy Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.
- Hölderlin Friedrich, *Pisma teoretyczne*, tłum. Małgorzata Koronkiewicz, rewizja przekładu i oprac. nauk. Mateusz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Warszawa 2023.
- Hölderlin Friedrich, *Poezje zebrane. Wiersze młodzieńcze, ody i elegie, hymny i śpiewy ojczyzniane, projekty, wiersze z wieży*, tłum., bibliografia i objaśnienia Andrzej Lam, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor, Pułtusk 2014.
- Jaeger Werner, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. Marian Plezia, Henryk Bednarek, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Jureit Ulrike, *Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert*, Hamburger Edition, Hamburg 2012.
- Klemperer Victor, *LTI. Notatnik filologa*, tłum. i przypisy Juliusz Zychowicz, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989.
- Lewis C.S., *Nieodparte racje. Eseje o etyce i teologii*, red. Walter Hooper, tłum. Jan Muranty, Logos, Warszawa 2003.
- Lewis C.S., *Zaskoczony radością. Moje wczesne lata*, tłum. Magdalena Sobolewska, Palabra, Warszawa 1999.
- Mungen Anno, „Hier gilt's der Kunst”. *Wieland Wagner 1941–1945*, Westend, Frankfurt am Main 2021.
- Mycielski Zygmunt, *Dwa spotkania z Wagnerem*, [w:] *Szkice i wspomnienia*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999.
- Pyta Wolfram, *Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse*, Siedler Verlag, München 2015.
- Ritzer Ivo, *Stukas / Junge Adler*, [w:] *Der NS-Film*, red. Friedemann Beyer, Norbert Grob, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart 2018, s. 340–347.
- Rother Rainer, *Zeitbilder. Filme des Nationalsozialismus*, Bertz und Fischer, Berlin 2019.
- Schadewaldt Wolfgang, *Richard Wagner und die Griechen*, [w:] *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, red. Wieland Wagner, Paul List Verlag, München 1962, s. 149–178.
- Strobel Ricarda, *Film- und Kinokultur der 30er und 40er Jahre*, [w:] *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, red. Werner Faulstich, Brill | Fink, München 2009, s. 129–147.
- Vaget Hans R., *Bayreuth and the German War Effort: Karl Ritter's „Stukas”*, [w:] *Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today*, red. Anno Mungen et al., Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, s. 41–50.
- Volker Reimar, *Verfilmet mir den Meister nicht. Wagner im NS-Film*, [w:] *Wagner-Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*, red. Jan Drehmel, Kristina Jaspers, Steffen Vogt, Junius Verlag, Hamburg 2013, s. 62–71.
- Voss Egon, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, G. Boss, Regensburg 1970.
- Wagner Richard, *Ring des Nibelungen, Tag 3: Götterdämmerung*, [w:] *Richard Wagners Musikdramen, sämtliche komponierten Bühnendichtungen von Edmund E.J. Kühn*, Berlin b.r., s. 197–255.
- Wagner Richard, *Śpiewacy norymberscy*, tłum. A. Bandrowski, Drukarnia Literacka, Kraków 1904.
- Wagner Richard, *Zmierzch bogów. Dramat muzyczny w trzech aktach. Część trzecia tetralogii Pierścień Nibelunga*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Teatr Wielki, Warszawa 1989.

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXX
Number 39
Poznań 2021

ISSN 1731-450X



Special Issue:
Metaphysics –
Transcendence –
Atheism

Przekształcenia w zakresie cenzury filmowej w Japonii do końca II wojny światowej

ABSTRACT. Głownia Dawid, *Przekształcenia w zakresie cenzury filmowej w Japonii do końca II wojny światowej* [Transformations of Film Censorship in Japan until the End of World War II]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 171–184. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.10>

The article discusses the transformations in film censorship and film policy in Japan until the end of World War II. Its first part outlines the general trend of these changes – gradual centralization of film censorship and increased scope of state control over film. The next sections are devoted to film regulations from 1917, 1925 and 1939 and other tools of government influence over cinema in Japan. The main conclusion of the article is that the censorship criteria in each of the regulations discussed were formulated in general terms which could be interpreted in accordance with the immediate interests of the authorities and state bureaucracy.

KEYWORDS: Japanese cinema, film in Japan, film censorship, censorship in Japan

Celem niniejszego artykułu jest syntetyczne omówienie przekształceń w zakresie cenzury filmowej – a w szerszej perspektywie: kontroli władz nad filmem – w Japonii od pojawienia się tam kina do końca II wojny światowej. Wybór tej tematyki podyktowany był po pierwsze faktem, że dotąd była ona podejmowana w polskim piśmiennictwie filmoznawczym bardzo rzadko, zazwyczaj w publikacjach poświęconych zagadnieniom szczegółowym, czasem na marginesach większych narracji historycznofilmowych[1]. Po drugie, w części anglojęzycznych publikacji pojawiają się błędy i nieścisłości w kwestii tego, jakie kryteria cenzury faktycznie znajdowały się w poszczególnych regulacjach filmowych, a jakie wchodziły w sferę praktyki cenzorskiej[2]. Stąd też

[1] Zob. D. Głownia, *Niezamierzony skandal, nieświadoma transgresja: Jak Zigomar stworzył japoński system cenzury filmowej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne” 2012, nr 1(4); A. Świrkowski, E. Żeromska, *Film japoński idzie na wojnę. Ustawa filmowa z 1939 roku i jej wpływ na kinematografię Japonii*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2013, t. 13; A. Świrkowski, *The Swordless Samurai. Jidai-geki Films in the Early Period of the Allied Occupation of Japan*, „Silva Iaponicarum” 2015, t. 43, 44, 45, 46.

[2] W praktyce cenzorzy stosowali szereg kryteriów, które nie pojawiały się „na papierze” – w tekstach re-

gulacji, ograniczających się do bardzo ogólnikowych stwierdzeń. Za przykład nieścisłości w referowaniu faktycznej zawartości japońskich przepisów dotyczących cenzury filmowej może posłużyć, skądinąd bardzo wartościowy, artykuł Freyberg, która w odniesieniu do przepisów z 1917 roku wymienia szczegółowe kryteria cenzury, lecz z tekstu nie wynika jasno, że kryteria te nie zostały zapisane w regulacjach, a konstrukcja akapitu wręcz sugeruje, że tak było. Zob. F. Freyberg, *Comprehensive Connections: The Film Industry, the Theatre and the State in the Early Japanese Cinema*, „Screening the Past” 2000, nr 1, <http://www.screeningthepast.com/issue-11-first->

podczas pracy nad artykułem sięgnąłem nie tylko do literatury przedmiotu, lecz także do przedruków oryginalnych regulacji[3]. W tekście nakreśliłem ogólną charakterystykę przekształceń w zakresie cenzury filmowej w Japonii i polityki filmowej tamtejszych władz do 1945 roku, a następnie omawiam kluczowe regulacje z 1917, 1925 i 1939 roku i inne narzędzia wpływu władz na kino w Japonii. Koncentruję się przy tym na kwestii ogólnikowości kryteriów cenzury w kolejnych przepisach, odnosząc się także do reakcji na nią ze strony branży filmowej.

Ogólna charakterystyka cenzury filmowej w Japonii do 1945 roku

Od wczesnych lat epoki Meiji (1868–1912), którą charakteryzowała intensywna modernizacja Japonii i jej awans do grona światowych mocarstw po zarzuceniu ponad dwustuletniej polityki skrajnej izolacji i restytucji władzy cesarskiej, do końca II wojny światowej, który położył kres imperialnym ambicjom japońskich władz, tamtejsza cenzura opierała się na dwóch filarach – zachowania porządku publicznego oraz ochronie moralności i obyczajów. Kategorie te zostały sformułowane w regulacjach odnoszących się do prasy[4], później zaś zaadaptowano je do cenzury innych mediów, m.in. teatru, filmu i radia.

Przez cały ten okres japońskie regulacje dotyczące cenzury charakteryzowała ogólnikowość w zakresie niedozwolonych treści, a cenzura filmowa nie odbiegała od tego modelu. O ile poszczególne regulacje szczegółowo opisywały procedurę ubiegania się o zezwolenie na wyświetlanie i dystrybucję, a od 1939 roku także na produkcję filmów, o tyle kryteria ich oceny, zwłaszcza w najważniejszych przepisach z 1917, 1925 i 1939 roku, albo formułowano w sposób mglisty, albo nie były podawane w ogóle. Z perspektywy władz i aparatu biurokratycznego było to rozwiązanie efektywne, ponieważ pozwalało, bez konieczności każdorazowego modyfikowania przepisów, na szybkie reagowanie na nagłe wydarzenia, tendencje artystyczne negatywnie postrzegane przez władze oraz zmiany w polityce państwowej. Bardziej szczegółowe kryteria cenzury obowiązujące w danym momencie oraz wskazania, jakich treści należy się wystrzegać, a jakie są mile widziane przez władze, branża filmowa poznawała m.in. za sprawą komentarzy do przepisów, komunikatów władz w zakresie pożądanых i niepożądanych treści, oficjalnych spotkań przedstawicieli aparatu cenzury z reprezentantami branży, nieformalnych konsultacji z cenzorami oraz publikacji prasowych zawierających wypowiedzi cenzorów lub przez nich tworzonych. Należy przy tym podkreślić, że w omawianym okresie występowały różnice w skali stosowania oraz w charakterze rozwiązań ułatwiających branży rozeznanie się w meandrach cenzury, nawet bardziej precyzyjne

-release/comprehensive-connections-the-film-industry-the-theatre-and-the-state-in-the-early-japanese-cinema/ (dostęp: 1.01.2024).

[3] Za pomoc w ich tłumaczeniu serdecznie dziękuję Andrzejowi Świrkowskiemu.

[4] Kategoria porządku publicznego po raz pierwszy pojawiła się w dekreście Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 1876 roku, a moralności i obyczajów – z 1880 roku, później obie włączono do nowelizacji prawa prasowego z 1883 roku. Por. G.J. Kasza, *The State and the Mass Media in Japan, 1918–1945*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1988, s. 9.

kryteria cenzury wciąż były dość ogólnikowe i podatne na odmienne interpretacje, niekiedy też w ogóle nie ujawniano wewnętrznych kryteriów cenzury odpowiedzialnych za nią podmiotów.

Sytuacja korzystna dla władz nie była taką z punktu widzenia producentów i twórców filmowych, tym bowiem trudno było podejmować decyzje w zakresie tematyki i zawartości realizowanych filmów, jeśli mieli tylko mgliste wyobrażenie co do tego, co może zostać z nich usunięte przez cenzurę i jakie filmy mogą nie zostać dopuszczone na ekrany. Z tego względu krytyka cenzury ze strony branży – przynajmniej ta wyrażana na forum publicznym – co do zasady nie dotyczyła samego jej istnienia, lecz jej decentralizacji, nieprecyzyjności i arbitralności. Stąd też istotnym aspektem funkcjonowania cenzury filmowej w Japonii była autocenzura producentów i twórców, którzy starali się zawnocześnie rozpoznać, co może spotkać się z negatywną reakcją cenzorów.

Generalnie rzecz biorąc, przekształcenia w zakresie cenzury filmowej w Japonii do końca II wojny światowej, w szerszej zaś perspektywie – polityki japońskich władz względem kinematografii, można scharakteryzować jako proces postępującej centralizacji cenzury oraz zwiększania się zakresu kontroli władz nad filmem.

W początkowym okresie funkcjonowania kina w Japonii nie istniały jeszcze regulacje z zakresu cenzury filmowej[5], toteż podlegało ono odnośnym przepisom dotyczącym teatru i *misemono*[6]. Ponadto, ze względu na skrajną decentralizację cenzury, najmniejszą jednostką uprawnioną do wyznaczania jej zasad był lokalny komisariat policji, a do ich egzekwowania – funkcjonariusz; przy zmianie miejsca wyświetlania filmu na obszar znajdujący się pod jurysdykcją innego komisariatu należało ponownie ubiegać się o zgodę na wyświetlanie filmu i wnieść stosowną opłatę, co mogło prowadzić – i prowadziło – do sytuacji, w których w tym samym mieście ten sam film zostawał dopuszczony na ekrany w jednej dzielnicy, a w innej nie. Choć co najmniej od 1910 roku w niektórych komisariatach opracowywano wewnętrzne wytyczne dotyczące *stricte* cenzury filmowej i podejmowano próby ich ujednoczenia na poziomie miasta lub prefektury, te nie były jawne, a ich egzekwowanie, nawet jeśli miały obowiązywać na wyższym szczeblu administracyjnym, wciąż pozostawało w gestii poszczególnych komisariatów.

Początki regulowania filmu w Japonii

[5] Nie oznacza to jednak, że nie istniały akty prawne, które aplikowały się do filmu, także na poziomie krajowym, ten podlegał bowiem – przynajmniej teoretycznie – przepisom celnym i regulacjom dotyczącym takich kwestii, jak prawo autorskie i prawa pokrewne, utrwalanie obiektów i pojazdów wojskowych, działalność wydawnicza i reklamowa oraz przechowywanie niebezpiecznych materiałów (co stosowało się do łatwopalnej taśmy filmowej). Przepisy celne zawierały zapisy o charakterze *stricte* cenzorskim (m.in. zakaz importu materiałów nawołujących do obalenia

monarchii i zniesienia własności prywatnej), te nie dotyczyły jednak wyłącznie filmu. Por. M. Makino, *On the Conditions of Film Censorship in Japan before Its Systematization*, tłum. A. Gerow, [w:] *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, red. A. Gerow, A.M. Nornes, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 48–50.

[6] Zob. D. Głownia, *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2020, s. 41–82.

Sytuacja zaczęła zmieniać się pod wpływem kampanii prasowej z 1912 roku wymierzonej we francuski film kryminalny *Zigmar, król złodziei* (*Zigomar, roi des voleurs*, reż. Victorin-Hippolyte Jasset, 1911), jego kontynuację i japońskie imitacje, a w szerszej perspektywie – kino w ogóle[7]. Zwrócono uwagę na nieadekwatność do kontroli medium filmowego wewnętrznych wytycznych Komendy Tokijskiej Policji Metropolitalnej (dalej: KTPM) w zakresie cenzury filmowej z 1910 roku, które nie zakładały konieczności obejrzenia filmu przez cenzora rozpatrującego wnioski o wydanie zgody na jego wyświetlenie, ponieważ wnioskodawca był zobowiązany do załączenia tylko jego streszczenia lub skryptu narracji towarzyszącej projekcji[8], a wyświetlenie filmu było wymagane tylko, jeśli te budziły wątpliwości. W październiku 1912 roku prasa opublikowała poprawioną wersję wewnętrznych wytycznych KTPM, które powinny obowiązywać na terenie całego Tokio, a w myśl których nie powinno się wydawać zgody na wyświetlenie filmów: zawierających elementy sugerujące cudzołóstwo; promujących środki oraz metody przestępcze; graniczących z okrucieństwem, obscenicznymi i mogących wywołać pożądanie; sprzecznych z podstawowymi wartościami moralnymi oraz lekkomyślnie wyśmiewających bieżące sprawy polityczne i mogących zakłócić porządek publiczny[9]. Choć pojawiła się świadomość, że wydanie zgody na wyświetlenie filmu powinno być poprzedzone jego obejrzeniem, przedstawiciele policji otwarcie przyznawali, że na ten moment taka forma oceny wszystkich wniosków jest niemożliwa, i wciąż sięgano po nią tylko w przypadkach, które budziły wątpliwości, a film już dopuszczony do wyświetlania mógł zostać poddany dalszej cenzurze przez policjantów obecnych na jego pokazie (mogli nakazać wprowadzenie cięć lub zdjęć go z ekranu).

Regulacje filmowe z Tokio z 1917 roku

Pierwszym dużym krokiem na drodze do ujednoczenia i centralizacji cenzury filmowej – do czego już na tym etapie nawoływała branża – było wprowadzenie przez KTPM *Zasad kontroli przedstawiania ruchomych fotografii* (*Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku*), które weszły życie 1 sierpnia 1917 roku i obowiązywały na szczeblu prefekturalnym[10]. W przepisach tych, na które składało się 51 artykułów w sześciu rozdziałach, policja nie ograniczała się do wąsko rozumianej cenzury, lecz starała się ująć funkcjonowanie kinoteatrów

[7] Ibidem, s. 338–354.

[8] Przez cały okres kina niemego w Japonii wyświetlaniu filmów towarzyszyła narracja narratorów zwanych *benshi* i *katsuben*, którzy m.in. komentowali przebieg wydarzeń rozgrywających się na ekranie, podkładali kwestie postaciom i wyjaśniali elementy filmu, które mogły być niezrozumiałe dla publiczności. Zwięzłe omówienie funkcji *benshi* w japońskim kinie można znaleźć w: K. Loska, *Benshi jako współautor filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 28(59).

[9] M. Makino, op. cit., s. 65.

[10] Szersze omówienie tych przepisów, poprzedzających je badania nad filmem oraz reakcji branży można znaleźć w: A. Gerow, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, University of California Press, Berkeley 2010, s. 181–191. Ich treść, w wersji z 1921 roku, jest dostępna w: *Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku*, [w:] *Keishichōrei kenchiku kankei kisoku ruisan. Tsuki: Eigyō sho-torishimari kisoku*, red. Keishichō hoanbu kenchikuka, Kōgansha, Tōkyō 1921.

we wszystkich jego aspektach, od warunków wyświetlania filmów, przez narrację towarzyszącą projekcjom, po reklamę – m.in. określały wymagania, jakie powinny spełniać stałe kinoteatry; wymagały podziału widowni na osobne sekcje dla mężczyzn, kobiet oraz małżeństw i rodzin; wprowadzały system licencji dla narratorów filmowych (początkowo wydawano je na podstawie przedłożonego przez narratorów życiorysu, a od 1921 roku – egzaminu^[11]) i podział na filmy oraz na pokazy typu *kō* (甲), dopuszczalne dla publiczności od piętnastego roku życia, i *otsu* (乙), bez ograniczeń wiekowych^[12].

Proces wydawania zezwoleń na wyświetlanie filmów został scentralizowany na poziomie prefekturalnym – od chwili wprowadzenia przepisów nie zajmowały się już tym lokalne komisariaty, lecz KTPM, w której utworzono biuro cenzorskie. Zapowiedziano także zamontowanie w nim aparatury projekcyjnej, nim jednak do tego doszło pokazy dla cenzorów odbywały się w jednym z kin w Asakusie, po jego zamknięciu około godziny 23:00^[13]. Choć w praktyce położono większy niż kilka lat wcześniej nacisk na oglądanie filmów przed podjęciem decyzji o ich dopuszczeniu na ekrany (zgoda na wyświetlanie była przyznawana na okres roku), same przepisy nie wymagały załączenia do wniosku kopii filmu – mowa była w nich tylko o jego szczegółowym streszczeniu^[14]. Nie zawierały również szczegółowych kryteriów cenzury – ograniczały się do ogólnikowego stwierdzenia o ochronie moralności i obyczajów. W praktyce cenzorzy stosowali kryteria bliskie tym, jakie zawarto we wcześniejszych wewnętrznych wytycznych KTPM. Jun'Ichirō Tanaka wymienia następujące powody stanowiące podstawę do niewydania zgody na wyświetlenie filmu przez cenzorów: naruszanie autorytetu władzy i państwa; tematyka zdrady małżeńskiej, wolnej miłości i inne sceny naruszające dobre obyczaje Japonii; sceny pocałunków, rozgrywane się w sypialni oraz inne, które mogą budzić nieprzyzwoite skojarzenia; sceny ukazujące podpalenia, zabójstwa i napady oraz inne mogące stanowić dla publiczności motywację do łamania prawa^[15].

[11] H. Fujiki, *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal” 2006, nr 45(2), s. 78.

[12] Z tego zapisu zrezygnowano w 1920 roku, m.in. ze względu na protesty właścicieli kin, którzy notowali spadek widzów sięgający nawet 50 procent. Por. H. Salomon, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „Japonica Humboldtiana” 2002, nr 6, s. 149–150.

[13] M. Makino, op. cit., s. 63.

[14] Przed centralizacją cenzury filmowej na skalę krajową w 1925 roku lokalne regulacje wymagały dostarczenia streszczenia filmu lub skryptu narracji. Aaron Gerow zwraca uwagę na zauważalny na prze-

strzeni drugiej dekady XX wieku trend do przechodzenia w zawartych w regulacjach wymaganiach od skryptu narracji do streszczenia, wskazując, że regulacje z Osaki z 1911 roku wymagały streszczenia lub skryptu narracji, przepisy z Shizuoki z 1912 i z Aomori z 1914 roku – tylko skryptu narracji, a te z Tokio z 1917 i z Osaki z 1921 roku – streszczenia. Por. A. Gerow, *The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, [w:] *Word and Image in Japanese Cinema*, red. D. Washburn, C. Cavanaugh, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 25–26.

[15] J. Tanaka, *Nihon eiga hattatsu-shi I: Katsudō shashin no jidai*, Chūō Kōron Sha, Tōkyō 1980, s. 406.

Wkrótce w pozostałych 46 prefekturach wprowadzono przepisy bazujące na tokijskich wzorcach, nie stanowiły one jednak ich dosłownego przełożenia i występowały między nimi mniejsze lub większe różnice^[16]. Centralizacja cenzury, wciąż w niepełnym zakresie, została przez branżę przyjęta z entuzjazmem, stanowiła bowiem dla niej spore ułatwienie, nawet jeśli obowiązywała tylko na poziomie prefektur. Była korzystna nawet z perspektywy samego Tokio, stanowiącego główny obszar aktywności japońskiej branży filmowej, na którym odbywała się większość premier, a w 1917 roku mieściła się blisko jedna piąta ze wszystkich kinoteatrów w kraju^[17].

Centralizacja cenzury filmowej w 1925 roku

Centralizacja cenzury filmowej na poziomie całego kraju nastąpiła osiem lat później za sprawą *Zasad inspekcji filmów* (*Katsudō shashin „firumu” kenētsu kisoku*) – krótkiego, składającego się z 15 artykułów, dekretu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 26 maja 1925 roku, który wszedł w życie 1 lipca^[18]. W przeciwieństwie do regulacji z 1917 roku jego zapisy ograniczały się do procedur cenzury – pozostałe kwestie związane z funkcjonowaniem kin pozostawiono w gestii władz lokalnych. Wprowadzenie tych przepisów w formie dekretu ministerialnego, a nie ustawy, oznaczało, że nie przeszły dyskusji i głosowania w parlamencie, choć teoretycznie powinny były, jeśli uznać, że znajdował względem nich zastosowanie artykuł 29. Konstytucji Wielkiego Cesarstwa Japonii z 1899 roku, wedle którego „Japońscy poddani, w granicach określonych ustawami, mają wolność wypowiedzi, publikacji, druku, zgromadzeń i zrzeszania się”^[19]. Ministerstwo przyjęło jednak perspektywę, w myśl której film nie stanowił wypowiedzi lub publikacji w rozumieniu prawa, lecz przynależał do porządku rozrywki i jako taki nie podlegał konstytucyjnej ochronie, toteż do jego regulacji nie była potrzebna ustawa^[20].

Dekret delegował cenzurę w ręce urzędników ministerstwa – osoba ubiegająca się o zezwolenie na wprowadzenie filmu na ekrany musiała dołączyć do wniosku jego kopię (przy czym dla każdej kopii należało złożyć osobny wniosek) i dwa egzemplarze skryptu narracji, a cenzorzy po obejrzeniu filmu, jeśli nie dopatrzyli się ku temu przeciwwskazań, wydawali zgodę na jego wyświetlanie na terenie całego kraju na okres trzech lat^[21]. Kryteria cenzury zostały nakreślone w przepisach bardzo ogólnikowo – ograniczały się do zawartej w 3. artykule

[16] Najbardziej adaptowanym zapisem był ten dotyczący kategoryzacji pokazów wiekowych przeznaczonych dla widzów do i od 15. roku życia, na który zdecydowano się tylko w Nagasaki. Por. A. Gerow, *Visions of Japanese Modernity...*, s. 188.

[17] Ibidem, s. 189.

[18] Treść regulacji jest dostępna w: *Katsudō shashin „firumu” kenētsu kisoku*, brak miejsca wydania, b.m. 1925; a jej oficjalny angielski przekład w: *Regulations for Inspection of Motion Picture Films*, [w:] *Cinema*

Year Book of Japan 1936–1937, red. T. Iizima, A. Iwasaki, K. Uchida, The Sansendo Co., Ltd., Tōkyō 1937.

[19] Treść artykułu przytaczam w przekładzie Ewy Pałasz-Rutkowskiej za: E. Pałasz-Rutkowska, *Wizerunek władcy w modernizowanej Japonii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 461.

[20] Por. G.J. Kasza, op. cit., s. 55–57.

[21] Przepisy dopuszczały kilka wyjątków od tej reguły – filmy niefikcyjne dotyczące bieżących wydarzeń mogły zostać przedłożone do oceny lokalnym

formułki o ochronie porządku publicznego oraz moralności i obyczajów (uzupełnioną o równie ogólnikową ochronę zdrowia). W praktyce cenzorzy stosowali szereg szczegółowych – a przy tym na tyle ogólnych, aby można było je interpretować zgodnie z doraźnymi potrzebami – kryteriów odnoszących się do tych dwóch kategorii. W przypadku ochrony porządku publicznego były to kryteria odnoszące się m.in. do rodziny cesarskiej, konstytucji, etosu narodowego, konfliktu klasowego i przestępczości; a moralności i obyczajów – m.in. okrucieństwa, kwestii seksualnych, edukacji i rodziny[22].

W przypadku zastrzeżeń względem filmu cenzorzy mieli pięć możliwości: mogli zakazać jego wyświetlania; zezwolić na jego wyświetlanie z ograniczeniami; wprowadzić cięcia i dopuścić na ekrany jego ocenzurowaną wersję; zwrócić wnioskodawcy z sugestiami poprawek; poinformować wnioskodawcę, że jego film nie ma szans na dopuszczenie na ekrany, z sugestią, żeby sam wycofał wniosek, aby cenzura nie musiała formalnie zakazywać wyświetlania filmu. W praktyce to pierwsze i ostatnie rozwiązanie stosowano bardzo rzadko – zwykle do kilkunastu przypadków rocznie, podczas gdy cięcia wprowadzono w 1926 roku do 1807 filmów (na 15 348 przedłożonych do oceny), w 1930 – do 1015 (na 17 430), a w 1937 – do 395 (na 41 560)[23]. Spadek liczby cięć wynikał w dużej mierze z tego, że japońscy filmowcy, mimo trudności, stopniowo uczyli się, jakie treści mogą spotkać się z negatywną reakcją cenzorów. O ile sama centralizacja cenzury, tym razem już pełna, została ponownie przyjęta przez branżę z entuzjazmem, o tyle mechanizmy jej funkcjonowania spotykały się – podobnie jak na gruncie prasy i literatury – z regularną krytyką z powodu niejasności kryteriów cenzury i arbitralnością decyzji cenzorów.

Idea wprowadzenia nowych ogólnokrajowych regulacji filmowych, a w szerszej perspektywie – przejęcia przez państwo niemal pełnej kontroli nad branżą filmową, pojawiła się wkrótce po incydencie mukdeńskim we wrześniu 1931 roku[24], zajęciu przez siły japońskie chińskiej Mandżurii i utworzeniu tam marionetkowego państwa Mandżukuo w marcu 1932 roku, co stanowiło punkt zwrotny w japońskiej ekspansji na kontynent azjatycki. Na tym etapie władze dostrzegaly

Plany zwiększenia zakresu kontroli władz nad kinem

władzom, które miały możliwość wydania zgody na ich wyświetlanie na terenach objętych ich jurysdykcją na okres trzech miesięcy; cenzorzy MSW mogli wyrazić zgodę na wyświetlanie filmu z ograniczeniami w zakresie okresu ważności zezwolenia, lokalizacji i typów obiektów, w których można było go zaprezentować (przykładowo: cenzor mógł dopuścić film do wyświetlania tylko w placówkach edukacyjnych, np. uczelniach medycznych w przypadku produkcji dotyczących higieny intymnej czy chorób wenerycznych); w końcu w uzasadnionych przypadkach lokalne władze mogły prosić MSW o zakazanie wyświet-

lania na obszarach objętych ich jurysdykcją filmu już zatwierdzonego przez ministerialnych cenzorów.

[22] Szczegółowe omówienie tych standardów wraz z odnoszącymi się do nich statystykami cenzorskimi z lat 1927–1932 można znaleźć w: G.J. Kasza, s. 61–71.

[23] Ibidem, s. 59 i 137.

[24] Incydent mukdeński, zwany też incydem mandżurskim, był prowokacją japońskiej Armii Kwantuńskiej, która wysadziła odcinek Kolei Południowomandżurskiej i oskarżyła o to Chiny, co zostało wykorzystane przez Japonię jako pretekst do ekspansji na teren Chin.

już siłę oddziaływania filmu, w tym jego potencjał propagandowy, zarówno na użytek wewnętrzny, jak i zewnętrzny. Wcześniejsze działania MSW w zakresie regulacji kinematografii spotkały się z krytyką – ministerstwu zarzucano zawłaszczanie kwestii kontroli filmów, ograniczanie się do cenzury prewencyjnej oraz brak polityki pozytywnej, rozumianej jako kreowanie wzorców produkcji filmowej i wpływanie na mechanizmy funkcjonowania branży zgodnie z interesem państwa. Z krytyką spotkała się także sama branża, którą oskarżano o pogoń za zyskiem tanim kosztem (ze względu na jej niedokapitalizowanie i wewnętrzną konkurencję), co skutkowało zalewaniem ekranów dużą liczbą filmów krajowych o niskiej wartości artystycznej i zachodnich produkcji niezgodnych z japońskim duchem narodowym i racją stanu. Cele polityki filmowej japońskich władz w latach 30. zwięźle charakteryzuje Krzysztof Loska:

Chodziło o stworzenie „kina narodowego” (*kokumin eiga*), którego zadaniem byłoby oddanie japońskiego ducha, nieskażonego zachodnimi wpływami, zarówno na poziomie treści, stylu, jak i sposobu produkcji oraz dystrybucji. Twórczość filmowa stała się dyskursem uprawomocniającym nacjonalistyczną ideologię, a zarazem narzędziem pozwalającym na wytworzenie poczucia jedności i więzi grupowej. Władze dostrzegły dydaktyczny charakter tkwiący w kulturze masowej, możliwość dotarcia do szerokiego grona odbiorców z wyraźnym przesłaniem określającym podstawy, cele i wzorce do naśladowania[25].

Pierwszy krok na drodze do ustanowienia nowych regulacji filmowych[26], które miały już zostać wprowadzone ustawą, a nie dekretem ministerialnym, został postawiony 4 marca 1933 roku, gdy w Izbie Reprezentantów przeszedł *Projekt dotyczący wprowadzenia filmowej polityki państwowej* (*Eiga kokusaku juristu ni kan kenki'an*) przedłożony jej miesiąc wcześniej przez Akirę Iwasego. W marcu 1935 roku utworzono Komisję Nadzoru Filmowego (*Eiga Tōsei linkai*), do której zadań należało prowadzenie badań i obrad oraz przedstawianie rekomendacji w kwestii polityki filmowej, m.in. importu i eksportu, subsydiów dla branży filmowej, promocji filmów edukacyjnych (*bunka eiga*[27]) oraz planowanych nowych regulacji filmowych. W październiku 1935 roku z inicjatywy Komisji powstało państwo-obywatelskie Stowarzyszenie Filmowe Wielkiej Japonii (*Dainihon Eiga Kyōkai*), którego głównym celem było promowanie polityki filmowej władz i planowanej ustawy, co czyniło m.in. za pomocą wydawanego od kwietnia 1936 roku

[25] K. Loska, *Poetyka filmu japońskiego*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009, s. 287.

[26] Szersze omówienie całego procesu można znaleźć w: G.J. Kasza, op. cit., s. 149–153; I. Standish, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, Bloomsbury Academic, New York–London 2006, s. 137–142; P.B. High, *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945*, University of Wisconsin Press, Madison 2003, s. 70–73.

[27] *Bunka eiga* (dosł. film kulturalny, tłumaczenie niemieckiego *Kulturfilm*) to kategoria niejednoznaczna, wokół której toczyły się w Japonii dyskusje, jakie filmy można za nie uznać i czym powinny się charakteryzować. Szersze omówienie tej kwestii dostępne jest w: J. Fujii, *Films That Do Culture: A Discursive Analysis of Bunka Eiga, 1935–1945*, tłum. J. Isaacs, „Iconics” 2002, t. 6.

czasopisma „Nihon Eiga” oraz publikacji dotyczących regulacji filmowych z innych państw. Zaangażowanie przedstawicieli branży filmowej w działalność zarówno Komisji, jak i Stowarzyszenia, oraz retoryka, wedle której nowe regulacje miały przyczynić się do podniesienia poziomu japońskich filmów i ograniczenia konkurencji ze strony produkcji zachodnich, po części tłumaczą, dlaczego ta była im co do zasady przychylna.

Projekt ustawy został opracowany w styczniu i w lutym 1939 roku podczas spotkań, w których uczestniczyli wysoko postawieni urzędnicy Ministerstwa Edukacji i MSW, w tym pracownicy Biura Cenzury Filmowej, a parlamentowi przedstawiony przez Kōichiego Kido, ministra spraw wewnętrznych[28]. *Ustawa filmowa (Eiga-hō)* została zatwierdzona przez parlament w kwietniu, a weszła w życie 1 października 1939 roku. Dokument, składający się z 26 artykułów, tym różnił się od dekretu MSW z 1925 roku, że nie ograniczał się do cenzury, lecz dawał władzom kontrolę nad wszystkimi aspektami funkcjonowania branży filmowej – od produkcji, przez dystrybucję, po wyświetlanie[29]. Ustawa wprowadzała m.in. system licencji dla producentów i dystrybutorów, z możliwością jej cofnięcia; rejestr osób zatrudnionych w produkcji filmów, z którego te mogły zostać wykreślone, co skutkowało niemożnością podjęcia przez nie pracy w branży; nagrody dla filmów wzmacniających kulturę narodową; obowiązek wyświetlania w ramach każdego programu kinowego kronik filmowych i *bunka eiga*[30], a także możliwość ograniczenia przez władze dystrybucji filmów zagranicznych. Ponadto ustawa drastycznie rozszerzała zakres ściśle rozumianej cenzury, dodając do istniejącej wcześniej cenzury postprodukcyjnej cenzurę preprodukcyjną. W praktyce wyglądała ona tak, że producenci chcący zrealizować film musieli co najmniej na dziesięć dni przed planowanym rozpoczęciem zdjęć dostarczyć do MSW dwie kopie scenariusza, a cenzorzy mogli zaakceptować go do realizacji, wprowadzić do niego zmiany lub odrzucić, jeśli zaś w trakcie zdjęć chciano wprowadzić do zaakceptowanego skryptu zmiany, te wymagały aprobaty cenzury[31].

Podobnie jak w wypadku regulacji z 1917 i 1925 roku, kryteria cenzury zostały w ustawie nakreślone ogólnikowo – jako ochrona porządku publicznego oraz moralności i obyczajów. *Zasady wprowadzania ustawy filmowej (Eiga-hō shikō kisoku)* – ogłoszone 27 września 1939 roku, na kilka dni przed wejściem przepisów w życie – odnosiły się nieco bardziej szczegółowo do kryteriów, na podstawie których cenzorzy mogli nie dopuścić filmu na ekrany, lecz i te zapisy były dość ogólne i podatne na interpretacje:

[28] I. Standish, op. cit., s. 142.

[29] Szersze omówienie ustawy w języku polskim jest dostępne w: A. Świrkowski, E. Żeromska, op. cit.; natomiast jej treść można natomiast znaleźć w: *Eiga-hō zenbun*, [w:] T. Kuwano, *Hayawakari eiga-hō kaisetsu*, Doumei Engei Tzuxinsha, Tōkyō 1939, s. 3–9.

[30] Chodziło przy tym tylko o filmy uznane za *bunka eiga* przez Ministerstwo Edukacji. Biuro autoryzacji *bunka eiga* zostało utworzone 1 października 1939 roku. Por. J. Fujii, op. cit., s. 65.

[31] G.J. Kasza, op. cit., s. 236.

Ustawa filmowa z 1939 roku

znieważanie majestatu rodziny cesarskiej lub zaszkodzenie autorytetowi Cesarstwa[;] propagowanie idei burzących porządek konstytucyjny[;] działalność na szkodę państwa pod względem politycznym, wojskowym, dyplomatycznym i ekonomicznym[;] naruszanie dobrych obyczajów i moralności obywateli[;] szkodzenie czystości języka japońskiego[;] tworzenie filmów słabych pod względem warsztatowym[;] inne powody wstrzymujące rozwój kultury narodowej[32].

Warto zwrócić uwagę na mniej oczywiste kryterium odnoszące się do walorów warsztatowych filmów, ponieważ wpisywało się w retorykę, w myśl której nowe regulacje miały przyczynić się do polepszenia jakości japońskiego kina, a przy tym było na tyle subiektywne, że na jego podstawie można było zablokować dystrybucję niemal każdego filmu.

Inne mechanizmy kontroli władz nad kinem

Po wprowadzeniu ustawy z 1939 roku filmowców w praktyce wciąż obowiązywały – nigdy nie sformalizowane w postaci aktu prawnego – wcześniejsze wytyczne MSW dla branży filmowej, zwłaszcza te ogłoszone po wybuchu II wojny chińsko-japońskiej (1937–1945)[33]. Już w sierpniu 1937 roku – miesiąc po rozpoczęciu konfliktu – ministerstwo przedstawiło branży wytyczne, w których nakazano:

nie podważać dyscypliny wojskowej, jak i nie pokazywać żołnierzy w żartobliwym świetle[;] nie umieszczać w filmie epatujących krwią brutalnych scen walk ukazujących prawdziwe oblicze wojny[;] nie włączać do filmów scen, mogących osłabić morale żołnierzy i ich rodzin[;] unikać filmów czysto rozrywkowych, jak i tych o dekadentckim charakterze[34].

Natomiast 30 lipca 1938 roku odbyło się pięciogodzinne spotkanie cenzorów MSW ze scenarzystami z wszystkich działających w kraju wytwórni, podczas którego ustalono, że filmowcy powinni: wspierać japońskiego ducha, charakterystyczny dla niego system rodziny oraz ideę poświęcania się dla wyższego dobra; zwalczać w publiczności tendencje indywidualistyczne, inspirowane przez filmy europejskie i amerykańskie; wykorzystywać kino do reedukacji mas, zwłaszcza młodzieży i kobiet, które pod wpływem westernizacji odrzuciły tradycyjne wartości; promować szacunek względem ojców, starszych braci i innych autorytetów; nie przedstawiać w filmach frywolnych zachowań oraz unikać w dialogach języka slangowego i zagranicznych słów[35]. Również po wprowadzeniu ustawy władze publikowały instrukcje w zakresie pożądanych i niepożądanych treści, niekiedy powtarzając lub precyzując wcześniejsze zalecenia, częściej zaś formułując nowe. I tak na przykład w 1940 roku MSW wydało zalecenia, w myśl których: publiczności winny być dostarczane filmy stano-

[32] A. Świrkowski, E. Żeromska, op. cit., s. 240.

[33] Z perspektywy ówczesnej japońskiej praktyki cenzury ich formalizacja nie była potrzebna, ponieważ ostateczny głos w sprawie dopuszczania filmu do dystrybucji lub cięć i tak należał – zarówno przed wprowadzeniem ustawy z 1939 roku, jak i po nim – do cenzorów MSW podejmujących decyzje w tym za-

kresie na podstawie wielokrotnie już wspomnianych kryteriów porządku publicznego oraz moralności i obyczajów, które były bardzo podatne na indywidualne interpretacje.

[34] A. Świrkowski, E. Żeromska, op. cit., s. 236.

[35] Por. ibidem, s. 237; P.B. High, op. cit., s. 292; G.J. Kasza, op. cit., s. 233.

wiące zdrową rozrywkę i niosące pozytywne treści; skala obecności na ekranach komików i satyryków nie powinna wzrosnąć, choć ich udział w filmach nie jest zakazany; zabronione są filmy o drobnej burżuazji i bogaczach oraz te, w których wychwalana jest pogoń za jednostkowym szczęściem, a także sceny ukazujące palące kobiety, świat nocnych rozrywek i frywolne zachowanie oraz dialogi z dużą liczbą zagranicznych słów; ponadto władze zachęcają do realizacji filmów poświęconych produkcji przemysłowej i rolnej, zwłaszcza życiu rolników[36].

Zakres kontroli władz nad filmem w Japonii w latach 1937–1945 nie ograniczał się do cenzury, ani nawet innych uprawnień ujętych w *Ustawie filmowej*[37]. Te dysponowały szeregiem narzędzi pozwalających im wpływać na branżę i kulturę filmową, wynikających z mobilizacji na rzecz wysiłku wojennego, zwłaszcza z *Ustawy o mobilizacji narodowej* (*Kokka sōdoin hō*) z marca 1938 roku i jej pochodnych[38]. Ówczesna polityka filmowa władz wynikała zarówno z alokacji zasobów do sektorów kluczowych dla działań wojennych i faktycznych niedoborów, zwłaszcza na późniejszym etapie wojny, jak i z chęci zwiększenia kontroli nad branżą filmową. Była przy tym zbieżna z ich działaniami w innych sektorach gospodarki i sferach życia, obejmującymi m.in. konsolidację podmiotów działających w tym samym sektorze. Nim stała się ona udziałem sektora produkcji i dystrybucji filmowej, dotknęła prasę filmową. W październiku 1940 roku władze przeprowadziły restrukturyzację czasopism filmowych, w efekcie której liczba wydawanych pism spadła z 33 do 9. W 1944 roku na rynku pozostały już zaledwie trzy periodyki filmowe, a w ostatnich miesiącach wojny ukazywał się już tylko jeden, wspomniany „Nihon Eiga”, nie był on już jednak dostępny w regularnej sprzedaży, lecz przekształcił się w pismo branżowe[39]. Już jesienią 1940 roku władze wprowadziły limity produkcji filmowej,

[36] Por. T. Sato, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. G. Barrett, Kodansha International, Tokyo–New York–San Francisco 1982, s. 101; J.L. Anderson, D. Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded edition, Princeton University Press, Princeton 1982, s. 129.

[37] Choć i te były bardzo duże. Jak obrazowo ujmuje rzecz Gregory J. Kasza: „Jeśli urzędnicy chcieliby zamknąć studio filmowe, mogli wstrzymać w nim produkcję, cofnąć mu licencję na działalność i usunąć z rejestru wszystkich jego pracowników. Koniec. [...] Idea prawa rozumianego jako ograniczenia nakładane na działania państwa została [w ustawie – przyp. D.G.] wywrócona do góry nogami – było to prawo dające władzom wolną rękę”. G.J. Kasza, op. cit., s. 241 (tłum. – D.G.).

[38] Akt ten dawał rządowi bardzo szeroki zakres kontroli nad strategicznymi sektorami gospodarki, w tym mediami, i cywilnymi organizacjami oraz taki-

mi kwestiami, jak zatrudnienie, wynagrodzenie, ceny, reglamentacja zasobów czy alokacja funduszy instytucji finansowych i zysków przedsiębiorstw, i stanowił ramę prawną dla późniejszych szczegółowych regulacji wprowadzanych przez ministerstwa i inne agencje rządowe. Zwięźle omówienie ekonomicznego aspektu japońskiej mobilizacji wojennej z lat 1947–1945, w tym roli, jaką odegrała w nim *Ustawa o mobilizacji narodowej*, można znaleźć w: T. Nakamura, *The Japanese War Economy as ‘Planned Economy’*, [w:] *Japan’s War Economy*, red. E. Pauer, Routledge, London–New York 1999.

[39] Na tym etapie pismo nie zawierało już fotografii aktorów, wywiadów i recenzji, lecz same dane dotyczące branży i użyteczne dla jej funkcjonowania. P.B. High, op. cit., s. 291 i 476–477; A.M. Nornes, *The Creation and Construction of Asian Cinema Redux*, „Flm History” 2013, nr 15(1–2), s. 176 i 181.

uzasadniając je koniecznością oszczędzania taśmy: pięciu największym wytwórniom zezwolono na realizację do 48 filmów rocznie, średnim – do 24, a najmniejszym – do 6[40]. W sierpniu 1941 roku Rządowe Biuro Informacji (*Naikaku Jōhōkyoku*) powiadomiło branżę filmową o konieczności jej konsolidacji i przedstawiło projekt, w myśl którego dziesięć działających wówczas wytwórni filmowych miało połączyć się w dwie (poprzez wchłonięcie pozostałych Tōhō i Shōchiku), a każda z nich mogłaby realizować dwa filmy miesięcznie; firmy produkujące *bunka eiga*, których działało wówczas ponad 200, miały połączyć się w jedną; a dystrybucją filmów miało zająć się jedno, kontrolowane przez państwo, przedsiębiorstwo. Plan spotkał się ze sprzeciwem ze strony wszystkich wytwórni poza Tōhō i Shōchiku, którym był na rękę – ostatecznie udało się wynegocjować połączenie w trzy wytwórnie (Tōhō, Shōchiku i nowo powstałą Daiei), które mogły wprowadzać do dystrybucji po dwa filmy miesięcznie. Na początku 1942 roku wszystkich dystrybutorów filmowych połączono w jedną firmę dysponującą dwiema sieciami kin, podobnie stało się z importerami. Konsolidacja producentów *bunka eiga* natrafiła na większe trudności – ostatecznie w styczniu 1943 roku powstały trzy duże firmy, a większość z tych, które nie brały udziału w fuzjach, zaprzestała działalności[41].

Z perspektywy japońskich filmowców cenzura filmowa z lat 1937–1945 nie tylko była surowsza niż wcześniej, ale i – mimo przedstawianych co jakiś czas wytycznych – jej kryteria wciąż pozostawały niejasne i podatne na interpretacje, a decyzje cenzorów arbitralne. Akira Kurosawa, który wielokrotnie toczył boje z cenzorami, tak wspominał ich w swej autobiografii:

[S]amo myślenie o nich i przypominanie sobie tego wszystkiego sprawia, że drżę ze złości. Została we mnie tak głęboka nienawiść do nich. Pod koniec wojny zawarliśmy z niektórymi przyjaciółmi pakt. Ślubowaliśmy, że jeśli dojdzie do Honorowej Śmierci Stu Milionów i każdy Japończyk będzie musiał popełnić samobójstwo, spotkamy się u bram Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i zamordujemy cenzorów, zanim odbierzemy sobie życie[42].

Jeśli jednak twórcy filmowi liczyli, że koniec wojny położy kres cenzurze, mylili się. Powojenne amerykańskie władze okupacyjne utrzymały system podwójnej cenzury (preprodukcyjnej i postprodukcyjnej), zmieniły tylko jej wektor. To jednak temat na osobny artykuł[43].

[40] A. Świrkowski, E. Żeromska, op. cit., s. 242.

[41] Szersze omówienie procesu konsolidacji branży filmowej można znaleźć w: G.J. Kasza, op. cit., s. 242–248 i J.L. Anderson, D. Richie, op. cit., s. 142–144. Kasza opisuje go dokładniej, ale Anderson i Richie eksponują rolę, jaką w negocjacjach w sprawie konsolidacji wytwórni filmowych odegrał Masaichi Nagata, za sprawą którego ta przyjęła ostateczny kształt.

[42] A. Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, tłum. A.E. Bock, Vintage, New York 1983, s. 119 (tłum. – D.G.).

[43] A jeśli osoby czytające artykuł już teraz chciałyby zasięgnąć podstawowych informacji w tej kwestii, to została ona zwięźle omówiona w: I. Standish, op. cit., s. 152–162. Szczegółowe omówienie ówczesnej cenzury w okresie amerykańskiej okupacji Japonii w kontekście szerszej polityki filmowej jej władz dostępne jest natomiast w: K. Hirano, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952*, Smithsonian Institution Press, Washington–London 1992.

- Anderson Joseph L., Richie Donald, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded edition, Princeton University Press, Princeton 1982.
- Eiga-hō zenbun, [w:] Touka Kuwano, *Hayawakari eiga-hō kaisetsu*, Doumei Engei Tzuxinsha, Tōkyō, 1939, s. 3–9, online: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1113001>.
- Freiberg Freda, *Comprehensive Connections: The Film Industry, the Theatre and the State in the Early Japanese Cinema*, „Screening the Past” 2000, nr 1, <http://www.screeningthepast.com/issue-11-first-release/comprehensive-connections-the-film-industry-the-theatre-and-the-state-in-the-early-japanese-cinema/> (dostęp: 1.01.2024).
- Fujii Jinshi, *Films That Do Culture: A Discursive Analysis of Bunka Eiga, 1935–1945*, tłum. Jeffrey Isaacs, „Iconics” 2002, t. 6, s. 51–68.
- Fujiki Hideaki, *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal” 2006, nr 45(2), s. 68–84.
- Gerow Aaron, *The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, [w:] *Word and Image in Japanese Cinema*, red. Dennis Washburn, Carole Cavanaugh, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 3–35.
- Gerow Aaron, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, University of California Press, Berkeley 2010.
- Głównia Dawid, *Niezamierzony skandal, nieświadoma transgresja: Jak Zigomar stworzył japoński system cenzury filmowej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne” 2012, nr 1(4), s. 111–130.
- Głównia Dawid, *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2020.
- High Peter B., *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years’ War, 1931–1945*, University of Wisconsin Press, Madison 2003.
- Hirano Kyoko, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952*, Smithsonian Institution Press, Washington–London 1992.
- Kasza Gregory J., *The State and the Mass Media in Japan, 1918–1945*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1988.
- Katsudō shashin „firumu” ken’etsu kisoku*, b.m. 1925, online: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1351225>.
- Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku*, [w:] *Keishichōrei kenchiku kankei kisoku ruisan. Tsuki: Eigyō sho-torishimari kisoku*, red. Keishichō hoanbu kenchikuka, Kōgansha, Tōkyō 1921, s. 23–31, online: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1337477>.
- Kurosawa Akira, *Something Like an Autobiography*, tłum. Audie E. Bock, Vintage, New York 1983.
- Loska Krzysztof, *Benshi jako współautor filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 28(59), s. 59–65.
- Loska Krzysztof, *Poetyka filmu japońskiego*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009.
- Makino Mamoru, *On the Conditions of Film Censorship in Japan before Its Systematization*, tłum. Aaron Gerow, [w:] *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, red. Aaron Gerow, Abe M. Nornes, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 46–67.
- Nakamura T., *The Japanese War Economy as ‘Planned Economy’*, [w:] *Japan’s War Economy*, red. Erich Pauer, Routledge London–New York 1999, s. 9–22.
- Nornes Abé M., *The Creation and Construction of Asian Cinema Redux*, „Flm History” 2013, nr 15(1–2), s. 175–187. <https://doi.org/10.2979/filmhistory.25.1-2.175>
- Pałasz-Rutkowska Ewa, *Wizerunek władcy w modernizowanej Japonii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

- Regulations for Inspection of Motion Picture Films*, [w]: *Cinema Year Book of Japan 1936–1937*, red. T. Iizima, A. Iwasaki, K. Uchida, The Sanseido Co., Ltd., Tōkyō 1937, s. 117–119.
- Salomon Harald, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „*Japonica Humboldtiana*” 2002, nr 6, s. 149–150.
- Sato Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. Gregory Barrett, Kodansha International, Tokyo–New York–San Francisco 1982.
- Standish Isolde, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, Bloomsbury Academic, New York–London 2006.
- Świrkowski Andrzej, *The Swordless Samurai. Jidai-geki Films in the Early Period of the Allied Occupation of Japan*, „*Silva Iaponicarum*” 2015, t. 43, 44, 45, 46, s. 108–122.
- Świrkowski Andrzej, Żeromska Estera, *Film japoński idzie na wojnę. Ustawa filmowa z 1939 roku i jej wpływ na kinematografię Japonii*, „*Scripta Neophilologica Posnaniensia*” 2013, t. 13, s. 233–244.
- Tanaka Jun'Ichirō, *Nihon eiga hattatsu-shi I: Katsudō shashin no jidai*, Chūō Kōron Sha, Tōkyō 1980.

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 *Filosofiectyzm 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 Cultu-*

re, 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.

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 nieukrywanym 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 (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 Niemców w ataku na ZSRR, 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 sowieckie 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 zawalowanej 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^[35], 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 wydzwisku, 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 rewencyjnej 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 rewencyjnej 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.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^[43], został „ekskomunikowany z neorealizmu przez elitę i konformizm politycznej poprawności”^[44].

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*^[45].

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 przyjęła 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.

Związła, melodramatyczna fabuła *Wielkiej drogi* przedstawiać miała 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^[46]), 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^[47].

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, dystrybuowany w ukryciu, widziany 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
- 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
- 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.

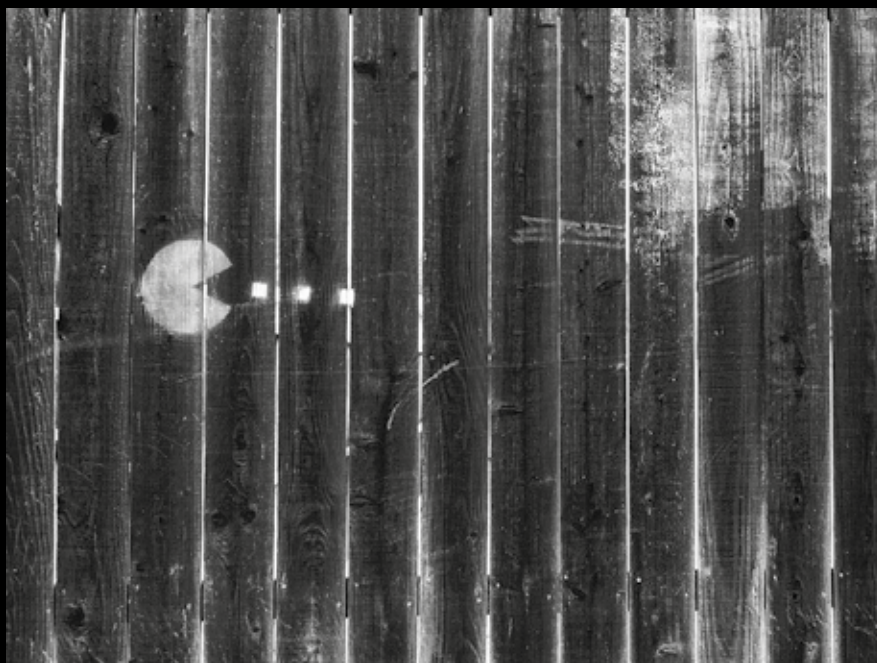
- Quaglietti Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945–1980*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- Quarantotto Claudio, *Il cinema, la carne e il diavolo*, Le edizioni del Borghese, Milano 1962.
- Renzi R., *Sciolti dal giuramento*, „Cinema nuovo”, nr 84, 1.10.1956.
- Subini Tomaso, *La via 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.

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXIX
Number 38
Poznań 2021

ISSN 1731-450X



Special Issue:
The Structure
of Video Games

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*, Cátedra, 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 należytego 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 Rafaelem Azconą. W *Uczcie wigilijnej* (*Plácido*, 1961) akcja charytatywna w małym miasteczku zamienia się w drapearne *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 sztandarych 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.

Berlangu 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 umiędzonych 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 zawołanych 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 staruszką 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, rzędnie 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 Lloveti.

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 lustra*, [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.

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXVIII
Number 37
Poznań 2020

ISSN 1731-450X



Special Issue:
Science Fiction:
The Future is Present

CENZURA
W POLSKIM FILMIE KINOWYM
I TELEWIZYJNYM
LAT TRANSFORMACJI

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXVII
Number 36
Poznań 2020

ISSN 1731-450X



Special Issue:
Spaces in Film

Liczenie złotych. Polskie filmy fantastyczno-przygodowe lat 80. w świetle protokołów komisji koleudacyjnych

ABSTRACT. Piepiórka Michał, *Liczenie złotych. Polskie filmy fantastyczno-przygodowe lat 80. w świetle protokołów komisji koleudacyjnych* [Counting Zlotys: Polish Fantasy-Adventure Films of the 1980s in the Light of Evaluation Committee Reports]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 221–243. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.13>

The article analyses the evaluation committee's reports regarding fantasy-and-adventure films in the late period of the Polish People's Republic. These documents show that the committee members often exhibited helplessness towards these films. They were not aware of the global cinematographic trends to which these titles referred, and they admitted that they simply did not like such films. Despite this, they rated them highly and wanted to release them into theatres as soon as possible, because they thought such films could help to end the financial crisis in cinematography. I analyse these reports as a document illustrating the change in the awareness of the evaluators. Not interested in political control, they applied mechanisms straight from market reality to the films they watched. Discussions about films took place in terms of implementing liberalizing economic and cinematographic reforms. These discussions included production strategies taken straight from Hollywood studios, because decision-makers were primarily interested in reducing the financial risk associated with the films. Socialist ideology lost out to economic rationality.

KEYWORDS: Features Film Evaluation Committee, Polish fantasy-adventure films, the cinematography of the Polish People's Republic, Polish film culture of the 1980s

Komisja Koleudacyjna Filmów Fabularnych formalnie miała być ciałem doradczym, trzymającym pieczę nad jakością artystyczną produkcji. W rzeczywistości była jednym z ogniw długiego łańcucha ówczesnej cenzury[1]. Miała prawo nie przyjąć gotowego filmu, nie dopuścić do jego rozpowszechniania, ale także sugerować zmiany w gotowym już materiale[2], i niejednokrotnie z tego prawa korzystała.

Piotr Zwierzchowski pisał, że protokoły prac komisji koleudacyjnej mogą być wykorzystywane jako źródło wiedzy na temat „akceptowanych w danym momencie, nie tylko w kontekście politycznym,

[1] Edward Zajiček zauważył, że niekiedy za cenzorskie praktyki bardziej obwiniano Naczelny Zarząd Kinematografii (NZK), w ramach którego funkcjonowała komisja, niż formalne instytucje cenzury (E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009, s. 270).

[2] A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 313; P. Zwierzchowski, *Polityczne konteksty kina popularnego w Polsce w latach 80.*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103, s. 155.

postaw i wyobrażeń czy normy estetycznej” [3], a nawet wiedzy o świadomości społecznej [4]. Mogą zatem posłużyć jako matryce, w których odbiły się głębokie zmiany zachodzące w kinematografii końca lat 80. XX wieku, ale także w sposobie spoglądania na rodzime kino przez ówczesnych decydentów, którzy – przynajmniej w przypadku polskich filmów fantastyczno-przygodowych – ograniczali własne zapędy cenzorskie, oddając pole logice rynku.

Dziełami, które sprawiały kłopoty dla cenzury, były filmy, które próbowały naśladować wzorzec Kina Nowej Przygody. Były to zarazem tytuły, w których upatrywano szans na poprawę ekonomii całej kinematografii, która co najmniej od połowy lat 70. pogrążyła się w kryzysie. Do grona interesujących mnie filmów zaliczam trylogię o panu Kleksie (*Akademia pana Kleksa*, *Podróże pana Kleksa*, *Pan Kleks w kosmosie*), dwie części przygód wesołego diabła (*Przyjaciel wesołego diabła*, *Bliskie spotkania z wesołym diabłem*), dwa filmy o Panu Samochodzik (*Pan Samochodzik i niesamowity dwór*, *Pan Samochodzik i praskie tajemnice*), *Cudowne dziecko*, *Białego smoka* i *Kłątwe doliny węży*.

Dyskusyjne jest, czy ta lista mieści wszystkie filmy, które można nazwać polskimi odpowiednikami globalnego zjawiska Kina Nowej Przygody. Z lat 80. pochodzą przecież również choćby Szulkinowska trylogia science-fiction czy *Seksmisja* i *Kingsajz* Juliusza Machulskiego. Podążam jednak za myślą Krzysztofa Kornackiego, który uważa, że wspomniane filmy realizują nowoprzygodowy wzór jedynie pozornie [5]. Interesują mnie filmy, które zawierają w sobie element zarówno fantastyczny, jak i przygodowy, a do tego były skierowane do widowni dziecięco-młodzieżowej [6], bo tak właśnie identyfikowano amerykańskie filmy nowoprzygodowe. Powstawały bowiem w tamtym czasie filmy, które można zaliczyć do grona filmów fantastycznych (m.in. *Czułe miejsca*, *Na srebrnym globie* [7], *Alchemik*), ale nie było w nich elementu przygodowego, a przede wszystkim nie były skierowane do widowni familijnej. I odwrotnie – posiadały element przygodowy

[3] P. Zwierzchowski, *Archiwa w badaniach nad kinem PRL-u – perspektywa metodologiczno-warsztatowa*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020, s. 43.

[4] Ibidem, s. 40–41.

[5] K. Kornacki, *Polskie Kino Nowej Przygody*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 82.

[6] Na *Seksmisję* – jak pisze Kornacki – z oczywistych względów młodzieżowej widowni nie wpuszczano (ibidem, s. 81). *Kingsajz* natomiast, choć erotyki w niej znacznie mniej, wykorzystuje elementy kina przygodowego i bajki, żeby opowiadać o poważnych kwestiach politycznych.

[7] Filmom Piotra Szulkina i dziełu Andrzeja Żuławskiego (którego produkcja została rozpoczęta jeszcze w latach 70., ale dokończona dopiero w kolejnej dekadzie) znacznie bliżej do popularnej wśród polskich pisarzy science-fiction formuły „fantastyki socjologicznej” (zob. J. Majmurek, *Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne*, [w:] *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, red. K. Wielebska, K. Mikurda, Korporacja Ha!art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010, s. 168). W materiałach NZK natomiast film *Ga, ga, chwała bohaterom* opisuje się podobną kategorią „fantastyki społecznej” (Informacja o działalności programowej w zakresie filmu fabularnego za rok 1985, AAN, sygn. 2/1843/0/5/63, k. 15).

i były produkowane z myślą o młodszej widowni (m.in. *Oko proroka*, *Przekłęte oko proroka*), ale nie miały w sobie elementu fantastycznego albo było im bliżej do klasycznej bajki (*Pierścień i Róża*). Zresztą decydującym argumentem była dokonywana przez samych kolaudantów identyfikacja filmów jako przynależnych do tego samego nurtu co dzieła Stevena Spielberga i George'a Lucasa. Nie używali oni – rzecz jasna – nazwy Kino Nowej Przygody (KNP)[8] – ale chętnie i często mówili o podobieństwach do *E. T.*, filmów o Indianie Jonesie czy trylogii *Gwiezdnych Wojen*. Niekiedy, nieco enigmatycznie, wspominali po prostu o podobieństwach do „modnego nurtu twórczości filmowej”[9]. Najczęściej jednak pojawiała się popularna zbitka „filmy lucasowo-spielbergowe”[10] albo po prostu „Spielbergi”.

Wymienione filmy powstawały w szczególnym okresie wprowadzania reformy kinematografii, będącej konsekwencją przemian gospodarczych dotyczących całego kraju. Coraz bardziej nagłać było spoglądanie na filmy jak na towar, który musi przynieść jak największe wpływy. W rzeczywistości ekonomicznego kryzysu stawało się oczywiste, że kinematografii nie stać już na pielęgnowanie kina artystycznego, niebędącego w stanie przyciągnąć widowni[11]. Jednocześnie decydenci byli świadomi, że nie mogą z niego zrezygnować. Chodziło jednak o to, by minimalizować szansę niepowodzenia – zarówno finansowego, jak i artystycznego: „realizacja [filmów artystycznych – przyp. M.P.] winna być każdorazowo rozpatrywana pod kątem adekwatności twórczego potencjału i temperamentu artysty z zamierzonym przedsięwzięciem, co pozwoli ograniczyć ryzyko”[12]. Innymi słowy – próbowano odgórnie zadekretować tworzenie filmów i dobrych, i opłacalnych zarazem.

„Ryzyko” jest słowem kluczem dla opisu sposobu, w jaki branża zaczęła w latach 80. spoglądać na swoją działalność i miejsce kina w ramach przeprowadzanej reformy. Pochodzi ono raczej ze słownika producenta działającego w systemie rynkowym, i to specyficznym, bo hollywoodzkim, a nie socjalistycznym. Opisując funkcjonowanie modelu hollywoodzkiego, Marcin Adamczak przekonywał, że to właśnie „ryzyko i iście hazardowa nieprzewidywalność zdają się być cechami najsilniej charakteryzującymi rzeczywistość Hollywood”[13]. Z tego też względu tamtejsi producenci wypracowali rozwiązania, które mają minimalizować owe ryzyko: (a) opanowanie sektorów dystrybucji i wyświetlania, (b) „strategię nalotu dywanowego”, (c) pozycjonowanie,

Kolaudacje, czyli Hollywood w PRL-u

[8] Nazwę tę ukuł dopiero w 1986 roku Jerzy Płażewski (zob. J. Płażewski, „*Nowa Przygoda*” i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5).

[9] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Podróż pana Kleksa”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/24, k. 51.

[10] Korzystano z tej nieformalnej nazwy również w wewnętrznych materiałach NZK (zob. Analiza wyników rozpowszechniania filmów za rok 1986, AAN, sygn. 2/1843/0/12/34, k. 7).

[11] Założenia programowe kinematografii polskiej na najbliższe lata (1983–1984), AAN, sygn. 2/1843/0/5/32, k. 1.

[12] Ibidem.

[13] M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 32.

grywalność, rynkowość, (d) merchandising, (e) strategię szerokiego portfolio, (f) strategię superprodukcji, (g) wykorzystywanie różnych kanałów dystrybucji i rozpowszechniania, (h) sequele, (i) system gwiazd (j) *publicity* i pseudowydarzenia^[14]. Okazuje się jednak, że ten system produkcyjny, być może nieświadomie, przejęli – przynajmniej po części – również rodzimi decydenci, co objawiało się w rozwiązaniach proponowanych przez nich podczas posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej.

Trzeba, rzecz jasna, zauważyć, że kolaudacje w sposób zasadniczy różniły się od zebrań szefów studiów w Hollywood. Opiniowali oni już gotowy film, w którym można było wprowadzić jedynie drobne poprawki. Oceny miały inny cel. Chodziło o nadanie kategorii artystycznej i rekomendowanie ewentualnych przemontowań – rekomendowanych również z powodów ideologicznych. Wystosowywane uwagi dotyczyły ewaluacji gotowego dzieła i próbowały oszacować – raz celniej, raz mniej – poziom powodzenia filmu w kinach. Nie zmienia to faktu, że decydenci w przypadku oceny filmów fantastyczno-przygodowych kierowali się podobną logiką jak szefowie wielkich amerykańskich studiów – ich największym zmartwieniem było powodzenie frekwencyjne i wysokość wpływów.

Śpośród wymienionych przez Adamczaka strategii nie wszystkie były do zastosowania w rzeczywistości realnego socjalizmu. Przykładowo, Naczelny Zarząd Kinematografii, jako monopolista, nie musiał się martwić o „opanowanie sektorów dystrybucji i wyświetlania” ani, tym bardziej, o odpowiednie wyeksponowanie produkowanych filmów w kinowych repertuarach.

Podobnie było ze „strategią nalotu dywanowego”, czyli zalewaniem ekranów hitowym tytułem poprzez wypuszczanie filmu w ponadprzeciętnej liczbie kopii. NZK korzystał z tego rozwiązania inaczej niż branża hollywoodzka, istniał bowiem w obszarze rozpowszechniania określony porządek, a kina były podzielone na kategorie (od premierowych do II kategorii), co determinowało, kiedy trafią do nich nowe filmy. Wpływ na ten obszar można było regulować liczbą kopii, co przekładało się na ostateczną liczbę seansów. Największe wartości zazwyczaj widniały przy najgłośniejszych tytułach – w latach 80. głównie produkcji amerykańskiej^[15], choć nie tylko, bo była zauważalna korelacja między popularnością a liczbą seansów. Zatem najwięcej seansów dostawały te tytuły, które faktycznie były najbardziej pożądane, czyli, obok produkcji amerykańskich, filmy karate – *Wejście smoka* czy *Klasztor Shaolin*^[16] – oraz popularne pozycje rodzimej produkcji^[17]. Polskie filmy KNP

[14] Ibidem, s. 33–74.

[15] Na przykład *Imperium kontratakuje* było pokazywane w 1983 roku na 29 693 seansach, *Poszukiwacze zaginionej arki* rok później na 33 429, *Powrót Jedi* w 1985 na 23 177, a *E.T.* w tym samym roku na 19 325, w 1986 – *Miłość, szmaragd i krokodyl* na 27 932, a *Indiana Jones* na 27 044 (wszystkie roczne wartości liczby seansów podaję za odpowiednimi rocznikami *Małego Rocznika Filmowego*).

[16] *Wejście smoka* w pierwszym roku rozpowszechniania otrzymało 19 365 seansów, *Klasztor Shaolin* – aż 49 855.

[17] Np. *Znachor* w pierwszym roku eksploatacji – 27 389; *Seksmisja* – 31 665; *Nad Niemnem* – 37 220; *CK Dezerterzy* – 23 336.

nie były traktowane w sposób szczególny, nie mogły więc liczyć na zwiększoną liczbę seansów tylko ze względu na rysujący się przed nimi potencjalny sukces frekwencyjny. W konsekwencji tylko filmy z serii o panu Kleksie mogły pochwalić się znacząco większą liczbą seansów – *Akademia...* była wyświetlana w roku premiery 53 021 razy, a *Podróż pana Kleksa* – 44 196^[18]. Trzeba przy tym zaznaczyć, że kopie z filmami krążyły po całej Polsce nawet kilka lat. Szczególnie w okresie kryzysu lat 80. liczba filmów premierowych była tak mała, że trzeba było posiłkować się pozycjami z poprzednich sezonów. Podczas kolaudacji raczej nie podnoszono tematu rozpowszechniania; jedynie podczas dyskusji o *Akademii...* dyrektor Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów, Roman Boniecki, wyraził nadzieję, dostrzegając frekwencyjny potencjał dzieła Gradowskiego, że film trafi na ekrany jak najszybciej^[19].

Ważną kwestią podczas posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej było natomiast określenie grupy widzów, do której jest kierowany dany film, czyli pozycjonowanie. Podczas rozmów o filmach fantastyczno-przygodowych tego typu ustalenia były czynione nader często. Chodziło bowiem o określenie faktu, że na omawiane dzieło trzeba spojrzeć z innego punktu widzenia, szukać frekwencyjnego potencjału w innych miejscach niż w przypadku „filmów dla dorosłych”. Proceder ten miał zresztą niekiedy na celu usprawiedliwienie zabierających głos przed resztą komisji, wskazanie na bezradność wobec omawianego filmu^[20]. Kolaudanci z rozbrajającą szczerością mówili, że nie znają się na tego typu filmach^[21], że czują się zakłopotani, kiedy mają oceniać filmy dla dzieci^[22], albo że nie są najlepszymi odbiorcami takich propozycji^[23] i spoglądają sceptycznie na swoje kompetencje oceny takiego repertuaru^[24]. Prowadziło to niekiedy do sytuacji paradoksalnych, gdy kolaudant zaczynał wypowiedź od stwierdzenia, że „mnie się ten film szalenie nie podobał”, a następnie przechodził do jakże entuzjastycznej oceny: „realizacja jest oparta na doskonałym scenariuszu, film jest doskonale zrobiony, doskonale zagrany”^[25]. W konsekwencji podnoszono głosy, że te filmy należałoby dać do oceny dzieciom, a Koźniewski wprost

Pozycjonowanie

[18] W przypadku *Pana Kleksa w kosmosie* brakuje danych.

[19] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Akademia pana Kleksa”, AFN, sygn. A-344, poz. 333, s. 2.

[20] Jak pisał Zwierzchowski, składy komisji nie zmieniały się w znaczny sposób z dekady na dekadę, co powodowało, że z biegiem lat średnia wieku rosła. P. Zwierzchowski, *Archiwa w badaniach...*, s. 49.

[21] Tak twierdził Kazimierz Koźniewski o *Białym smoku* (Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, AFN, sygn. A-344, poz. 505, s. 3).

[22] Jak Jerzy Peltz podczas kolaudacji *Praskich tajemnic* (Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i praskie tajemnice”, AFN, sygn. A-344, poz. 556, s. 4).

[23] Tak mówił Stanisław Kuszewski na zebraniu wokół *Niesamowitego dworu* (Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/25, k. 2).

[24] To z kolei opinia Henryka Jankowskiego wygłoszona podczas oceny *Niesamowitego dworu* (ibidem, k. 3).

[25] Opinię tę na temat *Cudownego dziecka* wygłosił Koźniewski (Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”, AFN, sygn. A-344, poz. 513, s. 1).

stwierdził, że powinien na kolaudację *Pana Kleksa w kosmosie* przyjść z wnuczką, „bo nic z tego wszystkiego nie rozumiem”[26].

Przytoczone uwagi zaświadczają nie tylko o rozminięciu ciała powołanego do oceny dorobku rodzimej kinematografii z ówczesnymi trendami, które polscy filmowcy próbowali naśladować, lecz także o rosnącej świadomości wśród decydentów, że sens przeprowadzania kolaudacji był coraz bardziej wątpliwy. Szczególnie emblematyczne były słowa Lecha Wieluńskiego na temat *Pana Samochodzika i niesamowitego dworu*. Powiedział, że nie ma uwag kolaudacyjnych i dodał znamienne słowa: „Uważam, że film należałoby skierować na ekrany i liczyć złotówki, które będą wpływały do kasy”[27]. Z tych słów wynika, że wyroki komisji kolaudacyjnej przestały mieć znaczenie – liczy się tylko to, jak film sprawdzi się na ekranach, a zatem ewaluację polityczno-artystyczną zaczął zastępować rynek, weryfikujący frekwencyjny potencjał dzieła.

Nie rozumiejąc ocenianych filmów ani ich młodych odbiorców, kolaudanci musieli ich jakoś określić, sprofilować – tak by samemu przed sobą wyjaśnić, dlaczego akurat te filmy mają potencjał trafienia do gustu polskich dzieci. Przede wszystkim kluczowe było jednoznaczne stwierdzenie, że film jest przeznaczony dla młodocianej widowni, co przecież nie zawsze było oczywiste – na przykład *Klątwa doliny węży* nie ma dziecięcych bohaterów i silnie inspirowane jest przeznaczoną dla nieco starszych widzów serią o Indianie Jonesie. Także *Biały smok* ma na pierwszym planie bohatera dorosłego, który musi stawić czoło szajce uzbrojonych terrorystów, momentami więc bardziej przypomina wariację na temat *Komando* niż *E.T.*

Niemniej jak mantrę powtarzano: „wiadomo, że brak jest filmów dla dzieci”[28], „istnieje potrzeba filmów dla dzieci”[29], „w tym zakresie mamy o wiele za małą produkcję”[30], aż wreszcie, że „na pewno dystrybutorzy nie będą się bali tego filmu, biorąc pod uwagę zapotrzebowanie na filmy dla dzieci”[31]. Troska o kino dla najmłodszych nie brała się zatem, o czym świadczy ostatnia wypowiedź, z nadmiernej troski o dziecięcą widownię, a raczej ze świadomości, że jest to niezagospodarowany segment rynku, na dodatek segment coraz istotniejszy, a może nawet w tamtym momencie najistotniejszy, bo największy. Jak bowiem zauważył Kornacki, po roku 1981, wraz ze zmianą repertuaru i postawieniem na popularne hity zza oceanu, kina zostały opanowane przez widownię młodocianą[32], chodziło więc o to, by chodziła ona

[26] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, AFN, sygn. A-344, poz. 565, s. 3.

[27] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, op. cit., s. 2.

[28] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Przyjaciel wesołego diabła”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/24, k. 315.

[29] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, op. cit., s. 2.

[30] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Klątwa doliny węży”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/27, k. 207.

[31] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i praskie tajemnice”, op. cit., s. 2.

[32] K. Kornacki, op. cit., s. 81.

nie tylko na filmy amerykańskie, lecz także, a może przede wszystkim, na polskie.

Wiele miejsca poświęcali więc na konstruowanie odbiorcy idealnego podług różnorodnych teorii, a także nierzadko uprzedzeń i fantazji na temat ówczesnej młodzieży. Próbowali ją opisać poprzez kilka kategorii: fascynację telewizją, komputerami i zachodnią kulturą, na czele z kinem spod znaku Spielberga.

W odniesieniu do oceny zarówno *Akademii...*, jak i *Białego smoka*, profilując idealnego odbiorcę, kolaudanci określili go, sięgając po kategorię „widza telewizyjnego”. Według nich młody odbiorca należy do pokolenia wychowanego na wielokanałowej (sic!) telewizji. Miało to, według nich, mieć przełożenie na zmianę sposobu percepcji i ułatwione rozumienie gatunkowych hybryd, filmów z żywszą akcją i licznymi wątkami. Jak mówił Boniecki o filmie Gradowskiego,

wydaje mi się, że wypełnia on luki w repertuarze kinowym w sposób zaskakująco dobry i mam tutaj na myśli młodych odbiorców, a więc dzieci telewizyjne. Jest to bajka zrobiona w sam raz, z uwzględnieniem mentalności współczesnych młodych odbiorców i mam tutaj na myśli zarówno muzykę, piosenki, jak i wstawki animacyjne^[33].

Kolaudanci uważali więc, że gatunkowa i formalna różnorodność oglądanych filmów jest cechą świadczącą o braniu przez filmowców pod uwagę zmienioną względem starszego pokolenia percepcję młodej widowni, wychowanej na strumieniu telewizyjnym, co miałyby faworyzować przekazy o charakterze hybrydowym, jak na przykład połączenie *Godzilli z E.T.*, jak określił *Białego smoka* jeden z kolaudantów^[34].

Utożsamienie młodych odbiorców z widownią telewizyjną nie powinno dziwić. W latach 80. telewizja była traktowana jako medium młode i szczególnie popularne właśnie wśród nastolatków. Umasowieniu podległo dopiero dekadę wcześniej^[35], zatem starsi odbiorcy, z których składały się komisje kolaudacyjne, nie identyfikowali się jako widownia telewizyjna. I choć proponowane przez kolaudantów korelacje między telewizją a preferencjami estetycznymi wśród młodej widowni brzmiały mało przekonująco, szczególnie że w tamtym czasie widzowie mieli do dyspozycji dwa kanały, to trzeba przyznać, że teoria ta miała umocowanie w ówczesnej rzeczywistości. Nastolatki faktycznie identyfikowały się z medium telewizji – była ich najczęściej wybieranym sposobem spędzania wolnego czasu^[36], a z czasem wręcz nieodłącznym elementem codzienności^[37].

W uwagach kolaudantów można usłyszeć również poczucie zagrożenia przed „nacierającym” nowym medium. Faktem było, że telewizja do pewnego stopnia zastępowała młodym kino – była tańsza

[33] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Akademia pana Kleksa”, op. cit., s. 1.

[34] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 6.

[35] K. Kosiński, *Nastolatki '81. Świadomość mło-*

dzieży w epoce „Solidarności”, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2002, s. 235.

[36] Ibidem.

[37] J. Gajda, *Telewizja, młodzież, kultura*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 71.

(co w realiach kryzysu było szczególnie istotne), ale także dostarczała tematów do codziennych rozmów w szkole, dlatego wieczorny film po *Dzienniku Telewizyjnym* był wręcz dla młodych pozycją obowiązkową^[38]. Z tego punktu widzenia obserwacja kolaudantów, że film jest przeznaczony dla „dzieci telewizyjnych”, brzmi jako szczególna pochwała, ponieważ być może zwiastuje przyciągnięcie do kin tych, którzy na co dzień preferują młodsze medium.

Było to istotne z tego względu, że za rogiem czaił się kolejny konkurent, choć jeszcze jako taki nie identyfikowany – komputer. Niektórzy kolaudanci byli świadomi fascynacji tą technologią wśród młodzieży i pojawianie się tej tematyki w oglądanych filmach^[39] oceniali jak najbardziej pozytywnie, ale raczej jedynie jako wabik na nastolatków – sprawiający, że młodzież zidentyfikuje film jako coś zgodnego z zainteresowaniami^[40].

Do pozycjonowania oglądanych filmów podług widowni dziecięco-młodzieżowych można również zaliczyć fakt nieustannego porównywania polskich tytułów z dziełami amerykańskimi należącymi do nurtu „lucasowo-spielbergowego”. Właściwie nie było tytułu, który nie byłby odnoszony do „tego modnego nurtu twórczości filmowej”. Były to porównania apologetyczne. Analogii szukano po to, aby doceniać zarówno filmy amerykańskie, jak i ich polskie wersje. Nie traktowano ich zresztą na ogół jako naśladownictwa słabszej jakości, lecz dzieła reprezentujące porównywalną wartość (bądź wyższą), co więcej: dzieła, które mogą rywalizować z ich amerykańskimi odpowiednikami na rynku globalnym^[41].

Nikt z kolaudujących nie zastanawiał się, czy kinematografia socjalistycznego państwa powinna naśladować filmy należące do głównego nurtu Hollywood. Ponadto, oceniali fakt sięgania po tamtejsze wzorce jak najbardziej pozytywnie, najwidoczniej zapominając o zagrożeniu „amerykańskim imperializmem” czy nadmierną komercjalizacją kina pochodzącego z samego centrum kapitalistycznego świata – to kolejny punkt, w którym bardzo wyraźnie widać pęknięcie w idei prac Komisji Kolaudacyjnej, która nie miała zamiaru oceniać filmów pod względem zgodności z fundamentami socjalizmu, a raczej w zgodzie z logiką rynku. Jeśli interesowała ich praca cenzorska, to raczej jako funkcja doradcy ekonomicznego, faworującego to, co może spotkać się z wysoką frekwencją w kinach. Wydaje się, że za taką optyką przemawiała prosta kalkulacja finansowa, oparta na obserwacji, jakie kino preferuje widownia. Zresztą wprost mówili o tym nie tylko kolaudanci,

[38] K. Kosiński, *Nastolatki '81...*, s. 236.

[39] Odniesienia do komputerów pojawiły się w refleksji nad *Akademią...*, *Białym smokiem* i *Bliskim spotkaniem z wesołym diabłem*.

[40] Maria B. Garda nazywa kontakt młodzieży z komputerem w latach 80. doświadczeniem pokoleniowym (M.B. Garda, *Przyswajanie kulturowe mikrokomputerów w PRL w latach osiemdziesiątych*

XX wieku, [w:] *Nowe media w PRL*, red. P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 152).

[41] Kwestię tę na przykładzie kolaudacyjnej recepcji *Kłótny doliny węży* rozważał Adamczak (M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 244–253).

lecz również przedstawiciele zespołów reprezentujący oceniany film. Na przykład kierownik artystyczny Zespołu Filmowego „Oko”, Tadeusz Chmielewski, mówił o przesłankach, które skłoniły ich do realizacji *Kłątwy doliny węży*:

Wiemy o tym, że jest bardzo wielu widzów, którzy lubią ten gatunek filmów, i to było przesłanką dla której chcieliśmy taki film zrealizować, nastawiając się na to, że jest to film dla młodzieży, że jest on opowiedziany w sposób komiksowy i dlatego sądzimy, że zostanie dobrze przyjęty przez naszą młodzież[42].

Decydenci nie mieli jednak wyboru – filmy naśladujące produkcje amerykańskie zwyczajnie wspierać musieli, ponieważ, jak pisał Kosiński, w latach 80. władza poniekąd była zakładnikiem młodych ludzi[43] – przede wszystkim ze względu na ich prozachodnie ambicje. Nastolatki nie kryły się ze swoimi sympatiami wobec zachodniej kultury[44]. I to właśnie poprzez nią realizowano procesy modernizacyjne. „Importowanymi agentami rewolucji”[45] były magnetowidy, traktowane przez polskich użytkowników jako pośrednik między Polską a mitycznym Zachodem[46], przede wszystkim dzięki umożliwieniu dostępu do niedostępnych w oficjalnej dystrybucji amerykańskich filmów. Fascynacja reglamentowanymi treściami konsumowanymi na kasetach wideo szła w parze z faworyzowaniem popularnych filmów również w kinach[47]. Władza nie mogła, a przede wszystkim – nie chciała walczyć z tymi tendencjami, gdyż, jak wspominałem wcześniej, przekładały się one na konkretne wpływy. Zresztą, bardziej niż zachodniej popkultury władza bała się własnej, wyrażającej się choćby w politycznie zaangażowanej muzyce rockowej[48]. Jednocześnie władza coraz wyraźniej zdawała sobie sprawę, że młodzież się od niej odwróciła i nie uda się jej z powrotem do siebie przekonać[49], próbowano więc przynajmniej, na tyle, na ile się dało, młodzież do własnych celów wykorzystać. W interesie władzy – zarówno politycznym (wentyl bezpieczeństwa), jak i ekonomicznym (wpływy z dzieł naśladujących popularne gatunki) – było śledzenie treści popularnych wśród młodzieży i proponowanie jej własnych wyrobów, ideologicznie bezpiecznych

[42] Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej filmu „Kłątwa doliny węży”, op. cit., s. 6.

[43] K. Kosiński, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2006, s. 89.

[44] Wyrażali ją zresztą nie tylko w latach 80., ale w tej dekadzie tendencje te się nasiliły (zob. J. Szymkowska-Bartyzel, *Nasza Ameryka wyobrażona. Polskie spotkania z amerykańską kulturą popularną po roku 1918*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015).

[45] M. Filiciak, P. Wasiak, *Weź pan Rambo! Społeczna historia magnetowidów w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2022, s. 102.

[46] A także jako przedmiot, jak pisał Sitarski, nowoczesnej konsumpcji (P. Sitarski, *Wideo w PRL: urządzenie i użytkownicy*, [w:] *Nowe media w PRL...*, s. 71).

[47] Wśród 20 najpopularniejszych filmów dekady znalazły się takie filmy tego gatunku jak *Poszukiwacze zaginionej arki* (5. miejsce), *Indiana Jones* (9.), *Imperium kontratakuję* (13.), *Powrót Jedi* (15.), *Duch* (16.) i *Miłość, szmaragd i krokodyl* (20.).

[48] K. Kosiński, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży...*, s. 89.

[49] *Młodzież w PRL*, rozmawiali M. Wierzbicki, J. Eisler, J. Sadowska, Ł. Kamiński, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2011, nr 1(17), s. 17.

(choć nie to wybijało się na pierwszy plan wśród kolaudacyjnych dyskusji) i estetycznie atrakcyjnych.

Grywalność

Padające na posiedzeniach kolaudacyjnych oceny, że filmy „mogą liczyć na szeroki odbiór”[50], „będą miały powodzenie”[51], czy że „nie musimy mieć obaw co do frekwencji”[52] były myśleniem życzeniowym, które brało się z obserwacji dotychczasowych sukcesów odbiorczych innych dzieł – najczęściej amerykańskich. Branża chciała mieć jednak „twardę” dowody na to, że ich filmy będą mogły liczyć na powodzenie u widowni dziecięcej. W tym celu organizowano, jeszcze przed seansami kolaudacyjnymi, pokazy testowe[53], w których brały udział dzieci i młodzież. Ich reakcje były chętnie wykorzystywane przez twórców i osoby związane z zespołami do obrony filmu podczas kolaudacji, ale również potrafiły wpływać na ostateczny kształt dzieła. Praktyka ta jest podobna do tego, co Adamczak nazwał sprawdzaniem grywalności, czyli jakości takich elementów dzieła, które mają satysfakcjonować projektowaną widownię[54].

Twórcy niemal wszystkich branż przez mnie pod uwagę filmów zaznaczali podczas kolaudacji, że organizowali specjalne pokazy z dziecięcą widownią. Jerzy Hoffman, trzeźwo oceniając sytuację, że „żyjemy w takich czasach, że coraz trudniej prorokować, jaki film spotka się z dobrym odbiorem widza dziecięcego”, zaznaczał, że Gradowski, kręcąc trylogię o panu Kleksie, za każdym razem sięgał po instrument pokazów testowych[55]. Zresztą, Gradowski zabiegał o opinie dzieci jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć. Zanim przystąpił do kręcenia *Podróży...*, przeprowadził, jak twierdził, z dziećmi wiele rozmów, które pozwoliły mu na „znalezienie nowej drogi” twórczej[56].

Bardzo skrupulatnie do zagadnienia podchodzono również w Zespole Filmowym „Profil”. Przy produkcji pierwszej części *Pana Samochodzika* przeprowadzono całą serię pokazów, którym zawsze towarzyszyły ankiety, w których pytano m.in. o muzykę czy funkcję dyskotekowego tańca[57]. Bohdan Poręba, kierownik Zespołu, podkreślał, że otrzymane odpowiedzi były traktowane niezwykle poważnie, ponieważ w Zespole planowali stworzenie całej serii filmów opartych na prozie Zbigniewa Nienackiego. W dostosowywaniu filmu do wymagań młodej widowni pomagały im nie tylko pokazy testowe. Przed rozpoczęciem produkcji Janusz Kidawa odwiedził telewizyjny program

[50] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Klątwa doliny węży”, op. cit., s. 8.

[51] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 8.

[52] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”, op. cit., s. 4.

[53] Domaradzki również testował swój film, ale nie na wyselekcjonowanej grupie odbiorczej, lecz na własnych dzieciach, co pozwoliło mu wyciągnąć wnioski, że ze zrozumiałością filmu problemu nie będzie

dzie (Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 7).

[54] M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 70.

[55] Stenogram z Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, op. cit., s. 3.

[56] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Podróże pana Kleksa”, op. cit., s. 6.

[57] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, op. cit., s. 4.

Sobótka, w którym prosił o listy z rysunkami dzieci przedstawiającymi ich wyobrażenie samochodu głównego bohatera. Twórca utrzymywał, że sporo z nadesłanych propozycji uwzględniono[58].

Po testy sięgnięto również przy kręceniu drugiej części przygód Pana Samochodzika. Wyciągnięte z nich wnioski mogły posłużyć jako broń reżysera – Kazimierza Tarnasa – podczas dyskusji z kolaudantami, którzy chłodno przyjęli *Pana Samochodzika i praskie tajemnice*. Głównym zarzutem była nieklarowność fabuły. Tarnas natomiast zarzekał się, że dzięki ankietom, przeprowadzonym już na etapie kręcenia zdjęć, o zrozumiałość dbano nieustannie. Co więcej, to właśnie młodzi widzowie ostatecznie zdecydowali o przebiegu wątku sensacyjnego. Podobnie było z finałem, który dostosowano do preferencji nastolatków[59].

Okazuje się więc, że twórcy i kierownictwo zespołów już na etapie koncepcyjnym i produkcyjnym dbali, żeby jak najlepiej wpasować się w oczekiwania i gusta młodej widowni. Ich praktyka więc nie odbiega w sposób zasadniczy od tego, co czyniono w hollywoodzkich studiach. Nawet jeśli podczas posiedzeń używano zdobytych danych głównie w celu obrony przez atakami kolaudantów, to przecież u źródeł tej praktyki była dbałość o sukces frekwencyjny.

Termin „frekwencja” pojawiał się podczas każdej kolaudacji i był odmieniany przez wszystkie przypadki. Stał się on wręcz probierzem jakości dzieła – czynnikiem, który decydował o finałowej ocenie. Nie było protokołu, w którym przewodniczący nie kończyłby posiedzenia wyrazem nadziei, że oceniany film spotka się z powodzeniem u widowni. Było to, oczywiście, również konsekwencją faktu, że dyskutowano o filmach jawnie rozrywkowych, których celem było trafiać do szerokich rzesz odbiorców. O *Panu Kleksie w kosmosie* Jerzy Schönborn mówił wprost: „miejmy nadzieję, że mały widz tłumnie przyjdzie do kina. Liczymy, że ci młodzi ludzie przyniosą do kina środki”[60]. W przypadku *Białego smoka czy Klątwy doliny węży* jasne z kolei było, że przede wszystkim „mają [one] dla nas zarobić”[61], a także, że świetnie wpisują się w założenia II etapu reformy gospodarczej[62]. Co więcej, nawoływano, aby ignorować poziom artystyczny tych przedsięwzięć, ponieważ najważniejsze jest, by – jak zauważył cytowany już Wieluński – wprowadzać je na ekrany i liczyć złotówki. Z tego względu jako oczywiste przedstawiają się zapewnienia kolaudujących, że oceniane filmy są „potrzebne” mimo często negatywnej oceny ich wartości artystycznej.

Rynkowość w Hollywoodzie sprowadza się do czytania scenariusza identyfikującego miejsca pozwalające na zastosowanie *merchandisingu*, *product placementu* czy „promocji łączonych”. Z czy-

**Rynkowość
i merchandising**

[58] Ibidem, s. 6.

[59] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i praskie tajemnice”, op. cit., s. 7.

[60] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, op. cit., s. 4.

[61] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 3.

[62] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Kłątwa doliny węży”, op. cit., s. 8.

wistych względów w PRL-u nie były to praktyki tak popularne jak na Zachodzie, co nie znaczy, że nie pojawiały się w ogóle. Co najmniej od lat 60. i pierwszych emisji w telewizji popularnych seriali dla młodej widowni, jak *Cztery pancerni i pies*, produkowano gadzety i pamiątki związane z tymi produkcjami[63]. W latach 80. kontynuowano te praktyki, produkując nawet gadzety powiązane z filmami zagranicznymi, jak gwiazdnowojenna saga[64]. W protokołach kolaudacji problem ten prawie w ogóle się nie pojawiał, jakby decydenci nie widzieli potencjału komercyjnego w wyrobach albo kwestię tę pozostawiali do rozstrzygnięcia w innych miejscach. Z jednym wyjątkiem. Temat poruszył „polski George Lucas”, czyli Gradowski, który widział w produktach powiązanych z filmami o panu Kleksie czynnik wspierający zainteresowanie filmami. Podczas kolaudacji wspominał o wznowieniu książki Brzechwy z ilustracjami wziętymi z filmu oraz o fotosach[65]. Wiadomo jednak, że wybór wyprodukowanych gadżetów finalnie był znacznie szerszy, a *Akademia...* wraz z kolejnymi częściami przygód pana Kleksa stały się przykładami filmów, które korzystały z zasad *merchandisingu* na skalę do tej pory w Polsce nieznaną. Niemal z każdej relacji z premierowych pokazów filmu wspomniano o straganikach rozkładanych przed salą kinową, na których można było kupić płyty winylowe z muzyką, zeszyty, piórniki i inne wyroby papiernicze, które – swoją drogą – rozchodziły się w bardzo szybkim tempie[66]. Ten „szał” na gadzety pokazywał społeczne zapotrzebowanie na konsumowanie dóbr związanych z ulubionymi produkcjami popkultury[67].

Strategia szerokiego portfolio

Każde hollywoodzkie studio, próbując zredukować ryzyko, powinno dążyć do dywersyfikacji produkowanych filmów – nigdy bowiem nie wiadomo, jaki typ kinematograficznego spektaklu okaże się w sezonie najbardziej pożądanym i przyniesie na tyle wysokie zyski, żeby móc zrównoważyć straty wygenerowane przez nierentowne tytuły. Potrzeby stosowania tego mechanizmu w coraz większym stopniu byli świadomi polscy decydenci, pozytywnie oceniający fakt, że zespoły filmowe przekładają im do oceny filmy poszerzające ofertę polskiego kina o dzieła reprezentujące formuły znane do tej pory tylko z tytułów zagranicznych.

[63] J. Kończak, *Od Tele-Echa do Polskiego Zoo. Ewolucja programu TVP*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 65.

[64] Jakub Turkiewicz wymienia, że wśród nich były: fotografie, slajdy, plakaty, książki, fanziny, komiksy, przypinki, naklejki, nasadki na ołówki, polskie kopie figurek firmy Kenner (J. Turkiewicz, *Wojna Gwiazd. Opowieść o genezie polskiego fandomu „Gwiazdnych Wojen”*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2022, s. 109–148).

[65] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Akademia pana Kleksa”, op. cit., s. 7.

[66] Zob. lik. *Podróże pana Kleksa w Sali Kongresowej*, „Express Wieczorny” 1985, nr 243; M. *Wielka wyprawa w bajkowe krainy*, „Kurier Polski” 1985, nr 251; S. Wyszomirski, *Pan Kleks w Warszawie*, „Express Wieczorny” 1985, nr 252.

[67] Zresztą fakt ten potwierdzają badacze ówczesnej młodzieży, którzy wskazywali na fenomen zbieractwa produktów związanych z kulturą popularną, zazwyczaj zachodnią (K. Kosiński, *Nastolatki '81...*, s. 243–244).

Szeroki wachlarz różnorodnych gatunkowo pozycji, oferowanych przez Zespół Filmowy „Oko”, otwarcie i dobitnie chwaliła podczas kolaudacji *Klątwy...* przewodnicząca Elżbieta Rek, wskazując, że taka praktyka koresponduje z założeniami II etapu reformy gospodarczej[68]. Podobne sądy można odnaleźć w dokumencie zawierającym ocenę zespołów filmowych. W uwagach ogólnych do oceny przeprowadzonej w 1986 roku z zadowoleniem przyjmowano „poszerzenie palety gatunkowej, a także wzrost filmów przeznaczonych dla młodej widowni”[69]. Ale pragnienie całej kinematografii, aby dywersyfikować proponowane formuły gatunkowe, wybrzmiewało częściej także podczas kolaudacji. Przede wszystkim liczni decydenci zauważali, że przedkładane im do oceny filmy fantastyczno-przygodowe są ewenementem na gruncie naszej kinematografii, że pojawiają się one pierwszy raz, a nasze kino nie ma tradycji ich tworzenia – w skrócie: poszerzają portfolio proponowanych przez polskie kino formatów. Filmem, który przecierał szlaki, była *Akademia...* Kolejne tytuły już aż tak bardzo nie dziwiły kolaudantów, ale ich „inność” także była komentowana. Z tego powodu próbowano wpisać je w większy trend globalny, który do polskiej kinematografii trafił z opóźnieniem. Na przykład Peltz, zwracając się do Waldemara Dzikiego, mówił, że *Cudowne dziecko* to film „oparty na wzorach zachodnich i gdybyśmy nie wiedzieli, że Pan jest autorem tego filmu [...] śmiało moglibyśmy sądzić, że jest to film zrealizowany za oceanem”[70]. Natomiast Jan Rybkowski, oceniając *Klątwę...*, stwierdził, że jest ona nakręcona „według wszystkich zasad obowiązujących przy tego typu filmach i ma wszystkie zalety i wszystkie wady tego gatunku filmów”[71].

Fakt podobieństwa do nieznanego do tej pory popularnego kina fantastyczno-przygodowego rodem z Hollywoodu podkreślano, przede wszystkim zwracając uwagę na mniejsze i większe podobieństwa do nurtu „lucasowo-spielbergowego”. Szczególnie to drugie nazwisko pojawiało się wyjątkowo często, stając się synonimem KNP, ale również probierzem jakości. Autor *Szczęk* zawsze bowiem był przywoływany jako najwyższy wzór jakości kinematograficznej, do której oceniane polskie filmy ewidentnie aspirowały. Szacunek względem amerykańskiego reżysera wśród kolaudantów był tak duży, że niekiedy musieli oni brać go w obronę przed nieuprawnionymi porównaniami. Tak się stało choćby podczas kolaudacji *Przyjaciela wesołego diabła*, którego Wieruś próbował porównywać do *E. T.* Zaprotestował Jerzy Jesionowski, zauważając, że „nie możemy tego filmu traktować jako rodzimego *E. T.* [...] przyjrzyjmy się, czy od strony treściowej wszystko jest w tym filmie jasne? Nie przypuszczam, aby było jasne, a właśnie klarowność akcji, klarowność dramaturgiczna jest przywilejem filmów Spielberga”[72].

[68] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Klątwa doliny węży”, op. cit., s. 8.

[69] Ocena Zespołów Filmowych za okres 1 I 1984 – 31 XII 1985, AAN, sygn. 2/1843/0/2/104, s. 58.

[70] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”, op. cit., s. 2.

[71] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Klątwa doliny węży”, op. cit., s. 4.

[72] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Przyjaciel wesołego diabła”, op. cit., s. 2.

To porównywanie kolaudowanych filmów do twórczości Spielberga miało w sobie wiele z myślenia życzeniowego, objawiało bowiem wolę, by rodzima kinematografia dotrzymywała kroku światowym trendom – w aspekcie zarówno warsztatowej sprawności, jak i finansowego sukcesu. Zatem odwoływanie się do nazwiska reżysera miało na celu podkreślenie, że naszej kinematografii skutecznie udało się poszerzyć portfolio oferowanych filmów o dzieła odznaczające się realizacyjną sprawnością, z kasowym potencjałem i wpisujące się w globalne, nowoprzygodowe, trendy.

Strategia blockbustera

Marcin Adamczak uznał, że wzorcowymi przykładami blockbustarów są filmy spod znaku KNP[73]. To ważne z tego względu, że kręcenie superprodukcji jest kolejną hollywoodzką strategią redukcji ryzyka, którą w praktyce stosowali również twórcy polskich filmów fantastyczno-przygodowych lat 80., naśladując nowoprzygodową formułę. Były to jednak blockbustery bardzo szczególne, bo kryzysowe, bardziej własną „superprodukcyjność” symulujące, niż realizujące.

Strategia ta nie była naszej kinematografii obca. Szczególnie w latach 70. sięgano po formułę wielkiego widowiska, skrojonego pod preferencje dużej widowni[74]. W tym celu wybierano adaptacje najpoczytniejszych pozycji klasyki literatury narodowej, stawiając na techniczną biegłość i widowiskowość oraz obsadzając w głównych rolach największe gwiazdy. Takie filmy jak *Krzyżacy*, *W pustyni i w puszczy*, *Potop* czy *Noce i dnie* do dziś są najpopularniejszymi filmami w historii naszej kinematografii. Pod koniec lat 70. obawiano się, że w obliczu finansowego kryzysu podobne przedsięwzięcia będą niemożliwe, co zresztą okazało się prawdą. W latach 80. z tej formuły niemal zrezygnowano. Jedyne filmy, które wydaje się ją kontynuować, to *Nad Niemnem*, który okazał się niekwestionowanym przebojem roku 1987, gromadząc przeszło 6 mln widzów, gdy drugi na liście – *Elektryczny morderca* – osiągnął frekwencję na poziomie 3 mln 400 tys.

Rolę wspomnianych filmów przejęły tytuły naśladujące dzieła, które dominowały w światowym box officie, czyli właśnie fantastyczno-przygodowe. Charakteryzując klasyczny blockbuster, Adamczak zwrócił uwagę, że odznacza się on m.in. wielkim budżetem, widowiskowością, skalą kręcenia, gatunkową hybrydowością i robiącymi szczególnie wrażenie efektami specjalnymi. Było jasne, że kryzysowej kinematografii nie stać na realizację wszystkich tych punktów. Ale można było przygotować superprodukcję na „skalę naszych możliwości”. Kierownicy produkcji nie mogli liczyć na znacznie wyższe budżety, ale niemal wszystkie z tu omawianych przekroczyły próg kosztów średniej produkcji[75], który w roku 1986 roku wyniósł

[73] M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 160.

[74] Tadeusz Lubelski nazwał te filmy „widowskami narodowymi” (T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 390).

[75] Tylko *Niesamowity dwór* miał budżet niższy od średniego i wyniósł 51 mln 173 tys., co zresztą zaakcentował podczas kolaudacji Poręba, wspominając, że jest to film tani (Stenogram z posiedzenia Komisji

54 mln 333 tys.[76] Dla przykładu: *Akademia...* kosztowała 78 mln 397 tys., *Przyjaciel wesołego diabła* 57 mln 143 tys., *Praskie tajemnice* 70 mln 309 tys., *Biały smok* 101 mln 984 tys., *Kłątwa...* 128 mln 426 tys., *Cudowne dziecko* 153 mln 198 tys., a *Podróże pana Kleksa* aż 189 mln 236 tys. Kwoty te mogą robić wrażenie, szczególnie gdy zestawimy je z budżetami przebojów lat 70. *W pustyni i puszcy* kosztowało 52 mln 511 tys., *Potop* – 118 mln 466 tys., a *Noce i dni* 143 mln. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że w roku produkcji *Nocy i dni* średni koszt filmu wyniósł zaledwie 14 mln[77]. Zatem w latach 80. średni budżet filmu wzrósł – mniej więcej – czterokrotnie, przede wszystkim przez inflację, która zwykowała w tak szybkim tempie, że trzeba było weryfikować kosztorysy filmów już podczas trwania produkcji[78]. Jeżeli filmowcy nie mogli robić różnicy budżetem, to musieli widowiskowością, nawet jeśli miała być tania. Mimo to osiągnięte efekty potrafiły robić na kolaudantach wrażenie. Szczególnie chętnie zwracano uwagę na rozwiązania techniczne i efekty specjalne. O *Podróżach...* Schönborn mówił, że „naturalnie reżyser tego filmu wiedział, że nie będzie dysponować takimi wielkimi pieniędzmi na realizację tych rozwiązań technicznych, ale jakoś sobie z tymi sprawami poradził i uzyskał wcale niezłe efekty”[79]. Z kolei Janik o *Białym smoku* mówił, że „z dużą przyjemnością można to oglądać, a także z uznaniem dla techniki, z którą zrealizowano film”[80]. Trepczyński chwalił natomiast *Bliskie spotkania z wesołym diabłem* za to, że „jest tu kilka elementów udanych, jak [...] rozwiązanie techniczne, graniczące z cudownością”[81]. Zresztą ukazanie nowoczesnych rozwiązań technicznych, jak przyznawał reżyser Jerzy Łukaszewicz, było jednym z jego głównych celów[82].

Niewątpliwie efekty specjalne były dla kolaudantów niezwykle ważne. Pokutowało przekonanie, że w polskich warunkach są one nie do osiągnięcia, z tego względu chętnie sięgano po pomoc specjalistów z zagranicy, wchodząc w koprodukcję. Szczególnie cenne było wsparcie ze strony kontrahentów zachodnich – Kanady w przypadku *Cudownego dziecka*[83] i USA w przypadku *Białego smoka*. Ale niemal wszystkie interesujące mnie filmy miały zagraniczne wsparcie, dwie pierwsze części trylogii pana Kleksa i *Kłątwa...* – Związku Radzieckiego, *Pan*

Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, op. cit., s. 5).

[76] Sprawozdanie z działalności przedsiębiorstwa „Zespoły Filmowe” w 1986 roku, AAN, sygn. 2/1843/0/12/95).

[77] Wyliczenie własne na podstawie danych z dokumentu Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania w latach 1973–1987, AAN, sygn. 2/1843/0/5/68.

[78] Na przykład *Cudowne dziecko* pierwotnie miało planowany budżet na poziomie 115 mln, który wzrósł po uwzględnieniu współczynnika inflacji do poziomu 121 mln (Sprawozdanie ekonomiczne filmu „Cudowne dziecko”, ADOiP, sygn. 72/3419/0/994).

[79] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Podróże pana Kleksa”, op. cit., s. 7.

[80] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 4.

[81] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Bliskie spotkania z wesołym diabłem”, AFN, sygn. A-344, poz. 575, s. 2.

[82] Ibidem, s. 8.

[83] O losach tej koprodukcji i wpływie zaangażowania Kanady również na warstwę techniczną piszę w artykule *Cudowne dziecko. Studium polsko-kanadyjskiej koprodukcji schyłku PRL*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 121.

Kleks w kosmosie, Praskie tajemnice – Czechosłowacji. Głównym argumentem za wejściem we współpracę z zagranicznym partnerem wcale nie były, jak można byłoby mniemać, kwestie budżetowe, ale właśnie pomoc techniczna i – niekiedy – dostęp do widowiskowych plenerów.

Z racji ograniczonych środków finansowych i braku odpowiednich kompetencji w zakresie efektów specjalnych twórcy musieli wytwarzać tak ważną dla blockbusterów widowiskowość na inne, tańsze sposoby. Źródłem niezwykłości i spektakularności były egzotyczne plenery (*Klątwę...* kręcono w Wietnamie, a trylogię o Kleksie m.in. w Bułgarii, w Armenii i na Krymie), fantastyczne światy (np. odległe galaktyki czy wnętrza gry komputerowej w *Panu Kleksie w Kosmosie*), niesamowite moce (np. telekineza w *Cudownym dziecku*), fantastyczne kreatury (Piszczalka w *Przyjacielu...* czy tytułowy smok w dziele Domaradzkiego i Morgensterna), futurystyczne gadżety (samochód tytułowego bohatera filmów o Panu Samochodziku) i niemożliwe do wykonania misje (*Przyjaciel...*, filmy o Kleksie i Panu Samochodziku).

To te elementy miały oddziaływać na wyobraźnię odbiorców i czynić z filmów fantastyczno-przygodowych prawdziwe kinematograficzne wydarzenia, wyróżniające się swoją barwnością i niezwykłością na tle innych polskich filmów. Fakt, że korzystały z popularnych w tamtym czasie motywów jak nowoczesna technologia i nawiązywały do popularnych filmów z Hollywood, sprawiał, że z miejsca stawały się „pozycjami obowiązkowymi” – tak samo jak prawdziwe, amerykańskie blockbustery. A przynajmniej takimi chcieli je widzieć sami twórcy i kolaudanci. Ich entuzjazm, niestety, nie zawsze szedł w parze z opiniami widzów, a przede wszystkim z frekwencją^[84].

Wykorzystywanie różnych kanałów dystrybucji i rozpowszechniania

Ważnym źródłem dochodów dla producentów hollywoodzkich stały się w latach 80. kasety wideo, poszerzające możliwości sprzedaży wyeksploatowanego w kinach tytułu ponownie, na innym nośniku^[85]. Polscy decydenci również intensywnie myśleli o dywersyfikacji źródeł pozyskiwania dochodów, choć niekoniecznie mieli na myśli kasety wideo, które dopiero na rynku się pojawiły, podobnie jak pomysły, by wydawać na nich rodzime tytuły^[86]. Nie wspomniano o nich również na kolaudacjach. Co innego zaprzętało głowy ludziom branży. Nowe kanały dystrybucji to również, a dla decydentów – przede wszystkim, eksport. Bardzo często filmy oceniano przez pryzmat potencjału sprzedaży za granicę. I wyroki komisji były niezwykle optymistyczne. Niemal we wszystkich omawianych filmach widziano ten potencjał, przede wszystkim dlatego, że opierały się one na zachodnich wzorcach. Zwracano uwagę, że baśniowość i fantastyka sprzedaje się teraz na świecie, więc i nasze filmy powinny się doskonale wpisać w global-

[84] Na przykład filmy *Niesamowity dwór* i *Biały smok* nie załapały się do dwudziestki najpopularniejszych filmów 1987 roku, zbierając odpowiednio 738 tys. i 405 tys. widzów (*Mały rocznik filmowy 1988*,

Redakcja Wydawnictw Filmowych Centrali Dystrybucji Filmów, Warszawa 1989, s. 70).

[85] Zob. M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 58.

[86] Zob. M. Filiciak, P. Wasiak, op. cit.

ny trend[87]. I w tym kontekście przywoływano nazwisko Spielberga. Szukając podobieństw między naszymi filmami a jego dokonaniem, upatrywano szans na powodzenie polskich produkcji globalnie. Tak na przykład o *Kłątwie...* mówił Jesionowski: „Uważam, że jest to film w duchu filmów Spielberga, a więc jest to towar ceniony na rynkach światowych i ten film ma szansę eksportową”[88]. Co więcej, niektórzy kołaudanci tak bardzo chwalili potencjał naszych filmów, że oceniali je lepiej niż dzieła Spielberga czy Lucasa:

Myszę, że w jakiejś mierze można ten film przyrównać do tradycji Spielberga, ale według mnie jest zrobiony inteligentniej, bardziej dowcipnie [...] w dodatku to wszystko jest pokazane na luzie, nie ma takiego przyciśniętego pedału jak w *Wojnach gwiazdowych*[89].

Odnosnie do eksportu milcząco zakładano, że docelowymi rynkami będą raczej kraje socjalistyczne niż kapitalistyczne, do których bardzo trudno było sprzedawać polskie filmy – zresztą nie tylko je, eksport za żelazną kurtynę był utrudniony dla całej polskiej gospodarki[90]. Nie oznacza to, że o takich interesach nie myślano – przecież jednym z zasadniczych celów wprowadzanych reform było pozyskiwanie dewiz. Sposobem na wejście na zachodnie rynki było podjęcie współdziałania na poziomie produkcji – wspólnie nakręcony film z krajem zachodnim automatycznie otwierał szanse na dystrybucję tytułu na tamtejsze rynki[91]. Otwarcie mówili o tym podczas kołaudacji twórcy *Białego smoka*, podkreślający również, że dzięki tej współpracy otworzył się przed nimi amerykański rynek i zdążyli już otrzymać sześć kolejnych propozycji wspólnych projektów[92].

Uwrażliwienie na ocenę filmów pod względem ich eksportowego potencjału brało się z ogólnych zaleceń formułowanych w obrębie kinematografii. Zespoły były dopingowane, dzięki zagwarantowanym wpływom dewizowym, żeby tworzyć z myślą o zagranicznej sprzedaży[93], a podczas okresowych ocen zespołów brano pod uwagę wyniki eksportowe[94]. Te tendencje korespondowały, rzecz jasna, z tendencjami w całej gospodarce oraz polityce zagranicznej. Reformy gospodarcze w założeniu miały być ufundowane na eksporcie[95], a otwarcie na kraje

[87] Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, op. cit., s. 1.

[88] Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej filmu „Kłątwa doliny węży”, op. cit., s. 1.

[89] Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej filmu „Podróże pana Kleksa”, op. cit., s. 4.

[90] Z tego właśnie względu zakładano, że współpraca zagraniczna będzie przede wszystkim oparta na kontaktach z krajami RWPG (zob. D.T. Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005, s. 128–129).

[91] Była to praktyka popularna również w innych krajach socjalistycznych (zob. P.A. Michaels, *Mikhail*

Kalatozov's „The Red Tent”: A Case Study in International Coproduction Across the Iron Curtain, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2006, nr 26(3), s. 312–313).

[92] Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 7.

[93] Materiał na posiedzenie Kolegium Naczelnego Zarządu Kinematografii w sprawie stanu kinematografii i założeń na lata 1981–1990, AAN, sygn. 2/1843/0/2/146, k. 71.

[94] Ocena Zespołów Filmowych za okres 1 I 1984 – 31 XII 1985, op. cit., k. 1.

[95] D.T. Grala, op. cit., s. 127.

zachodnie pod koniec dekady było jednym z bardziej palących zadań dla ekipy rządzącej[96]. Badanie potencjału eksportowego nie było więc jedynie szukaniem ewentualnego nowego rynku zbytu, było palącą potrzebą, od której uzależniano losy zarówno kinematografii (bo w ten sposób pozyskiwano niezbędne dewizy), jak i – w skali makro – całą gospodarkę schyłkowego PRL-u.

Sequele

„Każdy sequel jest w istocie przedsięwzięciem stosunkowo bezpiecznym i niezależnie od swej jakości czerpiącym z sukcesu części pierwszej” – pisał Adamczak, tłumacząc, dlaczego w globalnym Hollywood powstaje tak wiele kontynuacji filmów, które odniosły finansowy sukces[97]. To zjawisko również nie zostało przeoczone przez rodzimych decydentów, którzy w latach 80. chętnie zaczęli korzystać z tej zależności.

Świadomość istnienia tego mechanizmu objawiała się w rozmowach nad wszystkimi filmami, które układały się w serie: o trzech *Kleksach*, dwóch *Panach Samochodzikach* i dwóch *Wesołych diablach*. Na spotkaniach padały pytania o to, czy kierownictwa planują kontynuowanie popularnych przygód, i zazwyczaj można było usłyszeć podobne odpowiedzi: „Wszystko jest w rękach dzieci”[98] czy jak „dzieci będą nalegały”[99]. Pozornie słychać w nich troskę o dzieci, a *de facto* uzależniały sens kontynuowania serii od powodzenia w kinach. Niekiedy mówiono o tym wprost, potwierdzając jednocześnie, że mechanizm sequelizacji jest branży jak najbardziej znany[100]. Podczas oceny *Niesamowitego dworu*, pierwszego z serii filmów na podstawie prozy Nienackiego, mówiono wprost, że „w momencie, kiedy chwyci on od strony frekwencyjnej, to będziemy mogli mówić wtedy o kontynuowaniu produkcji Panów Samochodzików”[101]. Poręba kilkakrotnie podkreślał, że do tematu podchodzą poważnie i przystępując do realizacji pierwszego filmu, już myśleli o całej serii[102]. W podobnym duchu z realizacji *Bliskich spotkań...* tłumaczyła się kierowniczka „Semafora”:

Sam bohater diabełek sprawdził się, ogromnie podobał się dzieciom i chyba wiele mówi to, że film ten od dwóch lat funkcjonuje na ekranach kin, a więc można powiedzieć, że miał on więcej niż dobry odbiór i to pod-

[96] C. Domnitz, *Zwrot ku Europie. Transformacje sfery publicznej w realnym socjalizmie 1975–1989*, tłum.

A. Peszke, J. Kałużny, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, s. 315–316.

[97] M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 45.

[98] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Podróże pana Kleksa”, op. cit., s. 7.

[99] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, op. cit., s. 3.

[100] Świadczą o tym słowa Schönborna: „Tak się składa, że jeżeli jakiś film ma powodzenie, to dochodzi do jego kontynuacji” (Stenogram z posiedzenia

Komisji Kolaudacyjnej filmu „Bliskie spotkania z wesołym diabłem”, op. cit., s. 8).

[101] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, op. cit., s. 7.

[102] Seria zakończyła się na trzech filmach. Oprócz przywoływanych tu *Niesamowitego dworu* i *Praskich tajemnic* w 1991 roku powstała jeszcze część *Latające maszyny kontra Pan Samochodzik*, wyprodukowany już w Studiu Filmowym „Profil”. Można przypuszczać, że na przeszkodzie rozwinięciu serii stanął koniec PRL-u.

budowało nasze intencje, aby zrealizować drugi film z tą samą postacią diabełka^[103].

Producenci doskonale zdawali (i zdają nadal) sobie sprawę z tego, że szczególnie rozpoznawalni i lubiani aktorzy potrafią odpowiednio zredukować ryzyko związane z produkcją. Mechanizm ten nie był jednak prawie w ogóle obecny w kinie PRL-u, co nie znaczy, że brakowało gwiazd^[104]. Podobnie było w przypadku filmów fantastyczno-przygodowych. Nie brakowało w nich popularnych aktorów. Wystarczy wspomnieć o Piotrze Fronczewskim w roli pana Kleksa czy Romanie Wilhelmim i Krzysztofie Kolbergerze w *Kłątwie*... Dlatego może zaskakiwać, że nikt z kolaudowanych nie upatrywał w ich pojawieniu się na ekranie szansy na przyciągnięcie widowni – jakby w ogóle nie byli świadomi wpływu gwiazd na frekwencję.

Znamienne jest również to, że jedyne nazwisko aktora, które pojawia się w protokołach, należy do odtwórcy głównej roli w *Białym smoku*, czyli Amerykanina Christophera Lloyd^[105] – faktycznej gwiazdy przynależącej do hollywoodzkiego *star systemu*, który zaledwie rok wcześniej zagrał w *Powrocie do przyszłości*. Nie mówi się o nim jednak jak o gwiazdzie, która może przyciągnąć do kin widownię, ale jako o „dobrym aktorze”. Zresztą o stosunku do *star systemu* polskiej części ekipy *Białego smoka* wiele mówią słowa Domaradzkiego, który podczas kolaudacji narzekał na podejście amerykańskich producentów:

Amerykanie [...] mają takie np. problemy, że ten, a ten film musi zagrać Murzyn czy np. Chińczyk, bo to ma wpływ na frekwencję. My tego typu problemów oczywiście nie mamy. Dobrze, że zagrała właśnie ta dziewczyna, bo gdyby zagrała inna (której zdjęcie było na okładce *Playboya*), to w filmie musiałyby być jakaś sekwencja erotyczna. Tego typu problemy są nam obce. Tu należy się z nimi liczyć^[106].

Ów „problem” to zwiększone *publicity*, poszerzona widoczność w mediach i dodatkowy rozgłos. Polscy twórcy dopatrują się w tym jednak tylko niedogodności i utraty władzy nad kształtem produkcji.

Ta niechęć do systemu gwiazd nie oznacza, że decydenci nie upatrywali szans na zwiększenie popularności w pojawieniu się w czołówce rozpoznawalnych nazwisk. Szczególnie chętnie podkreślano potencjał frekwencyjny pisarzy, których powieści adaptowano. „Gwiazdami” dla kolaudantów byli Jan Brzechwa, Kornel Makuszyński i Zbigniew Nienacki, odpowiedzialni kolejno za serię o panu Kleksie, powieść *Przyjaciel wesołego diabła* i historie o Panu Samochodziku. Logika

System gwiazd, publicity i pseudowydarzenia

[103] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Bliskie spotkania z wesołym diabłem”, op. cit., s. 6.

[104] S. Jagielski, *A właśnie, że będę niemoralna. Gwiazdy w kinie polskim okresu PRL-u*, „Pleograf” 2016, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/a-wlasnie-ze-bede-niemoralna-gwiazdy-w-kinie-polskim-okresu-prl-u/> (dostęp: 18.12.2023).

[105] Ale już nikt nie odnotował obecności na ekranie równie znanej ówczasie Dee Wallace Stone, która stała się rozpoznawalna dzięki roli matki w *E.T.*

[106] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”..., s. 7.

sięgnięcia po dzieła właśnie tych autorów wydaje się być analogiczna do wyboru gwiazd do obsady przez hollywoodzkiego decydenta. Dyrektorka „Semafora”, gdzie powstały *Przygody...*, szczerze przyznała, że „w naszym programie znalazł się ten film, bo wiemy, że dzieci nadal są zainteresowane twórczością Makuszyńskiego” [107]; tę logikę potwierdził zresztą redaktor Peltz, który również uznał, że „jest to film, który może liczyć na ogromne powodzenie u dzieci, bo książka ta jest znana i zawsze chętnie dzieci oglądają filmy zrobione w oparciu o znane im książki, a twórczość Makuszyńskiego cieszy się nadal powodzeniem” [108]. Jeszcze mocniej rolę pisarza w recepcji filmu zaakcentował Schönborn podczas kolaudacji *Praskich tajemnic*. Nieprzychylną ewaluację filmu Tarnasa spuentował w ten sposób: „Ponieważ film jest oparty na twórczości Nienackiego, więc z pewnością dzieci na ten film pójda, ale pójda one na Nienackiego, a nie na konkretny film z Panem Samochodzikiem” [109], co jednocześnie potwierdziło ekonomiczną racjonalności Zespołu „Profil”, który zamierzał przenieść na ekran całą serię książek tego autora.

Niechęć do wykorzystywania strategii *publicity* pokazuje cytowana wcześniej wypowiedź Domaradzkiego na temat różnic między polskim a hollywoodzkim systemem doboru obsady. Podczas analizowanych kolaudacji nikt o tym aspekcie redukcji ryzyka nie mówił, ale organy odpowiedzialne za dystrybucję, a niekiedy nawet również sami twórcy, dbały o to, by wokół filmu wytworzył się medialny szum. Spośród filmów fantastyczno-przygodowych po tę strategię sięgnęli choćby autorzy *Cudownego dziecka*, którzy opowiadali w prasie o niewytłumaczalnym pechu, utożsamianym z ponadnaturalną siłą, złośliwie zakłócającą pracę. Awarii uległa jedna z maszyn do gry, eksplodowały żarówki i reflektory, psuła się skrzynia biegów w nowiutkim BMW, pojawiła się niewytłumaczalna pulsacja światła na nagrany materiał. Do tego doszły kraksy, złamania kończyn, choroby i urazy pleców. W mediach łączono te wydarzenia z tematem filmu, który przecież traktuje o siłach paranormalnych [110].

Szczególnie charakterystyczną dla lat 80. strategią promocyjną była erotyzacja – zarówno samych filmów, w których „momenty” pojawiały się nagminnie, często bez żadnego fabularnego uzasadnienia, jak i materiałów promocyjnych – na plakatach i fotosach [111]. W przypadku analizowanych filmów fantastyczno-przygodowych nie korzystano jednak z tego mechanizmu reklamowanego – z oczywistych względów: były one głównie kierowane do widowni dziecięco-młodzieżowej.

[107] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Przyjaciół wesolego diabła”, op. cit., s. 7.

[108] Ibidem, s. 5.

[109] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i praskie tajemnice”, op. cit., s. 9–10.

[110] W. Cybulski, *Cudowne dziecko*, „Dziennik Polski” 1987, nr 253, s. 10; B. Zagroba, *W komiksowym tempie*, „Film” 1986, nr 7, s. 2; W. Iwaszkiewicz, „Cudowne dziecko” rośnie w koprodukcji z Kanadą, „Express Wieczorny” 1986, nr 55.

[111] P. Zwierzchowski, *Nagość jako strategia promocyjna kina polskiego lat 80.*, „Images” 2018, nr 23(32), s. 173.

Komisja Kolaudacyjna z instytucji ewaluacyjnej, wpisanej w długi łańcuch opresyjnej struktury kontroli kinematografii, w latach 80., szczególnie w drugiej jej części, zaczynała zamieniać się w grupę doradczą, dbającą o finansowy sukces przedkładanych jej filmów. Samym kolaudantom coraz bliżej było do menadżerów kultury, dbających o redukcję ryzyka ponoszonego przez filmową branżę, a zarazem o satysfakcję widowni i dopasowanie do jej preferencji odpowiednich produktów. Jednocześnie starali się pozbyć odpowiedzialności za ocenę dzieł, zrzucając ją na wyłaniający się dopiero w ramach reform „rynek”, który ostatecznie zdecyduje, czy będą mogli „liczyć złotówki”. Z protokołów posiedzeń wyłania się obraz kolaudantów, którzy nie mają zamiaru przykładać socjalistycznych wartości do oglądanych filmów, bo w tych ostatnich widzą jedynie mniej lub bardziej atrakcyjne towary, które trzeba jak najlepiej sprzedać. Można więc powiedzieć, że w kinematografii ostatnich lat PRL-u ideologia przegrywała z racjonalnością ekonomicznego bilansu.

Adamczak Marcin, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

Adamczak Marcin, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.

Cybulski Władysław, *Cudowne dziecko*, „Dziennik Polski” 1987, nr 253.

Domnitz Christian, *Zwrot ku Europie. Transformacje sfery publicznej w realnym socjalizmie 1975–1989*, tłum. Adam Peszke, Jerzy Kałężny, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022.

Filiciak Mirosław, Wasiak Patryk, *Weź pan Rambo! Społeczna historia magnetowidów w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2022.

Gajda Janusz, *Telewizja, młodzież, kultura*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.

Garda Maria B., *Przyswajanie kulturowe mikrokomputerów w PRL w latach osiemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Nowe media w PRL*, red. Piotr Sitarski, Maria B. Garda, Krzysztof Jajko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 115–165.

Grała Dariusz T., *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005.

Iwaszkiewicz W., „Cudowne dziecko” rośnie w koprodukcji z Kanadą, „Express Wieczorny” 1986, nr 55.

Jagielski Sebastian, *A właśnie, że będę niemoralna. Gwiazdy w kinie polskim okresu PRL-u*, „Pleograf” 2016, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/a-wlasnie-ze-bede-niemoralna-gwiazdy-w-kinie-polskim-okresu-prl-u/> (dostęp: 18.12.2023).

Kończak Jarosław, *Od Tele-Echa do Polskiego Zoo. Ewolucja programu TVP*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

Kornacki Krzysztof, *Polskie Kino Nowej Przygody*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. Jerzy Szyłak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 79–98.

Kosiński Krzysztof, *Nastolatki '81. Świadomość młodzieży w epoce „Solidarności”*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2002.

BIBLIOGRAFIA

- Kosiński Krzysztof, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2006.
- lik, *Podróże pana Kleksa w Sali Kongresowej*, „Express Wieczorny” 1985, nr 243.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015.
- M, *Wielka wyprawa w bajkowe krainy*, „Kurier Polski” 1985, nr 251.
- Majmurek Jakub, *Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne*, [w:] *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, red. Kamila Wielebska, Kuba Mikurda, Korporacja Ha!art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010, s. 164–189.
- Mały rocznik filmowy 1988*, Redakcja Wydawnictw Filmowych Centrali Dystrybucji Filmów, Warszawa 1989.
- Michaels Paula A., *Mikhail Kalatozov's „The Red Tent”: A Case Study in International Coproduction Across the Iron Curtain*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2006, nr 26(3), s. 311–325. <https://doi.org/10.1080/01439680600799264>
- Misiak Anna, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006.
- Młodzież w PRL*, rozmawiali Marek Wierzbicki, Jerzy Eisler, Joanna Sadowska, Łukasz Kamiński, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2011, nr 1(17), s. 13–29.
- Piepiórka Michał, *Cudowne dziecko. Studium polsko-kanadyjskiej koprodukcji schyłku PRL*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 121, s. 144–165. <https://doi.org/10.36744/kf.1467>
- Plaźewski Jerzy, „Nowa Przygoda” i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5.
- Sitarski Piotr, *Wideo w PRL: urzędnicy i użytkownicy*, [w:] *Nowe media w PRL*, red. Piotr Sitarski, Maria B. Garda, Krzysztof Jajko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 43–114.
- Szymkowska-Bartyzel Jolanta, *Nasza Ameryka wyobrażona. Polskie spotkania z amerykańską kulturą popularną po roku 1918*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Turkiewicz Jakub, *Wojna Gwiazd. Opowieść o genezie polskiego fandomu „Gwiezdnych Wojen”*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2022.
- Wyszomirski Stanisław, *Pan Kleks w Warszawie*, „Express Wieczorny” 1985, nr 252.
- Zagroba Bogdan, *W komiksowym tempie*, „Film” 1986, nr 7.
- Zajchęk Edward, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009.
- Zwierzchowski Piotr, *Archiwa w badaniach nad kinem PRL-u – perspektywa metodologiczno-warsztatowa*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020, s. 11–50.
- Zwierzchowski Piotr, *Nagość jako strategia promocyjna kina polskiego lat 80.*, „Images” 2018, nr 23(32), s. 170–176.
- Zwierzchowski Piotr, *Polityczne konteksty kina popularnego w Polsce w latach 80.*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103, s. 154–163. <https://doi.org/10.36744/kf.1924>

- Analiza wyników rozpowszechniania filmów za rok 1986, AAN, sygn. 2/1843/0/12/34.
- Informacja o działalności programowej w zakresie filmu fabularnego za rok 1985, AAN, sygn. 2/1843/0/5/63.
- Materiał na posiedzenie Kolegium Naczelnego Zarządu Kinematografii w sprawie stanu kinematografii i założeń na lata 1981–1990, AAN, sygn. 2/1843/0/2/146.

- Ocena Zespołów Filmowych za okres 1 I 1984 – 31 XII 1985, AAN, sygn. 2/1843/0/2/104.
- Sprawozdanie z działalności przedsiębiorstwa „Zespoły Filmowe” w 1986 roku, AAN, sygn. 2/1843/0/12/95.
- Sprawozdanie ekonomiczne filmu „Cudowne dziecko”, ADOiP, sygn. 72/3419/0/994.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, AFN, sygn. A-344, poz. 505.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Bliskie spotkania z wesołym diabłem”, AFN, sygn. A-344, poz. 575.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”, AFN, sygn. A-344, poz. 513.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, AFN, sygn. A-344, poz. 565.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/25.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i praskie tajemnice”, AFN, sygn. A-344, poz. 556.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Podróże pana Kleksa”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/24.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Akademia pana Kleksa”, AFN, sygn. A-344, poz. 333.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Kłątwa doliny węży”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/27.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Przyjaciel wesołego diabła”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/24.
- Założenia programowe kinematografii polskiej na najbliższe lata (1983–1984), AAN, sygn. 2/1843/0/5/32.
- Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania w latach 1973–1987, AAN, sygn. 2/1843/0/5/68.

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXVI
Number 35
Poznań 2019

ISSN 1731-450X



Special Issue:
A Wander
through the Themes

Różne przejawy cenzury wobec serialu Dom Jana Łomnickiego

ABSTRACT. Śmiałowski Piotr, *Różne przejawy cenzury wobec serialu Dom Jana Łomnickiego* [Various manifestations of censorship against Jan Łomnicki's series *Home*]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 245–259. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.14>

The historical series *Home* (1980–2000), which took 20 years in the making, provides excellent material for analyzing how censorship functioned at sensitive moments in history. The first seven episodes of *Home* were created before August 1980, the next five during the period of Solidarity domination and after the introduction of martial law. Although the temporal distance is small, it is clear that the episodes shot in the 1980s belong to three different eras. In the article, I compare two groups of sources regarding the censorship of this series. On the one hand, I refer to the documents prepared by the television and cinema authorities, which constituted the official interpretation of the interference. On the other hand, I quote the creators' memoirs, commenting on the restrictions affecting *Home*. Various types of censorship emerge from this: from obvious ones, involving interference with the text of the script and the finished film material, through attempts to broadcast *Home* without some episodes, to intentions to make cuts without the consent of the authors.

KEYWORDS: TV series, censorship, history of the Polish People's Republic, Jerzy Janicki, Andrzej Mularczyk, Jan Łomnicki

Serial historyczny *Dom*, którego realizacja rozpoczęła się w 1978 roku (początek zdjęć 7 marca 1979 roku^[1]) i który powstawał etapami przez ponad 20 lat, jest bardzo dobrym materiałem do analizy, jak funkcjonowała cenzura w Polsce w niewralgicznych momentach historycznych. Pierwszych siedem odcinków *Domu* powstało przed Sierpniem 1980 roku, realizacja kolejnych pięciu trwała zarówno w okresie dominacji Solidarności, jak i po wprowadzeniu stanu wojennego. Choć dystans czasowy jest nieduży, widać wyraźnie, że te odcinki serialu, które kręcono przed 1989 rokiem, przynależą aż do trzech różnych epok.

W efekcie scenarzysty serialu, Jerzy Janicki i Andrzej Mularczyk, pisząc kolejne części, z trudem mogli dotrzymać kroku zmieniającej się jak w kalejdoskopie polityce historycznej. Przykładem są tu choćby te odcinki, które dotyczyły tematyki Marca 1968 roku lub Grudnia 1970. Prace literackie nad nimi i realizacja zdjęć rozpoczęły się jeszcze przed wprowadzeniem nowej ustawy o cenzurze z 31 lipca 1981 roku, a więc były stonowane w swojej wymowie, potem autorzy wyostrzyli ich treść, aby na końcu stanąć przed groźbą całkowitego usunięcia tych wątków, gdy oceniano scenariusze już po 13 grudnia 1981 roku.

[1] Datę tę podaję za: Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne filmu „Nasz dom” [roboczy tytuł serialu – przyp. P.Ś.], Archiwum Dokumentacji Osobowej

i Płacowej w Milanówku (dalej: Milanówek), Zespoły Producentów Filmowych (dalej: ZPF), sygn. 458, k. 13.

W artykule będę się posługiwał cytatami z archiwalnych dokumentów produkcyjnych oraz wywiadami zarówno z okresu realizacji serialu, jak i przeprowadzonymi przeze mnie współcześnie. Materiał ten dzieli się na dwie grupy śladów dotyczących cenzurowania serialu. Z jednej strony są to dokumenty, które sporządzały władze telewizji oraz kinematografii i które stanowiły oficjalną wykładnię ingerencji. Z drugiej – relacje twórców komentujące obostrzenia wobec *Domu* i ukazujące zachowawczość kolejnych grup decydentów, którzy obawiali się powrotu na ekranie do niektórych wydarzeń z przeszłości PRL. Wyłaniają się z tego różne rodzaje cenzury: od oczywistych, polegających na ingerowaniu w tekst scenariusza i gotowy materiał filmowy, przez próby emisji *Domu* bez poszczególnych odcinków, aż po zamiary dokonania cięć bez zgody autorów, mimo ich ostrzeżeń, że wycofają swoje nazwiska z czołówki.

Jest pewnym paradoksem historii, że serial, który spotkało tyle problemów cenzorskich, początkowo planowany był jako apoteoza powojennej władzy. Pierwotny tytuł – *22 lipca*, odnosił się oczywiście do daty podpisania manifestu PKWN w 1944 roku, a każdy odcinek miał pokazywać, jak rozwijała się PRL w świetle kolejnych rocznic lipcowego święta. Na szczęście Janusz Gazda, szef redakcji polskich filmów fabularnych Telewizji Polskiej, zadecydował, że scenariusz zostanie zamówiony u Jerzego Janickiego i Andrzeja Mularczyka, wybitnych scenarzystów i reportażystów, autorów dziesiątków audycji radiowych przedstawiających coś, co można by nazwać sumą polskich losów. Natomiast reżyserem został Jan Łomnicki, ceniony dokumentalista, posiadający również niemałe doświadczenie fabularne. Od tego momentu wiadomo więc było, że *Dom*, choć nadal realizowany z pewnym propagandowym zamysłem, zyska zgrzebną, dokumentalną fakturę i stanie się próbą rzetelnej analizy kolejnych powojennych dekad. Autorzy scenariusza spędzili długie miesiące w archiwach prasowych i filmowych, chcąc jak najwierniej odtworzyć koloryt poszczególnych lat. Stąd tak bogate tło wydarzeń w *Domu*, które odwzorowuje autentyczny pejzaż powojennej Warszawy.

Symboliczną bohaterką serialu jest warszawska kamienica przy ulicy Złotej 25 podnoszona po wojnie z ruin[2]. Bohaterami rzeczowymi – jej mieszkańcy, których jednostkowe losy przeprowadzają widza przez węzłowe wydarzenia PRL. Jedną z postaci jest na przykład kinooperator Rajmund Wrotek (Jan Englert), dzięki czemu, w sposób

[2] W rzeczywistości kamienica nosząca adres Złota 25 nie istnieje. Wyburzono ją – podobnie jak wiele innych w tamtej okolicy – w 1951 roku, żeby na tym miejscu wybudować Pałac Kultury i Nauki. Zdjęcia kręcono w przeznaczanej wówczas do rozbiórki kamienicy przy ulicy Pańskiej 85. Władze Warszawy oddały ją do dyspozycji ekipy. Aby upozorować zniszczenia wojenne, scenograf Adam T. Nowakowski wysadził wewnątrz część stropów. Wyżłobiono też leje

po bombach i zerwano tynk. Dzięki otoczeniu nieniszczącemu znamion współczesności, można było tam również nakręcić sceny rozgrywające się na frontowej ulicy. Zob. (u), *Gdzie jest ten DOM*, „Kurier Polski” 1980, nr 13, s. 1–2. Co ciekawe, kamienica przy Pańskiej nie została ostatecznie rozebrana. Dziś znajduje się w niej m.in. siedziba Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

naturalny, realizatorzy mogli wpleść w fabułę archiwalne materiały filmowe z życia stolicy. Innym bohaterem jest ideowy komunista Stanisław Jasiński (Wirgiliusz Gryń), którego kwestie stanowią często odwzornienie narracji władzy z różnych okresów. Jasiński przeżywa zresztą osobisty, wieloletni dramat: jego córka (w pierwszej serii *Domu* Joanna Szczepkowska, w kolejnych – Dorota Kawęcka), zgwałcona w czasie powstania warszawskiego, urodziła mu wnuka, Mietka, który nie dość, że jawi się dziadkowi niemalże jako Niemiec, to na dodatek – im starszy, tym bardziej kontestuje światopogląd Jasińskiego. Propagandowy cel *Domu* spełniał przede wszystkim jednak wątek głównego bohatera – Andrzeja Talara (Tomasz Borkowy), syna chłopów, który ucieka do ludnej Warszawy, żeby w tłumie uratować się przed wyrokiem za dezercję z wojska. Talar jest beneficjentem społecznego awansu związanego z tamtą epoką. Dzięki zmianom ustrojowym może się kształcić na inżyniera, rozpoczyna pracę w Fabryce Samochodów Osobowych, żeni się z inteligentką. Słowem – wrasta w codzienne życie dużego miasta...

Serial od początku planowany był jako epickie przedsięwzięcie, którego akcja obejmie lata 1945–1980. Dla produkcyjnego bezpieczeństwa i ze względu na skalę całej produkcji realizację podzielono na etapy i przeniesiono ją z Telewizyjnej Wytwórni Filmowej do Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” – do Zespołu Filmowego „Iluzjon” (telewizja nie miała wystarczającej ilości sprzętu i ludzi[3]). Pierwszy etap, nazywany również pierwszą serią *Domu*, zakładał nakręcenie siedmiu półtoragodzinnych odcinków doprowadzających akcję do 1953 roku. Seria ta była inscenizacyjnie najtrudniejsza w realizacji, jeśli chodzi o odtworzenie realiów tużpowojennych lat: wiele scen rozgrywało się w zrujnowanej Warszawie, jeden z odcinków szczegółowo obrazował nawet budowę Trasy W-Z, przy której pracuje jako junak Służby Polsce brat głównego bohatera, Bronek Talar (Krzysztof Pieczyński)[4]. Lecz realizatorom los sprzyjał – nie musieli budować dekoracji ruin. Na krótko przed rozpoczęciem zdjęć, w czeskim (a ówczesnie czechosłowackim) mieście Most, odnaleziono ogromne złoża węgla brunatnego. Postanowiono wysiedlić stamtąd kilkadziesiąt tysięcy mieszkańców i z czasem wysadzić wszystkie budynki. Na tej decyzji skorzystali filmowcy z całego świata. Ekipa *Domu* zrealizowała tam wiele scen plenerowych obrazujących odbudowę Warszawy.

Pierwsza seria *Domu* opowiadała o latach dość odległych od momentu realizacji, dlatego cenzura nie ingerowała z nadto – jak wspominali realizatorzy – w gotowy materiał filmowy. Ponieważ jednak nie udało mi się odnaleźć kolaudacji odcinków pierwszej serii *Domu* w żadnym z archiwów przechowujących dokumenty okołofilmowe, mogę

[3] Przygotowanie programu „Dom” (sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne) 1981–1982, t. 7, Dział Dokumentacji Aktowej TVP (dalej: TVP), sygn. 1970/76, s. 5.

[4] Więcej o tym wątku w kontekście walki z analfabetyzmem w pierwszych latach PRL pisała Magdalena

Budnik. Zob. M. Budnik, *Walka z analfabetyzmem w PRL – prawda i zmyślenie (na podstawie serialu Dom)*, [w:] *Zanurzeni w historii, zanurzeni w kulturze. Kultowe seriale PRL-u*, red. M. Karawala, B. Serwatka, Śródmiejski Ośrodek Kultury, Kraków 2010, s. 33–42.

jednie polegać na szczątkach informacji zawartych w innego rodzaju dokumentach i uzupełnić je o relacje uczestników zdarzeń. Pierwszy odcinek został zmontowany i skolaudowany najwcześniej, ponieważ telewizja wyemitowała go jako pilot już 16 stycznia 1980 roku. Później jednak i tak kolaudowano go raz jeszcze 17, 18 i 19 września 1980 roku wraz z pozostałymi sześcioma odcinkami pierwszej serii. Przeróbek montażowych wynikających z zaleceń pokolaudacyjnych dokonano w okresie 29 września – 26 października[5]. Andrzej Mularczyk zapamiętał dwie ingerencje:

W scenie zebrania ZMP, w którym Talar ma być zniszczony, przewodnicząca cytuje dowcip polityczny rzekomo przez bohatera opowiadany: „Jaki jest najlepszy sposób samobójstwa? Skoczyć w przepaść dzielącą partię od mas”. Nie było mowy, żeby to przeszło. Przystano wreszcie na któryś z kolei dowcip, zupełnie już niedowcipny – został podłożony asynchronicznie[6]. Np. była w scenariuszu taka scena [...]: Andrzej, już niemal ubrany do ślubu, widzi w drzwiach Jadźkę, swoją pierwszą wiejską narzeczoną, która go potem uważała za zdrajcę. Jadźka mówi, że dziś rozpoczął się proces Wiktora, dowódcy Andrzeja z AK. Zeznanie Talara mogłoby mieć wielkie znaczenie, ale idąc do sądu chłopak ryzykowałby, że go zatrzymają, a ślub jest dla niego wszystkim. Idzie jednak, lecz nie zostaje wpuszczony na salę – nie ma wezwania, a proces odbywa się przed sądem wojskowym. Wiemy więc, że chciał iść, ale nie dotarł. Po latach Wiktor ma żal do niego i gdy Andrzej mówi: „Byłem, ale mnie nie wpuścili”, widz musi mu uwierzyć na słowo. Bo nie ma tej sceny[7].

Nie ma, chociaż została nakręcona i miała pojawić się w odcinku 5. Drugi scenarzysta *Domu*, Jerzy Janicki, opowiadał z kolei, że kiedy pisali odcinki pierwszej serii, stosowali wiele razy autocenzurę. Nie mogli na przykład powiedzieć z ekranu, że referendum z czerwca 1946 roku zostało sfałszowane, że UB stosował tortury w walce z podziemiem niepodległościowym. Starali się jednak przynajmniej pokazać, że niektórzy krytycznie odnosili się do głosowania „3 razy

[5] Daty te podaję za: Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne filmu „Nasz dom”, op. cit., k. 16. Natomiast w dwóch innych notatkach pojawiają się bardziej konkretne informacje o zmianach montażowych. Najpierw 4 grudnia 1979 roku: „Reżyser Jan Łomnicki poinformował [...], że dokonał następujących poprawek w materiale filmowym: 1. Skrócona została scena w fabryce; 2. Wymienione zostały wykopiewania ruin Warszawy – z dalekich planów na bliższe; 3. Skrócona została sekwencja 9 maja”. Zob. [Notatka zastępcy redaktora naczelnego ds. produkcyjnych, Witolda Figlewskiego do naczelnego redaktora, Zygmunta Wiśniewskiego], TVP, t. 3, sygn. 1970/76, bez paginacji. W kolejnym dokumencie, z 27 maja 1980 roku, czytamy: „Zgodnie z ustaleniami podjętymi na spotkaniu z autorami i realizatorami serialu *Dom* w dniu 12 marca br. w sprawie przemontowania zrealizowanych 5-ciu odcinków, wykonania

dokrętek do 6-go odcinka, oraz szybkiej realizacji odcinka 7-go, uprzejmie informujemy, że wyrażamy zgodę na dokonanie niezbędnych zmian montażowych 1-go odcinka serialu. Przemontowania winny polegać przede wszystkim na skróceniu odcinka oraz związanej z tym niezbędnej korekty napisów”. Zob. [Notatka Witolda Figlewskiego do ZF „Iluzjon”], TVP, t. 3, sygn. 1970/76. Scena w fabryce dotyczyła uruchomienia przedwojennej fabryki, w której pracował Jasiński, a który teraz wygania z niej dawnego właściciela, inżyniera Jędrysa (Ryszard Bacciarelli). [6] Dowcip ten pochodził z odcinka 6. i ostatecznie wybrzmiał z ekranu tak: „Jeżeli na polu leżą buraki, kartofle i owies, i nagle spadnie śnieg, co się najpierw zbiera? Najpierw zbiera się aktyw”.

[7] A. Mularczyk, *Heros środy i piątku*, rozm. E. Dołęńska, „Film” 1981, nr 9, s. 15.

TAK” i że aresztowani akowcy najczęściej byli niewinni. Zapamiętał, że duże boje toczyły się przede wszystkim o wątek z 1. odcinka, w którym Andrzej Talar dezertuje z ludowego Wojska Polskiego. Udało się jednak uratować te sceny poprzez argumentację, że dezertował, ponieważ wcześniej fałszywie go oskarżono, i nie miał innego wyjścia, by ratować swoją skórę[8].

Emisja całej pierwszej serii *Domu*, która nastąpiła od 9 listopada 1980 roku do 27 lutego 1981 roku, mogła pozostawiać w realizatorach uczucie niedosytu: było już po podpisaniu porozumień sierpniowych, cenzura zelżała i mieli oni wrażenie, że serial jest w pewnym sensie spóźniony – mówi mniej, niż można teraz powiedzieć. I tak jednak jeden z odcinków wywołał protest, który o mało nie skończył się cenzurowaniem *post factum*: 7 lutego 1981 roku kilkunastoosobowa grupa byłych żołnierki 1. dywizji LWP im. Tadeusza Kościuszki oraz 1. i 2. Armii Wojska Polskiego napisała list do ministra obrony narodowej, Wojciecha Jaruzelskiego (kilka dni później został on prezesem Rady Ministrów). List ten stanowił ostry protest przeciwko „naświetleniu kobiety-żołnierza Ludowego Wojska Polskiego w taki karykaturalny sposób, jak jest podana w serialu telewizyjnym *Dom* kobieta w stopniu sierżanta Wojska Polskiego”[9]. Chodziło o Halinę Jańczak (Bożena Dykiel), jedną z głównych postaci całego serialu. W dalszej części listu żołnierki pisały:

Takie naświetlenie, jakie otrzymała „sierżant”, wskazuje na kobietę lekkich obyczajów i moralności, szabrowniczkę, bezmyślną istotę pozbawioną zasad moralnych i etycznych – kobietę wamp. Boli nas zawsze fakt, że dziwnym trafem nasi pisarze i filmowcy starają się podać nasze sylwetki w sposób nas w pewnym stopniu kompromitujący względnie ośmieszający, a przecież my Platerówki – kobiety żołnierze, przeszłyśmy ciężką drogą życia, ciężki szlak frontowy[10].

Sprawa szybko urosła do rangi afery. Już 20 lutego Janicki i Mularczyk otrzymali list od przewodniczącej Koła Środowiska Kombatantek 1. i 2. Armii przy Zarządzie Warszawskim Ligi Kobiet, w którym autorka – Nadzieja Łańcut – powtórzyła zarzuty, ubolewając, że „hoża dziewoja-sierżant [...] z całą brutalnością wyręcza mężczyzn w zabiciu świni, szabruje dywany do swojego mieszkania [...], chętnie zaprasza do siebie każdego mężczyznę napotkanego na drodze”[11]. By zażegnać konflikt, telewizja zleciła Małgorzacie Jedlewskiej i Carmen Szwed realizację programu *Dać świadectwo prawdzie*, poświęconemu „losom kobiet w mundurach w oparciu o materiał zdjęciowy z ich szlaku od Lenino do Warszawy” oraz „osobistym wspomnieniom żołnierzy Pierwszego samodzielnego Batalionu Kobiecego im. E. Plater”[12].

[8] Powyższy akapit na podstawie mojej rozmowy z Jerzym Janickim z czerwca 2006 roku, przeprowadzonej przy okazji pracy nad książką *Tadeusz Janeczak. Zawód: aktor*, Rytm, Warszawa 2007.

[9] [List Platerówek do Wojciecha Jaruzelskiego], 7 lutego 1981 r., [w:] *Dom*. Serial filmu telewizyjnego (sic!), TVP, t. 23, sygn. 2751/5, bez paginacji.

[10] *Ibidem*.

[11] [List Nadziei Łańcut do Jerzego Janickiego i Andrzeja Mularczyka], 20 lutego 1981 r., [w:] *Dom*. Serial filmu telewizyjnego...

[12] [Notatka o programie *Dać świadectwo prawdzie*], [w:] *Dom*. Serial filmu telewizyjnego...

Mularczyk wspominał jednak, że na tym się nie skończyło: ówczesny prezes Radiokomitetu, Zdzisław Balicki, zdecydował, że przy kolejnych emisjach serialu telewizja nie będzie emitować odcinka 2., w którym znalazła się większość oprotestowanych scen z postacią Haliny Jańczak[13]. Znam tylko jeszcze jeden przypadek, gdy postąpiono w ten sposób z polskim serialem: *Ile jest życia* (reż. Zbigniew Kuźmiński, 1974) w roku 1976 emitowano bez odcinka 5. i 9. Na szczęście jednak w przypadku serialu *Dom* ta swoista cenzura *post factum* nie doszła do skutku. Kolejna emisja pierwszej serii nastąpiła w 1983 roku, Balicki nie był już wtedy prezesem i nikt o jego poleceniu nie pamiętał.

Na razie, pomimo afery z kombatantkami, w lutym 1981 roku telewizja uruchomiła produkcję drugiej serii *Domu*, którą przejął Zespół Filmowy „Kadr”, ponieważ Zespół „Iluzjon” w grudniu 1980 roku został rozwiązany. Był to efekt jednej z posierpniowych zmian, którą wywalczyło środowisko filmowe chcące samodzielnie wybierać kierowników Zespołów. Petelski jako twardogłowy szef „Iluzjonu” padł w głosowaniu. W „Kadrze” kierownikiem produkcji *Domu* został Andrzej Zielonka, który zastąpił na tym stanowisku Jeremiego Maruszewskiego[14]. O skali problemów, które się wkrótce wyłoniły, świadczy fakt, że pierwotnie seria ta miała liczyć 12 półtoragodzinnych odcinków[15], a skończyło się tylko na 5. Na początku atmosfera wśród realizatorów była jednak entuzjastyczna, a rozluźnienie polityczne po Sierpniu '80 roku sprawiło, że scenariusze odcinków drugiej serii zatwierdzono bez uwag[16]. Mularczyk opowiadał, że zarys losów głównych bohaterów nie uległ zmianie, ale podawał przykłady motywów, które przed Sierpniem nie byłyby możliwe do nakręcenia: chodziło na przykład o wątek rajdowca, który ze swoją postawą cwaniaka jest klasycznym wytworem epoki gierkowskiej.

Ale wiedzieliśmy – tłumaczył Mularczyk – że rajdowca mogą nam wyrzucić, bo za bardzo się kojarzy z konkretną osobą, więc musieliśmy rozważyć ewentualną zmianę, np. na motocyklistę, co nam bardzo nie odpowiadało, bo nie o to środowisko nam chodziło; postać rajdowca dawała pewien snobistyczny smaczek[17].

[13] Na podstawie mojej rozmowy telefonicznej z Andrzejem Mularczykiem z 21 sierpnia 2019 r.

[14] Formalnie zmiana na stanowisku kierownika produkcji serialu nastąpiła dopiero wiosną 1981 r., gdy choroba płuc całkowicie uniemożliwiła pracę Jeremiu Maruszewskiemu. Maruszewski zmarł 24 czerwca 1981 r.

[15] Informację tę podaję za: [List ZF „Kadr” do Witolda Figlewskiego], 17 lutego 1981 r., [w:] Przygotowanie programu „Dom” cz. II, TVP, t. 20, sygn. 1970/76.

[16] Mularczyk mówił wówczas: „Jedenaście scenariuszy mamy gotowych, dwunasty, czyli ostatecznie

dziewiętnasty, istnieje w ogólnych zarysach w brulionie. Stało się tak na życzenie producenta, który chce, by ten ostatni fragment losów naszych bohaterów, przylegający do dnia bieżącego, przybrał ostateczny kształt rzeczywiście w ostatniej fazie realizacji. Obecnie Jan Łomnicki kończy pracę nad scenopisami”.

Zob. A. Mularczyk, op. cit., s. 14.

[17] A. Mularczyk, op. cit. Warto dodać, że przed wprowadzeniem stanu wojennego Jan Łomnicki nie zdążył jednak nakręcić tego wątku. Zrealizowano go dopiero w drugiej połowie lat 90., a postać wzorowaną na Andrzeju Jaroszewiczu zagrał Maciej Kozłowski.

Tej fikcyjnej postaci nazwanej w scenariuszu „Ekstra Mocnym” miała towarzyszyć aura skandali wywoływanych przez postać prawdziwą: Andrzeja Jaroszewicza, który rzeczywiście był kierowcą rajdowym, lecz przede wszystkim synem premiera PRL, Piotra Jaroszewicza, piastującego tę funkcję przez całą dekadę Gierka. Mularczyk wspominał jednak także, że niektóre mniejsze epizody były wcześniej „nie do napisania”: „sprawa strajku w przedsiębiorstwie, które miało budować metro warszawskie, i na Śląsku w latach pięćdziesiątych, epizod spotkania Andrzeja Talara z jego byłym dowódcą Cieciewiczem”[18] – oskarżającym go o dezercję z wojska. Teraz wszystko zostało zaakceptowane, autorzy nie musieli się również martwić, jak pokazać Marzec ’68 i Grudzień ’70 – mogli to zrobić z pełną ostrością. Mularczyk zapowiadał, jak rozwinie się w tym kontekście wątek postaci Wrotka:

Wrotek nakręcił w Grudniu pewne materiały filmowe. Już poprzednio przegrał on jedną życiową sprawę – pozwolił na okrojenie swego filmu poświęconego budowie pomnika akowców w Sierpuchowie, bo chciał, żeby film zaistniał na ekranie. Teraz staje przed drugą próbą[19].

Rozmach realizacyjny drugiej serii tylko minimalnie ustępował poprzedniej: teraz autorzy musieli odwzorować na ekranie Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów z 1955 roku, budowę metra warszawskiego, odbudowę Starego Miasta czy otwarcie Stadionu Dziesięciolecia, przy których pracuje Tomasz Cieciewicz (Zygmunt Malanowicz)[20]. Zdjęcia do drugiej serii *Domu*, choć miały ruszyć w pierwszej dekadzie maja 1981 roku, rozpoczęły się jednak dopiero 3 czerwca, ponieważ „w wyniku decyzji PRF »Zespoły Filmowe« o skierowaniu do produkcji filmu *Ręce do góry*, który przejął sprzęt zdjęciowy i pracowników zarezerwowanych do [...] serialu, nastąpiły [...] zahamowania prac przygotowawczych”[21]. Miało to potem decydujący wpływ na brak niektórych scen, których nie udało się Łomnickiemu nakręcić przed wprowadzeniem stanu wojennego.

Do 13 grudnia 1981 roku odbyło się 97 dni zdjęciowych. Przerwa w pracy na planie trwała do 4 stycznia 1982 roku. Wznowiono je „po uzyskaniu specjalnego zezwolenia na zdjęcia w b. trudnych warunkach pierwszych tygodni stanu wojennego”[22]. Podobnie Stanisław Bareja mógł kontynuować pracę nad swoim serialem *Alternatywy 4* (1983). Jednak 20 stycznia produkcję *Domu* znowu wstrzymano na polecenie

[18] Ibidem.

[19] Ibidem.

[20] Przygotowanie programu „Dom” (sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne) 1982–1983, TVP, t. 6, sygn. 1970/76, s. 3.

[21] Ibidem, s. 5.

[22] Ibidem. Warto zauważyć, że była to bliźniacza decyzja do tej, którą udało się wywalczyć kierownikom Zespołów Filmowych wobec nieskończonych przed 13 grudnia filmów fabularnych. Andrzej Wajda, kierownik Zespołu X, tak o tym mówił: „[F]ilmy

trzeba koniecznie skończyć, niezależnie od tego, jakiej się je podda ocenie politycznej. Krótko mówiąc, że nie można autorom odrąbać ręki czy głowy tak długo, dokąd władza nie zobaczy, co oni zrobili. I te wszystkie filmy, które zostały zaczęte, wtedy zostały skończone. Były to – tylko z mojego Zespołu – takie filmy, jak *Przesłuchanie*, *Matka Królów*, *Wierna rzeka*, *Wielki bieg*”. A. Wajda, *Właściwy tytuł*, rozm. A. Roman i A.J. Wieczorkowski, [w:] *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, Agencja Omnipress & Zakłady Wydawnicze „Versus”, Warszawa 1990, s. 226.

Naczelnej Dyrekcji Filmu Fabularnego TV[23]. Jak wspominał tę sytuację w jednym z wywiadów Łomnicki: „dostaliśmy polecenie przeważać zdjęcia i zjechać z planu. To było w stanie wojennym. Robiliśmy zdjęcia w mieszkaniu na Wilczej. Potem przez miesiąc jakaś komisja, której składu nie chciano ujawnić, przeglądała materiał zdjęciowy”[24]. Andrzej Zielonka wspomina, że sprawa była naprawdę poważna: francuska telewizja wyemitowała kilka dni wcześniej kolorowy reportaż ukazujący czołgi i transportery na ulicach Warszawy. Polskie służby nabrały podejrzeń, że to Łomnicki, w przerwach zdjęć do *Domu*, nielegalnie filmował służbową kamerą zajścia na ulicach. Reżyser był jednak niewinny[25].

Po sprawdzeniu materiałów prace na planie powtórnie wznowiono, ale nie udało się przywrócić pełnej wydajności ekipy zdjęciowej. Zdjęcia kręcono od 9 lutego do 3 kwietnia oraz od 6 maja do 9 czerwca 1982 roku (choć przy niskiej dziennej wydajności, wynoszącej zaledwie 45 proc. planu[26]). Później jednak aktorzy występujący w *Domu*, choć byli emocjonalnie związani z serialem, podporządkowali się trwającemu bojkotowi radia i telewizji przez środowisko aktorskie i 12 czerwca 1982 roku realizację zdjęć wstrzymano już na dobre. Tym bardziej, że inni aktorzy, którzy mieli grać nowe role lub epizody, wycofywali się z produkcji również z powodu bojkotu. Dlatego ekipa skupiła się na zmontowaniu i udźwiękowieniu zrealizowanego materiału[27].

W tamtym momencie Łomnicki miał skręcone w całości zdjęcia do pierwszych czterech odcinków drugiej serii, a do trzech kolejnych posiadał 70 proc. scen, których nie można było jednak ze sobą zmontować, gdyż brakowało kluczowych sekwencji pozwalających ułożyć fabułę w logiczną całość. Na razie więc przedmiotem oceny stały się cztery ukończone części. 26 listopada 1982 roku odbyła się ich kolaudacja. Przyjęcie było bardzo dobre, lecz uwagi wobec niektórych scen udowodniały, że to co można było powiedzieć przed grudniem 1981 roku, teraz na nowo wzbudzało kontrowersje. Na przykład sekwencja, w której Wrotek wbrew intencjom władz kręci film dokumentalny o budowaniu pomnika partyzantów z AK, a potem dwóch esbeków (Marian Glinka i Marcin Troński) włamuje się do służbowej ciężarówki Wytwórni Filmów Dokumentalnych, by zniszczyć negatywy (odcinek 4.). Krytyk filmowy Jerzy Schönborn mówił otwarcie, że ta scena mu się nie podoba, że stanowi dużą przesadę, i sugerował jej usunięcie[28]. Wtórował mu reżyser Jerzy Passendorfer, którego

[23] Przygotowanie programu „Dom” (sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne) 1982–1983, op. cit., s. 5.

[24] J. Łomnicki, W „*Domu*” udało się sporo przemyśleć, rozm. (aka), „Express Wieczorny” 1992, nr 81/85, s. 11.

[25] Na podstawie mojej telefonicznej rozmowy z Andrzejem Zielonką z 7 grudnia 2023 r.

[26] Zob. [List Andrzeja Zielonki do PRF „Zespoły Filmowe”, 16 marca 1982 r., [w:] *Filmy zrealizowane*.

„*Dom*” odc. 8–11, 1982–1983, Milanówek, ZPF, sygn. 458, k. 20.

[27] Przygotowanie programu „Dom” (sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne) 1982–1983, op. cit., s. 6.

[28] Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej telewizyjnych filmów fabularnych w dniu 26 XI br. [w nagłówku data precyzyjna: 26 XI 1982], [w:] Przygotowanie programu „Dom” cz. II. Korespondencja, recenzje, TVP, t. 20, sygn. 1970/76, s. 2.

zdaniem „zniszczenie negatywu nie wiąże się z całością”[29]. Tego rodzaju eufemizmy były zresztą częstym sposobem usprawiedliwiania eliminacji scen nieprawomyślnych zdaniem oceniających. Najwięcej oporów wzbudziła jednak długa sekwencja pijaństwa, któremu oddają się zetempowcy po rozwiązaniu ich organizacji, i finał tej sceny, gdy zjawia się Andrzej i udowadnia pijanemu Ciecwierzowi, że ten donosił na niego SB (odcinek 2.). Redaktor Zygmunt Marcińczak mówił, że cała sekwencja brzmi papierowo, a „wątek gonienia przyjaciela, który napisał donos, jest [...] niepotrzebny, nawet nie wiem, gdzie składa się takie donosy”[30].

Mularczyk tłumaczył, że sam jako były zetempowiec pamięta sceny takich libacji. I dodawał:

Ale również udokumentowałem je wśród trzech aktywistów ZMP, jak oni przeżyli moment załamania się ZMP w 1956 r., jeden z nich, wysoki dygnitarz, zamknął się w domu, nie odbierał telefonów, nie wychodził, tylko pił, czekał, czy przyjdą po niego ci czy ci, inni zamykali się we własnych kręgach i odbywali jakby pewnego rodzaju stypy. [...] dzisiaj to brzmi papierowo, ale wówczas takich argumentów oni używali. I myśmy jako autorzy scenariusza zdecydowali, że będziemy używali języka tamtych czasów, a nie jakoś preparowali tak, aby brzmiał dziś łagodnie dla ucha[31].

Mimo tych tłumaczeń, dwaj decydenci: Witold Figlewski, naczelny redaktor ds. produkcyjnych, oraz Zygmunt Wiśniewski, kierownik działu produkcji filmów, uznali, że sceny niszczenia taśmy przez esbeków, pijaństwa zetempowców oraz rozmowy Ciecwierza z Andrzejem trzeba skrócić lub wyeliminować[32]. Do 6 grudnia 1982 roku autorzy dokonali skrótów[33]. Były one jednak połowiczne. Z rozmowy nie usunięto nic, z napadów esbeków – także. Natomiast z pijaństwa zetempowców zniknął fragment:

KUŹNIAK: Nie oszczędzaliśmy się. To pewne.

CIEĆWIERZ: Ale potem zamknąłeś się za drzwiami obitymi skórą.

KUŹNIAK: Fakt, może i oderwaliś się od mas. [...] Wychodzę z za tych ceratowych drzwi. I idę się uczyć. Spotkamy się za dziesięć lat, pokazemy, czyje było na wierzchu.

Trzeci najbardziej pijany z rezygnacją powtarza.

TRZECI: Za dziesięć lat...

Wykręca z kłapy znaczek ZMP, waży go w dłoni i robi gest, jakby go chciał rzucić w ciemność. Ciecwierz zatrzymuje jego dłoń.

CIEĆWIERZ: I ty to robisz? Członek zarządu stołecznego?

TRZECI: Na stypie wystarczy mieć krepę![34]

Potem poprawki zaczęły jednak zgłaszać wyżej postawieni. Pod koniec roku autorzy zostali wezwani do prezesa Radiokomiteu Mirosława Wojciechowskiego. Mularczyk relacjonował:

[29] Ibidem, s. 3.

[30] Ibidem.

[31] Ibidem, s. 4.

[32] Ibidem, s. 7.

[33] Przygotowanie programu „Dom” (sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne) 1982–1983, op. cit., s. 8.

[34] J. Łomnicki, *Po obu stronach muru* (odcinek II), scenopis, zbiory Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, S-25434, s. 146–148.

Wojciechowski powiedział nam: „Ja to puszczyć, pod warunkiem, że wytniecie to i to, i tamto”. Odpowiedziałem, że to nie wchodzi w rachubę. „To co zrobicie, jeśli ja wytnę te sceny?”. Odrzekłem, że nic, tylko wycofujemy swoje nazwiska jako autorów scenariusza^[35].

Przedmiotem sporu stały się sceny związane z poznańskim Czerwcem 1956 roku, z wypuszczaniem akowców z więzień czy wywiezieniem Jasińskiego na taczkach z FSO (wszystkie te wątki w odcinku 2.). Plotki o żądaniach tych wycięć krążyły po korytarzach telewizji już od jakiegoś czasu. Łomnicki dowiedział się o nich na przykład od jednego z telewizyjnych kierowców^[36]. Prezes Wojciechowski postanowił rozegrać tę partię „na ostro”: wiedząc, jak bardzo autorom zależy na serialu, sądził, że nie wycofają jednak nazwisk z czołówki. Zaplanował więc emisję wszystkich odcinków *Domu* – łącznie z tymi najnowszymi czterema, spośród których w 2. zamierzał dokonać głębokich ingerencji. Stawiał po prostu autorów przed faktem dokonanym. Telewizja emisję pierwszej serii rozpoczęła 6 lutego 1983 roku, a od 27 marca miała nastąpić premiera serii drugiej. W prasie pojawiły się zapowiedzi tego wydarzenia^[37]. Autorzy twardo protestowali, wiedzieli, że jeśli cofną się choćby o krok, Wojciechowski pokroi ten newralgiczny odcinek nowej serii i wyemituje bez ich zgody. Ewentualna emisja stwarzała poza tym inne niebezpieczeństwo: wciąż trwał bojkot, a premiera drugiej serii właśnie wtedy zostałaby odebrana przez środowisko aktorskie jako złamanie tego bojkotu przez realizatorów i pójsie ręka w rękę z władzami telewizji.

Powtarzana wiele razy groźba autorów *Domu*, że naprawdę wycofają nazwiska, w końcu jednak poskutkowała. Prezes na razie wstrzymał emisję drugiej serii. Andrzej Zielonka zapamiętał, że jako przyczynę widzom na antenie podano nieprawdziwą informację, że WFDiF nie zdążyła wykonać kopii tych nowych części^[38]. Tymczasowa rezygnacja z emisji premierowych odcinków nie oznaczała oczywiście, że Wojciechowski wycofuje się swojej decyzji o ingerencjach. Ponieważ jednak cztery nowe odcinki stały się „półkownikami”, nikt nie sprawdzał, czy wycięcia zostały w nich dokonane. Dzięki temu niecenzuralne wówczas sceny ocalały. Scenarzyści, reżyser i kierownictwo Zespołu „Kadr” naciskali jednak od lata 1983 roku^[39] na wznowienie produkcji – tak by można było domknąć trzy kolejne odcinki *Domu* (a więc 5., 6. i 7. odcinek drugiej serii) i rozpocząć zdjęcia do dalszych. Wiedzieli, że bojkot aktorski dobiega końca. Za jego symboliczny finał uznaje się 26 września 1983 roku i premierę Teatru Telewizji *Pożądanie w cieniu więzów* Eugene’a O’Neilla w re-

[35] J. Janicki, A. Mularczyk, *Rachunki z życiem*, rozm. P. Dybicz, „Sztandar Młodych” 1988, nr 148, s. 8.

[36] J. Łomnicki, W „*Domu*” udało się sporo przemyścić...

[37] Zob. np. (zo), *Dom*, „Ekran” 1983, nr 5, s. 14 oraz *Dom*, „Film” 1983, nr 14, s. 6.

[38] Na podstawie mojej telefonicznej rozmowy z Andrzejem Zielonką, op. cit.

[39] [List Krzysztofa Teodora Toeplitza, kierownika literackiego Zespołu „Kadr” do Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych], 3 sierpnia 1983 r., [w:] Przygotowanie programu „Dom” cz. II, op. cit., bez paginacji.

żyserii Grzegorza Skurskiego[40]. Autorzy *Domu* mogli więc liczyć, że uda im się na nowo skompletować dotychczasową obsadę serialu. Do powtórnej recenzji zostały więc skierowane, zatwierdzone jeszcze przed stanem wojennym, scenariusze nowych odcinków *Domu*. Teraz jednak, w zupełnie innej sytuacji politycznej, oceniający spojrzeli na nie nieprzychylnie. Kierownik Działu Produkcji Filmów, Zygmunt Wiśniewski, zgłosił „uwagi szczegółowe do zatwierdzonych scenariuszy”:

odc. 6. – prosimy o stonowanie lub znalezienie zamiennika dla finałowej sceny w konflikcie Jasiński–wnuk (chodzi o niemiecki pomiot).

odc. 7 – odcinek ten w części dotyczy wydarzeń roku 1968 potraktowanych w sposób sygnałowo-anegdotyczny. Jeśli autorzy zdecydowali się na umieszczenie w serialu tylko sygnałów zdarzeń (a nie ich analizy), to trzeba zostawić tylko te najbardziej oczywiste. Postulujemy następujące zmiany:

- proszę usunąć wjazd aktywu FSO na dziedziniec UW (zostawiając wcześniejszą mobilizację aktywu).
- proszę stonować rozmiary pobicia Mietka w scenie jego powrotu z demonstracji.
- skrócić rozmowy Jasińskiego z Mietkiem.
- tekst na str. 15 czytany przez Rosołowskiego wydaje się nieautentyczny. Jeśli nawet jest prawdziwy, to trzeba go dostosować do dzisiejszych odczuć prawdopodobieństwa.
- zdecydowanie proszę usunąć wszystkie sceny z wojska i wcielonymi studentami.
- odc. 8. (dotyczy roku 1970) – proszę usunąć powoływanie się na „Wolną Europę” jako źródło wiedzy o przebiegu wypadków w Gdańsku[41].

W istocie chodziło nie o pogłębioną analizę Marca i Grudnia, lecz o wyeliminowanie jak największej liczby scen związanych z tymi wydarzeniami. Łomnicki najbardziej był oburzony, że kazano mu zmieniać komentarz z autentycznej audycji, czytany przez Jerzego Rosołowskiego, niezwykle popularnego lektora[42]. Komunikat donosił o

nieodpowiedzialnej prowokacji, do jakiej doszło na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie podjęto próby odbycia nielegalnego wiecu. W tej sytuacji wkroczył do akcji aktyw robotniczy z wolskich zakładów pracy i śródmiejskich instytucji. Wobec narastania napięcia wśród zgromadzonych i ustawicznego obrzucania aktywu robotniczego obelgami, w dążeniu do zlikwidowania ekscesów, podjęte zostały próby bardzo przykre, lecz niezbędne wyposażenia aktywu robotniczego w innego rodzaju argumenty...[43]

Władze telewizji nie tylko chciały na nowo pisać historię Marca 1968 roku, lecz również zmieniać pamięć o tym, jak w tamtym momencie środki masowego przekazu komentowały te rozruchy. Część scen, których korektę zlecił Wiśniewski, była już nakręcona (np. rozmowa Mietka z Jasińskim po demonstracji), część – miałyby dopiero powstać

[40] J. Krakowska, *Bojkot*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/264/bojkot> (dostęp: 7.01.2024).

[41] Z. Wiśniewski, Uwagi szczegółowe do zatwierdzonych scenariuszy, 8 października 1983 r., TVP, t. 6, sygn. 1970/76, bez paginacji.

[42] J. Łomnicki, W „*Domu*” udało się sporo przemyśleć...

[43] J. Janicki, A. Mularczyk, *Dom. Kto dziś tak umie kochać*, Akapit, Katowice 1992, s. 171.

(m.in. wjazd na dziedziniec aktywu FSO, czyli *de facto* ormowców). Wiadomo już było, że zrealizowany materiał do odcinków 5., 6., 7. reżyser będzie musiał mocno przenicować. Nie lepiej zapowiadała się praca nad kolejnymi częściami. Recenzją ich scenariuszy zajęł się ówczesny p.o. Naczelny Redaktor w TVP, Andrzej Czałbowski, i była ona miażdżąca. Czałbowski, który sam był scenarzystą, zarzucił Janickiemu i Mularczykowi, że ich opowieść uderza w tony „taniego, cikliwego melodramatu, tandetnych uproszczeń i zagrywek”[44]. Jego recenzje są dość długie, dlatego zacytuję tylko krótkie fragmenty odnoszące się do spraw politycznych:

odc. 9. – [...] Cała sprawa materiałów z Gdańska i próba wywiezienia ich z Polski, pozy Wrotka na artystę umierającego za prawdę, udział w tym członka partii Talara, podkupywanie celniczki w otoczeniu porzekałów o wiecznym kłamstwie, Polak teraz wszystko potrafi – jest i dość obrzydliwa i dostatecznie płaska, by zrobiło się więcej niż smutno. [...]

odc. 10. – [...] Korowskie ulotki i groźne, milczące poparcie załogi. I tak się ten klimacik buduje... Bo drugiej strony albo w ogóle nie ma albo kanalie jak Ekstra Mocny.

Niestety jest to bardzo niedobre, mało odpowiedzialne, całkiem nieprzemysłane. Reperkusje w odbiorze muszą być ewidentnie nie takie, o jakie nam chodzić powinno. Uważam, że odcinki te są nie do przyjęcia[45].

Czas grał na niekorzyść realizatorów. Janicki i Mularczyk byli nawet skłonni negocjować w sprawie scenariuszy, ale Tomasz Borkowy, odtwórca roli Talara, pogrzebał nadzieję na kontynuację serialu. W 1982 roku wyemigrował do Anglii. Wprawdzie przez kilkanaście kolejnych miesięcy wyrażał gotowość powrotu, gdyby produkcja *Domu* miała na nowo ruszyć (miał kontrakt z Zespołem „Kadr” podpisany do 31 grudnia 1983 roku), ale w 1984 roku ostatecznie odmówił. Wówczas Zespół „Kadr” w specjalnej notatce podsumował całą sytuację:

W dniu 17 I 1984 r. w Zespole „Kadr” prowadzono rozmowy z udziałem reżysera filmu ob. Janem Łomnickim nad rozwiązaniem zaistniałej sytuacji. Reżyser filmu zgłosił propozycję kontynuowania tej roli w następnych odcinkach przez innego aktora, Zespół poparł propozycję reżysera, kierując się faktem, że takie zjawiska miały miejsce w światowych kinematografiach. Propozycja ta nie została zaakceptowana przez telewizję. Wobec powyższych faktów należy wstrzymać dalszą realizację serialu *Dom* i przystąpić do całkowitej likwidacji zobowiązań związanych tytułem[46].

Dopiero jesienią 1986 roku, po tym gdy prezesem Radiokomiteu przestał być Mirosław Wojciechowski i na jego miejsce przyszedł Janusz Roszkowski, atmosfera wokół serialu zmieniła się na lepsze. Realizatorzy zaproponowali, że do niektórych niewykorzystanych dotąd sekwencji z odcinków 5., 6. i 7. drugiej serii dopiszą nowe sceny, które

[44] A. Czałbowski, Recenzja scenariuszy serialu „Dom II”. Odc. 9. *Klucze do domu*, odc. 10. *Liczy się każdy krok*, odc. 11. *Droga na skróty*, 20 sierpnia 1983 r., [w:] Przygotowanie programu „Dom” cz. II, op. cit., s. 2.

[45] Ibidem, s. 2–3.

[46] Notatka służbowa z posiedzenia odbytego w dniu 31.01.1984 r. dotyczącego zaistniałej sytuacji przy realizacji serialu „Dom”, archiwum Andrzeja Zielenki.

pozwołą zmontować finałowy odcinek całego projektu – jego zakończeniem miała być rozbiórka kamienicy przy Złotej 25. Akcja zostałaby jednak doprowadzona tylko do 1967 roku. Zabawne, że Czałbowski, który w 1983 roku storpedował zakusy na kontynuowanie *Domu*, teraz przedstawiał się jako jego orędownik. Pisał w liście do Władysława Korczaka, wiceprzewodniczącego Radiokomiteu:

W wyniku rozmów autorów scenariuszy z Przewodniczącym Komitetu, postanowiliśmy znaleźć sposób dla jego zakończenia. [...] Reżyser Jan Łomnicki kończący serial *Rzeka kłamstwa* dysponuje ekipą, zaś w końcu czerwca odbędzie się rozbiórka podobnej, starej kamienicy [...]. W ten sposób ten cieszący się ogromnym wzięciem u widzów serial [...] uzyska klamrę i logiczne zakończenie^[47].

Tym razem obyło się już bez żadnych uwag do scenariusza. Zdjęcia zrealizowano w czerwcu i lipcu 1987 roku, a emisja drugiej serii *Domu* nastąpiła w maju roku następnego. Wprawdzie w połowie lat 90., a więc już po przełomie ustrojowym, realizatorom udało się wyjednać zgodę i finansowanie telewizji na nakręcenie odcinków *Domu* doprowadzających akcję do Sierpnia 1980 roku, lecz był to już jednak zupełnie inny serial: śmierć niektórych aktorów występujących w pierwszej oraz drugiej serii wymogła zmianę wielu wątków i wprowadzenie nowych postaci. Plus był jednak taki, że teraz Łomnicki mógł już bez cenzury opowiedzieć o wydarzeniach Marca 1968 i Grudnia 1970 roku. Jeśli jednak ktoś chciałby się dowiedzieć, jak w pierwotnym zamierzeniu miała wyglądać cała fabuła serialu, gdyby realizatorzy mogli ją zrealizować tak, jak chcieli, może przeczytać trzyciometrową książkę *Dom*, wydaną w 1992 roku przez wydawnictwo Akapit^[48].

Budnik Magdalena, *Walka z analfabetyzmem w PRL – prawda i zmyślenie (na podstawie serialu Dom)*, [w:] *Zanurzeni w historii, zanurzeni w kulturze. Kultowe seriale PRL-u*, red. Marek Karawała, Barbara Serwatka, Śródmiejski Ośrodek Kultury, Kraków 2010, s. 33–42.

Dom, „Ekran” 1983, nr 5.

Dom, „Film” 1983, nr 14.

Janicki Jerzy, Mularczyk Andrzej, *Dom. Prawie dwieście czwartków*, cz. 1, Akapit, Katowice 1992.

Janicki Jerzy, Mularczyk Andrzej, *Dom. Jak się łowi dzikie ptaki*, cz. 2, Akapit, Katowice 1992.

Janicki Jerzy, Mularczyk Andrzej, *Dom. Kto dziś tak umie kochać*, cz. 3, Akapit, Katowice 1992.

Janicki Jerzy, Mularczyk Andrzej, *Rachunki z życiem*, rozm. Paweł Dybicz, „Sztandar Młodych” 1988, nr 148.

BIBLIOGRAFIA

[47] [List Andrzeja Czałbowskiego do Władysława Korczaka], 15 maja 1987 r., [w:] Przygotowanie programu „Dom” (korespondencja, faktury – produkcja zakończona) 1987–1988, t. 2, TVP, sygn. 1970/76, bez paginacji.

[48] J. Janicki, A. Mularczyk, *Dom. Prawie dwieście czwartków*, cz. 1, *Dom. Jak się łowi dzikie ptaki*, cz. 2, *Dom. Kto dziś tak umie kochać*, cz. 3, Akapit, Katowice 1992.

- Krakowska Joanna, *Bojkot*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/264/bojkot> (dostęp: 7.01.2024).
- Łomnicki Jan, W „*Domu*” udało się sporo przemycić, rozm. (aka), „Express Wieczorny” 1992, nr 81/85.
- Mularczyk Andrzej, *Heros środy i piątku*, rozm. Elżbieta Dolińska, „Film” 1981, nr 9.
- Śmiałowski Piotr, *Tadeusz Janczar. Zawód: aktor*, Rytm, Warszawa 2007.
- (u), *Gdzie jest ten DOM*, „Kurier Polski” 1980, nr 13.
- Wajda Andrzej, *Właściwy tytuł*, rozm. Andrzej Roman i Aleksander J. Wieczorkowski, [w:] *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, Agencja Omnipress & Zakłady Wydawnicze „Versus”, Warszawa 1990.

Ź R Ó D Ł A
A R C H I W A L N E

- Czałbowski Andrzej, Recenzja scenariuszy serialu „Dom II”. Odc. 9. *Klucze do domu*, odc. 10. *Liczy się każdy krok*, odc. 11. *Droga na skrót*, 20 sierpnia 1983 r., [w:] Przygotowanie programu „Dom” cz. II, Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 20, sygn. 1970/76.
- [List Andrzeja Czałbowskiego do Władysława Korczaka], 15 maja 1987 r., [w:] Przygotowanie programu „Dom” (korespondencja, faktury – produkcja zakończona) 1987–1988, t. 2, Dział Dokumentacji Aktowej TVP, sygn. 1970/76.
- [List Andrzeja Zielonki do PRF „Zespoły Filmowe”], 16 marca 1982 r., [w:] Filmy zrealizowane. „Dom” odc. 8–11, 1982–1983, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, Zespoły Producentów Filmowych, sygn. 458.
- [List Krzysztofa Teodora Topelitz, kierownika literackiego Zespołu „Kadr” do Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych], 3 sierpnia 1983 r., [w:] Przygotowanie programu „Dom” cz. II, Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 20, sygn. 1970/76.
- [List Nadziei Łączut do Jerzego Janickiego i Andrzeja Mularczyka], 20 lutego 1981 r., [w:] Dom. Serial filmu telewizyjnego, Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 23, sygn. 2751/5.
- [List Platerówek do Wojciecha Jaruzelskiego], 7 lutego 1981 r., [w:] Dom. Serial filmu telewizyjnego, Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 23, sygn. 2751/5.
- [List ZF „Kadr” do Witolda Figlewskiego], 17 lutego 1981 r., [w:] Przygotowanie programu „Dom” cz. II, Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 20, sygn. 1970/76.
- Łomnicki Jan, *Po obu stronach muru* (odcinek II), scenopis, zbiory Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, S-25434.
- [Notatka o programie *Dać świadectwo prawdzie*], [w:] Dom. Serial filmu telewizyjnego, Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 23, sygn. 2751/5.
- Notatka służbowa z posiedzenia odbytego w dniu 31.01.1984 r. dotyczącego zaistniałej sytuacji przy realizacji serialu „Dom”, archiwum Andrzeja Zielonki.
- [Notatka Witolda Figlewskiego do ZF „Iluzjon”], Dział Dokumentacji Aktowej, t. 3, sygn. 1970/76.
- [Notatka zastępcy redaktora naczelnego ds. produkcyjnych, Witolda Figlewskiego do naczelnego redaktora, Zygmunta Wiśniewskiego], Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 3, sygn. 1970/76.
- Protokół z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej telewizyjnych filmów fabularnych w dniu 26 XI br., [w:] Przygotowanie programu „Dom” cz. II. Korespondencja, recenzje, Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 20, sygn. 1970/76.
- Przygotowanie programu „Dom” (sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne) 1981–1982, Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 7, sygn. 1970/76.
- Przygotowanie programu „Dom” (sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne) 1982–1983, Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 6, sygn. 1970/76.

Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne filmu „Nasz dom”, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, Zespoły Producentów Filmowych, sygn. 458.

Wiśniewski Zygmunt, Uwagi szczegółowe do zatwierdzonych scenariuszy, 8 października 1983 r., Dział Dokumentacji Aktowej TVP, t. 6, sygn. 1970/76.

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXV
Number 34
Poznań 2019

ISSN 1731-450X



Special Issue:
Israel
in Audio/Visual Culture

Pod upadającym nadzorem. Cenzura filmów polskich w latach 1986–1989

ABSTRACT. Sowiński Emil, *Pod upadającym nadzorem. Cenzura filmów polskich w latach 1986–1989* [Under Collapsing Supervision: Censorship of Polish Films 1986–1989]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 261–279. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.15>

The article reconstructs the final three years of film censorship activities in the Polish People's Republic. The author understands the term "censorship" not only as the activities of the Main Office for the Control of the Press, Publications and Performances but also of state cinema institutions. Therefore, the subject is both censorship interference in films and the programming policy of Polish People's Republic-era cinema in relation to politically controversial films (documentaries and live-action films). The author situates his analysis in the political context (10th Congress of the Polish United Workers' Party in 1986), institutional context (Cinema Act issued in 1987), and social context (the first elections in the Eastern Bloc that resulted in the communist government losing power, June 4, 1989).

KEYWORDS: film censorship, Polish People's Republic, film production, film distribution, Main Office for the Control of the Press, Publications and Performances

W pracy Anny Misiak podrozdział *Koniec cenzury*, poświęcony działalności cenzury filmowej w schyłkowym PRL-u (1987–1989), liczy niecałe dwie strony. Autorka charakteryzuje ten okres następująco:

Długo oczekiwana ustawa reformująca kinematografię została w końcu uchwalona przez Sejm 16 lipca 1987 roku. Znalazły się w niej artykuły częściowo demonopolizujące produkcję. Na miejsce NZK [Naczelny Zarząd Kinematografii – przyp. E.S.] został utworzony centralny organ administracji państwowej nazwany Komitetem Kinematografii, w składzie którego znaleźli się kierownicy zespołów filmowych i przedstawiciele innych instytucji zajmujących się produkcją i dystrybucją. Kino jako jedno z pierwszych mediów przeszło w ręce środowiska twórców. Teraz musieli oni sami radzić sobie z problemami. Środowisko filmowe, choć dalej korzystało z państwowych pieniędzy, miało uzyskać samorządność. Inicjatywa programowa miała przejść w ręce instytucji filmowych, czyli zespołów. Skończył się okres planów tematycznych i programów odgórnych. Istniała wciąż jeszcze Komisja Kolaudacyjna, ale miała o wiele mniejszy wpływ na losy filmów niż poprzednio. I choć produkcje do rozpowszechniania kierował przewodniczący Komitetu, to marzenia o uzyskaniu swobody twórczej były już bliskie realizacji. W 1989 roku nastąpiło zniesienie cenzury w kinematografii. 11 września nowym szefem Komitetu został Juliusz Burski. Jego pierwszą decyzją było zlikwidowanie Komisji Kolaudacyjnej. Tym samym przekazał on zespołom uprawnienia do samodzielnego ak-

ceptowania i kierowania scenariuszy do produkcji oraz do przyjmowania ukończonych filmów[1].

A zatem Misiak dowodzi, że lata 1987–1989 to czas, w którym kształtowała się samodzielność organizacyjno-programowa jednostek kinematografii, a centralny nadzór chylił się ku upadkowi. Ogólnie rzecz ujmując, autorka ma oczywiście rację, jednakże jej lakoniczna charakterystyka (dodajmy, że niewolna, niestety, od błędów[2]) prowokuje do zadania szczegółowych pytań badawczych związanych z działalnością cenzury wobec filmów polskich w latach 1986–1989. Czy rzeczywiście było tak, jak wynika z tekstu Misiak, że schyłkową cenzurę charakteryzowało liberalne podejście? Czy polityka cenzorska na przestrzeni lat 1986–1989 zmieniała się? Jaką politykę rozpowszechniania stosowano wobec „półkowników”, które od 1986 roku sukcesywnie zaczęły pojawiać się na małych i wielkich ekranach? W jaki sposób odnoszono się do produkcji dopiero co realizowanych, które mogły być poczytywane za kontrowersyjne?

W niniejszym artykule, będącym próbą odpowiedzi na postawione powyżej pytania, poprzez określenie „cenzura” rozumiem działalność nie tylko Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk (GUKPiW), lecz także innych organów kontrolnych działających w sektorze kinematografii. Jak bowiem słusznie zauważa historyk Zbigniew Romek,

cenzura w PRL to cały system powiązanych i współpracujących ze sobą formalnie i nieformalnie instytucji oraz osób. Faktycznymi i pierwszymi cenzorami byli redaktorzy, recenzenci wewnętrzni wydawnictwa, różnego rodzaju komisje lub komitety programowe, rady naukowe, komisje kwalifikacyjne i inne gremia, które planowały produkcję wydawniczą czy artystyczną oraz oceniały przedstawione im prace, nie tylko od strony merytorycznej, lecz także wydawały opinie o ich wydźwięku społeczno-politycznym czy ideowym. Urzędy cenzury zabiegały i wręcz wymagały od różnego typu instytucji aktywnego udziału w procesie cenzurowania

[1] Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006, s. 318–319.

[2] Na przykład Misiak utożsamia instytucje filmowe wyłącznie z zespołami („inicjatywa programowa miała przejść w ręce instytucji filmowych, czyli zespołów”). Tymczasem uchwalona ustawa o kinematografii zakładała przekształcenie większości przedsiębiorstw kinematograficznych (w tym także zespołów) w instytucje filmowe, które, w założeniu ustawy, w przeciwieństwie do przedsiębiorstw (forma prawna, która obowiązywała wcześniej), nie musiały być rentowne. W innym miejscu Misiak pisze, że 11 września nowym szefem Komitetu został Juliusz Burski, a jego pierwszą decyzją była likwidacja Komisji Kolau-

dacyjnej. W istocie Komisja została zlikwidowana w ostatnim dniu czerwca, a zatem u schyłku kadencji poprzedniego przewodniczącego, Jerzego Bajdora (ten podał się do dymisji kilka dni później w związku z wypadkiem, który uniemożliwił mu sprawowanie dalej tej funkcji). Pierwszą decyzją Burskiego była natomiast rezygnacja z przysługującego mu prawa weta wobec scenariuszy (zapowiadał to także w prasie, zob. *Juliusz Burski szefem kinematografii*, „Film” 1989, nr 40, s. 2), co sprawiło, że publiczne instytucje filmowe zajmujące się produkcją filmów uzyskały pełną samodzielność programową. Zob. Zarządzenie nr 16 Przewodniczącego Komitetu Kinematografii, 16 listopada 1989 r., Archiwum Zakładowe Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, sygn. 2153/360, k. 76.

wolnego słowa. I gdy jakieś wydawnictwo, redakcja pisma, zespół filmowy czy instytucja naukowa nie chciały spełnić roli pierwszego cenzora, urząd lub w jego imieniu odpowiednie instancje partyjne, słały odpowiednie bardziej lub mniej groźne upomnienia. A gdy te nie pomagały, zmieniano kierownictwo danej instytucji i zwalniano bardziej niepokornych pracowników[3].

Ustalenia Romka pokrywają się z obserwacją Edwarda Zajička, który zwracał uwagę, że za cenzorskie praktyki w kinematografii odpowiadał przede wszystkim Naczelny Zarząd Kinematografii (NZK)[4]. Dlatego też nie mniej niż działalność GUKPiW interesuje mnie polityka programowa kinematografii w odniesieniu do filmów kontrowersyjnych politycznie, którą kształtował Jerzy Bajdor[5] (wiceminister kultury i sztuki, a od września 1987 r. do końca czerwca 1989 r. przewodniczący Komitetu Kinematografii) i uznawany za jego prawą rękę – Jerzy Schönborn[6] (dyrektor Departamentu Programowego NZK, a po uchwaleniu ustawy o kinematografii dyrektor Zespołu Programowego Komitetu Kinematografii), a także podległe im komisje, np. Komisja Kolaudacyjna Filmów Fabularnych. Tłem dla tych rozważań są z kolei wstępne rozpoznania nad cenzurą filmów telewizyjnych[7], które w stanie wojennym odłożono na półki.

W polskiej historiografii filmowej rok 1987 uznaje się za szczególnie znaczący w świetle liberalizacji cenzury. Wpływają na to z całą pewnością dwa fakty. Po pierwsze, uchwalenie ustawy o kinematografii, co dobrze obrazuje powyższy fragment z książki Misiak, a w konsekwencji także utworzenie Komitetu Kinematografii. Po drugie zaś, udział części filmów odłożonych na półki w okresie stanu wojennego w konkursie głównym Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Trudno sobie jednak wyobrazić zwolnienie filmów z półek i uchwalenie ustawy w formie obowiązującej od września 1987 r., gdyby nie X Zjazd KC PZPR, który odbył się w lipcu 1986 r. Choć jego istotną rolę w przemianach społeczno-politycznych zgodnie podkreślają nie

Znaczenie roku 1986

[3] Z. Romek, *Kilka uwag o aktach cenzury jako źródle historycznym*, „Polska 1944/45–1989. Warsztat badawczy. Studia i materiały” 2004, t. 6, s. 194.

[4] Zob. *Zespół TOR*, red. Barbara Hollender, Zofia Turowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 96.

[5] Jerzy Bajdor (1933–1999) – członek PZPR od 1955 r., początkowo związany ze środowiskiem kulturalnym Wrocławia (np. w latach 1958–1961 redaktor naczelny „Odry”). W 1973 r. przenosi się do Warszawy, w latach 1973–1977 za kadencji Józefa Tejchmy kieruje Departamentem Programowym NZK, nad którym bezpośredni nadzór stanowi tzw. szef kinematografii (wówczas jest nim Mieczysław Wojtczak). W stanie wojennym sprawuje funkcję dyrektora generalnego ds. programów artystycznych w Komitecie ds. Radia i Telewizji (wchodzi w skład komisji weryfikującej pracowników telewizji). W 1983 r. zostaje mianowany wiceministrem kultury i sztuki, tzw. szefem kinematografii. Jest nim do końca czerwca 1989 r.

[6] Jerzy Schönborn (1932–2007) – krytyk literacki i filmowy (współpracował m.in. z „Filmem” i „Kinem”). W latach 1963–1974 dyrektor Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Po 1989 r. nadal piastował funkcję dyrektora Zespołu Programu Komitetu Kinematografii (od 1987 r.). Po rozwiązaniu Komitetu w 2001 r. znalazł zatrudnienie w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. W latach 2005–2006 był także ekspertem Polskiego Instytut Sztuki Filmowej.

[7] Problem ten wymaga osobnych badań uwzględniających archiwa Telewizji Polskiej.

tylko historycy[8], lecz również badacze kultury[9], to jednak historycy filmu polskiego wciąż nie dostrzegają znaczenia roku 1986.

Tymczasem jednym ze skutków zjazdu było zliberalizowanie polityki władz wobec twórców, co oczywiście wpisywało się w politykę pierestrojki, którą rok wcześniej w ZSRR zapoczątkował Michaił Gorbaczow, nowy sekretarz Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego. Jak pisał historyk sztuki Jakub Banasiak, w konsekwencji zjazdu „skokowo zmniejszyły się represje, znacznie osłabła skala cenzury, poluzowano swobody obywatelskie, nastąpiła też daleko idąca liberalizacja kultury, nauki i sztuki, a przekonanie o rytualności sfery oficjalnej stało się powszechne. Nowa doktryna zakładała kooptację do systemu środowisk wcześniej krytycznych lub neutralnych wobec władz, w tym z kręgów podziemnej opozycji”[10]. Punktem wyjścia do wprowadzenia nowej polityki w kulturze były zmiany na najwyższych szczeblach władzy. W lipcu 1986 r. nadzorującego kulturę sekretarza Waldemara Świrgonia[11] zastąpił Andrzej Wasilewski[12], którego uznawano za „liberała”[13]. W tym samym miesiącu nowym dyrektorem Wydziału Kultury KC PZPR został młody działacz Socjalistycznego Związku Studentów Polskich – Tadeusz Sawic[14], którego powołano w miejsce Witolda Nawrockiego[15], krytyka literackiego „na usługach władzy”[16]. Wreszcie we wrześniu 1986 r. nowym Ministrem Kultury i Sztuki został bezpartyjny badacz historii starożytnej Aleksander Krawczuk[17] (zastąpił innego uczonego – socjologa Kazimierza

[8] Zob. np. A. Dudek, *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988–1990*, Arcana, Kraków 2009; P. Kowal, *Koniec systemu władzy. Polityka ekipy gen. Wojciecha Jaruzelskiego w latach 1986–1989*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Instytut Pamięci Narodowej, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2012.

[9] Zob. np. J. Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020.

[10] J. Banasiak, op. cit., s. 40–41.

[11] Waldemar Świrgoń (1953–2008) – najmłodszy sekretarz w historii KC PZPR (został nim w wieku 29 lat, w 1982 r.). Wcześniej (lata 1980–1982) przewodniczył Związkowi Młodzieży Wiejskiej.

[12] Andrzej Wasilewski (1928–2009) – dziennikarz, wydawca. W latach 1967–1971 redaktor naczelny w Państwowym Instytucie Wydawniczym, a następnie jego dyrektor aż do 1986 r.

[13] Na takie postrzeganie Wasilewskiego rzutowała jego działalność na stanowisku dyrektora PIW, szczególnie w I poł. lat 70. Warto jednak dodać, że w okresie stanu wojennego Wasilewski blisko współpracował z Nawrockim i Świrgoniem, będąc nie tylko wyko-

nawcą ich polityki, lecz także osobą inspirującą wiele z ich decyzji – był na przykład jedną z osób, która przeforsowała decyzję o likwidacji Związku Literatów Polskich (prowadził też nagonkę w prasie na Jana Józefa Szczepańskiego, szefa ZLP). Zob. J.J. Szczepański, *Dziennik*, t 6: 1990–2001, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2019, s. 284–285.

[14] Tadeusz Sawic (1951) – w latach 1980–1982 przewodniczący Rady Naczelnej Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, kierownik Wydziału Kultury KC PZPR w latach 1986–1989.

[15] Witold Nawrocki (1934–2013) – członek PZPR od 1961 r., historyk literatury związany z Wydawnictwem „Śląsk” (zastępca redaktora naczelnego w latach 1962–1973) i Uniwersytetem Śląskim (pełnił m.in. funkcję dziekana Wydziału Filologicznego). W latach 1983–1986 kierownik Wydziału Kultury KC PZPR, następnie (1986–1990) redaktor naczelny „Kultury”.

[16] K. Orłoś, *Dzieje człowieka piszącego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 434.

[17] Aleksander Krawczuk (1922–2023) – historyk starożytności związany z Uniwersytetem Jagiellońskim. Sprawował funkcję Ministra Kultury i Sztuki w latach 1986–1989.

Żygulskiego[18]). W ten sposób „hultajską trójkę”[19] od kultury, która „zaskarbiła sobie na długo pamięć środowisk twórczych”[20] (między innymi decyzją o sekowaniu Andrzeja Wajdy i jego środowiska, blokowaniu kolejnych projektów Wajdy[21] czy też odwołaniu Gustawa Holoubka z funkcji dyrektora Teatru Dramatycznego[22]), zastąpił nową ekipą. Jej twarzą stał się, lubiany przez widzów, profesor Krawczuk (pomysłodawca i bohater programu popularnonaukowego *Antyczny świat profesora Krawczuka*), którego nominację środowisko twórcze odebrało bardzo pozytywnie[23].

O tym, że nowa polityka władz, którą zapoczątkowały rekonstruowane powyżej zmiany personalne, ekspresowo wpłynęła także na sytuację w kinematografii, świadczą działania, jakie podjęto w II połowie 1986 r. Mimo iż nadal najważniejsze funkcje w kinematografii pełniły osoby, które współpracowały z poprzednią ekipą – Jerzy Bajdor (szefem kinematografii został w 1983 r.) i Jerzy Schönborn (dyrektorem Departamentu Programowego NZK został w 1984 r.) – nie tylko rozpoczęły się środowiskowe dyskusje nad projektem nowej ustawy o kinematografii[24], lecz również podjęto pierwsze postanowienia związane z filmami, które odłożono na półki w stanie wojennym. Rozpoczęto od decyzji zwolnienia z półki *Przypadku* (reż. Krzysztof Kieślowski, 1981), który ukazuje trzy warianty losów tej samej osoby – studenta Witka Długosza. 20 października 1986 r. Jerzy Bajdor zdecydował o skierowaniu filmu Kieślowskiego do wąskiego rozpowszechniania (kina studyjne, DKF-y) po uprzednim wykonaniu zaleceń cenzorskich[25]. W tym samym mie-

Filmy z półek na małych i dużych ekranach

[18] Kazimierz Żygulski (1919–2012) – badacz, pracował w Polskiej Akademii Nauk (1959–1990). Zajmował się m.in. socjologią filmu. W latach 1982–1986 sprawował funkcję Ministra Kultury i Sztuki.

[19] M.F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1984–1986*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2005, s. 411.

[20] E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia 1896–2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009, s. 282.

[21] Na przykład *Korczaka* według scenariusza Agnieszki Holland. Zob. M.F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1981–1983*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2004, s. 634.

[22] Ibidem, s. 442.

[23] Andrzej Wasilewski o powołaniu Krawczuka pisał tak: „Nowy komplet kierowniczych stanowisk w kulturze musiałem wymyślić w przeciągu tygodnia, przynaglany niecierpliwymi pytaniami z góry. Największą łamigłówką był fotel ministra kultury, na którym powinien zasiąść ktoś o znanym nazwisku, nie uchylający się od urzędowej pracy profesjonalista, ale bez branżowych odchylenia, bezpartyjny, ale z poczuciem lojalności państwowej, spolegliwy w kontaktach, ale konsekwentny w działaniach [...]. Uwaga moja

zatrzymała się na Aleksandrze Krawczuku, który cieszył się uznaniem czytelników jako autor solidnych książek z historii antycznej, w telewizji ujawnił talenty showmana, w publicystyce walory obywatelskiego myślenia, a jako profesor od starożytnego Rzymu na galicyjskim uniwersytecie musiał szanować państwo, prawo, rozsądek i kulturę. Od strony kwalifikacji wszystko przedstawiało się jak najlepiej, jednego tylko nie dało się przewidzieć, a mianowicie czy zechce pracować. Był to najpogodniejszy minister kultury, jaki zdarzył się na przestrzeni dziejów. Zdaje się, że przyswoił sobie filozofię słynnego cesarza rzymskiego Klaudiusza, który udawał, że łatwo go wodzić za nos, aby tym łatwiej wychodzić na swoje. Mnie ta filozofia nie tylko nie przeszkadzała, ale widziałem w niej nawet dobre strony. Po latach marsowości na obliczu urzędu, pogodny minister wnosił odprężenie, a tego było kulturze najbardziej potrzeba”. Zob. A. Wasilewski, *Polski wariant od AK do KC*, Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1992, s. 106.

[24] *Dyskusje nad projektem ustawy o kinematografii*, „Film” 1986, nr 43, s. 2.

[25] Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów

sięciu cenzura zaleciła Robertowi Glińskiemu dokonanie zmian w *Niedzielnych igraszkach* (1983)[26], będących obrazem stalinowskiej Polski w miniaturze. *Przypadek* wszedł do repertuaru kin studyjnych i DKF-ów w styczniu 1987 r. „po ocenzurowaniu dwóch scen: pierwszej, w której Witek [...] pałowany jest przez milicję, oraz drugiej – z krytyczną dla systemu piosenką Jacka Kaczmarskiego”[27]. Z kolei *Niedzielne igraszki* skierowano do wąskiego rozpowszechniania w kwietniu 1987 r.[28] W dokumentacji archiwalnej *Niedzielnych igraszek* zachowała się co prawda notatka, z której wynika, że zalecenia wykonano[29], niemniej brakuje szczegółowych informacji o charakterze tych zmian. Pomocne mogą okazać się w tym przypadku wspomnienia reżysera, który po latach przypomina sobie, że urzędnikom GUKPiW nie spodobał się umiejscowiony na budynku napis „3 x TAK”, który jest widoczny w tle jednej ze scen oraz – zainspirowane prawdziwymi mowami pogrzebowymi partyjnych dygnitarzy – przemówienie Grubego podczas pogrzebu kotka[30]. Robert Gliński otwarcie przyznaje, że od początku nie miał zamiaru usuwać wzmiankowanych fragmentów filmu[31]. Dostępna wersja *Niedzielnych igraszek* również pokazuje, że zmiany te nie zostały wykonane. Wszystko wskazuje więc na to, że twórcy zaświadczyli o wykonaniu poprawek, po czym ich nie wprowadzili, cenzura zaś nie zorganizowała przeglądu filmu po zmianach i zawierzyła reżyserowi[32].

Niewykluczone, że taka postawa cenzury wynikała z postępującej liberalizacji. Zauważmy, że *Przypadek* był pierwszym filmem kinowym zdjętym z półek (październik 1986 r.) po X Zjeździe PZPR, a zatem biorąc pod uwagę również fakt, że wszedł do kin w liczbie pięciu kopii bez oficjalnej premiery i reklamy (nie doczekał się nawet plakatów)[33], można przypuszczać, że był pod szczególną kontrolą. Z kolei

ws. rozpowszechniania filmu „Przypadek”, 20 października 1986 r., Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (dalej: AFINA), sygn.

A-344, poz. 290-11.

[26] Pismo reżysera Roberta Glińskiego skierowane do dyrektora Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, 2 czerwca 1987 r., AFINA, sygn. S-31375, k. 220.

[27] Co ciekawe, w 2013 r. film poddano rekonstrukcji cyfrowej i zdecydowano o włączeniu do niego scen wyciętych przez cenzurę. Finalnie nie udało się jednak odnaleźć sceny pałowania Witka przez milicję. Zachowała się natomiast ścieżka dźwiękowa tej sceny (przechowywał ją operator dźwięku Michał Żarnecki), którą włączono do filmu. Zob. A. Wyżyński, *Komentarz do kolaudacji filmu „Przypadek” Krzysztofa Kiesłowskiego, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej”* 2021, nr 3, <https://pleograf.pl/index.php/komentarz-do-kolaudacji-filmu-przypadek-krzysztofa-kieslowskiego/> (dostęp: 10.01.2024).

[28] Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, 2 kwietnia 1987 r., AFINA, sygn. S-31375, k. 218.

[29] Oświadczenie kierownika produkcji Antoniego Sambora, 20 lipca 1987 r., AFINA, sygn. S-31375, k. 200.

[30] Relacja Roberta Glińskiego, 22 października 2020 r.

[31] Ibidem.

[32] Co więcej, Robert Gliński przyznaje, że film nie miał oficjalnej, ministerialnej kolaudacji. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, dlaczego tak się stało. Niewykluczone, że było to przeoczenie – być może założono, że skoro film odłożono na półkę, to musiało w tamtym momencie zapoznać się z nim Komisja Kolaudacyjna. Z drugiej strony powodem mógł być niecodzienny metraż filmu (54 minuty). Należy pamiętać, że Komisja Ocen Fabularnych Filmów Kinowych poddawała zwykle ocenie pełnometrażowe produkcje. Niemniej *Choinka strachu*, która miała podobny metraż (53 minuty), była oceniana przez to gremium.

[33] M. Guzek, „Półkownicy” opuszczają półki. *Dyskurs prasowy o zbyt późnych premierach „Przypadku” Krzysztofa Kiesłowskiego i „Wielkiego biegu”*

Gliński, według dokumentacji, miał wprowadzić zmiany podyktowane przez cenzurę w październiku 1986 r., lecz decyzja o rozpowszechnianiu filmu zapadła dopiero w kwietniu 1987 r., a zatem trzy miesiące po skierowaniu do rozpowszechniania innego „półkownika”, który opowiadał o czasach stalinowskich, czyli *Matki Królów* (reż. Janusz Zaorski, 1982). Można więc odnieść wrażenie, że czas, jaki minął od deklaracji o wykonaniu zmian do decyzji Bajdora o skierowaniu filmu do rozpowszechniania, sprawił, że władze kinematografii wraz z cenzurą nie dopilnowały, czy poprawki zostały wprowadzone. Abstrahując od tego, jak rzeczywiście było, podkreślić trzeba, że nadal istniał „wentyl bezpieczeństwa” w postaci „wąskiego rozpowszechniania”. Filmy Kieślowskiego i Glińskiego co prawda nie były już „półkownikami”, ale ich zasięg był ograniczony. A zatem decydenci, wydając zgodę na rozpowszechniania, sygnalizowali swoją otwartość, zarazem jednak ograniczając zasięg dystrybucji, pokazywali, że działają przezornie. W odniesieniu do pełnometrażowego filmu aktorskiego, skierowanie do wąskiego rozpowszechniania było stałą strategią Bajdora na przełomie lat 1986/1987. W taki sam sposób potraktowano przywoływany powyżej film Zaorskiego – *Matkę Królów*, bez ingerencji cenzorskich skierowano go do kin studyjnych i DKF-ów w styczniu 1987 r. (w marcu odbyły się pierwsze oficjalne pokazy). To podejście zaczęło się liberalizować w drugiej połowie roku 1987 wraz z decyzją o zdjęciu z półek i skierowaniu do szerokiego rozpowszechniania (66 kopii! [34]) *Wiernej rzeki* (reż. Tadeusz Chmielewski, 1983) [35], którą zatrzymano w stanie wojennym [36]. Następnie do szerokiego rozpowszechniania trafiły także *Matka Królów* (decyzja z września 1987 r. [37]) i *Niedzielne igraszki* (decyzja z grudnia 1987 r. [38]). W toku kwerendy nie natrafiłem natomiast na żaden dokument, który świadczyłby o poszerzeniu zasięgu rozpowszechniania *Przypadku*. Niewykluczone, że – w związku z zaangażowaniem w kolejne filmy – Krzysztof Kieślowski i Zespół Filmowy „Tor” nie ubiegali się o tego rodzaju zmianę.

Mechanizm „ograniczenia rozpowszechniania” stosowano także wobec filmów niefikcyjnych, które cenzura zatrzymała w I połowie lat 80. W przeciwieństwie do kinowych filmów aktorskich dotyczył on także dzieł, które otrzymały zgodę na rozpowszechnianie w 1988 r. Na

Jerzego Domaradzkiego, [w:] *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, red. P. Kurpiewski, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022, s. 140–141.

[34] *Rozpowszechnianie w liczbach*, „Mały Rocznik Filmowy 1987”, Redakcja Wydawnictw Filmowych Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, Warszawa 1988, s. 70.

[35] Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów ws. rozpowszechniania filmu „Wierna rzeka”, 24 czerwca 1987 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 354-16.

[36] P. Śmiałowski, *Lenartowicza, Żebrowskiego i Chmielewskiego marzenia o „Wiernej rzece”*, „Kino” 2009, nr 1, s. 61–62.

[37] Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Jerzego Bajdora, przewodniczącego Komitetu Kinematografii, 21 września 1987 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 310-15.

[38] Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów ws. zmiany zasięgu rozpowszechniania filmu „Niedzielne igraszki”, 30 grudnia 1987 r., sygn. A-344, poz. 531-3.

przykład *Prom* (1984) Jacka Talczewskiego (film ten opowiada historię pracownika MPK w Łodzi, który został pozbawiony wolności za rozpoczęcie strajku w przedsiębiorstwie tuż po wprowadzeniu stanu wojennego) został przyjęty przez urzędników z Mysiej w przedstawionej im wersji[39], jednocześnie Zespół Programowy Komitetu Kinematografii (w latach 1988–1989 podejmował decyzje ws. filmów krótkometrażowych) skierował go do rozpowszechniania w sieci DKF[40]. Oznacza to, że film ten mógł funkcjonować jako dodatek do głównego seansu w DKF-ach lub być pokazany w zestawie z innymi filmami krótkometrażowymi, które trafiły do sieci DKF. Zarazem wprowadzenie tego filmu do repertuaru nie było odnotowane na łamach żadnego z numerów „Filmowego Serwisu Prasowego” z lat 1988–1989. A zatem można przypuszczać, że w ogóle nie zaistniał on w regularnej dystrybucji. Na podobny niebyt skazano również satyrę na kolonijny system wychowawczy okresu stanu wojennego, jaką była *Słoneczna gromada* (reż. Wojciech Maciejewski, 1984). Dokument ten został bowiem skierowany przez Departament Programowy NZK do sieci kin oświatowych[41]. Trudno dziś wyrokować, dlaczego tak postąpiono – być może kojarzono nazwisko Maciejewskiego z Wytwórnią Filmów Oświatowych (był tam wówczas zatrudniony na etacie), a może właśnie dlatego, żeby jak najbardziej ograniczyć do niego dostęp, wszak trudno sobie wyobrazić, żeby zainteresowani satyrą na stan wojenny szukali tego filmu w repertuarze nielicznych kin oświatowych, które dotrwały do końca lat 80.[42] Do wąskiego rozpowszechniania w omawianym okresie skierowano także szereg innych kontrowersyjnych politycznie filmów niefikcyjnych. Dość powiedzieć, że spotkało to m.in. takie obrazy jak: *Otwarty – zamknięty* (reż. Andrzej Titkow, 1981), *Pomoc humanitarna 1982/3 rok* (reż. Tadeusz Pałka, 1983), *Jest* (reż. Krzysztof Krauze, 1984) czy *Szczurołap* (reż. Andrzej Czarnecki, 1986). Jak sądzę, na tej podstawie można byłoby postawić tezę, że o wiele bardziej restrykcyjnie traktowano kontrowersyjne politycznie filmy dokumentalne, które jako dodatek do głównego seansu (a zwłaszcza filmu bijącego rekordy frekwencyjne) w kinie zeroekranowym zapewne zdobyłyby liczniejszą publiczność aniżeli w wąskim rozpowszechnianiu.

W świetle dość ostrożnych działań wobec kinowych filmów krótko- i pełnometrażowych w latach 1986–1988 paradoksalna wydaje się sytuacja filmów telewizyjnych, które odłożono na półki w stanie wojennym. W lipcu 1986 r. w konsekwencji pozjazdowych przetarasowań nowym przewodniczącym Komitetu ds. Radia i Telewizji został Janusz

[39] Protokół z przeglądu OUKPiW filmu „Prom”, 24 lutego 1988 r., AFINA, sygn. S-31412, k. 134.

[40] Pismo Zespołu Programowego Komitetu Kinematografii skierowane do Centrali Dystrybucji Filmów, 9 kwietnia 1988 r., AFINA, sygn. S-31412, k. 136.

[41] Zob. Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, 23 czerwca 1987 r., AFINA, sygn. S-31338, k. 84.

[42] Jeden z pierwszych oficjalnych pokazów tego filmu odbył się w Łodzi 26 listopada 2021 r. podczas festiwalu „Człowiek w zagrożeniu”. Zob. E. Sowiński, *Stan wojenny w filmach Studia Irzykowskiego*, <https://kinomuzeum.pl/studio-im-k-irzykowskiego/> (dostęp: 10.01.2024).

Roszkowski, który zastąpił na tym stanowisku pułkownika wojska Mirosława Wojciechowskiego. Roszkowski już niedługo po objęciu posady jasno zadeklarował, że w związku z nową sytuacją polityczną w telewizji i w radiu nie będzie tematów tabu, a cenzura zostanie znacząco ograniczona^[43]. Biorąc pod uwagę działalność polskiej telewizji w latach 1986–1989, nie sposób nie dostrzec fasadowości tej zapowiedzi. Jednocześnie jednak działania telewizji wobec „półkowników” są znakomitą przykładem potwierdzającym wprowadzenie deklaracji w życie. Oto nim władze kinematografii zdecydowały o rozpowszechnianiu *Przypadku*, z telewizyjnych półek zdjęto *Wielki bieg* (reż. Jerzy Domaradzki, 1981), który pokazano we wrześniu 1986 r. na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Następnie 30 maja 1987 r. *Wielki bieg* trafił na mały ekran, pokazano go widzom programu drugiego w cyklu *Kino studyjne dwójki* (emisja rozpoczęła się o godzinie 21:45)^[44]. O tym, że cenzura telewizyjna działała zdecydowanie odważniej, może świadczyć także dość szybkie umiejscowienie w ramówce kolejnych zakazanych filmów. Zanim rozszerzono rozpowszechnianie w kinach filmów *Matka Królów* i *Niedzielne igraszki*, widownia telewizyjna mogła obejrzeć *Kobietę samotną* (reż. Agnieszka Holland, 1981, emisja 30 września 1987 r. o godz. 21:45 w programie drugim) czy *Wolnego strzelca* (reż. Wiesław Saniewski, 1981, emisja 21 października 1987 r.^[45] o godz. 20:00 w programie pierwszym)^[46]. Trudno dziś jednoznacznie wskazać, skąd wynikała taka postawa telewizji, skoro filmy telewizyjne docierały do zdecydowanie liczniejszej publiczności aniżeli kinowe. Niewykluczone, że decyzja o emisji zapadała mniej więcej w tym samym momencie, co decyzja o szerokim rozpowszechnianiu kinowym, lecz zarazem do emisji telewizyjnej dochodziło szybciej, ponieważ w przypadku kin trzeba było jeszcze wytworzyć dodatkowe kopie, zorganizować reklamę etc. To dość prawdopodobne, jeśli chodzi o decyzje z II połowy 1987 r., trudno jednak w taki sposób tłumaczyć sytuację z filmem *Wielki bieg*, który pokazano w Gdańsku, jeszcze zanim podjęto jakiegokolwiek działania związane z pierwszym filmem kinowym zdjętym z półek, czyli *Przypadkiem*. Może chodziło o to, żeby zaakcentować pozjazdowe zmiany i w konkursie głównym festiwalu w roku 1986 umiejscowić choć jeden film, który zdjęto z półek? Podsumowując ten wątek, warto dodać, że filmy telewizyjne zafunkcjonowały także w obiegu kinowym (większość w 1988 r.), lecz wyłącznie w kinach studyjnych i/lub DKF-ach. W tym przypadku jednak wąskie rozpowszechnianie było warunkowane nie ostrożnością władz kinematografii, lecz logiką. Bezzasadne byłoby bowiem rozpowszechnianie filmów na ekranach kin zeroekranowych po tym, gdy zostały pokazane w telewizji.

[43] *Nie ma tematów tabu*. Z Januszem Roszkowskim, przewodniczącym Komitetu ds. Radia i Telewizji rozmawiają Artur Howzan i Jan Rurański, „Przegląd Tygodniowy” 1986, nr 49, s. 1, 4–5.

[44] *Zapowiedzi*: „*Wielki bieg*”, „Ekran” 1987, nr 19, s. 21.

[45] Miesiąc wcześniej film Saniewskiego wziął udział w konkursie głównym Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku.

[46] Wszystkie dane dot. godzin emisji przytaczam za programem telewizyjnym publikowanym w czasopiśmie „Ekran”.

Opisywane powyżej działania władz kinematografii oraz cenzury dowodzą, że trudno byłoby traktować rok 1987 lub 1988 jako moment, w którym w pełni złagodzone restrykcje. Za taki należałoby raczej uznać rok 1989, a ściślej rzecz ujmując – jego drugą połowę. Wówczas doszło do uchwalenia liberalizującej kryteria ingerencji nowelizacji ustawy o cenzurze, która weszła w życie 6 czerwca 1989 r., a zatem dwa dni po zakończonych sukcesem opozycji wyborach kontraktowych. W konsekwencji doprowadziło to do znaczącego spadku ingerencji cenzorskich w ogóle (w pierwszej połowie roku Okręgowe Urzędy Kontroli Publikacji i Widowisk [OUKPiW] dokonały łącznie 1058 ingerencji, a od lipca do grudnia było ich 461)[47]. O tym, że czerwiec 1989 r. był przełomem także w kinematografii, świadczą działania wobec kolejnych „półkowników”. Dość powiedzieć, że *Przesłuchanie* zwolniono z półek dopiero w sierpniu[48], a zatem dwa miesiące po wprowadzeniu nowelizacji. Podobnie rzecz wyglądała z filmem dokumentalnym *Jeszcze czekam* (reż. A. Marek Drązewski, 1982), który opowiadał historię śmierci trzynastoletniego chłopca Romana Strzałkowskiego zastrzelonego w trakcie demonstracji w Poznaniu w 1956 r. W marcu 1988 r. co prawda starano się o skierowanie filmu do rozpowszechniania, lecz cenzura odmówiła: „[...] zawarte w filmie popularyzowanie działalności organizacji zdelegalizowanej koliduje z art. 282 kk [Kodeksu karnego – przyp. E.S.]. Nadto przedstawione okoliczności śmierci bohatera filmu wyczerpuje [...] znamiona poniżającego pomówienia organów porządku publicznego o czyny przestępcze”[49]. Wskutek tego dokument Drązewskiego pokazano dopiero po czerwcu 1989 r., a jedna z pierwszych projekcji miała miejsce podczas V Warszawskiego Tygodnia Filmowego w ramach cyklu „Zdjęte z półek”[50].

Co w tym kontekście istotne, zarówno *Przesłuchanie*, jak i *Jeszcze czekam* pojawiły się na liście prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich (SFP), Janusza Majewskiego, obejmującej 35 filmów zakazanych (3 filmy aktorskie i 32 filmy dokumentalne), którą tygodnik „Film” zamieścił na swych łamach pod koniec marca 1989 r.[51] Publikacją tej listy SFP domagało się zdjęcie z półek filmów z zakazem rozpowszechniania. Ponieważ ani filmu Bugajskiego, ani dokumentu Drązewskiego nie skierowano do rozpowszechniania przed czerwcem (a poczyniono tak z większością filmów obecnych na liście), można założyć, że nadal mogłyby one budzić kontrowersje wśród cenzorów czy członków Komisji Kolaudacyjnej. Taką hipotezę po części potwierdza protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu *Stan wewnętrzny* (reż. Krzysztof Tchórzewski, 1983), który bezpośrednio odnosił się do

[47] K. Kamińska, *Koniec cenzury w PRL (1989–1990)*, „Studia Medioznawcze” 2014, nr 3, s. 119.

[48] Pismo Zespołu Programowego Komitetu Kinematografii skierowane do Centrali Dystrybucji Filmów ws. rozpowszechniania filmu „Przesłuchanie”, 25 sierpnia 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 296-7.

[49] Decyzja OUKPiW w Warszawie ws. filmu „Jeszcze czekam”, 17 marca 1988 r., Archiwum prywatne A.M. Drązewskiego.

[50] Zob. D. Baran, *V Warszawski Tydzień Filmowy*, „Ekran” 1989, nr 38, s. 3.

[51] *Losy 35 filmów. Pełne czy puste półki*, „Film” 1989, nr 14, s. 2.

wprowadzenia stanu wojennego. Podczas kolaudacji, która odbyła się 5 maja 1989 r. (a zatem już po zakończeniu obrad Okrągłego Stołu, lecz przed wyborami), pojawiały się głosy sugerujące niekierowanie tego filmu do rozpowszechniania. „Ponieważ mamy w tej chwili rok 1989, więc uważam, że tego filmu pokazać nie można, choćby z tego powodu, że patrzemy teraz inaczej na stan wojenny, że jesteśmy obdarzeni mądrością nabytą przez ostatnie 6 lat, a więc inaczej widzimy teraz wydarzenia, jakie rozgrywały się w styczniu 1982. Stawiam wniosek merytoryczny, aby Komisja Kolaudacyjna odrzuciła ten film w całości”[52] – mówił podczas posiedzenia partyjny pisarz Kazimierz Koźniewski[53], który na karcie oceny przyznał filmowi Tchórzewskiego zero punktów (na 50 możliwych)[54]. Ostatecznie jednak głos Koźniewskiego nie okazał się decydujący i film Tchórzewskiego został przyjęty przez przewodniczącego Komitetu Kinematografii i już miesiąc później pokazano go na Lubuskim Lecie Filmowym w Łagowie (film otrzymał nawet II nagrodę przeglądu, czyli Srebrne Grono).

O liberalizacji cenzury z całą pewnością świadczy to, że żaden z filmów wyprodukowanych w latach 1986–1989 nie został odłożony na półkę. Jeśli natomiast zdarzały się ingerencje, to były one nieliczne[55] i tylko niekiedy dotyczyły kwestii politycznych[56]. W latach 1986–1987 mogło to wynikać z faktu, że wówczas ocenie poddawano filmy skierowane do produkcji przed X Zjazdem KC PZPR, a zatem oparte na scenariuszach, które dogłębnie przeanalizowano pod kątem scen kontrowersyjnych politycznie. Wyjątkiem na tym tle był z całą pewnością debiut Waldemara Krzystka – *W zawieszeniu* (1986). Film ten opowiada historię żołnierza AK, który po ucieczce z więzienia ukrywa się przez sześć lat (1950–1956) w piwnicy domu swojej ukochanej, którą poznał w czasie wojny. Film poddano ocenie kolaudacyjnej i cenzorskiej 23 grudnia 1986 r. Waldemar Krzystek po latach przyznaje, że datę kolaudacji wybrano nieprzypadkowo. Jerzy Bajdor, który zdecydował

Komisja Kolaudacyjna wobec filmów kontrowersyjnych z lat 1986–1989

[52] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 5 maja 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 584.

[53] Kazimierz Koźniewski (1919–2005) – członek PZPR (od 1953 r.), publicysta związany z m.in. „Przekrojem” i „Polityką”, pisarz (m.in. *Piątka z ulicy Barskiej*). Popierał wprowadzenie stanu wojennego. Według zachowanej dokumentacji IPN w latach 1947–1989 współpracował organami bezpieczeństwa PRL.

[54] Karta oceny filmu „Stan wewnętrzny” podpisana przez Kazimierza Koźniewskiego, 5 maja 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 584-16.

[55] Na przykład cenzura dokonała ingerencji w filmie *Panterej* (reż. Krzysztof Sowiński, 1987), który podejmował temat narkomanii wśród młodych ludzi. Reżyserowi zalecono usunięcie wulgaryzmów oraz

wyeliminowanie z dialogów nazwy przeciwbólowego leku opioidowego dolargan. Zob. Oświadczenie o wykonaniu zmian podpisane przez Krzysztofa Sowińskiego, 11 listopada 1987 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 538-2.

[56] Na przykład Krzysztofa Wierzbiańskiego, reżysera filmu *Cyrk odjeżdża* (1987), którego akcja dzieje się pod koniec lat 40. w środowisku cyrkowym, zobligowano do usunięcia sceny przesłuchania cyrkowego żonglera przez Urząd Bezpieczeństwa. Zob. Pismo Jerzego Kawalerowicza, kierownika artystycznego Zespołu Filmowego „Kadr”, skierowane do Departamentu Programowego NZK, 8 lipca 1987 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 529-3. Co ciekawe, w rolę przesłuchującego ubeka wcielił się wokalista Republiki Grzegorz Ciechowski, którego nazwisko figuruje w napisach końcowych filmu.

o skierowaniu scenariusza do produkcji (jak przyznaje Krzystek, był wówczas pod wpływem swojego kolegi z Wrocławia – reżysera Sylwestra Chęcińskiego), bał się reakcji oceniających i zaplanował kolaudację na dzień przed wigilią Bożego Narodzenia, tak aby pojawiło się na niej jak najmniej osób^[57]. Finalnie jednak była to jedna z najliczniej obsadzonych kolaudacji lat 80. – wzięło w niej udział 25 członków komisji, którzy, co ciekawe, dość zgodnie stwierdzili, że film powinien zostać przyjęty i pokazany publiczności^[58]. W konsekwencji Bajdor przyjął film 30 grudnia 1986 r.^[59], lecz skierował go do rozpowszechniania ponad pół roku później – 8 sierpnia 1987 r.^[60], a zatem debiut Krzystka nie mógł przez ten czas trafić do regularnej dystrybucji kinowej (pokazano go jednak wówczas na kilku festiwalach i przeglądach, m.in. w Łagowie i w Koszalinie). Można więc przypuszczać, że wpływ na opinie kolaudantów i decyzję cenzury miały pozjazdowe ustalenia (a może także nastrój nadchodzących Świąt?), niemniej zachowawcza polityka władz kinematografii (świadczą o niej również decyzje wobec „półkowników” z 1986 r. i I połowy 1987 r.) sprawiła, że film mógł trafić do regularnej dystrybucji dopiero w II połowie 1987 r. (w repertuarach kin pojawił się w październiku), a zatem już po wejściu w życie ustawy o kinematografii i uformowaniu Komitetu Kinematografii.

O tym, że zachowawcza polityka władz kinematografii miała miejsce nie tylko w latach 1986–1987, doskonale dowodzi rekonstrukcja działań cenzorskich, jakie podjęto wobec *Ostatniego dzwonka* (reż. Magdalena Łazarkiewicz, 1989). Film ten opowiada o licealistach, którzy pod wpływem nowego kolegi (wyrzuconego za działalność opozycyjną z innego liceum) rozpoczynają przygotowania do wystawienia spektaklu *Lekcja historii*, opartego na twórczości Piwnicy pod Baranami (śpiewanie dekretu o stanie wojennym), Jacka Kaczmarskiego i Przemysława Gintrowskiego. Próbom tym sprzeciwiają się władze szkoły, ale młodzi uparcie dążą do celu. W konsekwencji przedstawienie bierze udział w Festiwalu Młodego Teatru w Gdańsku, na którym zdobywa Grand Prix. Scenariusz filmu, napisany przez literaturoznawcę Włodzimierza Boleckiego, skierowano do produkcji w Studiu Filmowym im. Karola Irzykowskiego na początku 1988 r. Władze Studia nie otrzymały jednak zgody na produkcję, ponieważ tekst Boleckiego spotkał się z wetem przewodniczącego Komitetu Kinematografii – Jerzego Bajdora^[61]. Skądinąd można było się spodziewać takiego działania Bajdora, wszak na zjeździe SFP w grudniu 1987 r. zapowiadał on: „Przewodniczący Komitetu rzeczywiście zostawia sobie prawo weta w stosunku do propozycji Zespołów. Ale mówię jasno i podkreślam to z całą rzetelnością:

[57] Relacja Waldemara Krzystka, 16 lutego 2023 r.

[58] Zob. Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 23 grudnia 1986 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 514.

[59] Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Zespołu Filmowego „Zodiak”, 30 grudnia 1986 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 514-2.

[60] Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, 18 sierpnia 1987 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 514-4.

[61] Zob. Pismo dyrektora Departamentu Programowego Komitetu Kinematografii Jerzego Schönborna skierowane do Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, 23 lutego 1988 r., AFINA, sygn. S-31387, k. 27.

będę je wykorzystywał [...] wyłącznie w przypadku wyraźnej kolizji scenariusza z podstawowymi zasadami polityki kulturalnej państwa, albo z realiami produkcyjnymi [...] albo, wreszcie, kiedy wyda mi się ewidentnie partacki”[62]. W przypadku *Szczeniaków*, bo tak zatytułowany był scenariusz, na podstawie którego powstał film Łazarkiewicz, raczej trudno byłoby postawić tezę, że mieliśmy do czynienia ze złym scenariuszem[63] czy problematycznym do zrealizowania filmem ze względów produkcyjnych. Nie ulega więc wątpliwości, że Bajdor uznał scenariusz Boleckiego za „niezgodny z podstawowymi zasadami polityki kulturalnej państwa”.

W konsekwencji władze Studia podjęły negocjacje z Bajdorem. Rada Artystyczna Studia oddelegowała do tego zadania jej przewodniczącą Janusza Kijowskiego[64]. Ten, jak wspomina Magdalena Łazarkiewicz, „walczył jak lew”[65], żeby wydano zgodę na produkcję. Trzeba przyznać, że przewodniczący Rady Artystyczno-Programowej wybrał ciekawy sposób przekonania szefa Komitetu Kinematografii do zmiany decyzji:

Wszedłem do jego gabinetu, a że byliśmy po imieniu [...], to mówię: „Jurek możesz wzywać milicję jak chcesz, możesz robić co chcesz, ale ja nie wyjdę z tego gabinetu bez twojego podpisu na skierowaniu do produkcji filmu Magdy Łazarkiewicz. To jest zbyt ważna produkcja dla Studia, dla polskiej kinematografii, powinieneś o tym wiedzieć”. On mówi: „Tak, ja doceniam walor tego scenariusza, ale z powodów politycznych nie pozwolę, żeby ten film powstał [...]”. I on tak wychodził z pięć razy, wracał, a ja tam siedziałem. I tak z sześć godzin trwała przepychanka [...]. Ostatecznie podpisał i ruszyła produkcja[66].

W dokumentacji *Ostatniego dzwonka* zmiana decyzji Bajdora jest odnotowana, ale nie ma żadnego materiału, który mówiłby o jej przyczynach (zachowało się natomiast pismo, w którym Studio ponownie informuje Komitet, że zamierza skierować do produkcji scenariusz Boleckiego[67]). Niewykluczone zatem, że stanowcza postawa Kijowskiego okazała się być w tym wypadku decydująca.

Sprawa weta Bajdora w kontekście premiery filmu jest zresztą znakomitym przykładem ironii dziejów. Odrzucona przez Bajdora na

[62] Fragment wystąpienia wygłoszonego przez Jerzego Bajdora 13 grudnia 1987 r. na VII Zjeździe SFP, „Kino” 1988, nr 250, s. 2.

[63] Mariusz Treliński w recenzji scenariusza pisał: „Tekst jest bardzo dobry [...]. Od pierwszych zdań autor buduje żywą, zwartą i autonomiczną. Pomijając już dowcipne dialogi, jedrność sytuacji, tempo narracji i żart, jakim przepojony jest ten tekst, godna uwagi wydaje mi się piętrowa i metaforyczna budowa tego tekstu”. Zob. M. Treliński, Uwagi do scenariusza „Szczeniaki” Włodzimierza Boleckiego, AFINA, sygn. S-33493, k. 41. Warto także dodać, że utwór Boleckiego został jednogłośnie zaakceptowany przez Radę Artystyczno-Programową. Zob. Protokół z posie-

dzenia Rady Artystyczno-Programowej, 19 kwietnia 1988 r., Narodowe Archiwum Cyfrowe (dalej: NAC), zesp. Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego (dalej: SFKI), sygn. 1/4, k. 78.

[64] Zob. Protokół z posiedzenia Rady Artystyczno-Programowej Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, 2 marca 1988 r., NAC, SFKI, sygn. 1/4, k. 71.

[65] Relacja Magdaleny Łazarkiewicz, 4 kwietnia 2019 r.

[66] Relacja Janusza Kijowskiego, 4 lutego 2021 r.

[67] Pismo dyrektora Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego Zbigniewa Peplińskiego do przewodniczącego Komitetu Kinematografii Jerzego Bajdora, 19 kwietnia 1988 r., AFINA, sygn. S-31387, k. 28.

etapie preprodukcji historia grupy licealistów została na posiedzeniu Komisji Kolaudacyjnej w marcu 1989 r. oceniona jako wybitna, nawet przez najbardziej „twardogłowych” członków Komisji. Dla przykładu, zwykle wrogo nastawiony do tego typu filmów, przywoływany już pisarz Kazimierz Koźniewski mówił: „Obejrzelśmy film bardzo dobry i bardzo wybitny. Nareszcie, po długim okresie milczenia, powstał film polityczny. Abstrahuję od tego, że stanowisko jego twórców jest sprzeczne z moim. Ale film jest ważny, potrzebny i powinniśmy go przyjąć” [68]. W konsekwencji film przyjęto bez żadnych zastrzeżeń [69]. Co więcej, już we wrześniu 1989 r. dyrektor Zespołu Programowego Komitetu Kinematografii Jerzy Schönborn (1,5 roku wcześniej informował on o vecie Bajdora) powiadomił Studio o decyzji nowego przewodniczącego Komitetu Kinematografii. Uznał on debiut Łazarkiewicz za film o „szczególnym znaczeniu dla polityki kulturalnej państwa” [70].

Kolaudacja *Ostatniego dzwonka* dowodzi także, że członkowie komisji zaczęli wyczuwać wiatr zmian. Stenogramy komisji kolaudacyjnych z roku 1989 dość dobrze pokazują, że kolaudanci starali kreować się na zwolenników przemian politycznych, często otwarcie popierając podczas kolaudacji filmy, których jeszcze kilka lat wcześniej raczej by nie zaakceptowali. Bez kontrowersji, poza *Ostatnim dzwonkiem*, przyjęto np. opowiadający o stanie wojennym *Stan strachu* (1989) Janusza Kijowskiego [71]. Zdarzało się jednak, że nie zawsze udawało im się maskować swoje niezadowolenie, o czym z całą pewnością świadczy kolaudacja *300 mil do nieba* (reż. Maciej Dejczer, 1989), filmu opowiadającego historię nastoletnich braci, którzy ze względu na trudną sytuację ekonomiczną w rodzinie spowodowaną represjami politycznymi władz wobec ich rodziców zdecydowali się na ucieczkę z Polski. W trakcie kolaudacji pojawiła się bowiem opinia, która, jak to określił obecny na posiedzeniu reżyser Janusz Zaorski, była „przejawem hysterii powyborczej” (kolaudacja odbyła się 8 czerwca 1989 r.) [72]. Członek partii Jan Kasak [73], który jeszcze miesiąc wcześniej otwarcie nie zgadzał się

[68] Zob. Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 16 marca 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 580.

[69] Jerzy Schönborn podsumował kolaudację następująco: „Czy film ma dłuższy? Chyba tak. Ale nie formułuję żadnych zaleceń, pozostawiam ewentualne skrót w pani rękach. Studiu życzę, by nadal było platformą młodych”. Magdalena Łazarkiewicz wspomina, że wówczas na decyzję Schönborna mógł wpłynąć widok pochodzący młodzieży licealnej, który w trakcie oceny filmu przez decydentów szedł akurat Krakowskim Przedmieściem. Twórczyni *Ostatniego dzwonka* zapamiętała ten moment następująco: „Przebrani licealiści szli Krakowskim Przedmieściem, taką ławą, olbrzymia grupa. Zobaczyliśmy, że ten

Schönborn zbladł zupełnie, bo nagle myślę, że załęgło mu się w głowie, że myśmy to wszystko sprowokowali, zrobiliśmy coś takiego, co było w filmie. Zobaczył postaci z tego filmu idące tą ulicą i mu się zrobiło dziwnie. Potem wycofali wszystkie punkty z zaleceń pokolaudacyjnych”. Wywiad z Magdaleną Łazarkiewicz, op. cit.

[70] Pismo dyrektora Departamentu Programowego Komitetu Kinematografii Jerzego Schönborna do Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, 19 września 1989 r., AFINA, sygn. S-31387, k. 135.

[71] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 2 czerwca 1989 r., Archiwum Akt Nowych, zesp. Komitet Kinematografii, sygn. 2/7, k. 273-284.

z Kazimierzem Koźniewskim postulującym odłożenie na półki filmu *Stan wewnętrzny*, domagał się zatrzymania debiutu Dejczera. Kasaka rozdrażniły przede wszystkim powody ucieczki głównych bohaterów:

nie znam takiego przypadku, aby dzieci uciekały dlatego, że rodzinie w kraju dzieje się krzywda, że żyli w nędzy, a miało to miejsce niejednokrotnie w okresie przedwojennym i z tym stykałem się, ludzie emigrowali dlatego, że chcieli poprawić sobie warunki bytu i to jest naturalną kolejną rzeczą [...]. Uczył mnie profesor Kotarbiński, że z fałszywych przesłanek może wynikać prawda, ale z fałszywej prawdy nie mogą wynikać prawdziwe przesłanki i dlatego nie zgadzam się z takim podejściem do tych spraw, bo tu są fałszywe przesłanki i to przesłanki historyczne, społeczne, to wszystko jest fałszywe[74].

Był to jednak jedyny tak krytyczny głos, większość „twardogłowych” raczej ukrywała swoje niezadowolenie filmem (np. Koźniewski deklarował otwarcie, że film zaakceptował, zwracając uwagę zarazem na nieuzasadnione motywacje nastoletnich bohaterów) i wnioskuje o jego przyjęcie.

O robieniu dobrej miny do złej gry świadczy również kolaudacyjny odbiór debiutu Jacka Skalskiego – *Chce mi się wyć* (1989), który opowiada historię studenta wyrzuconego z uczelni w stanie wojennym za działalność opozycyjną (w efekcie nawiązuje on relację erotyczną z przypadkowo poznaną, starszą od siebie o kilkanaście lat kobietą). Kolaudację tego filmu zaplanowano na 4 lipca 1989 r. (wtorek), komisja jednak formalnie przestała istnieć w ostatnim dniu czerwca (piątek)[75]. Mimo tego wielu jej członków stawiało się w sali projekcyjnej, ponieważ ze względu na weekend nie dotarła do nich oficjalna decyzja w tej sprawie[76]. Obecny na projekcji scenarzysta filmu Maciej Maciejewski wspomina:

W przypadku naszego filmu doszło do pokazu. Cała sala była szczelnie wypełniona tymi dziadkami [...]. Przewodniczył temu Schönborn, który stanął przed ekranem i powiedział: „Prawda jest taka, że przyszlismy tutaj za darmo, nikt nam za to nie zapłaci”. Nagle rozległ się taki szmer niezadowolona [...]. Po chwili Schönborn kontynuował: „Ale mamy dwa filmy [...], to może je obejrzymy?” [...]. I oni obejrżeli. Potem, gdy wyszedłem po pokazie na zaplecze na papierosa, podszedł do mnie taki jeden dziadek z GUKPiW i powiedział: „Wie Pan, ja teraz już nie mam nic do powiedzenia, ale ja bym tego gówna nie puścił”[77].

[72] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 8 czerwca 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 590.

[73] Jan Kasak (1932–?) – w latach 70. z-ca dyrektora Wydziału Kultury KC PZPR, wcześniej także sekretarz Komitetu Dzielnicowego PZPR Warszawa-Żoliborz.

[74] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 8 czerwca 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 590.

[75] 27 czerwca 1989 r. odbyła się ostatnia formalna kolaudacja ministerialna. Ocenie poddano filmy: *Nocny gość* (reż. Stanisław Różewicz, 1989) i *Bal na dworcu w Koluszkach* (reż. Filip Bajon, 1989).

Zob. Stenogramy z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 27 czerwca 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 593 i 594.

[76] Relacja Macieja Maciejewskiego, 11 października 2021 r.

[77] Ibidem.

W konsekwencji film został też przyjęty przez cenzurę bez żadnych zaleceń[78].

Podsumowanie

Polityka programowa kinematografii i cenzury w odniesieniu do filmów politycznie kontrowersyjnych w latach 1986–1989 wyraźnie ewoluowała w kierunku liberalizacji, na co wpływ miały okoliczności społeczno-polityczne. Szczegółowa analiza działań cenzury i władz kinematografii pozwala wyodrębnić trzy fazy postępującej liberalizacji. Etap pierwszy (przejściowy) rozpoczął się jesienią 1986 r., gdy w wyniku pozjazdowych przetasowań zmieniło się podejście władz PRL do twórców kultury, i trwał do momentu wejścia w życie nowej ustawy o kinematografii (wrzesień 1987 r.). Etap ten charakteryzował się nadmierną ostrożnością (filmy kierowano do „wąskiego rozpowszechniania” w niewielkiej liczbie kopii); można odnieść wrażenie, że decydenci i filmowcy starali się wzajemnie „wybadać” (casus *W zawieszeniu* Krzystka), nie będąc do końca pewni tego, na ile mogą sobie pozwolić. Etap drugi (kontrolowana liberalizacja) rozpoczął się wraz z powołaniem Komitetu Kinematografii (wrzesień 1987 r.), którym co prawda nadal zarządzał Jerzy Bajdor (mógł on samodzielnie decydować o zatrzymaniu jakiegoś projektu na wstępnym etapie), lecz wpływ na jego decyzje mieli również pozostali członkowie (w tym przede wszystkim twórcy filmowi). Symbolicznym otwarciem tego etapu był Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 1987 r., który nazwano „festiwalem półkowników” (mniej więcej w tym samym okresie w programie pierwszym i drugim polskiej telewizji pokazano filmy telewizyjne zakazane przez cenzurę w stanie wojennym). Faza „kontrolowanej liberalizacji” charakteryzowała się również zachowawczą polityką (część filmów nadal czekała na „półkach” na lepsze czasy; wobec wielu kontrowersyjnych filmów dokumentalnych stosowano mechanizm „ograniczenia rozpowszechniania”, tak aby zawęzić ich dostępność, jednocześnie ingerencje cenzorskie ograniczono do minimum), lecz na pierwszy rzut oka mogło się wydawać, że podejmowane w tym czasie decyzje warunkują procesy demokratyczne zachodzące w obrębie Komitetu Kinematografii. Etap ten zakończył się w czerwcu (nowelizacja ustawy o cenzurze, wybory kontraktowe, likwidacja instytucji Komisji Kolaudacyjnej, ustąpienie Jerzego Bajdora ze stanowiska przewodniczącego Komitetu Kinematografii), w konsekwencji rozpoczynając etap trzeci (fasadowej cenzury), który trwał do momentu likwidacji GUKPiW (kwiecień 1990 r.).

BIBLIOGRAFIA

- Banasiak Jakub, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020.
Baran Dariusz, *V Warszawski Tydzień Filmowy*, „Ekran” 1989, nr 38.

[78] Protokół z przeglądu OUKPiW filmu „Chce mi się wyc”, 4 lipca 1989 r., AFINA, sygn. S-312268, k. 285.

- Dudek Antonii, *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988–1990*, Arcana, Kraków 2009.
- Dyskusje nad projektem ustawy o kinematografii, „Film” 1986, nr 43.
- Fragment wystąpienia wygłoszonego przez Jerzego Bajdora 13 grudnia 1987 r. na VII Zjeździe SFP, „Kino” 1988, nr 250.
- Guzek Mariusz, „Półkownicy” opuszczają półki. Dyskurs prasowy o zbyt późnych premierach „Przypadku” Krzysztofa Kiesłowskiego i „Wielkiego biegu” Jerzego Domaradzkiego, [w:] *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, red. Piotr Kurpiewski, Piotr Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022, s. 138–150.
- Juliusz Burski szefem kinematografii, „Film” 1989, nr 40.
- Kamińska Kamila, *Koniec cenzury w PRL (1989–1990)*, „Studia Medioznawcze” 2014, nr 3, s. 113–131. <https://doi.org/10.33077/uw.24511617.ms.2014.58.610>
- Kowal Paweł, *Koniec systemu władzy. Polityka ekipy gen. Wojciecha Jaruzelskiego w latach 1986–1989*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2012.
- Losy 35 filmów. Pełne czy puste półki, „Film” 1989, nr 14.
- Misiak Anna, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006.
- Nie ma tematów tabu. Z Januszem Roszkowskim, przewodniczącym Komitetu ds. Radia i Telewizji rozmawiają Artur Howzan i Jan Rurański, „Przegląd Tygodniowy” 1986, nr 49.
- Orłoś Kazimierz, *Dzieje człowieka piszącego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Rakowski Mieczysław F., *Dzienniki polityczne 1981–1983*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2004.
- Rakowski Mieczysław F., *Dzienniki polityczne 1984–1986*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2005.
- Romek Zbigniew, *Kilka uwag o aktach cenzury jako źródle historycznym*, „Polska 1944/45–1989. Warsztat badawczy. Studia i materiały” 2004, t. 6, s. 193–201.
- Rozpowszechnianie w liczbach, „Mały Rocznik Filmowy 1987”, Redakcja Wydawnictw Filmowych Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, Warszawa 1988.
- Sowiński Emil, *Stan wojenny w filmach Studia Irzykowskiego*, <https://kinomuzeum.pl/studio-im-k-irzykowskiego/> (dostęp: 10.01.2024).
- Szczepański Jan Józef, *Dziennik*, t. 6: 1990–2001, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2019.
- Śmiałowski Piotr, *Lenartowicza, Żebrowskiego i Chmielewskiego marzenia o „Wiernej rzece”*, „Kino” 2009, nr 1, s. 58–62.
- Wasilewski Andrzej, *Polski wariant od AK do KC*, Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1992.
- Wyżyński Adam, *Komentarz do kolaudacji filmu „Przypadek” Krzysztofa Kiesłowskiego*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filmoteki Narodowej” 2021, nr 3, <https://pleograf.pl/index.php/komentarz-do-kolaudacji-filmu-przypadek-krzysztofa-kieslowskiego/> (dostęp: 10.01.2024).
- Zajchęk Edward, *Poza ekranem. Polska kinematografia 1896–2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009.
- Zapowiedzi: „Wielki bieg”, „Ekran” 1987, nr 19.
- Zespół TOR, red. Barbara Hollender, Zofia Turowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.

- Decyzja OUKPiW w Warszawie ws. filmu „Jeszcze czekam”, 17 marca 1988 r., Archiwum prywatne Andrzeja Marka Drażewskiego.
- Karta oceny filmu „Stan wewnętrzny” podpisana przez Kazimierza Koźniewskiego, 5 maja 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 584-16.
- Oświadczenie kierownika produkcji Antoniego Sambora, 20 lipca 1987 r., AFINA, sygn. S-31375.
- Oświadczenie o wykonaniu zmian podpisane przez Krzysztofa Sowińskiego, 11 listopada 1987 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 538-2.
- Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów ws. rozpowszechniania filmu „Przypadek”, 20 października 1986 r., Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 290-11.
- Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Zespołu Filmowego „Zodiak”, 30 grudnia 1986 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 514-2.
- Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, 2 kwietnia 1987 r., AFINA, sygn. S-31375.
- Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, 23 czerwca 1987 r., AFINA, sygn. S-31338.
- Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów ws. rozpowszechniania filmu „Wierna rzeka”, 24 czerwca 1987 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 354-16.
- Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, 18 sierpnia 1987 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 514-4.
- Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Jerzego Bajdora, przewodniczącego Komitetu Kinematografii, 21 września 1987 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 310-15.
- Pismo Departamentu Programowego NZK skierowane do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów ws. zmiany zasięgu rozpowszechniania filmu „Niedzielne igraszki”, 30 grudnia 1987 r., sygn. A-344, poz. 531-3.
- Pismo dyrektora Departamentu Programowego Komitetu Kinematografii Jerzego Schönborna skierowane do Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, 23 lutego 1988 r., AFINA, sygn. S-31387.
- Pismo dyrektora Departamentu Programowego Komitetu Kinematografii Jerzego Schönborna do Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, 19 września 1989 r., AFINA, sygn. S-31387.
- Pismo dyrektora Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego Zbigniewa Peplińskiego do przewodniczącego Komitetu Kinematografii Jerzego Bajdora, 19 kwietnia 1988 r., AFINA, sygn. S-31387.
- Pismo Jerzego Kawalerowicza, kierownika artystycznego Zespołu Filmowego „Kadr”, skierowane do Departamentu Programowego NZK, 8 lipca 1987 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 529-3.
- Pismo reżysera Roberta Glińskiego skierowane do dyrekcji Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, 2 czerwca 1987 r., AFINA, sygn. S-31375.
- Pismo Zespołu Programowego Komitetu Kinematografii skierowane do Centrali Dystrybucji Filmów, 9 kwietnia 1988 r., AFINA, sygn. S-31412.
- Pismo Zespołu Programowego Komitetu Kinematografii skierowane do Centrali Dystrybucji Filmów ws. rozpowszechniania filmu „Przesłuchanie”, 25 sierpnia 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 296-7.
- Protokół z posiedzenia Rady Artystyczno-Programowej Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, 2 marca 1988 r., NAC, zesp. Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, sygn. 1/4.
- Protokół z posiedzenia Rady Artystyczno-Programowej, 19 kwietnia 1988 r., NAC, zesp. Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, sygn. 1/4.

- Protokół z przeglądu OUKPiW filmu „Prom”, 24 lutego 1988 r., AFINA, sygn. S-31412.
- Protokół z przeglądu OUKPiW filmu „Chce mi się wyc”, 4 lipca 1989 r., AFINA, sygn. S-312268.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 23 grudnia 1986 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 514.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 16 marca 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 580.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 5 maja 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 584.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 2 czerwca 1989 r., Archiwum Akt Nowych, zesp. Komitet Kinematografii, sygn. 2/7.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 8 czerwca 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 590.
- Stenogramy z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 27 czerwca 1989 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 593 i 594.
- Treliński Mariusz, Uwagi do scenariusza „Szczeniaki” Włodzimierza Boleckiego, AFINA, sygn. S-33493.
- Zarządzenie nr 16 Przewodniczącego Komitetu Kinematografii, 16 listopada 1989 r., Archiwum Zakładowe Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, sygn. 2153/360.

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXIV
Number 33
Poznań 2018

ISSN 1731-450X



Special Issue:
Kieślowski Revisited
(and Re-watched)

Trzykrotny „półkownik” III RP. Rzecz o współczesnej cenzurze na przykładzie filmu Witajcie w życiu Henryka Dederki

ABSTRACT. Krakowiak Anna, *Trzykrotny „półkownik” III RP. Rzecz o współczesnej cenzurze na przykładzie filmu Witajcie w życiu Henryka Dederki* [The Threefold “Shelving” of the Third Polish Republic: On Contemporary Censorship with the Example of Henryk Dederko’s film *Welcome to Life*]. “Images” vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 281–294. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.16>

The 1990s in Poland were mainly a period of change caused by system transformation. The consequences of the new system were impoverishment, unemployment and exclusion. In the film context, an important result was that the Main Office for the Control of the Press, Publications and Performances was put into liquidation, thus abolishing official censorship. This difficult time for Poles was reflected in domestic cinematography. One of the most famous documentary films was *Witajcie w życiu* (*Welcome to Life*, 1997) by Henryk Dederko, portraying the society of the time intoxicated by the luminous vision of the future offered by the American corporation Amway. The article attempts to reconstruct the production and distribution adventures of Dederko’s film. The aim is to clarify cases concerning the numerous lawsuits brought against the filmmakers by Amway Polska and Network Twenty-One. The work is based on a reception and distribution study as well as a textual analysis. It also employs interviews with the director and producer, mentions in the press and articles, and, importantly, court documents from the Jacek Gwizdała Archive.

KEYWORDS: *Welcome to Life*, Henryk Dederko, Jacek Gwizdała, Amway, censorship, Poland in the 1990s

Lata 90. w Polsce to przede wszystkim okres zmian spowodowanych transformacją ustrojową. Nowy system skutkował pojawieniem się bezrobocia: zjawiska, które wcześniej w Polsce – przynajmniej w oficjalnym dyskursie – nie istniało[1]. W konsekwencji ujawniła się cała grupa ludzi wykluczonych, ofiar nowego systemu. Bez wątpienia nie był to najłatwiejszy czas dla ówczesnych Polaków, co starała się odzwierciedlić rodzima kinematografia. Przykładem była seria filmów dokumentalnych powstała na zlecenie Telewizji Polskiej, traktująca o tej tematyce w mniej lub bardziej kontrowersyjny sposób. Jednym z głośniejszych tytułów była *Arizona* (1997) Ewy Borzęckiej. Przedstawiane przez nią obrazy skrajnej biedy i braku możliwości wyjścia z niej wzbudziły wiele dyskusji; krytyczną ocenę dokumentu sformułował na przykład Marcel Łoziński[2]. Grupa obejmująca takich twórców jak Ewa Borzę-

[1] Z. Mikołajewicz, *Ekonomiczne i społeczne skutki procesu transformacji w Polsce*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio H, Oeconomia” 2003, nr 37, s. 361–373.

[2] „To film głęboko kłamliwy i niemoralny. Przedstawia ludzi totalnie zdegenerowanych, żyjących na krańcu człowieczeństwa, jak zwierzęta, jak coś godnego pogardy”, B. Staszczyszyn, *Ja, czyli świat* –

cka, Marcin Koszałka, Jan Sosiński czy Jerzy Śladkowski została przez Tadeusza Lubelskiego nazwana „szkołą Fidyka”[3]. Henryk Dederko, zaliczany do tej „szkoły”, również w 1997 roku realizuje film *Witajcie w życiu* portretujący ówczesne społeczeństwo. U Borzęckiej bohaterowie odurzają się tytułowym tanim winem, u Dederki zaś – świetlaną wizją przyszłości roztaczaną przez amerykańską korporację.

Film „sprzedawany”[4] przez Henryka Dederkę i Jacka Gwizdałę traktuje o firmie Amway, zajmującej się marketingiem wielopoziomym, o technikach manipulacji i ludzkich marzeniach. W czasopiśmie „Kino” z 1998 roku Maria Malatyńska pisała: „Wbrew pozorom *Witajcie w życiu* nie jest filmem o «pewnej firmie» ale, niestety, jest filmem o nas. Jest rejestracją pewnego etapu polskiej świadomości. Tej świadomości, której przejawy oglądamy na co dzień”[5].

Cel i metodologia

W dyskursie filmoznawczym, a także we współczesnej świadomości Polaków, znane są nazwiska „wielkich dokumentalistów”, takich jak Kazimierz Karabasz (*Muzykanci*, 1960), Krzysztof Kieślowski (*Gadające głowy*, 1980) czy Marcel Łoziński (*Ćwiczenia warsztatowe*, 1986). Wymienieni twórcy kojarzeni są głównie z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych (obecnie Wytwórnią Filmów Dokumentalnych i Fabularnych) w Warszawie – miejscem prestiżowym na tle studiów poza stolicą. Twórczość wspomnianych reżyserów jest dość gruntownie opracowana[6]. W cieniu środowiska warszawskiego pozostaje łódzkie – choć kinomani znają nazwiska osób związanych z Wytwórnią Filmów Oświatowych w Łodzi, takich jak Bogdan Dziworski[7], Andrzej Barański[8] czy Grzegorz Królikiewicz[9]. Reżyserem wciąż pozostającym na marginesie polskiego kina jest Henryk Dederko, któ-

polski dokument socjologiczny, <https://culture.pl/pl/artykul/ja-czyli-swiat-polski-dokument-socjologiczny> (dostęp: 5.05.2022).

[3] Choć jest to ciekawe spostrzeżenie, to wątpliwości wzbudza zastosowana przez badacza terminologia. Owszem, Andrzej Fidyk był wówczas szefem Redakcji Filmów Dokumentalnych w 1. programie Telewizji Polskiej, zatem decydował o tym, co było produkowane, oraz przyczyniał się do realizacji tych filmów. Niemniej, nie kształcił żadnego z wymienionych twórców, nie tworzył również dzieł podobnych do tych, które wyszły spod ręki Dederki czy Borzęckiej. Nie należy zatem tworzyć w tym przypadku analogii do „szkoły Karabasza”, która faktycznie miała miejsce w polskim kinie. Natomiast, faktycznie, warto dostrzec tendencję, o której Lubelski wspomina.

T. Lubelski, *Współczesny polski film dokumentalny*, <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny> (dostęp: 2.07.2024).

[4] Już w napisach początkowych twórcy nawiązują do działalności Amwaya, informując, że „sprzedają film”.

[5] M. Malatyńska, *Jak po mydle... rzecz o przygodzie Henryka Dederki*, „Kino” 1998, nr 1, s. 3.

[6] M. Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009; M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, Wydawnictwo Więź, Warszawa 2008; *Kieślowski po latach. W zwierciadle opinii i wspomnień*, red. S. Zawisliński, K. Zmysłowska, Stowarzyszenie Filmowe KinoArt, Łódź 2016.

[7] Zob. T. Sobolewski, *Bogdan Dziworski*, Narodowy Instytut Audiowizualny, Warszawa 2016.

[8] Zob. P. Marecki, *Barański. Przewodnik „Krytyki Politycznej” [wywiad-rzeka]*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009; P. Jaskulski, *Dodatki filmowe Andrzeja Barańskiego. Rozmowa-rzeka*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2024.

[9] Zob. P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz. Pracując dla przyszłości*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011; M. Dondzik, *Grzegorz Królikiewicz – ostatni wywiad*, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2023.

rego dorobek twórczy nie stał się dotąd przedmiotem filmoznaucznych badań. Wydawnictwa monograficzne, takie jak *Historia polskiego filmu dokumentalnego*^[10] czy *Elementarz Wytwórnii Filmów Oświatowych*^[11] mogłyby – zdaje się – uwzględnić sylwetkę filmowca. W rzeczywistości zawarte w nich informacje są zdawkowe lub nie ma ich wcale.

Niniejszy artykuł stanowi próbę rekonstrukcji perypetii produkcyjno-dystrybucyjnych filmu dokumentalnego *Witajcie w życiu*. Celem tekstu jest uporządkowanie kwestii licznych procesów sądowych wytaczanych twórcom filmu przez Amway Polska oraz Network TwentyOne. Praca oparta jest na metodologii nowej historii filmu, badaniu recepcji i dystrybucji oraz na analizie tekstualnej filmu. Bazuje zaś na wywiadach z reżyserem Henrykiem Dederką i producentem Jackiem Gwizdałą, na wzmiankach i artykułach prasowych oraz, co najważniejsze, na dokumentach produkcyjnych i sądowych udostępnionych przez Jacka Gwizdałę, znajdujących się w jego archiwum.

Aby lepiej zrozumieć zamysł twórczy stojący za filmem dokumentalnym Dederki o amerykańskiej korporacji, warto przyrzeć się bliżej sylwetce reżysera sprzed *Witajcie w życiu*. W wyniku zainteresowania medycyną i działaniem ludzkiego umysłu Henryk Dederko podjął studia w Instytucie Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jako absolwent psychologii na początku lat 70. postanowił zdawać na reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi. Wspomina: „W Żączku, w pracowni fotograficznej, zawiązała się grupa osób starających się dostać do Szkoły Filmowej”^[12]. Był przygotowany do egzaminów, miał doświadczenie literackie i praktykę w zdawaniu egzaminów. „Przygotowałem więc fotografie – pisze Dederko – które można było pokazać na egzaminach. Nadałem im styl awangardowy, czyli taki, jaki był pokazywany na wystawach w Krakowie”^[13]. Z grupy studenckiej utworzonej na Żączku dostali się prawie wszyscy.

Podczas studiów zrealizował trzy filmy krótkometrażowe. Pierwszym z nich był *Obywatel w zielonej koszuli* (1973) opowiadający o bohaterze, który decyzją kolegium ds. wykroczeń zostaje skazany na jeden dzień bezpłatnych prac społecznych. W tym samym roku nakręcił również *Mechaniczną narzeczoną* (1973), krótkometrażowy film dokumentalny rejestrujący pokaz samochodów Fiat 126p, robotników przyglądających się wydarzeniu, grające w tle kapele oraz rozmowy uczestników (z offu). Akcja rozgrywa się w Łodzi. Etiuda jest dlatego istotna, że Dederko spotyka się ze swego rodzaju ocenowaniem. Reżyser wspomina: „Pierwszy zakaz projekcji miałem w Szkole Fil-

Przed Amwayem – psychologia i etiudy

[10] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

[11] M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, *Elementarz Wytwórnii Filmów Oświatowych*, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź 2018.

[12] Wywiad autorki z Henrykiem Dederką, 13 kwietnia 2022 roku, archiwum prywatne autorki (dalej: APA).

[13] Wywiad autorki z Henrykiem Dederką, 23 kwietnia 2022 roku, APA.

mowej z filmem *Mechaniczna narzeczona*. Film zajął pierwsze miejsce w Plebiscycie Studentów, a rektor wstawił ten film na półkę^[14]. Henryk Dederko zamiast pokazania propagandowego „obiekta”, opiewanego w Polskiej Kronice Filmowej, ukazał zwykłych ludzi komentujących to wydarzenie. Rok później zrealizował *Dożynki* (1974). „Był to film na motywach «Wniebowstąpienia» Konwického. Po pozytywnej kolaudacji dostałem ostrego ataku krytycyzmu i pozostawiłem w montażowni film rozciąć na kilka rolek. Po latach trochę żałuję^[15]. W efekcie film absolutyjny Henryka Dederki jest niedostępny.

Reżyser ukończył studia w 1975 roku. W tamtym czasie PWSFTviT nie miała środków na finansowanie filmów dyplomowych, więc młodzi filmowcy na własną rękę musieli szukać różnych dróg pozyskania pieniędzy. Jedną z opcji było udanie się do Wytwórni Filmów Oświatowych. Wytwórnia stała się w latach 70. miejscem debiutu wielu utalentowanych twórców, określanych jako Pokolenie WFO^[16]. Zalicza się do niego między innymi Bogdana Dziworskiego, Marka Koterskiego, Wojciecha Wiszniewskiego czy właśnie Dederkę. Ważnym kontekstem jest również fakt, że w latach 70. Wytwórnia zaczęła, niezwykle dla niej zyskowną, produkcję reklam. Założenie było takie, aby młodzi, nowo pozyskani twórcy realizowali te zamówienia. Zdaniem Wytwórni mieli oni wykazywać większe zrozumienie w dziedzinie promocji^[17]. Tak też Henryk Dederko zrealizował swój pierwszy film zawodowy – reklamę autobusów. „Paranoja propozycji – wyznaje – polegała na tym, że autobusów w PRL było za mało, na autobusach wisiały winogrona z ludzi, pasażerowie ginęli zdeptani w tłoku, a Ministerstwo Komunikacji chciało się pochwalić zakupem nowych autobusów [...] Nienawidzę reklamówek, nienawidzę propagandy, a uwielbiam absurd, czemu dałem wyraz w utworze *Opinie z trasy*”^[18].

Dzięki temu filmowi Dederko związał się z łódzkim środowiskiem filmowym i został w nim na dłużej, WFO zaoferowała mu bowiem stałą pracę. Po reklamie zrealizował serię krótkich dokumentów, jeden z cyklu *Alfabet seksu*, zatytułowany *Jak to jest* (1977), w którym poruszył kwestie wychowania seksualnego. Następny film, *Spis* (1978), obrazował Narodowy Spis Powszechny. O.N.C. (Ojczyzna, Nauka, Cnota) z 1980 roku przybliżył postać Czesława Paczkowskiego, który przez kilkadziesiąt lat spędzał wczasy na odbudowie stolicy. Od krótkich filmów dokumentalnych przeszedł do średniometrażowych fabuł telewizyjnych, produkowanych przez Telewizyjną Wytwórnę Filmową Poltel (Telewizja Polska przestała wówczas zlecać produkcje filmów niezależnym od niej wytwórniom i stworzyła swoją własną). Wyprodukowany tam w 1981 roku film *Errata, czyli sceny pokutne w nowych*

[14] Wywiad autorki z Henrykiem Dederką, 27 marca 2022 roku, APA.

[15] Wywiad autorki z Henrykiem Dederką, 9 maja 2022 roku, APA.

[16] M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, op. cit., s. 194. „Pokolenie WFO” to określenie użyte przez krytyka Oskara Sobańskiego.

[17] Ibidem, s. 209.

[18] Wywiad autorki z Henrykiem Dederką, 27 marca 2022 roku, APA.

osiedlach został skierowany do dystrybucji dopiero w 1984 roku. Zespół Filmowy „Aneks” Grzegorza Królikiewicza wyprodukował kolejny film Dederki, zatytułowany *Wylap* (1982), opowiadający o młodym naukowcu, który do swoich nietypowych badań potrzebuje pozyskać kilkadziesiąt psów. Ten obraz również został odłożony i dopuszczony do dystrybucji dopiero w 1984 roku. „Filmy *Wylap* i *Errata, czyli sceny pokutne w nowych osiedlach* – tłumaczy reżyser – miały szlaban na emisję przez 3 lata. Była to kara za to, że w stanie wojennym nie chciałem ich zaprezentować osobiście w TVP”[19].

Pod koniec lat 80. Dederko wrócił do WFO, nakręcił jeden krótki film biograficzny o Tomaszu Machcińskim pt. *Incognito* (1988). Natomiast w latach 90. zrealizował dla Telewizji Polskiej dwa spektakle telewizyjne *Bruno* (1989) i *Czterdzieści minut* (1993) oraz film biograficzny o Krzysztofie Fusie *Autobiografia pośmiertna kaskadera Fusa* (1993). Po czteroletniej przerwie nakręcił *Kto powiedział, że życie ma być łatwe* (1997) – dokument o Jerzym Górskim[20], mistrzu świata w triathlonie, i przełomowy dla swojej kariery film dokumentalny *Witajcie w życiu* (1997) o korporacji Amway.

Dla Henryka Dederki historia z korporacją zaczyna się, gdy sam miał zostać „prospektem” Amwaya. „Koleżanki z Wytwórni Filmów Oświatowych – wspomina reżyser – postanowiły mnie zasponsorować, czyli pozyskać do systemu”[21]. Osoby znajdujące się w kręgu Amwaya, specjalnie szkolone, wiedziały, że nie mogą przyszłego pracownika bezpośrednio powiadamiać o chęci zwerbowania. Spotkanie powinno być skupione wokół innego pretekstu, w wyniku którego osoby będące w systemie zachęcą znajomego do uczestnictwa w korporacyjnym życiu. „Więc zaprosiły mnie – mówi reżyser – i w takim dość biednie urządzonej mieszkaniu mówiły mi o milionach, które możemy zaraz mieć w rękach. Tylko wystarczy nie posługiwać się intelektem”[22]. Korporacja urządzała spotkania, podczas których dystrybutorzy w samych superlatywach przedstawiali działanie Amwaya. Nakłaniali przy tym do przyjęcia określonego punktu widzenia i stylu życia. Reżyser brał udział w takich mityngach. „Wyrzuc wszystkie książki, które masz. Zanieś je do piwnicy, zostawisz tylko poradnik Amwaya i książki o podróżach. Porzuc szwagrów, czyli osoby z rodziny, które mogą mówić ci, że to nie przynosi owoców”[23] – cytuje dokumentalista. Amway wymagał od swoich pracowników zupełnego odcięcia od świata zewnętrznego, czyli środowiska poza korporacją. „Jeśli jeszcze miałbyś wątpliwości jakies – podkreśla reżyser – to się mówi: «Człowieku to jest odkrycie na miarę kopernikańską. To jest odkrycie na miarę wynalazku koła,

Próba pozyskania do systemu – jak Dederko miał zostać prospektem

[19] Ibidem.

[20] Po dwudziestu latach powstał głośny film fabularny o Jerzym Górskim pt. *Najlepszy* (reż. Łukasz Palkowski, 2017). Henryk Dederko nie zyskał rozgłosu, mimo że to on odkrył tego bohatera.

[21] Rozmowa Michała Dondzika z Henrykiem Dederką, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=carLw8wHEIU&t=1272s&ab_channel=MuzeumKinematografii (dostęp: 2.07.2024).

[22] Ibidem.

[23] Ibidem.

więc słuchaj, bo ja do ciebie mówię. Jestem twoim aplajnem. Ty nie możesz mnie krytykować. Ty mnie możesz ubóstwiać»”[24]. Uczestnicząc w spotkaniach rekruterów Amwaya, Dederko stał się „szpiegiem” poznającym sposób funkcjonowania korporacji.

Drugą inspiracją do powstania *Witajcie w życiu* był reportaż Mariusza Szczygła pt. *Zabierz nas do diamentu* opublikowany w „Gazecie Wyborczej”. Dopiero po przeczytaniu tego tekstu Dederko wiedział, że to temat idealny na film dokumentalny. Także początkowa wersja scenariusza oparta była na owym reportażu. „Najczęściej – przyznaje – zajmowałem się «przygodami ludzkiego umysłu»: np. metodami i skutkami manipulacji, obserwacją, co się dzieje, gdy umysł działa według jakiejś tendencji, co się dzieje, gdy umysłowi pozwala się robić, co on chce, jakie są granice empatii itp.”[25]. Interesowało go, w jaki sposób umysł ludzki odcina się od krytycyzmu i od racjonalności, co miało miejsce właśnie w przypadku osób zaangażowanych w życie Amwaya.

Dla producenta, Jacka Gwizdały, „historia tego filmu zaczęła się 24 lata temu, kiedy to ówczesny szef redakcji filmów dokumentalnych pierwszego programu telewizji publicznej Andrzej Fidyk zaproponował mi wyprodukowanie tego filmu”[26]. Pierwszy scenariusz oparty na reportażu Szczygła okazał się niemożliwy do zrealizowania. „Niestety – wyznaje reżyser – Amway zablokował dostęp do ludzi, których opisał Szczygieł, musiałem więc zmienić pierwotną koncepcję”[27]. Scenariusz nosił tytuł *Czternaście mięśni*[28] – tyle jest potrzebnych, żeby na twarzy człowieka powstał uśmiech. Natomiast w umowie z 21 marca 1997 roku zawartej między TVP a Contra Studio widnieje tytuł: *Wygranych nikt nie rozlicza*[29], który był pomysłem Szczygła. Z kolei *Witajcie w życiu*, czyli ostateczny tytuł, to słowa prezentera korporacji rozbrzmiewające na końcu filmu.

Witajcie w życiu – antyreklama korporacji

Bohaterami *Witajcie w życiu* są korporacyjni dystrybutorzy: Paweł Grzyb, Bogdan Plusa, Iwona Zan, Ewa Zimnicka, Bożena Redak, Stanisław Adam Jakobiuk, Ryszard Świętosławski, oraz młody kandydat na biznesmena – Dariusz Fedak. „Bohaterowie filmu mieli poczucie, że idea sprzedaży Amwaya jest ignorowana przez media. Zrobiłem więc film, który byłby realizacją ich marzeń”[30] – wyjaśnia reżyser. Henryk Dederko nie zlekceważył koncepcji, na której opierała się korporacja, i nakręcił film w taki sam sposób, w jaki kręci się reklamy, czyli pozor-

[24] Ibidem.

[25] Rozmowa autorki z Henrykiem Dederką, 22 maja 2022 roku, APA.

[26] Rozmowa Michała Dondzika z Jackiem Gwizdałą, *Rozmowa z Jackiem Gwizdałą / Witajcie w życiu*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=KPqkixxYOSU&t=1886s> (dostęp: 2.07.2024).

[27] R. Pawłowski, *Dederko. Nie będziesz miał innych aplajnow przede mną*, *Duży Format*, 30.10.2009, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,7197377,dede>

rko-nie-bedziesz-mial-innych-aplajnow-przede-mna.html (dostęp: 2.07.2024).

[28] Scenariusz filmu dokumentalnego *Czternaście mięśni* H. Dederki, archiwum Jacka Gwizdały (dalej: AJG).

[29] Umowa między Telewizją Polską a Contra Studio, 21 marca 1997 roku, AJG.

[30] Wywiad autorki z Henrykiem Dederką, 9 maja 2022 roku, APA.

nie była to promocja Amwaya. Doświadczenie z tego typu projektami zdobywał w latach 70. przy wspomnianych *Opiniach z drogi*. Reżyser po raz kolejny pokazał się od strony kontestatora systemu, który pozornie opiewa.

Pierwsza sekwencja przynosi na pozór apologetyczny obraz korporacji, która głosi, że dzięki niej można stać się kimś wyjątkowym i odnieść sukces. Następnie narrację przejmuje perspektywa, która przeprowadza widza przez cały proces kształtowania osobowości człowieka sukcesu. Na początku jest on „karmiony” wizją bycia bogatym. W nawiązaniu do kultu pieniądza i strategii szkoleniowej firmy Amway, w filmie wielokrotnie pojawia się niediegetyczny dźwięk monety upadającej na szkło lub wysuwanego z kasy banknotu. Jeśli ktoś ma wątpliwości, ten impulsywny dźwięk ma motywować do dalszego działania. Pochwalne formułki recytowane przez dystrybutorów zestawione są ze schematami demonstrującymi rzeczywiste działanie piramidy finansowej. Motywacyjne przemowy zostają przerwane napisami początkowymi, którym towarzyszy scena walca rozjeżdżającego budziki. „To jest apel Amwayowców, którzy mówią: «Wyrzuć budzik i idź z nami. Nie musisz wstawać o godzinie 6 rano, żeby iść do pracy. Wstajesz, o której zechcesz, pracujesz w domu i jesteś wolny»”^[31] – wyjaśnia reżyser.

Ważnym elementem kształtowania osobowości przez korporację Amway są materiały pomocnicze, w tym literatura motywacyjna, taka jak *Strzał w dziesiątkę*^[32], która propaguje wyższość Ameryki nad innymi państwami i przynależność do Amwaya jako jedyną możliwość osiągnięcia sukcesu. Inne tytuły pojawiające się w kadrze za Bogdanem Płusą (dystrybutorem) to *Przyjazny kapitalizm. Jak pomagać ludziom, by pomóc sobie*^[33] autorstwa współzałożyciela Amway Corporation, *Siła żywego słowa w biznesie. Jak osiągnąć zamożność nie mając kapitału*^[34], *Być panem swego czasu i swego życia*^[35] czy *Być liderem, czyli jak przewodzić innymi*^[36]. Konieczne jest też korzystanie z motywacyjnych materiałów dźwiękowych zrealizowanych przez Network TwentyOne. Dystrybutor Stanisław Adam Jakobiuk odsłuchuje kasety pt. *Osiem punktów* i nie tylko przedstawia instrukcje, jak być *self-made man* z użyciem produktów Amwaya, lecz także pokazuje to na własnym przykładzie. W warstwie wizualnej dokumentalista ironicznie komentuje słowa płynące z taśmy. Znamienne jest ujęcie, w którym dystrybutor sprowadzony zostaje do roli pucybuta. Widzimy go skulonego u stóp plastikowej figury czarnoskórego sługi. Jest to komentarz do

[31] Rozmowa Michała Dondzika z Henrykiem Dederką, op. cit.

[32] W. Cross, *Strzał w dziesiątkę. Amway tajemnica sukcesu. Jak jedna trafna decyzja może zmienić życie milionów ludzi*, tłum. W. Grajkowska, Wydawnictwo Medium, Konstancin-Jeziorna 1996.

[33] R.M. DeVos, *Przyjazny kapitalizm. Jak pomagać ludziom, by pomóc sobie*, tłum. J. Marzęcki, Wydawnictwo Medium, Konstancin-Jeziorna 1994.

[34] R. Holland, *Siła żywego słowa w biznesie. Jak osiągnąć zamożność nie mając kapitału*, tłum. W. Sadowski, Wydawnictwo Studio Emka, Warszawa 1994.

[35] A. Lakein, *Być panem swego czasu i swego życia*, tłum. J. Woliński, Wydawnictwo Ethos, Warszawa 1994.

[36] J.C. Maxwell, *Być liderem, czyli jak przewodzić innymi*, tłum. M. Czekański, Wydawnictwo Medium, Konstancin-Jeziorna 1983.

amerykańskiego wzoru czy też amerykańskiego mitu „od pucybuta do milionera”. W rzeczywistości dystrybutorzy pozostają na dnie piramidy finansowej, pracując na ludzi na jej szczycie.

Z „prospektem”, zmanipulowanym już wizją posiadania, przeprowadzony zostaje wywiad środowiskowy. Kandydat powinien sporządzić listę „podejrzanych, którzy mogą się przyłączyć” [37] spośród rodziny i znajomych, łącznie z numerami telefonów. Metodą powielania. Poszukiwani są ci najmiłsi, najaktywniejsi, najbogatsi, po prostu najlepsi, ale również ci, co noszą wąsy lub brodę, są fryzjerami bądź pracują na siłowni, jednym słowem: wszyscy. Gdy już listę kontaktów się stworzy, „prospekt” dostaje instrukcję rozmowy przez telefon. Najważniejszy w rozmowie jest entuzjazm oraz to, żeby ją szybko zakończyć. Potencjalnego „prospekta” nie można okłamywać, wskazane jest zaś robienie „drobnych wykrętów”. W procesie kształtowania się nowej tożsamości istotne jest także ówczesne ścieranie się w Polsce starego z nowym, co pokazuje scena niszczenia telewizorów i palenia kaset VHS z przebojami lat 90.: *Psów II: Ostatnia krew* (reż. Władysław Pasikowski, 1994) i *Młodych wilków* (reż. Jarosław Żamojda, 1995). „Bo to są złe filmy, to są filmy i książki, które źle wpływają na myślenie człowieka. Człowiek musi myśleć pozytywnie, dobrze musi myśleć. Nie może oglądać złych filmów, nie może słuchać złych wiadomości w telewizji” [38].

Jako że wizerunek firmy opiera się na samych ludziach sukcesu, przy odtwarzaniu kolejnej kasety motywacyjnej zatytułowanej *Lekcja historii* nie może zabraknąć autorytetu. Jest nim Doug Wead (doradca George’a Busha, prezydenta Stanów Zjednoczonych), który mówi: „Wstańcie! Wstańcie! Kto decyduje o waszym życiu? Ja dam wam tę szansę. Weźcie ją” [39]. Dederko manifestuje przebudźcowanie motywacyjnymi formułami, ukazując „prospekta” niemal odchodzącego od zmysłów. Obraz mężczyzny w słuchawkach zmontowany został z obrazem królika podłączonego do elektrod. Z kolei obraz wyścigu szczurów przypisany zostaje ludziom funkcjonującym poza korporacją Amway. „Wyścig szczurów jest w tradycyjnym biznesie, u nich chodzi tylko o rozwój osobisty” [40] – puentuje ironicznie reżyser.

Perypetie sądowe

Kino Polski Ludowej postrzegane jest często przez pryzmat cenzury, której jedną z prerogatyw było odsyłanie filmów niezgodnych z ideologiczną linią państwa na półkę (stąd termin „półkownik”, czyli film niedopuszczony do dystrybucji). Wiosną 1990 roku rozwiązano Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk. Teoretycznie cenzura się skończyła, jednakże w praktyce przybrała ona inne, nieraz bardziej opresyjne formy. Mimo że film *Witajcie w życiu* powstał na długo po zniesieniu cenzury, to stał się aż trzykrotnym „półkownikiem”. Oto jak wyglądał proces cenzurowania tego filmu w kraju wolnym od cenzury.

[37] Rozmowa Michała Dondzika z Henrykiem Dederką, op. cit.

[38] Rozmowa Michała Dondzika z Jackiem Gwizdą, op. cit.

[39] Cytat z filmu *Witajcie w życiu* (reż. Henryk Dederko, 1997).

[40] R. Pawłowski, *Dederko. Nie będziesz miał...*

Z początku wszyscy pracownicy Amwaya poinformowani o projekcie filmowym byli podekscytowani samą wizją powstania tego dzieła. Panowała ogromna chęć współpracy. Pierwszej projekcji filmu w Contra Studio towarzyszył podziw wobec twórców i samozadowolenie. „Kiedy go obejrzeli – pisze Henryk Dederko – byli zachwyceni, że wreszcie powstał film promujący Amwaya i że będą mogli go użyć do werbowania nowych sprzedawców”[41]. W związku z tym Stanisław Adam Jakobiuk podpisał zgodę na wykorzystanie wizerunku, za co otrzymał wynagrodzenie. Natomiast reszta dystrybutorów zawarła umowy ustne[42]. Na kolaudacji film otrzymał znakomite recenzje. Jak pisał jeden z kolaudantów, Janusz Odziemkowski: „Śmieszny, a zarazem smutny i wstrząsający obraz manipulacji ludźmi. Bardzo dobry film, skłania do przemyśleń, przemawia każdym obrazem”[43].

Sytuacja uległa diametralnej zmianie, gdy dokument – zdaniem reżysera – został wykradzony z Telewizji Polskiej i trafił do władz korporacji w Polsce, którym nie spodobał się stosunek autora do Amwaya[44]. Producent podaje, że innym przełomowym momentem dla odbioru i istnienia filmu mogła być jedna z publikacji. W weekendowym wydaniu „Dziennika Łódzkiego” z 13/14 września 1997 roku ukazał się artykuł napisany przez Bogdana Sobieszka *Wystarczy mieć*, w którym autor skrytykował jego zdaniem nieetyczne formy działania korporacji przedstawione w filmie. „Są wszędzie. Zwłaszcza w małych miasteczkach, z dużym bezrobociem, bo tu łatwo w ludziach zasiać marzenie. Polują na nauczycielki, źle zarabiających lekarzy, ludzi sfrustrowanych. Są stale w pracy. Podstuchują nawet na przystanku”[45] – pisał Sobieszek. W międzyczasie *Witajcie w życiu* zostało wysłane na VIII edycję Festiwalu Mediów Człowiek w Zagrożeniu w Łodzi. Jednakże koincydencja tych dwóch zdarzeń zasiała wątpliwość we władzach Amwaya. Doprowadziło to do pierwszego, prewencyjnego zakazu nałożonego na Contra Studio dotyczącego rozpowszechniania filmu *Witajcie w życiu* wydanego przez Sąd Wojewódzki w Łodzi. „Co jest ciekawe – nadmienia Gwizdała – to pismo jest z 22 listopada, ale 17 listopada już pierwsze sądy w Polsce wydają zakaz rozpowszechniania tego filmu. Nie oglądając go, na podstawie informacji pełnomocnika prawnego”[46]. Zatem film staje się „półkownikiem” jeszcze przed festiwalową premierą, która miała się odbyć tydzień później. Zakaz emisji został jednak przez organizatorów zignorowany. *Witajcie w życiu* otrzymało w konsekwencji główną nagrodę, czyli Białą Kobrę. Zdecydowało o tym jury w składzie: Maria Malatyńska, Lechosław Czołnowski, Stanisław Kruszewski, Zygmunt Skonieczny i Jerzy Trunkwalter. Odbierając statuetkę, Henryk Dederko podziękował redakcji za cierpliwość i decyzję oraz Jackowi Gwizdale

[41] Wywiad autorki z Henrykiem Dederką, 2 kwietnia 2022 roku, APA.

[42] Wyrok Sądu Najwyższego z 26 października 2006 roku, sygn. akt. I CSK 166/06, AJG.

[43] Recenzja Janusza Odziemkowskiego, Warszawa 21 sierpnia 1997 roku, AJG.

[44] Rozmowa Michała Dondzika z Henrykiem Dederką, op. cit.

[45] B. Sobieszek, *Wystarczy mieć*, „Dziennik Łódzki” 1997, 13–14 września, s. 17.

[46] Rozmowa Michała Dondzika z Jackiem Gwizdałą, op. cit.

za odwagę. Natomiast producent poinformował, że posiada już kilka segregatorów ze skargami od amerykańskiej korporacji[47]. „Ja myślę, że w jakiś sposób to pismo odniosło odwrotny skutek”[48] – wspomina Gwizdała. Tak też opisywała to wówczas prasa: „Tymczasem zakaz rozpowszechniania filmu nie mógł być dla niego chyba lepszą reklamą. Na giełdzie w Krakowie pojawiały się bowiem pirackie kopie tego filmu, które ceną przewyższają nielegalne kopie *Titanica*. Można je kupić za 50 zł”[49]. Dokument miał być pokazywany także na Warszawskim Festiwalu Filmowym, ale ze względu na zakaz do projekcji nie doszło. Rozprawy dotyczące zakazu emisji były zaś z różnych względów odraczane. Pełnomocnikiem Amwaya był wówczas Jerzy Naumann, który w 1998 roku został członkiem Rady Programowej w... Centrum Monitoringu Wolności Prasy[50].

Wytaczając wiele procesów, firma dążyła zapewne do definitywnego zablokowania filmu. Był pozew cywilny z powództwa dystrybutorów Amwaya przeciwko TVP S.A. i firmie Contra Studio. Bohaterowie filmu zgodzili się bowiem na wzięcie udziału w projekcie o „pozytywnym myśleniu”, do którego finalizacji nigdy nie doszło; wnioskowali zatem o usunięcie wszystkich scen, dzięki którym widz mógłby rozpoznać ich wizerunek oraz o opublikowanie przeprosin w miesięczniku „Film” oraz w „Dzienniku Łódzkim”. Sąd Okręgowy w Łodzi po obejrzeniu filmu przyznał rację powodom. Twórcy złożyli apelację, której skutkiem był zakaz emisji. Contra Studio wniosło o kasację. W efekcie w 2006 roku Sąd Najwyższy stwierdził, że film ten ma skomplikowaną strukturę i zwrócił uwagę na istotny aspekt, że dotychczasowe sądy wydające wyroki nie miały predyspozycji i wiedzy do rozstrzygnięcia sprawy[51]. Powołano zatem biegłego, filmoznawcę Andrzeja Pitrusa, który stwierdził, że film dokumentalny może być opiniodawczy i zawierać autorską wypowiedź twórcy[52]. Sąd Najwyższy w konsekwencji uchylił zaskarżony wyrok w stosunku do pozwanego Contra Studio. Jednocześnie sprawę w zakresie ponownego rozpoznania i rozstrzygnięcia o kosztach postępowania kasacyjnego przekazał do Sądu Apelacyjnego[53]. W drugim pozwie cywilnym Amway wniosł o naruszenie dóbr osobistych, a trzeci pozew wpłynął od organizacji Network TwentyOne Poland o propagowanie fałszywych informacji. Sąd uznał, że należy z filmu usunąć jedynie ostatnią planszę informującą o tym, ile przychodów otrzymują dystrybutorzy. Dane te nie

[47] Cytat z filmu *Szlaban*, reż. Adam Bogoryja-Zakrzewski, 2001.

[48] Rozmowa Michała Dondzika z Jackiem Gwizdałą, op. cit.

[49] Ł. Głowacki, *Amway oskarża twórców filmu*, „Życie” 1998, nr 106, 7 maja 1998, s. 1.

[50] R. Pawłowski, *Witajcie na ekranie!*, Wyborcza.pl, 11.10.2009, <https://wyborcza.pl/7,75410,7133937,witajcie-na-ekranie.html> (dostęp: 2.07.2024).

[51] Wyrok Sądu Najwyższego z 26 października 2006 roku, op. cit.

[52] K. Sobczak, *Dwanaście lat sądy zajmują się filmem o Amwayu*, Prawo.pl, 10.06.2009, <https://www.prawo.pl/prawnicy-sady/dwanascie-lat-sady-zajmuja-sie-filmem-o-amwayu,29176.html> (dostęp: 2.07.2024).

[53] Wyrok Sądu Najwyższego z 26 października 2006 roku, op. cit.

zostały bowiem zaczerpnięte u źródła, gdyż Amway nie udzielił do nich dostępu. Autorzy posłużyli się zatem statystykami zewnętrznymi.

Kolejny proces toczył się w kolegium do spraw wykroczeń. Instancja ta zajmuje się osądzaniem przestępczości na mniejszą skalę, aby odciążyć sądy^[54]. Tymczasem twórcy filmu zostali oskarżeni o nieuczciwą konkurencję, czyli współpracę z innymi markami kosmetycznymi w celu wyprodukowania filmu niekorzystnego dla korporacji. „Amway twierdzi – komentuje Henryk Dederko – że wpłynąłem na ich dochody, a sądy traktują to z najwyższą powagą. Zdaniem firmy doszło nie tylko do krytycznej oceny, ale do bluźnierstwa. Stosunek do tego, co robią, ma charakter religijny. Lider to osoba, której przysługuje status edyfikacji, czyli wypowiedania się z najwyższą czcią. Ktoś, kto ocenia krytycznie z zewnątrz, dokonuje aktu bluźnierstwa. W tym stanie są utrzymywani ich wynawcy”^[55].

Łącznie korporacja wytoczyła pięć procesów przeciwko twórcom filmu. Warto wspomnieć, że Amway w jednym z pism procesowych zażądał fizycznego zniszczenia kopii z filmami^[56], co jest interesujące w kontekście palenia kaset, które pojawia się zresztą w jednej ze scen *Witajcie w życiu*. W tym czasie, mimo zablokowanej dystrybucji filmu, miały miejsce nielegalne projekcje oraz sprzedaż pirackich kaset VHS. „Amway – pisze dokumentalista – zafundował mi chyba najdroższą i najdłuższą promocję filmu w historii polskiej kinematografii. Nie wiem, jak ludzie o takim potencjale intelektualnym mogli sobie w ten sposób strzelić w stopę”^[57]. W 1998 roku na antenie Radia ZET wyemitowane zostały fragmenty ścieżki dźwiękowej *Witajcie w życiu*, a na łamach „Gazety Wyborczej”^[58] pojawiły się wydrukowane listy dialogowe. Wyemitowany został także odcinek programu TOK-SZOK poświęcony rozmowie o dokumencie Dederki. Natomiast w 2010 roku na platformie YouTube został opublikowany cały film podzielony na pięć części. Liczba wyświetleń pod pierwszą częścią wynosi 196 741^[59].

Procesy z korporacją Amway rozciągnęły się w czasie, od 1997 roku aż do 2015, w którym to Sąd Apelacyjny w Warszawie ponownie rozpatrzył sprawę. Podmiot uznał apelację twórców dotyczącą przede wszystkim zarzutu podawania nieprawdziwych danych na temat korporacji (o dystrybucji i zyskach)^[60]. Zezwolił

[54] Rozmowa Michała Dondzika z Jackiem Gwizdą, op. cit.

[55] W. Grejciun, „*Witajcie w życiu*”, czyli historia filmu, który od 15 lat leży na półce, TOKFM.pl, 18.12.2012, <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,13067773,witajcie-w-zyciu-czyli-historia-filmu-ktory-od-15-lat-lezy.html> (dostęp: 2.07.2024).

[56] Rozmowa Michała Dondzika z Jackiem Gwizdą, op. cit.

[57] D. Kawczyńska, Reżyser „*Witajcie w życiu*”: Amway zafundował mi długą i drogą promocję filmu

[ROZMOWA], Wyborcza.pl, 26.03.2014, <https://wyborcza.pl/7,75410,15689757,rezyser-witajcie-w-zyciu-amway-zafundowal-mi-dluga-i-droga.html> (dostęp: 2.07.2024).

[58] *Witajcie w życiu – scenopis*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 101, s. 19–23.

[59] *Witajcie w życiu AMWAY [część 1]*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Xhd9byZgS7Q&t=194s> (dostęp: 2.07.2024).

[60] Rozmowa Michała Dondzika z Jackiem Gwizdą, op. cit.

tym samym na dystrybucję filmu. Mimo to sytuacja nie uległa zbyt dużej zmianie, ponieważ Telewizja Polska ma pełnię praw do rozpowszechniania filmu w kinach, w telewizji i na nośnikach cyfrowych. TVP nie złożyła wniosku o kasację, nie chciała się zrzec praw czy odsprzedać ich producentowi wykonawczemu ani nie wyraziła zgody na projekcję festiwalową, gdy jeszcze miała taką możliwość. Punktem zwrotnym historii *Witajcie w życiu* jest listopad 2020 roku i XXX edycja Festiwalu Mediów Człowiek w Zagrożeniu w Łodzi, która w obliczu pandemii COVID-19 przeniosła seanse do Internetu. Wydany w 1997 roku zakaz rozpowszechniania nie przewidywał takiego pola eksploatacji dzieł filmowych. Również umowa z TVP nie dotyczyła Internetu. Producent wykonawczy założył zatem, że można ten film po latach legalnie pokazać. Nowe medium dało nowe życie trzykrotnemu „półkownikowi”.

Podsumowanie

Perypetie dokumentalnego filmu Henryka Dederki *Witajcie w życiu* stanowią interesujący przykład nowego typu cenzury, który pojawił się w Polsce w latach 90. XX wieku. W dekadzie tej dało się dostrzec dwa rodzaje uzasadnień do żądań ograniczenia rozpowszechniania. Z jednej strony, powoływano się na prawo dotyczące obrazy symboli i uczuć religijnych, czyli art. 196 Kodeksu karnego. Tak było w przypadku wprowadzonego do polskich kin w 1995 roku brytyjskiego dramatu Antonii Bird *Ksiądz* (1994), traktującego o młodym księdzu homoseksualistcie. W ówczesnej rzeczywistości tematyka filmu wzbudzała skrajne emocje, dochodziło do licznych protestów przed kinami, poruszeni wierni domagali się zdjęcia bluźnierczego filmu z ekranów.

Z drugiej strony, żeby cenzurować dzieła filmowe, korzystano z paragrafów o ochronie dóbr osobistych (art. 24 Kodeksu cywilnego), oraz o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji (art. 14 Ustawy z dnia 16 kwietnia 1993 roku o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji), co działo się przy powyżej opisanej sprawie *Witajcie w życiu*. Historia postępowania sądowego wobec twórców dokumentu wykazała, że współczesna cenzura materiałów audiowizualnych opiera się ponadto na prozaicznej przewlekłości postępowania sądowego, skutecznie blokującej ich rozpowszechnianie.

BIBLIOGRAFIA

- Cross Wilbur, *Starzał w dziesiątkę. Amway tajemnica sukcesu Jak jedna trafna decyzja może zmienić życie milionów ludzi*, tłum. Wanda Grajkowska, Wydawnictwo Medium, Konstancin-Jeziorna 1996.
- DeVos Richard M., *Przyjazny kapitalizm. Jak pomagać ludziom, by pomóc sobie*, tłum. Józef Marzęcki, Wydawnictwo Medium, Konstancin-Jeziorna 1994.
- Dondzik Michał, *Grzegorz Królikiewicz – ostatni wywiad*, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2023.
- Dondzik Michał, Jajko Krzysztof, Sowiński Emil, *Elementarz Wytwórnii Filmów Oświatowych*, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź 2018.

- Głowacki Łukasz, *Amway oskarża twórców filmu*, „Życie” 1998, nr 106, 7 maja 1998, s. 1.
- Grejciun Wojciech, „Witajcie w życiu”, czyli historia filmu, który od 15 lat leży na półce, TOKFM.pl, 18.12.2012, <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,13067773,witajcie-w-zyciu-czyli-historia-filmu-ktory-od-15-lat-lezy.html> (dostęp: 2.07.2024).
- Hendrykowski Marek, *Marcel Łoziński*, Wydawnictwo Więź, Warszawa 2008.
- Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Holland Ron, *Siła żywego słowa w biznesie. Jak osiągnąć zamożność nie mając kapitału*, tłum. Wacław Sadkowski, Wydawnictwo Studio Emka, Warszawa 1994.
- Jaskulski Paweł, *Dodatki filmowe Andrzeja Barańskiego. Rozmowa-rzeka*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2024.
- Jazdon Mikołaj, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.
- Kawczyńska Dominika, *Reżyser „Witajcie w życiu”: Amway zafundował mi długą i drogą promocję filmu [ROZMOWA]*, Wyborcza.pl, 26.03.2014, <https://wyborcza.pl/7,75410,15689757,rezyser-witajcie-w-zyciu-amway-zafundowal-mi-dluga-i-droga.html> (dostęp: 2.07.2024).
- Kieślowski po latach. *W zwierciadle opinii i wspomnień*, red. Stanisław Zawisliński, Krystyna Zamysłowska, Stowarzyszenie Filmowe KinoArt, Łódź 2016.
- Kletowski Piotr, Marecki Piotr, *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.
- Lakein Alan, *Być panem swego czasu i swego życia*, tłum. Jerzy Woliński, Wydawnictwo Ethos, Warszawa 1994.
- Lubelski Tadasz, *Współczesny polski film dokumentalny*, <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny> (dostęp: 2.07.2024).
- Malatyńska Maria, *Jak po mydle... rzecz o przygodzie Henryka Dederki*, „Kino” 1998, nr 1.
- Marecki Piotr, *Barański. Przewodnik „Krytyki Politycznej” [wywiad-rzeka]*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- Maxwell John C., *Być liderem, czyli Jak przewodzić innymi*, tłum. Marek Czekański, Wydawnictwo Medium, Konstancin-Jeziorna 1983.
- Mikołajewicz Zbigniew, *Ekonomiczne i społeczne skutki procesu transformacji w Polsce*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio H, Oeconomia” 2003, nr 37, s. 361–373.
- Pawłowski Roman, *Dederko. Nie będziesz miał innych aplajnów przede mną*, Duży Format, 30.10.2009, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,7197377,dederko-nie-bedziesz-mial-innych-aplajnow-przedemna.html> (dostęp: 2.07.2024).
- Pawłowski Roman, *Witajcie na ekranie!*, Wyborcza.pl, 11.10.2009, <https://wyborcza.pl/7,75410,7133937,witajcie-na-ekranie.html>, dostęp: 2 lipca 2024.
- Recenzja Janusza Odziemkowskiego, Warszawa 21 sierpnia 1997 roku, Archiwum Jacka Gwizdały.
- Rozmowa Michała Dondzika z Henrykiem Dederką, https://www.youtube.com/watch?v=carLw8wHEIU&t=1272s&ab_channel=MuzeumKinematografii (dostęp: 2.07.2024).
- Rozmowa Michała Dondzika z Jackiem Gwizdałą, YouTube, *Rozmowa z Jackiem Gwizdałą / Witajcie w życiu*, <https://www.youtube.com/watch?v=KPqkixxYOSU&t=1886s> (dostęp: 2.07.2024).
- Scenariusz filmu dokumentalnego *Czternaście Mięśni* H. Dederki, Archiwum Jacka Gwizdały.

- Sobczak Krzysztof, *Dwanaście lat sądy zajmują się filmem o Amwayu*, Prawo.pl, 10.06.2009, <https://www.prawo.pl/prawnicy-sady/dwanascie-lat-sady-zajmujaja-sie-filmem-o-amwayu,29176.html> (dostęp: 2.07.2024).
- Sobieszek Bogdan, *Wystarczy mieć*, „Dziennik Łódzki” 1997, 13–14 września.
- Sobolewski Tadeusz, *Bogdan Dziworski*, Narodowy Instytut Audiowizualny, Warszawa 2016.
- Staszczyszyn Bartosz, *Ja, czyli świat – polski dokument socjologiczny*, <https://culture.pl/pl/artykul/ja-czyli-swiat-polski-dokument-socjologiczny> (dostęp: 5.05.2022).
- Umowa między Telewizją Polską a Contra Studio, 21 marca 1997 roku, Archiwum Jacka Gwizdały.
- Witajcie w życiu – scenopis*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 101.
- Witajcie w życiu AMWAY [część 1]*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Xhd9byZgS7Q&t=194s> (dostęp: 2.07.2024).
- Wyrok Sądu Najwyższego z 26 października 2006 roku, sygn. akt. I CSK 166/06, Archiwum Jacka Gwizdały.
- Wywiad Anny Krakowiak z Henrykiem Dederką, 13 kwietnia 2022 roku, archiwum prywatne Anny Krakowiak.
- Wywiad Anny Krakowiak z Henrykiem Dederką, 23 kwietnia 2022 roku, archiwum prywatne Anny Krakowiak.
- Wywiad Anny Krakowiak z Henrykiem Dederką, 27 marca 2022 roku, archiwum prywatne Anny Krakowiak.
- Wywiad Anny Krakowiak z Henrykiem Dederką, 9 maja 2022 roku, archiwum prywatne Anny Krakowiak.

AUTHOR GALLERY

Nie spodziewajcie się obiektywizmu w *Spacerze po_lesie*. Interesują mnie właśnie te elementy przestrzeni, które na co dzień umykają uwadze – zakamarki, przesmyki, ścieżki, zdające się prowadzić donikąd, detale współgrające z innymi w niespodziewany sposób. Choć w kadrach pojawiają się ludzie zanurzeni w codziennych czynnościach – palący papierosy na balkonach, pędzący do pracy, odpoczywający na ławkach – to kontekst, w którym ich widzę, nadaje obrazom odrealniony, niemal magiczny charakter.

Jako Łodzianin jestem szczególnie wrażliwy na tę specyficzną jednoczesną surowość i elegancję mojego miasta. Betonowe gruzowiska uczą mnie pokory, a odcień parkowej ławki kontrastujący z szarością chodników przywołuje osobliwe piękno. *Spacer po_lesie* budzi we mnie tęsknotę za naturą, za czymś pierwotnym, czego nie da się do końca określić słowami. Wędrując ulicami dzielnicy Starego Polesia, przeżywam piękno surowych „noisowych” masywów, które przesuwają się na tle przelotowych tras i obwodnic. Czasem, między kamienicami, można natknąć się na jednostajny szum wielkiego klimatyzatora opuszczonej fabryki, jakby odprawiającego samotną medytację.

Spśród nadmiaru szczegółów wyłapuję te, które zdają się nośnikami uniwersalnych znaczeń. Przechodzę od banału codzienności, która staje się punktem wyjścia, ku niezwykłym koincydencjom, prowokującym do refleksji. *Spacer po_lesie*, choć głęboko zakorzeniony w łódzkiej tkance miejskiej, jest jednocześnie manifestem tęsknoty za naturą. Cały projekt można odczytywać jako partyturę miasta, w której poszczególne przestrzenie współbrzmiały ze sobą, mimo że każda pozostaje w swojej własnej tonacji.

Bartłomiej Talaga

Spacer po_lesie / Walk_in Synchronicity

Zdjęcia: Bartłomiej Talaga

Teksty: Mateusz Wysocki

Design: Paweł Giza, Bartłomiej Talaga

Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi

Łódź 2021

Don't expect objectivity in *Walk_in Synchronicity*. Exactly what I'm interested in are those elements of space that escape attention on a daily basis – nooks, crannies, isthmuses, paths that seem to lead nowhere, details that interact with others in unexpected ways. Although the frames show people immersed in everyday activities – smoking cigarettes on balconies, rushing to work, resting on benches – the context in which I see them gives the paintings a dreamlike, almost magical character.

Being a resident of Łódź, I am particularly sensitive to the peculiar, simultaneous austerity and elegance of my city. Concrete rubble teaches me humility, and the shade of a park bench contrasting with the grey of the pavements evokes a peculiar beauty. *Walk_in Synchronicity* awakens in me a longing for nature, for something primal that cannot be put completely into words. Wandering through the streets of the Old Polesie neighbourhood, I experience the beauty of the raw 'noisy' massifs, which move against the backdrop of thoroughfares and by-passes. Occasionally, between the tenements, one comes across the steady hum of a large air-conditioning unit of an abandoned factory, as if performing a solitary meditation.

From the plethora of details, I pick out those that seem to carry universal meanings. I move from the banality of everyday life, which becomes the starting point, to unusual coincidences, prompting reflections. Although deeply rooted in the urban fabric of Łódź, *Walk_in Synchronicity* is at the same time a manifesto of a longing for nature. The entire project can be read as a musical score for the city, in which the individual spaces resonate with each other, even though each remains in its own key.

Bartłomiej Talaga

Spacer po_lesie / Walk_in Synchronicity

Photographs: Bartłomiej Talaga

Texts: Mateusz Wysocki

Design: Paweł Giza, Bartłomiej Talaga

Lodz Film School Press

Łódź 2021

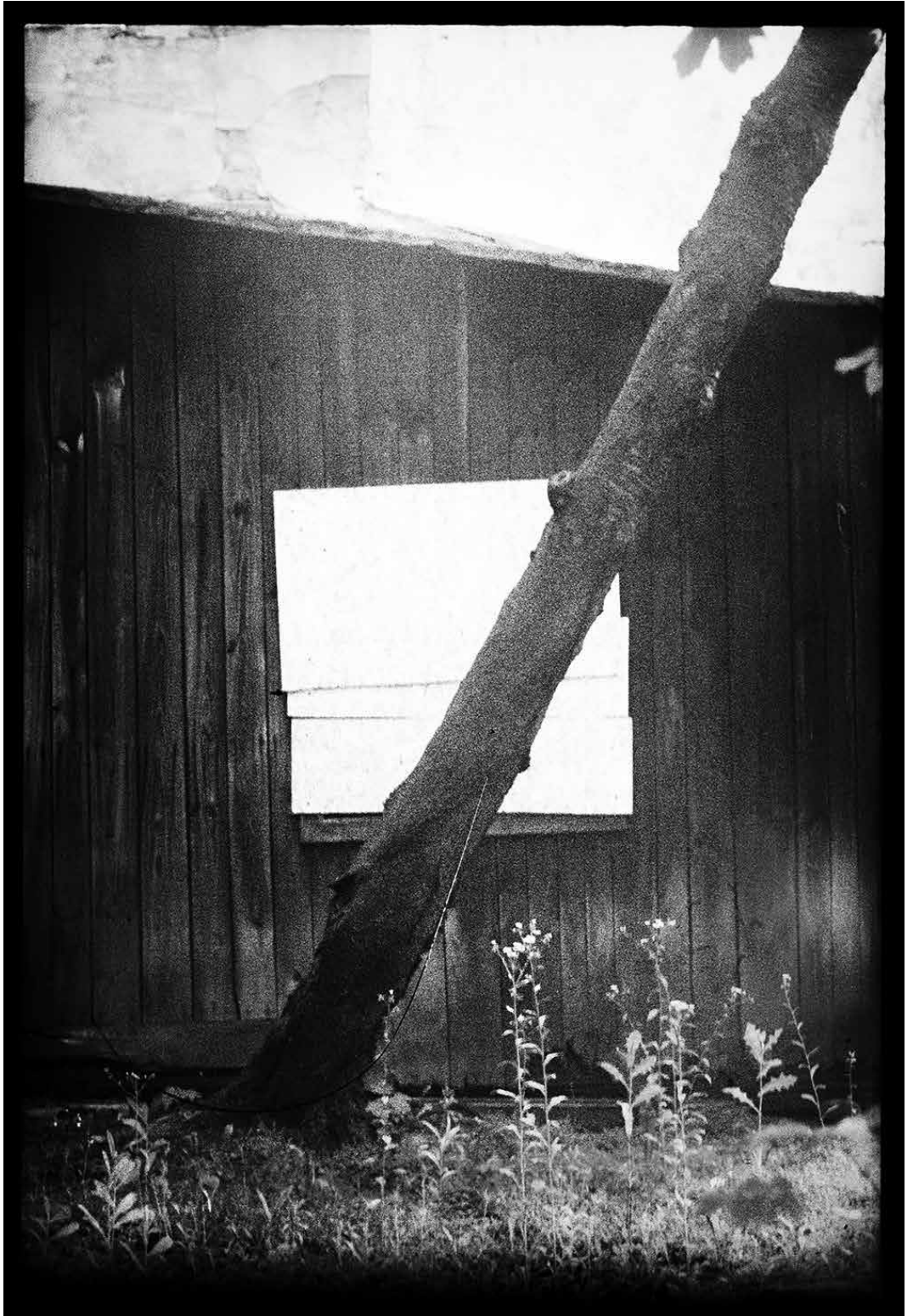






















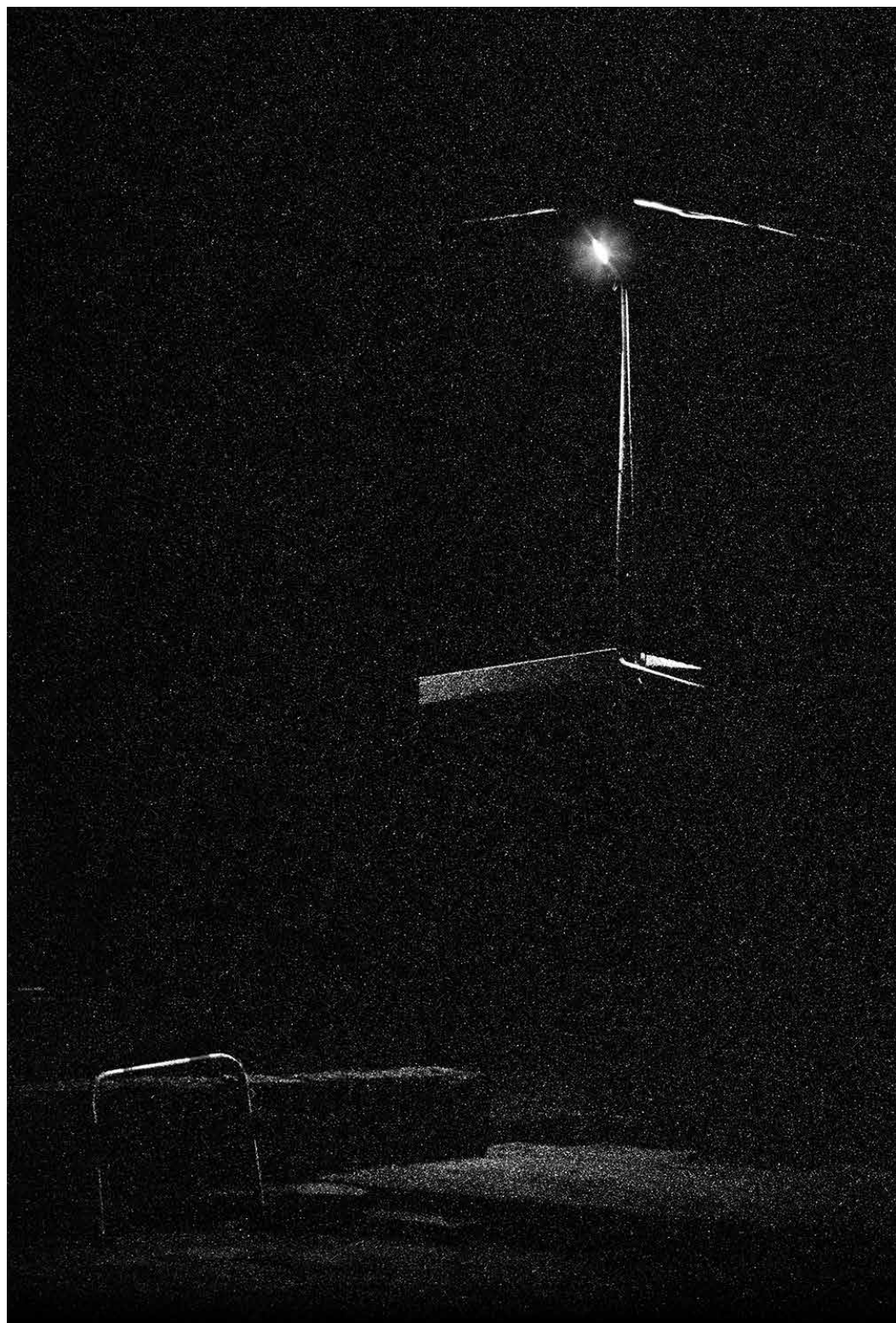


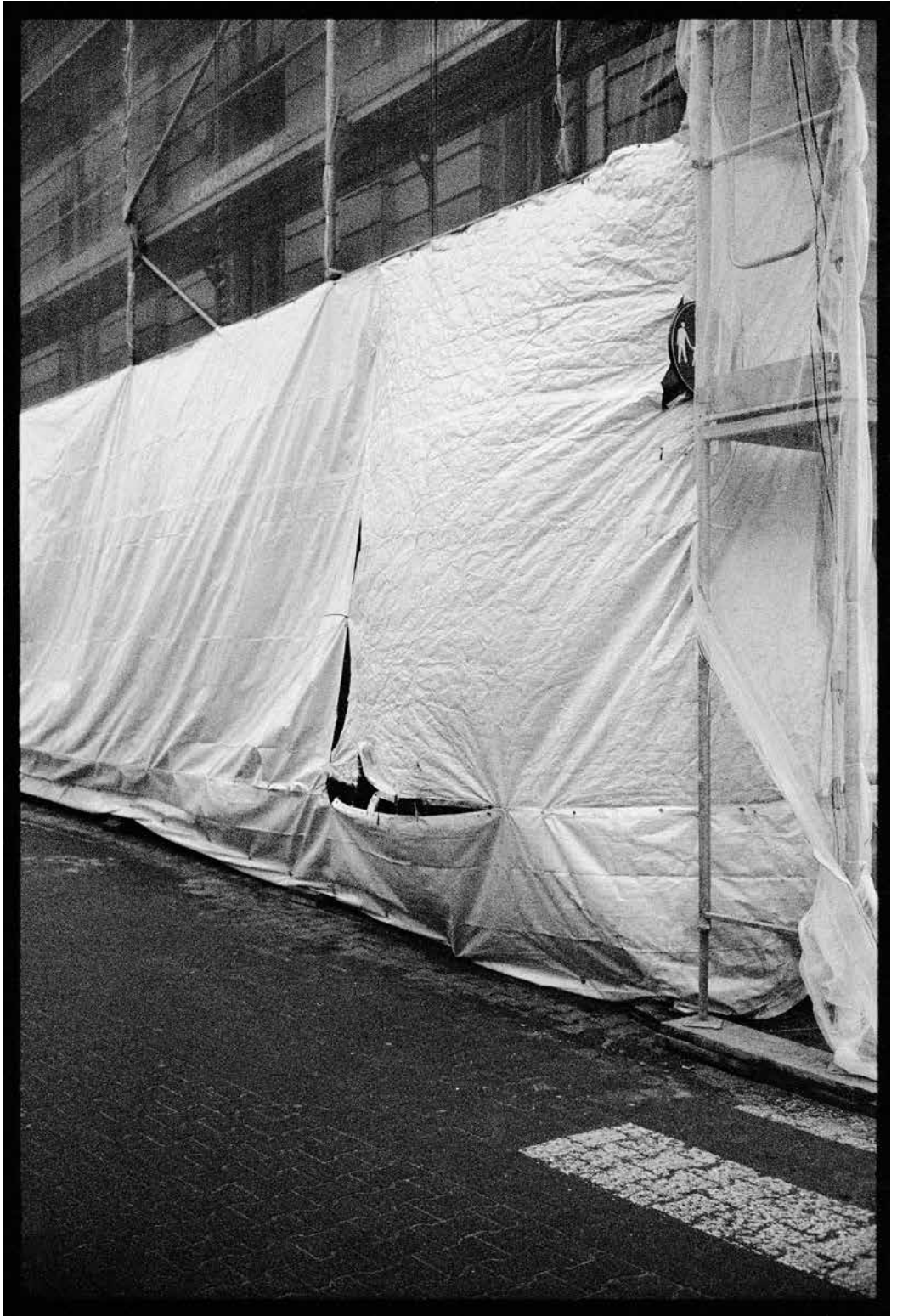












IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXIII
Number 32
Poznań 2018

ISSN 1731-450X



Special Issue:

New Western Balkans Cinema

ALPHA
ALPHA
ALPHA

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXII
Number 31
Special Issue
Poznań 2017

ISSN 1731-450X



Special Issue:
Parallels_between
Movies and Architecture

„Bo to jej udało się uciec” – droga do emancypacji Josephine w komiksie *Fatale* Eda Brubakera i Seana Phillipsa

KLAUDIA SRUL

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Srul Klaudia, „Bo to jej udało się uciec” – droga do emancypacji Josephine w komiksie *Fatale* Eda Brubakera i Seana Phillipsa [“Because She Got to Escape” – The Road to Josephine’s Emancipation in the Comic Book *Fatale* by Ed Brubaker and Sean Phillips]. “Images” vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 319–333. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.17>

The author comprehensively analyzes the construction of the character of Josephine – the protagonist of the comic book series *Fatale* (2012–2014). Based on it, she draws conclusions regarding the protagonist’s subjectivity, the image of the family created on the pages of comic book history, and the gradual development of the heroine’s agency. The author shows that all these elements contribute to Josephine’s emancipation, which takes place in the series finale.

KEYWORDS: film *noir*, *femme fatale*, intermedia translation, comics, movie genre, criminal, feminism

Niewielka grupa żałobników zgromadzona wokół grobu, przygaszona paleta barw, smugi deszczu i narracja z offu: „Opowiem wam, jak moje życie legło w gruzach w ciągu jednego dnia. Zaczęło się na pogrzebie Dominica Rainesa...” – takim kadrem rozpoczyna się komiks *Fatale*, od samego początku wprowadzając czytelnika w klimat rodem z klasycznego filmu *noir*. Konwencję dopełnia wizerunek, pojawiającej się kilka kadrów później, tajemniczej kobiety, skrywającej twarz pod parasolem[1]. Nicolas Lash, narrator, chrześniak zmarłego, w jednej chwili pada ofiarą uroku nieznannej, przedstawiającej się jako Josephine – wnuczka dawnej ukochanej denata. Gdy tego samego wieczora Nicolas odnajduje tajemniczy maszynopis nieopublikowanej dotąd książki krewnego, zostaje napadnięty przez grupę mężczyzn o aparycji gangsterów. Z pomocą przychodzi mu Josephine. Po dramatycznej nocy, w trakcie której dochodzi do strzelaniny oraz pościgu samochodowego, Nicolas budzi się w szpitalu, pozbawiony nogi. Zarówno Josephine, jak i rękopis przepadają bez śladu. Od tej pory Nicolas staje się owładnięty obsesją na punkcie odnalezienia tajemniczej nieznannej i dotarcia do

prawdy o niezwykłych wydarzeniach, w które został wplątany. I choć z początku wydawać by się mogło, że głównym bohaterem tej kryminalnej historii będzie właśnie Nicolas Lash, po kilkustronicowym prologu nie tylko traci on status jedynego narratora opowieści, ale i przestaje być protagonistą na rzecz Josephine.

Za powstanie wydawanego w latach 2012–2014 *Fatale* odpowiedzialny jest duet Ed Brubaker (scenarzysta) i Sean Phillips (rysownik). Współpraca obu mężczyzn rozpoczęła się w 2001 roku od stworzenia one-shota[2] *Batman: Gotham Noir*, co jest szczególnie znaczące w kontekście ich dalszych dokonań. Duet ten wyspecjalizował się bowiem w historiach kryminalnych, zwłaszcza zaś w utworach osadzo-

[1] Na schematyczność i symptomatyczność sceny otwierającej komiks zwraca również uwagę Justyna Czaja, por. J. Czaja, *Na skrzyżowaniu tekstowych światów – o powieściach graficznych inspirowanych czarnym kryminałem*, [w:] *Powieść graficzna. Wprowadzenie*, red. S.J. Konefał, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Timof Comics, Poznań–Warszawa 2023, s. 146.

[2] *One-shot* to jednozeszytowy komiks, stanowiący zamkniętą historię.

nych w konwencji filmu *noir*[3]. Tym, co wyróżnia *Fatale* spośród innych komiksów o tematyce kryminalnej, jest uczynienie z postaci kobiecej głównej bohaterki. Sam Brubaker, w posłowie do pierwszego tomu zbiorczego serii, zauważa wyjątkowość tego rozwiązania fabularnego: „Nigdy nie natknąłem się na podobny zamysł, by z *femme fatale* zrobić główną postać, z którą czytelnik mógłby sympatyzować – prawdziwą osobę, a nie tylko ucieleśnienie zguby dla niektórych mężczyzn”[4]. Uczynienie z *femme fatale* protagonistki jest zabiegiem nowatorskim nie tylko w świecie komiksu, ale i w świecie filmu. Spośród osiemdziesięciu przebadanych przez Angelę Martin filmów *noir* z postaciami kobiecymi w centrum jedynie w ośmiu główne bohaterki można określić mianem *femme fatale*, przy czym przypisanie niektórym z nich tej roli pozostaje kwestią dyskusyjną[5].

O niezwykłości historii Brubakera i Phillipa świadczą zarówno fakt skupienia na kobiecej bohaterce w ramach tradycyjnie uznawanego za męski gatunku[6], jak i sama konstrukcja postaci. Josephine jest bowiem obdarzona nieśmiertelnością oraz mocą kontrolowania męskich pragnień i zachowań. Oba te „dary” są dla

niej przekleństwem, skazującym ją na wieczne odgrywanie tej samej historii, w finale której mężczyźni giną bądź popadają w obłąd. Czytelnik śledzi losy Josephine, podążając za nią przez kolejne dekady, z których każda jest dla twórców okazją do przyjrzenia się ówczesnej kulturze popularnej i amerykańskiemu społeczeństwu. Za bohaterką podąża też lovecraftowski kult[7], chcący złożyć ją w ofierze swemu bóstwu. Wyjście poza ramy klasycznej opowieści z gatunku filmu *noir* objawia się zatem także poprzez wykorzystanie elementów konwencji horroru czy opowieści fantastycznych.

Moim celem badawczym jest wykazanie, za pomocą kompleksowej analizy konstrukcji postaci Josephine, w jaki sposób twórcy komiksu przetwarzają konwencję filmu *noir* na potrzeby innego medium. Przedstawię, jak skonstruowana jest podmiotowość głównej bohaterki *Fatale*, w jaki sposób w obrębie serii komiksowej dochodzi do rozpadu tradycyjnej rodziny oraz jak kształtuje się sprawczość bohaterki, aby na tej podstawie prześledzić proces emancypowania się Josephine, którego kulminacja następuje w finale serii.

Wzorce uległości i dominacji – kobieca podmiotowość w filmie *noir*

Punktem odniesienia dla moich rozważań nad podmiotowością Josephine jako bohaterki kobiecej będzie tekst Christine Gledhill zatytułowany *Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*[8]. Autorka wymienia w nim pięć elementów konwencji filmu *noir*, które, jej zdaniem, składają się na specyficzne położenie postaci kobiecych w filmach z tego gatunku.

Pierwszym z czynników jest **śledcza struktura narracji**. W klasycznej fabule filmu *noir* „kobieta staje się przedmiotem męskiego śledztwa”[9], a relacje męskiego protagonisty z kobietami determinują wszelkie zwroty akcji[10]. „Zamiast obnażania socjoekonomicznych wzorców politycznej oraz finansowej władzy i korupcji, co jest cechą specyficzną dla filmu gangsterskiego czy thrillera, film *noir* zgłębia tajemnice kobiecej seksualności oraz męskiego

[3] Wydali wspólnie serie takie jak: *Śpioch* (2003–2005), *Criminal* (2006–), *Incognito* (2008–2010), *Zaćmienie* (2014–2016), *Kill or Be Killed* (2016–2018), *Reckless* (2020–2022) oraz *one-shot pt. Pulp* (2020) utrzymany w konwencji westernu.

[4] E. Brubaker, S. Phillips, *Fatale*, t. 1, tłum. R. Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2017, posłowie.

[5] A. Martin, 'Gild Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over!': *The Central Women of 40s Film Noirs*, [w:] *Women in Film Noir*, red. E.A. Kaplan, BFI Pub., London 1998, s. 209.

[6] O czym więcej w dalszej części artykułu.

[7] Alter ego Lovecrafta pojawia się zresztą w jedenastym zeszytzie *Fatale*, pod postacią mężczyzny o personaliach Alfred Ravenscroft.

[8] C. Gledhill, *Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*, [w:] *Women in Film Noir*, op. cit., s. 20–34.

[9] Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego: K.S.

[10] C. Gledhill, op. cit., s. 28.

pożądania w ramach wzorców uległości i dominacji” [11]. Prześledzenie owych wzorców w serii *Fatale* jest kluczowe dla zrozumienia procesu emancypowania się głównej bohaterki.

Prolog historii Brubakera i Phillipsa sugeruje dość tradycyjne podejście do struktury narracyjnej skupionej wokół śledztwa, którego przedmiotem jest kobieta. Jednak, jak zaznaczyłam już na wstępie, Nicolas Lash nie jest centralną postacią tej historii. Sekwencje z jego udziałem stanowią jedynie przerywnik w warstwie narracji skupionej wokół rozgrywanej się na przełomie wielu dekad historii Josephine. Każdy z epizodów z życia protagonistki rozpoczyna się od perspektywy nowo wprowadzonej postaci męskiej. Jedynie pierwszą retrospekcję (zeszyt pierwszy) oraz segment finałowy (zeszyt dwudziesty) otwiera narracja z punktu widzenia Josephine [12]. Wielokrotne przyjmowanie przez twórców męskocentrycznej perspektywy narracyjnej implikuje typowe dla konwencji filmu *noir* śledztwo skupione wokół pytania o status kobiety. Konsekwencją owego śledztwa za każdym razem jest próba ocalenia bohaterki przez mężczyzn przed ścigającymi ją siłami zła. Przełamywanie tej konwencji sekwencjami z perspektywą narracyjną Josephine nie tylko nadaje postaci kobiecej specjalny status, ale i łamie zasady klasycznego noirowego śledztwa. To w tych sekwencjach bowiem czytelnik często poznaje nowe szczegóły z życia protagonistki i stopniowo otrzymuje odpowiedzi na pojawiające się w trakcie lektury pytania. Zabieg ten niejako pozbawia „detektywów” ich roli, czyniąc mężczyzn mniej sprawczymi i mniej istotnymi dla przebiegu kryminalnej zagadki.

Dominacja Josephine nad mężczyznami zauważalna jest zarówno na poziomie narracji, jak i w poszczególnych rozwiązaniach fabularnych oraz w warstwie wizualnej komiksu. Bohaterka *Fatale* początkowo nie jest w stanie panować nad wpływem, jaki jej aura wywiera na mężczyzn. Jak wspomina w zeszycie jedenastym: „Mężczyźni śledzili ją lub bili się o to, kto **postawi** jej drinka./ Lub atakowali jej kompana **jak bestie**” [13]. Wypracowanie umiejętności kontrolowania męskiego pożą-

dania i ukierunkowywania go na preferowane przez kobietę działanie stanowi punkt zwrotny w historii Josephine, która staje się w ten sposób panią własnego losu. Dominacja bohaterki nad mężczyznami na poziomie wizualnym dostrzegalna jest przede wszystkim w scenach erotycznych, co łączy się z ideą zgłębiania tajemnic „kobiecej seksualności oraz męskiego pożądania w ramach wzorców uległości i dominacji”. W każdej z licznych scen erotycznych z udziałem bohaterki jest ona stroną dominującą, o czym świadczą nie tylko sama pozycja seksualna, ale i zabiegi takie jak przekrzywienia kadru (mężczyzna „popychany” w stronę ziemi) czy ujmowanie postaci męskich w ujęciach z wysokiego kąta, a Josephine – z niskiego, górującą nad kochankami.

Drugim elementem konwencji filmu *noir*, wpływającym na kreację postaci kobiecych, są techniki filmowe takie jak **głos z offu i flashbacki**. Liczne retrospekcje w filmach *noir* niejako pozbawiają narratora kontroli nad wydarzeniami domagającymi się złożenia w logiczną całość w toku śledztwa [14]. Co więcej: „akcja zdominowana jest przez pytania o kobiecą seksualność oraz relacje seksualne, w tym sposoby na oszustwo, uwodzenie i zatajenie faktów, nie zaś przez dedukcję skupioną na wykryciu kryminalnej aktywności na podstawie sieci wskazówek” [15]. Filmy *noir* odczytywać można w kluczu ciągłej walki o przejęcie kontroli nad narracją. Ponieważ głos z offu domyślnie należy do postaci męskich, a narracja kobieca zawsze stanowi odstępstwo od konwencji, jest

[11] Ibidem.

[12] Jest to szczególnie znaczące w kontekście, dokonującej się w finale, emancypacji bohaterki.

[13] Zeszyt 11, s. 8, kadry 2–3. Ten i kolejne cytaty pochodzą z polskiego wydania *Fatale* składającego się z pięciu tomów zbiorczych, wydanych przez wydawnictwo Mucha Comics, w tłumaczeniu Roberta Lipskiego (E. Brubaker, S. Phillips, *Fatale*, t. 1–5, tłum. Robert Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2015–2016) – oznaczam je, wskazując numery zeszytów, stron i kadrów; wszelkie podkreślenia w cytatach występują w komiksie.

[14] C. Gledhill, op. cit., s. 29.

[15] Ibidem.

to obszar chętnie eksplorowany przez krytykę feministyczną[16].

Do takiego właśnie wyłomu dochodzi w *Fatale*. Co szczególnie intrygujące, narracja pierwszoosobowa występuje jedynie w sekwencjach rozgrywających się w terażniejszości, których narratorem jest Nicolas Lash. W sekwencjach retrospektywnych (dominujących w całej serii) wykorzystywany jest narrator trzecioosobowy, przyjmujący w poszczególnych segmentach narracyjnych perspektywę postaci (w danej chwili) centralnej. Poprzez obieranie punktu widzenia konkretnego bohatera, wgląd w jego odczucia i obserwacje oraz ograniczenie wiedzy narratora do stanu wiedzy postaci, narracja trzecioosobowa mocno zbliża się do narracji pierwszoosobowej, stanowiąc niejako jej ekwiwalent. Zabieg ten powoduje, że Josephine (a wraz z nią poboczne postacie kobiece) otrzymuje namiastkę kontroli nad opowieścią, co stanowi odstępstwo od tradycyjnej narracji w filmie *noir*.

Trzeci wyznacznik filmowej konwencji – **mnożność punktów widzenia** – w znacznej mierze wynika z poprzedniej. Ograniczona możliwość sprawowania kontroli nad narracją powoduje, że postaci kobiece w filmie *noir* częściej pełnią funkcję przedmiotu męskiej obserwacji, niż stają się obserwatkami. Na obraz kobiety składają się różne (przeważnie męskie) perspektywy narracyjne bądź momenty w czasie, co prowadzi do licznych niespójności[17]. Jako typowe dla klasycznego filmu *noir* wyszczególnić można dwa typy schematów narracyjnych: walkę o kontrolę nad obrazem toczoną między bohaterami męskimi (tak dzieje się na przykład w *Laurze* [1944]) oraz tę samą walkę toczoną między mężczyznami a kobietą

(ten schemat występuje o wiele częściej, a sztandarowym przykładem jest *Gilda* [1946])[18]. Tym, co daje władzę postaciom kobiecym, jest natomiast wchodzenie przez nie w role „performerek” – tancerek, piosenkarek oraz innych obiektów męskiego spojrzenia. Nie jest to zatem władza nad punktem widzenia, lecz nad obrazem[19].

W *Fatale* schemat ten jest powielany poprzez stosowanie wspomnianej już polifonii męskich perspektyw narracyjnych. Każdy z mężczyzn posiada własny obraz Jo, zależny od tego, w jakim momencie jej długiego życia ich ścieżki się przecinają. Josephine poznana przez Mileisa w roku 1978 – dostojna dama, izolująca się w ogromnej, pustej willi w Los Angeles[20] – nie jest tą samą Josephine, którą Lance znajduje nagą i zakrwawioną na środku drogi w Seattle w roku 1995. Nawet w obrębie jednego planu czasowego czytelnik zostaje zapoznany z perspektywą narracyjną kilku różnych mężczyzn. W ten sposób w *Fatale* realizowany jest schemat polegający na walce mężczyzn o kontrolę nad obrazem kobiety. Drugi z nich (walka o tę kontrolę między mężczyznami a kobietą) znajduje zaś odzwierciedlenie w przeplataniu męskich punktów widzenia perspektywą Josephine.

W komiksie Brubakera i Phillipsa dochodzi również do ciekawego przetworzenia motywu odgrywania przez bohaterkę roli performerki. W zeszycie osiemnastym Josephine przyjmuje propozycję wystąpienia jako tancerka w teledysku grunge'owego zespołu, którego wokalistą jest Lance. Podczas tańca na planie filmowym moc Jo (cierpiącej wówczas na amnezję) wymyka się spod kontroli do tego stopnia, że wszyscy wynajęci do pracy przy teledysku aktorzy oddają się orgii oraz brutalnym aktom przemocy. Kobieta, poprzez swój performans, rozbudza pierwotne popędy widzów, nie jest jednak w stanie świadomie nimi władać. Analizując tę sekwencję w kontekście całej serii, można zauważyć, że moc Josephine staje się najbardziej niebezpieczna, gdy bohaterka nie ma nad nią kontroli[21]. Poddawanie się narzuconej roli *femme fatale* i bycie jedynie biernym obiektem męskiego spojrzenia jest dla Josephine i jej oto-

[16] Ibidem, s. 29–30.

[17] Ibidem, s. 30.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem, s. 30–31.

[20] Warto zaznaczyć, że jest to historia nawiązująca w wielu miejscach do klasyka filmu *noir* – *Bulwaru Zachodzącego Słońca* (1950).

[21] Świadczą o tym również jej wspomnienia z czasów, kiedy dopiero poznawała swe moce.

czenia o wiele bardziej destrukcyjne niż wychodzenie przez nią poza tę rolę oraz świadome dysponowanie swoim urokiem osobistym. Ta konstatacja jest kolejnym istotnym czynnikiem na drodze do emancypacji bohaterki.

Czwartym czynnikiem kształtującym kreację postaci kobiecych w filmach *noir* jest **niestabilny charakter** bohaterek. Choć przeważnie kobietom powierzona jest jedna z dwóch stereotypowych ról: *femme fatale* bądź cierpiącej żony (o czym więcej w dalszej części artykułu), przypisanie danej postaci do odpowiedniej kategorii nie zawsze jest oczywiste. Wynika to z faktu, iż „męski głos z offu nie kontroluje fabuły, a wręcz przeciwnie, reprezentuje bohatera poszukującego prawdy” [22]. „Zamiast spójnego ujęcia niestabilnej, zdradzieckiej kobiety, w filmie *noir* zazwyczaj występuje seria szczątków charakterystyk zestawionych ze sobą, niekoniecznie ukazanych w sposób ciągły, lecz oddzielonych przerwami czasowymi (jak w *Człowieku z przeszłością*) i często stojących ze sobą w dosadnej sprzeczności” [23]. Przykładem konstruowania w ten sposób postaci kobiecej jest grana przez Lanę Turner Cora w filmie *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (1946) – bohaterka wchodząca w liczne, kontrastujące ze sobą role społeczne [24]. „Taki sposób charakteryzowania [...] stanowi wyraźny kontrast wobec spójnej moralnej trajektorii mężczyzny, który, choć może być zdezorientowany lub niepewny co do relacji między pozorami a rzeczywistością, przynajmniej zachowuje spójność wartości” [25].

W *Fatale*, jak zostało już wykazane, obraz głównej bohaterki pełen jest niespójności. Josephine na zmianę wchodzi w rolę ofiary – niemal całkowicie zależnej od woli mężczyzny i potrzebującej wybawiciela – oraz niezależnej kobiety posiadającej własną agendę i konsekwentnie ją realizującą. Ta pozorna niespójność jest typowa dla kreacji *femme fatale*, z jednej strony posiadającej władzę nad mężczyznami, z drugiej zaś nieustannie ograniczanej regułami męskiego świata, w którym przyszło jej lawirować. Brak ciągłości wspomnianych charakterystyk jest również pochodną kilkunasto- i kilkudziesięcioletnich odstępów czasowych

między poszczególnymi historiami. Co jednak nietypowe dla konwencji filmu *noir* – odgrywanie przez Josephine roli protagonistki serii (a co za tym idzie: jej częsta obecność, liczne sekwencje prezentowane z jej perspektywy oraz introspekcje) pozwala uspołnić pełen sprzeczności wizerunek kobiety.

Ostatnim spośród wyszczególnionych elementów noirowej konwencji jest **ekspresjonistyczny styl wizualny oraz seksualizowanie wizerunku kobiet**. Obraz kobiety w filmie *noir* przeważnie koresponduje z charakterystyczną dla konwencji czarnego kryminału mroczną atmosferą świata przedstawionego, którą filmowcy wydobywają przy użyciu scenografii, kadrowania oraz oświetlenia. „Bohaterka filmu *noir* wyłania się z cienia; jej surowa, biała twarz, fotografowana bez użycia zmiękczających filtrów, staje się częścią abstrakcyjnych planów oświetleniowych” [26]. Niezwykle istotnym elementem wizerunku *femme fatale* jest jej seksualność. Przeważnie góruje ona nad mężczyzną w ujęciach ustanawiających, natomiast jej ciało ulega fragmentaryzacji [27]. Nie bez znaczenia jest również dobór kostiumu. Dominują w tym względzie dwie strategie: ubiór podkreślający kobiecość (długie, ozdobne suknie) bądź skorelowany z męskością (garnitur w paski, marynarka lub sukienka z klapkami na ramionach), implikujący niezależność i agresję [28].

Seksualizacja postaci Josephine odbywa się przede wszystkim poprzez bardzo częste ukazywanie jej w negliżu. Wśród ilustracji stworzonych przez Seana Phillipsa występują liczne kadry, których nadrzędną funkcją jest fetyszyzacja wiecznie młodego ciała głównej bohaterki [29].

[22] C. Gledhill, op. cit., s. 31.

[23] Ibidem.

[24] R. Dyer, *Four Films of Lana Turner*, „Movie” 1977/78, nr 25.

[25] C. Gledhill, op. cit., s. 31.

[26] Ibidem, s. 32.

[27] Ibidem.

[28] Ibidem.

[29] Zeszyt 1, s. 19, kadr 5; zeszyt 15, s. 21, kadr 1; zeszyt 16, s. 18, kadr 6; zeszyt 24, s. 14, kadr 3 – jest to jedynie kilka przykładów.

W *Fatale* odnaleźć można również ilustracje przedstawiające nagie ciało Josephine, które zostały podzielone na trzy mniejsze kadry^[30] – zabieg ten można potraktować jako ekwiwalent filmowego fragmentaryzowania kobiecego ciała poprzez ruch kamery, stopniowo odsłaniającej kolejne elementy sylwetki.

Ukazywanie kobiet w pełnym negliżu nie mogło mieć miejsca w klasycznych filmach *noir* ze względu na ówczesną obyczajowość oraz obowiązujący Kodeks Haysa. Zabieg ten pojawia się jednak w nowszych realizacjach gatunku, określanych mianem *neo-noir*^[31]. Fetyszyzacja kobiecego ciała jest bowiem trwale wpisana w konwencję czarnego kryminału, a granice służących jej zabiegów wyznaczane są normami obyczajowymi panującymi w danym momencie historii. Twórcy *Fatale* wykorzystują ten zabieg bardzo świadomie. Ciało Josephine stanowi wszak narzędzie do kontrolowania męskich popędów. W zeszycie siódmym czytelnik poznaje poboczną postać ogrodnika, Jorge, który po ujrzeniu Jo podczas kąpieli, popada w obsesję na punkcie kobiety. Ponadto, częste przedstawianie bohaterki w negliżu odczytywać można jako metazabieg mający na celu wejście w grę z czytelnikiem – rysownik zdaje się kontrolować pożądanie odbiorcy, nęcąc go niezwykle estetycznymi i zmysłowymi wizerunkami nagiego kobiecego ciała.

Podsumowując, podejście twórców *Fatale* do konstrukcji postaci kobiecej wykracza poza ramy tradycyjnej historii utrzymanej w konwencji filmu *noir*. Każdy z wyszczególnionych przez Christine Gledhill czynników wpływają-

cych na specyficzne położenie bohaterki czarnych kryminałów ulega twórczemu przetworzeniu. Josephine, pozostając obiektem fetyszyzacji, posiada podmiotowość i sprawczość, której pozazdrościć mogłyby jej bohaterki klasycznych filmów *noir*. Dzięki przypisaniu tych cech protagonistce komiksowej serii możliwy jest finał, w którym dochodzi do emancypacji Josephine. Ograniczeniem, z którym bohaterka musi się zmierzyć, zanim do tegoż wyzwolenia dojdzie, jest narzucona *femme fatale* rola społeczna.

Mroczna dama kontra dziewczica- -odkupicielka – rola społeczna kobiety w filmie *noir*

Niemal każdej postaci kobiecej w klasycznym filmie *noir* przypisana jest jedna z dwóch stereotypowych ról. Pierwsza z nich to „mroczna dama” (*‘dark lady’*)^[32]. Do kategorii tej przynależą kobiety, które: „pracują na obrzeżach podziemia i są definiowane poprzez męską, kryminalną atmosferę thrillera – ćmy barowe, piosenkarki z nocnych klubów, drogie kochanki, *femme fatale* oraz naciągaczki, które poślubiają i mordują bogatych starców dla ich pieniędzy”^[33]. Druga z możliwych ról to tzw. dziewczica-odkupicielka, określana jako siostra bądź alter ego mrocznej damy^[34]. Są to zatem: „kobiety żyjące na peryferiach tego świata, żony, cierpiące w milczeniu dziewczyny, niedoszłe narzeczone, które stają się ofiarami męskich zbrodni, czasem przedmiotami wybawienia przez męskiego bohatera i często słabymi punktami jego zbroi męskości”^[35].

Janey Place wskazuje na archetypiczny charakter obu wymienionych ról społecznych, określając je mianem „jednych z najstarszych motywów w sztuce, literaturze, mitologii i religii w dziejach zachodniej kultury”^[36]. Kluczowy dla moich dalszych rozważań nad napięciem między obiema rolami jest niniejszy cytat:

Film *noir* stanowi męską fantazję, tak jak większość wytworów kultury. Dlatego właśnie **kobieta jest definiowana przez swoją seksualność: mroczna dama ma do niej dostęp, a dziewczica nie...** [podkr. – K.S.] kobiety są definiowane w relacji do mężczyzny,

[30] Zeszyt 2, s. 13, kadry 4–6; zeszyt 20, s. 6, kadry 1–3.

[31] Denis Villeneuve posunął się w tej kwestii do ekstremum w *Blade Runnerze 2048* (2017), ukazując gigantycznych rozmiarów projekcję postaci Joi (granej przez Anę de Armas) w pełnym negliżu.

[32] J. Place, *Women in Film Noir*, [w:] *Women in Film Noir*, op. cit., s. 47.

[33] C. Gledhill, op. cit., s. 28.

[34] J. Place, op. cit., s. 47.

[35] C. Gledhill, op. cit., s. 28.

[36] J. Place, op. cit., s. 47.

a centralna rola seksualności w tej definicji jest kluczem do zrozumienia pozycji, jaką zajmuje kobieta w naszej kulturze. Podstawową zbrodnią, którą popełnia „wyzwolona” kobieta, jest brak zgody na bycie definiowaną w ten sposób i właśnie tę odmowę można uznać przewrotnie... za atak na istnienie męczyzny. Film *noir* pod tym względem nie jest postępowy... jednak dał nam jeden z niewielu okresów w kinematografii, w którym kobiety posiadały sprawczość, nie były jedynie statycznymi symbolami, były inteligentne i silne, co wynikało z ich destrukcyjności, i czerpały moc nie ze swojej słabości, lecz seksualności[37].

Kontrast między mroczną damą a dziewczyną-odkupicielką dobitnie manifestuje się w *Fatale* w tomie pierwszym. W całej serii najbardziej prominentną postacią, wpisującą się w archetyp demonicznej kusicielki, jest oczywiście Josephine. Ucieleśnieniem drugiego archetypu jest Sylvia – żona Hanka Rainesa, dziennikarza, którego kochanką w latach pięćdziesiątych jest Josephine, a od którego pogrzebu rozpoczyna się cała historia[38]. Kontrast między kobietami dostrzegalny jest już na poziomie wizualnym. Josephine jest długowłosą brunetką o zgrabnej figurze, Sylvia zaś krótkowłosą blondynką w zaawansowanej ciąży. Szczególnie warte uwagi są dwa komplementarne kadry z pierwszego zeszytu serii. Ostatni kadr na stronie dziewiętnastej przedstawia Josephine leżącą nago w łóżku, palącą papierosa i przywołującą myślami (przy użyciu swych nadprzyrodzonych mocy) Hanka. Strona dwudziesta rozpoczyna się od kadru przedstawiającego wyrwanego ze snu Rainesa oraz śpiącą obok niego Sylię. Zestawienie ze sobą tych kadrów dobitnie wydobywa różnicę w obrazowaniu obu kobiet. Josephine śpi nago, co konotuje dostęp do sfery seksualności, a Sylvia – w białej koszuli nocnej symbolizującej czystość oraz wpisującej się w ówczesne normy obyczajowe. Kluczowym elementem różnicującym obie kobiety jest wspomniana ciąża żony Hanka. Jej zaawansowanie implikuje brak bądź znaczne ograniczenie kontaktów seksualnych między małżonkami. Zmysłowość i jej absencja wydobywane są także poprzez kolorystykę: kadr przedstawiający Josephine jest skąpany w odcieniach czerwieni i różu, natomiast kadr

z Sylią i Hankiem utrzymany jest w odcieniach błękitu.

Na poziomie fabuły i konstrukcji postaci kontrast między kobietami jest nader oczywisty: Sylvia realizuje model cierpiącej żony, która odkrywszy romans męża może jedynie rozpaczać, Josephine zaś to kusicielka odciągająca mężczyznę od domowego ogniska. Wkład Jo w rozpad tradycyjnej rodziny w szerszej perspektywie odczytywać można jako kontestację zastanego porządku społecznego. Jak wskazuje Sylvia Harvey, rodzina funkcjonuje w kulturze jako „jeden z ideologicznych kamieni węgielnych zachodniego społeczeństwa industrialnego”[39]. Rodzina to „mikrokosmos zawierający w sobie wszelkie wzorce dominacji i poddania, charakterystyczne dla większego społeczeństwa”. Wreszcie, rodzina uosabia zbiór tradycyjnych wartości takich jak miłość względem rodziny, względem ojca (odgrywającego rolę władcy), a wręcz względem kraju[40]. Zamach na rodzinę jest zatem zamachem na fundamenty ideologiczne zachodniego (zwłaszcza amerykańskiego) społeczeństwa.

Do dalszych rozważań konieczne jest wyszczególnienie funkcji społecznych pełnionych przez rodzinę. Po pierwsze jest to zatem **reprodukcja i socjalizacja**, rozumiana jako nieodpłatna praca żony/matki polegająca na wychowaniu nowego członka społeczeństwa. W tym tradycyjnym modelu ojciec jest władcą, a dziecko jest całkowicie zależne od woli swych rodziców – „metafora hierarchicznego i autorytarnego społeczeństwa”[41]. Drugą funkcją jest realizacja **potrzeb seksualnych** w ściśle określonych ramach. Sposób ukazywania tego aspektu w kulturze ma paradoksalny charakter. W kinie lat czterdziestych i pięćdziesiątych,

[37] Ibidem.

[38] W latach pięćdziesiątych Dominic Raines posługuje się swoim drugim imieniem – Hank, stąd pozorna niespójność personaliów w prologu.

[39] S. Harvey, *Woman's Place: The Absent Family of Film Noir*, [w:] *Women in Film Noir*, op. cit., s. 36.

[40] Ibidem.

[41] Ibidem, s. 37.

za sprawą wymogów cenzury, ekranowe pary będące ze sobą po ślubie zmuszone były spać w oddzielnych łózkach, żeby nie budzić zgorzsenia – „rodzina równocześnie legitymizuje i *maskuje* seksualność” [42]. Trzecią funkcją jest realizowanie potrzeby **romantycznej miłości**, zmitologizowanej wręcz przez kinematografię. Spełniona miłość prowadzi do utworzenia „stabilnej instytucji małżeństwa”, natomiast brak owej miłości bądź jej destrukcja doprowadzić może do rozpadu rodziny – schemat ten jest domeną filmu *noir* [43].

Do rozpadu rodziny, a więc i systemu wartości, dochodzi w *Fatale* we wspomnianym wątku pozamałżeńskiego romansu Hanka. „W jakiś sposób planowanie oszustw, może nawet morderstwa.../ ...zdradzanie żony.../ ...przy niej wydawało się **romantyczne**” [44] – takie myśli towarzyszą Rainesowi podczas erotycznego zbliżenia z Josephine. Poszukiwanie spełnienia miłosnego poza instytucją rodziny prowadzi do katastrofalnych konsekwencji. Sylvia, pod nieobecność męża w domu, pada ofiarą kultu ścigającego Jo. Zostaje w brutalny sposób zamordowana, a jej dziecko wycięte z macicy matki. Gdy Hank po dłuższym czasie powraca do domu, jego rodzina już nie istnieje. Pozostający pod wpływem uroku Josephine mężczyzna nie jest w stanie nawet należycie przejść żałoby po bliskich: „Hank nie może nic na to poradzić. Jej [Josephine – przyp. K.S.] widok łamie mu serce./ Zatraca się w marzeniach o ich nowym życiu, gdzieś w jakimś nowym mieście.../ Ale chciałby móc opłakiwać to, co utracił” [45]. Znaczący jest również kontekst obyczajowy tego wątku, wynikający z osadzenia akcji pierwszego tomu komiksu w Stanach Zjednoczonych lat pięćdziesiątych. Jest to bowiem dekada silnie zmitologizowana przez popkulturę oraz późniejszą politykę Ronalda Reagana, której dominującą cechą był konserwatyzm obczajowy, poprzedzający erę rewolucji seksualnej

lat sześćdziesiątych. Josephine, rozbijając modelową amerykańską rodzinę, sprzeciwia się narzuconym przez społeczeństwo wzorcom życia rodzinnego i staje się zwiastunką nadchodzących zmian obyczajowych.

Protagonistka komiksowej serii reprezentuje typowe zagrożenie, jakie w filmie *noir* niesie za sobą kobieca seksualność. „Skupienie na sobie zamiast poświęcenia się mężczyźnie jest zazwyczaj grzechem pierworodnym kobiety w filmie *noir* oraz metaforą seksualności jako zagrożenia dla mężczyzny” [46] – jest to bezpośrednia konsekwencja wspomnianych konserwatywnych, patriarchalnych norm obyczajowych. W *Fatale* „skupienie na sobie” przybiera dwie kluczowe postacie: realizowanie **potrzeby bliskości** oraz **potrzeb seksualnych**. Oba z tych pragnień są konsekwentnie tłumione przez Josephine, w obawie przed nadużywaniem swych nadprzyrodzonych mocy. Potrzeby Josephine znajdują ujście dopiero w tomie czwartym, w którym bohaterka traci pamięć. Nieświadoma istnienia swych mocy Jo nie tylko niemal od pierwszej chwili pozwala zbliżyć się do siebie emocjonalnie nowo poznanemu mężczyźnie, ale i z dużą swobodą podejmuje kontakty seksualne, zarówno z Lancem, jak i z jego kolegą z zespołu. Jej zachowanie stoi w kontraście z postawą prezentowaną we wcześniejszych historiach, zwłaszcza z wydarzeniami z tomu drugiego. Josephine udaje się w nim na dobrowolną banicję: zamyka się w willi, gdzie ma u boku wyłącznie jedną kobietę (a zatem osobę niepodatną na jej urok), zatrudnioną jako pomoc domowa. Samotność Jo na poziomie wizualnym wydobywana jest poprzez liczne kadry przedstawiające bohaterkę wyglądającą przez okno, którego ramy przywodzą na myśl więzienne kraty. Dopiero wyzbycie się narzuconej roli społecznej, które dokonuje się za sprawą utraty pamięci, pozwala dojść do głosu głęboko tłumionym potrzebom. Gdy w finale czwartego tomu Josephine odzyskuje wspomnienia, jedną z pierwszych myśli jest tęsknota za brakiem zahamowań emocjonalnych: „Od tak dawna nie pozwalała się nikomu dotykać./ Wciąż czuła na sobie jego dłonie.

[42] Ibidem.

[43] Ibidem.

[44] Zeszyt 2, s. 13, kadr 1.

[45] Zeszyt 5, s. 22, kadry 6–7 i s. 23, kadr 1.

[46] J. Place, op. cit., s. 57.

Samotność, do której przywykła, teraz ją przytłaczała” [47]. W świecie, w którym seksualność i emocje mogą realizować się jedynie w ściśle określonych ramach, nie ma miejsca dla kobiety bezrefleksyjnie podążającej za tymi potrzebami.

Spotkanie na swej drodze *femme fatale* nie jest dla mężczyzny katastrofalne skutki w postaci nie tylko rozpadu już istniejącej rodziny, lecz także odebrania możliwości wchodzenia w jakiegokolwiek romantyczne relacje. Gdy Nicolas Lash, bohater interludium serii, przypomina sobie, że w dzieciństwie zetknął się z Josephine, zaczyna się zastanawiać nad wpływem, jaki to spotkanie wywarło na całe jego dorosłe życie: „Zdaję sobie sprawę, że odkąd spotkałem Jo, nie myślałem o innych kobietach.../ Czy od tamtej pory skrywała się w mojej **podświadomości**?/ Czy to **dłatego** żaden z moich związków nie przetrwał dłużej?” [48]. Fakt, iż moce Josephine wpływają nawet na kilkuletnich chłopców, jest szczególnie tragiczny. Przypadkowe spotkanie kobiety w Disneylandzie wpływa na całe dorosłe życie Wulfa, antagonisty tomu czwartego – niewinny chłopiec przeistacza się w seryjnego mordercę kobiet owładniętego obsesją odnalezienia Josephine. Najbardziej dramatyczna historia chłopięcej fascynacji urokiem *femme fatale* ujawniona zostaje w ostatnim tomie serii, o czym przyjdzie powiedzieć więcej w kontekście emancypacji głównej bohaterki.

Warto w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednej typowej konsekwencji spotkania na swej drodze *femme fatale*. Jak zostało wspomniane we wstępie niniejszych rozważań, w wyniku pościgu samochodowego, mającego miejsce w prologu, Nicolas Lash traci jedną z nóg. Kalectwo postaci męskiej jest motywem często pojawiającym się w filmach *noir* (por. *Podwójne ubezpieczenie* [1944], *Dama z Szanghaju* [1947]), interpretowanym przez badaczy jako metafora impotencji [49]. Figura *femme fatale* stanowi w tym kontekście „atrakcyjną metaforę mizoginistycznych lęków, które nawiedziły amerykańskie społeczeństwo tuż po zakończeniu II wojny światowej” [50]. Mężczyzna powracający do domu z frontu mógł obawiać się nie tylko braku własnego miejsca w sfeminizowa-

nym świecie, lecz także niemożności sprostanienia potrzebom seksualnym żony ze względu na odniesione na wojnie obrażenia psychiczne i fizyczne [51]. W tym kontekście trwałe kalectwo Nicolasa, w które zaangażowana jest Josephine, odczytywać można jako ekwiwalent rany wojennej – wątek ten wpisuje się zatem w ramy noirowej konwencji. Co więcej, gdy bohater wdaje się w przelotny romans, tuż po upojnej nocy zostaje ogłuszony przez okazującą się oszustką kochankę przy pomocy własnej protezy (zeszyt ósmy). Upokorzenie Nicolasa, zostaje spotęgowane poprzez wykorzystanie przeciwko niemu jego niepełnosprawności przez atrakcyjną kobietę, które dokonuje się po akcie seksualnym – „mizoginistyczny lęk” okazuje się uzasadniony.

Bycie przyczyną męskich tragedii staje się klątwą Josephine. W ostatnim tomie serii czytelnik dowiadyuje się, że bohaterka, nie mogąc znieść ciągłej konieczności bronięcia się przed męskim pożądaniem oraz wyrządzanych przez nią szkód, wielokrotnie popełniała samobójstwo i za każdym razem odradzała się na nowo. Podjęcie decyzji o każdym kolejnym akcie odebrania sobie życia stanowi desperacką, z góry skazaną na niepowodzenie próbę ucieczki od narzuconej roli społecznej.

Droga Josephine do uzyskania sprawczości

Wszystkie przywołane do tej pory konteksty składają się na obraz kobiety uwięzionej w ramach obyczajowej i gatunkowej konwencji. W świecie skupionym wokół mężczyzny kobieta może wpisać się w rolę (cierpiącej) oddanej żony i matki bądź sprowadzić na siebie zagładę, jeśli egoistycznie podąży za własnymi potrzebami. W klasycznie przeprowadzonej fabule filmu *noir* postać *femme fatale* zostaje ostatecz-

[47] Zeszyt 19, s. 6, kadry 4–5.

[48] Zeszyt 8, s. 5, kadry 2–4.

[49] J. Place, op. cit., s. 42.

[50] R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, t. 31, s. 39.

[51] Ibidem.

nie ukarana za swoje przewinienia albo ocalona przez męskiego protagonistę^[52]. Ciągłość losów kobiet została wydobyta przez twórców *Fatale* poprzez umieszczenie w połowie serii (tom trzeci) dwóch historii o charakterze retardacyjnym. W zeszycie dwunastym czytelnik poznaje historię Mathildy – żyjącej w trzynastowiecznej Francji kobiety oskarżonej o paranie się czarną magią. Bohaterką kolejnego zeszytu, którego akcja rozgrywa się w dziewiętnastym wieku, jest Bonnie – wyjęta spod prawa kowbojka. Obie kobiety, ze względu na bycie ofiarami tej samej klątwy co Josephine, zmuszone są do życia na marginesie społeczeństwa. Fakt posiadania przez nie władzy nad mężczyznami sytuuje je w pozycji outsiderek, ukrywających się przed bohaterami męskimi, pragnącymi przejąć nad nimi kontrolę, a zatem przywrócić „naturalny” porządek rzeczy. Za pomocą obu tych historii Brubaker i Phillips zwracają uwagę czytelnika na mechanizmy wikłające kobietę w koło historii, z którego ciężko się wyrwać. Na poziomie wizualnym podobieństwo wszystkich czterech historii zaprezentowanych w tomie trzecim^[53] podkreślone jest poprzez identyczną kompozycję pierwszej strony każdej z tych mikronarracji: podział na dwa kadry, w proporcji 1:2, z których górny kadr przedstawia niebo i wychodzącą z poprzedniego kadru linię pionową (dym bądź linię napięcia), dolny zaś przedstawia rozległy krajobraz.

W komplementarnej pułapce tkwią bohaterowie męscy. Niemal każdy mężczyzna, który spotyka na swojej drodze Mathildę, Bonnie bądź Josephine, prędzej czy później zostaje za-

mordowany albo popada w obłąd. Znamienne w tym kontekście są słowa wypowiedziane przez podstarzałego Lance’a^[54] do Nicolasa Lasha: „Myślisz, że jesteś **pierwszym facetem**, któremu spieprzyła życie?”^[55]. Mężczyźni w *Fatale* są uwikłani w pułapkę utkaną z pożądania i wiecznego nienasylenia – dwóch czynników, które determinują w tym świecie relacje damsko-męskie i wykluczają szczęśliwe zakończenie dla obojga kochanków. Utworzenie modelowej rodziny wiązałoby się bowiem z koniecznością stłumienia popędów na rzecz życia w ściśle określonych ramach obyczajowych.

Warte odnotowania są momenty emancypacyjne w historiach poprzedniczek Josephine. Mathilda pada ofiarą wcześniejszej inkarnacji kultu ścigającego Jo. Sama obecność bohaterki sprawdza urok na mężczyzn z okolicznych wiosek: „Kobiety skarżyły się na nienasycone apetyty mężów.../ ...I na to, że w nocy budziły ich gorączkowe sny o kobiecie mieszkającej niedaleko skraju lasu”^[56]. Kobięca seksualność ponownie portretowana jest jako zagrożenie dla tradycyjnej rodziny. Mathilda zostaje poddana inkwizycyjnym torturom i spalona na stosie. Po kadrze ukazującym śmierć kobiety następuje wąski kadr spowity w czerni, symbolizujący odrodzenie, które dokona się w kolejnym kadrze^[57]. Mathilda odzyskuje sprawczość i dokonuje rzezi na swych oprawcach. Nagość bohaterki w scenach tortur konotuje seksualność – uwydatnia zarówno winę kobiety, jaką jest „obnoszenie się” ze swoją seksualnością, jak i perwersyjny wymiar torturowania jej przez grupę mężczyzn posiadających władzę. W kadrach przedstawiających rzeź dokonaną przez Mathildę nagość zostaje odarta z erotycznych skojarzeń, stając się metaforą odrodzenia, stanięcia w prawdzie i braku wstydu. Ostatni z tych czynników, choć dostrzegalny już w przywołanej scenie, zostaje uświadomiony przez bohaterkę dopiero w finale historii. Gdy kobieta ponownie dokonuje rzezi, w jej głowie pojawiają się następujące myśli: „Po raz pierwszy nie czuje wstydu. Jest wolna./ Wyzwolona./ Potężniejsza niż kiedykolwiek./ Ostatniego za-

[52] L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 102.

[53] Oprócz historii Mathildy i Bonnie w tomie tym znajdują się dwie opowieści z życia Josephine, sięgające czasów początków klątwy i obrazujące proces osławiania nadprzyrodzonych mocy.

[54] Byłego członka zespołu grunge’owego z tomu czwartego.

[55] Zeszyt 19, s. 22, kadr 4.

[56] Zeszyt 12, s. 3, kadry 1–2.

[57] Zeszyt 12, s. 4, kadry 1–3.

bija samym spojrzeniem./ To przyjemne uczucie”[58]. Brutalność i rząda mordu ogarniająca kobietę w chwili odzyskania sprawczości korespondują z historią Josephine. W zeszyt dziesiątym Jo dopuszcza się masakry na członkach kultu. Towarzyszy jej wówczas poczucie winy z powodu satysfakcji, jaką daje jej krwawa zemsta: „Jo wstydziła się tego, ile radości sprawiała jej jego **wrzaski**.../ Tego, jak łatwo było nakłonić mężczyznę, by się zabił.../ Tego, jak **dobrze** było być wolną... swobodną...”[59]. O ile wstyd przed dokonywaniem brutalnych aktów mordu jest w pełni zrozumiała, o tyle poczucie winy z powodu uzyskania wolności i wpływu na własny los to brzemień zrozumiałe w pełni jedynie w kontekście cierpiętniczej roli przypisanej kobiecie w ramach konwencji filmu *noir*.

Historia Bonnie również ma wydźwięk emancypacyjny. Już sam fakt uczynienia bohaterki kowbojką dowodzącą grupą mężczyzn implikuje przyznanie sprawczości postaci kobiecej. We wstępie historii pada sugestia, że przejście dowodzenia nad całkowicie męską gromadą możliwe jest dzięki nadprzyrodzonym mocom Bonnie: „Opanowała jednak **władzę**, jaką miała nad mężczyznami. **Crock i jego banda** słuchali się jej.../ ...Ale dawali jej spokój, gdy tego chciał”[60]. Co więcej, to właśnie w tym zeszyt po raz pierwszy w całej serii podniesiony zostaje temat zagrożenia napaścią seksualną, będącą konsekwencją rozbudzenia przez klątwę najbardziej pierwotnych instynktów. W historii z zeszytu trzynastego są to jedynie dwa wymowne kadry, z których pierwszy przedstawia Bonnie kąpiącą się nago w jeziorze i podglądającego ją mężczyznę, drugi zaś – konsekwencję próby gwałtu: „Nie mogła kontrolować ich snów... Ani pragnień... Ale teraz już potrafiła dopilnować, by żaden z nich jej nie dotknął./ Ostatni, który próbował, powiesił się za to, co zrobił”[61]. Umiejętność podporządkowania męskich zachowań swej woli (w tym wypadku zmuszenie do popełnienia samobójstwa) staje się formą obrony przed męską agresją. Analogiczny wątek pojawia się w historii Josephine, w kolejnym tomie serii. Gdy bohaterka wchodzi

w relację erotyczną z dwoma członkami zespołu muzycznego, wzbudza zazdrość w perkusistacie – Skipie. Frustracja i fizyczne cierpienie wynikające z nieokiełznanego pożądania w połączeniu z niemożnością rozładowania tegoż napięcia doprowadzają mężczyznę do ataku na Josephine. Kobieta, nadal cierpiąca na amnezję, początkowo nie jest w stanie obronić się przed oprawcą. Dopiero po prawie dwóch stronach przedstawiających brutalną szarpaninę następuje przełom. Josephine (jeszcze nie w pełni świadomie) zamiera i z kamienną twarzą używa siły swej perswazji, aby zmusić Skipa do popełnienia samobójstwa poprzez zanurzenie głowy w sedesie[62]. W obu przywołanych historiach wątek napaści seksualnej skorelowany jest ze wspomnianymi wcześniej wzorcami uległości i dominacji, tak charakterystycznymi dla konwencji filmu *noir*. Poprzez wykorzystanie fantastycznego wątku magicznego oddziaływania uroku osobistego kobiet na męskie żądze sytuacje przedstawione w *Fatale* zostają doprowadzone do ekstremum – mężczyźni opętani pożądaniem stają się bezmyślnymi bestiami. Samo istnienie napaści na tle seksualnym nie jest oczywiście fikcją. Twórcy komiksu, dając swym bohaterkom narzędzie do obrony przed tego typu agresją, przyznają im sprawczość i siłę w sytuacjach, w których w prawdziwym życiu kobiety są jej pozbawiane. Wątki te mają zatem charakter katartyczny, zwłaszcza zapewne, dla czytelniczek serii.

Warto w tym miejscu ponownie przywołać tezę o paradoksalności konstrukcji postaci kobiecych w filmie *noir*[63]. Z jednej strony, bohaterkom kobiecym przypisana jest jedna z dwóch stereotypowych, archetypicznych ról, z drugiej zaś – przyznanie im sprawczości jest cechą wyróżniającą film *noir* spośród klasycznych hollywoodzkich gatunków filmowych. Helen Hanson wymienia czarne kryminały

[58] Zeszyt 12, s. 22.

[59] Zeszyt 10, s. 15, kadry 7–9.

[60] Zeszyt 13, s. 4, kadry 4–5.

[61] Zeszyt 13, s. 5, kadry 1–2.

[62] Zeszyt 17, s. 20–21 i 24.

[63] J. Place, op. cit., s. 47.

obok *female gothic films* (kobięcych filmów gotyckich) jako dwa nurty filmowe kontestujące typowe w latach czterdziestych przypisywanie sprawczości wyłącznie bohaterom męskim. W myśl teorii narratologicznej postaci to „podmioty zaangażowane w akcję, które posiadają sprawczość” [64], a sprawczość to „zdolność podmiotu do powodowania zdarzeń” [65]. Wedle tych definicji każda postać, niezależnie od płci, posiada sprawczość. Formalne definicje stoją jednak w sprzeczności z faktycznym stanem kinematografii omawianego okresu:

Więc w gatunkach takich jak western, męskomęskie i, co ważne, publiczne, konflikty są rozwiązywane przez działania bohatera, co prowadzi do rozwiązania, w którym cywilizowane wartości wyłaniają się z chaosu dzicy. Podobnie w filmach kryminalnych, prawo i porządek zostają przywrócone dzięki męskim czynnościom śledczym prowadzącym do transgresji. Definiowane przeważnie jako gatunki męskie, zarówno westerny, jak i filmy kryminalne postrzegane są jako podejmujące temat publicznych, a zatem „uniwersalnych”, trosk i przeciwstawiane są „prywatnym” troskom o dom, ognisko domowe i rodzinę, przypisywanym do gatunków adresowanych do kobiet [66].

W ramach filmów *noir* i *female gothic films* postaci kobiece często „są stawiane w pozycji narracyjnej, która kwestionuje założenie sprawczości skorelowanej z płcią [męską – przyp. K.S.]”, co pozwala wkroczyć tym postaciom w sferę publicznych konfliktów. Twórcy *Fatale* i w tym obszarze idą o krok dalej, osadzając akcję historii Bonnie w konwencji westernu – gatunku typowo męskocentrycznego oraz kończąc historię Josephine nie upadkiem bądź ocaleniem przez mężczyznę, lecz pełnoprawną emancypacją.

Emancypacja się dokonuje

W ostatnim tomie serii Josephine łączy siły z Nicolasem Lashem i przystępuje do finałowej konfrontacji z Bishopem, liderem ścigającej ją sekty. Protagonistka wychodzi z tego starcia zwycięsko i zdobywa upragnioną wolność. Proces sięgania po nią zaczyna się jednak o wiele wcześniej, a jego przebieg prześledzić można poprzez przyjrzenie się trzem komplementarnym sekwencjom rozgrywającym się nad oceanem.

Pierwsza z nich ma miejsce w tomie drugim. Josephine, w czasie swej dobrowolnej izolacji od mężczyzn, snuje opowieść o tym, co działo się z nią przez ostatnie lata. Jedno ze wspomnień dotyczy właśnie kontaktu z oceanem: „Ocean był jedyną rzeczą, której pragnęła, a której nie można było dostarczyć do domu./ Od czasu do czasu wyjeżdżała wieczorami.../ ...I pływała samotnie w blasku księżyca” [67]. Trzy kadry przedstawiające Josephine pływającą w oceanicznych wodach wizualnie wyróżniają się spośród serii obrazów wchodzących w skład sekwencji wspomnień: są utrzymane w zimnej, niebieskiej kolorystyce konotującej samotność i kontrastującej z odcieniami żółci, brązu, czerwieni oraz zieleni w otaczających je kadrach. Ocean symbolizuje pragnienie wolności, która – jak się wówczas wydaje – nigdy nie będzie w zasięgu Josephine ze względu na ciążyącą nad nią klątwę. Owo pragnienie wybrzmiewa szczególnie głośno w tomie pierwszym, gdy Jo zwraca się do Waltera słowami: „Nie jesteś słaby, nie jesteś zły... Pozwól mi odejść... Zwróć mi **wolność**” [68]. Na tym etapie historii odzyskanie władzy nad własnym życiem jawi się bohaterce jako uzależnione od działania mężczyzny. Warto w tym miejscu przywołać jeszcze jedną scenę z tomu drugiego, a mianowicie moment, gdy Jo wybiera się nad ocean wraz z Milesem. Kobieta moczy wówczas stopy w wodzie i zachęca partnera do tego samego, ten jednak odmawia [69]. Niniejszą scenę odczytywać można jako *foreshadowing* finału serii, w którym Josephine zdobędzie upragnioną wolność, lecz u jej boku nie będzie żadnego mężczyzny.

[64] H.P. Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 188.

[65] Ibidem, s. 187.

[66] Ibidem.

[67] Zeszyt 6, s. 18, kadry 5–7.

[68] Zeszyt 4, s. 10, kadr 6.

[69] Zeszyt 8, s. 18, kadr 1.

Motyw oceanu powraca dopiero w ostatnim tomie serii, jednak wcześniej w historii Josephine następuje ważny zwrot fabularny. Zeszyt dwudziesty trzeci niemal w całości poświęcony jest zbliżeniu erotycznemu Jo i Nicolasa Lasha, któremu towarzyszy szokujące wyznanie bohaterki. Waga tego momentu wyrażona jest nie tylko przez treść, ale i formę serii obrazów. Trwająca szesnaście stron oniryczna sekwencja stanowi wiwisekcję psychiki Josephine, do której do tej pory żaden z bohaterów (ani czytelnik) nie miał w pełni dostępu. Utrzymywana konsekwentnie przez całą serię klasyczna komiksowa forma (podział na harmonijne, prostokątne kadry w obrębie strony) zostaje przełamana: sekwencje obrazów zajmują dwie strony, tworząc panoramę; poszczególne kadry są rozciągnięte, ich rama jest zauważalnie grubsza; rozstawienie kadrów względem siebie nawzajem i całej strony jest chaotyczne; w tle przez większość czasu rozgrywa się scena miłosnego zbliżenia kochanków ukazana na tle kosmosu[70]. Słowny opis nie jest w stanie w pełni oddać onirycznego charakteru całej sekwencji, z pewnością jednak mocno wyróżnia się ona wizualnie na tle reszty serii. W parze z estetyczną niezwykłością idzie fabularna doniosłość – jest to bowiem moment, w którym czytelnik nie tylko jest po raz pierwszy świadkiem rytuału, który doprowadził do śmierci i odrodzenia Josephine, lecz także dowiaduje się o istnieniu jej (i Dominica Rainesa) syna. W mrozącej krew w żyłach sekwencji okazuje się, że Willie również nie ustrzegł się przed wpływem uroku Josephine. Gdy w przyprawie utraty kontroli nad swą żądzą chłopiec rzucił się na matkę, został umieszczony w szpitalu psychiatrycznym, gdzie popełnił samobójstwo – „Skoro nie mógł jej mieć, nie chciał niczego...”[71].

Ujawnienie prawdy o tragicznie zmarłym dziecku stanowi przełom w historii Josephine. Oto bowiem kobieta, której przypisana została rola *femme fatale*, przyznaje się do bycia zagrożoną w żałobie matką. Wyznanie to odgrywa rolę terapeutyczną: dopiero stanięcie przed sobą w prawdzie o niemożności (s)pełnienia roli matki pozwala kobiecie wyrwać się z zakłę-

tego kręgu powtarzania historii. Jest to szczególnie znaczące w kontekście archetypicznych ról przypisanych kobiecie w formule klasycznego filmu *noir*. Josephine nie może być równocześnie „mroczną kusicielką” i troskliwą matką. Dlatego właśnie tradycyjną rodzinę spotyka zagłada, sprowadzona przez *femme fatale*/matkę. Paradoksalnie, przyznanie się przed samą sobą do bycia uwikłaną w społecznie narzucony konstrukt kobiecości przynosi bohaterce katharsis.

Tuż po spędzeniu nocy z Nicolosem i wydaniu go w ręce kultu w roli przynęty, Josephine ponownie udaje się nad ocean. Bohaterka roni łzy nad losem mężczyzn, których skazała na potępienie, a następnie rozbiera się do naga, żeby pływać w bezkresnym akwenu. Woda konotuje w tej scenie oczyszczenie i odrodzenie, które dokonują się, gdy Jo rozlicza się przed samą sobą z przeszłością:

Przez dziesięciolecia blokowała w sobie poczucie winy.../ ...Ale odkąd ukazała Nickowi **prawdę**, nie czuła prawie nic więcej. Tylko to i smutek./ Stare wspomnienia kłębią się w jej umyśle... Tyle twarzy... Kobiet i mężczyzn, których zniszczyła.../ Tych, którzy umarli, by mogła żyć.../ Tych, którzy oszaleli od samego patrzenia na nią.../ I ta jedna twarz, której nigdy nie zapomniała... Jej syna[72].

Kreacja *femme fatale* okazuje się jedynie fasadą zbudowaną na fundamencie głęboko tłumionych emocji. Dopiero pozwolenie sobie na przeżycie bolesnych odczuć (złości, poczucia winy, smutku) pozwala Josephine w pełni przejść żałobę. Za zwięzły opis dotychczasowej sytuacji bohaterki mogłyby posłużyć myśli towarzyszące Dominicowi Rainesowi tuż po śmierci żony i nienarodzonego dziecka: „chciałby móc opłakać to, co utracił”. Hank, będąc pod wpływem uroku Josephine, nie miał nigdy możliwości rozliczenia się z przeszłością – Jo taką możliwość posiada. Opłakanie tego, co utracone, pozwala przejść katharsis, pogodzić się ze stratą i w konsekwencji odrodzić się na nowo.

[70] Zeszyt 23, s. 6–21.

[71] Zeszyt 23, s. 20.

[72] Zeszyt 24, s. 13, kadr 5 i s. 14, kadry 1–5.

Pływając wśród rekinów, Josephine rozmyśla nad swą sprawczością w obecnej sytuacji: „Jednak czuje, jak zmieniło jej się tętno.../ Jakby przepływała przez nią wielka fala usiłująca porwać ją ze sobą./ Przypomina sobie dni, gdy uciekała przed tą falą”[73]. Następnie bohaterka przygotowuje się do ostatecznego starcia z siłami zła, kontynuując poprzednią myśl: „Ale nie będzie więcej uciekać./ Klątwa tyle jej odebrała, a teraz ona zmusi ją do zabrania całej reszty.../ ...Po swoim”[74]. Otaczający Josephine krąg rekinów stanowi metaforę pułapki, w której uwięziona jest bohaterka bądź krążących wciąż wokół niej wygłodniałych mężczyzn. Jo najpierw pływa wśród nich swobodnie, nie przejmując się ich obecnością (pogodzenie z sytuacją, ale i kontrolowanie jej), aby po chwili zdecydowanym ruchem wypłynąć z kręgu (podjęcie działania). Poddanie się falom interpretować można jako pogodzenie się zarówno z przeszłością, której nie da się zmienić, jak i z narzuconą społecznie rolą *femme fatale*. Skonfrontowawszy się z nieprzyjemną prawdą, bohaterka zyskuje siłę do działania i ostatecznego zmierzenia się ze ścigającymi ją demonami na własnych warunkach.

W trakcie finałowej konfrontacji z Bishopem i jego akolitami, Josephine wciąga przeciwnika w pułapkę – rzuca klątwę na jego oczy (pełniące przez całą serię funkcję magicznego artefaktu) oraz składa na jego ustach pocałunek, w którym przekazuje mu cały ogrom swego cierpienia:

W głębi jego umysłu pojawia się ból... Wspomnienia bólu martwych ludzi.../ Jeden po drugim łamią się na drobne kawałki i dźgają go... Wszystkie **istnienia** zniszczone z jej powodu.../ Czuje ich upadek, **każdego** z nich... Jakby był jego własnym.../ Jakby jego duszę rozciął **drut ostrzowy**...[75]

Gdy pozbawiony mocy Bishop zadaje pytanie: „Coś ty mi zrobiła?”, Josephine odpowiada: „Dałam Ci swe serce... Jest **złamane**, wybacz”[76]. Magiczny rytuał jest fabularnym pretekstem do

zdjęcia z bohaterki jarzma narzuconej roli. Jo wykorzystuje nagromadzone przez dziesięciolecia poczucie winy jako broń wymierzoną w męzczyzną, który przeistoczył ją w *femme fatale*.

Zakończenie historii mocno odbiega od standardowej fabuły filmu *noir*. Już sam fakt przyznania sprawczości postaci kobiecej w trakcie ostatecznej konfrontacji z siłami zła i uczynienie z bohatera męskiego przynęty jest zabiegiem nietypowym. Nadal jest to jednak zakończenie pozbawione pełnoprawnego happy endu. W epilogu czytelnik dowiaduje się bowiem, że choć Josephine udało się ocalić Nicolasa od śmierci, ten znajduje się w stanie wegetatywnym. Strona trzydziesta druga składa się z czarnej planszy: „Rok później” oraz serii niemal identycznych kadrów przedstawiających sparaliżowanego Lasha, do którego przemawia Jo, informując go o sukcesie komercyjnym książki autorstwa jego ojca chrzestnego. Jest to przewrotny finał, w którym *femme fatale* równocześnie ratuje męzczyznę od śmierci i sprowadza na niego zagładę w postaci spędzenia reszty życia w niebycie. Gdyby Nicolas Lash był w stanie mówić, mógłby powtórzyć słowa Waltera Neffa, bohatera *Podwójnego ubezpieczenia*: „Zabijałem dla pieniędzy i dla dziewczyny. Nie zdobyłem ani pieniędzy, ani dziewczyny”.

Na dwóch końcowych stronach komiksu rozgrywa się ostatnia sekwencja nad oceanem. Jo, która w ciągu roku przeobraziła się w staruszkę, ogląda zachód słońca i podsumowuje swoje życie:

Josephine nigdy nie sądziła, że będzie staruszką, a co dopiero miłą starszą panią./ Ale jej to nie przeszkadza./ Zyskała upragnioną **niewidzialność**. Od dawna jej pragnęła... Ma jednak wyrzuty sumienia w związku z Nicolasem. Wkrótce przestanie go odwiedzać.../ Jej wewnętrzny zegar tyka coraz słabiej./ Myślała, że będzie się bać, kiedy uświadomi sobie, że koniec jest już blisko, ale tak się nie stało. **Zapomnienie**... Niebyt.../ Brak czucia... I wspomnień... Powita to z ulgą./ Szum oceanu jest spokojny i regularny... Pulsuje w rytm obrotów Ziemi... I przyciągania wszechświata.../ To przypomina jej, jak jest **małeńka**... Jak **niewiele** znaczy ich ból... Znów myśli o tym, co powiedział pielęgniarz.../

[73] Zeszyt 24, s. 16, kadry 2–4.

[74] Zeszyt 24, s. 17, kadry 1–3.

[75] Zeszyt 24, s. 24, kadry 2–4 i s. 25, kadr 1.

[76] Zeszyt 25, s. 26, kadry 5–6.

Stwierdza, że to ona ma szczęście, nie Nick. Bo to jej udało się **uciec**[77].

Zachodzące słońce symbolizuje kres życia, do którego zbliża się bohaterka. Kadry są skąpane w odcieniach pomarańcza, co stanowi kontrast względem poprzednich sekwencji oceanicznych, zdominowanych przez odcienie błękitu, a także przywołuje skojarzenia z radością i energią życiową. Dochodzi tu zatem do swoistego paradoksu polegającego na skorelowaniu wydarzenia postrzeganego jako negatywne (starzenie się, śmierć) z pozytywnymi, przeciwstawnymi odczuciami (chęć do życia, odrodzenie). Dzieje się tak, gdyż dla Josephine to właśnie możliwość starzenia się i odejścia ze świata przynosi długo oczekiwaną ulgę. Bohaterka podziwia zachód słońca samotnie, co symbolizuje wydostanie się spod wpływu mężczyzn. Towarzyszące jej myśli świadczą o pogodzeniu się z przeszłością – choć Josephine nadal zdaje sobie sprawę, ile bólu spowodowała przez całe swoje życie, uczucie to nie jest przytłaczające. Każdy z tych trzech elementów: **starość**, **niezależność od mężczyzn** oraz **brak winy**, nie przystaje do wizerunku *femme fatale*. Osiągnąwszy ten stan, Josephine uwalnia się od narzuconej roli, ostatecznie przełamując ramy konwencji filmu *noir*.

BIBLIOGRAFIA

Abbott H. Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

- Brubaker Ed, Phillips Sean, *Fatale*, t. 1–5, tłum. Robert Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2015–2016.
- Czaja Justyna, *Na skrzyżowaniu tekstowych światów – o powieściach graficznych inspirowanych czarnym kryminałem*, [w:] *Powieść graficzna. Wprowadzenie*, red. Sebastian Jakub Konefał, Jerzy Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Timof Comics, Poznań–Warszawa 2023, s. 131–161.
- Dyer Richard, *Four Films of Lana Turner*, „Movie” 1977/78, nr 25, s. 30–54.
- Gledhill Christine, *Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*, [w:] *Women in Film Noir*, red. E. Ann Kaplan, BFI Pub., London 1998, s. 20–34.
- Harvey Sylvia, *Woman’s Place: The Absent Family of Film Noir*, [w:] *Women in Film Noir*, red. E. Ann Kaplan, BFI Pub., London 1998, s. 35–46.
- Martin Angela, *‘Gild Didn’t Do Any of Those Things You’ve Been Losing Sleep Over!’: The Central Women of 40s Film Noirs*, [w:] *Women in Film Noir*, red. E. Ann Kaplan, BFI Pub., London 1998.
- Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. Jolanta Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992.
- Place Janey, *Women in Film Noir*, [w:] *Women in Film Noir*, red. Kaplan E. Ann, BFI Pub., London 1998, s. 47–68.
- Syska Rafał, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, t. 31, s. 23–51.

[77] Zeszyt 24, s. 33, kadr 5 i s. 34, 35.

Pozycja aktora w obliczu rozwoju platform streamingowych

MARTA CEBERA

Uniwersytet Gdański

ABSTRACT. Cebera Marta, *Pozycja aktora w obliczu rozwoju platform streamingowych* [The Position of the Actor in the Face of the Development of Streaming Platforms]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 334–348. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.18>

The article analyzes an actor's position in the face of the development of streaming services. The author uses the comparative method to present analogies and differences in how the old study system and the new streaming system function, with particular emphasis on the hierarchy in the industry, attitude to actors, work culture and wage inequalities. She draws attention to the advantages of the flourishing VOD platforms and contrasts this with the losses suffered by actors. The article recalls earlier disputes between artists and studios, which are compared with such issues as reasons of SAG-AFTRA strike in 2023, residuals for creators on the digital market, and artificial intelligence in filming. History has come the full circle: platforms have grown into a hegemon in this business and replicate old strategies.

KEYWORDS: streaming, actor, artificial intelligence, residuals, digital resolution

W latach 60. XX wieku wraz z upadkiem systemu studyjnego, kończącym tzw. złotą erę Hollywood, doszło do wyzwolenia aktorów spod władzy wytwórni filmowych. Zyskali oni niezależność zawodową oraz prawo swobodnego wyboru projektów, tłumaczeni wcześniej przez siedmioletnie i przedłużane wbrew ich woli kontrakty. Przez dekady aktorzy rozwijali swoje kariery, współpracując ze studiami, telewizją, teatrem. Stopniowo, niekiedy na drodze strajków, jak tych z 1960 i z 1980 roku, stawiano następne kroki milowe na drodze ku uzyskaniu równowagi płacowej w branży. Pierwszy bunt, podniesiony wspólnie ze scenarzystami, przyniósł wynegocjowanie tantiem za filmy kinowe emitowane w telewizji. 20 lat później związkowcy zdobyli większe udziały w zyskach z dystrybucji na domowych urządzeniach multimedialnych. Kolejne wyzwania postawiło przed branżą nadejście nowego gracza – platform streamingowych. Łatwo odnieść wrażenie, że historia zatoczyła koło, kierując artystów w sidła nowego systemu, nazwanego przeze mnie roboczo systemem streamingowym.

Netflix, HBO Max, Warner Bros. Discovery, Disney+, Amazon Prime, Apple TV+, NBCUniversal, Sony Pictures niejako zastąpiły wielkie wytwórnie (Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Brothers, Paramount, 20th Century-Fox, RKO Pictures) wiodące prym w pierwszej połowie XX wieku. Istnieje szereg podobieństw między dawnymi gigantami a współczesnymi platformami VOD, chociażby na poziomie obowiązującej w środowisku hierarchii, stosunku do aktorów, kultury pracy i nierówności płacowych. Platformy, wyrosłe w ostatnich latach na hegemonia branży, powielają stare, sprawdzone sposoby działania. Owszem, w wyniku postępu cywilizacyjnego i rozwoju technologicznego zmienił się model zarządzania, planowania i strategii dystrybucji. Jednak w zakresie relacji na linii szef–podwładny wróciliśmy do punktu wyjścia. Niniejszy artykuł, przy wykorzystaniu metody porównawczej, analizuje analogie i różnice w funkcjonowaniu systemu studyjnego i streamingowego, ze szczególnym uwzględnieniem kondycji aktora, uwikłanego w tak odległe, a zarazem tak bliskie sobie światy. W rozważaniach przyjmuję

perspektywę ekonomiczną i artystyczną, żeby zobrazować nieprzystawalność tych dwóch sfer. Okazuje się, że ubiegłowieczny model wyzysku w branży ma się dobrze, o czym przypomina wspólny strajk WGA[1] i SAG-AFTRA[2] w 2023 roku. Destrukcyjny potencjał serwisów streamingowych dostrzegano już wcześniej – nazywano je nowymi bestiami, ale zagrożenia omawiano w aspekcie redukcji wpływu innych dużych podmiotów, czyli studiów i stacji telewizyjnych[3].

Potrzeby twórców dopiero niedawno znalazły się w centrum zainteresowania – ponownie za sprawą samych aktorów i scenarzystów, których protesty sparaliżowały pracę w Hollywood w drugiej połowie 2023 roku. Zjawiska związane z rozwojem platform VOD wskazują na pogłębiające się nierówności w przemyśle filmowym. Wynikają one nie tylko z hierarchicznego porządku, lecz także z systemowego braku szacunku dla artystów ze strony pracodawców. Niepewna pozycja aktora w dobie streamingu jest ciągiem dalszym opowieści o cenie, jaką płaci się za gotowość do funkcjonowania w tym biznesie. Problem dotyczy anonimowych twórców oraz osób powszechnie rozpoznawalnych, o czym ostatni raz na tak dużą skalę przekonaliśmy się jeszcze przed pełnym rozkwitem filmowych serwisów online, gdy znane aktorki rozpoczęły dyskusję o luce płacowej ze względu na płeć. W następnych latach wraz z rozwojem technologii – ze sztuczną inteligencją na czele – konieczne będą cykliczne powroty do stołu negocjacyjnego w celu aktualizacji wcześniejszych ustaleń i czujnego dbania o interesy artystów.

Filmowy towar i hierarchia

Jak w dawnym Hollywood, również dziś film traktuje się jak towar do generowania zysków. Ówczesne wytwórnie stawiały na masową produkcję obrazów nie zawsze wysokiej jakości, przeplatanych pozycjami wybitnymi, wysokobudżetowymi, aspirującymi do nagród i budującymi prestiż wytwórni. Nie bez po-

wodu Hollywood od dawna nazywane bywa fabryką. Podobieństwo ekranowych produktów w niewybrednych słowach spuentowała Bette Davis, stwierdzając, że to miejsce nadaje się tylko do produkcji kiełbasy[4]. Współcześnie oferta streamingowa również jest towarem, co widać zwłaszcza w napływie szablonowych, schematycznych, zrealizowanych według jednej sztancy filmów. Kiedyś studia kręciły je seryjnie, żeby mieć wystarczająco dużą ofertę dla kinowych sieci, które musiały być rentowne[5]. Teraz taśmowa produkcja służy cyklicznemu poszerzaniu zbiorów serwisów i zdobywaniu nowych subskrybentów. Pozycje te powstają według różnych wariantów jednego scenariusza. A zarazem platformy mają na koncie bardzo

[1] WGA (Writers Guild of America) – Gildia Amerykańskich Pisarzy obejmująca dwa różne związki zawodowe, powstałe w 1954 roku: Writers Guild of America East (WGAE) i Writers Guild of America West (WGAW). Reprezentuje 11,5 tys. twórców, piszących dla filmu, telewizji, programów informacyjnych, animacji, gier video i nowych mediów.

[2] SAG-AFTRA (Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists) – Gildia Aktorów Ekranowych i Amerykańska Federacja Artystów Telewizyjnych i Radiowych, powstała w 2012 roku z połączenia dwóch związków zawodowych: SAG i AFTRA założonych w latach 30. XX wieku. Organizacja zrzesza około 160 tys. członków: aktorów, spikerów, dziennikarzy telewizyjnych, redaktorów wiadomości, wydawców, gospodarzy programów telewizyjnych, tancerzy, DJ-ów, piosenkarzy, kaskaderów, lalkarzy. Zajmuje się ochroną praw pracowniczych i reprezentowaniem związkowców w negocjacjach mających na celu poprawę warunków płacowych.

[3] A. Fagerjord, L. Kueng, *Mapping the Core Actors and Flows in Streaming Video Services: What Netflix Can Tell Us About These New Media Networks*, „Journal of Media Business Studies” 2019, nr 16(3), s. 177–178.

[4] Ch. Chandler, *Bette Davis*, tłum. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013, s. 233.

[5] J. Lodge, *Wielkie wytwórnie*, [w:] *Historia Hollywood: filmy, gwiazdy, wydarzenia*, tłum. K. Zarebski, red. M. Burakiewicz, MUZA SA, Warszawa 1994, s. 8.

dobre filmy i seriale, zapraszane na festiwale, doceniane przez widzów i kapituły wręczające

[6] Spośród filmów są to na przykład: *Historia małżeńska* (reż. Noah Baumbach, Netflix, 2019), *Irlandczyk* (reż. Martin Scorsese, Netflix, 2019), *CODA* (reż. Sian Heder, Apple TV+, 2021), *Psie pazury* (reż. Jane Campion, Netflix, 2021). W gronie lepszych seriali znajdują się między innymi: *The Crown* (twór. Peter Morgan, Netflix, 2016–2023), *Stranger Things* (twór. Matt Duffer, Ross Duffer, Netflix, 2016–), *Sukcesja* (twór. Jesse Armstrong, HBO Max, 2018–2023), *The Morning Show* (twór. Kerry Ehrin, Jay Carson, Apple TV+, 2019–), *Zbrodnie po sąsiedzku* (twór. John Hoffman, Steve Martin, Disney+, 2021–), *Rozdzielenie* (twór. Dan Erickson, Apple TV+, 2022–).

[7] J. Conway, *Channing Tatum On Life As A Dad, His New Children's Book and The Business Of Hollywood*, Forbes, 30.05.2023, <https://www.forbes.com/sites/jeffconway/2023/05/30/channing-tatum-on-life-as-a-dad-his-new-childrens-book-and-the-business-of-hollywood/?sh=2b3c90873244> (dostęp: 24.07.2023).

[8] Negocjacje między SAG-AFTRA i AMPTP trwały od 7 czerwca do 12 lipca 2023 roku. Ogłaszając rozpoczęcie strajku 13 lipca, związek połączył siły z WGA, którego członkowie wyszli na ulice już 2 maja.

[9] AMPTP (Alliance of Motion Picture and Television Producers) – Związek Producentów Filmowych i Telewizyjnych, zrzeszający takie koncerny jak: Amazon/MGM, Apple, Disney, ABC, Fox, NBCUniversal, Netflix, Paramount/CBS, Sony, Warner Bros. Discovery (HBO). Stowarzyszenie działające od 1982 roku jest uprawnione do prowadzenia negocjacji kontraktowych z takimi związkami jak: American Federation of Musicians (AFM), Directors Guild of America (DGA), International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE), International Brotherhood of Electrical Workers (IBEW), Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists (SAG-AFTRA), Writers Guild of America (WGA).

[10] M. O'Connell, *SAG-AFTRA President Fran Drescher on Rejected Studio Offer: „It's Disgusting, Shame on Them”*, The Hollywood Reporter, 13.07.2023, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/actors-strike-sag-aftra-fran-drescher-speech-1235535748/> (dostęp: 13.07.2023).

nagrody[6]. Należy przy tym pamiętać, że produkcja audiowizualna to kosztowny biznes, obliczony na duży zysk. Trudno zatem oczekiwać, aby nie traktowano filmów i seriali jak towaru. Ponadto dla nieznanego szerzej artysty udział w każdej streamingowej produkcji o międzynarodowym zasięgu jest szansą, dlatego godzi się na udział nawet w drugorzędnych projektach. Obawy aktorów i scenarzystów o poziom opowiadanych historii dały mocniej o sobie znać dopiero wobec zagrożenia ze strony sztucznej inteligencji. W maju 2023 roku troskę o jakość opowieści – co prawda w kontekście większych budżetów na promocję niż produkcję – wyraził Channing Tatum w wywiadzie dla magazynu „Forbes”[7].

Obecnie, podobnie jak dawniej, w amerykańskim środowisku filmowym obowiązuje ścisła hierarchia, prowadząca do podziałów i nadużyć. Po jednej stronie wszechmocni, bogaci, wpływowi szefowie wytwórni: Louis B. Mayer, Jack Warner, David O. Selznick. Na przeciwległym skrzydle aktorzy, albo poddający się zasadom systemu studyjnego, albo – w przypadku bardziej niepokornych – skazani na nierówną walkę z pracodawcą. Przemówienie Fran Drescher, przewodniczącej SAG-AFTRA, na konferencji prasowej ogłaszającej rozpoczęcie strajku 13 lipca 2023 roku wskazuje, że owa przepaść między dwoma światami ma się dobrze[8]. Aktorka oskarżała AMPTP (Alliance of Motion Picture nad Television Producers)[9] o traktowanie twórców z góry, z pozycji nieograniczonej władzy, legitymizującej do stawiania warunków nieakceptowalnych przez drugą stronę sporu. Wielki biznes dbający tylko o wskaźniki giełdowe na Wall Street zestawiała z solidarnością pracowników marginalizowanych i nieszanowanych. Określiła konflikt jako historyczny, który doczeka się jedynie słusznej oceny przez przyszłe pokolenia[10]. Reakcją na upór AMPTP było uruchomienie projektu Interim Agreement pozwalającego niezależnym producentom na kręcenie, promowanie filmów i prowadzenie przesłuchań. Małe firmy o ograniczonych budżetach przyjęły wszystkie warunki, na które nie zgodziły się wcześniej

korporacje, czym udowodniono trafność postulatów SAG-AFTRA [11].

Davis mówiła: „System studyjny kreował gwiazdy. Nikt nie zostałby gwiazdą bez tego systemu. Dziewięćdziesiąt osób w dziale reklamy! W chwili, gdy filmy Warnera wchodziły na ekran, wiedział już o nich cały świat” [12]. Szefowie wytwórni wiedzieli, jak ważne są gwiazdy dla komercyjnego powodzenia ich filmów. Dlatego wypracowali strategię zarządzania wizerunkiem aktorów, obejmujące życie zawodowe i prywatne. Do najwyrazistszych przykładów należały praktyki MGM, które nie ograniczały się do klauzul moralności w kontraktach ostrzegających przed nieprzyzwoitymi zachowaniami. Ingerencja studia obejmowała również takie kwestie jak codzienny ubiór, dobór znajomych, związki małżeńskie czy macierzyństwo. Dodatkowo Mayer zatrudniał informatorów, donoszących mu o niepożądanym incydentach z udziałem swoich podopiecznych [13]. Kontrakty były źródłem niepewności – aktor, który naraził się wytwórni, był nieposłuszny, odmawiał grania w filmach albo okazywał się niepotrzebny, mógł zostać zwolniony lub zawieszony. Ilustruje to chociażby zapis w kontrakcie Judy Garland: wytwórnia MGM mogła ją zwolnić pod koniec każdego półrocza. Również przed zakończeniem strajku w 2023 roku aktorom towarzyszyło poczucie niestabilności zawodowej, a co za tym idzie – także egzystencjalnej, choć wynikające z innych powodów. Tym razem przyczyną ich obaw był niesprawiedliwy, nietransparentny system rozliczania tantiem, będących podstawowym źródłem utrzymania większości artystów.

Streaming a korzyści i straty aktorów

Streaming kreuje własne gwiazdy, a zarazem czerpie korzyści ze współpracy z artystami o ugruntowanej już pozycji zawodowej. Serwisy potrzebują znanych twarzy dla popularyzacji swojej oferty. Wypracowały sposoby ekspozycji czołowych aktorów w bibliotekach streamingowych, np. poprzez dedykowane, imienne zakładki typu „filmy z Julią Roberts”. Swego czasu Jane Fonda, występująca w serialu

Grace i Frankie (twór. Marta Kauffman, Howard J. Morris, Netflix, 2015–) określano w prasie jako jedną z twarzy rewolucji streamingowej [14]. Spośród wypromowanych przez VOD nazwisk można wymienić: dziecięcą obsadę *Stranger Things* (twór. Matt Duffer, Ross Duffer, Netflix, 2016–), aktorów serialu *Sukcesja* (twór. Jesse Armstrong, HBO Max, 2018–2023), Anyę Taylor-Joy z *Gambitu królowej* (twór. Allan Scott, Scott Frank, Netflix, 2020), Claire Foy z *The Crown* (twór. Peter Morgan, Netflix, 2016–), Rege-Jean Page z serialu *Bridgertonowie* (twór. Chris van Duken, Netflix, 2020–), Jenne Ortega z *Wednesday* (twór. Alfred Gough, Miles Millar, Netflix, 2022–). Sukces produkcji z ich udziałem przełożył się na kolejne propozycje zawodowe i kontrakty reklamowe. Spektakularny come back do pierwszej ligi właśnie dzięki streamingowi stał się udziałem Winony Ryder (*Stranger Things*) oraz Jennifer Coolidge, obsypywanej nagrodami za rolę w *Białym Lotosie* (twór. Mike White, HBO Max, 2021–), a Arnold Schwarzenegger dzięki występowi w *Fubarze* (twór. Nick Santora, Netflix, 2023–) zaliczył serialowy debiut w wieku 75 lat. Ostatnio platformy wychodzą też poza fikcję, przypominając w dokumentach o życiu i dokonaniach takich gwiazd jak: Marilyn Monroe – *Tajemnice Marilyn Monroe: Nieznane nagrania* (reż. Emma Cooper, Netflix, 2022), Brooke Shields – *Ślicznotka: Historia Brooke Shields* (reż. Lana Wilson, Disney+, 2023), Pamela Anderson – *Pamela: Historia miłosna* (reż. Ryan White, Netflix, 2023), Michel J. Fox – *Nieustannie: Historia Michaela J. Foxa* (reż. Davis

[11] Jak dotąd Interim Agreement objęło ponad 200 tytułów, a Interim-Casting – prawie 100 filmów. Aktualizowaną listę produkcji udostępniono na: https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/Productions%20Approved%20and%20Signed%20to%20Interim%20Agreements%20-%20Members%20May%20Work%20on%20These.pdf (dostęp: 15.10.2023).

[12] Ch. Chandler, *Bette Davis*, op. cit., s. 131.

[13] G. Clarke, *Judy Garland*, tłum. A. Tuz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2014, s. 83.

[14] M. Fetterman, *Jane Fonda Is Still Pushing Boundaries*, „Broadcasting & Cable” 2018, nr 148(1), s. 16.

Guggenheim, Apple TV+, 2023), Arnold Schwarzenegger – *Arnold* (Netflix, 2023).

Współpraca z cyfrowymi gigantami, udostępniającymi swoje biblioteki globalnej społeczności widzów, stwarza okazję do zaprezentowania się w krótkim czasie wielomilionowemu audytorium oraz do zdobycia błyskawicznej popularności. Jest to ważne szczególnie w kontekście spadku oglądalności tradycyjnej telewizji i mniejszego zainteresowania wizytami w kinach. Ponadto platformy, żeby zatrzymać subskrybentów, muszą stale poszerzać swoje zasoby z rozmaitych kategorii, co oznacza więcej pracy, szerszy wachlarz postaci i bardziej zróżnicowane role. Zeszlazoroczne badania wskazują, że na rozwoju VOD zaczynają zyskiwać aktorki. Według raportu *Streaming Women: Representation and Employment in Original U.S. Films Released by Streaming Services in 2022*, 49 proc. produkcji pokazywało w rolach głównych kobiety, 38 proc. stawiało na mężczyzn, a 12 proc. stworzyło bohatera zespołowego^[15]. Jeszcze innym rodzajem profitów atrakcyjnych dla artystów jest częstsze powierzanie im funkcji producenta wykonawczego. W obrazach streamingowych pełni ją coraz więcej aktorów, na czele z Jennifer Aniston i Reese Witherspoon (*The Morning Show*, twór. Kerry Ehrin, Jay Carson, Apple TV+, 2019–), Elle Fanning i Nicholasem Houlttem (*Wielka*, twór. Tony McNamara, Hulu, 2020–2023) oraz Seleną Gomez, Stevem Marti-

nem i Martinem Shortem (*Zbrodnie po sąsiedzku*, twór. John Hoffman, Steve Martin, Disney+, 2021–). Gwiazdy kina sprzed rewolucji cyfrowej, nie chcąc pozostać symbolem skansenu, chętnie angażują się w przedsięwzięcia na rynku VOD.

Pamiętać jednak należy, że szerokim tłem dla sław nadal pozostają tysiące innych wykonawców, którym streaming nie gwarantuje sprawiedliwego honorarium, tj. opartego na takich czynnikach jak wartość świadczonej usługi, adekwatność do nakładu pracy, jawność zasad ustalania wynagrodzeń i brak rzązących dysproporcji w wysokości pensji aktorów wykonujących identyczne zadania w tym samym czasie. Z jednej strony, ze względu na ogromne zasięgi, umiędzynarodowienie oferty, aktorzy otrzymują więcej szans na zaistnienie w branży w porównaniu z tradycyjnym filmem kinowym. Z drugiej natomiast – właściciele platform są świadomi niskiej pozycji negocjacyjnej młodych, nieodkrytych jeszcze talentów. Jednym z wymogów stawianych aktorom już od czasów D.W. Griffitha było posiadanie silnej osobowości uniemożliwiającej skrępowanie przed kamerą^[16]. Równocześnie nadal bujny temperament, upór i poczucie autonomii są niepożądane w innym miejscu i okolicznościach – za kulisami: przy podpisywaniu kontraktu i na planie. Natomiast za zmianę na lepsze należy uznać nieporównywalnie większą kontrolę aktorów nad swoim wizerunkiem. Wykonawcy podobnie jak streaming wykorzystują social media w celach marketingowych. Publikują zdjęcia i treści reklamują marki bez konsultacji ze swoimi pracodawcami. Ci drudzy natomiast, świadomi siły oddziaływania szerokich zasięgów, dbają o to, żeby na kontaktach gwiazd pojawiały się zapowiedzi filmów lub seriali z ich udziałem.

Na skutek światowej ekspansji systemu streamingowego znaczącym przekształceniom uległ model działania przemysłu filmowego, na co zwróciła uwagę Drescher^[17]. Skutki cyfrowego zwrotu już dawno przestały odczuwać tylko studia, które „muszą zmagać się z konkurencją nowego typu, wywodzącą się z innego sektora i działającą według innej logiki biznesowej”^[18]. Z aktorskiego punktu widzenia zmiany

[15] M.M. Lauzen, *Streaming Women: Representation and Employment in Original U.S. Films Released by Streaming Services in 2022*, s. 3, Deadline, <https://deadline.com/wp-content/uploads/2023/05/2022-Original-Streaming-Films-Report.pdf> (dostęp: 15.07.2023).

[16] P. Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009, s. 185.

[17] G. Maddaus, R. Rubin, *SAG-AFTRA Declares Double Strike as Actros Join Writers on Picket Lines*, Variety, 13.07.2023, <https://variety.com/2023/biz/news/sag-aftra-double-strike-wga-amtp-1235669492/> (dostęp: 14.07.2023).

[18] M. Adamczak, S. Salamon, *Kruszenie globalnego Hollywood. System holdbacks i sekwen-*

te polegają chociażby na nagrywaniu krótszych sezonów seriali i na dłuższych przerwach między kolejnymi odsłonami względem tradycyjnych produkcji telewizyjnych. Aktualnie jeden sezon w streamingu liczy średnio 10 odcinków, podczas gdy na przykład takie seriale jak *Rodźna Soprano*, *Zagubieni* czy *Breaking Bad* miały ich co najmniej kilkanaście, a niekiedy nawet ponad 20. Oznacza to, że aktorzy, scenarzyści, reżyserzy i inni twórcy pracują mniej i mniej też zarabiają przy ciągle wzrastających kosztach życia. Ponadto streaming zawładnął szerokim polem dystrybucji międzynarodowej, odbierając widzów kinom i telewizji, co jest konsekwencją przechodzenia od mediów tradycyjnych do zdigitalizowanych. Problem polega na tym, że eksploatacja produkcji za pomocą klasycznych nośników zapewniała twórcom uczciwie i przejrzystość naliczane tantiemy, stanowiące podstawowe źródło utrzymania w przerwach między projektami.

W obliczu postępującego rozwoju technologicznego zmiana modelu biznesowego była nieuchronna i potrzebna. Zapomniano jednak, na co słusznie zwróciła uwagę Drescher, o zmianie warunków kontraktu, tak by odpowiadał potrzebom twórców i odzwierciedlał rozwój cywilizacyjny. Dlatego zaczęli coraz głośniej upominać się o swoje prawa, czego efektem były najpierw kilkutygodniowe negocjacje związkowe, a następnie decyzja o ogłoszeniu strajku, trwającego rekordowo długo: od 13 lipca do 9 listopada 2023 roku[19]. Przeciagającym się negocjacom na pewno nie sprzyjały publiczne rozważania o potencjalnym zwrocie streamingu w stronę twórców cyfrowych, co miałyby być odpowiedzią na spadające wyniki sprzedaży, liczbę subskrypcji i dochodów z reklam[20].

Warunki płacowe i kultura pracy

Warunki płacowe od zawsze były ważnym punktem spornym w relacjach między studiami i aktorami. Zmieniały się tylko okoliczności towarzyszące negocjacom. System studyjny przewidywał tygodniowe wypłaty, które rosły stopniowo wraz z czasem trwania zobowiązania, tak

by pod koniec siedmioletniej umowy osiągnąć na przykład dziesięciokrotność początkowej sumy. Na niskie uposażenie nie godziła się uchodząca za outsiderkę Mae West, której postawa może być pewnym punktem odniesienia dla aktorów strajkujących w 2023 roku. Gwiazda Broadwayu stawiała twarde warunki w negocjacjach z wytwórnią Paramount Pictures[21], jako perfekcjonistka głośno krytykowała przestoje w pracy i wywalczyła zgodę na wprowadzanie poprawek w scenariuszach. Oczy-

cyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 250.

[19] 17 lipca 2023 roku SAG-AFTRA opublikował na swojej stronie internetowej dokument z obszerną tabelą zawierającą szczegółowe postulaty związku oraz odpowiedzi AMPTP. Propozycje obejmują takie kwestie jak: podwyżki płacy minimalnej pokrywające koszty inflacji, wyższe składki na ubezpieczenie zdrowotne i emerytalne, wzrost i terminowe wypłacanie dniówek i dodatku relokacyjnego, wyższe tantiemy wyliczane na podstawie wyników oglądalności i liczby utworzeń, poprawa warunków pracy piosenkarzy, tancerzy, statystów, dublerów i kierowników kaskaderów, tryb i czas przygotowywania *self-tapes*, regulacje zabezpieczające interesy artystów w obliczu rozwoju AI, zasady pozwalające aktorom na podejmowanie innych zobowiązań zawodowych w przerwach między sezonami, wzrost kar za nieprzestrzeganie czasu przeznaczanego na posiłki i odpoczynek na planie, zmiany w zapisach umów o zachowaniu poufności. Zob. The SAG-AFTRA TV/Theatrical Negotiating Committee, *SAG-AFTRA Negotiations Status as of July 13, 2023*, [sagaftra.org, https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/SAG-AFTRA_Negotiations_Status_7_13_23.pdf](https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/SAG-AFTRA_Negotiations_Status_7_13_23.pdf) (dostęp: 17.07.2023).

[20] D. Harwell, T. Lorenz, *The Creator Economy Was Already Exploding. Then Hollywood Went on Strike*, The Washington Post, 31.10.2023, https://www.washingtonpost.com/technology/2023/07/23/hollywood-strike-creator-economy/?utm_source=instagram&utm_medium=social&utm_campaign=wp_main&rlid=4c066ccc-1c5d-4do-a822b-6e21129ed978 (dostęp: 24.07.2023).

[21] Ch. Chandler, *Mae West*, tłum. A. Tuz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013, s. 149.

wiście, West startowała z uprzywilejowanej pozycji, przybyła bowiem do Hollywood jako pewna siebie gwiazda Wschodniego Wybrzeża, doświadczona artystka sceniczna, autorka tekstów, kobieta o ugruntowanym statusie zawodowym i finansowym. Nie zmienia to faktu, że z członkami SAG-AFTRA i ich postulatami łączy ją poczucie własnej wartości oraz dążenie do godziwych wypłat. West właśnie bardziej niż na sławie zależało na uczciwie wykonywanej i opłacanej pracy.

Model wynagradzania aktorów w erze streamingowej, choć skonstruowany inaczej, do niedawna także wiązał aktorom ręce. Dosadną opinię na ten temat wyraziła Drescher. Artystów, nazywanych ofiarami nieuczciwych praktyk stosowanych przez producentów, przeciwstawiła chciwym ludziom, reprezentowanym przez AMPTP. Narzekanie na straty finansowe przy jednoczesnym przeznaczaniu milionów dolarów na wynagrodzenia prezesów określiła jako powód do wstydu[22]. W czasach hegemonii stacji telewizyjnych obowiązywał inny, transparentny model płatności tantiem, powiązany z wynikami oglądalności. Obecnie dominujące na rynku platformy streamingowe – niemalże taśmowo realizujące kolejne produkcje, a tym samym urastające do rangi czołowego pracodawcy w przemyśle filmowym – rozliczają tantiemy na niejasnych zasadach. Celowo nie publikują danych, takich jak liczba odtworzeń czy sumaryczny czas poświęcony oglądaniu da-

nego obrazu, dowodzących międzynarodowej popularności filmów i seriali, czyli ich notowań na poszczególnych rynkach. Nie wiadomo nawet, jak mierzona jest popularność produkcji i kto konkretnie zajmuje się śledzeniem i interpretacją tych wskaźników.

Przed strajkiem 87 proc. członków SAG-AFTRA zarabiała mniej niż 26 tys. dolarów rocznie, przez co nie przysługiwało im prawo do przystąpienia do związkowego ubezpieczenia zdrowotnego. Wiele światła na kwestię wynagrodzeń w streamingu rzuciły rewelacje o serialu *Orange is the New Black* (twór. Jenji Kohan, Netflix, 2013–2019). Na łamach magazynu „The New Yorker” kilku aktorów podzieliło się wspomnieniami z planu[23]. Wyszło na jaw, że wielu z nich ratowało domowy budżet, podejmując pracę na przykład w gastronomii. Kimiko Glenn przez dłuższy czas zarabiała za odcinek 900 dolarów. 22 maja 2023 roku przypomniała na Instagramie nagranie (udostępnione na TikToku podczas pandemii) z oficjalnym dokumentem zawierającym wysokość tantiem z tytułu eksploatacji serialu na zagranicznych rynkach. Wypłata opiewała na kwotę 27 dolarów i 30 centów. Emmie Myles, która wystąpiła w 6 sezonach, wypłacono jak dotąd 20 dolarów tantiem za 2023 rok, podczas gdy za występ gościnnie w jednym odcinku serialu *Law & Order* z 2004 roku otrzymuje rocznie 600 dolarów. Poruszono także kwestię gorszego opłacania przedstawicieli mniejszości etnicznych. Czarnoskóra aktorka Danielle Brooks za ostatni sezon otrzymała niższą gażę niż główni dziecięcy wykonawcy ze *Stranger Things*. Według Beth Dover serwis zmieniał wersję dotyczącą wpływów w zależności od tego, z kim rozmawiał. Aktorów miał przekonywać, że musi liczyć się z każdym groszem, dlatego odmawiał podwyżek. Natomiast udziałowcom zdawał raport z imponujących zarobków.

W komunikacie z czerwca 2023 roku SAG-AFTRA stwierdziło, że tantiemy nie oddają ekonomicznej wartości wielu produkcji streamingowych i samych aktorów. Podejrzany wydaje się fakt, że AMPTP nie przystało na propozycję związku, żeby pomiarem danych dotyczących

[22] M. O’Connell, op. cit.

[23] M. Schulman, „Orange is the New Black” Signalled the Rot Inside the Streaming Economy, The New Yorker, 12.07.2023, https://www.newyorker.com/culture/notes-on-hollywood/orange-is-the-new-black-signalled-the-rot-inside-the-streaming-economy?utm_campaign=likeshopme&utm_medium=social&utm_source=instagram&utm_content=instagram-bio-link&client_service_name=the%20new%20yorker&client_service_id=31202&service_user_id=1.78e+16&supported_service_name=instagram_publishing&utm_social_type=owned&utm_brand=tny (dostęp: 12.07.2023).

oglądalności zajął się zewnętrzny, niezależny operator. Nie chodzi tylko o sposób wyliczania tantiem – platformom jeszcze trudniej byłoby tłumaczyć się z kasowania popularnych seriali, czego konsekwencją jest zaprzestanie wypłacania jakichkolwiek należności. Zresztą z reguły unikają sytuacji, gdy ktoś obcy, niezwiązany z organizacją, patrzy im na ręce. Potwierdza to działanie Netflixu na rynku polskim, na którym platforma zamiast tantiem zaproponowała formę samoregulacji, czyli dodatkowych wynagrodzeń wypłacanych z pominięciem Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych[24]. Poza tym producenci przekonują, że popularność filmów i seriali wcale nie musi przekładać się na wzrost liczby subskrybentów[25].

Problem dotyczy również popularnych telewizyjnych produkcji sprzed lat, których prawa do dystrybucji zostały kupione przez streaming, jak serial *Gilmore Girls* (twór. Amy Sherman-Palladino, 2000–2007), pokazywany w Netflixie od 2014 roku. Mimo wielkiego sukcesu w sieci, obsada otrzymuje niewielki procent z opłaty licencyjnej przekazanej producentowi Warner Bros. Discovery, o czym mówił Sean Gunn[26]. Serwis VOD przyczynił się do jeszcze większej popularności serialu, a zarazem spowodował drastyczny spadek wysokości tantiem otrzymywanych przez aktorów. W rezultacie wynagrodzenia nie są proporcjonalne do korzyści osiągniętych przez platformę.

Ujawnione przypadki do pewnego stopnia przypominają głośną dyskusję wokół nierówności płacowych ze względu na płeć, zapoczątkowaną przemówieniem Patrici Arquette na ceremonii rozdania Oscarów w 2015 roku i kontynuowaną dzięki wyznaniom Jennifer Lawrence i Emmy Stone. Najmłodsza z nich publicznie wyraziła swoje niezadowolenie z powodu honorarium za film *American Hustle* (reż. David O. Russell, 2013), znacznie niższego niż gaża Christiana Bale’a, Bradleya Coopera i Jeremy’ego Rennera[27]. Z kolei gwiazda musicalu *La La Land* (reż. Damien Chazelle, 2016) mogła liczyć na równe wynagrodzenia wyłącznie dzięki uprzejmości kolegów, rezygnujących z części uposażenia. Mniejsze znaczenie

ma w tym wypadku fakt, że sprawa dotyczyła dyskryminacji płacowej wśród milionerów[28]. Istotniejsze wydają się wyniki badań ujawniające duże dysproporcje w zarobkach kobiet i mężczyzn na przestrzeni kilkadziesiąt ostatnich lat[29]. Jedną z analiz wykazała, że gaże aktorek ze rolą rosną do osiągnięcia przez nie niespełna 35. roku życia, a następnie spadają. Natomiast wysokość honorarium aktora wzrasta aż do 51. roku życia i pozostaje stabilna przez kolejne lata[30]. Sprawa luki płacowej w Hollywood i strategia wynagradzania aktorów w dobie streamingu to problemy systemowe, które łączy brak szacunku wobec artystów i nie-

[24] A. Wittenberg, *Wyboista droga do premiery przepisów o tantiemach*, Serwis Gazeta Prawna, 2.03.2023, <https://serwis.gazetaprawna.pl/nowe-technologie/artykuly/8670855,netflix-streaming-tantiemy-mateusz-morawiecki-reed-hastings.html> (dostęp: 20.07.2023).

[25] A. Sakoui, *SAG-AFTRA Members May Go on Strike Soon. Here Are Four Reasons Why*, Los Angeles Times, 29.06.2023, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2023-06-29/sag-aftra-strike-negotiations-dispute-hollywood-labor-writers-strike> (dostęp: 15.07.2023).

[26] K.L. Yandoli, *„Gilmore Girls” Actors Sound Off on Netflix Over Show’s Streaming Residuals*, Rolling Stone, 7.08.2023, <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/gilmore-girls-netflix-actors-strike-streaming-residuals-1234801932/> (dostęp: 7.08.2023).

[27] K. Rogers, *Jennifer Lawrence Speaks Out Against Gender Pay Inequality*, The New York Times, 13.10.2015, <https://www.nytimes.com/2015/10/14/arts/jennifer-lawrence-speaks-out-against-gender-pay-inequality.html> (dostęp: 30.05.2024).

[28] J. Christensen, T. Parr, D.V. Axelsen, *Justice for Millionaires?*, „Economics and Philosophy” 2022, t. 38, s. 334.

[29] Ch. Kräft, D. Kaimann, B. Frick, *Mind the Gap: An Empirical Analysis of Pay Discrimination in Hollywood*, „Gender in Management” 2023, t. 38, s. 766.

[30] I.E. De Pater, T.A. Judge, B.A. Scott, *Age, Gender and Compensation: A Study of Hollywood Movie Stars*, „Journal of Management Inquiry” 2014, t. 23, s. 412–413.

docenianie wartości ich pracy. Pierwszy miał zostać rozwiązany w 2016 roku wprowadzeniem w stanie Kalifornia prawa przeciwko dyskryminacji pracowników w przemyśle filmowym. Przepisy rozmijają się z rzeczywistością, o czym przekonała się Michelle Williams opłacona dziesięciokrotnie niższym honorarium niż Mark Wahlberg za rolę w filmie *All the Money in the World* (reż. Ridley Scott, 2017). Drugi problem był przedmiotem negocjacji między SAG-AFTRA i platformami streamingowymi, ale nie skłonił władz stanowych do uchwalenia odrębnych regulacji na wyższym szczeblu.

Z niekorzystnymi warunkami płacowymi koresponduje niskiej jakości kultura pracy. Historia zna liczne przypadki nadmiernego eksploataowania aktorów niczym w zakładzie przemysłowym, nastawionym na największą wydajność. Praca aktorów przypominała taśmę produkcyjną, grali w 4 do nawet 10 filmów rocznie. Bette Davis w drugiej połowie lat 30. XX wieku, po długim okresie wytężonej pracy zaczęła przejawiać oznaki skrajnego wyczerpania^[31]. Katharine Hepburn musiała brać udział w zdjęciach próbnych do swojego pierwszego filmu *A Bill of Divorcement* (reż. George Cukor, 1932) z okiem uszkodzonym przez opiłki metalu^[32]. Legendy krążyły o ogromnym wysiłku Vivien Leigh na planie *Przeminęło z wiatrem* (reż. Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939), kiedy przez 5 miesięcy pracowała 16 godzin dziennie, 6 dni w tygodniu^[33]. W sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia znalazła się Greta Garbo, gdy w 1926 roku, podczas sesji zdjęciowej MGM nakłoniło ją do pozowania ze Slatsem, dorosłym lwem, znanym z logotypu wytwórni^[34].

Spotkanie gwiazdy *Ninoczki* z czworonożnym drapieźnikiem to przypadek ekstremalny.

Dziś nikt nie odważyłby się na stawianie aktorki w tak skrajnie niebezpiecznym położeniu, co nie znaczy, że do nadużyć przestało w ogóle dochodzić. Nie są tak zintensyfikowane, a bardziej subtelne, lecz wciąż systemowe i upokarzające wykonawców. Hollywood w dobie digitalizacji nadal jest fabryką, czego dowodzi wspomniany już artykuł w magazynie „The New Yorker” opisujący także warunki pracy na planie popularnego serialu Netflix. Już sam tytuł – „*Orange is the New Black*” signalled the rot inside the streaming economy – sporo mówi o moralnej kondycji streamerów, której egzemplifikacją był chociażby brak zwrotu kosztów za dojazd do pracy (z wyjątkiem dni, gdy zdjęcia zaczynały się przed godziną 6 rano).

Kultura pracy obejmuje także castingi, a te w postpandemicznym świecie uległy diametralnemu przeformułowaniu. Koszty związane z nagraniem self-tapów ponoszą wyłącznie aktorki. A przygotowanie profesjonalnej taśmy bywa drogie i czasochłonne. Zyskują tylko producenci, dla których rezygnacja ze stacjonarnych przesłuchań oznacza niewynajmowanie dodatkowych przestrzeni oraz mniej osób zaangażowanych do obsługi castingu. Innymi słowy: koszty związane z przesłuchaniami przerzuca się na aktorów. Przed osiągnięciem porozumienia z AMPTP niemałe obciążenie generowały wymagania reżyserów castingu dotyczące trybu, czasu na przygotowanie taśmy oraz innych kwestii technicznych. W rezultacie aktorki zmuszeni byli do nauki długich partii tekstu w krótkim okresie, co wykluczało rzetelne przygotowanie roli, szczególnie w przypadku nagrywania kilku self-tapów do różnych projektów. Ponadto sami zainteresowani nie mieli nigdy pewności, że ich taśma została faktycznie obejrzana i oceniona.

Sztuczna inteligencja

Na pewno przeszłość z teraźniejszością łączą analogie między niegdysiejszym systemowym uprzedmiotawianiem aktorów a obecnymi zapędami serwisów streamingowych i studiów, aby rozszerzać wpływ sztucznej inteligencji na proces produkcyjny. Warto przypomnieć,

[31] Ch. Chandler, *Mae West*, op. cit., s. 142.

[32] Ch. Chandler, *Katharine Hepburn*, tłum. A. Sylwanowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013, s. 66.

[33] A. Edwards, *Vivien Leigh*, tłum. Z. Łomnicka, Prószyński i S-ka, Warszawa 2014, s. 129.

[34] D. Bret, *Greta Garbo*, tłum. A. Tuz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2015, s. 96.

że ciało nastoletniej Judy Garland należało do MGM[35], a aktorkom z nadwagą podawano robaki w ramach kuracji odchudzającej[36]. Gwiazdy były własnością wytwórni, sterowane zapisanym w kontrakcie zbiorem nakazów i zakazów, co trafnie podsumował Alfred Hitchcock, nazywając aktorów majątkiem ruchomym i żywym inwentarzem[37]. Z tymi określeniami współbrzmia próby przejęcia kontroli nad ekranowymi talentami i dokonania przy użyciu zaawansowanej technologii, a prowadzące w rezultacie do utraty miejsc pracy oraz odebrania wykonawcom ich własnej tożsamości. Platformy streamingowe wraz z największymi studiami filmowymi zbliżają się niejako do wcześniejszych praktyk, usiłując uczynić z aktorów przedmiot nieuczciwej transakcji handlowej. Tym razem forma własności miałaby przebiegać na innym poziomie za sprawą sztucznej inteligencji, dzięki której giganci branży weszliby w dożywotnie posiadanie skanów wizerunków, ciał i głosów aktorów. Zastąpienie człowieka robotem to oczywiste następstwo strategii opartej na minimalizacji wydatków i zwiększaniu kontroli nad produkcją.

W wywiadzie dla „The Hollywood Reporter” Drescher powiedziała: „The digital age is cannibalizing us”[38]. Era cyfrowa, której nieodłączną częścią jest streaming i sztuczna inteligencja, stwarza warunki sprzyjające ponownemu osłabianiu pozycji aktora. Odpowiednikiem niedzisiejszych zabiegów kosmetycznych, operacji plastycznych i okrutnych kuracji odchudzających mają być dzisiaj skany ciał i głosów. Obraz graficzny nie wywołuje konfliktów, nie domaga się podwyżki, nie choruje, nie umiera, jest wieczny i bezwolny. A zatem – pomijając kwestie talentu, charyzmy, złożoności osobowości człowieka – jawi się jako świetny kandydat do odebrania pracy prawdziwym aktorom. Teraz planuje się otwarcie nowej fabryki, produkującej skany, pomyślane jako ulepszone narzędzia do zarabiania pieniędzy. Zamieszanie wokół sztucznej inteligencji przypomina trochę początki historii kina u schyłku XIX wieku, gdy widzowie dawali wyraz fascynacji sztuką filmową utożsamianą z technicznym cudem, a ak-

torzy pozostawali w cieniu. Z tym że wówczas było to preludium, poprzedzające rozwój aktorstwa ekranowego. Czas pokaże, czy urzeczenie cyfryzacją doprowadzi do jego zagłady. Osobną kwestią są dalsze losy cyfrowych postaci po śmierci ich ludzkiego odpowiednika. Czy ktoś posunie się do tego, żeby za pomocą skanu „wskrzesić” zmarłych aktorów i stworzyć wersje ich życia po śmierci? Bez prawnej ochrony ich wizerunków jest to prawdopodobny scenariusz.

Na tę chwilę obawom o zastąpienie wykonawców oraz innych pracowników branży filmowej wytworami AI przeczą doniesienia badaczy na temat braku samowystarczalności sztucznej inteligencji czy zdolności do wyrażania skomplikowanych emocji[39]. Jednak zaawansowane prace nad udoskonaleniem AI nie pozostawiają wątpliwości co do konieczności cyklicznej rewizji poglądów na ten temat. Skoro obecny stan rzeczy wpływa na sposób myślenia o człowieczeństwie w ogóle i skłania do pytań o przyszłość, ludzką godność i odpowiedzialność[40], naturalne wydaje się przeniesienie tych niepokojów na poszczególne segmenty życia zawodowego. W dalszej perspektywie pogorszenie sytuacji aktorów w obliczu rozwoju AI może przejawiać się zmniejszeniem liczby ofert pracy dla aktorów pierwszo- i drugoplanowych, likwidacją profesji statysty oraz utratą kontroli nad własnym wizerunkiem i tożsamością. Nie-

[35] G. Clarke, op. cit., s. 100.

[36] D. Thomson, *Zrozumieć Hollywood. Równanie z niewiadomą*, tłum. Z. Niewojski, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2006, s. 187.

[37] Ch. Chandler, *Katharine Hepburn*, op. cit., s. 98.

[38] K. Kilkenny, *Fran Drescher Q&A On SAG-AFTRA Strike: „The Digital Age Is Cannibalizing Us”*, *The Hollywood Reporter*, 13.07.2023, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/actors-strike-sag-aftra-leaders-stakes-hollywood-1235536001/> (dostęp: 13.07.2023).

[39] A. Sookhom et al., *A New Study of AI Artists for Changing the Movie Industries*, „Digital Society” 2023, t. 2, artykuł 37.

[40] M.A. Boden, *Sztuczna inteligencja. Jej natura i przyszłość*, tłum. T. Sieczkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 15.

wykluczone, że giganci Hollywood skupią się na generowaniu nowych postaci cyfrowych powstałych z kombinacji klonów rzeczywistych ludzi. Porozumienie między związkami a pracodawcami w zakresie stosowania sztucznej inteligencji nie jest wystarczającym zabezpieczeniem przed nieetycznymi praktykami. Wskazują na to wydarzenia z maja 2024 roku, gdy świat obiegrała informacja o bezprawnym wykorzystaniu głosu Scarlett Johansson w kolejnej wersji systemu ChatGPT o imieniu Sky. Odmowa udziału aktorki w projekcie nie powstrzymała prezesa OpenAI, Sama Altmana, przed rozpoczęciem prac nad nowym botem w pierwotnym zamiśle. Co prawda, firma w oficjalnym oświadczeniu zaprzecza oskarżeniom, twierdząc, że Sky nie mówi głosem artystki^[41]. Jednak na niekorzyść OpenAI przemawia druga próba uzyskania zgody Johansson na dwa dni przed premierą. Sprawa ta skłania do namysłu

[41] N. Tiku, *OpenAI Didn't Copy Scarlett Johansson's Voice for ChatGPT, Records Show*, The Washington Post, 22.05.2024, <https://www.washingtonpost.com/technology/2024/05/22/openai-scarlett-johansson-chatgpt-ai-voice/> (dostęp: 29.05.2024).

[42] „The Hollywood Reporter” opublikował tabelę z rocznymi zarobkami najwyższego kierownictwa za lat 2021 i 2022. Przykładowe uposażenia za 2022 rok: Red Hastings (Netflix) – 51,1 mln dolarów, Ted Sarandos (Netflix) – 50,3 mln dolarów, David Zaslav (Warner Bros. Discovery) – 39,3 mln dolarów, Michael Cavanaugh (Comcast) – 40,5 mln dolarów, Bob Chapek (Walt Disney) – 24,2 mln dolarów, Bob Iger (Walt Disney) – 15 mln dolarów. Najmniej – bo 1,3 mln dolarów – w 2022 roku zarobił Andy Jassy z Amazona, przy czym wartość jego wynagrodzenia za 2021 rok wynosiła 212,7 mln dolarów dzięki przyznaniu mu akcji firmy. Zob. A. Cullins, *How the Strikes Could Impact Lavish Hollywood CEO Pay*, The Hollywood Reporter, 3.08.2023, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/hollywood-ceo-pay-say-on-pay-shareholder-strikes-1235548591/> (dostęp: 3.08.2023).

[43] Szlaki Olivi de Havilland przetrwała Bette Davis, która w 1936 roku przegrała z Jackiem Warnerem w procesie dotyczącym złamania kontraktu.

nad potrzebą wypracowania skutecznych procedur ochrony wizerunku aktorów w dobie AI oraz wdrożenia narzędzi weryfikacji przestrzegania ich praw w tym zakresie.

Konflikty z gwiazdami

Tym, co łączy erę streamingu z latami świetności wielkich wytwórni, są głośne konflikty z gwiazdami. Już w 1932 roku, gdy Hollywood zaczęło odczuwać skutki światowego kryzysu, doszło do poważnego spięcia między artystami a ich szefami. W obliczu bankrutujących w całym kraju kin 5 najważniejszych studiów wprowadziło 50-procentową obniżkę płac we wszystkich działach. W reakcji na ten krok utworzono Gildię Aktorów Ekranowych, która zagroziła strajkiem. Oburzenie zmniejszeniem wypłat podsyczał fakt, że cięcia płac w Warner Brothers nie objęły samych braci. Sytuacja ta rymowała się ze strategią serwisów streamingowych w inflacyjnym 2023 roku: nie przyjmowali nowych warunków płacowych proponowanych przez związki zawodowe, a zarazem przekazywali wielomilionowe sumy na wypłaty dla prezesów^[42]. Niezależnie od czasów na drodze potężnym hollywoodzkim korporacjom niejednokrotnie stają gwiazdy w sprzeczności wobec nieszanowaniu ludzi kultury. Wygrany proces Olivi de Havilland z Jackiem Warnerem i Warner Brothers (1943) oraz spór Scarlett Johansson z Disneyem (2021) to sytuacje odległe, a zarazem bliskie. Pierwsza ustanowiła precedens i zmusiła wytwórnię do zaprzestania nieuprawnionego przedłużania kontraktów^[43]. Druga zapisała się w historii jako pierwszy głośny konflikt prawny z udziałem gwiazdy, ściśle związany z dystrybucją filmu w streamingu. Studio podjęło bowiem decyzję o równoczesnej premierze *Czarnej Wdowy* w kinach i w internecie, co miało pozbawić aktorkę uwzględnionego w umowie znaczącego udziału w zyskach, wynikającego tylko z eksploatacji kinowej. Johansson pozwała koncern, który – zanim przystąpił do ugody – nazwał podjęte przez nią kroki samolubnym lekceważeniem długotrwałych skutków pandemii, co opinia publiczna uznała

za mizoginistyczny atak[44]. Obie sprawy potwierdzają natomiast niezmiennie skłonności decydentów do naginania swoich uprawnień, ale też gotowość aktorów do obrony.

Właśnie głos sław jest najbardziej słyszalny, gdy dochodzi do sporów, także tych zbiorowych jak strajk SAG-AFTRA z 2023 roku. Jego symbolicznym początkiem było opuszczenie londyńskiej premiery filmu *Oppenheimer* (reż. Christopher Nolan, 2023) przez Cillianę Murphy'ego, Emily Blunt, Matta Damona i Florence Pugh. Media na całym świecie donosiły o udziale znanych osób w pikietach organizowanych w Los Angeles czy w Nowym Jorku. Nie mniejsze znaczenie miały wpisy w mediach społecznościowych, wyrastających na jedno z kluczowych pól walki o prawa twórców i informowania o nieprawidłowościach w przemyśle filmowym. Niektóre wypowiedzi uderzały bezpośrednio w konkretne serwisy streamingowe i ich prezesów. Do najmocniejszych należy reakcja Ellen Pompeo na mema zamieszczonego na tiktokowym koncie Netflix. Zdjęcie, przedstawiające Meredith Grey z drugiego sezonu serialu *Chirurdzy* (twór. Shonda Rhimes, 2005–), zostało opatrzone napisem: „Me when there's a bomb in the chest cavity”. Aktorka udostępniła mema w relacji na swoim Instagramie, dodając uszczypliwy komentarz: „Also me when @netflix Doesnt pay actors residuals holla let's talk”. Szerokim echem odbiła się płomienna przemowa Bryana Cranstona na Times Square z 25 lipca. Aktor zwrócił się do CEO Disneya, Boba Igera, z następującą wiadomością: aktorzy nie dadzą sobie odebrać ani miejsc pracy, ani godności. Natomiast Brian Cox publicznie ośmieszył ślepe zapatrzenie w możliwości sztucznej inteligencji.

Koniec strajku i nowe wyzwania

W ciągu wielotygodniowego strajku obie strony kilka razy zasiadały do rozmów, rozbudzając – jak się szybko okazywało – płonne nadzieje na powrót do pracy. Realne szanse na osiągnięcie konsensusu pojawiły się dopiero w listopadzie, gdy ogłoszono zawieszenie pikiet.

Tym razem negocjacje zakończyły się sukcesem, przypieczętowanym 5 grudnia 2023 roku, kiedy członkowie SAG-AFTRA zatwierdzili porozumienie z AMPTP[45]. Przed wypunktowaniem najważniejszych korzyści zyskanych przez aktorów warto przyrzeć się bliżej samemu głosowaniu. W obliczu rozgłosu narosłego wokół kryzysu hollywoodzkiego przemysłu filmowego, intensywnej kampanii w mediach społecznościowych, wielkiej determinacji uczestników pikiet i publicznych deklaracji o solidarności i zaangażowaniu w sprawę zdziwienie budzi niska frekwencja. Owszem, za ratyfikacją umowy opowiedziała się zdecydowana większość – 78,33 proc. uprawnionych do głosowania – lecz chętnych do wypowiedzenia się w tej kwestii było zaledwie 38,1 proc. Niewielkie zainteresowanie finalizacją pertraktacji intryguje, zważywszy na fakt, że stawką były fundamentalne zmiany w relacjach między gigantami branży a artystami. Wywalczenie nowego kontraktu interpretowane jest przez związek nie tylko w kontekście wymiernych korzyści, ale także jako stworzenie podwalin dla przemysłu opartego na uczciwości.

Zgodnie z ustaleniami ponad miliard dolarów zostanie przeznaczony na sfinansowanie nowego modelu wynagrodzeń w streamingu, w tym podwyżki płac, składek emerytalno-zdrowotnych oraz tantiem. Płaca minimalna ma wzrosnąć najpierw o 7 proc., od 1 lipca 2024 roku o 4 proc., a dokładnie rok później o 3,5 proc. Ustalone zostały stawki i przejrzysty system przyznawania honorariów autorskich z tytułu eksploatacji w serwisach VOD. Zaśługą komitetu negocjacyjnego są ponadto zapisy o poprawie jakości zdalnego procesu

[44] T. Lachapelle, *Will the Stars Ever Make Money in This Town Again?*, Bloomberg, 14.12.2021, <https://www.bloomberg.com/opinion/articles/2021-12-14/will-stars-like-scarlett-johansson-ever-make-money-in-this-town-again#xj4y7vzkg> (dostęp: 10.07.2023).

[45] Treść porozumienia: *Summary of Tentative Agreement*, https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/TV-Theatrical_23_Summary_Agreement_Final.pdf (dostęp: 3.01.2024).

castingowego. Zwiększono minimalny czas na przekazanie taśmy od momentu otrzymania scenariusza do 48 godzin oraz do 72 godzin dla osób nieletnich. Maksymalna objętość tekstu na potrzeby pierwszej taśmy wynosi 8 stron, a w przypadku drugiego etapu – 12 stron. Jednocześnie pamięciowe opanowanie kwestii nie jest obligatoryjne – można zerkać do scenariusza albo wspomagać się prompterem. Porozumienie nie przewiduje zwrotu kosztów za przygotowanie taśmy, przy czym nie można żądać od wykonawców nagrań w rozdzielczości większej niż 720 pikseli, stosowania specjalistycznego sprzętu i oprogramowania do edycji, jak również dostarczania materiałów za pośrednictwem płatnych stron. Producenci zobowiązali się do informowania kandydatów o obsadzeniu innego aktora w roli, o jaką zabiegali.

W porozumieniu najwięcej miejsca poświęcono ochronie przed nadużyciami związanymi z wykorzystaniem sztucznej inteligencji. Zapisy dotyczące AI regulują takie kwestie jak dopuszczalny zasięg kreacji, wykorzystywania i przeróbek cyfrowych replik wykonawców. Zawarta w piśmie definicja wytworu AI zakłada ograniczone użycie wyłącznie na potrzeby konkretnego filmu. Wyróżniono dwa rodzaje eksploatacji: produkcje z udziałem prawdziwego aktora oraz te bez jego faktycznej obecności na ekranie. W obu przypadkach wymagana jest świadoma i potwierdzona na piśmie zgoda wykonawcy, szczegółowy opis zamierzonego zastosowania oraz rekompensata finansowa. Pozwolenie obowiązuje również po zgonie, chyba że ograniczono wcześniej prawa do pośmiertnego wykorzystania materiału. Wszelkie

modyfikacje cyfrowej repliki – z wyjątkiem tych związanych z postprodukcją – muszą zostać uprzednio zaakceptowane przez artystę. Równie istotny z punktu widzenia ochrony wizerunku i miejsc pracy jest ustęp dotyczący syntetycznych wykonawców konstruowanych przez generatywną sztuczną inteligencję. Zapowiada nie tylko pieniężne rekompensaty za przygotowywanie takiego tworu, lecz także regularne spotkania z udziałem SAG-AFTRA i producentów, pełniące funkcję kontrolną nad rozwojem GAI w ramach przemysłu filmowego.

Niepokojących podobieństw między przeszłością a teraźniejszością zdają się dowodzić słowa George'a Clooneya, który w oświadczeniu wspierającym SAG-AFTRA przywołał nazwiska Bette Davis i Jamesa Cagneya, symbolizujące walkę o sprawiedliwe traktowanie w branży[46]. Z rozważań na temat systemu studyjnego i streamingowego wyłaniają się tożsame pary przeciwieństw, określające relacje w amerykańskim środowisku filmowym: biznes vs artyści, korporacyjna strategia vs troska o dobro nieuprzywilejowanych, nienasycona chciwość vs uczciwy podział zysków. Postępująca cyfryzacja wraz z prekaryzacją zawodu aktora jeszcze bardziej oddalają od siebie dwie strony. Ekonomii nie jest po drodze z etyką, co skłania do zadawania pytań o przyszłość świata filmu. Jakim dalszym przekształceniom będzie on ulegać? Jak w erze streamingu powinna wyglądać praca aktorów i szerzej – ludzi sztuki? Czy reformy dotrzymają w końcu kroku postępowi cywilizacyjnemu? Refleksje te warto byłoby poprzedzić namysłem nad jeszcze jedną kwestią: dlaczego nie dbamy o ludzi kultury? Na ironię losu zakrawa fakt, że Drescher tę historyczną chwilę nazwała złotą erą SAG-AFTRA, zwracając uwagę na największą jak dotąd siłę związku[47]. Dotychczas termin ten opisywał epokę potęgi wielkich wytwórni i nierówności przed stu laty. Przypuszczalnie od teraz zaczną się kojarzyć także z procesem zmian i ustępstwami na rzecz aktorów.

Przypadek Scarlett Johansson pokazuje, że największym wyzwaniem pozostanie sztuczna inteligencja – ze względu na postępujący rozwój

[46] Ch. Blauvelt, *14 Top Stars Donate at Least \$1 Million Each to SAG-AFTRA Foundation for Strike Fund*, IndiWire, 2.08.2023, <https://www.indiewire.com/news/breaking-news/strike-stars-donate-sag-aftra-foundation-1234891007/> (dostęp: 2.08.2023).

[47] *SAG-AFTRA Members Approve 2023 TV/Theatrical Contracts Tentative Agreement*, SAG-AFTRA, 5.12.2023, <https://www.sagaftra.org/sag-aftra-members-approve-2023-tvtheatrical-contracts-tentative-agreement> (dostęp: 3.01.2024).

technologiczny i konieczność systematycznych aktualizacji wcześniejszych ustaleń. Jeśli obie strony zachowają konsekwencję w realizacji wstępnych deklaracji, będziemy obserwować nowe odsłony godzenia interesów artystów i hollywoodzkich korporacji. Pomocne mogłyby okazać się odgórne regulacje prawne co najmniej na szczeblu stanowym jako punkt odniesienia dla kolejnych negocjacji. Przyszłość branży filmowej definiowana będzie przez próby szukania kompromisu między ekspansją cyfrowych rozwiązań a czynnikiem ludzkim, ze szczególnym uwzględnieniem szacunku dla wartości pracy aktora.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczak Marcin, Salamon Sławomir (2019), *Kruszenie globalnego Hollywood. System holdbacks i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 243–255. <https://doi.org/10.36744/kf.190>
- Blauvelt Christian, *14 Top Stars Donate at Least \$1 Million Each to SAG-AFTRA Foundation for Strike Fund*, „IndiWire”, 2.08.2023, <https://www.indiewire.com/news/breaking-news/strike-stars-donate-sag-aftra-foundation-1234891007/> (dostęp: 8.08.2023).
- Boden Margaret A., *Sztuczna inteligencja. Jej natura i przyszłość*, tłum. Tomasz Sieczkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Bret David, *Greta Garbo*, tłum. Adam Tuz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2015.
- Chandler Charlotte, *Bette Davis*, tłum. Katarzyna Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013.
- Chandler Charlotte, *Mae West*, tłum. Adam Tuz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013.
- Chandler Charlotte, *Katharine Hepburn*, tłum. Agnieszka Sylwanowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013.
- Christensen James, Parr Tom, Axelsen David V., *Justice for Millionaires?*, „Economics and Philosophy” 2022, t. 38, s. 333–353. <https://doi.org/10.1017/S0266267121000183>
- Clarke Gerald, *Judy Garland*, tłum. Adam Tuz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2014.
- Conway Jeff, *Channing Tatum On Life As A Dad, His New Children's Book and The Business Of Hollywood*, Forbes, 30.05.2023, <https://www.forbes.com/sites/jeffconway/2023/05/30/channing-tatum-on-life-as-a-dad-his-new-childrens-book-and-the-business-of-hollywood/?sh=2b3c90873244> (dostęp: 30.05.2023).
- Cullins Ashley, *How the Strikes Could Impact Lavish Hollywood CEO Pay*, The Hollywood Reporter, 3.08.2023, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/hollywood-ceo-pay-say-on-pay-shareholder-strikes-1235548591/> (dostęp: 3.08.2023).
- Harwell Drew, Lorenz Taylor, *The Creator Economy Was Already Exploding. Then Hollywood Went on Strike*, The Washington Post, 31.10.2023, https://www.washingtonpost.com/technology/2023/07/23/hollywood-strike-creator-economy/?utm_source=instagram&utm_medium=social&utm_campaign=wp_main&cr18_id=4c066ccc-1c5d-4d0a-822b-6e21129ed978 (dostęp: 24.07.2023).
- De Pater Irene E., Judge Timothy A., Scott Brent A., *Age, Gender and Compensation: A Study of Hollywood Movie Stars*, „Journal of Management Inquiry” 2014, t. 23, s. 407–420. <https://doi.org/10.1177/1056492613519861>
- Edwards Anne, *Vivien Leigh*, tłum. Zofia Łomnicka, Prószyński i S-ka, Warszawa 2014.
- Fagerjord Anders, Kueng Lucy, *Mapping the Core Actors and Flows in Streaming Video Services: What Netflix Can Tell Us About These New Media Networks*, „Journal of Media Business Studies” 2019, nr 16(3), s. 166–181. <https://doi.org/10.1080/16522354.2019.1684717>
- Fetterman Mindy, *Jane Fonda Is Still Pushing Boundaries*, „Broadcasting & Cable” 2018, nr 148(1), s. 16.
- Harwell Drew, Lorenz Taylor, *The Creator Economy Was Already Exploding. Then Hollywood Went on Strike*, The Washington Post, 31.10.2023, https://www.washingtonpost.com/technology/2023/07/23/hollywood-strike-creator-economy/?utm_source=instagram&utm_medium=social&utm_campaign=wp_main&cr18_id=4c066ccc-1c5d-4d0a-822b-6e21129ed978 (dostęp: 23.07.2023).
- Kilkenny Katie, *Fran Drescher Q&A On SAG-AFTRA Strike: „The Digital Age Is Cannibalizing Us”*, The Hollywood Reporter, 13.07.2023, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/actors-strike-sag-aftra-leaders-stakes-hollywood-1235536001/> (dostęp: 13.07.2023).
- Kräft Charlotte, Kaimann Daniel, Frick Bernd, *Mind the Gap: An Empirical Analysis of Pay Discrimination in Hollywood*, „Gender in Management” 2023, t. 38, s. 747–769. <https://doi.org/10.1108/GM-12-2021-0385>
- Lachapelle Tara, *Will the Stars Ever Make Money in This Town Again?*, Bloomberg, 14.12.2021, <https://www.bloomberg.com/opinion/articles/2021-12-14/will-stars-like-scarlett-johansson-ever-make-money-in-this-town-again#xj4y7vzkg> (dostęp: 14.12.2021).

- Lauzen Martha M., *Streaming Women: Representation and Employment in Original U.S. Films Released by Streaming Services in 2022*, Deadline, <https://deadline.com/wp-content/uploads/2023/05/2022-Original-Streaming-Films-Report.pdf> (dostęp: 23.05.2023).
- Lodge Jack, *Wielkie wytwórnie*, [w:] *Historia Hollywood: filmy, gwiazdy, wydarzenia*, tłum. K. Zarębski, red. M. Burakiewicz, MUZA SA, Warszawa 1994, s. 8–17.
- Maddaus Gene, Rubin Rebecca, *SAG-AFTRA Declares Double Strike as Actros Join Writers on Picket Lines*, „Variety”, 13.07.2023, <https://variety.com/2023/biz/news/sag-aftra-double-strike-wga-amptp-1235669492/> (dostęp: 13.07.2023).
- O’Connell Mikey, *SAG-AFTRA President Fran Drescher on Rejected Studio Offer: „It’s Disgusting, Shame on Them”*, The Hollywood Reporter, 13.07.2023, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/actors-strike-sag-aftra-fran-drescher-speech-1235535748/> (dostęp: 13.07.2023).
- Rogers Katie, *Jennifer Lawrence Speaks Out Against Gender Pay Inequality*, The New York Times, 13.10.2023, <https://www.nytimes.com/2015/10/14/arts/jennifer-lawrence-speaks-out-against-gender-pay-inequality.html> (dostęp: 30.05.2024).
- SAG-AFTRA Members Approve 2023 TV/Theatrical Contracts Tentative Agreement*, SAG-AFTRA, 5.12.2023, <https://www.sagaftra.org/sag-aftra-members-approve-2023-tvtheatrical-contracts-tentative-agreement> (dostęp: 3.01.2024).
- Sakoui Anousha, *SAG-AFTRA Members May Go on Strike Soon. Here Are Four Reasons Why*, Los Angeles Times, 29.06.2023, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2023-06-29/sag-aftra-strike-negotiations-dispute-hollywood-labor-writers-strike> (dostęp: 29.06.2023).
- Schulman Michael, *„Orange is the New Black” Signalled the Rot Inside the Streaming Economy*, The New Yorker, 12.07.2023, https://www.newyorker.com/culture/notes-on-hollywood/orange-is-the-new-black-signalled-the-rot-inside-the-streaming-economy?utm_campaign=likeshopme&utm_medium=social&utm_source=instagram&utm_content=instagram-bio-link&client_service_name=the%20new%20yorker&client_service_id=31202&service_user_id=1.78e+16&supported_service_name=instagram_publishing&utm_social_type=owned&utm_brand=tny (dostęp: 12.07.2023).
- Skrzypczak Piotr, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009.
- Sookhom Arya et al., *A New Study of AI Artists for Changing the Movie Industries*, „Digital Society” 2023, t. 2, artykuł 37. <https://doi.org/10.1007/s44206-023-00065-z>
- Summary of Tentative Agreement*, https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/TV-Theatrical_23_Summary_Agreement_Final.pdf (dostęp: 3.01.2024).
- Tiku Nitasha, *OpenAI Didn’t Copy Scarlett Johansson’s Voice for ChatGPT, Records show*, The Washington Post, 22.05.2024, <https://www.washingtonpost.com/technology/2024/05/22/openai-scarlett-johansson-chatgpt-ai-voice/> (dostęp: 29.05.2024).
- The SAG-AFTRA TV/Theatrical Negotiating Committee (2023, 17 lipca). *SAG-AFTRA Negotiations Status as of July 13, 2023*, [sagaftra.org, https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/SAG-AFTRA_Negotiations_Status_7_13_23.pdf](https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/SAG-AFTRA_Negotiations_Status_7_13_23.pdf) (dostęp: 17.07.2023).
- Thomson David, *Zrozumieć Hollywood. Równanie z niewiadomą*, tłum. Zbigniew Niewojski, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2006.
- Wittenberg Anna, *Wyboista droga do premiery przepisów o tantiemach*, Serwis Gazeta Prawna, 2.03.2023, <https://serwis.gazetaprawna.pl/nowe-technologie/artykuly/8670855,netflix-streaming-tantiemy-mateusz-morawiecki-reed-hastings.html> (dostęp: 2.03.2023).
- Yandoli Krystie Lee, *„Gilmore Girls” Actors Sound Off on Netflix Over Show’s Streaming Residuals*, Rolling Stone, 7.08.2023, <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/gilmore-girls-netflix-actors-strike-streaming-residuals-1234801932/> (dostęp: 7.08.2023).

UATV: Ukraine's Voice on the Information Battlefield

OLEH DZHOLOS

Taras Shevchenko National University of Kyiv

ABSTRACT. Dzholos Oleh, *UATV: Ukraine's Voice on the Information Battlefield*. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 349–359. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.19>

This article describes the important role that international broadcasting has played since its inception in promoting state sovereignty and reducing foreign propaganda in information warfare, with a particular focus on Ukraine. The author provides a thorough overview of the historical development of international broadcasting in Ukraine and how it has evolved since the Russian annexation of Crimea, the occupation of Donbass, and the full-scale invasion. While research in the field has been dominated by analyses of 'traditional' or 'mainstream' media, such as radio and television, this article analyses how the Ukrainian International Broadcasting UATV English on YouTube and Facebook social media platforms have functioned over the first six months since Russia's full-scale invasion of Ukraine. The author finds UATV effective in restricting the aggressor's propaganda in the Western media space, pointing out the lack of activity in Asia-Pacific and the strategic importance of ensuring the presence of Ukrainian International Broadcasting in the Asia-Pacific region.

KEYWORDS: international broadcasting, foreign broadcasting, information war, hybrid war, propaganda

Introduction

International broadcasting first emerged on the global stage in the 1920s, with countries using this medium to convey state positions on world issues and influence public opinion beyond their borders. This initial phase laid the foundations for international broadcasting as a strategic tool of soft power. Within less than a century, it has become a critical instrument used alongside conventional weapons to protect state sovereignty and national interests.

Ukrainian international broadcasting began with Ukrinform in 1918 and has since evolved significantly. The establishment of the International Service Ukrainian Television and Radio Broadcasting in 2003 and the launch of UATV in 2015 aimed to counteract Russian propaganda and inform the global audience about the unfolding of events in Ukraine, particularly following the 2014 Russian invasion. The recent transformation of UATV into DOM TV and FREEDOM TV reflects ongoing efforts to

provide objective coverage and combat growing misinformation from Russia since the full-scale invasion.

An analysis of UATV English on YouTube and Facebook reveals its effectiveness in informing global audiences about the Russian-Ukrainian war and countering Russian propaganda. The substantial reach, with millions of views and active user engagement, indicates the successful debunking of Russian myths. Viewers leave thousands of comments daily on UATV English videos, with many users expressing that they have learned to recognize Russian propaganda, which has been broadcast in Europe through the Russian Federation's state foreign broadcasting for decades. This engagement has extended beyond the virtual world, with many people supporting Ukraine by sending humanitarian and financial aid and providing shelter for those displaced by the war.

However, challenges remain, particularly in underrepresented regions like Asia, where Russian influence prevails. To address this, Ukraine

must develop a robust information strategy in the Asia-Pacific region and collaborate with international allies to combat state-sponsored propaganda. International broadcasting remains a critical tool for Ukraine, informing foreign audiences, and protecting and promoting national interests in the global information space.

Evolution of Global International Broadcasting

International broadcasting emerged on the world stage in the 1920s.[1] During the first stages of its development, the USSR's "Moscow Radio" (1923), Germany's "Nauen and Zeesen" (1926), Italy's "Vatican Radio" (1932), Britain's "BBC World Service" (1932), and the United States' "Voice of America" (1942) were employed by governments to convey state positions on pertinent world issues and as a tool to influence public opinion beyond their borders.[2]

The second stage in the development of international broadcasting is associated with the Cold War era under the bipolar system. During this period, international broadcasting was extensively used by both communist and anti-communist blocs to propagate their ideologies and influence the populations on either side. The most influential actors of that time included the U.S. "Voice of America," "Radio Free Europe/Radio Liberty," the British "BBC World Service," and the German "Deutsche Welle"

(since 1953). International broadcasting played a critical role during the Vietnam War and the Persian Gulf War.[3] Other European countries and nations in the Middle East and Africa also began actively developing their international broadcasting services.[4]

The third stage of international broadcasting development coincided with the end of the Cold War and the collapse of totalitarian regimes in the socialist bloc at the end of the 20th century. A key feature of this stage was the legalization of Western countries' foreign broadcasting in the former Soviet republics. Additionally, digital audio broadcasting and satellite television emerged during this time.

The fourth stage in the development of international broadcasting resulted from the Fourth Industrial Revolution and the emergence of the Internet. Radio and television companies worldwide switched to "hybrid broadcasting," spreading text, audio, and video information across the web. This allowed viewers to access media at their convenience, review and rewatch missed programs, share their impressions, and invite their networks to watch.[5] Today, leading international broadcasting services such as the Arabic "Al Jazeera," Chinese "CCTV," Russian "Russia Today," Britain's "BBC World News," America's "CNN International," France's "France24," India's NDTV, the pan-African Channel S24, and Singapore's Channel News Asia provide state perspectives on domestic and international matters via both traditional communication methods like television and radio, and new forms of media, including the Internet and social media.

The evolution of international broadcasting's role is reflected in its diverse definitions. Dan Kuehl views the use of international information technology as a strategic instrument for supporting national security.[6] According to Kuehl, international broadcasting shapes fundamental political, economic, military, and cultural forces on a long-term basis to influence the global behaviour of governments, supra-governmental organizations, and societies. He argues that international information

[1] V. Konah, *The Evolution of International Broadcasting in the Foreign Countries: The Experience for Ukraine*, "Actual Problems of International Relations" 2014, no. 1(118), pp. 12–24.

[2] *Ibidem*.

[3] P.M. Taylor, *War and the Media: Propaganda and Persuasion in the Gulf War*, Manchester University Press, Manchester 1992.

[4] V. Konah, *op. cit.*

[5] *Ibidem*.

[6] D.T. Kuehl, *Information Operations, Information Warfare, and Computer Network Attack: Their Relationship to National Security in the Information Age*, "International Law Studies" 2002, no. 76, pp. 36–38.

services are employed to conduct information operations – actions taken to affect adversary information and information systems while defending one's own information and systems during times of crisis or conflict to achieve state-specific objectives.[7] Historical events such as Perestroika, velvet revolutions, and colour revolutions, including the Arab Spring, exemplify how international broadcasting has replaced conventional weapons, using “informational influences” and “social propaganda” to defend domestic interests internationally.[8]

Price, Haas and Margolin define international broadcasting through the lens of public diplomacy, describing it as a complex combination of state-sponsored news, information and entertainment directed at populations outside the sponsoring state's boundaries[9] Konah further develops this definition by emphasizing the ability of international information services to establish a state entity both in the information space and on the geopolitical map, introducing the world to a country's ideology and culture.[10] Kostrubitska views international broadcasting as a form of soft power that fosters a positive image of a state abroad, protects the state's interests, supports national prestige, attracts foreign visitors, and counteracts propaganda from other states or sponsored entities.[11]

Evolution of Ukrainian International Broadcasting

The history of Ukrainian international broadcasting begins with Ukrinform, the national information agency of Ukraine. Since 1918, Ukrinform has been a source of information about political, economic, social, scientific, cultural, and public life in Ukraine and abroad for its audience. Today, Ukrinform has the largest network of regional and foreign offices. The agency's correspondents work in every region of Ukraine and in 10 countries around the world: the United States, Canada, Germany, France, Austria, Belgium, Netherlands, Poland, Latvia, and Turkey. Every day, Ukrinform provides readers with a holistic and objective

picture of events: more than 300 news reports, exclusive comments and interviews, photo reports, and infographics are released daily. News is published in Ukrainian, Russian, English, German, Spanish, French, Japanese and Polish. The agency produces dozens of professional information products: tapes, information packages, and newsletters. Among the subscribers and partners of Ukrinform are electronic and print mass media, television and radio companies of Ukraine, media of foreign countries, government and business structures, embassies and consulates, enterprises, and banks.

Since 2003, Ukraine's international broadcasting has been conducted through “International Service Ukrainian Television and Radio Broadcasting” on the satellite channel “Express.” The volume of Ukrainian international broadcasting consists of 72 hours per day: 24 hours to Eurasia and North America on satellite channels and 24 hours to Internet Broadcasting.[12] In September 1, 2012, the National Television Company of Ukraine (NTU) satellite channel “Pershyi Ukraine” started broadcasting.

In light of the information warfare that Russia began waging against Ukraine alongside its military invasion in 2014, the Ukrainian Parliament ratified law No. 2334a “On International Broadcasting System of Ukraine” to ensure that a holistic regulatory framework underpins Ukrainian International broadcasters to counteract Russian propaganda, uncover its deep fakes, promote Ukrainian national interests, and provide a complete information picture of

[7] Ibidem.

[8] G. Pocheptsov, *Information Warfare: A New Instrument of Politics*, Moscow 2015.

[9] M.E. Price, S. Haas, D. Margolin, *New Technologies and International Broadcasting: Reflections on Adaptations and Transformations*, “The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science” 2008, no. 616(1), pp. 150–172.

[10] V. Konah, op. cit., pp. 12–24.

[11] A. Kostrubitska, *Special Features of State Regulation of the Mass Media in the European Union*, “Investytsiyi: Praktyka Ta Dosvid” 2016, no. 16, pp. 75–79.

[12] V. Konah, op. cit., pp. 12–24.

events in Ukraine for foreigners and Ukrainians living abroad. The legislation identifies two sources of international broadcasting in Ukraine: The Ukrainian national information agency Ukrinform and the state enterprise “The International Broadcasting Multimedia Platform of Ukraine” (2020).

In October 2015, the Ministry of Reintegration of Temporarily Occupied Territories launched UATV, an international television channel that broadcasted in Russian. The purpose of the channel was to objectively inform Russian-speaking people around the world about the situation in the temporarily occupied territories of the Donetsk and Luhansk regions and in Crimea. Back then Russia launched what became known as “the first semantic war in the world.”^[13] Since then, there have been numerous informational aggressions against Ukraine from Russia, and UATV aimed to counteract them by offering alternative sources of information and perspectives on events in Ukraine, not only for Russian-speaking audiences but for speakers of other languages as well. Consequently, some programmes were broadcast in English and Arabic. The Ministry also launched two social media communication channels on YouTube and Facebook: UATV English and UATV Arabic, which became primary sources of information about events in Ukraine for English-speaking and Arabic-speaking audiences worldwide. The importance of international broadcasting in information confrontation was indisputable at that time, and as the information aggression continued, it was increasingly viewed as a form of “soft power” or “diplomacy of influence” that protected state sovereignty and national interests through informational and psychological means rather than militaristic ones.

[13] H. Pocheptsov, *The First Semantic War in the World (Ukraine, Crimea, Russia)*, Detector Media, 1.06.2014, <https://ms.detector.media/manipulyatsii/post/630/2014-06-01-pervaya-smyslovaya-voyna-v-myre-ukrayna-krym-rossyya/> (accessed: 2.01.2023).

As of 2022, the UATV TV channel was transformed into two broadcasters: the DOM TV channel (which started broadcasting on March 1, 2020) – a satellite TV channel, available via social networks, targeting Russian-speaking audiences of the temporarily occupied territories of Ukraine, and the FREEDOM TV channel (launched on March 10, 2022) – a satellite TV channel present in social networks that speaks to a foreign Russian-speaking audience. International Ukrainian TV channel FREEDOM broadcasts for those looking for objective coverage of what is happening in Ukraine, Eastern Europe, Russia, and the world. In response to substantial anti-Ukrainian propaganda, Ukrainian journalists joined forces to create unique and high-quality content designed for Russian-speakers that combats fakes and disinformation, and disseminates objective, balanced information about the situation both in Ukraine and the countries where the Russian language is spoken.

The multimedia initiative was also supported by the content of the UATV English YouTube channel, created by the editorial staff of international information of the UA television channel in English and distributed using internet media services. The core content of the online media platform includes short stories, discussions and special reports that cover international events, meetings and press conferences. For example, UATV English journalists reported on Biden’s visit to Kyiv and Warsaw, filmed recent demonstrations against unpopular pension reforms across France, and covered press conferences of international leaders and organizations. Correspondents from the editorial newsroom in Kyiv meet with a wide variety of speakers ranging from high-ranking officials, representatives of the President’s Office, and Western allies to opposition figures.

The Law on the System of Foreign Broadcasting of Ukraine defines international broadcasting as state broadcasting of Ukraine abroad aimed at informing about events in Ukraine. This is carried out in the form of information messages, news and programmes (broadcasts)

using technical means of television and radio communications, as well as other forms of activity provided for by this law.[14]

The Multimedia Platform of International Broadcasting of Ukraine is a state enterprise. In accordance with Article 5 of the Law, state foreign exchange entities conduct their activities in compliance with the following principles: the free expression of views, opinions, and beliefs; coordination with the general goals of Ukraine's foreign policy, international standards, and contractual obligations of Ukraine; non-interference in the internal politics of states on the territory of which the state foreign language of Ukraine is spread; independence of the editorial policy of state foreign media entities from state authorities, local self-government bodies, their officials and officials, political parties, enterprises, institutions, organizations, individuals; the highest professional standards of journalism; reliability of information, clear separation of facts from comments and assessments; transparency and openness of activity; prevention of discrimination on any grounds; respect for moral, religious, ideological and worldview beliefs of the audience. The international broadcaster is prohibited from interfering with state authorities and local self-government bodies, their officials and employees, as well as non-governmental organizations in the activities of state foreign broadcasting entities with the aim of establishing censorship, prior control, or illegal influence on the content of information disseminated by state foreign broadcasting entities of Ukraine.

Regarding the management of the international broadcaster of Ukraine, when the law was first implemented in 2016, it prohibited any state authorities and local self-government bodies, their officials and employees, as well as non-governmental organizations from interfering in the activities of the international broadcasting entity with the aim of establishing censorship, prior control or illegal influence on the content of information disseminated by the international broadcaster of Ukraine. However, Russia's full-scale attack on Ukrainian territory and the state's media space led to regulatory

and governing changes in the international broadcasting services as the changes to the Law on the International Broadcasting System of Ukraine. Starting in 2023, the content of the broadcaster can be influenced by the National Council, established for the first time to ensure the standards of free journalism in the editorial policy of the international broadcaster, which will contribute to the trust of the audience and strengthen the international image of Ukraine. In addition, the law establishes transparent rules for online media operating in various fields, including two international broadcasting online media channels on YouTube and Facebook: UATV English and UATV Arabic. Provisions were devoted to the fight against Russian propaganda.[15]

The Role of Ukrainian International Broadcasting Since Russia's Full-Scale Invasion

As of the time of writing (October 2022), Ukraine's confrontation with the aggressor on the ground, in the sky, and at sea, in information and cyberspace has been going on for eight months. Russian aggression can be traced to Russia's 'eternal' imperialism, which originates from its geographical position, economic system, expansionist tradition, and deliberate expansionist policy conducted by Russia's ruling elite.[16]

Putin's policies represent a new, if you like, fourth type of domination, a way of post-communist transformation into an illiberal, prebendal system.[17] Putin began to build his

[14] On the International Broadcasting System of Ukraine (2nd.) (The Official Bulletin of the Verkhovna Rada (BVR), 2016, No. 4, Article 37), Official web portal of the Parliament of Ukraine, <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/856-19?lang=en#Text> (accessed: 2.07.2023).

[15] Ibidem.

[16] M.H. Van Herpen, *Putin's Wars: The Rise of Russia's New Imperialism*, Rowman & Littlefield, Maryland 2024.

[17] I. Széleányi, P. Mihályi, *Varieties of Post-communist Capitalism*, BRILL, Leiden, 2019.

ideological image already when he became prime minister. He published his Turn of the Millennium manifesto, which was the first step to eliminating his KGB past and creating a new political and ideological identity.[18] At the turn of the new millennium, Putin had already laid down the principles of his future governance: patriotism, order, and effective governance.[19] This explains why Russia has committed numerous acts of aggression against other sovereign states that once deemed to be 'theirs' (Moldova, Georgia, Ukraine). The narrative words 'ours' and 'our guys' are key to understanding the imperialistic behaviour patterns of Russia's population that support Putinism and imperialism, and consequently support the acts of aggression committed by their state.

Ukraine's international broadcasting aims to counter the Russian imperialistic-style propaganda produced by the state media corporations. In response to Russia's full-scale invasion in February, the Ukrainian International Broadcaster implemented a complex media campaign to ensure truthful information coverage of the war in Ukraine, its causes, and its aftermath for the whole world. The media platform had to counter Russian propaganda's attempts to distort real events in Ukraine and justify the unlawful invasion, showing that Ukrainians share the values and ideals of the whole democratic world and that the war the state is fighting is to preserve its national sovereignty, ensure rule of law, and the freedom of the Ukrainian people.

[18] S. Cannady, P. Kubicek, *Nationalism and Legitimation for Authoritarianism: A Comparison of Nicholas I and Vladimir Putin*, "Journal of Eurasian Studies" 2014, no. 5(1), pp. 1–9.

[19] Ibidem.

[20] *FREEDOM Is an Effective Assistant of the Ukrainian Army and a Quality Product*, Fakty.com, 28.10.2022, <https://fakty.com.ua/ua/ukraine/20221028-freedomefektyvnyj-pomichnyk-ukrayinskoyi-armiyi-ta-yakisnyj-produkt-zamist-russia-today/> (accessed: 2.07.2023).

In 2022, Ukrainian state broadcasting significantly increased its presence abroad in cable, DTH, IPTV networks, OTT platforms, and satellite. Today, the FREEDOM channel broadcasts through 6 satellites that cover all of Europe, the European part of Russia, Central Asia, North Africa, and the Middle East. The channel is included in the packages of 10 OTT platforms and is also available in more than 700 cable, DTH, and IPTV networks in 44 countries of the world, 20 of which were added during the year. The result of the media campaign was a significant increase in the audience of the state foreign broadcaster of Ukraine, namely the YouTube channel UATV English.[20]

The Study of the UATV International Broadcasting Effectiveness in Contracting Russia's Full-Scale Aggression

Previous studies in the field of international broadcasting in Ukraine mostly concern theoretical analysis rather than its functioning and performance over time; they also do not cover the period of the current war between Russia and Ukraine. To see whether the International Broadcaster has reached its goal of increasing its audience outreach, we observe the change in a number of key indicators for UATV English over the six months since the outbreak of war (24.02–24.08.2022). The data was collected via Google and Meta Platform services through statistical data analysis tools YouTube Studio and Meta Business Suite over six months, starting from February 24 (the start of the full-scale Russian invasion of Ukraine) to August 24, 2022. This study aims to analyse and systematize the data on the functioning of UATV International Broadcasting to evaluate the effectiveness of Ukraine's national international broadcasting platform during Russia's full-scale invasion and identify potential areas for improvement to help the state service achieve its goals.

Table 1 summarizes the changes in the following key indicators: number of views, dura-

tion, new subscriptions, and overall audience, which includes everyone who saw UATV English in their video icons across all platforms and in watch recommendations. The data for January 2022 is used as a benchmark.

Over the next six months, the number of views increased from 345,000 to 132 million, which is nearly a 400-fold increase (see Table 1). The amount of time viewers spent watching the UATV English increased from 17,000 hours to over 4 million hours (see Table 1). After the invasion, the number of subscribers increased from 1,409 to 270,744 subscribers (see Table 1). The overall audience, which was 3.1 million, reached over a trillion in the six months following the invasion (see Table 1). Considering the dynamics of key indicators, it can be said that the UATV English editors managed to significantly increase the audience and maintain interest in the long term after the initial spark in attention following Russia’s full-scale invasion, as well as boosting viewers’ time spent on the channel, new subscriptions, and overall audience, which includes everyone who saw UATV English in their video icons across all platforms and in watch recommendations.

Since the primary aim is to dispel Russian propaganda, knowing where the views come from helps determine whether the information reaches the regions most exposed to misinformation. Understanding the origin of viewers can guide strategic expansion into underrepresented areas. For example, if there is low engagement from certain regions that are critical for geopolitical reasons, efforts can be made to increase visibility and reach in those areas.

Currently, the content is mostly consumed by audiences from Western English-speaking countries, such as the USA, United Kingdom, and Canada (see Figure 1). Viewer engagement from Asia is lower and predominantly comes from Facebook (see Figure 2). Despite this, Asian countries (India, Pakistan, Philippines, Indonesia) lead in the number of subscribers, accounting for 16.8% of the total subscriber base (see Figure 2). It is worth noting that UATV on YouTube has over 1 billion views, while Facebook has 14.3 million views, demonstrating that YouTube has allowed for a significantly wider international outreach.

Table 1. UATV English YouTube

Time Period	Number of views	Length (hours)	New subscribers	Audience
January 2022	345 409	17 976.4	1 409	3 152 827
24.02.2022 – 24.03.2022	12 677 247 +2701%	495 132.9 +2654%	45 334 +3117%	90 517 804 +2771%
24.03.2022 – 24.04.2022	59 196 165 +367%	1 789 450.3 +261%	140 230 +209%	475 554 402 +425%
24.04.2022 – 24.05.2022	28 805 349 -51%	1 045 737.5 -42%	48 306 -66%	224 017 551 -53%
24.05.2022 – 24.06.2022	8 042 170 -72%	325 883.8 -69%	10 683 -78%	70 401 701 -69%
24.06.2022 – 24.07.2022	12 411 481 +54%	441 262.1 +35%	19 906 +86%	91 536 561 +30%
24.07.2022 – 24.08.2022	8 186 492 -34%	325 155.6 -26%	7 241 -64%	65 924 095 -28%
24.02.2022 – 24.08.2022	132 303 501 +944%	4 481 102.2 +805%	270 744 +497%	1 044 736 166 +1054%

Кількість переглядів (у млн) за країнами: 24.02 – 31.08 2022 р.

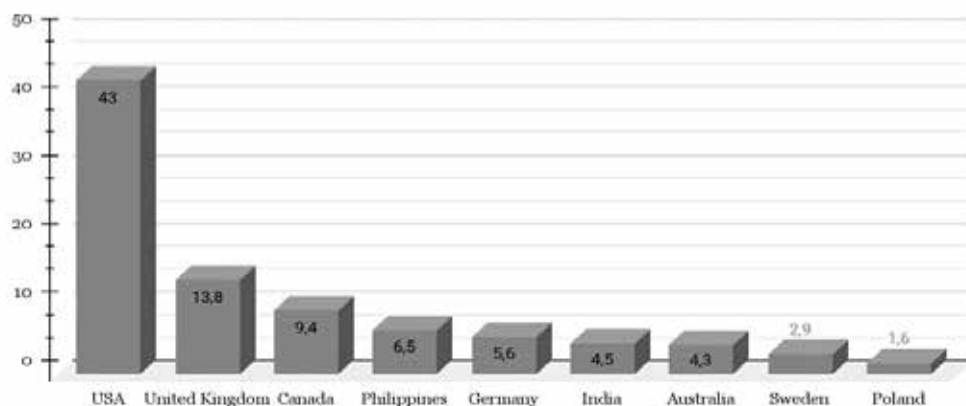


Figure 1: Views of UATV English on YouTube by point of origin.

Points scored

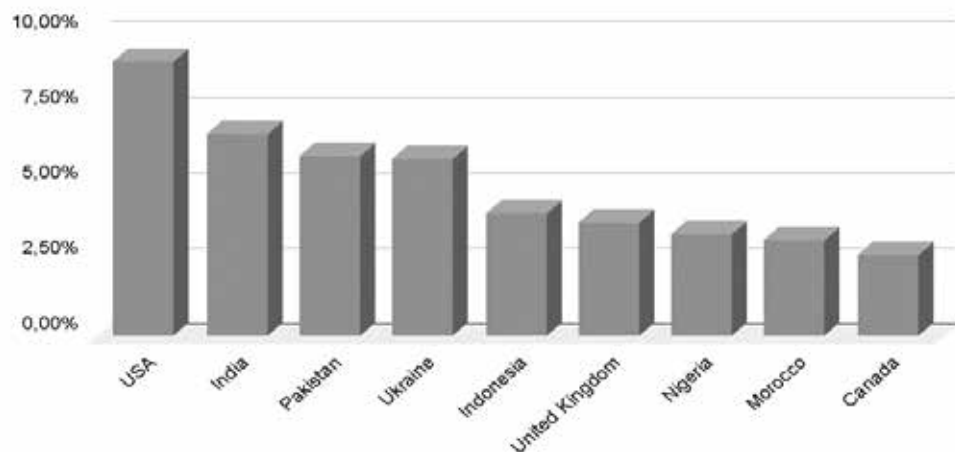


Figure 2: Views of UATV English on Facebook by place of origin.

Because the international broadcaster's goal is to dispel Russian propaganda worldwide, it is important to review the comments on UATV's YouTube and Facebook channels to assess the effectiveness of this effort. Analysing audience comments helps determine whether UATV is successfully debunking Russian myths. Viewers leave thousands of comments daily on UATV English videos, with many users expressing that they have learned

to recognize Russian propaganda, which has been broadcast in Europe through the Russian Federation's state foreign broadcasting for decades. The comments reveal that the audience has rallied into a supportive community, with many people contributing to Ukraine's fight for freedom and democracy in Europe. They do this by sending humanitarian and financial aid to Ukraine and providing shelter for temporarily displaced individuals evacuated from

active conflict zones. This feedback highlights the broadcaster's impact and provides insights into the audience's understanding and engagement with the content.

The effectiveness of Ukrainian International Broadcasting has been acknowledged by domestic experts, public figures, European and US statesmen, and opposition leaders from Belarus. Andrea Kalan, an official representative of the US State Department, has repeatedly emphasized the widespread impact of Russian disinformation, noting its presence in both Russia and the West, and stressed the critical importance of combating it. Latvian Parliament member Ainars Latkovskis shared how Ukraine's foreign communication efforts have changed the perceptions of some of his compatriots who were influenced by Russian propaganda regarding the situation in Ukraine. "It was very interesting to see, through specific examples, how the perception of this war changed. People began to understand that Russia is lying. They simply stopped watching Russian propaganda," said Latkovskis. Franak Vyachorka, senior adviser to Belarusian opposition leader Svitlana Tykhanouskaya, noted that Ukrainian International Broadcasting helps Belarusians overcome the information vacuum and resist Russian propaganda.[21]

Oleksandr Tkachenko, Minister of Culture and Information Policy of Ukraine, has recognized the effectiveness of Ukrainian International Broadcasting in its outreach capabilities. He pointed out that in just six months, the FREEDOM TV channel recorded 3.5 billion digital views from an audience of around 80 million people in 44 different countries. Regarding its effectiveness in countering Russian propaganda, Tkachenko noted that the best proof of the channel's impact is that it is banned in Russia.[22]

Conclusions

Based on the analysis of statistical indicators and content from UATV English on YouTube and Facebook, it is clear that UATV English

has successfully informed the global audience about events in Ukraine and the course of the Russian-Ukrainian war. It has effectively countered the propaganda of the aggressor country and supported Ukraine's foreign information policy. The number of published materials and audience views consistently increased, even during periods of stabilization at the frontline, indicating growing awareness of the manipulation directed at them.

The audience reach in 2022 was substantial, with the UATV English YouTube channel garnering 207 million views and Facebook 19 million views. This indicates that YouTube was a more effective platform for spreading UATV English content, allowing for a much wider audience reach than the Meta platform. UATV English has also successfully conveyed Ukraine's position and dispelled Russian propaganda. Many users commented that they have learned to distinguish Russian propaganda, which has been broadcast in Europe for decades through Russian state channels. This engagement has extended beyond the virtual world, with many people supporting Ukraine by sending humanitarian and financial aid and providing shelter for those displaced by the war.

Despite the successes, there is still ample room for improvement. The data indicates that Ukraine's position is underrepresented in Asian countries, particularly China, where the narrative of Ukraine being a zone of Russian influence still prevails.

[21] *International Ukrainian TV Channel FREEDOM: A Year of Information Warfare in the Language of the Enemy*, FREEDOM, 10.03.2023, https://uatv.ua/uk/kanal-ukrayinskogo-ino-movlennya-freedom-rik-informatsijnoyi-vijnny-movoyu-voroga/?fbclid=IwAR2s5npZWadaiOxeT4Sn6_RcehrWVFSrcWT8IodApswTH2wkE-NHcJK7oyk (accessed: 2.07.2023).

[22] *FREEDOM Effectively Conveys the Truth About the War in Ukraine – Tkachenko*, Ukrinform, 17.09.2022, <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3573258-freedom-efektivno-donosit-pravdu-pro-vijnu-v-ukraini-tkachenko.html> (accessed: 2.07.2023).

Since the beginning of the Russian invasion, Chinese media have repeatedly been accused of one-sided war coverage.[23] The lack of UATV presence in the region may contribute to this biased representation. Yuriy Poita, head of the Asia-Pacific Regional Center of Research for Army, Conversion, and Disarmament, stated during a Media Center Ukraine briefing that the Ukrainian state's position is nearly absent in the Chinese media. Poita noted thus: "We have been observing how the Ukrainian authorities are trying to communicate with China for quite a long time. There is actually no Ukrainian voice in the Chinese media." He highlighted that Ukraine is often portrayed in Chinese media as a zone of Russian influence temporarily under U.S. control, with Russia merely "protecting its interests". He emphasized the need for Ukraine's voice in Mainland China due to the strengthen-

ing of media cooperation between China and Russia.[24]

The lack of a state information strategy for Ukraine in China was also discussed during a round table hosted by the Ukrainian platform on modern China, "How Chinese-language media cover the war in Ukraine," organized by the Institute of Oriental Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. Panellist Evgenia Gobova noted that the dehumanized portrayal of Ukraine in Chinese reports stems from a lack of understanding of Ukraine. Many Chinese experts on Ukraine do not speak the Ukrainian language, view Ukraine as part of the former USSR, and ignore recent social and political changes. Consequently, journalists rely on outdated and inaccurate expert comments.[25]

Oleksiy Koval pointed out that Chinese reporters often lack direct sources of information about the war in Ukraine, due to insufficient interaction from the Ukrainian side. Chinese media face distrust and caution, and technical obstacles such as visa issues further hinder their work. As a result, foreign freelance journalists from Europe often work for Chinese media in Ukraine. Koval noted that recently Chinese media have made efforts to present balanced coverage. Ukraine must find ways to disseminate its perspective and position in China.[26]

Moreover, James Rubin, a coordinator for the Global Engagement Center, a U.S. State Department body established to "expose and counter" foreign propaganda and disinformation, highlighted that China is spending billions globally to spread disinformation aligned with Russia on Ukraine. "In the communication space, the alignment between China and Russia is near complete," Rubin stated, adding that China repeats and promotes Russia's narrative that NATO started the war. He described the disinformation as "pernicious" and acknowledged its significant challenge. Rubin also criticized cuts to the BBC's World Service, emphasizing the importance of trusted media like the BBC in combating disinformation. He called for allied unity and coordinated actions akin to those seen in previous eras.[27]

[23] *Analysis: How Chinese Media Promote Russian Narratives and Officials*, BBC Monitoring, 20.09.2022, <https://monitoring.bbc.co.uk/product/c203r6uk#:~:text=According%20to%20Xinhua%2C%20in%20July,scale%20activities%2C%20resolutely%20safeguarding%20the> (accessed: 6.03.2024).

[24] T. Voytyuk, *The Voice of Ukraine Actually Does Not Exist in China, and This Position Is Unlikely to Change in the Near Future*, Suspilne Media, 8.08.2022, <https://suspilne.media/268946-golosu-ukraini-fakticno-ne-istue-v-kitai-j-taka-pozicia-navrad-ci-zminitsa-najblizcim-casom-pojata/> (accessed: 2.07.2023).

[25] *The War in Ukraine in Sinophone Media – Online Round-table on the Ukrainian Platform for Contemporary China*, Ukrainian Association of Sinologists, 22.08.2022, <https://sinologist.com.ua/en/the-war-in-ukraine-in-sinophone-media-online-round-table-on-the-ukrainian-platform-for-contemporary-china/> (accessed: 2.07.2023).

[26] *Ibidem*.

[27] P. Wintour, *China Spends Billions on Pro-Russia Disinformation, US Special Envoy says*, The Guardian, 28.02.2023, https://www.theguardian.com/world/2023/feb/28/china-spends-billions-on-pro-russia-disinformation-us-special-envoy-says?fbclid=IwARoG41vX7_A1H58pache33RzDoMPmq4A_m3U-KXTsR-gnVAiiZxJZ4_MglVs (accessed: 7.07.2023).

Hence, with the lack of a state information strategy for Ukraine in China and no representative offices of Ukrainian news agencies, compared to the significant influence and presence of the aggressor state in that media space, it is crucial for Ukraine to take urgent measures to establish an information policy in the Asia-Pacific region and join its international allies in combating state-sponsored propaganda. This task falls primarily to the Ukrainian International Broadcaster. After all, international broadcasting exists to comprehensively inform foreign audiences about events in the country and their impact on the livelihood of its citizens, as well as to protect and promote Ukraine's national interests in the global information space.

BIBLIOGRAPHY

- Analysis: How Chinese Media Promote Russian Narratives and Officials*, BBC Monitoring, 20.09.2022, <https://monitoring.bbc.co.uk/product/c203r6uk#:~:text=According%20to%20Xinhua%2C%20in%20July,scale%20activities%2C%20resolutely%20safeguarding%20the> (accessed: 6.03.2024).
- Cannady Sean, Kubicek Paul, *Nationalism and Legitimation for Authoritarianism: A Comparison of Nicholas I and Vladimir Putin*, "Journal of Eurasian Studies" 2014, no. 5(1), pp. 1–9. <https://doi.org/10.1016/j.euras.2013.11.001>
- FREEDOM Effectively Conveys the Truth About the War in Ukraine – Tkachenko*, Ukrinform, 17.09.2022, <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3573258-freedom-efektivno-donosit-pravdu-pro-vijnu-v-ukraini-tkachenko.html> (accessed: 2.07.2023).
- FREEDOM Is an Effective Assistant of the Ukrainian Army and a Quality Product*, Fakty.com., 28.10.2022, <https://fakty.com.ua/ua/ukraine/20221028-freedomefektyvnyj-pomichnyk-ukrayinskoyi-armiyi-ta-yakisnyj-produkt-zamist-russia-today/> (accessed: 2.07.2023).
- Konah Victoria, *The Evolution of International Broadcasting in the Foreign Countries: The Experience for Ukraine*, "Actual Problems of International Relations" 2014, no. 1(118), pp. 12–24. <https://doi.org/10.17721/apmv.2014.118.1>
- Kostrubitska Alina, *Special Features of State Regulation of the Mass Media in the European Union*, "Investytsiyi: Praktyka Ta Dosvid" 2016, no. 16, pp. 75–79.
- Kuehl Daniel, *Information Operations, Information Warfare, and Computer Network Attack: Their Relationship to National Security in the Information Age*, "International Law Studies" 2002, no. 76, pp. 36–58.
- Pocheptsov Georgii, *The First Semantic War in the World (Ukraine, Crimea, Russia)*, Detector Media, 1.06.2014, <https://ms.detector.media/manipulyatsii/post/630/2014-06-01-pervaya-smyslovaya-voyna-v-myre-ukrayna-krym-rossyya/> (accessed: 2.01.2023).
- Pocheptsov Georgii, *Information Warfare: A New Instrument of Politics*, Moscow 2015.
- Price Monroe E., Haas Susan, Margolin Drew, *New Technologies and International Broadcasting: Reflections on Adaptations and Transformations*, "The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science" 2008, no. 616(1), pp. 150–172. <https://doi.org/10.1177/0002716207312033>
- Szelényi Iván, Mihályi Péter, *Varieties of Post-communist Capitalism*, BRILL, Leiden 2020.
- Taylor Philip M., *War and the Media: Propaganda and Persuasion in the Gulf War*, Manchester University Press, Manchester 1992.
- Van Herpen Marcel H., *Putin's Wars: The Rise of Russia's New Imperialism*, Rowman & Littlefield, Maryland 2024.
- Voytiuk Tetiana, *The Voice of Ukraine Actually Does Not Exist in China, and This Position Is Unlikely to Change in the Near Future – Poita*, Suspilne Media, 8.08.2022, <https://suspilne.media/268946-golosu-ukraini-fakticno-ne-issue-v-kitai-j-taka-pozicia-navrad-ci-zminitsa-najblizcim-casom-pojta/> (accessed: 2.07.2023).
- The War in Ukraine in Sinophone Media – Online Round-table on the Ukrainian Platform for Contemporary China*, Ukrainian Association of Sinologists, 22.08.2022, <https://sinologist.com.ua/en/the-war-in-ukraine-in-sinophone-media-online-round-table-on-the-ukrainian-platform-for-contemporary-china> (accessed: 2.07.2023).
- Wintour Patrick, *China Spends Billions on Pro-Russia Disinformation, US Special Envoy Says*, The Guardian, 28.02.2023, <https://www.theguardian.com/world/2023/feb/28/china-spends-billions-on-pro-russia-disinformation-us-special-envoy-says> (accessed: 2.07.2023).

Krajobraz miasta w narracji filmów dokumentalnych o Lublinie

NATASZA ZIÓŁKOWSKA-KURCZUK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ABSTRACT. Ziółkowska-Kurczuk Natasza, *Krajobraz miasta w narracji filmów dokumentalnych o Lublinie* [The Urban Landscape in the Narratives of Documentary Films About Lublin]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 360–370. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.20>

The article is an attempt at a critical original analysis of documentary films in relation to the documentary and narrative function of the landscape. The author treats the film space as a 'world picture' as understood by Martin Heidegger, and in this context, she presents her own model of seeing and understanding the world present in her own documentary work. The landscape here is saturated with meanings, especially emptiness, lack and post-memory, which speaks the most in a metaphorical way about the non-existent world. The author also refers to Walter Benjamin's concept of the city as a book, and reads the history of multicultural Lublin, a kind of ghost town, from this perspective. The article is therefore an original attempt to discover the mental layer of the film, which is usually beyond the reach of its recipient.

KEYWORDS: landscape, space, narration, documentary, postmemory

Jeśli świat jest obrazem, jak chciał Martin Heidegger[1], to być może film stanowi jego interpretację, wyobrażoną ideę twórcy zapisaną na taśmie lub na nośniku cyfrowym. Obraz świata, krajobraz, stanowić może zatem podstawową materię filmu, a szczególnie filmu dokumentalnego. Jego ogląd i penetracja stają się metodą dokumentacji tematu, a zarazem narzędziem narracyjnym, implikującym semantykę oraz walory językowe i estetyczne konkretnego filmu. Za pomocą metod hermeneutycznych, a przede wszystkim autoanalizy i interpretacji, analitycznie spojrzę na własną twórczość dokumentalną w kontekście funkcjonowania w niej krajobrazu miejskiego Lublina.

Krajobraz jako metoda dokumentacji

Przestrzeń starego Lublina, a szczególnie pusty plac w pobliżu Zamku (obecnie Muzeum Narodowego), skrywa niezwykłą historię nieistniejącego żydowskiego miasta. To krajobraz nasycony postpamięcią, która woła o to, żeby ją odkryć i opowiedzieć. Ta terytorialna wy-rwa mówi więcej niż niejeden świadek historii, dokument czy fotografia. Z tego krajobrazowego braku narodził się pomysł realizacji filmu *Magiczne miasto*[2] (TVP, 2000). Dopowiedzenie tragicznej wielokulturowej historii Lublina stanowi natomiast film *Twarze nieistniejącego miasta*[3] (Telewizyjna Agencja Producentcka Alter Ego, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, 2013). Z kolei film *Stachury miasto przekłete*[4] (TVP, 1999) był próbą odkrycia poetyckiego krajobrazu Lublina, a także niedaleko leżących innych miejscowości, jak Annopol, Kluczkowice, Tarnawatka – miejsc, które pojawiają się w utworach Edwarda Stachury, m.in. w kluczowym tomie jego prozy eseistycznej *Wszystko jest poezja*[5] (1975). Lublin to miasto pokieraszowane przestrzennie, nielo-

[1] Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

[2] *Magiczne miasto*, reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2000.

[3] *Twarze nieistniejącego miasta*, reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2013.

[4] *Stachury miasto przekłete*, reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 1999.

[5] E. Stachura, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

giczne, czasem wręcz absurdalne i na wskroś prowincjonalne. Warto zaznaczyć, że tę jeszcze przedwojenną, a więc bardziej ujmującą, sentymentalną i malarską, prowincję opisał w słynnym *Poemacie o mieście Lublinie*[6] Józef Czechowicz, który był najważniejszym po Norwidzie poetą dla Stachury, a którego wiersze stały się też komponentem narracji filmu *Magiczne miasto*.

Podstawową metodą dokumentacji filmu staje się zatem penetracja realnego krajobrazu. Zazwyczaj tam właśnie można odnaleźć tropy, które prowadzą do kolejnych elementów późniejszej filmowej materii. Omawiane w artykule filmy mają zazwyczaj formę eseju. Jak pisze Grażyna Kędziaławska, w tym gatunku:

Rzeczywistość jest punktem wyjścia i elementem kreacji. [...] W esejach ważna jest polifoniczność dokumentalnej rzeczywistości, tworzenie znaczeń metaforycznych, symbolicznych, wyrazistość stylu (realizm, liryzm, komizm, groteska). W eseju ocieramy się o eksperyment, często bowiem wykracza on poza znane konwencje dokumentalne[7].

Tak scharakteryzowana struktura narracyjna została zastosowana w filmach *Magiczne miasto* oraz *Stachury miasto przekłete*. Odczucie krajobrazu, jego dokładny ogląd, dotknięcie konkretnych miejsc, miało najistotniejszy wpływ na ich narrację. W *Magicznym mieście* było to poszukiwanie śladów dawnego, a szczególnie polsko-żydowskiego, Lublina. Z kolei w filmie *Stachury miasto przekłete* chodziło o odpowiedź na pytanie: dlaczego poeta tak tego miasta nienawidził, a jednocześnie dlaczego tak często tu bywał, co go do niego przyciągało? To właśnie penetracja przestrzeni dała możliwość spojrzenia na Lublin przez pryzmat wrażliwości poety. Szybko okazało się, że Lublin nie tylko można czytać, jak zapisaną znaczeniami księgę, ale również, że konkretne miejsca w poetycki sposób opisane przez Stachurę nie są wytworem wyobraźni poety, ale istnieją naprawdę. Poprzez swoje filmowe urealnienie stały się na powrót poetycko nasycone, mimo że realne.

Lublin jako mit

Kulturowy krajobraz Lublina został zapisany w swoistej *mitologii* autorstwa prof. Władysława Panasa, literaturoznawcy z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, który przyjechał tu jako student relegowany z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na fali wydarzeń Marca 1968 roku. Badacz odnalazł w krajobrazie lubelskiego Starego Miasta zakodowaną tragiczną historię społeczności żydowskiej i w ogóle całego miejskiego organizmu. W słynnym eseju *Brama* pisał:

Brama stoi w połowie drogi między placem św. Michała a placem Widzącego z Lublina (inaczej: plac Oko Cadyka). [...] Nie są to bowiem zwykłe place miejskie. W ogóle nie są to place, lecz puste miejsca po tym, co tam było, a czego nie ma i co jest w inny sposób. [...] Wyjątkowość tych dwóch miejsc bierze się z tego, iż był tam ulokowany Środek Świata, Axis Mundi, oś kosmiczna, kolumna niebios, pępek świata, sakralne, duchowe centrum, punkt orientacyjny i stabilizujący światowy porządek. Czyli to, co sprawia, że świat jest Kosmosem, to, co broni przed Chaosem[8].

W toku dokumentacji okazało się, że Józef Czechowicz, amator nowinek technicznych, był zapalonym fotografem i nieraz utrwał Bramę Grodzką. Opisał ją również w *Poemacie o mieście Lublinie*. Władysław Panas natomiast łączył mityczną refleksję nad bramą z fascynacją poezją Czechowicza, który nie tylko opisał Lublin w *Poemacie...*, ale przede wszystkim dał zapowiedź jego klęski w swoich katastroficznych wierszach. Sam poeta zginął wraz z początkiem upadku dawnego świata – w pierwszym bombardowaniu Lublina, 9 września 1939 roku. Przewidział więc rozpad tego świata i dlatego jego śmierć można uznać za początek agonii przedwojennego, barwnego, wielokulturowego miasta.

[6] J. Czechowicz, *Poemat o mieście Lublinie*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1964.

[7] G. Kędziaławska, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2012, s. 49.

[8] W. Panas, *Brama*, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama> (dostęp: 17.02.2023).

Spacerując ulicami Lublina, a szczególnie Starego Miasta, można poczuć się jak narrator *Poematu o mieście Lublinie* – ów prowincjonalny, lubelski *flâneur*[9], można zobaczyć w dużej części takie samo miasto, jakie opisywał Czechowicz. Zastygło ono bowiem do pewnego stopnia, jak teatralna scenografia, i tchnie pewną dozą nierealności, pozostaje w stanie swego rodzaju zawieszenia między jawą a snem. W tak odczytanej i *przezutej* przestrzeni umieszczona została akcja filmu *Magiczne miasto*. Owa tytułowa magia budzi jednak wątpliwości: bo być może to tylko cień, filmowy chwyt, krajobraz, w który wdrukowana została katastrofa. Jak napisał w recenzji filmu Grzegorz Józefczuk:

Wyjątkowość intencji, z jaką zrealizowano *Magiczne miasto*, leży w sposobie rozumienia fenomenu bytu takiego, jakim jest miasto, struktury skomplikowanej, wielowymiarowej, a na dodatek niejednorodnej, wbrew pozorom wcale niełatwej do uchwycenia. [...] W *Magicznym mieście* Lublin składa się więc nie tylko z architektury, w której nawarstwiają się, kondensują i zapisują dzieje miasta, oraz nie tylko z przeszłości rozumianej jako zbiór faktów rozmaitych, zebranych w kroniki i relacje. Ponadto, nie tylko z ludzi, żyjących tu współcześnie, po swojemu myślących i przeżywających; nie tylko z pamięci o ludziach, którzy odeszli, a kiedyś tworzyli tu swoisty tygiel różnokulturowych społeczności i grup, dziś zaś przypominają o nich – czasami – tylko nisze nieistnienia, kamienie[10].

Krajobraz Lublina jest w tym filmie istotnie złożony nie tylko z nakładanych na siebie obrazów współczesnego miasta oraz przebłysków świata, który przeminął z biegiem lat, ale też, który uległ zagładzie. Jak echa, jak przecucia dawnego mikrokosmosu wielokulturowej przestrzeni wracają w kilkusekundowych ujęciach inscenizowane sceny z dawnych czasów, mające swoje archiwalne, pamiętnikarskie, dziennikarskie oraz literackie zapisy. Na ekranie ozywają dawni mieszczanie, przekupki, ży-

dowscy handlarze, panie śpieszące na zakupy, kobiety piorące nad rzeką, ułani paradujący na Krakowskim Przedmieściu. W niektórych sekwencjach to kilka pociętych animacyjnie ujęć fabularyzowanych ukazujących te postacie, które nałożone zostały na współczesny widok miasta. Innym razem to ożywiona nagle fotografia, czy odwrotnie – inscenizowana scenka zastyga i obraz przechodzi w starą pocztówkę lub archiwalną fotografię. Przede wszystkim jednak swoistym symbolem filmu jest z jednej strony Archanioł Gabriel – jadący na białym koniu w białej szacie rudowłosy hermafrodyta – powidok legendy związanej z powstaniem miasta. Z drugiej strony jest to wizyjna, opowiedziana w formie specyficznej elipsy, scena śmierci Władzącego z Lublina – powidok, który staje się z kolei symbolem śmierci żydowskiego i wielokulturowego miasta. Szczególnie ta ostatnia, refrenowo powtarzająca się sekwencja, pozrywana montażowo, poprzecierana, składająca się niejako ze strzępów, szeptów, nakładających się i mijających głosów lektora, a odkrywająca swój tragiczny sens, w końcowej części filmu staje się sugestywną zapowiedzią katastrofy. Podobny charakter, chociaż zupełnie inaczej zrealizowana, ma ikonograficzna scena składająca się z archiwalnych fotografii autorstwa Stefana Kiełszni przedstawiających nieistniejącą ulicę Szeroką, która była najważniejszą częścią żydowskiej dzielnicy Lublina. Fotograf utrwałił ją kamienica, po kamienicy, numer po numerze, sklepik po sklepiku. Fotografie ułożone w niekończącym się ciągu i sfilmowane długim, powtarzającym się ujęciem z jazdy o coraz szybszym przebiegu, dają wrażenie unicestwiania tej przestrzeni. Faktycznie istnieje ona już tylko na kliszach Kiełszni, a żydowski Lublin jawi się jako mit.

Problem narratora i konstrukcji

Osobną, niezwykle postacią filmu *Magiczne miasto* jest jego główny narrator – prof. Władysław Panas. To współczesny prowincjonalny *flâneur*, tropiący ślady magicznego Lublina. To on roztacza przed widzem wizję toczącego się tu niezwykle intelektualnego zamętu, szkół,

[9] Zob. M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos?” 2004, nr 2–3, s. 3–22.

[10] G. Józefczuk, *Prowincjonalna kraina cudów*, „Gazeta w Lublinie”, 25.04.2002, s. 5.

teatrów, chasydów, którzy tu przybyli wygnani z innych części Europy i tu znaleźli swoje *Polin*, czyli dobre miejsce. Jak napisał G. Józefczuk:

To idąc za jego myślą [W. Panasa – przyp. N.Z.K.] przenosimy się ze świata materii do krainy ducha; z miasta historycznego do magicznego, z ulic, budowl, chodników – do chasydów, którzy w Lublinie chcieli wpłynąć na Boga i przyspieszyć koniec świata, do mistyków różnych wyznań, do tajemnych znaków i śladów magiczności odcisniętych w materialnym kostiumie miasta. [...] w tym wysiłku Władysława Panasa zawiera się również coś jak wezwanie do przekraczania rzeczywistości naskórkowej, apel o odwagę zagładania głębiej [...] Rozejrzyjcie się, tam kiedyś objawił się anioł, tam mistyk rozmawiał z Bogiem. Popatrzcie uważnie, czy gdzieś tu, obok was, przypadkiem nie kryje się nisza mitu i nie czeka na odkrycie? – zdaje się mówić Władysław Panas^[11].

Postać niezwyklego narratora dopełnia muzyka autorstwa Henryka Kuźniaka, która została skomponowana tak, że współgra z tębrem jego głosu i sama w sobie wyraża tęsknotę za utraconym światem. Cała ścieżka dźwiękowa tworzy niezwykle polifoniczny krajobraz złożony z głosów, nawoływań, dziecięcych wyliczanek, piosenki śpiewanej w różnych językach, okrzyków przekupek, brzęku kołatek, przedwojennego szlagieru dobiegającego z patefonu, katarynki, odgłosu końskich kopyt, dźwięków dochodzących z małych fabryczek, knajpek i ulic. Na to wszystko w sekwencjach filmowych i ikonograficznych nałożony jest jeszcze jeden – bardziej obiektywny narrator – lektor, który przytacza fragmenty dokumentów, utworów literackich, reklam, anonsów prasowych, listów, skrywających wielowiekową historię miasta. Czyni to w różnej formie: szeptem, w nakładających się na siebie wyrazowych frazach, pozornie oderwanych od siebie fragmentach, układających się w rezultacie w zupełnie nieoczekiwane znaczenia. Dzięki temu w warstwie zarówno wizualnej, jak i audialnej uzyskana została struktura palimpsestu, który za Ewą Rewers w odniesieniu do struktury miasta rozumieć należy następująco:

Palimpsest, jako figura ponowoczesnego miasta oraz ponowoczesnej koncepcji tożsamości, kwestionuje samą postać konstruktora, posiadacza, tego *ktowie*. Palimpsest należy bowiem do wszystkich, któ-

rzy zostawili na nim swój ślad, lecz nikt nie ogarnia całości zapisu, ponieważ zapisuje tylko jedną jego warstwę, a kolejne stadia inicjuje raczej przypadek niż rozum. Palimpsest odwraca skutecznie uwagę od idei centrum, środka, serca, istoty, wskazując na rozproszenie samego posiadania (tożsamości miasta) i jego nieciągly charakter. Wszystkie te procesy łatwo zaobserwować, śledząc konkretne decyzje dotyczące kierunku rozwoju miast, ponieważ figura miasta-palimpsestu wyłania się nie tylko z linearnego porządku historii^[12].

Ta warstwowość konstrukcji jest zasadniczą dla przesłania filmu *Magiczne miasto*, które jawi się jako opowieść o poszukiwaniu magicznej historii miasta oraz jego mitu. To właśnie przestrzeń staje się nośnikiem postpamięci, zapisanej na murach miasta, w samym jego układzie, a także zachowana w dokumentach, literaturze oraz przekazach ikonograficznych. Całe to spektrum pamięci stanowi materiał nie tylko do stworzenia filmowej narracji, ale przede wszystkim do ukonstytuowania się niepowtarzalnego języka tej historii oraz generowania specyficznego układu czasowo-przestrzennego, jak też eseistycznej estetyki filmu. Jak pisze Piotr Witek – z pozycji historyka zajmującego się mediatyzacją – w swojej analizie filmu:

Lublin w *Magicznym mieście*, widziany przez pryzmat zachowanych archiwaliów i zabytkowej architektury, jawi się reżyserce jako miasto-księga, w której ślady wielowiekowej, kulturowej różnorodności zapisały się warstwami w postaci strzępów informacji układających się w filmie w skomplikowany wzór historii palimpsestowej. Łączy ona w sobie na równych prawach tradycyjnie pojmowany realizm świata przedstawionego ze zjawiskami magicznymi i nadprzyrodzonymi, zobiekttywizowaną historię z wątkami autobiograficznymi, mitologicznymi i teologicznymi. Współczesność permanentnie przenika się w niej z przeszłością^[13].

[11] Ibidem.

[12] E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 303–304.

[13] P. Witek, *Filmowa historia Lublina*, [w:] *Europa Środkowa i Wschodnia jako przestrzeń spotkania. Na szlakach tradycji*, red. K. Świącicki, Gnieźnieńska Szkoła Wyższa Milenium, Gniezno 2012, s. 210.

Zabiegi inscenizacyjno-montażowe sprawiają, że we współczesnej tkance miasta pojawiają się – jak cienie dawnego krajobrazu – postacie żyjące tu realnie, jak np. osoby utrwalone na fotografiach i pocztówkach czy innego rodzaju ikonograficznych przekazach, ale również postacie zaczerpnięte z listów czy z literatury, jak np. Żydzi udający się na modlitwę opisani przez Singera w powieści *Sztukmistrz z Lublina*. Piotr Witek pisze o tym następująco:

Czasowy porządek, mimo że akcentowany, jest jednocześnie permanentnie podważany. Narracja filmu została skonstruowana tak, że przedstawiana w niej w układzie chronologicznym kilkusetletnia historia miasta zmierza od przeszłości ku teraźniejszości, ale jednocześnie jest przecinana wątkami wyprzedzającymi aktualny tok opowieści bądź powracającymi do okresów wcześniejszych niż aktualnie prezentowane na ekranie. [...] W konsekwencji narracja i przedstawiana w niej historia jawią się jako kolaż wielorakich, na różne sposoby łączonych wątków, tworzących mozaikowy obraz Lublina. Efekt ów uzyskuje reżyserka poprzez zastosowanie montażu polifonicznego [...] [14].

Można by zadać pytanie: kto zatem jest narratorem filmu *Magiczne miasto*? Nie jest to tylko prof. Władysław Panas, współczesny intelektualista, włóczący się, wzorem dziewiętnastowiecznego *flâneura*, po odpryskach zapomnianego świata. Drugim istotnym narratorem jest lektor, który za pomocą tekstów, dokumentów, starych kalendarzy, artykułów z dawnej prasy lubelskiej, listów i pamiętników, wierszy Czechowicza, powieści *Sztukmistrz z Lublina* I.B. Singera czy utworu *Gog i Magog. Kronika chasydzka* Martina Bubera [15], a także wielu innych tekstów literackich, przywołuje obraz dawnego miasta. W filmie pojawiają się również setkowe wypowiedzi ekspertów, m.in. historyka – prof. Jerzego Kłoczowskiego, Zygmunta Nasalskiego (dyrektora ówczesnego Muzeum na Zamku), którzy w syntetycznej formie określają istotne miejsce Lublina w historii i w kulturze

Polski. Są tu również bardziej osobiste refleksje artystów, jak np. ludzi lubelskich teatrów: Leszka Mądziaka (Scena Plastyczna KUL) i Janusza Opryńskiego (Teatr Provisorium) na temat ich postrzegania miasta, czy też syntetycznie przedstawione niezwykle losy, np. Romualda Jakuba Wekslera-Waszkinela, katolickiego księdza, który o swoim żydowskim pochodzeniu dowiedział się jako dojrzały człowiek. W tej splecionej, labiryntowej strukturze można też znaleźć wmontowane w ciąg krajobrazów miasta pozorne mało znaczące wtręty w postaci filmowych portretów współczesnych jego mieszkańców. Są one wyrazem przenikania się różnych światów. Ciągłość struktury obrazowej została zachwiana w wielu miejscach poprzez dodane w postprodukcji fragmenty uszkodzonej taśmy filmowej. Są one czasem nałożone na współcześnie nagrane ujęcia, a także celowo burzą linearność zapisu, dając wrażenie ułamkowego zachwiania czasu, powodując, że w tej samej przestrzeni pojawiają się różni ludzie z różnych czasów, a zdarzenia i ich echa zachodzą niechronologicznie. Podobną funkcję pełnią cięcia animacyjne w ramach tego samego setkowego ujęcia – dają coś na kształt zamyślenia, przebłyску zbiorowej pamięci, która ukradkiem i zniemacka dociera do osoby aktualnie mówiącej do kamery, a poprzez nią do widza. Swoistym narratorem jest w filmie *Magiczne miasto* ikonografia w postaci obrazów i pisma odręcznego. To m.in. stare dokumenty historyczne, mapy, plany miasta, fragmenty prasowych reklam, odręczne zapiski oraz swoiste graffiti na ścianach zabytku klasy o – Kaplicy św. Trójcy (gdzie przez wieki bywalcy zostawiali daty swojej obecności albo inicjały lub całe nazwiska). Te ikonograficzne artefakty często występują jako osobne byty, jako filmowe frazy będące szczególną inscenizacją elementów narracyjnej układanki.

Być może więc samo miasto jest narratorem tego filmu. Często zostało ukazane z wertykalnej perspektywy (ujęcia z samolotu oraz z podnośnika) – tak jakby patrzył na nie Bóg, który miał, jak przekonywał Widzący z Lublina, zstąpić na ziemię w tym mieście i dokonać zbawienia całego świata. Można zatem powiedzieć,

[14] Ibidem, s. 211.

[15] M. Buber, *Gog i Magog. Kronika chasydzka*, tłum. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

że narracja w filmie *Magiczne miasto* poprowadzona została wieloaspektowo i wielowarstwowo, na styku różnych struktur i faktur, wpisana w krajobraz miasta, z którego przedziera się do widza. To rodzaj układanki, w której nie zawsze wszystkie elementy do siebie pasują, ponieważ większość tego krajobrazu wypełnia pustka – o wiele więcej mówiąca i znacząca. Piotr Witek w artykule *Filmowa historia Lublina* tak pisze o *Magicznym mieście*:

Jednak mityczna aura wielokulturowości filmowego historycznego Lublina rozpada się w filmie w konfrontacji z bolesną terażniejszością. [...] Sam film zaś, będąc formą autorefleksji o przeszłości miasta, jest jednocześnie wyrazem nostalgii za utraconym wielokulturowym światem^[16].

Eksperyment ze szklanymi negatywami

Kilkanaście lat po *Magicznym mieście* (2000) udało się nakręcić eksperymentalny film *Twarze nieistniejącego miasta* (2013), który stanowił do pewnego stopnia wypełnienie pustki tchnącej w krajobrazie Lublina. Impulsem do jego realizacji była prezentacja w Ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN w Lublinie kolekcji ok. 2700 szklanych negatywów odnalezionych po kilkudziesięciu latach w lubelskiej kamienicy Rynek 4 i przekazanych w depozyt Ośrodka. To w większości portretowe lub rodzinne fotografie, wykonane między 1914 a 1939 rokiem. W zbiorze tym znalazły się także zdjęcia dokumentujące ważne wydarzenia i uroczystości, a przede wszystkim otwarcie Jeszywas Chachmej Lublin, największej na świecie przedwojennej uczelni talmudycznej. Ich autorem był najprawdopodobniej fotograf Abram Zylberberg, który jeszcze w 1940 roku mieszkał w Rynku 4 pod numerem 15 (w trakcie realizacji filmu jego nazwisko nie było znane; jego ślad odnaleziono w archiwum dopiero kilka lat później).

Film *Twarze nieistniejącego miasta* stanowił próbę wykreowania filmowej narracji za pomocą samych obrazów ikonograficznych i to obrazów wydawałoby się statycznych. Jednak podczas pracy nad filmem, najpierw w trakcie

zdjęć, a następnie w fazie montażu, okazało się, że fotografie – zarówno szklane negatywy, jak i powiększone odbitki – da się na różne sposoby uruchomić i ożywić. W toku prób zdecydowano się na wykorzystanie w kilku sekwencjach subtelnych animacji dwuwymiarowych^[17]. Oto na jednej z fotografii porusza się drucik radia kryształkowego, a podczas otwarcia Jeszywas Chachemi Lublin – drut kolczasty oddzielający gapiów od oficjalnych gości, gdzieś unosi się pył, a w innym miejscu pęka szkło negatywu czy też *rosną* pleśnie pojawiające się naturalnie na emulsji. Zastosowana została też fabularyzacja, a więc nakręcono sceny ukazujące pracę na starym aparacie fotograficznym (takim samym, jakiego używał autor kolekcji) oraz trud uzyskiwania odbitek w fotograficznej ciemni, kiedy to nagle z niebytu wyłaniają się twarze sfotografowanych ludzi. Negatywy wyostrzają się w powiększalniku i unoszą się w kuwecie na wodzie, wprawione nieoczekiwanie w ruch. Współczesny fotograf pracuje nad tą zapomnianą fotograficzną materią, stosując dawne techniki. Można zatem powiedzieć, że to również opowieść autotematyczna, odnosząca się do fotografii jako medium. Uzyskany został w ten sposób swoisty krajobraz Lublina zapisany na twarzach jego dawnych mieszkańców. Nagle owa wyrwa i pustka została wypełniona. W ciągu lat pojawił się na czarno-białych negatywach również kolor. Najpierw był to czerwony kolor farbki korekcyjnej używanej przez autora fotografii, a co najciekawsze – był to często dobrze widoczny na negatywie odcisk jego palca (czasem retusz wykonywał właśnie palcem). Potem z biegiem czasu, część negatywów uległa częściowemu zniszczeniu przez naturalne czynniki – pleśnie i grzyby – które przybierały różne kształty i kolory. Te wszystkie elementy zyskują metaforyczne znaczenie, korespondując z rozumieniem postpamięci według Pawła Piszczatowskiego, a mianowicie:

[16] Ibidem.

[17] Animacje wykonała dr hab. Joanna Polak (Wydział Artystyczny UMCS), autorka wielu filmów animowanych i projektów edukacyjnych.

Postpamięć, [...] pozostając na zawsze otwartą raną – zamyka się na doświadczenie komunikacji, jak fizyczny ból, który nigdy nie może być doświadczeniem zbiorowym, choć każdy wie, jak się objawia. Otwiera się na obce wspomnienia, które pragnie przyswoić. Otwiera się tak dalece, że staje się dostępna nawet tym, którzy nie mogą uczestniczyć w transpokoleniowym przekazie posttraumatycznej pamięci ocalałych z Zagłady, ponieważ nie są potomkami jej ofiar, lecz potomkami sprawców[18].

Powidokiem postpamięci jest również audialny krajobraz filmu *Twarze nieistniejącego miasta*. Za sprawą współpracy z autorem muzyki i oprawy dźwiękowej filmu, Pawłem Romańczukiem i zespołem Małe Instrumenty, filmowe sekwencje uzyskały swoje wewnętrzne życie i wewnętrzną przestrzeń pozaekranową. Dźwięk niejako *dopowiedział* sytuacje i relacje między ludźmi utrwalonymi na fotografiach, na których uchwycono święta rodzinne, pracę zakładu krawieckiego czy fryzjerskiego. Należy przy tym dodać, że wszystkie dźwięki w filmie (poza kilkoma drobnymi wyjątkami) zostały zrealizowane w sposób muzyczny. Dźwięki np. maszyny do szycia, nożyczek, samochodów, odgłosów biesiady, zostały uzyskane przy pomocy instrumentów specjalnie wykonanych lub pozyskanych przez zespół Małe Instrumenty[19].

Również sposób kręcenia wielu ikonograficznych ujęć nie był przy wielu scenach typowy. Polegał on na wykadrowaniu poszczególnych fotografii i odnajdywaniu w nich mikroscenek, poddanych następnie montażowi. Dzięki temu z jednego lub kilku negatywów uzyskano pełne sceny lub sekwencje, dające wrażenie zapisu

spektrum realnego życia. Duża w tym zasługa operatora, Pawła Banasiaka, a także jego precyzyjnego sposobu kręcenia materiału ikonograficznego przy użyciu analogowego (specjalnie dostosowanego do precyzyjnej kamery cyfrowej) obiektywu o długiej ogniskowej. Efektem pracy przy filmie *Twarze nieistniejącego miasta* było zatem przywołanie dawnego świata na bazie realnych jego zapisów dokonanych na szklanych negatywach.

Przeklęty Lublin

Krajobraz miasta przekształcił się w strukturę narracyjną filmu *Stachury miasto przekłete*. W tym przypadku jednak nie była już istotna katastrofa całego świata, ale destrukcyjny byt poety w mieście, które uznał za przekłete, od którego uciekał i do którego powracał. W jednym z listów pisał:

Czasami tęsknię do Lublina, choć było to dla mnie miasto przekłete, w którym spadały na mnie co jakiś czas, bardzo często nieszczęścia jedno po drugim, jak z puszek Pandory. Nic dobrego mnie tu nigdy nie spotkało. Nieszczęście dla mnie to miasto, które widziało narodziny Emila Meyersona i śmierć Józefa Czechowicza. Za dwa dni święto zmarłych. Chciałem pójść tej nocy na grób Czechowicza, by odprawić akt poetycki, specjalnie po to przyjechałem do tego miasta, jak i teraz. Są takie miasta, które trzeba nie tylko porzucić, ale jeszcze z daleka omijać, nie zachodzić do nich przejazdem, bo nic ci się w nich wiedzie[20].

Trudno stwierdzić, czy śmierć Czechowicza wraz z dawnym przedwojennym Lublinem miała tu wymiar decydujący, czy też, jak mówi jeden z bohaterów filmu, przyjaciel Stachury – Wojciech Papież – po prostu w tym mieście poecie się nie wiodło. Tak czy inaczej Lublin jest istotnym miejscem w biografii Steda. Podczas studiów na KUL-u poznał poznańskiego poetę Andrzeja Babińskiego, z którym łączyła go przyjaźń, tu *odprawił akt poetycki* na grobie Czechowicza, tu odbyło się pierwsze skandalizujące spotkanie autorskie poety, tu był przerażająco biedny, wreszcie w Lublinie być może spotkał dziewczynę, która do literatury weszła

[18] P. Piszczatowski, *O ułomności pamiętania – literackie i okołiterackie świadectwa pamięci o Zagładzie*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, red. P. Piszczatowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 11.

[19] 28 listopada 2013 roku w TVP Lublin odbył się koncert połączony z projekcją filmu; por. <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/film-twarze-nieistniejacego-miasta> (dostęp: 6.03.2023).

[20] *Stachury miasto przekłete*, op. cit.

jako *gałązka jabłoni*. W tym mieście powstało też swoiste archiwum Stachury. W małym domku w dzielnicy Sławinek przyjaciel poety, Janusz Kukliński, po jego śmierci gromadził pamiątki, jego wszystkie wydane utwory, nagrania i inne przejawy *Stachuromanii*, która stała się udziałem pokolenia dorastającego w latach 70. i 80. XX wieku.

W procesie dokumentowania filmu o Stachurze pomocne stały się jego utwory, a szczególnie poemat *Wszystko jest poezja*, w którym oprócz oglądu własnej twórczości i próby określenia, kim jest poeta, Stachura umieścił też opisy swoich przygód poetyckich i spotkań w Lublinie, w Tarnawatce (wieś w pobliżu Tomaszowa Lubelskiego, dokąd udał się na grób swojego przyjaciela – muzyka jazzowego, Mieczysława Kosza), w Kluczkowicach (wieś położona ok. 60 km od Lublina, gdzie poeta w Technikum Ogrodniczym miał spotkanie autorskie dla młodzieży), a także w Annopolu (miasteczko stało się bohaterem opowiadania *Pod Annopollem*). Równie istotna była wizyta w banalnym miejscu, jakim z pozoru wydawał się męski akademik KUL-u przy ul. Niecałej w Lublinie. Okazało się bowiem, że w czasach, kiedy pomieszkiwał tam Stachura, jedynym miejscem dającym odrobinę samotności i intymności był korytarz albo łaźnia. Na korytarzu często pisał na przywiezionej do Lublina maszynie, a chodząc po różnych zakamarkach budynku, a także błądząc po mieście, myślał. Jak wspomina jeden z bohaterów filmu, mawiał: „Bolą mnie pięty od tego myślenia” [21]. Jakże inaczej brzmią słowa *Hymnu do łaźni*, kiedy ujawniony zostaje realny kontekst sytuacji:

Błogosławiona bądź łaźnia-boginia
kąpiel ty jesteś śródziemna malina
a wodotryski twoje promieniste
są jak pieszczoty wdzięku pełne czyste [22].

Krajobraz i poetyckie Się

W wyniku dokumentacji okazało się, że zderzenie realnych miejsc z poetyckim ich opisem odsłania niejasne dotąd sensory poezji, w taki sposób, że stają się one namacalne, a ich me-

taforyczne znaczenie się rozjaśnia. Niezwykłą radość daje wejście w sam środek poezji, która staje się sensualna. To łączy się silnie z koncepcją samego Stachury na temat bycia poetą i bycia w ogóle w świecie, a raczej w *światoobrazie*, czyli swoistym krajobrazie. Martin Heidegger pisał o nim: „świat pojmowany jako obraz” [23] oraz że jest „światem samym” [24]. Zakładał więc aktywny udział podmiotu w oglądzie świata, w byciu w nim. Jak słusznie pisze Waleria Szydłowska:

Koncepcja poety-człowieka w świecie Stachury znajduje analogię w myśli Heideggera: Człowiek-w-świecie, mechanicznie spełniający swe czynności, przestaje być sobą samym. Bezosobowe stają się też relacje między ludźmi – codzienna, bezmyślna krzątania odbiera każdemu to, co naprawdę jego. Heidegger określa ten stan upadaniem – upadaniem w Się. [...] Się oddala człowieka od bycia, choć jest właśnie byciem ludzkim, istotnym przejawem egzystencji [25].

Zatem odkrycie realnego świata, w którym zanurzał się Stachura, który był twórcyem swoistego poetyckiego krajobrazu, stało się kluczowe dla koncepcji narracyjnej oraz idei filmu *Stachury miasto przekłęte*. Sam poeta we *Wszystko jest poezja* pisał:

Tak więc dużo bardziej niż czymś innym, niż na przykład pisaniem wierszy, poezja jest sposobem bycia, sposobem życia, sposobem innego

[21] Ibidem.

[22] E. Stachura, *Hymn do łaźni*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,edward_stachura,hymn_do_lazni.html (dostęp: 23.02.2023).

[23] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Czytelnik, Warszawa 1977, s. 142.

[24] Ibidem. Zob. również M. Markowska, *Koncepcja „światoobrazu” w filozofii Martina Heideggera*, <https://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA2.htm> (dostęp: 21.02.2023).

[25] W. Szydłowska, *Egzystencja, egzystencja-lizm, egzystencja-liści*, [w:] eadem, *Egzystencja-lizm w kontekstach polskich. Szkic o doświadczeniu, myśleniu i pisaniu powojennym*, Warszawa 1997, s. 26, cyt. za: G. Iwińska, *Próba własnej filozofii we Wszystko jest poezja Edwarda Stachury*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2018, nr 3950, Prace Literackie 58, s. 320.

życia. [...] Tym właśnie: przemianą tego pierwszego życia w drugie życie ja się od pewnego czasu bez reszty zajmuję[26].

Jak powie Janusz Kukliński, jeden z kluczowych bohaterów filmu *Stachury miasto przekłete*, Edward Stachura zainteresowany był przede wszystkim naturą świata, którą chciał zgłębić. Interesował się biofizyką i filozofią, które generowały najistotniejsze pytania. Poezja potrzebna mu była do poznania świata oraz poznania własnego w nim istnienia. Janusz Kukliński wspomina w filmie pewien wieczór, podczas którego pojawiło się pytanie:

[...] na jaką odległość trzeba się zbliżyć do świata, żeby go zobaczyć w sposób rzeczywisty i najlepszy? Ustaliliśmy, że trzeba się zbliżyć do świata na odległość poezji i to jest jedyna właściwa odległość, z której świat można zobaczyć naprawdę[27].

To stwierdzenie wydaje się kluczowe dla zrozumienia całej twórczości i filozofii bycia Edwarda Stachury, a mianowicie fakt, że to sam *światoobraz*, ten specyficznie pojmowany krajobraz, daje odpowiedzi na wszystkie istotne pytania. Potrzebna jest jednak poezja, metafora, semantyka, aby ten świat zawierający odpowiedzi, otworzył się przed podmiotem. Sam Stachura zawarł takie rozumienie tych ontologicznych zagadnień w zbiorze opowiadań *Się*:

Się zrozumiało. Się rozumie. Się za daleko szukało tej kryształowej kuli, co chowa odpowiedzi na dwa, trzy pytania. Na jedno pytanie. Na wszystkie pytania. Się jej nie tam, gdzie była szukało. Się jej nie tam, gdzie jest, szukało. (...) Nie trzeba było jej szukać. Tu ona jest. Każda własna głowa nią jest. (...) Nie ma ja. Się jest. Się jest się. Się jest duch. Się jest nikt[28].

[26] E. Stachura, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, red. H. Bereza, Z. Fedeci, K. Rutkowski, t. 4, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 22.

[27] *Stachury miasto przekłete*, op. cit.

[28] E. Stachura, *Się*, <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/37195-edward-stachura-sie>.html (dostęp: 24.02.2023).

[29] Jan Kondrak to poeta i wokalista, propagator twórczości Edwarda Stachury.

[30] E. Stachura, *Falując na wietrze*, Czytelnik, Warszawa 1966.

Krajobraz i narracja

Narracja w filmie *Stachury miasto przekłete* poprowadzona jest w sposób podobny do konstrukcji utworów Steda. Niby są tu realne przestrzenie, ale nierealne. Prawdziwe, namacalne miejsca i krajobrazy, ale przepuszczone przez filtr wrażliwości poety i na różne sposoby odrealnione. W filmie czasem jest to prosty zabieg montażowy, czasem nakładane na siebie ujęcia, a innym razem fabularyzowane sceny. Opierają się one jednak zawsze na rzeczywistych miejscach, które nabierają nowych kontekstów semantycznych poprzez specyficzny rodzaj kręcenia zdjęć, np. użycie jazdy, szerokiego obiektywu, specyficznej, lekko sepiowej bądź monochromatycznej barwy, stosowanie odbić i załamań obrazu. Na przykład w inscenizowanej scenie nakręconej w postaci długiego pasażu w restauracji „Nadwiślanka” w Annpopolu nie trzeba było nic zmieniać z wystroju wnętrza, aby przenieść się w czasy PRL-u, kiedy prawdopodobnie był tam Stachura. W zupełności wystarczyła zmiana obrazu na czarno-biały. W tej scenie zagrała prawdziwa kelnerka w używanym na co dzień uniformie (również rodem z PRL-u). Na tym samym długim ujęciu, na jeździe, powraca kolor, kiedy kamera mija kolejne pomieszczenie i trafia na Jana Kondraka[29], który grając na gitarze, śpiewa piosenkę *Dookoła mgła*, autorstwa bohatera filmu do muzyki Piotra Mikołajczaka. To prosty filmowy chwyt, ale funkcjonalny i magiczny: oto na oczach widza w ramach jednego ciągłego ujęcia widzimy tę samą przestrzeń w czasach Stachury (fabularyzacja) oraz współcześnie (w czasie kiedy powstał film, tj. pod koniec lat 90.). Następnie płynnie przechodzimy do sceny, w której Helena i Waław Rychertowie, bohaterowie opowiadania *Pod Annpolem z tomu Falując na wietrze*[30], wspominają wizyty Stachury w swoim domu pod tytułowym Annpolem, nad samym brzegiem Wisły. Ich refleksje są ilustrowane pocztówkami, które z San Francisco oraz z Paryża przysyłał do nich bohater filmu. Helena Rychert z podarowanego jej przez Stachurę egzemplarza *Falując na wietrze* cytuje fragment o pobycie

Stachury w ich gospodarstwie. Tu znowu realizm łączy się z metaforą, szczególnie kiedy fragmenty prozy i listów Stachury są cytowane przez lektora, Jerzego Kurczuka, a narracja płynnie ze stodoły pod Annopolem, w której czasem nocował poeta, przenosi się do Lublina, nadal jawiącego się jako przekłete miasto, gdzie, jak pisze Sted w liście do przyjaciela Jerzego Tabora, „jest rachitycznie, dychawicznie, marzmatycznie, numizmatycznie, metodycznie, nieślicznie, przerażająco isticie”[31].

W filmie *Stachury miasto przeklęte* sam Lublin jest ukazywany bardzo często z perspektywy wertykalnej, a także w dużej części za pomocą archiwalnych czarno-białych ujęć miasta z lat 80. XX wieku oraz współczesnych scen, w których jednak również został zdjęty kolor, dzięki czemu uzyskać można było ciągłość czasowo-przestrzenną i swego rodzaju uniwersalizm, a zarazem metaforyczny charakter. Całość dopełniona jest ścieżką dźwiękową tyleż realną, co metaforyczną. Na pozornie realistyczne odgłosy miasta, zrealizowane w postprodukcji, nałożony zostaje tekst lektora oraz piosenek w wykonaniu samego Edwarda Stachury z nagrań archiwalnych, a w jednej ze scen utwór *Yesterday* Paula McCartneya, grany przez tragicznie zmarłego, niewidomego pianistę jazzowego Mieczysława Kosza, przyjaciela poety. Istotne znaczenie odrealniające realny na pozór świat ma swego rodzaju polifoniczny charakter tekstów czytanych przez lektora. Często poszczególne fragmenty utworów i korespondencji Stachury nakładają się, mijają między sobą, są podawane szeptem, głośniej, ciszej, intensywniej – to prawdziwy majsterztyk umiejętności głosowych i aktorskich Jerzego Kurczuka. Ta wielogłosowość jest próbą odtworzenia toku rozumowania samego poety, natłoku myśli, skojarzeń, wątków, idei, refleksji, swego rodzaju wewnętrznego metaforycznego krajobrazu, który wynikał z funkcjonowania autora *Wszystko jest poezja* w świecie, w tym specyficznym *światoobrazie*. O tym indywidualnym pojmowaniu świata świadczyć może już zyciorys, który można odnaleźć w aktach osobowych Edwarda Stachury w archiwum

Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Lublinie, w którym oprócz konkretnych danych można odnaleźć refleksje na temat snów i poszukiwania *śladów wilków*, podczas rocznej wędrówki po Polsce[32]. W filmie sekwencja wykorzystująca zyciorys została dopełniona odrealnionymi fotografiami z różnych lat życia Stachury. Papier staje się tu osobnym bytem, pełnym śladów, przetarć, zgrubień i kolorów, a pismo zyskuje zaskakującą dramaturgię, przeobraża się w samodzielny ikoniczny znak. Podobną technikę zastosowano przy innych tekstach Stachury. Należy zatem stwierdzić, że samego Stachurę można w tym filmie zobaczyć na *odległość jego poezji* zakorzenionej w poetyckim *światoobrazie*.

Podsumowanie

Kończąc rozważania na temat funkcjonalności krajobrazu miasta w dokumentacji i narracji filmu dokumentalnego, można zauważyć, że paradoksalnie filmy o Lublinie pozostały aktualne mimo upływu czasu i przeobrażeń w przestrzeni miasta, która jednak w historycznej jego części mało się zmienia. Ten filmowy krajobraz nadal opowiada te same historie o poszukiwaniu magiczności Lublina, tropieniu nieistniejącego żydowskiego miasta oraz o przestrzeni przekłetej dla poety. To miasto zawieszono między historią a terażniejszością. To miasto – poetycki gest, miasto, które nie chce przyjąć poety. To krajobraz miasta poetyckiego, miasta duchów i mitu.

BIBLIOGRAFIA

- Buber Martin, *Gog i Magog. Kronika chasydzka*, tłum. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Czechowicz Józef, *Poemat o mieście Lublinie*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1964.
- Dzionek Michał, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos?” 2004, nr 2–3, s. 3–22.

[31] *Stachury miasto przeklęte*, op. cit.

[32] *Ibidem*.

- Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Czytelnik, Warszawa 1977.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Iwińska Gabriela, *Próba własnej filozofii we Wszystko jest poezja Edwarda Stachury*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2018, nr 3950, Prace Literackie 58, s. 315–324. <https://doi.org/10.19195/0079-4767.58.26>
- Józefczuk Grzegorz, *Prowincjonalna kraina cudów*, „Gazeta w Lublinie”, 25.04.2002.
- Kędzielawska Grażyna, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2012.
- Markowska Martyna, *Koncepcja „światoobrazu” w filozofii Martina Heideggera*, <https://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA2.htm> (dostęp: 21.02.2023).
- Panas Władysław, *Brama*, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama> (dostęp: 17.02.2023).
- Piszczatowski Paweł, *O ułomności pamiętania – literackie i okołoliterackie świadectwa pamięci o Zagładzie*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, red. Paweł Piszczatowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 7–13.
- Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Stachura Edward, *Falując na wietrze*, Czytelnik, Warszawa 1966.
- Stachura Edward, *Się*, <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/37195-edward-stachura-sie.html> (dostęp: 24.02.2023).
- Stachura Edward, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Stachura Edward, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, red. H. Bereza, Z. Fedeci, K. Rutkowski, t. 4, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Witek Piotr, *Filmowa historia Lublina*, [w:] *Europa Środkowa i Wschodnia jako przestrzeń spotkania. Na szlakach tradycji*, red. Klaudiusz Święcicki, Gnieźnieńska Szkoła Wyższa Milenium, Gniezno 2012, s. 207–218.

FILMOGRAFIA

- Magiczne miasto* (reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2000).
- Stachury miasto przekłete* (reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 1998).
- Twarze nieistniejącego miasta* (reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2013).

Powrót (2003) Andrieja Zwiagincewa jako film inicjacyjny*

ZUZANNA KAPIŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Karpińska Zuzanna, Powrót (2003) Andrieja Zwiagincewa jako film inicjacyjny [Andrey Zvyagintsev's Film *The Return* (2003) as an Initiation Film]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 371–379. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.21>

The subject of this paper is Andrey Zvyagintsev's film *The Return* (2003). In the Polish film studies literature, both the debut film and other works by this Russian director are analyzed primarily in terms of iconographic references to the Christian religion, which, although meaningful, are not the only important cultural contexts present in *The Return*, according to this author. The main problem addressed in the text is the way in which the *rites of passage* function in Zvyagintsev's work and the meaning of initiation in relation to the figure of the Father and the "religious" plane of interpretation of the film.

KEYWORDS: *The Return* Zvyagintsev, initiation, "religious" movie

Kino Andrieja Zwiagincewa wymyka się jednoznacznym interpretacjom. Na przestrzeni niespełna 20 lat od fabularnego debiutu twórczość jednego z najważniejszych współczesnych rosyjskich reżyserów zdążyła bowiem ulec nie małym przeobrażeniom. Również w obrębie poszczególnych dzieł trudno o uniwersalny klucz interpretacyjny: filmy Zwiagincewa wyróżniają się wszak złożonością zarówno pod względem fabuły, jak i symboliki.

Próbie usystematyzowania owej wielowymiarowości w odniesieniu do *Powrotu* (2003) podjął swego czasu Tadeusz Lubelski. W artykule pt. *Tydzień z ojcem*[1] badacz zaproponował pięć poziomów analizy dzieła. Są to kolejno: poziom psychologiczny, inicjacyjny, metafizyczno-religijny, polityczny oraz kinofilski[2]. Co przy tym istotne – i wyraźnie przez autora zaznaczone – odczytania te nie stoją ze sobą w sprzeczności, a wręcz przeciwnie: zdają się wobec siebie komplementarne, pozwalając na bardziej pogłębioną analizę utworu[3].

Wziąwszy za podstawę przytoczone rozróżnienie, omówię debiutancki film Zwiagincewa na płaszczyźnie psychologiczno-inicjacyjnej. Towarzyszy mi przy tym przekonanie, że zarówno

no *Powrót*, jak i późniejsze filmy Zwiagincewa „wpisują się” w szerszą tendencję współczesnego kina, stanowiącą wyraz swoistej „tęsknoty za

* Tekst jest skróconą wersją niepublikowanej wcześniej pracy licencjackiej autorki: *Podróż jako inicjacja. Znaczenie drogi w „Powrocie” Andrieja Zwiagincewa*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2021.

[1] T. Lubelski, *Tydzień z ojcem*, „Kino” 2004, nr 3, s. 23–24.

[2] Podobnego rozróżnienia dokonał później Krzysztof Biedrzycki, proponując lekturę dzieła jako filmu psychologicznego, filmu-przypowieści, filmu o Rosji oraz filmu religijnego. K. Biedrzycki, *Powrót taty*, „ZNAK” 2005, nr 2, s. 144–150, [za:] B. Pałowska-Jądrzyk, *Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2(6), s. 173.

[3] Lubelski, pisząc o *Powrocie* w 2004 roku, z natury rzeczy nie mógł odnieść swojej propozycji do późniejszych obrazów reżysera. Z perspektywy czasu można jednak zaryzykować tezę, że badacz niejako przewidział rozwój twórczości Zwiagincewa; każdy z kolejnych filmów Rosjani na rozgrywa się wszak na wszystkich wymienionych poziomach, choć oczywiście nie na każdym w równym stopniu. Począwszy od *Eleny* twórcza

sacrum”. W tym sensie psychologiczno-inicjacyjna lektura filmu pokrywa się z lekturą metafizyczną – choć ta druga bardziej niż z poję-

ciem religii wiąże się z pojęciami religijności i duchowości[4].

Męskość i dorastanie

Od dawna wiadomo, że obrzędy przejścia grają dużą rolę w życiu człowieka religijnego. Obrzędem przejścia *par excellence* jest oczywiście inicjacja dorastającej młodzieży, przejście z jednej klasy wiekowej do innej (z dzieciństwa i chłopięctwa w wiek młodzieńczy). Także jednak podczas narodzin, zaślubin i w razie śmierci odprawia się obrzędy przejścia i można by powiedzieć, że i wtedy chodzi o pewne inicjacje, gdyż wszystkie te obrzędy wiążą się z zasadniczą zmianą stanu ontologicznego i społecznego[5].

„Zasadnicza zmiana statusu ontologicznego i społecznego” wyrażała się w społeczeństwach pierwotnych w przeswiadczeniu, że człowiek, który nie przeszedł jeszcze obrzędu przejścia, nie jest człowiekiem w pełnym tego słowa znaczeniu[6]. By się nim stać, musi wykroczyć poza swe zwykłe – „przyrodnicze”, jak określa je Eliade – istnienie, osiągając w ten sposób rodzaj transcendencji, która pozwoliłaby mu wejść do wspólnoty „prawdziwie żyjących”[7]. Rytuály te przybierały, rzecz jasna, rozmaite postacie, ale ich trzon pozostawał niezmienny: przekonanie o istnieniu jakiegoś Absolutu, do którego jednostka pragnie się upodobnić, na wzór którego przeistacza się, by osiągnąć pełnię człowieczeństwa[8]. Co istotne: w większości kultur dotyczyły one przede wszystkim mężczyzn. Inicjacje kobiece, choć istniały, co do zasady nie miały charakteru ceremonii zbiorowych[9].

Systematyczne studium ceremonii van Gennep wyłożył koncepcję życia społecznego jako cyklu obrzędów, które warunkują funkcjonowanie wspólnot ludzkich na różnych obszarach świata. Przeanalizowawszy ceremonie obecne między innymi wśród Indian, ludów afrykańskich i australijskich, badacz usystematyzował strukturę owych obrzędów, dzieląc je na trzy fazy: fazę wyłączenia, liminalną (marginalizacji) oraz włączenia. Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

zdaje się odchodzić przy tym od formuły filmu religijnego, pełnego bezpośrednich nawiązań do ikonografii oraz literatury z kręgu sztuki religijnej. W przypadku pierwszego filmu takim dominującym odniesieniem był obraz *Optakiwanie zmarłego Chrystusa* Andrea Mantegna (ok. 1483, tempera, płótno, 68 × 81 cm, Pinacoteca di Brera, Mediolan), w przypadku *Wygnania* (2007) – *Zwiastowanie* Leonarda da Vinci (1472–1476, olej i tempera na desce, 98 × 217 cm, Galeria Uffizi, Mediolan) oraz *Hymn o miłości* (1 Kor 13, 1–13). Zmiana ta bynajmniej nie implikuje zupełnej rezygnacji z problematyki transcendencji. Jest to jednak temat na osobną rozprawę.

[4] Na temat różnic między kategoriami religii, religijności i duchowości zob. D. Motak, *Religia – religijność – duchowość. Przemiany zjawiska i ewolucja pojęcia*, „Studia Religiołogica” 2010, t. 43, s. 201–218. W kluczu *stricte* religijnym dzieła Zwiagincewa omawiają między innymi Urszula Tes (U. Tes, *Symbolika Wygnania Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarzkie*, [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film. Antologia*, red. U. Tes, A. Gielarowski, Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków 2012) oraz Dagmara Jaszewska (D. Jaszewska, *Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w „Niemiłości” Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2017, nr 31, s. 39–57). Zob. także B. Lisowska, *Tajemnica wiary i ofiary. Powrót Andrieja Zwiagincewa*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolańska-Pasterczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 383–395; A.K. Przybysz, *Poziomy funkcjonowania dychotomii w filmie Wygnanie Andrieja Zwiagincewa*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog” 2018, t. 8, s. 135–146.

[5] M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 198. Obok Eliadego jednym z najważniejszych badaczy obrzędów i rytuałów przejścia był Arnold van Gennep. Francuski etnolog przygotował grunt pod nowoczesne studia antropologiczne, a jego prace stały się fundamentem dla myśli wielu późniejszych badaczy kultury (w tym dla autora *Traktatu o historii religii*). W swej sztandarowej pracy *Obrzędy przejścia*.

Mimo że świat pierwotnych wierzeń niezaprzeczalnie odległy jest od świata współczesnego, to ciągłość rzeczywistości nie ulega przerwaniu: zarówno w sensie przestrzennym (życie toczy się na Ziemi), jak i czasowym. Stąd też pewna powtarzalność, schematyczność ludzkich zachowań, która w najbardziej nawet zsekularyzowanych społeczeństwach ma swoje korzenie w „religijnej waloryzacji świata”[10]. To przekonanie – a także nadrzędne wobec niego stanowisko dotyczące pierwotnej obecności *sacrum* w świecie – organizuje myśl Eliadego. Zdaje się ono przenikać także twórczość Zwiaginewa, co wykazują w kolejnych akapitach.

Spśród rytuałów, które pod postacią szablonów i wzorców[11] ludzkich działań przejawiają się do dziś, szczególną rolę odgrywa rytuał inicjacji. Wiąże się on z fenomenem dojrzewania – przechodzeniem z wieku dziecięcego do dorosłości – oraz pojęciem męskości. Badaczka Wiosna Szukała we wstępie do pracy poświęconej prozie dwóch współczesnych pisarzy hiszpańskich[12] zwraca uwagę, że męskość przez długi czas utożsamiana była z pojęciem człowieczeństwa w ogóle. W przeciwieństwie do kobiecości stanowiła nie kategorię czysto płciową, ale konstrukt „tożsamościowo neutralny”, który przez swoją wszechobecność pozostawał niewidoczny[13].

Ten stan rzeczy utrzymywał się właściwie do początku lat 90. XX wieku, kiedy to ostatecznie ukształtowały się studia nad męskością[14]. Michael Kimmel, jedna z czołowych postaci związanych z omawianą dyscypliną, pisząc, że „mężczyźni nie mają historii”, nie kwestionował jednak androcentrycznej struktury świata, nie

starał się jej także uprawomocnić. Przeciwnie – w fetyszyzacji męskości jako narzędzia umacniającego binarny podział amerykański socjolog dostrzegł zagrożenie dla przedstawicieli obojga płci. W podobnym czasie pojawiły się stanowiska przeciwne, oparte na esencjonalizmie i uzasadniające męską dominację biologicznym determinizmem. Monika Baer dzieli owe prądy na dwa dychotomiczne nurty: profeministyczny (miedzy innymi M. Kimmel) oraz krytykujący dokonania feminizmu, wiążąc genezę tego drugiego ze zjawiskiem *backlashu*[15].

[11] Mircea Eliade używa w tym kontekście angielskiego słowa *pattern*, tłumaczonego jako „sposób” lub „wzór”.

[12] W. Szukała, *Męskość i fantazmat w prozie Javiera Mariása i Antonia Muñoz Moliny*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

[13] Jest to dostrzegalne także na poziomie semantyki: w wielu językach „mężczyzna” jest wszak synonimem słowa „człowiek” (por. np. angielskie *man* [zob. *Cambridge Dictionary*, Cambridge University Press] czy hiszpańskie *hombre* [zob. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española]).

[14] W. Szukała, op. cit., s. 3. Początek *masculinity studies* wiąże się ze zmianami społecznymi lat 70. XX wieku i rozwojem feminizmu oraz narodzinami takich dziedzin jak *gender studies*, jednak dopiero w drugiej połowie lat 90. studia nad męskością pojawiły się na amerykańskich uniwersytetach jako odrębna dyscyplina. Do najważniejszych koncepcji związanych z omawianym pojęciem zaliczyć należy: męskość jako archetyp, męskość hegemoniczną, męskość jako rolę oraz męskość jako problem, w który uwikłane jest społeczeństwo. Więcej na ten temat zob. W. Szukała, op. cit.; K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich przekazach medialnych na przełomie stuleci*, [w:] *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, red. M. Dąbrowska, A. Radomski, Lublin 2010.

[15] M. Baer, „*Męskość*” w ujęciu antropologicznym, [w:] *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, red. B. Płonka-Syroka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008. *Backlash* to „odwrót od feminizmu, który nastąpił w Stanach Zjednoczonych w latach 80. XX wieku” (ibidem, s. 4).

[6] T. Dajczer, *Religijny charakter inicjacji plemiennej*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 1979, nr 17(1), s. 143.

[7] M. Eliade, *Sacrum a profanum...*, s. 201.

[8] Sama inicjacja obejmuje objawienie się trzech jakości: świętości, śmierci oraz seksualności. Por. ibidem, s. 202.

[9] Por. T. Dajczer, op. cit., s. 144.

[10] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 55.

U podstaw tradycyjnej wizji męskości, wprowadzającej się w znacznej mierze z religii judeochrześcijańskiej, filozofii oświecenia oraz Freudowskiej psychoanalizy[16], leży oparte na stereotypie przekonanie o biegunowości kategorii kobiecość–męskość; warunkuje ono przypisanie płci męskiej szeregu cech takich jak inteligencja, zdolność do logicznego myślenia, brak wrażliwości lub niska wrażliwość,

[16] K. Arcimowicz, op. cit.

[17] Por. S. Florek, *Psychika męzczyzny – ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp*, [w:] *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, op. cit., s. 24–25.

[18] Wyjątek stanowi film *Niemilość* (2017), w którym to Żenia – matka zaginionego chłopca – ma nad mężem wyraźną psychiczną i finansową przewagę, a po części także *Elena* (2011) – choć i tutaj, wbrew temu, co sugeruje fabuła, podział ról płciowych jawi się jako stereotypowy. Tytułowa bohaterka jest bowiem morderczynią, która zabija swojego męża, wykazując się przy tym sprytem i opanowaniem. U źródła jej czynu leżą jednocześnie uczucia, jakie żywi wobec swoich krewnych – syna i wnuków, co odpowiada archetypowemu (a zarazem stereotypowemu) obrazowi kobiety jako strażniczki domowego ogniska. Protagonistka jest ponadto finansowo uzależniona od swojego męża, choć, jak wynika z fabuły filmu, pracowała niegdyś jako pielęgniarka; „małżeński układ”, na jaki przystali bohaterowie, stanowi zaś odbicie tradycyjnie pojmowanych ról płciowych – Elena sprząta, gotuje, opiekuje się domem, a Władimir, w niejasnych okolicznościach, zarabia na ich życie i rozdysponowuje pieniądze. Więcej na temat *Eleny* zob. np. E. Prokhorova, *Crime without Punishment? Andrei Zwiagintsev's Elena between Art Cinema and Social Drama*, [w:] *The Contemporary Russian Cinema Reader: 2005–2016*, red. R. Salys, Academic Studies Press, Boston 2019, s. 183–194.

[19] Linię narracyjną utworu stanowi wyprawa chłopców z nieobecny w ich domu przez 12 lat ojcem, który odtąd stanie się ich jedynym opiekunem. Nie jest to jednak ojciec łagodny i poczciwy: przypomina on raczej starotestamentowego Boga, co niejednokrotnie wybrzmiewało w interpretacjach filmu. Podróż, mająca z początku trwać dwa dni, przeradza się w dwukrotnie dłuższą „lekcję życia” dla Iwana i Andrieja, którą każdy z nich przeżywa inaczej.

agresja, pobudliwość seksualna[17]. Dla większości społeczeństw europejskich – w tym dla Rosji – to właśnie ten model męskości odgrywał rolę hegemonicznego. Wyraża się to również w twórczości Zwiagincewa: w niemalże wszystkich swoich filmach portretuje on bowiem męczyznę jako tego, który dominuje nad kobietą[18]. W przypadku fabularnego debiutu pojęcie męskości pełni funkcję szczególną, stanowiąc fabularno-ideowe podglebie konfliktu filmowych osób dramatu[19].

Powrót

Film otwiera scena skoku do wody. Czterech chłopców stoi na szczycie wysokiej wieży, piąty jest już zanurzony w głębinach akwenu. „Kto zejdzie po drabinie – krzyczy do pozostałych – jest tchórzem i ciamajdą”.

Obserwujemy, jak młodzi mężczyźni po kolei skaczą z wysokości. Na samym początku, gdy wszyscy jeszcze stoją na wierzchołku budowli, kamera wykonuje subtelny ruch po linii wertykalnej, zmieniając perspektywę z frontalnej na żabią. Przy kolejnym skoku rejestruje zdarzenie zza pleców bohaterów, a sam moment zanurzenia się w wodzie oglądany jest przez niewyostrzone fragmenty rusztowania. Gdy przychodzi pora na Andrieja, starszego z braci, między chłopcami wywiązuje się krótka rozmowa, w trakcie której kamera znów zmienia swoje położenie. Tym razem znajduje się ona wysoko ponad głowami bohaterów, eksponując nadnaturalną głębię morskiej toni. W warstwie dźwiękowej zmaganiem chłopców towarzyszą wyraźne odgłosy natury – szumiącego wiatru i fal oraz krzyku mew – przeplatane muzycznym *ostinato*. Wszystkie te zabiegi służą uwypukleniu rangi podejmowanego przez chłopców wyzwania: skok z wysokości stanowi dla nich wszak dowód odwagi – jednej z cech najczęściej przypisywanych tradycyjnej męskości.

Po odejściu brata i kolegów Iwan, który ostatecznie nie podjął się wyzwania, zostaje całkowicie sam. Koresponduje to z powszechną wśród wielu społeczeństw pierwotnych prak-

tyką pozostawiania neofity samemu sobie, najczęściej w gęstym lesie lub dżungli[20]. W filmie Zwiagincewa sceneria jest, rzecz jasna, całkowicie odmienna, lecz sens aktu pozostaje niezmienny: odizolowanie poddawanego inicjacji od pozostałych członków grupy i osadzenie go w otoczeniu przyrody, która w takim kształcie jawi się jako niebezpieczna, implikując znaczenia związane ze śmiercią[21].

Iwan, bezbronny i nagi, siedzi samotnie na szczycie wieży aż do momentu, w którym nie przyjdzie po niego matka. Ale nawet wówczas bohater nie decyduje się od razu zejść z wysokości. Gdy kobieta okrywa go koszulą i prosi, aby wrócili do domu, chłopiec mówi do niej: „Muszę skoczyć. Nie mogę zejść po drabinie. Jeśli zejdem, nazwą mnie tchórzem i ciamajdą”. Owo rozdzielenie chłopca – zawieszenie między wiekiem dziecięcym a pragnieniem bycia „męskim” – pozwala rozpatrywać jego postać w kategoriach bytu liminalnego (łac. *limen, liminis* – próg):

Byty liminalne, na przykład nowicjuszy podczas inicjacji czy w rytuałach dojrzewania przedstawia się jako **wyzute z właściwości i własności** [podkr. – Z.K.]. Przebrane za potwory, owinięte tylko przepaską biodrową albo występujące zupełnie nago, mają demonstrować, że jako byty liminalne nie mają żadnego statusu, mienia ani insygniów [...]. Ich zachowanie jest zwykle pasywne lub pokorne. Muszą okazywać bezwzględne posłuszeństwo zwierzchnikom, a także bez zastrzeżeń i narzekania godzić się z arbitralną karą. Zostali jakby zredukowani, zmienieli do jednolitego stanu, z którego zostaną ukształtowani na nowo i wyposażeni w dodatkowe moce pozwalające podołać nowemu stanowisku w życiu[22].

Zachowanie Iwana zawiera w sobie wszystkie te atrybuty. Chłopiec – podkreślmy – stoi na wieży niemal zupełnie nagi, co symbolizuje jego bezbronność i nieufirmowanie. Nie protestuje przeciwko wyzwaniu, jakie zostało mu rzucone, i boi się sprzeciwić swoim towarzyszom nawet wtedy, gdy nie ma ich w pobliżu. Z jednej strony bohater obawia się skoku, ponieważ, jak dowiaduje się widz w drugiej części filmu, ma lęk wysokości, z drugiej zaś nie chce okazać swojej słabości nawet przed matką. „Arbitralna kara” osiąga zaś młodszego z filmowych braci już

w kolejnej scenie: jest nią odrzucenie, jakiego doznaje ze strony kolegów, gdy następnego dnia pragnie zagrać z nimi w piłkę. W odpowiedzi na swoje pierwsze przywitanie zostaje wówczas zignorowany, a po drugim – wprost odtrącony[23].

Scena otwierająca jest swoistą miniaturą późniejszych wydarzeń i ujawnia znaczące różnice między braćmi, które z każdą kolejną minutą filmu stają się coraz bardziej widoczne. Młodszy z bohaterów jest jeszcze dzieckiem. Jego potrzeby i zachowania (między innymi niecierpliwość czy drażliwość) odpowiadają zachowaniom i potrzebom charakterystycznym dla okresu preadolescencyjnego. Kiedy w czasie podróży z ojcem jest głodny, oczekuje, że ten natychmiast się zatrzyma, żeby mogli się posilić, a gdy ostatecznie docierają na miejsce – buntuje się i nie chce jeść. Chłopiec jest ponadto pełen rezerwy do ojca: nie ufa mu, czuje, że jest on dla niego obcy. Momentami zdaje się wręcz żywić wobec niego pogardę – jak w scenie, w której ten ogląda w wewnętrznym lusterku samochodu przechodzącą obok, ubraną w obcisłą spódnicę, kobietę. Ta relatywnie krótka seria ujęć stanowi istotny punkt odniesienia w kontekście dojrzewania braci. Odbiorca przez większość czasu trwania sceny nie widzi twarzy kobiety, a jedynie fragment jej ciała ukazywany od pasa w dół, przyjmując wraz z bohaterami uprzedmiotawiającą perspektywę widzenia (*male gaze*); nie ulega zatem wątpliwości, że zainteresowanie ojca postacią mijającą auto ma charakter czysto seksualny. Iwan, dziecko przywiązane do matki, zdaje się dostrzegać w tym akcie coś niegodnego jego rodziciela, a jednocześnie sam, synchronicznie z ojcem, wodzi wzrokiem za przechodzącą kobietą[24].

[20] M. Eliade, *Sacrum a profanum...*, s. 203.

[21] Por. ibidem.

[22] V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 116.

[23] „Z ciamajdami nie gadamy” – cytat z filmu *Powrót*, reż. A. Zwiagincew, Rosja 2003.

[24] Narzuca się tu Frommowska kategoria „kompleksu patrocentrycznego” – struktury

Inaczej, aż do sceny końcowej, odnosi się do ojca jego drugi syn. Andriej, starszy od Iwana o około pięć lat, jest zapatrzony w rodzica. Fascynację tę ujawnia już przy pierwszym spotkaniu przy rodzinnym stole, kiedy ojciec nalewa synom rozcieńczone wodą wino[25]. Podobnie zachowuje się, gdy mężczyzna sięga po manierkę podczas pierwszego z postojów. „Pijesz za kierownicą?” – pyta ojca Andriej, a gdy ten od-

w obrębie psychiki, „której ośrodkiem jest stosunek do ojca (czy jego psychicznych ekwiwalentów). Dziecko, pragnąc zająć miejsce ojca, do pewnego stopnia identyfikuje się z nim. «Dokonuje ono introjekcji ojca jako reprezentanta nakazów moralnych, co stanowi potężny czynnik kształtowania świadomości».” R. Haja, *Ojciec mityczny: Powrót, [w:] Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przelomu wieków*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2004, s. 177.

[25] Część interpretatorów twórczości Zwiagincewa w tej właśnie scenie dopatruje się legitymizacji *stricte* religijnego odczytania jego dzieł. Punkt ciężkości zostaje w tych analizach położony na kondycję moralną bohaterów i jej zgodność (lub nie) z doktryną chrześcijańską. Koncepcja ta, zważywszy na bynajmniej nie dogmatyczny sposób ujęcia religii w tym i późniejszych dziełach rosyjskiego reżysera, zdaje się jednak nieco tendencyjna. Choć Zwiagincew obszernie korzysta z ikonografii judeochrześcijańskiej, uprawia jednocześnie wyraźną krytykę zinstytucjonalizowanego Kościoła (Cerkwi). Najwyraźniejszym tego przykładem jest *Lewiatan* z roku 2014. Być może myśląc w tym kontekście okazało się rozróżnienie poczynione przez Tadeusza Lubelskiego – wprowadzając do dyskursu pięć kondygnacji, na których można by analizować *Powrót*, poziom religijny i metafizyczny potraktował niejako synonimicznie. Osobiście składam się ku interpretowaniu wątków religijnych w twórczości Zwiagincewa w odniesieniu do kategorii religijności lub duchowości. Na temat *Lewiatana* pisze między innymi ks. Marek Lis. Zob. M. Lis, *The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev*, „Studia Religiosa” 2018, nr 51(2), s. 83–92.

[26] „Jak ich znajdzie, to zabije. Ja bym zabił” – cytat z filmu *Powrót*.

[27] W. Szukała, op. cit., s. 4–5.

powiada twierdząco, chłopak uśmiecha się, jak gdyby był dla niego pełen podziwu.

Starszemu z braci imponuje właściwie wszystko, co związane jest z tradycyjnym pojmowaniem męskości: tężyzna fizyczna ojca, jego zaradność i stanowczość, skłonność do podejmowania ryzyka czy mściwa natura, przejawiająca się podczas pościgu za dwoma chłopakami, którzy ukradli jego synom portfel. Gdy jednak on sam, Andriej, ma szansę się zemścić, przyjmuje postawę bierną, wycofuje się. „Zróbcie z nim, co chcecie” – mówi do swoich dzieci ojciec po schwyтaniu młodocianego złodzieja. Ani Andriej, ani tym bardziej Iwan nie pragną jednak odwetu – wbrew temu, co chwilę wcześniej deklarował starszy z nich[26]. Zobrazowany w omawianej scenie problem wyobrażeniowego charakteru męskości trafnie ujmuje Wiosna Szukała:

[m]ęskość okazuje się nie być naturalną konsekwencją rozwoju chłopca, to **właściwość, którą należy się wykazać, udowodnić; powinność ta zawiera się w często słyszonym imperatywie „bądź mężczyzną!”** [podkr. – Z.K.]. Kategorii tej nieodzownie towarzyszy trwanie w dążeniu do jej wypełniania. Jednocześnie okazuje się być konstruktem utopijnym, niemożliwym do pełnej realizacji. W przypadku mężczyzn mamy do czynienia z **podmiotowością naznaczoną stałym poczuciem braku, niewystarczalności, nieadekwatności** [podkr. – Z.K.]. Męskość jest raczej majaczącą na horyzoncie aspiracją niż przejawianą na co dzień praktyką. Stanowi utkaną z wyobrażeń na jej temat iluzję, fikcję, fantazmat. To kategoria wymykająca się stałym definicjom, dynamiczna, bardziej niż o konkretnej męskiej tożsamości, możemy mówić o **procesie dążenia** [podkr. – Z.K.] (niekiedy jedynie pozorowanego) do jej osiągnięcia[27].

Wbrew wszelkim pozorom związanym z ojcem z *Powrotu*, on także niejako „prześladowany” jest przez widmo męskości; świadczy o tym zwłaszcza postawa bohatera względem młodszego z synów. Iwan jest dla mężczyzny jeszcze dzieckiem, wobec którego ma on zupełnie inne oczekiwania. W momentach najbardziej emocjonalnych konfrontacji z synem bohater grany przez Konstantina Ławronienkę jak gdyby kruszy się, ugina pod ciężarem jego

dziecięcych emocji, tym samym zaprzeczając swojej „prawdziwie męskiej” naturze[28]. Mimo powściągliwości widzowi nietrudno dostrzec przeszywający go ból na każde wspomnienie Iwana o dwunastoletniej nieobecności ojca.

Kulminacją tych emocji jest finałowa sekwencja utworu. „Mógłbym cię kochać, gdybyś był inny!” – wykrzykuje do ojca w szczytowym punkcie filmu młodszy syn, a następnie ucieka, żeby wspiąć się na budzącą w nim przerażenie wieżę widokową. Tam dokonuje się ostatni akt dramatu, po którym filmowa akcja ulega rozwiązaniu. W przyptywie gniewu i rozpaczony Iwan grozi, że odbierze sobie życie. Ojciec, pragnący ocalić syna, sam ginie. Chłopiec, pokonując swój największy lęk, udowadnia swoją męskość: pod wpływem krańcowo silnych emocji zabija swoje czyste „przyrodnicze”, dziecięce istnienie, czym jednocześnie przyczynia się do śmierci tego, który był w jego życiu wzorem tradycyjnie pojmowanej męskości[29].

Pojawiająca się w przywołanej scenie wieża przypomina tę z otwarcia filmu. Pierwsza budowla znajduje się bezpośrednio nad morzem, druga jest od niego nieco oddalona, ale nadal położona na tyle blisko, że z jej szczytu bez problemu dostrzega się morską toń. Obydwu wieżom towarzyszy woda. O ile jednak w scenie otwierającej odzwierciedla ona „wynurzenie się”, „przybieranie form”, o tyle w zakończeniu filmu – wraz z aktem zapadania się ciała ojca w morską głębię – konotuje znaczenia związane ze śmiercią.

[woda] poprzedza wszelką formę i *dźwiga* wszelkie stwarzanie. Praobrazem stwarzania jest wyspa, która się nagle „pojawia” wśród potopu. Na odwrót, zanurzanie się w wodę uzmysławia powrót do sfery nieuformowania, do niezróżnicowanego stanu preegzystencji. Wynurzenie się powtarza kosmogoniczny akt przybierania formy, zanurzanie się oznacza rozpuszczenie form[30].

Jeżeli przyjąć teleologiczną perspektywę powrotu ojca, jego misja – przygotowanie synów do dorosłości – wydaje się wykonana. Synowie zaskakująco dobrze radzą sobie w obliczu śmierci męczyzny. Starszy z braci, przez cały niemal czas trwania filmu sprawiający wrażenie

uległego, po tragicznym wypadku przejmuje rolę autorytetu w relacji z bratem, który – choć młodszy – zdecydowanie go dominował[31]. Zwiagincew nie bez powodu jednak nawiązuje do *Odysei* Homera[32], silnie przetwarzając mit

[28] Zwracali na to uwagę również Ryszard Haja i Magdalena Kempna-Pięiążek. Zob. R. Haja, op. cit., s. 179; M. Kempna-Pięiążek, *Formuły duchowe w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 86.

[29] Wątki te znajdują potwierdzenie w konkretnych scenach z innych fragmentów filmu. Cała podróż ojca z synami składa się wszak z serii zadań, które chłopcy muszą wykonać, aby zaoszczędzić sobie szacunek rodziciela. Przeważającą większość tych czynności towarzyszy występujący pod różnymi postaciami żywioł wody. Jest on zarówno świadkiem, jak i czynnym uczestnikiem zmagania chłopców, jest obecny między innymi w scenie, w której muszą oni wyciągnąć ugrzęźnięty w błocie samochód, a także chwilę wcześniej, gdy Iwan zostaje wyrzucony z samochodu i w olbrzymiej ulewie siedzi sam na skraju drogi. W obydwu tych fragmentach manifestuje się ponadto neoficka kondycja bohaterów. Victor Turner pisał, że będące udziałem bytów liminalnych „przeszkody i upokorzenia [...], nierzadko o charakterze niewybrednie fizjologicznym, reprezentują po części zniszczenie poprzedniego statusu, a po części służą utemperowaniu adeptów w celu przygotowania ich do nowych obowiązków” (V. Turner, op. cit., s. 122). Tak właśnie dzieje się w *Powrocie*. Wszak upokorzenia, jakich doznają chłopcy ze strony ojca (przemoc fizyczna i psychiczna), pomyślane są przezeń jako przysposobienie Iwana i Andrieja do szczególnej roli, jaką jest „bycie mężczyzną”.

[30] M. Eliade, *Sacrum a profanum...*, s. 137–138.

[31] Widać to przede wszystkim w scenie mającej miejsce bezpośrednio po stwierdzeniu zgonu ojca. Na pytanie Iwana o to, jak przenieść jego zwłoki, Andriej odpowiada: „rączkami, rączkami”, tym samym dokładnie powtarzając słowa męczyzny wypowiedziane przezeń do synów podczas wyciągania samochodu z mokradeł. Chwilę później, w reakcji na osłupienie brata bezradnie przyglądającego się martwemu ciału, wykrzykuje jeszcze chłodniejsze: „Co się gapisz?!”. [32] Podobnie jak bohater *Odysei*, ojciec z *Powrotu* powraca do domu po wielu latach nieobecności. Uczy Iwana i Andrieja „męskości”, podobnie

powracającego bohatera. W przeciwieństwie do Odyseusza bezimienny ojciec z *Powrotu*

nie wygrywa miłości swojej żony i nie dane jest mu odzyskać swego domu. Za sprawą powrotu zyskuje jedynie krótki wycinek czasu, podczas którego szkoli swoich synów i odzyskuje swój status jako ojca kosztem własnej śmierci^[33].

Z perspektywy psychoanalitycznej ojciec z *Powrotu* – tajemniczy, niedostępny, jak gdyby nie do końca rzeczywisty – jest Lacanowskim Wielkim Innym, mogącym istnieć jedynie *poza* realnym porządkiem. Mężczyzna nie pojawia na zdjęciach z podróży ukazywanych w epilogu, choć jest obecny na fotografiach z przeszłości, Jego śmierć w finałowej sekwencji dzieła jest nie tylko wcieleniem idei konieczności unicestwienia jednego bytu na rzecz nowego, jak

jak bohater Homerskiej epopei swego syna Telemacha, tym samym wprowadzając ich w porządek patriarchalnego społeczeństwa. Analogie te widać także na poziomie konkretnych fragmentów filmu, zwłaszcza w przeprowadzaniu się trojga bohaterów na tajemniczą wyspę – w tej scenie bezimienny ojciec z filmu *Zwiagincewa* tak jak Odys zmagają się z żywiołem wody pod postacią wzburzonych morskich fal. Po awarii silnika – czy też celowym unieruchomieniu go przez mężczyznę – chłopcy zmuszeni są wiosłować. Na nic się zdają protestacyjne okrzyki Iwana. „Sam wiosłuj. Jesteś silniejszy!” – mówi do ojca młodszy syn w nadziei, że mężczyzna go wyręczy. Ten jednak zbywa chłopca narzucając dyscyplinę wylizaniem. Jest to jedno z ostatnich zadań, jakie ojciec powierza swoim synom.

[33] A. Faingulernt, *The Father's Return in the Modern European Cinematic Odysseys*, rozprawa doktorska, University of East London, London 2008, s. 96 – tłum. Z.K. („the returning father does not win the love of his wife and does not get his home back. He does not really succeed in returning but attains a brief period in which he tutors his sons, and wins back his status as a father, at the cost of his own death”).

[34] J. Itten, *Sztuka barwy. Subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, tłum. S. Lisiecka, d2d.pl, Kraków 2015, s. 88.

[35] Ibidem.

[36] R. Haja, op. cit., s. 179.

ma to miejsce w rytuale inicjacji, lecz także – a może przede wszystkim – obrazem rzeczywistości w ujęciu teologii apofatycznej, gdzie to, co transcendentne – przekraczające zwykły porządek rzeczywistości – w dłuższej perspektywie nie może istnieć w jej obrębie inaczej, jak tylko przez swoje zaprzeczenie. Wyrażeniu tej myśli zdają się służyć zarówno odniesienia religijne na poziomie obrazu, jak i kształt struktury dramaturgicznej. Pozornie linearny, ściśle określony czas trwania akcji (od poniedziałku do soboty, ze śmiercią ojca w piątek) w istocie jest bowiem podporządkowany cykliczności – trwaniu nieporównywalnie bardziej obszernemu, którego wyrazem jest natura niepoddająca się destrukcyjnemu działaniu przemijalności.

Obraz bezludnej wyspy, z której chłopcy wracają z ciałem mężczyzny, emanuje pustką i surowością. Wrażenie to potęguje tonacja barwna, w jakiej utrzymany jest film. Ciemniejący błękit, w ekspresyjnej teorii kolorów „ciągnący ku sobie, introwertyczny”^[34], w końcowych scenach osadzonych w pobliżu wody zdaje się przybierać na intensywności, wskazując na „kraj nadzmysłowej duchowości, transcendencji”^[35]. W ostatnim ujęciu filmu kamera odjeżdża, a widz pozostaje z obrazem zacienionych drzew na tle jasnoblękitnych morskich głębin.

„Zostaliśmy opuszczeni i tak już pozostanie”^[36] – pisze Ryszard Haja w swej interpretacji *Powrotu*. Ale może ten fizyczny brak jest oznaką innego rodzaju obecności.

BIBLIOGRAFIA

- Arcimowicz Krzysztof, *Obraz mężczyzny w polskich przekazach medialnych na przełomie stuleci*, [w:] *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, red. Magdalena Dąbrowska, Andrzej Radomski, Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja, Lublin 2010, s. 10–24.
- Baer Monika, „Męskość” w ujęciu antropologicznym, [w:] *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, red. Bożena Płonka-Syroka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008, s. 3–16.
- Dajczer Tadeusz, *Religijny charakter inicjacji plemiennych*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 1979, nr 17(1), s. 143–171.

- Eliade Mircea, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarzkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Faingulernt Avner, *The Father's Return in the Modern European Cinematic Odysseys*, rozprawa doktorska, University of East London, London 2008.
- Florek Stefan, *Psychika mężczyzny – ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp*, [w:] *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, red. Bożena B. Płonka-Syroka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008, s. 17–41.
- van Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Haja Ryszard, *Ojciec mityczny: Powrót*, [w:] *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. Tadeusz Lubelski, Rabid, Kraków 2004, s. 177–182.
- Itten Johannes, *Sztuka barwy. Subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, tłum. Sława Lisiecka, d2d.pl, Kraków 2015.
- Jaszewska Dagmara, *Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w „Niemiłości” Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2017, nr 31, s. 39–57.
- Kempna-Pieniążek Magdalena, *Formuły duchowe w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Lis Marek, *The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev*, „Studia Religioznawcze” 2018, nr 51(2), s. 83–92. <https://doi.org/10.4467/20844077SR.18.005.9503>
- Lisowska Beata, *Tajemnica wiary i ofiary. Powrót Andrieja Zwiagincewa*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. Eugeniusz Wilk, Iwona Kolasińska-Pasterczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 383–395.
- Lubelski Tadeusz, *Tydzień z ojcem*, „Kino” 2004, nr 3, s. 23–24.
- Motak Dominika, *Religia – religijność – duchowość. Przemiany zjawiska i ewolucja pojęcia*, „Studia Religioznawcze” 2010, t. 43, s. 201–218.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2(6), s. 171–183.
- Prokhorova Elena, *Crime without Punishment? Andrei Zviagintsev's Elena between Art Cinema and Social Drama*, [w:] *The Contemporary Russian Cinema Reader: 2005–2016*, red. Rimgaila Salys, Academic Studies Press, Boston 2019, s. 183–194.
- Przybysz Anna Katarzyna, *Poziomy funkcjonowania dychotomii w filmie 'Wygnanie' Andrieja Zwiagincewa*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog” 2018, t. 8, s. 135–146.
- Szukała Wiosna, *Męskość i fantazmat w prozie Javiera Mariasa i Antonia Muñoz Moliny*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.
- Tes Urszula, *Symbolika Wygnania Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film. Antologia*, red. Urszula Tes, Andrzej Gielarowski, Akademia Ignatianum: Wydawnictwo WAM, Kraków 2012, s. 345–360.
- Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. Ewa Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Wolność tłumacza w procesie lokalizacji gier wideo na przykładzie *Final Fantasy XV*

JOANNA WITCZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Witczak Joanna, *Wolność tłumacza w procesie lokalizacji gier wideo na przykładzie Final Fantasy XV* [The Translator's Freedom in the Process of Video Game Localization – the Example of *Final Fantasy XV*]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 380–392. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.22>

Video game localization is a process that is strongly focused on the target audience. Its aim is to adapt the game content to the linguistic and cultural needs and requirements of the market other than the primary one. A well-made localization cannot negatively affect the gameplay experience and the player's sense of immersion. Therefore, when translating in-game text, translators can use strategies and techniques known from other types of translations. The aim of this article is to show how the use of transcreation in the localization process can influence the reception of a game. An attempt is made to answer the question of whether the freedom to interfere with the original content, which this translation strategy gives the translator, is justified. For this purpose, the specificity of video game localization is briefly presented, and various concepts and theories from the field of translation theory are used. *Final Fantasy XV*, released in 2016 by Square Enix, was selected as the subject of the analysis.

KEYWORDS: video game localization, translation, domestication, transcreation, cultural adaptation

[1] P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2016, s. 7.

[2] P. Maziarz, D. Onik, *Cultural Barriers in Equivalence – The English Localization of the Video Game Wiedźmin 3: Dziki Gon*, „Explorations: A Journal of Language and Literature” 2019, nr 7, s. 45.

[3] D. Czech, *Challenges in Video Game Localization: An Integrated Perspective*, „Explorations: A Journal of Language and Literature” 2013, nr 1, s. 5.

[4] Bardziej rozbudowane gry generują często dużo więcej tekstu niż przeciętna książka. Według danych firmy Amazon, 300-stronicowa powieść liczy około 90 tys. wyrazów. Scenariusz *Wiedźmina 3: Dziki Gon* (CD Projekt Red, 2015) według doniesień miał mieć około 450 tys. wyrazów. Zob. Dave Chesson, *How Many Words Per Page In a Book? Amazon Stats + Survey*, Kindlepreneur, 22.02.2023, <https://kindlepreneur.com/words-per-page/> (dostęp: 27.11.2024); Z. Stein,

Wprowadzenie

Gry wideo debiut na scenie kultury popularnej miały nieco ponad 50 lat temu[1]. Sukces gier arkadowych lat 70. XX wieku dał początek dynamicznie rozwijającej się branży, która obecnie poszczycić się może miliardowymi zyskami przewyższającymi dochód dłuższych stażem branży muzycznej i filmowej razem wziętych[2]. Status gier wideo jako tekstów kultury wydaje się być ugruntowany, przez co zaczęły one zwracać uwagę nie tylko inwestorów, lecz także badaczy różnych dziedzin, w tym przekładoznawstwa. Podczas produkcji gier (w szczególności wysokobudżetowych tytułów AAA) bardzo często kładziony jest ogromny nacisk na warstwę narracyjną[3]. W wyniku tej tendencji powstaje wiele różnorodnych treści[4], które na obszarach zbytu innych niż pierwotny wymagać mogą dostosowania pod względem

językowym i kulturowym[5]. Czynną to tłumacze w procesie lokalizacji. To właśnie dzięki ich pracy gracze na całym świecie, niezależnie od przynależności narodowościowej i kulturowej, mogą doświadczać cyfrowych tekstów kultury, jakimi są gry wideo, w swoich natywnych językach.

Od kilku lat lokalizacja ugruntowuje swoją pozycję jako kluczowy etap produkcji i dystrybucji gier wideo, a także jako fascynujący przedmiot badań. Na początku XXI wieku o lokalizacji gier zaczęli pisać między innymi: Heather M. Chandler[6], Minako O'Hagan i Carme Mangiron[7], Miguel Á. Bernal-Merino[8]. Najwięcej powstało opracowań anglojęzycznych, a także hiszpańskojęzycznych – ze względu na współpracę środowiska akademickiego z lokalną branżą gier wideo. W artykułach naukowych badacze skupiają się najczęściej na opisie lokalizacji gier jako dziedziny tłumaczenia, jej relacji z wcześniejszymi gałęziami przekładoznawstwa, wyzwaniach, jakie niesie ze sobą, oraz kompetencjach, które powinien posiadać tłumacz. W wielu pracach poruszane są także kwestie strategii tłumaczeniowych, terminologii, adaptacji kulturowej, cenzury lub skupiają one na konkretnych elementach lokalizacji, jej dostępności czy też fanowskich tłumaczeniach[9].

W Polsce temat lokalizacji gier również zaczyna być omawiany przez naukowców oraz praktyków przekładu. O lokalizacji z praktycznego punktu widzenia książkę napisał doświadczony tłumacz Janusz Mrzigod[10]. Wydana też została monografia autorstwa Dominika Kudły, a pojedyncze artykuły o specyfice tego procesu, tendencjach w tłumaczeniu gier oraz wyzwaniach dla tłumaczy mają w swoim dorobku naukowym między innymi: Dawid Czech, Erik-Jan Kuipers, Ewa Drab[11], Mateusz Sajna[12], Krzysztof Inglot[13], Ewa B. Nawrocka[14] czy Damian Gacek[15]. Charakterystyka lokalizacji gier lub też analiza konkretnych ich przekładów coraz częściej stają się tematami prac dyplomowych.

Na polu badań nad grami wideo nadal brakuje jednak jednoznacznej terminologii. Na potrzeby tego artykułu lokalizacja gier będzie

rozumiana jako proces dostosowania multimedialnego interaktywnego oprogramowania

This Is How Big the Script Was for The Witcher 3: Wild Hunt, IGN, 2.05.2017, <https://www.ign.com/articles/2015/05/29/this-is-how-big-the-script-was-for-the-witcher-3-wild-hunt> (dostęp: 27.11.2024).

[5] E.-J. Kuipers, *Lokalizacja gier komputerowych – czyżby dzieciomnie proste? Nowe perspektywy w szkoleniu tłumaczy pisemnych*, „Homo Ludens” 2010, nr 1(2), s. 78.

[6] H.M. Chandler, *The Game Localization Handbook*, Charles River Media, Needham Heights, MA 2005.

[7] M. O'Hagan, C. Mangiron, *Game Localization: Translating for the Global Digital Entertainment Industry*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2013.

[8] M. Bernal-Merino, *On the Translation of Video Games*, „The Journal of Specialised Translation” 2006, nr 6, s. 22–36.

[9] D. Kudła, *Ocena odbioru lokalizacji językowej gier komputerowych na podstawie danych okulo-graficznych*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2020, s. 195–198.

[10] J. Mrzigod, *Meandry lokalizacji gier*, Helion, Gliwice 2021.

[11] E. Drab, *Gry wideo a przekład: nowe pole badań w obrębie tłumaczenia audiowizualnego*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2014, nr 9, s. 101–114.

[12] M. Sajna, *Translation of Video Games and Films – a Comparative Analysis of Selected Technical Problems*, „Homo Ludens” 2013, nr 1(5), s. 219–232.

[13] K. Inglot, *Nazwy własne a lokalizacja gier elektronicznych fantasy – o potrzebie przekładu oraz wybranych tendencjach w tłumaczeniu gier anglojęzycznych na rynek polski i niemiecki*, „Homo Ludens” 2013, nr 1(5), s. 73–81.

[14] E.B. Nawrocka, *Cultural and Linguistic Challenges of Video Games Translation with Some Examples from Grey's Anatomy by Ubisoft*, „Beyond Philology: An International Journal of Linguistics, Literary Studies and English Language Teaching” 2016, nr 13, s. 263–284.

[15] D. Gacek, *Translation of Video Games in the Context of Polish Localizations*, „New Horizons in English Studies” 2019, nr 4, s. 185–208.

rozrywkowego pod względem językowym, kulturowym, prawnym i technicznym do wymagań obszaru docelowego, na którym będzie sprzedawany i używany^[16]. Najważniejszym etapem lokalizacji jest tłumaczenie, które definiowane tu będzie za Eugene'em Nidą jako „odtworzenie w języku przekładu komunikatu zawartego w języku źródłowym za pomocą najbliższego i najbardziej naturalnego odpowiednika, nade wszystko w odniesieniu do sensu, następnie odnośnie do stylu”^[17].

W powyższej definicji tłumaczenia, jak i w wielu innych, natknąć się można na pojęcie sensu oraz kwestie ekwiwalencji i wierności przekładu. W kontekście lokalizacji gier są to zagadnienia niezwykle ważne, gdyż częściej niż w przypadku tłumaczenia innych tekstów kultury tłumacze posiadają swobodę modyfikowania, dodawania lub nawet usuwania treści, w celu dostosowania materiału do docelowych warunków językowo-kulturowych i zapewnienia wszystkim graczom jednakość doświadczenia rozgrywki^[18]. Namysł nad niemal nieograniczoną wolnością tłumacza w procesie lokalizacji w swoich publikacjach prowadzą głównie C. Mangiron oraz M. O'Hagan. To właśnie one wprowadziły do

badania nad przekładem gier wideo pochodzące z marketingu pojęcie transkrecji^[19]. Wśród polskich badaczy analizą przykładów adaptacji językowo-kulturowej w grach lub krytyczną oceną podjętych przez tłumaczy rozwiązań zajmują się między innymi, wspomniani wcześniej, D. Kudła, D. Gacek, E. Drab, P. Maziarz, D. Onik i D. Czech.

Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytania: Czy uzasadniona jest swoboda ingerencji w pierwotną treść, jaką daje tłumaczowi transkrecja? Co można uznać jeszcze za kreatywną twórczość tłumacza, a co już za błąd w tłumaczeniu? Zwięźle przedstawione zostaną także specyfika lokalizacji gier wideo oraz najczęściej stosowane strategie tłumaczeniowe. Jako metoda badawcza posłuży analiza porównawcza wybranych fragmentów japońskiego oryginału i amerykańskiej lokalizacji gry *Final Fantasy XV* (Square Enix, 2016).

Lokalizacja gier wideo – charakterystyka zjawiska, zakres i wyzwania

Proces przystosowania gier cyfrowych do dominujących warunków językowo-kulturowych na danym obszarze dystrybucji powszechnie nazywany jest lokalizacją. Początków praktyki lokalizacji gier doszukiwać się można w latach 80. XX wieku. Jednym z najwcześniejszych jej przykładów jest lokalizacja japońskiej gry automatowej *Pac-Man* (Namco, 1980), która pojawiła się na rynku amerykańskim w 1980 roku. Praktyka ta przez długi czas nie cieszyła się zainteresowaniem zarówno teoretyków przekładu, jak i samych tłumaczy – była zwykle traktowana jako rodzaj tłumaczenia audiowizualnego lub bardziej znanej lokalizacji oprogramowań komputerowych. Gry cyfrowe posiadają jednak istotne dla nich cechy, które sprawiają, że ich lokalizacja wyróżnia się na tle innych przekładów. Są to między innymi sprawcza interaktywność, fragmentacja tekstu źródłowego oraz obecność zmiennych^[20]. James Newman wymienia jeszcze pięć innych atrybutów, które charakteryzują większość gier wideo: grafikę, dźwięk, interfejs, rozgrywkę oraz fabułę^[21].

[16] M. Bernal-Merino, *The Localisation of Video Games*, rozprawa doktorska, Imperial College, London 2013, s. 125–128.

[17] Ch.R. Taber, E.A. Nida, *La traduction: théorie et méthode*, London 1971, s. 11, cyt. za: J. Pieńkos, *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Zakamycze, Kraków 2003, s. 20.

[18] V. Šiaučiūnė, V. Liubinienė, *Video Game Localization: The Analysis of In-Game Texts*, „Studies About Languages” 2011, nr 19, s. 46.

[19] M. O'Hagan, C. Mangiron, *Game Localization: Unleashing Imagination with 'Restricted' Translation*, „The Journal of Specialised Translation” 2006, nr 6, s. 10–21.

[20] J. Witczak, *Gry udomowione – lokalizacja gier wideo na rynek japoński na przykładzie gier Wiedźmin 3: Dziki Gon oraz Ghost of Tsushima*, praca magisterska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2022, s. 48–52.

[21] J. Newman, *Videogames*, Routledge, London 2004, cyt. za: D. Czech, op. cit., s. 7.

Lokalizacja gier wideo to coś więcej niż tradycyjny przekład polegający na zastąpieniu tekstu w języku źródłowym jego ekwiwalentem w języku docelowym. To złożony proces, w którym gra musi zostać tak zmodyfikowana, żeby docelowy odbiorca w ogóle nie odczuwał przekładu – żeby miał wrażenie, że gra powstała dla niego, na jego rodzimym rynku. Wyróżnia się cztery możliwe rodzaje lokalizacji[22]: (1) całkowity brak lokalizacji; (2) lokalizację jedynie pudełka i instrukcji; (3) częściową lokalizację – tłumaczeniu ulega materiał tekstowy, ale zachowany jest oryginalny dubbing; (4) pełną lokalizacją[23].

Tłumacze wyróżniają kilka grup różnorodnych materiałów powiązanych z grami cyfrowymi, które mogą wymagać tłumaczenia:

1) wszelki tekst wyświetlany na ekranie – do tej kategorii przynależą między innymi wypowiedzi postaci w formie napisów, interfejs użytkownika (menu, podpowiedzi, komunikaty, powiadomienia systemowe itp.), inne elementy gry zawierające tekst (np. opisy przedmiotów, zadań, postaci, znajdzki, takie jak książki, notatki), kreator instalacji, pliki „readme” czy też umowa licencyjna;

2) pliki audio i wideo obejmujące między innymi przerywniki filmowe oraz nagrania dźwiękowe (np. dubbing i/lub lektor, piosenki);

3) elementy graficzne – ilustracje, logo gry oraz możliwe do przetłumaczenia napisy znajdujące się na teksturach w grze;

4) materiały pomocnicze dla tłumacza – glosariusze, pamięci tłumaczeniowe[24], firmowe wytyczne, zrzuty ekranu ukazujące treść gry, materiały z poprzednich lokalizacji (jeśli tytuł należy do serii);

5) opakowanie i instrukcja obsługi;

6) oficjalna strona internetowa gry i materiały promocyjne (np. reklamy telewizyjne, trailery, banery internetowe, plakaty, informacje w czasopismach o grach);

7) łatki (ang. *game patches*) oraz aktualizacje gry[25].

Poza przetłumaczeniem materiału tekstowego do obowiązków zespołu lokalizującego

daną grę może należeć również dobór aktorów głosowych, konsultacja podczas nagrań dubbingu[26], testowanie gry pod kątem językowym i kulturowym, przydział odpowiednich ograniczeń wiekowych oraz cenzura treści niezgodnych z prawem lub wrażliwością społeczną na danym obszarze.

Tłumacze muszą zmierzyć się także z szeregiem wyzwań stojących na drodze do wyświadczenia takich usług, które zadowolilyby nie tylko producentów i wydawców, umożliwiając im skuteczną dystrybucję gry na szeroką skalę, lecz także docelowych graczy. Część z nich to problemy znane z praktyki innych rodzajów tłumaczeń. Podobnie jak w tłumaczeniu audiowizualnym filmów, podczas lokalizacji gier należy sporządzić takie napisy dialogowe, aby były wyraźne i czytelne dla gracza, dopasowane do przestrzeni ekranowej, a także możliwe do przeczytania w czasie ich wyświetlania się na ekranie[27]. W grach dubbingowanych docho- dzi także kwestia dopasowania wypowiedzi do ruchu ust postaci, co dzięki rozwojowi technologicznemu może zostać zrobione automatycznie przez specjalny algorytm[28].

Utrudnienie stanowić mogą także wspomniana obecność zmiennych oraz nielinearność tekstu źródłowego. Janusz Mrzigold wskazuje, że w skrypcie gry występują dwa

[22] To, w jakim stopniu zostanie zlokalizowana dana gra, zdeterminowane jest najczęściej przez budżet, którym dysponują producenci.

[23] M. O'Hagan, C. Mangiron, *Game Localization: Translating for the Global...*, s. 142.

[24] Rodzaj bazy danych złożonej z zapisów fragmentów tekstu w dwóch wersjach językowych; jest używana przez oprogramowania do tłumaczeń wspomaganych komputerowo.

[25] Na temat tłumaczenia *patchów* zob. M. O'Hagan, C. Mangiron, *Game Localisation...*, s. 8, 122, 124; M. Bernal-Merino, *The Localisation...*, s. 153–155, J. Mrzigod, op. cit., s. 52–53.

[26] W razie konieczności wprowadzenia poprawek do tłumaczenia lub dopasowania wypowiedzi do ruchu ust postaci (J. Mrzigod, op. cit., s. 52).

[27] Ibidem, s. 175–176.

[28] Ibidem, s. 215.

rodzaje zmiennych, które można by określić jako zmienne techniczne i zmienne tekstowe. Zmienne techniczne oznaczone są symbolami \$, £ oraz § i ich się nie przekłada, gdyż służą do wstawiania do tekstu liczb i symboli czy też do modyfikowania go. Zmienne tekstowe natomiast są zapisywane w nawiasach kwadratowych i zawierają tekst, który automatycznie ulega zmianie w zależności od decyzji gracza^[29]. Załóżmy, że gracz podczas rozgrywki dostaje polecenie, żeby zebrać określoną liczbę przedmiotów, np. „Collect 10 blue flowers” | „Zbierz 10 niebieskich kwiatów”. Tłumacz otrzymałby ten fragment tekstu w postaci „Collect \$AMOUNT\$ [COLOR] flowers”. Już na tym wymyślonym przykładzie widać z iloma problemami musiałby się on zmierzyć w zależności od tego, czy gracz miałby zebrać 2 niebieskie kwiaty czy 10 czerwonych kwiatów. Specyfika języka polskiego (w szczególności deklinacja, odmiana czasowników w czasie przeszłym oraz przymiotników przez rodzaje) sprawia, że gdy w skrypcie pojawiają się zmienne albo jest on z nich zbudowany, przetłumaczone części mowy mogą przyjąć w tekście gry niepoprawną formę gramatyczną. Ratunek dla tłumacza stanowić może zmiana kolejności zmiennych lub ich usunięcie^[30].

W odróżnieniu od książki czy filmu, dialogi odbywające się w trakcie rozgrywki nie muszą być odczytywane liniowo. W wielu grach gracz ma możliwość wyboru, co jego postać powie, a wybrana przez niego jedna z kilku kwestii wpływa rzecz jasna na odpowiedź rozmówcy. W ten sposób ścieżki dialogowe w grach przybierają drzewiastą strukturę, która musi zostać przeniesiona na skrypt dla tłumacza. Materiał źródłowy, na którym pracuje tłumacz, zawiera więc cały tekst, nieuporządkowany według zależności przyczynowo-skutkowych. Ponadto

tłumacz zwykle działa poza środowiskiem gry, a zatem bez kontekstu audiowizualnego^[31].

Na początku istnienia branży lokalizacji często poddawane były produkcje już wydane na rynku pierwotnym. Obecnie jednak najpopularniejszym modelem lokalizacji jest symultaniczna dystrybucja w kilku wersjach językowych. Oznacza to, że przekład odbywa się na nieskończonym produkcie, w którym w każdej chwili producenci mogą wprowadzić zmiany, a nieprzekraczalna data premiery nie rzadko narzuca nieludzki harmonogram pracy. Ponadto ze względu na jednoczesną produkcję i proces lokalizacji oraz surowy rygor zachowania poufności tłumacze często nie dostają od twórców wystarczających informacji o projekcie (nie mówiąc już o możliwości zaznajomienia się z tytułem), tak aby mogli w pełni poznać rzeczywistość danego wirtualnego świata. To właśnie tłumaczenie tekstów bez kontekstu zwykle jest przyczyną zaburzających immersję błędów translatorskich znajdujących przez graczy po premierze^[32].

W procesie lokalizacji gier tłumacze muszą się zatem zmierzyć z obszernym i różnorodnym tekstem źródłowym, mieć na uwadze wszelkie niuanse kultury docelowej, a także często pracować pod ogromną presją czasu, posiadając minimalną wiedzę o tym, w jakim kontekście dany fragment pojawia się w grze. Lokalizacja niewątpliwie wymaga więc od tłumaczy stałowych nerwów, kreatywności, erudycji, szerokich kompetencji językowych i kulturowych, dobrej organizacji pracy i współpracy z innymi tłumaczami, a nade wszystko pasji do wykonywanego zawodu i gier wideo.

Strategie tłumaczeniowe – udomowienie, egzotyżacja, transkreacja

Specyfika gier wideo sprawia, że ich lokalizacja jest o wiele bardziej niż w przypadku innych mediów nastawiona na odbiorcę. Konieczne w niej jest, aby przekład oddawał oryginalne doświadczenie rozgrywki i nie zaburzał immersji gracza. Z tego powodu tłumacz musi mieć na uwadze wszelkie niuanse kulturowe,

[29] Ibidem, s. 207–208.

[30] Ibidem, s. 59.

[31] Ibidem, s. 215–219.

[32] Zob. M. O'Hagan, C. Mangiron, *Game Localization...*, s. 60–61, 328–329; M. Bernal-Merino, *The Localisation...*, s. 247.

przeróżne konotacje, sposób, w jaki użytkownicy danego języka zwracają się do siebie, lub tematy tabu. Ważne jest także użycie przez niego odpowiedniego stylu języka i terminologii, często uzależnionej od gatunku danej gry albo przynależności do serii[33].

Praktyka przybliżania tekstu do odbiorcy silnie związana jest między innymi z pojęciami udomowienia i transkrecji. Udomowienie, zwane inaczej domestykacją lub adaptacją, to obok egzotyzacji jedna z głównych strategii stosowanych w przekładzie[34]. Oba terminy wprowadził do teorii tłumaczenia Lawrence Venuti u schyłku XX wieku. Udomowienie to procedura lingwistyczna, której celem jest dostosowanie informacji z tekstu źródłowego do wiedzy odbiorcy docelowego, tak aby nie musiał on ponosić wysiłku zgłębiania wiedzy o obcej mu kulturze[35]. Strategia ta stosowana jest najczęściej w sytuacjach, gdy w języku docelowym nie występują leksykalne odpowiedniki tekstu źródłowego lub kiedy między dwiema wspólnotami językowymi istnieją istotne różnice kulturowe. Utrata walorów kulturowych tekstu w wyniku udomowienia znajduje zatem uzasadnienie, w przypadku gdy ten mógłby stać się niezrozumiały dla odbiorcy docelowego i potencjalnie obniżyć atrakcyjność przekładu[36].

Drugą zaproponowaną przez L. Venutiego strategią tłumaczeniową jest egzotyzacja. Polega ona na wprowadzeniu do przekładu, systemu i praktyki języka docelowego niezmienną informacją wyjściową, czyli elementów językowo i kulturowo obcych dla odbiorcy[37]. Celem zastosowania egzotyzacji jest stworzenie takiego tłumaczenia, dzięki któremu odbiorca docelowy mógłby mieć niemal bezpośredni kontakt z autorem i tekstem oryginału, poczuć się jak jego pierwotny odbiorca, poznać jego zwyczaje i sposób wyrażania myśli[38].

Udomowienie i egzotyzacja często postrzegane są jako binarne przeciwieństwa: w pierwszej strategii neutralizowane są wszystkie nieznane elementy kultury źródłowej, aby przybliżyć tekst do odbiorcy, natomiast w drugiej tłumacz stara się je zachować, ignorując po-

tencjalne trudności i bariery w odbiorze. Sam L. Venuti jednak twierdzi, że wszelki przekład w pewien sposób jest udomowieniem, także ten, który celowo uległ egzotyzacji, gdyż zawsze jest definiowany przez kontekst lokalny i nastawiony na potrzeby danego odbiorcy[39].

W kontekście udomowienia warto wspomnieć o transkrecji, którą uznać można za skrajną odmianę tej strategii. Strategia ta polega na stworzeniu tekstu na nowo przy zachowaniu intencji autora, stylu, tonu i kontekstu, adaptując jego przekaz do kultury i języka docelowego odbiorcy. Istotne jest, żeby wynik transkrecji wywoływał te same emocje i oddawał ten sam kontekst znaczeniowy, które autor przewidział dla odbiorcy oryginału[40].

Minako O'Hagan i Carme Mangiron zauważają, że tłumacze w procesie lokalizacji obdarowani są niemal absolutną swobodą powtórnej kreacji elementów gry na potrzeby

[33] M. Bernal-Merino, *The Localisation...*, s. 194–195, 281–283.

[34] Obie strategie mogą zostać użyte zarówno w całości tekstu, jak i w jedynie jego wyizolowanej części – fragmencie, frazie czy nawet słowie (J. Walczak, *Teoria i praktyka polskiej translatoryki na przykładzie nowopolskich tłumaczeń wybranych utworów Williama Shakespeare'a i Johna Milтона*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013, s. 55.

[35] H. Salich, *Techniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich. Polska literatura fantastyczna i fantastycznonaukowa w przekładach angielskich*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 50. Zob. także: J. Walczak, op. cit., s. 52.

[36] Ibidem, s. 54.

[37] Ibidem, s. 55.

[38] H. Salich, op. cit., s. 50–52.

[39] K. Koskinen, *Domestication, Foreignization and the Modulation of Affect*, [w:] *Domestication and Foreignization in Translation Studies*, red. Hannu Kemppanen, Marja Jänis, Alexandra Belikova, Verlag Frank und Timme, Berlin 2012, s. 13, 17.

[40] R. Kwiatkowski, *Transkrecja, czyli tłumaczenie dla zaawansowanych*, Translax, 5.02.2016, <https://translax.eu/transkrecja-czyli-translacopywriting/> (dostęp: 18.07.2022).

ryнку docelowego^[41]. Mają oni prawo modyfikować, pomijać lub dodawać jakiejkolwiek treści (np. dialogi, elementy graficzne, w tym nawet wygląd postaci), jeśli uznają to za konieczne, co oczywiście wiąże się z o wiele większym ryzykiem niż w przypadku innych strategii i technik tłumaczeniowych. Jednak brak adaptacji kulturowej lub tłumaczenie zbyt wierne oryginałowi mogłoby z jednej strony wywoływać kontrowersje, wpływać na zrozumienie przekazu i poczucie immersji, co skutkowałoby niezrealizowaniem głównego celu lokalizacji, jakim jest przekazanie graczom obszaru docelowego emocji oraz rozrywki doświadczanych przez pierwotnych graczy w kontakcie z oryginalną grą. Z drugiej strony, w przypadku niektórych gatunków (np. J-RPG) fani mogą domagać się, żeby w zlokalizowanej wersji gry pozostawiono elementy obcej im kultury. Z tego względu, jak podsumowuje tę kwestię D. Kudła, „zachowanie równowagi pomiędzy udomowieniem a egzotyzacją tłumaczenia jest kluczem do sukcesu konkretnego tytułu”^[42].

[41] M. O'Hagan, C. Mangiron, *Game Localization: Unleashing Imagination...*, s. 20.

[42] D. Kudła, op. cit., s. 183–184.

[43] W dniu premiery gra *Final Fantasy XV* dostępna była w ośmiu językach: japońskim, angielskim, francuskim, niemieckim, włoskim, hiszpańskim, rosyjskim i brazylijskiej odmianie portugalskiego. Za angielską lokalizację tytułu na rynek zachodni odpowiedzialny był zespół Dana Inoue. Oficjalna polska wersja językowa nigdy nie powstała. Zaprezentowane fragmenty podane są zatem w czterech wersjach: japońskim oryginale, oficjalnym tłumaczeniu angielskim oraz dwóch wersjach w języku polskim. Wszelkie tłumaczenia na język polski zostały wykonane przez autorkę.

[44] Nie licząc sequeli i spin-offów, takich jak *Final Fantasy XIII-2*, *Lightning Returns: Final Fantasy XIII*, *Final Fantasy Type-o czy Final Fantasy Agito*.

[45] Połączenie wariacji starogreckich wyrazów *héx* 'sześć' i *theós* 'bóg'.

Studium przypadku: *Final Fantasy XV* (Square Enix, 2016)

Lokalizacja gier wideo stanowić może nie-zwykle twórczą pracę i za taką właśnie traktują ją tłumacze pracujący dla Square Enix. Japońska firma znana jest z przykładania wagi do lokalizacji swoich tytułów (szczególnie na rynek amerykański), przyjmowania strategii udomowienia i częstego stosowania transkreacji. Nie inaczej było w przypadku gry *Final Fantasy XV*, wydanej przez Square Enix 29 listopada 2016 roku, której japońskie i angielskie fragmenty^[43] posłużyły w niniejszym artykule za przedmiot badań.

Od premiery pierwszej części *Final Fantasy* w 1987 roku, która dała życie tej ogromnej franczyzie, do teraz ukazało się 16 numerowanych tytułów^[44]. Ostatnim z nich było *Final Fantasy XVI* wydane w 2023 roku przez Square Enix. Pomimo przynależności do tej samej serii główne odłony *Final Fantasy* nie są ze sobą powiązane fabularnie, lecz jedynie przez powtarzające się motywy (np. konflikt między naturą a technologią, hipoteza Gai), nazwy własne (np. Chocobo, Moogles, Tonberry, Cid) czy też elementy mechaniczne (np. użycie magii, klasy postaci).

Final Fantasy XV jest piętnastą główną odłoną serii stworzonej przez Hironobu Sakaguchiego. To fabularna gra akcji z otwartym światem, w której awatarem gracza i protagonistą jest młody książę Noctis Lucis Caelum. Przez nieoczekiwany splot wydarzeń i nagły wybuch wojny musi on stawić czoła swojej nowej roli jako króla, a także przeznaczeniu. W trakcie swojej podróży wraz z trojgiem przyjaciół przemierza fikcyjny świat zwany Eos, nad którym pieczę sprawują potężne istoty, czczone przez ludzi jako bóstwa. W japońskim oryginale określane są one zbiorczo jako *Rokushin* 六神 'sześcioro Bogów'. Natomiast tłumacze lokalizujący grę na rynek amerykański zdecydowali się nazywać ten panteon wymiennie (w formie synonimów) *Astrals* 'Gwiazdni', *The Six* 'Szóstka' oraz *Hexatheon*^[45]. Ponadto wzbogacili oni mitologię w grze o przydomki bóstw oddające ich naturę, które nie występują w oryginale, a krótkie opisy ich charakterów wyrażono w bardziej poetycki sposób (zob. tabela 1, ANG I).

Tabela 1. Opisy bóstw znajdujące się w grze w książce pt. *Cosmogony* (jap. Sōseiki 創星記 ‘pochodzenie planet’)

JP I	PL I
(1) 「力持ちの巨神タイタン	(1) ‘Potężny gigant Tytan,
(2) 物知りな雷神ラムウ	(2) wszechwiedzący bóg piorunów Ramu.
(3) 優しき氷神シヴァ	(3) Łagodna lodowa bogini Shiva
(4) 気高き水神 リヴァイアサン	(4) i szlachetny bóg wód Lewiatan.
(5) 誇り高き剣神バハムートと一	(5) Dumny bóg miecza Bahamut
(6) 裏切り者の炎神イフリート	(6) i zdradziecki bóg ognia Ifrit.
(7) 彼らが、私たちが暮らすイオスの星を総べていました」	(7) Oni to panowali nad planetą Eos, którą zamieszkujemy’.
ANG I	PL Ia
(1) „Titan, the Archaean, steadfast as stone.	(1) ‘Tytan, Archaean, solidny niczym skała.
(2) Ramuh, the Fulgurian, sharp as lightning.	(2) Ramuh, Fulgurian, bystry niczym błyskawica.
(3) Shiva, the Glacian, gentle as snow.	(3) Shiva, Glacian, delikatna niczym śnieg.
(4) Leviathan, the Hydraean, relentless as tides.	(4) Lewiatan, Hydraean, nieustrasliwy niczym fale.
(5) Bahamut, the Draconian, unbending as iron.	(5) Bahamut, Drakonian, nieugięty niczym żelazo.
(6) Ifrit, the Infernian, fickle as fire.	(6) Ifrit, Infernian, kapryśny niczym ogień.
(7) Since time immemorial, they have watched over Eos”.	(7) Od niepamiętnych czasów czuwali oni nad Eosem’.

Źródło: opracowanie własne.

Warto w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednym zabiegu, który tłumacze zastosowali, aby dodać bóstwom nutę tajemniczości i odcierania od ludzkości. Otóż w angielskiej wersji językowej nie używały one zaimków osobowych *you* ‘ty’ lub *I* ‘ja’. To pominięcie zaobserwować można na przykład w wypowiedziach oznaczonych ANG II (tabela 2) oraz ANG III (tabela 3). W oryginale w zdaniu JP II Bahamut używa *ware* 我 ‘ja’ (tu: ‘mój’) jako zaimka, a zwracając się do Noctisa w wypowiedzi JP III, stosuje bezpośredni zwrot *omae* お前 ‘ty’.

Twórcy *Final Fantasy XV* dużo uwagi poświęcili modelom graficznym jedzenia przygotowywanego w terenie przez Ignisa – jednego z przyjaciół protagonisty – lub zamawianego w restauracjach. Spożywanie posiłków nie jest obowiązkowe podczas rozgrywki – korzyści, takie jak podniesienie niektórych statystyk postaci, są tak niewielkie, że gracz poradzi sobie w starciu z przeciwnikami bez nich[46]. I chociaż zaspokajanie głodu bohaterów nie jest istotną mechaniką, spełnia ono funkcje narracyjną i estetyczną. Wspólne spożywanie posiłków zacieśnia więzi między postaciami (związane są z nimi nawet niektóre misje i ak-

tywności poboczne), a prezentowane graczowi na całym ekranie dania wyglądają jak zdjęcia prawdziwego jedzenia[47]. Potrawy w *Final Fantasy XV* mogą stanowić element dość często pojawiający się podczas rozgrywki, dlatego też tłumacze podeszli do przekładu ich nazw z dozą kreatywności i poczucia humoru. Dość długie, opisowe nazwy z wersji japońskiej zastąpiono krótszymi i łatwiejszymi do zapamiętania. Niekiedy tłumaczono nazwy dosłownie, innym razem zmieniano je całkowicie. Dla przykładu *fuwatoru oyakodon* ふわとる親子丼 ‘puszysty oyakodon’, czyli danie składające się głównie z miseczki ryżu, kurczaka i jajka, przetłumaczono jako *Mother & Child Rice Bowl* ‘miska ryżu matki i dziecka’, podczas gdy zwykle po angielsku nazywa się je *Chicken & Egg Bowl* ‘miska z kurczakiem i jajkiem’. W lokalizacji gry

[46] Inaczej jest na przykład w grze *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (Nintendo, 2017), w której do przetrwania kluczowe jest wzmacnianie bohatera za pomocą jedzenia (A. Waszkiewicz, *Delicious Pixels. Food in Video Games*, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, Berlin–Boston 2022, s. 111).

[47] Ibidem, s. 111–113.

Tabela 2. Wypowiedź Bahamuta z Rozdziału 13

JP II 「それが我劍神バハムートの啓示」	PL II ‘Oto me objawienie, Boga Miecza Bahamuta.’
JP III 「闇に抗いながら お前を待っている、お前が使命を果たし真の王となることを期待している」	PL III ‘Opierając się ciemności, czekają na ciebie, wierząc, że wypełnisz swe przeznaczenie i zostaniesz prawdziwym Królem.’
ANG II „So it is ordained—the revelation of Bahamut”.	PL IIa ‘Tak zostało ustanowione – objawienie Bahamuta.’
ANG III „They stand against the darkness and abide in hope, sustained by faith unfaltering that their King shall arise and bring deliverance”.	PL IIIa ‘Przeciwstawiają się ciemności i trwają w nadziei podtrzymywanej przez niezachwianą wiarę, że ich Król powstanie i przyniesie wyzwolenie.’

Źródło: opracowanie własne.

celowo zastosowano wręcz dosłowne tłumaczenie nazwy tego dania najprawdopodobniej po to, aby w ramach pewnego czarnego humoru wyraźnie wskazać na składniki, jakimi są mama kura i jej jajo. Dobitniej ukazuje się to w jeszcze innym przykładzie podobnego dania nazwanego w grze *Shugyoku no oyakodon* 珠玉の親子丼 ‘piękny oyakodon’, którego nazwę w wersji amerykańskiej zmieniono na *Papa Bird & Baby Bowl* ‘miska papy ptaka i dziecka’.

Z kuchni japońskiej w *Final Fantasy XV* można jeszcze znaleźć *Hokuhoku sāmōn nigiri* ほくほくサーモンにぎり ‘nigiri z łososiem na świeżo ugotowanym ryżu’, które przez owijające kulki ryżowe wodorosty przetłumaczono humorystycznie na *Salmon-in-a-Suit* ‘łosoś w garniturze’. Przykładami kreatywnego podejścia tłumaczy jest również przekład *Kaiyūgyō no kushiage* 回遊魚の串揚げ ‘smażone szaszłyki z ryb wędrownych’ na *Fishsticks on Sticks* ‘paluszki rybne na patykach’; *Supaishii tōdo* スパイシートード ‘pikantna żaba’ na *Hot Hopper Skewers* ‘szpikulec gorących skoczków’ oraz sernika z żejynami *Mōguri no chiizukeeki* モーグリのチーズケーキ ‘sernik Moogle’ na *Kupoberry Cheesecake* ‘sernik kupożynowy’ („kupo” jest jedynym odgłosem, który wydają stworzenia nazywające się Moogle w serii *Final Fantasy*).

W lokalizacji *Final Fantasy XV* na rynek amerykański zauważalna jest tendencja do rezygnowania z nazw dań japońskich na rzecz kuchni zachodniej. W angielskiej wersji gracie nie zobaczą niemal powszechnie znanych

sashimi 刺身, *onigiri* お握り czy *oyakodon* 親子. Zachowano natomiast takie nazwy potraw jak *paella*, *risotto*, *schnitzel*. Rozwiązanie to jest jednak uzasadnione, gdyż ostatecznie mamy do czynienia z dostosowaniem produktu japońskiego do wiedzy odbiorców na rynkach zachodnich. Może jednak pozostawiać ono wśród niektórych graczy pewien żal, że tłumacze nie wykorzystali okazji do upowszechniania kuchni japońskiej.

Do najważniejszych środków przekazu w *Final Fantasy XV* należą wypowiedzi postaci wspierane przez kontekst audiowizualny. Dostarczają one graczowi informacji o świecie gry, wydarzeniach, bohaterach i relacjach między nimi – a to właśnie relacje międzyludzkie są jednym z motywów przewodnich tytułu. Zespół tłumaczy również tutaj pozwolił sobie na dużą swobodę. Najczęściej starano się tłumaczyć wypowiedzi tak, aby nie brzmiały one sztucznie i nienaturalnie dla użytkowników języka angielskiego, co doprowadziło do wielu zmian względem tekstu źródłowego.

Zastosowanie strategii udomawiającej pozwoliło między innymi na umieszczenie w grze popularnych na Zachodzie nawiązań do innych tekstów kultury. Na przykład, kiedy gracz uruchomi tryb latania w samochodzie, którym przemieszcza się grupa bohaterów, Noctis skomentuje to słowami *Kurumatte tobendana* 車って飛べんだな ‘A więc samochody też potrafią latać’. W angielskiej wersji językowej zdecydowano się wstawić w tym miejscu cytaty z filmu

Tabela 3. Rozmowa Gladiolusa i Noctisa

JP IV (1) Gladiolus: 「今日はよくやったな」 (2) Noctis: 「近いんだよ やればできんだ」	PL IV (1) Gladiolus: 'Nieźle ci dzisiaj poszło!' (2) Noctis: 'Odsuń się! Jak spróbuję, to potrafię.'
ANG IV (1) Gladiolus: „Good hustle out there” (2) Noctis: „Yeah, I know: I’m awesome”	PL IVa (1) Gladiolus: 'Nieźle tam pobiegłeś.' (2) Noctis: 'Ta, wiem: jestem super.'

Źródło: opracowanie własne.

Powrót do przeszłości: „Where we’re going, we don’t need roads!” (“Tam, dokąd jedziemy, nie potrzebujemy dróg!”).

Jednak, jak wspomniano wcześniej, użycie transkrecji wiąże się z różnorodnym ryzykiem. Gracze dwujęzyczni, którzy zdecydowali się na grę z dubbingiem japońskim i napisami angielskimi, zauważyli między innymi, że w tłumaczeniu niektórzy bohaterowie mają inny charakter i wyrażają się w sposób inny niż w oryginale. Jako przykład niech posłuży wypowiedź, którą gracz może usłyszeć po wygraniu przyjacielskiego wyścigu Noctisa z Gladiolusem w ramach misji pobocznej (tabela 3).

W obu wersjach językowych Gladiolus wyraża pochwałę i zarzuca przyjacielowi rękę na ramiona. Odpowiedź Noctisa jednak znacząco różni się w tłumaczeniu gry. W japońskiej wersji językowej młody książę przedstawiany jest jako dość powściągliwy oraz nieśmiały. Reaguje więc on na nagłą bliskość przyjaciela i przekomarzając się z nim, zrzuca ze swoich ramion jego rękę oraz mówi *Chikaindayo* 近いんだよ tu: ‘Jesteś za blisko/Odsuń się’. Następnie przyjmuje komplement i wyjaśnia, że potrafi coś zrobić, jeśli się postara. W amerykańskiej lokalizacji zmieniono charakter wypowiedzi Noctisa – oznajmia on żartobliwie, iż wie, że jest super. Poskutkowało to rozbieżnościami w kreacji postaci między japońską a angielską wersją językową. W jednej gracz poznaje nieśmiałego i powściągliwego głównego bohatera, w drugiej – pewnego siebie i trochę zadziornego księcia. W przykładowej scenie zauważyć można także lekki dysonans między słowami Noctisa a jego mową ciała. W zdaniu (2) ANG IV (tabela 3) protagonista nie komentuje bliskości przyjaciela, a mimo to gracz widzi,

jak ten go odpycha. Warstwa audiowizualna posłużyła zatem jako uzupełnienie tego, co zostało usunięte z oryginału.

Powyższa scena to tylko jeden z wielu przykładów. Większe lub mniejsze zmiany w kreacji dotyczyły różnych postaci i wprowadzone celowo miały najpewniej za zadanie wpasować je w archetypy znane odbiorcom w zachodnim kręgu kulturowym. Rozstrzygnięcie, czy takie rozwiązanie działa na korzyść przekładu czy też nie, zależy od subiektywnych preferencji każdego gracza. Można jednak postawić pytanie, czy zmiana charakterystyki postaci nie stanowi inwazji na oryginalną wizję autorów.

Następny fragment pochodzi z dodatku fabularnego o nazwie *Episode Ignis*[48] i przedstawia moment, w którym główny antagonista wyjawia swoją prawdziwą tożsamość (tabela 4).

W przekładzie w kwestii (3) ANG V (tabela 4) znacząco zmieniona została przeszłość bohatera. W konsekwencji zastąpienia wyrażenia *korosareta* 殺された ‘zostać zabitym’ zwrotem *cast into exile* ‘zesłać na wygnanie’ anglojęzyczny gracz dowiaduje się o Ardynie czegoś zupełnie innego niż użytkownik języka japońskiego. Choć tak odmienny los bohatera można uznać za znaczącą różnicę, nie jest ona jednak całkowicie sprzeczna z lore gry[49]. Można odważyć się na interpretację, że w japońskiej wersji antagonista mówi o dawnym

[48] Za tłumaczenie tego rozszerzenia gry odpowiedzialni byli Yoshinobu Okushi (który należał do zespołu Dana Inoue), Ayumi Murata, Ai Atsumi oraz Sean Durham.

[49] Jak można się dowiedzieć z wydanego przez Square Enix anime *Final Fantasy XV: Episode Ardyn – Prologue*, brat antagonisty istotnie przeszył go mieczem, co w normalnych okolicznościach

Tabela 4. Rozmowa Ardyna z Ignisem

JP V (1) Ardyn: 「オレの名前 正式にはアーデン・ルシス・チェラムって言うんだ」 (2) Ignis: 「ルシス・チェラム」 (3) Ardyn: 「そう 実の弟に殺されたルシスの王になるはずだった人間」	PL V (1) Ardyn: 'Moje nazwisko... Tak naprawdę nazywam się Ardyn Lucis Caelum.' (2) Ignis: 'Lucis Caelum?' (3) Ardyn: 'Tak... Człowiek, który miał zostać królem Lucis, zabity przez własnego młodszego brata.'
ANG V (1) Ardyn: „I suppose I never revealed my proper name, so allow me to introduce myself: Ardyn Lucis Caelum”. (2) Ignis: „The Founder King?” (3) Ardyn: „If only. No, that would be my dear brother, who snatched the throne and cast me into exile”.	PL Va (1) Ardyn: 'Zdaje się, że nigdy nie wyjawiałem swojego prawdziwego nazwiska, więc pozwól, że się przedstawię: Ardyn Lucis Caelum.' (2) Ignis: 'Król Założyciel?' (3) Ardyn: 'Żeby tylko. Nie, to byłby mój drogi brat, który przejął tron i wysłał mnie na wygnanie.'

Źródło: opracowanie własne.

sobie – miłosiernym mężczyźnie, który miał zostać królem i który symbolicznie umarł za-mordowany przez własnego brata. Natomiast w amerykańskiej lokalizacji Ardyn w swojej wypowiedzi bardziej trzyma się faktów.

Odpowiedź Ignisa w zdaniu (2) ANG V (tabela 4) również znacząco różni się od oryginału i w tym przypadku trudno znaleźć uzasadnienie decyzji tłumaczy. W japońskiej wersji mężczyzna ze zdziwieniem powtarza nazwę rodu królewskiego, do którego Ardyn ujawnił przynależność. W tłumaczeniu zaś Ignis pyta, czy mężczyzna jest *The Founder King* 'Królem Założycielem'. Podaje to w wątpliwość wiedzę historyczną Ignisa, który powinien wiedzieć, że pierwszym władcą jego ojczyzny był Somnus Lucis Caelum. Jednak nawet jeśli Ignis tego nie wiedział, dziwne wydaje się jego założenie, że tajemniczy mężczyzna jest królem sprzed dwóch tysięcy lat. Przykład ten uznać można za błąd, gdyż zaburza spójność kreacji tej postaci. Możliwe, że zastosowanie tłumaczenia dosłownego byłoby lepszym rozwiązaniem.

Ostatni fragment poddany analizie pochodzi z rozszerzenia *Episode Ardyn*. Jest on

skutkowałoby zgonem. Ardyn jednak chwilę wcześniej dotknął magicznego kryształu, który uczynił go nieśmiertelnym, dlatego został spętany i uwięziony na wieki na wyspie.

dlatego ciekawy, że w procesie lokalizacji dodano wypowiedź, która nie istnieje w oryginale. W japońskiej wersji językowej Ardyn zasiada do stołu, składa ręce i w ciszy modli się przed posiłkiem. Natomiast w amerykańskiej lokalizacji Ardyn, po złożeniu rąk do modlitwy, wypowiada następujące słowa: „*Gods above, we thank you for the bounty you have laid before us...*” ('Bogowie na wysokości, dziękujemy wam za dary, które złożyliście przed nami...'). Można więc wyobrazić sobie zaskoczenie graczy, którzy grając z oryginalnym dubbingiem i angielskimi napisami, w chwili ciszy zobaczyli na ekranie napisy lub odwrotnie – graczy, którzy mając włączony angielski dubbing i japońskie napisy, nie zobaczyli na ekranie żadnego tekstu. Możliwe, że decyzja o nadaniu formy modlitwie bohatera została podjęta przez tłumaczy, aby wśród graczy pochodzących z różnych kultur i wyznających różne wierzenia nie doszło do nieporozumień i jasne było, że postać błogosławi jedzenie przed posiłkiem. Jednak skutkiem tego rozwiązania stały się rozbieżności między warstwą dźwiękową a napisami dialogowymi.

Podsumowanie

Lokalizacja gier to wciąż bardzo młoda i rozwijająca się branża oraz dziedzina trans-

latoryki. W krótkim czasie jej istnienia jasne stało się jednak, jak ważna jest to praktyka. To właśnie dzięki dobrze wykonanemu przekładowi językowemu i kulturowemu konkretne tytuły mogą zostać doświadczone i zrozumiane przez odbiorców na całym świecie, mnożąc przy tym zyski producentów i wydawców gier.

Proces lokalizacji gier jest silnie nastawiony na odbiorcę docelowego. Jej celem jest stworzenie produktu dostosowanego do języka i kultury gracza. Dlatego też podczas przekładu materiału tekstowego w procesie lokalizacji gier bardzo często stosuje się strategie i techniki udomawiające. Zdarza się, że tłumacze obdarzeni są tak dużą swobodą działania, że mogą dowolnie modyfikować, dodawać lub usuwać treść. Transkreacja istotnie pozwala tłumaczom na odstępstwa od tekstu źródłowego, czy też wręcz pisanie go na nowo, jednak nie mogą oni zapominać o pierwotnym sensie i intencji autora. Poddana lokalizacji gra musi wywoływać u docelowego gracza takie same emocje i dostarczać takich samych informacji co oryginał u pierwotnego odbiorcy. Przekład ponadto musi być wewnątrznie spójny i zgodny z lore świata przedstawionego, a przede wszystkim nie może negatywnie wpływać na doświadczenie rozgrywki i zrozumienie fabuły. Zbyt duża ingerencja w treść gry, charakter i sposób wypowiedzi postaci mogą zostać nie tylko źle odebrane przez graczy, ale również uznane za inwazję na wizję twórczą pierwotnych twórców gry.

Powyższe, a także te niewymienione w artykule, fragmenty *Final Fantasy XV* są dowodem na to, że użycie transkreacji w procesie lokalizacji gier wideo jest przedsięwzięciem wymagającym od tłumacza rozległych kompetencji językowych i kulturowych oraz dobrej umiejętności interpretacji, pozwalającej uchwycić pierwotny sens i zamiary autora. Potwierdzają one również ryzyko, jakie niesie za sobą użycie tej skrajnej odmiany strategii udomowienia. Zarówno japońska, jak i angielska wersja językowa gry zostały ciepło przyjęte przez graczy na całym świecie, jednak część fanów zauważyła różnice między nimi. Wiele odstępstw od oryginału w przekładzie –

wprowadzenie przydomków (tabela 1, ANG I) i konkretnego stylu wypowiedzi bóstwom (tabela 2, ANG II, ANG III), kreatywne podejście do nazw potraw, dodanie cytatów z innych tekstów kultury – pozytywnie wpłynęło na odbiór gry przez odbiorcę docelowego, oddanie jej klimatu, przedstawienie świata i relacji między postaciami. Niektóre jednak, w szczególności te znajdujące się w wypowiedziach postaci (tabela 3, ANG IV; tabela 4, (2) ANG V), mogły kreować inny obraz ich charakterów i historii. Odnosnie do wielu przykładów transkreacji w *Final Fantasy XV*, między innymi dostosowanie treści nie pod dramaturgię sytuacji, ale pod lore (tabela 4, (3) ANG V) lub nadanie słów modlitwie bohatera, trudno też jednoznacznie stwierdzić, czy tłumacze podjęli słuszną decyzję czy nie.

Z uwagi na wyjątkową specyfikę oraz kluczową rolę w dystrybucji, słuszne wydaje się, żeby lokalizacja gier stanowiła przedmiot interdyscyplinarnych badań. Analiza tłumaczeń, podjętych w nich strategii tłumaczeniowych, zastosowanych technik czy też popełnionych błędów i namysł nad ich przyczynami mogą pozytywnie wpłynąć na ogólną jakość przekładów gier oraz przyczynić się do rozwiązania problemów, z którymi boryka się branża lokalizacji tych cyfrowych produktów. Korzystne zdaje się również nawiązanie głębszej współpracy między teoretykami i praktykami przekładu. Warto byłoby też podjąć badania nad wyzwaniem związanym z wykorzystywaniem w branży gier tłumaczeń maszynowych lub rozwiązań opartych wyłącznie na AI.

B I B L I O G R A F I A

- Bernal-Merino Miguel, *On the Translation of Video Games*, „The Journal of Specialised Translation” 2006, nr 6, s. 22–36.
- Bernal-Merino Miguel, *The Localisation of Video Games*, rozprawa doktorska, Imperial College, London 2013.
- Chandler Heather M., *The Game Localization Handbook*, Charles River Media, Needham Heights, MA 2005.
- Chesson Dave, *How Many Words Per Page In a Book?* *Amazon Stats + Survey*, Kindlepreneur, 22.02.2023,

- <https://kindlepreneur.com/words-per-page/> (dostęp: 27.11.2024).
- Czech Dawid, *Challenges in Video Game Localization: An Integrated Perspective*, „Explorations: A Journal of Language and Literature” 2013, nr 1, s. 3–25.
- Drab Ewa, *Gry wideo a przekład: nowe pole badań w obrębie tłumaczenia audiowizualnego*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2014, nr 9, s. 101–114. <https://doi.org/10.12775/RP.2014.007>
- Gacek Damian, *Translation of Video Games in the Context of Polish Localizations*, „New Horizons in English Studies” 2019, nr 4, s. 185–208. <https://doi.org/10.17951/nh.2019.4.185-208>
- Inglot Krzysztof, *Nazwy własne a lokalizacja gier elektronicznych fantasy – o potrzebie przekładu oraz wybranych tendencjach w tłumaczeniu gier anglojęzycznych na rynek polski i niemiecki*, „Homo Ludens” 2013, nr 1/(5), s. 73–81.
- Koskinen Kaisa, *Domestication, Foreignization and the Modulation of Affect* [online]; wersja sprzed publikacji [w:] *Domestication and Foreignization in Translation Studies*, red. Hannu Kemppanen, Marja Jänis, Alexandra Belikova, Verlag Frank und Timme, Berlin 2012, s. 13–32.
- Kubiński Piotr, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2016.
- Kudła Dominik, *Ocena odbioru lokalizacji językowej gier komputerowych na podstawie danych okulo-graficznych*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2020.
- Kuipers Erik-Jan, *Lokalizacja gier komputerowych – czyżby dziecinnie proste? Nowe perspektywy w szkoleniu tłumaczy pisemnych*, „Homo Ludens” 2010, nr 1/(2), s. 77–86.
- Kwiatkowski Rafał, *Transkreacja, czyli tłumaczenie dla zaawansowanych*, Translax, 5.02.2016, <https://translax.eu/transkreacja-czyli-translacopywriting/> (dostęp: 18.07.2022).
- Maziarz Piotr, Onik Debora, *Cultural Barriers in Equivalence – The English Localization of the Video Game* Wiedźmin 3: Dziki Gon, „Explorations: A Journal of Language and Literature” 2019, nr 7, s. 45–57. <https://doi.org/10.25167/EXP13.19.7.6>
- Mrzigod Janusz, *Meandry lokalizacji gier*, Helion, Gliwice 2021.
- Nawrocka Ewa B., *Cultural and Linguistic Challenges of Video Games Translation with Some Examples from Grey's Anatomy by Ubisoft*, „Beyond Philology: An International Journal of Linguistics, Literary Studies and English Language Teaching” 2016, nr 13, s. 263–284.
- O'Hagan Minako, Mangiron Carmen, *Game Localization: Unleashing Imagination with 'Restricted' Translation*, „The Journal of Specialised Translation” 2006, nr 6, s. 10–21.
- O'Hagan Minako, Mangiron Carme, *Game Localization: Translating for the Global Digital Entertainment Industry*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2013.
- Pieńkos Jerzy, *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Zakamycze, Kraków 2003.
- Salich Hanna, *Techniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich Polska literatura fantastyczna i fantastycznonaukowa w przekładach angielskich*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Sajna Mateusz, *Translation of Video Games and Films – a Comparative Analysis of Selected Technical Problems*, „Homo Ludens” 2013, nr 1/(5), s. 219–232.
- Stein Zack, *This Is How Big the Script Was for The Witcher 3: Wild Hunt*, IGN, 2.05.2017, <https://www.ign.com/articles/2015/05/29/this-is-how-big-the-script-was-for-the-witcher-3-wild-hunt> (dostęp: 27.11.2024).
- Šiaučiūnė Vaida, Liubinienė Vilmantė, *Video Game Localization: the Analysis of In-Game Texts*, „Studies About Languages” 2011, nr 19, s. 46–55. <https://doi.org/10.5755/j01.sal.0.19.945>
- Walczak Justyna, *Teoria i praktyka polskiej translatoryki na przykładzie nowopolskich tłumaczeń wybranych utworów Williama Shakespeare'a i Johna Milтона*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013.
- Waszkiewicz Agata, *Delicious Pixels. Food in Video Games*, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, Berlin–Boston 2022.
- Witczak Joanna, *Gry udomowione – lokalizacja gier wideo na rynek japoński na przykładzie gier Wiedźmin 3: Dziki Gon oraz Ghost of Tsushima*, praca magisterska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2022.

Cinematic Virtual Reality: The Paradox of the Omniscient Viewer in Omnidirectional Space versus Artistic Authorial Control

MEDIA HAQSHENAS

International Filmschule Köln

ABSTRACT. Haqshenas Media, *Cinematic Virtual Reality: The Paradox of the Omniscient Viewer in Omnidirectional Space versus Artistic Authorial Control*. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 393–404. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.23>

The future of audio-visual storytelling might transcend the limits of the screen, allowing the spectator to enter the story or even become the protagonist around whom the story unfolds. This could lead to an art form that fundamentally changes our media consumption habits. My overall research question in this paper examines whether virtual reality (VR), specifically the cinematic virtual reality genre, will become the next defining audio-visual medium. I approach this inquiry as an open question, attempting to identify distinct aesthetics of cinematic VR that sets it apart from cinema. The goal is to equip creators aspiring to produce narrative VR experiences with a comprehensive understanding of not only the possibilities but also the challenges involved in this format, as the title implies.

KEYWORDS: virtual reality (VR), cinematic virtual reality, VR film, 360-degree film, field of view (FOV), space, point of view (POV), narrative, plot

Introduction

In this academic text I attempt to provide an introductory overview for narrative virtual reality (VR) experiences both in terms of theories and practice. However, to gain a detailed understanding it is necessary to define various theoretical concepts such as 'immersion', 'interaction', 'agency', 'presence', and 'embodiment', among other factors. These notions are deeply rooted in theories of virtual reality with considerable intersects with game and media studies. Numerous papers and books have already examined these concepts extensively, namely, seminal works such as *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* by Janet H. Murray (1997), and *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* by Marie-Laure Ryan (2015), which offer valuable insights into this field. Additionally, as we see

in Chapter Two, narrative VR experiences can vary in shape and form. Therefore, in this paper, to remain focused on the research topic on cinematic VR genre, I choose to zoom in on VR experiences that resemble linear recorded media, where explicit interactions are minimal, except for the ability to view the 360-degree environment, akin to 360-degree films. I argue that this format is the most immediate version of cinematic VR, enabling us to address pertinent VR theories that are both worthwhile and compelling for this article's target audience, presumed to possess a general background in filmmaking.

Methodology

I begin this chapter by contextualizing my standpoint. With a background in filmmaking, and during the first semester of an interdisciplinary master's program at IFS International

Film School Cologne, where I had my initial exposure to immersive media, I decided to write this article to research the potential of virtual reality as a storytelling medium. At that time, I was in the development phase of my first 360-degree film, and this study aimed to familiarize me with the VR medium. Now, beyond this personal goal, this academic paper aims to introduce filmmakers and cinephiles to the formal composition of narrative virtual reality. My contribution aspires to provide introductory pragmatic knowledge about narrative VR experiences, particularly focusing on their aesthetics and narrative, rather than social, theoretical, or technological debates.

Recognizing a valid tendency in VR theories to transition into game studies, which can cause the main audience of this paper to lose the thread of the discussion, I have adopted an approach to assess VR compositional syntax that uses film language. This approach leverages the established nature of the film theories to make the concepts more understandable for an audience who are not necessarily VR experts but might be interested in experimenting with this format to tell stories, as some filmmakers have already started.

In this paper, I implicitly ask the open-ended research question whether the apparatus of virtual reality will become the next defining narrative audio-visual medium. I attempt to break down this question by first defining the

cinematic VR genre in Chapter 2, and then providing a historical media context for this emergent medium in Chapter 3. In these chapters, my research method is a conventional literature review, developing the discussion by borrowing from well-cited authors. Once the foundations are established, I will explore the hypothesized distinct formal components for the narrative VR in Chapters 4 and 5, respectively. While I retain the method of literature review in the latter chapters, I selectively review papers with an empirical approach. In addition, in Chapters 4 and 5, I will observe the affordances of narrative VR by wearing my creator's hat, and directly conveying my practical experience while making the aforementioned 360-degree film to theoretical knowledge. I develop these theories by drawing analogies and comparing the VR medium with legacy media, specifically cinema and theater.

Understanding Cinematic Virtual Reality: A Literature Review

Cinematic virtual reality, also known as Cine-VR, VR Film, or in academic circles as CVR, refers to a narrative VR experience akin to linear film.[1] It offers an immersive head-mounted display-based experience (HMD), allowing individual spectators to explore a virtual environment, typically in a 360-degree setting. This can feature either stereoscopic (three-dimensional) or monoscopic (two-dimensional) views. Additionally, viewers often hear dynamic spatialized audio specifically designed to respond to sound sources as the viewer rotates their head.[2] Cinematic VR also serves as an umbrella term for manifold varieties of narrative-based VR experiences or 360-degree films, as some researchers refer to cinematic VR "as 'Film VR' or 'Live Action VR,' with reference to its status as a lens-based cinematographic moving image practice and contrasting with the majority of VR experiences as computer-generated virtual worlds more akin to interactive gaming engines. [As – M.H.] the HMD [head-mounted display – M.H.] ap-

[1] The term 'linear film' refers to the traditional format of film, contrasting with contemporary digital narrative formats that allow for potential non-linear storytelling through direct user interaction, such as branching narratives and other innovative approaches like narrative VR.

[2] L. Tong, R.W. Lindeman, H. Regenbrecht, *Viewer's Role and Viewer Interaction in Cinematic Virtual Reality*, "Computers" 2021, no. 10(5), article 66; J. Mateer, *Directing for Cinematic Virtual Reality: How the Traditional Film Director's Craft Applies to Immersive Environments and Notions of Presence*, "Journal of Media Practice" 2017, no. 18(1); K. Dooley, *Storytelling with Virtual Reality in 360-Degrees: A New Screen Grammar*, "Studies in Australasian Cinema" 2017, no. 11(3).

paratus is the site of convergence for these two models, allowing viewers to accept both under the umbrella of VR.”[3] Hence, in this regard, we can consider cinematic VR as frame-less filmmaking. At the other end of the spectrum, Dooley provides a more encompassing definition for cinematic VR, arguing that it is not limited to 360-degree films, but rather that is the most easily accessible form of VR film. Drawing insight from Dooley, cinematic VR appearance may vary from 360-degree videos, where the only explicit interaction for viewers is to choose where to look, to complex computer-generated experiences, where the viewer can choose from multiple branches or even interact with objects and characters within the scene.[4]

At the same time, concerning etymology, I am personally of the opinion that the term ‘VR’ could be coined, for instance, based on a Latin or Greek word with multifaceted connotations, as in the case for ‘cinema’, as the current names convey a very narrow and technology-driven definition for this emergent medium that is still young enough to follow different paths. Moving forward, I switch between the terms VR film, cinematic VR, and narrative VR experience as a matter of personal appeal, consciously dropping the acronym CVR (however, I do not change it in citations). It is important to recognize that there are numerous overlaps in terminology. In general, when I mention VR film, I am either referring to a 360° film or a ‘narrative’ immersive VR experience more akin to a film rather than a game, both in terms of aesthetics and its respective target audience.

From a technological perspective, “to produce CVR [here the author assumes cinematic VR as a 360° film – M.H.] the apparatus consists of an omnidirectional camera rig fitted with multiple cameras or a single camera with multiple lenses. The cameras typically utilize ultra-wide or ‘fisheye’, curved lenses which, when combined, expand the field of view to capture an environment in 360-degree scope. Typically, the fixed camera(s) takes the place of the ‘idealized viewer’ to capture multiple images which require post-production ‘stitching’ to

map together into a ‘flattened’ panoramic image [often referred as equirectangular – M.H.] that can be reconstituted as a spherical field of view in the headset, or for viewing on a flat screen by moving the cursor.”[5] The individual footage is seamlessly stitched together into a single spherical video, ensuring consistent color and contrast across all shots.[6] Generally, the creators hide the view toward the camera support, either by cropping that part of image or blurring it in post-production. At the opposite end of the spectrum, certain narrative VR titles have a mixed media approach utilizing emerging technologies like volumetric videography or photogrammetry. Meanwhile, other titles like 3D virtual worlds rendered in real-time by a game engine, unlike 360-degree films, offer a more participatory experience by incorporating interaction and movement possibility for the viewer.

“From a content point of view, we use the prefix ‘cinematic’ or ‘narrative’ to define those VR experiences that are narrative-based, instead of purely for, novelty, entertainment, exploration, [training simulations, EdTech, MedTech – M.H.], etc.”[7] What is more, thus far, VR films experiences have often tended to have a short duration, due to technological inadequacies such as insufficiency of ergonomics in HMDs and motion sickness. Moreover, according to Ijäs, many VR films are continuous long-take films presented as if in real-time, although editing is beginning to be explored more widely.[8] Another observable trend from the market per-

[3] M. Ross, A. Munt, *Cinematic Virtual Reality: Towards the Spatialized Screenplay*, “Journal of Screenwriting” 2018, no. 9(2), p. 192.

[4] K. Dooley, op. cit.

[5] M. Ross, A. Munt, op. cit., p. 194.

[6] F. Nielsen, *Surround Video: A Multihead Camera Approach*, “The Visual Computer” 2005, no. 21(1).

[7] L. Tong, op. cit., p. 1.

[8] N. Ijäs, *Transitioning Between Worlds Editing and Pre-Production in Cinematic Virtual Reality*, Master thesis, Aalto University of Art, Design and Architecture 2016.

spective in VR film contents is the tendency to put the spectator into magnificent situations that are impossible or very unlikely to be physically experienced by a human, situations like an expedition to such formidable places as Mount Everest, as in *Everest VR*[9] and *National Geographic Explore VR*,[10] seeing extinct animals of the past in their habitat, as in many dinosaur VR experiences, or tours in ruined old cities

- [9] <https://www.oculus.com/experiences/rift/1043021355789504/> (accessed: 13.11.2024).
- [10] <https://www.oculus.com/experiences/quest/2046607608728563/> (accessed: 13.11.2024).
- [11] <https://artsexperiments.withgoogle.com/bagan> (accessed: 13.11.2024).
- [12] <https://www.youtube.com/watch?v=JADKYKWLO9s&t=2s> (accessed: 13.11.2024).
- [13] https://store.steampowered.com/app/1133320/Westworld_Awakening/ (accessed: 13.11.2024).
- [14] <https://www.youtube.com/watch?v=caCRW9eCKeE> (accessed: 13.11.2024).
- [15] G.S. Freyermuth, *Transmedia Storytelling. Twelve Postulates*, "Clash of Realities 2015/16: On the Art, Technology, and Theory of Digital Games", [in:] *Proceedings of the 6th and 7th Conference*, Bielefeld, transcript 2017, p. 98.
- [16] <https://about.meta.com/community/vr-for-good/traveling-while-black/> (accessed: 13.11.2024).
- [17] <https://www.oculus.com/experiences/quest/4790561384366997/> (accessed: 13.11.2024).
- [18] <https://www.annefrank.org/en/about-us/what-we-do/publications/anne-frank-house-virtual-reality/> (accessed: 13.11.2024).
- [19] https://about.meta.com/community/vr-for-good/?utm_source=www.oculus.com&utm_medium=redirect (accessed: 13.11.2024).
- [20] <https://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2016/apr/27/6x9-a-virtual-experience-of-solitary-confinement> (accessed: 13.11.2024)
- [21] https://www.meta.com/en-gb/experiences/home-after-war/2900834523285203/?utm_source=www.homeafterwar.net&utm_medium=oculusredirect (accessed: 13.11.2024)
- [22] https://store.steampowered.com/app/650460/After_Solitary/ (accessed: 13.11.2024).
- [23] <https://store.steampowered.com> (accessed: 13.11.2024).

of antiquity like *Bagan*.^[11] These narrative VR experiences are also usually accompanied by surround sound enhancement, featuring pre-recorded 360-degree videos coupled with 3D scans/rendered scenes, and strive to fulfill the viewer with a sense of awe, taking advantage of 'virtual' reality capabilities. Another major type of VR content concerns transmedia products made around a TV-series or blockbusters, such as *Mr. Robot Virtual Reality Experience* (2016),^[12] which created a narrative digression by offering fans a flashback journey to an unbroadcasted event in the series' story world, or HBO's *Westworld Awakening* (2019)^[13] designed for *Westworld* series. *Save Every Breath: The Dunkirk VR Experience* (2017)^[14] is another example, which mainly served as a promotion trailer for the actual linear film *Dunkirk* (2017). As Freyermuth explains, the creators of these transmedia practices "starting in the pre-production phase, also try to build supporting communities through social web activities, blogs, YouTube channels, Tweets, or e-books ... What they offer in addition to their main medium usually fluctuates between genuine extensions of the original story and pure marketing."^[15] Moreover, a noticeable niche concerns VR films with a focus on social subjects to raise social awareness of their subject matters through the empathy facilitated by immersive media. To name a few: *Traveling While Black* (2019),^[16] *MLK: Now is the Time* (2023),^[17] *Anne Frank House VR* (2018)^[18] and *VR for Good*.^[19] Meanwhile, creators with an affinity for journalism are also increasingly turning to VR in the context of documentary, as it allows for a more realistic and immersive way to tell a story, enabling empathy, which is often not achieved with simplified text-based journalism. Examples include *6x9: A Virtual Experience of Solitary Confinement* (2016),^[20] *Home After War* (2019),^[21] and *After Solitary* (2019).^[22] It is worth noting that at the time of writing this article, mature distribution channels were still limited to festival participation, standalone websites for each VR title, game platforms such as Steam,^[23] and platforms by manufacturers

of VR goggles like Viveport^[24] and Oculus Store.^[25] Additionally, my personal experience is that VR products are occasionally restricted to specific hardware platforms, and their installation and reception still demand a certain level of digital literacy, further limiting their accessibility.

Last but not least, from the audience perspective, “we consider CVR and videogame audience to mainly have different motivations, so they likely comprise different demographics.”^[26] Gamified VR experiences often market their interactive features to their audiences, aiming to provide both an immersive and interactive experience. They achieve this by utilizing controllers, avatar embodiment, or offering tactile feedback through vibrating body suits. On the other hand, companies like Meta and Apple are actively promoting and creating demand for spatial computing and generative 3D virtual worlds, also known as metaverse. In these environments, the boundary between virtual reality and augmented reality appears to blur. Again, I do not consider the audience for these phenomena to be the primary audience for cinematic virtual reality, as despite sharing the same media consumption hardware, they stem rather from distinct social and economic backgrounds. To be specific, I consider the audience for cinematic VR to be the next generation of cinephiles. Just as cinephiles have historically watched films in auditoriums, on TV, through home video, and on video on demand services, the idea of watching films (360° or even linear films) in VR goggles does not seem particularly futuristic. Therefore, I define the audience for cinematic VR as those seeking an experience akin to the roots of lean-back recorded media: an audience who is comfortable with essential forms found within the universe of cinema. Hence, in the near future, I expect a balance to be struck between the audience’s demand for mature VR narratives and the supply of these, provided by more professional creators rather than academics or technologists. Following this, the emergence of a common formal syntax for VR films similar to the established

film grammar pioneered by D.W. Griffith in the early days of cinema, which reached maturity in Hollywood in the 1940s, is clearly conceivable. I also acknowledge that the social acceptance of VR, as with every emerging technology, is a controversial and vast topic on its own that falls outside the focus of this text.

Historical Media Context For Virtual Reality

In his book *Virtual Art: From Illusion to Immersion* (2002), the German art historian Oliver Grau formulates ‘immersion’ as the key, yet often overlooked, piece of the puzzle in tracing the development of art and media. He defines immersion as a mental process that signifies a transition from one state of mind to another.^[27] He further elaborates this definition: “It is characterized by diminishing critical distance to what is shown and increasing emotional involvement in what is happening [...where] the intention is to install an artificial world that renders the image space a totality or at least fills the observer’s entire field of vision.”^[28] In the same regard, Freyermuth affirms that there has been a historical longing for a ‘total work of art,’ or Gesamtkunstwerk in its original German form, which is a merger of all separate mediums into a seamless whole. He argues that this wish found its partial realization with the advent of cinema, as a container for photography, architecture, painting, music, poetry, etc. But later, he remarks, cinema could not account for the level of immersion envisioned for a total work of art primarily.^[29] In the same paper, Freyermuth, paraphrasing from Stafford, provides an overview to observe the counteracts against the

[24] <https://www.viveport.com> (accessed: 13.11.2024).

[25] <https://www.oculus.com/experiences/quest/> (accessed: 13.11.2024).

[26] L. Tong, op. cit., p. 2.

[27] O. Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, MIT Press, Massachusetts 2002.

[28] Ibidem, p. 13.

[29] G.S. Freyermuth, op. cit.

concept of frame in visual art practices through history when he describes “in the 17th and 18th centuries, endeavors as diverse as the utopian conception of the total work of art, ‘Curiosities Cabinets,’ ‘trompe l’oeil frescoes,’ and the ‘Panorama’ tried to overcome the limitations of representation within the analog image space [i.e. the dogmatism of the frame – M.H.]”[30] To add upon, such endeavors could likewise be traced in the 19th and 20th centuries with the proliferation, respectively of still stereoscopic images and prop-masters accessible to a mass audience. Therefore I infer that besides a desire for a total work of art that gathers together different mediums under a self-contained medium, there has also been a wish to enter the frame. If we consider the Renaissance-era figure Leon Battista Alberti, who metaphorically described the painting canvas as a ‘window’ to the world, we can see a longstanding desire to open this ‘window’ on the represented landscape and step into it, rather than gazing at the landscape from distance behind the window. A further proof for the historical urge to pass through the frame is detectible noticing that although “(...) the CVR [cinematic VR – M.H.] experience trades on the viewer’s perception of a holistic 360-degree environment – it remains a spatial illusion generated from two-dimensional image(s). This illusory capacity of CVR has a rich media archaeology, from still stereoscopic images and

magic lantern slides to Georges Méliès’ magician-inflected filmmaking, the development of deep-focus cinematography and the immersive stereoscopic (3D) cinema.”[31] However, in my view, such attempts to force a 3D illusion from a 2D image are not firstly mature and widely practiced enough, thus they do not have remarkable aesthetics worth building the foundations of a potential imagery framework for narrative VR on top of them.

Fast forwarding to the current era, Freyer-muth, in the same article, provides a bridge to our contemporary times, by speaking about ‘software,’ as a new apparatus that has addressed, (1) the lack of a holistic site (a total work of art) for production and reception of separate analog media, and (2) the absence of immersion in analog media due to their hardware framing and/or audience distancing. However, in opposition to the absence of immersion in analog media, Ryan describes the novel as an immersive medium, stating “metaphors of language dramatize the reading experience as an adventure worthy of the most thrilling novel: the reader plunges under the sea (immersion), reaches a foreign land (transportation), is taken prisoner (being caught up in a story, being a captured audience), and loses contact with all other realities (being lost in a book).”[32] Freyer-muth goes on to say that virtualization put different media on the same level for the first time, as separate analog mediums’ content “could be produced virtually and stored within the universal transmedium of software,”[33] pointing out that this fusion of media in software helps established academic disciplines, such as fine arts, film, literature, and theater to overcome their strict and restricting subject boundaries.[34] For instance, in our case, VR films could be interpreted as the emancipation of cinema from what Alejandro González Iñárritu calls “the dictatorship of the frame.”[35] In a broader sense, we could view the fusion and liberation of established art forms as a positive development, since aesthetics evolves by challenging traditional rules and conventions, creating a sense of unfamiliarity in the context of formalist art theory.

[30] G.S. Freyer-muth, op. cit., p. 100; B.M. Stafford, F. Terpa, I. Poggi, *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*, Getty Research Institute, Los Angeles 2001.

[31] M. Ross, A. Munt, op. cit., pp. 194–195.

[32] M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, John Hopkins University Press, Baltimore 2015, p. 93.

[33] G.S. Freyer-muth, op. cit., p. 106. See also L. Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury Publishing USA, New York 2013.

[34] G.S. Freyer-muth, op. cit., p. 106.

[35] Los Angeles County Museum of Art [LAC-MA] 2017, <https://www.lacma.org/art/exhibition/alejandro-g-inarritu-carne-y-arena-virtually-present-physically-invisible> (accessed: 13.11.2024).

Omnidirectional Space

While cinematic VR aligns with the artistic aims of painting, photography, and cinema, its spherical view disrupts the conventional perspective, challenging the traditional beyond-the-frame viewing position.[36] The struggle is to come up with new strategies for image composition. To put it into action, we need to think of circular geometry: a paradigm shift from square to circle. VR experiences have no screen edge, and their surround image dissolves the viewer in themselves. This contrasts with classic fine arts, where a human's awareness of their visual perception has been limited by merely examining the framed images. Consequently, it would be hard to perceive how we see and experience the 360-degree atmosphere if we merely studied visual arts. In terms of understanding the human vision and spatial experience of an environment, it could be beneficial to refer to cognitive science, architecture, and game studies, respectively. However, delving into these topics would go beyond the scope of this introductory paper, which aims to provide a broad overview.

In this regard, the first concept I would like to tackle is field of view, also usually referred to as field of view (FOV) in the VR context. FOV indicates the extent of the visual environment that a person can see through HMD at any given moment. In VR, the FOV changes as a result of the viewer rotating and changing their gaze perspective. I believe that in VR the changes in FOV are not predictable *per se*, and vary between each individual viewer. The FOV changes are based on viewers' subjective preferences and habits coming from their VR product consumption and general audiovisual media exposure. On the other hand, VR authors implement audiovisual cues to retain their authorial control and to direct the viewer's gaze to the preferred field of view – the FOV that the main action and narrative are taking place in. “A user in CVR [cinematic VR – M.H.] is only able to look in one specific direction at any given time, meaning that other parts of

the narrative environment are not visible, as is the case with action off-screen in film.”[37] And this becomes of great importance, as Ross and Munt discuss when we consider that narrative in cinematic VR is going to be spread, as narrative installments, all over the 360-degree environment, where the idealized viewer/VR camera rig is at the center.[38] In the same vein, empirical research by Gödde et al. found that in VR experiences there is a blind spot of about 50 degrees, where elements will most likely be ignored or missed by the viewer.[39] Such an assumed blind spot could be interpreted as off-screen space in 2D film, or as an analogy, the world of narrative in VR could end at the edges of this blind area, akin to how the world beyond the table figure in still life paintings ends. The existence of such a hypothesized blind area could be something of a comfort zone for VR directors, allowing them to retain greater control over the audience's gaze. In the same regard, Ross & Mund enlighten us that:

there can be a flux between the use of full 360-degree space and more contained FOV like in 180-degree films. As VR films are stitched image blocks, it is possible to crop out parts of the image for artistic purposes, making the experience less circular but not entirely 2D [rectangular – M.H.]. However, not many creators have attempted to confine the space, while mostly adhering to the whole 360-degree round virtual environment. In the same vein, for example, positioning the camera close to a wall, door or other hard surface creates space that is unlikely to be looked at, [as it is a – M.H.] ‘dead’ [space – M.H.], without the possibility of action... [also useful to

[36] E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trans. Christopher S. Wood, Zone Books, Michigan 1997.

[37] J. Mateer, op. cit., p. 10.

[38] M. Ross, A. Munt, op. cit.

[39] M. Gödde et al., *Cinematic Narration in VR – Rethinking Film Conventions for 360 Degrees*, [in:] *Virtual, Augmented and Mixed Reality: Applications in Health, Cultural Heritage, and Industry: 10th International Conference, VAMR 2018, Held as Part of HCI International 2018, Las Vegas, NV, USA, July 15–20, 2018, Proceedings, Part II*, eds. J.Y.C. Chen, G. Fragomeni, Springer, Berlin and Heidelberg 2018.

consider – M.H.] how rhythms between extended and constrained views can be used in conjunction with the narrative...[40]

To put it simply, VR directors struggle to reconcile editorial control, achieved by confining the changing field of view, with the unnegotiable promised immersivity of VR technology. It is a paradox between omni-directional imagery and uni-directional control. As a response to this dilemma, a VR director has two options: (1) Try to draw the viewer's attention to the right action, whether with changing the *mise-en-scène*, like a change in lighting or moving an object/character/camera or an audio cue, especially as our ears, unlike our eyes, are not focused in one direction, making omnidirectional audio cues in VR an effective orientation tool. (2) Avoid any explicit guidance and intentionally disorient the viewer within the space. Here the focus is on making space itself the main character. Consequently, the viewer's attention is not directed to a specific point; instead, they are consistently observing the protagonist (the space) regardless of the direction they are looking at. The latter approach creates a feeling of immediacy and freedom for the viewer to look around, which is an inherent feature and promise of 360-degree film imagery. This immediacy could be explored further, particularly in the realm of documentary filmmaking.

So far, I have discussed the overall nature of spherical space in VR. Naturally, the omni-directional space of narrative VR occasionally features characters, and the imagery characteristics of VR discussed here eventually affect the viewer's visual perception of those characters. To exemplify this, if a character in a VR environment is seated and then stands up, a viewer experiencing the VR film in a seated position will tilt their head up to keep the character in

their field of view. In film language, this results in a shift from an eye-level shot to a low-angle shot. While the same action in a linear film can be executed with a camera tilt too, that would not be the only option. In standard continuity film grammar, such an action of a character standing up from a seated position is often split in a match cut between two shots with different perspectives. Hence, unlike cinema, where we can hide the dead time of acting through montage and decoupage, in VR, such dead time (in the context of our example the action of a character standing up from a seated position and moving elsewhere) is likely to be shown in real time due to the unappealing and jumpy nature of short cuts in VR. In other words, the acting time and space in VR, as a spatial medium, is more akin to performative arts than to cinematic performance, while in cinema, the carefully controlled frames featuring characters are reminiscent of the depiction of figures in paintings. In addition, the fisheye lenses of 360-degree cameras distort any subject within a range closer than one meter, which limits the use of close-up shots and other close shots such as insert shots. This limitation further aligns actor performance in VR environments with performative art roots.

In the same vein, with regard to character blocking in *mise-en-scène*, Pope et al. present[41] a comparison between the narrative use of space in theatre and VR-based content. Specifically, they emphasize that VR film directors can draw inspiration from stage actor blocking. According to Pope et al., for instance, like theater, high-status characters can be given more physical space around them, aligning with research that reveals those with the most speaking rights tend to have more space around them. Likewise, inspired by theater, they suggest positioning the sympathetic character(s) significantly closer to the camera/viewer (*idem*). Therefore, I argue that in VR film, instead of utilizing 2D space within frame sizes like close-ups, medium shots, and wide shots, actors could dynamically engage in 3D spatial interpersonal interactions, not only with each other but, most

[40] M. Ross, A. Munt, *op. cit.*, p. 21.

[41] V.C. Pope et al., *The Geometry of Storytelling: Theatrical Use of Space for 360-Degree Videos and Virtual Reality*, [in:] *Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Denver 2017.

importantly, with the viewer/camera. In this sense, the role of choreography and employing techniques akin to those used in theatre naturally becomes highly important. This has led VR creators to adopt 'spatial' storyboards, which are closer to floor plans instead of classic film framed 2D storyboards. In fact, performative arts venues such as prosceniums traditionally employ stage diagrams to delineate available spaces for performance, partitioning the set into various sections such as stage center, stage right, downstage left, upstage right, and so forth. Drawing inspiration from these conventions may prove advantageous for the refinement of spatial storyboarding and the development of pragmatic terminology for filmmaking in virtual reality.

Building on VR's specific attributes and complications regarding the narrative space, as discussed in previous paragraphs, to further improve our understanding of the omnidirectional space of VR, I conclude this chapter by contextualizing the media culture in which the narrative VR experiences are being created. Freyermuth discusses how a shift in storytelling is discernible in our times. He considers the aesthetics of 'world-building' to be a key feature of narratives in digital cultures by driving our attention to the shift from plot development / succession to spatial exploration in worlds / layering.[42] However, while such environmental storytelling is more commonly explored in gamified VR experiences, it appears increasingly in cinematic VR experiences as well.

Omniscient Viewer

Paralleling the paradox of VR's ever-changing field of view and the director's struggle to control imagery, when VR creators work on a VR narrative, they encounter a similar dilemma, a 'narrative paradox,' so to speak. This tension arises from the viewer's desire for freedom of choice versus the director's control over how the narrative unfolds. The paradox lies in the omniscient viewer's potential to manipulate the plot versus the VR experience creator's wish

to steer the sequence of events in plot. Now, with a formalist lens, according to Bordwell, a plot is not only shaped from narrative devices, such as dialogues, narrations, etc., but also stylistic devices, such as framing, lighting and sound.[43] Hence, we can naturally argue that the VR viewer's ability to manipulate the plot(narrative) arises from their freedom to look at different fields of views (a stylistic tool) in the 360-degree space, potentially overlooking or downplaying certain narrative bits in one FOV while focusing intensely on another FOV.

Now, I explore the notion of 'point of view' (POV) and its role in VR, which is closely related to the changing FOV and plot manipulation affordances of VR. The medium of VR places significant emphasis on its viewer's point of view. I would argue that this emphasis on POV is even more pronounced than in legacy media. As a matter of fact, VR by design 'demands' putting the emphasis on the 'role' of POV; in other words, VR needs to justify the viewer's role. I argue that this emphasis is a result of the physics of VR medium. VR pairs of lenses are positioned very close to the viewer's eyes, and the audio output is in close proximity to the viewer's ears, making VR one of the most physically proximate audiovisual reproduction mediums to the human body. The tangible VR apparatus' physical proximity to its audience, in addition to its haptic feel on viewer's face, and more importantly, the complete detachment of spectator from audiovisual reality, enhances the medium's physical and consequently psychological subjectivity. This leads to an inherent focus on the viewer's role. However, in cinema or theater, the audience experiences physical distance from the image plane, whether this be the 'screen' in the context of cinema or the 'stage' in the theatrical context. This physical distance could 'potentially' make the experience more distanced and objective, not to mention that,

[42] G.S. Freyermuth, op. cit., pp. 118–121.

[43] D. Bordwell, K. Thompson, J. Smith, *Film Art: An Introduction*, McGraw Hill, New York 2024.

unlike VR, the sense of apparatus haptics and a total absence from reality in these mediums are not usually at interplay.

According to Syrett et al., transitioning from a 2D flat video to an immersive medium, it is unsurprising that researchers have observed a significant shift in point of view (POV). In immersive media, the viewer is positioned at the center of the scene, as opposed to observing a rectangular flat screen.[44] With “this new POV [assuming at the center of the scene – M.H.], the viewer becomes the narrator, since they can choose what to look at and what to understand.”[45] In other words, the viewer’s role is tied to different narrative POVs.

Like literature and cinema, narrative VR experiences can offer various points of view to their audience. In many VR pieces, the viewer is placed directly in the story through a first-person point of view. This perspective usually makes the viewer the protagonist, immersing them fully in the narrative. They see the world through the character’s eyes and experience events as if they are happening to them. First-person POV often involves a higher level of interactivity, with viewers making choices that affect the environment. Sometimes the plot cannot move forward without the interactor’s participation, making the narrative time and space proportional to the viewer’s interactions. Alternatively, some VR experiences position the viewer as an invisible, passive spectator observing the story from a third-person point of view. In this role, the viewer witnesses the events unfolding without directly influencing them. This perspective has been likened to that of a ghost, observing the world without being seen or heard. At the same time, it is possible

to draw an analogy between the VR camera in this POV and a surveillance camera’s perspective. This POV lets viewers keep a distance from the characters and events, making it ideal for reflective stories, which is a common practice in VR documentaries. In certain cases, the viewer assumes a second person POV, receiving social acknowledgment from other characters, typically addressed with the pronoun ‘you’ or receiving glances from other characters. While the second person POV has been used rarely in legacy media, it remains a popular choice in interactive fiction due to its sense of immediacy and immersion.

Naturally, these POVs could change in one piece, just as novels and films have an established practice of doing so. However, as discussed earlier, due to the extra functions of VR mentioned here, the viewer’s role and their assigned POVs become more sensitive subjects compared to legacy lean-back, distanced media. Now, this could be either the strength of a VR piece or its weakness. In addition, due to the discussed proximity of VR, embodying a character’s POV firsthand or observing other characters up close can deeply affect viewer empathy and feelings, which creators should handle responsibly. Overall, the most effective POV tailored for cinematic VR is one that makes the viewer feel that they could not have had this ‘experience’ in any other medium but VR. As the time of writing this article, opting for the VR medium to narrate a story remains a bold artistic decision, demanding validation from creators. This validation is crucial for various purposes, including securing funding and pitching ideas, as well as maintaining the balance between form and content. I argue that considering the role of the viewer (narrative POV) is paramount in meeting the standards of this social validation process.

Conclusions

In conclusion, while the exploration of narrative VR experiences reveals a multifaceted landscape influenced by concepts such as im-

[44] H. Syrett, L. Calvi, M.S. Van Gisbergen, *The Oculus Rift Film Experience: A Case Study on Understanding Films in a Head Mounted Display*, [in:] *Intelligent Technologies for Interactive Entertainment: 12th EAI International Conference, INTETAIN 2020, Virtual Event, December 12–14, 2020, Proceedings*, eds. N. Shaghghi et al., Springer, Berlin and Heidelberg 2017.

[45] L. Tong, op. cit., p. 4.

mersion and interaction, which have been subject to debate extensively in other literature, this study focused on VR experiences akin to linear recorded media (films) for a more streamlined analysis of topics such as field of view, point of view, and plot succession in the context of established general film language. This paper identified an inherent paradox in VR format, which lies between the simultaneous viewer freedom and creator's directorial control. In fact, this hypothesis posits that in VR design there is an inherent tension between the viewer's agency in interpreting the story in an uncertain way and the VR creator's attempts to retain artistic control in unfolding the narrative. This tension is not unique to the VR medium. However, through this study, I have argued that the functions of virtual reality as an art medium – specifically, the significant authority and interpretative freedom granted to the spectator, which are less pronounced in legacy formats—have intensified this tension compared to VR's predecessors.

In this regard, this article identified two primary formal affordances of VR that contribute to this paradox: (1) the omnidirectional nature of space and (2) the omniscient viewer seeking to identify their role. These two represent a paradigm shift, where the audience becomes the primary author and narrator of the work. I acknowledge that this emphasis on viewer participation and freedom may evoke comparisons to games. However, delving into this perspective was outside the scope and focus of this article.

Last but not least, I am conscious that both the literature review conducted and my personal discussions have focused on narrative space, while narrative time and specific temporal considerations are absent from this research. Indeed, time is a crucial aspect of any narrative vehicle, especially when considering its proportional and interdependent relationship with space across various narrative mediums. Ultimately, this introductory piece lays the groundwork for cinephiles to delve deeper into researching and exploring narrative VR

experiences. Despite the challenging nature of storytelling in VR, it shows significant potential to become a major narrative form in the near future.

B I B L I O G R A P H Y

- Bordwell David, Thompson Kristin, Smith Jeff, *Film Art: An Introduction*, McGraw Hill, New York 2024.
- Dooley Kath, *Storytelling with Virtual Reality in 360-Degrees: A New Screen Grammar*, "Studies in Australasian Cinema" 2017, no. 11(3), pp. 161–171. <https://doi.org/10.1080/17503175.2017.1387357>
- Freyermuth Gundolf S., *Transmedia Storytelling. Twelve Postulates*, "Clash of Realities 2015/16: On the Art, Technology, and Theory of Digital Games", [in:] *Proceedings of the 6th and 7th Conference*, Bielefeld, transcript 2017, pp. 97–126.
- Gödde Michael et al., *Cinematic Narration in VR – Rethinking Film Conventions for 360 Degrees*, [in:] *Virtual, Augmented and Mixed Reality: Applications in Health, Cultural Heritage, and Industry: 10th International Conference, VAMR 2018, Held as Part of HCI International 2018, Las Vegas, NV, USA, July 15–20, 2018, Proceedings, Part II*, eds. Jessie Y.C. Chen, Gino Fragomeni, Springer, Berlin and Heidelberg 2018, pp. 184–201.
- Grau Oliver, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, MIT Press, Massachusetts 2002.
- Ijäs Nina, *Transitioning Between Worlds Editing and Pre-Production in Cinematic Virtual Reality*, Master thesis, Aalto University of Art, Design and Architecture 2016.
- Manovich Lev, *Software Takes Command*, Bloomsbury Publishing USA, New York 2013.
- Mateer John, *Directing for Cinematic Virtual Reality: How the Traditional Film Director's Craft Applies to Immersive Environments and Notions of Presence*, "Journal of Media Practice" 2017, no. 18(1), pp. 14–25. <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1305838>
- Nielsen Frank, *Surround Video: A Multihead Camera Approach*, "The Visual Computer" 2005, no. 21(1), pp. 92–103. <https://doi.org/10.1007/s00371-004-0273-z>
- Panofsky Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, trans. Christopher S. Wood, Zone Books, Michigan 1997.
- Pope Vanessa C. et al. *The Geometry of Storytelling: Theatrical Use of Space for 360-Degree Videos and Virtual Reality*, [in:] *Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Denver 2017.

- Ross Miriam, Munt Alex, *Cinematic Virtual Reality: Towards the Spatialized Screenplay*, "Journal of Screenwriting" 2018, no. 9(2), pp. 191–209. https://doi.org/10.1386/josc.9.2.191_1
- Ryan Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, John Hopkins University Press, Baltimore 2015.
- Stafford Barbara M., Terpak Frances, Poggi Isotta, *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*, Getty Research Institute, Los Angeles 2001.
- Syrett Hannah, Calvi Licia, Marnix S. van Gisbergen, *The Oculus Rift Film Experience: A Case Study on Understanding Films in a Head Mounted Display*, [in:] *Intelligent Technologies for Interactive Entertainment: 12th EAI International Conference, INTERTAIN 2020, Virtual Event, December 12–14, 2020, Proceedings*, eds. Navid Shaghghi et al., Springer, Berlin and Heidelberg 2017, pp. 197–208.
- Tong Lingwei, Lindeman Robert W., Regenbrecht Holger, *Viewer's Role and Viewer Interaction in Cinematic Virtual Reality*, "Computers" 2021, no. 10(5), article 66, pp. 1–17. <https://doi.org/10.3390/computers10050066>

Plagiat w dobie sztucznej inteligencji

MAREK HENDRYKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Plagiat w dobie sztucznej inteligencji* [Plagiarism in the Age of Artificial Intelligence]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 405–414. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.24>

This essay is devoted to theoretical reflections on the practice of using text-generating artificial intelligence programs for plagiarism. The author puts forward the thesis that network tools and advanced AI programs are not the "culprits": the real perpetrator of plagiarism always turns out to be the person who used them for this purpose.

KEYWORDS: Internet, artificial intelligence, message, authorship, plagiarism, science, art, culture, creation, reproduction

Ewolucja plagiatorstwa

Podrabianie autorów, plagiatorskie kradzieże cudzych dokonań naukowych, utworów literackich czy artystycznych, pirackie wydania znanych dzieł... Wszystko to niekiedy jeszcze się zdarza, lecz z dzisiejszej perspektywy wydaje się należeć raczej do procederów minionych.

Plagiat i plagiatorstwo ewoluują w miarę, jak zmieniają się kultura, cywilizacja i ludzki umysł. W dobie obecnej zdajemy sobie z tego sprawę bardziej niż kiedykolwiek w przeszłości. Dzisiejsze procedery plagiowania w dość niewielkim stopniu przypominają dawne czasy. Plagiat w wersji, by tak rzec, „klasycznej” nie zniknął, owszem przetrwał i nadal istnieje, ale zdarza się dziś sporadycznie. Natomiast w obiegu publicznym kursują aktualnie niezliczone wytwory plagiatorskie, których wyprodukowanie stało się możliwe tylko przy użyciu nowych i najnowszych technologii.

Za sprawą dynamiki współczesnego postępu technologicznego w grę wchodzi rodzaj nieustającego sprzężenia zwrotnego. Wymyślamy i produkujemy coraz bardziej zaawansowane modele generatywne oraz tekstotwórcze ekstensje, które otwierają nowe sposoby i metody działania. Te z kolei prowadzą do kolejnych jeszcze bardziej zaawansowanych wynalazków i wymyślnych urządzeń, które... itd.

Andy Warhol, sprawca niedysiejszej rewolucji w dziedzinie malarstwa i sztuk graficznych, skonfrontowany z dzisiejszymi możliwościami techniki reprodukcji obrazów z pewnością zrezygnowałby z użycia od wieków znanej i wykorzystywanej przez niego techniki sitodruku, przenosząc swoje zainteresowanie na cyfrowe techniki i metody powielania.

Wątpliwe zresztą, czy sama sygnatura tego twórcy – skądinąd ceniona – wystarczyłaby, aby jego hipotetycznie stworzone w nowej erze obrazy wystawione dziś na aukcję osiągnęły równie astronomiczne ceny, jak dawne. Wolno natomiast przypuszczać, iż beniaminek popkultury lat sześćdziesiątych zapewne sięgnąłby dzisiaj po aplikację spod znaku AI o nazwie Midjourney, oferującą możliwość generowania plików graficznych, dla których punktem wyjścia są pomysły zadawane przez użytkowników.

Powołanie się na fenomen twórczości plastycznej Warhola nie jest przypadkowe. To już nie są dawne ready made Duchampa, przemieniające przedmiot codziennego użytku w obiekt artystyczny. Dekady później praktyka twórcza amerykańskiego artysty zmieniła sporo, gdy mowa o tradycyjnych kryteriach oryginalności i autorskości. Puszka zupy Campbell uwidoczniła na obrazie w funkcji pełnoprawnego dzieła okazała się puszką Pandory, otwierając

odmienne niż dotąd seryjno-przemysłowe podejście do wyznaczników sztuki.

W kwestii refleksji nad plagiatem wydaje się, że po raz kolejny w dziejach kultury mamy obecnie do czynienia z syndromem okresu przejściowego.

Z jednej strony – to, co niepowtarzalne, unikatowe, oryginalne, jedyne w swoim rodzaju, sygnowane przez uznanych artystów nie tylko posiada nadal wartość, ale wciąż na niej zyskuje. Z drugiej – w różnych dziedzinach da się zauważyć zbiorowe zobojętnienie wobec mnożących się przypadków dokonywania plagiatu. Zobojętnienie owo można zasadnie uznać za jeden z charakterystycznych symptomów współczesnej kultury.

Trudno się zresztą dziwić przejawom tej obojętności, skoro niezliczone, masowo produkowane wytwory konsumpcyjne będące ewidentnie plagiatami – *sui generis* klonami z przetransponowanych za pomocą nowego medium cudzych twórczych dokonań – uległy psychospołecznemu uzwykleniu, przepelniając zunifikowaną przemysłową codzienność, w której wszyscy wspólnie egzystujemy.

Sieć dostarcza nam niezliczonych radości i poznawczych satysfakcji, ale też szeregu zagrożeń. Niektóre dotyczą nas indywidualnie, inne mają rozległy zasięg zbiorowy. Należy do nich między innymi kryzys wartości tradycyjnie utożsamianych z autorstwem.

Cóż z tego, powie ktoś, że czerpiemy pełnymi garściami z cudzego dorobku? Co w tym złego? To przecież wspólne dziedzictwo ludzkości. Ważne, że od teraz powszechnie dostępne – osiągalne dosłownie na wyciągnięcie ręki.

Powszechna dostępność indywidualnego akcesu do zasobów Sieci sprawiła, iż w poczuciu większości użytkowników jej zawartość ucho-

dzi za dobro wspólne należące do wszystkich, czyli w praktyce do nikogo. Do przeświadczenia tego dochodzi coś jeszcze, a mianowicie wspomniana przed momentem postępująca erozja poczucia wagi i znaczenia różnych odmian autorstwa.

Jednym z dalekosiężnych skutków upowszechnienia Internetu stało się wszechobecnie panujące domniemanie bezautorskości umieszczanych w nim i pobieranych z niego przekazów werbalnych, muzycznych, ikonicznych, audio-wizualnych etc. Trafiając do Sieci, stają się one niejako dobrem pospólnym i niczym, które zdaje się nie mieć autora i – jako obiekt tekstowy będący pierwotnie czymś utworem powszechnie dostępny oraz dowolnie wykorzystywany – funkcjonuje poza prawem. Rzecz można, że z tego powodu dostępne już dzisiaj modele generatywne spod znaku AI (ChatGPT, Gemini, SORA, generatory grafik etc.) ośmieliły plagiatorów w stopniu dotychczas nieznanym.

Nie każde naśladownictwo

Nie każde naśladownictwo bywa automatycznie plagiatem. Usankcjonowaną – zarówno kulturowo, jak i pod względem prawnym – formą przejęcia utworu pozostają przecież: przywołanie (cytat), tłumaczenie, kopia oraz reprodukcja. Pod warunkiem że wykonane zostały z poszanowaniem praw przysługujących właścicielowi, z należnym wobec nich respektem, nie nazwiemy tych form plagiatem.

Uprawnionym przejęciem cudzego utworu, stylu, metody twórczej – nie wymagającym żadnej zgody i w pełni dopuszczalnym w kulturze – są również pastisz, parodia i trawestacja[1]. W ich przypadku mamy do czynienia z zaanektowaniem i wykorzystaniem takich czy innych wyróżniających cech cudzego utworu, ale nie z plagiatem.

W odróżnieniu od pastiszu, parodii i trawestacji, plagiat we właściwym sensie owego bezprawnego działania jest przestępstwem i ekscesem kulturowym, które można by określić mianem abordażu czy też wrogiego przejęcia[2].

[1] Zob. J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 355–390.

[2] „Plagiat – pisze Marek Zaleski – stanowi wrogie przejęcie cudzej własności, pogwałcenie obowiązujących norm” (M. Zaleski, *Plagiat jako przechwycenie*, *Teksty Drugie* 2023, nr 4, s. 35).

Plagiator to ktoś, kto okrada autora z symbolicznej i materialnej własności, wyzuwa go z przysługujących mu praw. Sam zaś plagiat, którego się dopuścił, *de facto* szkodzi autentycznemu rozwojowi kultury. Oznacza bowiem wtórność – ogranicza wyobraźnię i w konsekwencji cofa ludzkość w jej duchowym rozwoju.

Twórczość naukowa i artystyczna, aby mogły się bujnie rozwijać, muszą pozostawiać przejawami wolności ludzkiego umysłu – sferą nieskrępowanego kreowania rzeczy prawdziwie oryginalnych. W przeciwnym razie nauka i sztuka zatracają własny wigor i przysługujące im społeczno-kulturowe znaczenie. Produkt imitatorski będący plagiatem można rozpoznać po tym, że nie wnosi on do kultury żadnej wartości dodanej.

Casus van Meegerena

Słynny XX-wieczny fałszerz Han van Meegeren udowodnił, że jest mistrzem w dziedzinie dawnych technik malarskich. Jego prace trafiały na rynek sztuki i do muzeów, zaopatrzone w autorytatywne opinie i certyfikowane ekspertyzy znawców. Pasjonująca historia namalowanych przez niego licznych fałszyfikatów, zwłaszcza kilku rzekomych dzieł Jana Vermeera, do dzisiaj wywołuje niemałe kontrowersje.

Trwająca długi czas aktywność plagiatorska van Meegerena postawiła w odmiennym świetle szereg kwestii dotyczących plagiatu. Opanowawszy do perfekcji dawne techniki malarskie, doskonale podrabiał cenione przez siebie malarstwo mistrzów niderlandzkich XVII wieku. Czynił to z tak zdumiewającą wprawą, że szereg jego prac – wycenianych na ogromne sumy, nabywanych przez najbogatszych i będących ozdobą renomowanych kolekcji muzealnych – latami uchodziło za autentyki.

Nieco mniej znana, choć z punktu widzenia niniejszych rozważań równie pogładowa, jest kariera innego fałszerza dzieł sztuki Elmyra de Hory'ego. W odróżnieniu od van Meegerena wyspecjalizował się on w podrabianiu sztuki szeregu współczesnych mistrzów malarstwa:

Matisse'a, Vlamincka, Renoira, Degasa, Picabii, Dufy'ego, Chagalla, Modiglianego i in.

Dla potrzeb naszej refleksji na temat statusu wytworów AI szczególnie przydatny pozostaje casus dzieł nieistniejących, jakie wyszły spod ich ręki. Tworząc je z niezrównaną maestrią, i van Meegeren, i de Hory wchodzili w rolę ghostpaintera – alter ego danego malarza. W rezultacie tej uzurpacji nie tylko udalnie imitowali (podrabiali) jego kunszt, lecz także „pomnażali” dorobek o obrazy, których tamten nigdy nie namalował.

Czy byli plagiatorami? Niewątpliwie tak, ale w szczególnym sensie popełnianego fałszerstwa. Po mistrzowsku kopiowali bowiem cudze malarstwo, jego rozpoznawalny styl i gamę charakterystycznych środków wyrazu. Atrybuując przy tym własne prace cudzym imieniem, sugerowali, że w grę wchodzi zapoznany autentyk. Tworzyli obrazy, żeby przypisać je komuś drugiemu, cieszącemu się uznaniem i sławą. Tak czy inaczej, obaj fałszerze podszywali się pod innych, przypisując sobie ich kunszt i imię.

Dylematy atrybucji dzieła artystycznego nie od dzisiaj stanowią twardy orzech do zgryzienia i pole minowe dla literaturoznawców, muzykologów, filmoznawców, muzealników, historyków sztuki, zwłaszcza uznanych w kręgach handlu sztuką rzeczoznawców malarstwa.

Eksperskie kompetencje tych ostatnich zarówno van Meegeren, jak i de Hory – wiedzeni pragnieniem osobistej zemsty – niejednokrotnie ośmieszali, uzyskując od nich oficjalne potwierdzenie przypisanej danemu mistrzowi atrybucji rzekomo nowo odkrytego dzieła. Obrazu, który własnoręcznie sprokurowali – ostentacyjnym gestem ujawnienia własnego fałszerstwa, demaskując następnie mylność ekspertyzy.

Do legendy przeszedł powojenny proces van Meegerena, podczas którego na prośbę sądu namalował mistrzowsko sfalsyfikowany przez siebie obraz Vermeera van Delft. Innym razem stworzył imitację nieznanego dzieła pędzla Rembrandta. Kiedy eksperci oficjalnie potwierdzili jego autentyczność, przekonał nieprzekonanych o popełnionym fałszyfikacie do-

piero wówczas, gdy na ich oczach własnoręcznie zniszczył namalowany przez siebie obraz.

Plagiat w infosferze

Dynamika rozwoju współczesnych technologii sprawiła, że od czasów fałszerzy w rodzaju van Meegerena i de Hory'ego wiele się zmieniło. Mowa nie tylko o poszerzających się stale możliwościach technicznych, lecz o przeobrażeniach świadomości w pojmowaniu plagiatorstwa.

Plagiatowanie stało się wręcz dziecinnie łatwe. Procedery z nim związane uległy, by tak rzec, wysubtelnieniu, nie uchylając jednak kwestii naganności czynów tego rodzaju – wprost przeciwnie, stawiając ją na nowo. Obchodzenie bowiem zarzutu plagiatu osiągnęło dziś taką biegłość, iż okazuje się być „sztuką” czy może raczej umiejętnością samą w sobie.

Nowoczesne technologie, z jakimi mamy do czynienia w dzisiejszej infosferze i audiosferze, nie tylko zaoferowały plagiatorom całkiem nowe sposoby dokonywania plagiatu, lecz także przyczyniły się do psychospołecznej i socjokulturowej destrukcji autorstwa jako wartości. Głębokiej przemianie uległy przez to jego kryteria ocenne.

Z jednej strony – plagiat w postaci obrazów wizualnych, dźwiękowych lub audiowizualnych wydaje nam się czymś uderzająco oczywistym ze względu na ekranową obecność skopiowanego i zawłaszczonego przez kogoś cudzego materiału.

Z drugiej – nasuwają się uzasadnione wątpliwości, czy działanie tego rodzaju istotnie wyczerpuje znamiona przestępstwa popełnionego w kontekście całokształtu pojęcia plagiatu audiowizualnego. Innymi słowy: czy w praktyce plagiatowania, z jaką mamy do czynienia w dobie dzisiejszej, nie występują także rozmaite inne nieznanne uprzednio, wyrafinowane sposoby i warianty dokonywania plagiatu?

Generowanie tekstów symulujących aktywność intelektualną spod znaku AI postawiło ludzkość przed dylematami i pytaniami, na które nie ma łatwej odpowiedzi. Czy wyprodukowany w ten sposób przekaz – przez fakt,

że jest patchworkiem zestawu cudzych (resp. „niczych”) zdań, opinii, sądów, treści, twierdzeń i poglądów – znosi całkowicie potrzebę pamięci o autorstwie każdego z użytych elementów? W moim przekonaniu, każe o nie zapytać. Mam jednak wątpliwość, czy tysiące innych użytkowników zgodzą się z tym nakazem.

Sztuczny intelekt wchodzi dziś do naszego życia jako humanoidalny pseudopodmiot wyposażony technologicznie w wysoki stopień niezależności od człowieka. Nie jest przy tym czymś nieomylnie doskonałym. Wyprodukowane przez niego przekazy zawierają bowiem rozmaite przeinaczenia i błędy (bywa, że rażące), choć wyuczono go momentalnie je korygować.

Generalnie jednak powiadomienia sieciowe, które produkuje, przejawiają niejednokrotnie zaskakującą tekstotwórczą inwencję, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom i potrzebom rzeszy użytkowników. W efekcie sprawiają wrażenie czegoś „bezautorskiego” i „bezpodmiotowego”, a udział czynnika plagiatorskiego schodzi w nich na dalszy plan.

Wraz z tym zmieniają się standardy traktowania autorstwa. Rozeznanie co do zaistnienia plagiatu w tak złożonej sytuacji nie jest kwestią łatwą i wymaga od biegłych wysokiego stopnia merytorycznej kompetencji. Plagiat nowoczesny – kompilujący wyimki bezumownie zapożyczonych od kogoś, zawłaszczonych utworów i myśli – forsuje to, co wtórne, nieustannie pochłaniając i pożerając coraz to szersze terytoria oryginalnej twórczości.

Obiektem plagiatowania stają się cudze słowa, dźwięki, obrazy, wizerunki, cudze twory wyobraźni, myśli, koncepcje, wizje twórcze. Zachodzi pytanie: kto (bo przecież nie co) popełnia ów plagiat? Dla wielu użytkowników to nieistotne, skoro rezultat tych operacji stanowi wypadkową fenomenalnych możliwości Sieci połączonych i skonfigurowanych z możliwościami sztucznej inteligencji.

Dzisiejsze procedery plagiatorstwa spod znaku AI stawiają dotychczasowe pojęcie plagiatu w odmiennym niż uprzednio świetle. Warto więc spojrzeć nań z nieco innej perspek-

tywy, rozpatrując w szerszym kontekście historycznym, co z kolei może prowadzić do odkrycia jego niekoniecznie tylko niszczycielskiej roli w przemianach, jakie dokonywały się i nadal dokonują w systemie kultury nowoczesnej.

Choć na to wygląda, nie maszyna samostnie generuje i produkuje inteligentne teksty. Wytwórcami tychże są każdorazowo ludzie usiłujący optymalnie zautomatyzować proces ich momentalnego (co budzi podziw) generowania. To ludzie bowiem opracowują prompty (instrukcje dla bota) i oni także programują i sterują czynnościami maszyny, obsadzając ją w roli kreatywnego pseudopodmiotu.

Sztuczna inteligencja nie tworzy dzieł sztuki, tylko generuje ich mniej lub bardziej udatne imitacje. Wytwory generowane przez sztuczną inteligencję nie są utworami w rozumieniu prawa autorskiego. Zasadniczym problemem, przed którym stoimy, jest umiejętność odróżnienia jednego od drugiego.

Czyżby w grę wchodziła tu kolejna odsłona Benjaminowskiego „dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej”? A jeśli w istocie tak sprawy się mają, kto wie, czy nie należałoby do antropokulturowych przeobrażeń zachodzących na naszych oczach podchodzić owszem krytycznie, lecz bez katastroficznego tonu – zachowując wobec nich konieczny sceptycyzm.

Sztuczny intelekt może się okazać całkiem wartościowym instrumentem akompaniującym – pomocnym w sferze ludzkiej kreacji. Choć sam nie tworzy i nie stworzy niczego oryginalnego, pod względem operacyjnym potrafi już dziś naprawdę wiele. Nigdy jednak nie zastąpi ani twórczej jednostki, ani zespołu twórców w ich odkrywczych kreatywnych poczynaniach.

Algorytmy prowadzą do naśladownictwa. Imitują, a nie kreują. Generalnie nie obawiam się rozwoju sztucznej inteligencji. W kwestii plagiatu żywię natomiast obawę co do tego, do czego AI może zostać praktycznie wykorzystana, ściślej: co może z nią uczynić jej użytkownik z premedytacją wstępujący w rolę plagiatora. Nie ona bowiem – wbrew temu, co się dość powszechnie na jej temat uważa – zasługuje na miano plagiatorki.

Nie obwiniam o nic inżynierii informatycznej spod znaku sztucznego intelektu. Upraszam jednak czytelników niniejszego eseju, aby wyrażone tu poglądy co do braku winy po stronie cyfrowego narzędzia nie potraktowali selektywnie i odrębnie, to znaczy w oderwaniu od sumy zawartych w nim przemyśleń, lecz zinterpretowali go w kontekście całości tych rozważań.

Plagiat, w każdym z poszczególnych przypadków jego popełnienia, stanowi kulturowy incydent – czyn umiejscowiony w określonym miejscu i czasie. Dawniej miał on charakter „lokalny” i ograniczony; obecnie występuje najczęściej z udziałem i za pośrednictwem Sieci, która nadaje mu zasięg niezmiernie szeroki, a co za tym idzie – nieporównanie bardziej od tamtych szkodliwy.

Jako ktoś, kto uzurpatorsko podszywa się pod innego autora, sieciowy plagiator zawłaszcza cudze, czyniąc samego siebie właścicielem nienależnych mu praw. Wyższego rzędu dobro, które znalazło się w jego posiadaniu, traktuje jako niczyje, bezautorskie i bezpodmiotowe. Nie zamierza przy tym pozostać anonimem. Odwrotnie, skwapliwie ujawnia swą tożsamość, składając pod wykorzystanym przekazem własny podpis i mieniąc się odtąd jego nadawcą.

Dokonyuje przy tym szczególnej odmiany przestępstwa dlatego, że odkrywczą prawdą, którą w swoim imieniu przekazuje, nie pochodzi od niego. Dodajmy, iż fałszerstwo, jakiego dokonał, przekreśla wartość rzeczy, pod którą własnoręcznie złożył autograf falsyfikatora.

Autorstwo w dobie sztucznego intelektu

Natura jest niedościgłą plagiatorką. Plagiuje wszystko. Od „żywiółków drobniejszego płazu” do bliźniąt i siedmioraczków. Odwiecznie praktykuje na własnym bezkresnym polu plagiatorstwa, osiągając w nim arcymistrzowską biegłość popełnianych form. Jako sprawczyni nie ogląda się na jakikolwiek kodeks. Celuje tylko w jednym: zapewnia sobie tą drogą przetrwanie.

Naturalia rządzą się własnymi prawami mającymi mało wspólnego z kulturą. Natura nie odróżnia dobra od zła i nie ma poczucia moral-

ności. Występujący odwiecznie i powszechnie w przyrodzie naturalny plagiat będący jej dziełem nie zna pojęcia kradzieży i z oczywistych względów nie podlega osądom trybunałów orzekających czyjąkolwiek winę. Nazywanie jej „przestępczynią” czy „plagiatorką” nie miałyby sensu.

Osobliwy paradoks plagiowania w dobie sztucznego intelektu tkwi w tym, że ocean informacji zawarty w Internecie i powszechnie dostępną możliwość czerpania z jego zasobów za pośrednictwem generatorów tekstu miliony internautów traktują na zasadzie *objets trouvés* jako coś „naturalnego”.

Sieciowe *silva rerum* w przekonaniu wielu użytkowników uchodzi za las bez właściciela – udostępniony nam wszystkim do odwiedzania go, buszowania po nim o każdej porze dnia i nocy i czerpania zeń, co komu potrzebne. Służy on ogółowi do pospólnego, niczym nieograniczonego użytku. A skoro tak, każdy może z niego korzystać i brać, ile tylko zechce.

Nieważne ocean czy las. Ważne, że infosfera nadal uchodzi w powszechnym przekonaniu za środowisko naturalne będące ziemią niczyją. Refleksja nad tym, że zawiera dobro czyjeś (resp. przez kogoś wcześniej wytworzone i autoryzowane), ustępuje miejsca ogólnie panującemu przeświadczeniu, iż opłacony abonament upoważnia użytkownika do wszystkiego. Kulturę Sieci i bazę, na której jest ona ufundowana, bierze się więc za „naturę”, czyli żywił sam w sobie niepodlegający regułom kultury i cywilizacji.

Wobec niemal lawinowo narastającego w ostatnich czasach procederu popełniania plagiatów czeka nas konieczność ponownego rozpoznania i zredefiniowania istoty samego zjawiska. Konieczność odpowiedniego zareagowania wymuszają na nas coraz to nowe sposoby i przemyślnie postaci plagiatu, z jakimi od niedawna mamy do czynienia w dzisiejszym świecie.

Plagiat nie jest fenomenem wyłącznie literackim bądź też językowym. Poza literaturą piękną i piśmiennictwem występuje w bardzo wielu innych dziedzinach: w muzyce, w sztukach pla-

stycznych, w architekturze, na scenie, w filmie, w piosence, w reklamie, w wideoarcie etc.

To samo niezmiernie szerokie spektrum występowania plagiatu daje o sobie znać również w naukach ścisłych, w naukach humanistycznych, w technice i w wynalazczości. W tej ostatniej sferze, aby zapobiec procederowi kradzieży i skutecznie chronić wynalazki w krajach cywilizowanych, wieki temu powołano urzędy patentowe.

Badania nad plagiowaniem i plagiatowością – ze względu na złożoność rozpoznawanego przedmiotu – wymagają współdziałania wielu różnych dziedzin, specjalności tudzież metod badawczych. Podobnie jak głębsza, metaprawnicza refleksja nad plagiatem i metodologia jego pojmowania nie powinna ograniczać się wyłącznie do rozstrzygania takich czy innych doraźnych kwestii o charakterze penitencjarnym, karnoprawnym bądź cywilnoprawnym.

Wypada w tym miejscu postawić sobie pytanie: skąd bierze się powszechnie artykułowana dzisiaj pełna obaw reakcja *homo informaticus* i osobliwa fobia towarzysząca ekspansji technologii spod znaku sztucznej inteligencji?

Jak się wydaje, generuje ją lęk przed utratą poczucia antropokulturowej niezastępowalności człowieka jako podmiotu twórczego. Lęk ów zdaje się być przynajmniej częściowo uzasadniony względami operacyjnymi, czyli tym, co wyprowadzona na bardzo wysoki pułap operacyjnego zaawansowania sztuczna inteligencja potrafi z siebie wygenerować, zastępując w tych czynnościach człowieka.

A potrafi naprawdę bardzo wiele. Tak wiele, iż wraz z udoskonalaniem repertuaru zadziwiająco zaawansowanych umiejętności, jakimi dysponuje AI, w oczach wielu przeciwników rysuje się na horyzoncie realna perspektywa przejęcia władzy wyposażonego w twórcze dyspozycje sztucznego intelektu nad rodzajem ludzkim.

W ostatnich kilkunastu miesiącach światową karierę zrobił wyprodukowany przez firmę OpenAI zaawansowany generator treści werbalnych i niewerbalnych pod nazwą ChatGPT. Różne użyteczne zastosowania tego urządzenia z miejsca skupiły na sobie uwagę milionów internautów.

Chodzi między innymi o program komputerowy chatbot – konwersator zaprogramowany na bazie niewyobrażalnie bogatych zbiorów danych sieciowych z myślą o generowaniu tekstów i udzielaniu rozbudowanych odpowiedzi na różne zadane przez użytkownika pytania i tematy: zarówno ogólne, jak i szczegółowe. To one, tak zwane prompty stymulują jego interaktywność.

Start pierwszego wydania ChatGPT nastąpił niedawno, w końcu listopada 2022 roku. Od tamtego momentu pojawiają się na rynku kolejne na bieżąco aktualizowane wersje: 2, 3, 4, 5 itd. Oprócz ChataGPT w krajobrazie infosfery światowej istnieją już także urządzenia konkurencyjne.

Wszyscy posiadamy coraz liczniejsze dowody na to, że nie funkcjonująca w zaciszu naukowego laboratorium, lecz dostępna zwykłym użytkownikom na wyciągnięcie ręki zaawansowana technologia AI już dziś reaguje, produkuje i – co bardzo istotne – uczy się z niebywałą szybkością. Powstaje jednak pytanie: czego się uczy?

Czy w grę wchodzi tylko produkowanie słów, dźwięków i obrazów? Czy umiejętność ta, uprzednio zaprogramowana przez człowieka, wystarcza, aby przyznać sztucznej inteligencji status pełnoprawnej twórczyni? Co do tego, że osiągnęła ona niezwykle wysoki poziom generowania wszelkiego rodzaju tekstów będących utworami, nie ma raczej wątpliwości.

Zauważmy jednak z należąca dozą koniecznego sceptycyzmu, że AI jest niczym innym, jak tylko wyposażonym w podziwu godną moc operacyjną cyfrowym narzędziem – produktem wysoko zaawansowanej technologii. Nigdy natomiast nie tworzy ona ani oferowanych treści, ani powiadomień samodzielnie, a jedynie w błyskawicznym tempie (stąd nasze zadziwienie) przetwarza i reedytuje zasoby informacji, które wytworzone i zgromadzone przez człowieka, istniały w postaci bazy operacyjnej AI uprzednio.

Program GPT wywołuje zaskoczenie i podziw. Jego moc ma jednak swoją jasną i ciemną stronę. Znaczy to, iż można ją wykorzystywać na różne sposoby i używać do rozmaitych celów.

Jednym z nich jest plagiat uprawiany w jego nieznannej dotychczas cyfrowej postaci.

Plagiatorstwo stanowi proceder permanentnie „od zawsze” obecny w kulturze ludzkiej. Samo stwierdzenie tego faktu, choć co do zasady pozostaje prawdziwe, nie wystarcza. Kryje się bowiem za nim szkodliwa nadmierna wyrozumiałość i milczące przyzwolenie na plagiat. Zwłaszcza obecnie byłaby to postawa skrajnie nieodpowiedzialna.

Plagiat doby dzisiejszej poszerza swój zasięg i obficie się rozplenia. W trzecim dziesięcioleciu XXI wieku proceder plagiowania daje o sobie znać ponownie, pojawiając się ze zwielokrotnioną siłą – już nie w wymiarze incydentalnym i „lokalnym”, lecz za sprawą wykorzystania przebogatych zasobów Sieci w skali globalnej.

Pojawienie się zaawansowanych operacyjnie programów spod znaku AI mogących w błyskawicznym tempie produkować na dowolny temat teksty słowne, utwory muzyczne, obrazy, obrazy ruchome itp. nie jest dla makrosystemu kultury sprawą całkiem obojętną. Generatory tekstów zdążyły już poczynić niemałe psychospołeczne szkody i spustoszenia widoczne na co dzień w szkolnictwie, życiu naukowym, twórczości artystycznej, a także rozmaitych innych dziedzinach ludzkiej aktywności.

Zmieniły się – nie tylko pod względem ilościowym, lecz także jakościowym – proporcje kulturowego udziału współczesnego plagiatu na tle jego historycznego występowania w dziejach. Plagiat spowszedniał i niepomierne poszerzył swój zasięg. Dziś plagiuje się na potęgę przy użyciu szerokiego wachlarza dawniej nieistniejących wymyślnych metod i technik. Sztuczny intelekt w swej zaawansowanej technologicznie postaci zdolny jest w błyskawicznym tempie fabrykować „utwory” łudząco podobne do autentycznych dzieł, jakie wyszły spod twórczej ręki człowieka.

Sztuczna inteligencja w funkcji poręcznego kompilatora prowadzi do zmian rzutujących na kulturę jako wielorako powiązaną całość. W świetle teorii aktora-sieci cyfrowy plagiator jest kimś, kto, notorycznie popełniając plagiaty, dokonuje osobistej agresji wobec całej kultury,

podważając i destrukując system jej fundamentalnych wartości. Dodajmy – tam wszędzie, gdzie autorstwo indywidualne i zespołowe jest jedną z nich.

Krajobraz autorski trzeciej dekady XXI wieku przeżywa narastające zagrożenie. Nie tylko uczniowie i studenci, lecz także rozmaite inne grupy użytkowników pełnymi garściami czerpią z cudzego, nie zaprzatając sobie głowy tym, że znaleziona w Sieci myśl ma swój adres. Symptomy głębokiej erozji autorstwa dają o sobie znać tak w przyziemnych realiach codzienności biznesu, edukacji, produkcji przemysłowej, Internetu, wytworów kultury masowej itp., jak w wysokich rejonach nauki i twórczości artystycznej.

Nowoczesna ekstensja umownie zwana sztucznym intelektem jest tylko mniej lub bardziej udanym modelowym odwzorowaniem budowy i funkcji mózgu. To zaś oznacza, iż AI symuluje i naśladuje złożone działania oraz reakcje ludzkiego umysłu. Owszem, w zależności od sytuacji potrafi ona reagować, a nawet dalekosiężnie przewidywać. Nic dziwnego, tego ją bowiem wyuczono za pośrednictwem odpowiedniego zaprogramowania.

Dawniejszy program tego rodzaju miał charakter zamknięty. Za sprawą obecnie dostępnych poszerzeń operacyjnych przypisuje mu się niesłusznie otwartość. W gruncie rzeczy tak nie jest. Może on działać tylko wewnątrz danego spektrum możliwości; wyjście poza granice systemu operacyjnego jest dla niego nieosiągalne. W odróżnieniu od istoty ludzkiej refleksyjna autoświadomość wciąż pozostaje poza jego zasięgiem.

Choć w wersji dzisiejszej bywa supernowoczesnym narzędziem, generator treści w funkcji „autora” nie myśli i nie tworzy, lecz tylko imituje procesy myślowe. A już z całą pewnością nie potrafi marzyć ani nie odczuwa dreszczy metafizycznych, podobnie jak nie jest zdolny do przeżywania autentycznych uczuć wyższych: miłości, empatii, bólu istnienia, rozpacz, ironii, altruizmu, odpowiedzialności, pasji. „Dylematy”, jakie miewa, mają tylko i wyłącznie charakter operacyjny, nigdy zaś twórczy.

Mimo że wielu skłonnych jest przypisywać AI właściwości kreacyjne, w istocie nie kreuje ona nowych wartości, lecz tylko replikuje i reprodukuje wartości już istniejące. Nie tworzy więc, powtórzmy, a jedynie odtwarza to wszystko, co zostało przez ludzi uprzednio pomyślane i stworzone w nauce i w sztuce.

Dla konkluzji niniejszych rozważań o plagiacie w wersji AI płynie z tego ważny wniosek. Żaden, nawet najbardziej zaawansowany robot oparty na wykorzystaniu sztucznego intelektu „sam” niczego nie plagiuje. GPT nie jest bynajmniej podmiotem, lecz wysoce zaawansowanym technologicznie, wielorako użytecznym cyfrowym narzędziem, jakim od niedawna powszechnie dysponujemy.

Jego oprogramowanie umożliwia natomiast dokonanie plagiatu przez kogoś, kto go w tym celu wykorzystuje. Zatem to człowiek po raz kolejny – jak wielokrotnie w przeszłości bywało – staje się plagiatorom i to on ponosi wszelką odpowiedzialność za kradzież polegającą na podszywaniu się pod kogoś innego.

GPT spełnia funkcję przydatnego researchera, wyszukiwacza, przewodnika i dostawcy danych. Posłużenie się danymi pochodzącymi z programu sztucznej inteligencji w celu stworzenia czegoś nowego i oryginalnego jest praktyką dozwoloną. Samo posłużenie się tym instrumentem w funkcji generatora tekstu nie tłumaczy jednak – ani też żadną miarą nie usprawiedliwia – tego, co z nim w złej wierze na czyjąś szkodę uczynimy.

Plagiat w wersji AI różni się od dawnego „zwykłego” plagiatu jedynie zaangażowaniem nowoczesnej technologii oraz szybkością operacji jego sporządzenia. Znana od dawna metoda „wytnij i wklej”, w powiązaniu z niewyobrażalnym bezlikiem przeróżnych jej wariantów transformacyjnych, ma to do siebie, iż nie omija sfery dóbr symbolicznych należących do utworów chronionych. Wnika ona głęboko w sferę twórczości naukowej i artystycznej, drenując i niszcząc nie tylko jej zasoby, ale co gorsza także oryginalny (czytaj: twórczy) charakter.

Na krawędzi przeszłości i przyszłości współczesne autorstwo znalazło się na terenach zale-

wowych, podmywane ze wszystkich stron. Zanika społeczne poczucie jego doniosłej wagi. Nic dziwnego, że uczeni i artyści z prawdziwego zdarzenia poczuli się zagrożeni. Wielu z żyjących dziś przeżywa osobisty dramat konfrontacji z obezwładniającym zbiorową świadomość naporem pseudointelektualnych falsyfikatów, wytwarzanych z niebywałą łatwością. A cóż powiedzieć o tych, którzy już bronić się nie mogą.

Nie są to już, jak bywało dawniej, marginalne pojedyncze incydenty i zaszłości. Z peryferii systemu kultury plagiat cyfrowy wtargnął do centrum. Czas pokaże, jakie skutki przyniesie owo niebagatelne zagrożenie. Tym wszystkim, którzy rozumieją kulturotwórczą wagę fenomenu autorstwa, pozostało walczyć o jego ocalenie z nadzieją, że mimo wszystko zdoła się obronić i przetrwać.

Zwalczanie plagiatu w rozmaitych jego postaciach jest działaniem ściśle zależnym od społecznie przechowywanych i respektowanych aktywów i podstaw aksjologii. Innymi słowy, wymaga ono od nas konsekwentnego i skutecznego sięgania po dźwignię wartości, na których opiera się i z których działania czerpie swą tożsamość ekosystem kultury danego miejsca i czasu.

W grę wchodzi instrumenty zarówno prawne, jak i pozaprawne. Sprawą o kluczowym znaczeniu jest tutaj wypracowanie skutecznego systemu ochrony dóbr kultury w postaci bazy danych. Bez jej zasobów traktowanych i wykorzystywanych w programach sztucznej inteligencji jako tworzywo (ucyfrowiony materiał operacyjny) nie może funkcjonować żaden program AI.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie: czy w przededniu inwazji operacji spod znaku AI adekwatne wyznaczniki i niezbędne mechanizmy ochronne autorstwa wykrystalizowały się dostatecznie w odniesieniu do wyzwań, jakie stawiają przed gatunkiem homo informaticus postępy sztucznej inteligencji? Wydaje się, że jak dotąd nie.

Z jednym budującym wyjątkiem. 13 marca 2024 roku Parlament Europejski znakomitą większością głosów uchwalił AI Act – prekur-

sorski w skali światowej pakiet norm prawnych regulujących zasady funkcjonowania instrumentów sztucznej inteligencji. Do regulacji tych należą między innymi postanowienia dotyczące modeli tzw. generatywnej sztucznej inteligencji (modele językowe ChatGPT, Gemini, generatory grafik etc.), wśród nich obowiązek udostępnienia wszelkich treści bazowych, obowiązek oznaczenia wytworów wygenerowanych w oparciu o AI tak, by odbiorca wiedział, iż ma do czynienia z przekazem wtórnie spreparowanym, czyli w domyśle sfalsyfikowanym (deep fake)[3].

Mówi się słusznie o tym, że Europa pierwsza uczyniła w kwestii reguł współczesnego komunikowania milowy krok. Uchwalone ostatnio prawo nie rozwiązuje oczywiście wszelkich problemów i dylematów. Wyraża jednak świadomość, że oryginalne autorstwo, którego aurytet przez wieki promieniował na kulturę oraz twórczość naukową i artystyczną minionych epok, istnieje nadal, choć pozostaje wartością zagrożoną, której należy się skuteczna ochrona i obrona.

B I B L I O G R A F I A

- Carr Nicholas, *Płytki umysł. Jak Internet wpływa na nasz mózg*, tłum. Katarzyna Rojek, Wydawnictwo Helion, Warszawa 2021.
- Chaitin Gregory, *Proving Darwin: Making Biology Mathematical*, Vintage, London 2013.
- Dennett Daniel C., *Dźwignie wyobraźni i inne narzędzia do myślenia*, tłum. Łukasz Kurek, Copernicus Center Press, Kraków 2015.
- Dennett Daniel C., *Natura umysłów. Jak zrozumieć świadomość*, tłum. Witold Turopolski, Copernicus Center Press, Kraków 2021.
- Dennett Daniel C., *Świadomość*, tłum. Ewa Stokłosa, redakcja naukowa i posłowie Marcin Miłkowski, Copernicus Center Press, Kraków 2018.

[3] Dochodzi do tego zakaz wykorzystywania przez władze państw Unii Europejskiej programów skanowania twarzy. Należy skądinąd zauważyć, iż instrumenty identyfikacyjne tego typu, na przykład PimEyes, są nie od dzisiaj oprogramowaniami ogólnie dostępnymi w Sieci.

- Łotman Jurij, *Mózg – tekst – kultura – sztuczny intelekt*, tłum. Bogusław Żyłko, „Przekazy i Opinie” 1985, nr 1–2.
- Michałowski Piotr, *Nieuchwytność nieuchronnego plagiatu*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 217–228. <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.14>
- Mitchell Melanie, *Artificial Intelligence: A Guide For Thinking Humans*, Penguin Books Ltd, London 2020.
- Norvig Peter, Russell Stuart, *Sztuczna inteligencja. Nowe spojrzenie*, tłum. Andrzej Grażyński, Helion, Gliwice 2023.
- Sztuczna inteligencja. Bezpieczeństwo i zabezpieczenia*, red. Roman V. Yampolskiy et al., tłum. Piotr Fabijańczyk, Witold Sikorski, PWN, Warszawa 2020.
- Tegmark Max, *Życie 3.0. Człowiek w erze sztucznej inteligencji*, tłum. Tomasz Krzysztoń, Prószyński i S-ka, Warszawa 2019.
- Zaleski Marek, *Plagiat jako przechwycenie*, „Teksty Drugie” 2023, nr 4, s. 35–51. <https://doi.org/10.18318/td.2023.4.3>
- Ziomek Jerzy, *Parodia jako problem retoryki*, [w:] Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 355–390.

Noty o autorach

Joanna Aleksandrowicz – doktor habilitowana, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się filmem i kulturą hiszpańską, relacjami kina i malarstwa, kinem azjatyckim oraz filmowym pejzażem. Autorka monografii: *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (2008), *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (2012), *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim* (2021). <https://orcid.org/0000-0001-5095-7706>

Karina Aveyard – profesor w Szkole Sztuki, Mediów i Studiów Amerykańskich na University of East Anglia oraz dyrektor corocznego Green Film Festival @UEA. Jest autorką *Historical Dictionary of Australian and New Zealand Cinema* (2018), *The Lure of the Big Screen: Cinema in Rural Australia and the United Kingdom* (2015) oraz współredaktorką *Watching Films: New Perspectives on Movie-Going, Exhibition and Reception* (2013) oraz *New Patterns in Global Television Formats* (2016). <https://orcid.org/0000-0002-6543-9271>

Marta Cebera – doktor nauk o sztuce, adiunkt w Zakładzie Dramatu, Teatru i Widowisk na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka książki *Sztuka aktorska Aleksandry Śląskiej* (2021). Publikowała w takich czasopismach jak: „Pamiętnik Teatralny”, „Teatr”, „Zarządzanie w Kulturze”, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski”, „EKRAŃY”, „Fragile”, „Gdyńskie Zeszyty Filmowe SCRIPT”, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół teatru i dramatu XIX oraz XX wieku, sztuki aktorskiej i jej przemian na przestrzeni lat oraz obecności aktorów w mediach społecznościowych. <https://orcid.org/0000-0002-1545-6516>

Francesco Di Chiara – adiunkt na Università eCampus w Novedrate (CO). Jego badania, poświęcone głównie powojennemu włoskiemu systemowi gatunków filmowych oraz włoskiemu i europejskiemu przemysłowi filmowemu, prowadzone są w oparciu o podejście łączące studia nad produkcją medialną, historię kultury, analizę filmową i badania archiwalne. Jego najnowsze monografie to *Sessualità e marketing cinematografico italiano* (2021) i *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico* (2016). Jest członkiem rady redakcyjnej „Cinéma & Cie. International Film Studies Journal” i członkiem zespołu redakcyjnego „L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes”. <https://orcid.org/0000-0002-7761-2553>

Oleh Dzholos – doktor w zakresie komunikacji społecznej. W 2017 r. napisał rozprawę doktorską *Wprowadzenie telewizji publicznej na Ukrainie: aspekty organizacyjne, komunikacyjne i prawne*. W latach 2012–2016 ukończył Szkołę Klasyczną Prywatnego Uniwersytetu w Zaporozżu, uzyskując kwalifikację „Teoria i historia dziennikarstwa”. Od 25 września 2017 r. do chwili obecnej pracuje na stanowisku profesora nadzwyczajnego w Katedrze Telewizji i Radiofonii Instytutu Dziennikarstwa Narodowego Uniwersytetu im. Tarasa Szewczenki w Kijowie (Ukraina), nauczając: zarządzania radiem, produkcji w przekazach telewizyjnych i radiowych, produkcji telewizyjnej i dziennikarstwa konwergentnego. Jest członkiem Krajowego Związku Dziennikarzy Ukrainy, pracuje jako trener umiejętności korzystania z mediów, prowadzi wykłady i warsztaty dla młodzieży i dorosłych na temat rozpoznawania propagandy i dezinformacji oraz przeciwstawiania się wojnie informacyjnej. Od 2014 r. jest niezależnym mediatorem Krajowego Związku Dziennikarzy Ukrainy. Jako trener mediów brał udział w projektach realizowanych przez organizację pozarządową Liga Obywatelska Ukraina-NATO wspólnie z Państwowym Komitetem ds. Telewizji i Radia. Tematem projektu jest informacja o współczesnych zagrożeniach hybrydowych. Od grudnia

2017 r. do chwili obecnej jako trener zajmuje się nauczaniem na kursie „Szkoła Dziennikarstwa Społecznego” w ramach Ukraińskiej E-Szkoły Mediów. <https://orcid.org/0000-0001-8069-1013>

Dawid Głownia – doktor nauk o sztuce, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię japońskiego kina, przede wszystkim w wymiarze społeczno-politycznym i instytucjonalnym, historię amerykańskiego komiksu i szeroko rozumianą socjologię popkultury. Autor dwóch książek o kinie japońskim (*Sześć widoków na kinematografię japońską* [2013], *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju* [2020]) oraz ponad dwudziestu artykułów naukowych w czasopismach i tomach zbiorowych. W wolnych chwilach prowadzi stronę internetową i facebookowy profil Pan Optykon. <https://orcid.org/0000-0003-4336-5141>

Milan Hain – kierownik Katedry Studiów Teatralnych i Filmowych na Uniwersytecie Palackiego w Czechach. Jest autorem lub współautorem pięciu książek, w tym *Starmaker: David O. Selznick and the Production of Stars in the Hollywood Studio System* (2023). Był stypendystą Fulbrighta na Uniwersytecie Kalifornijskim w Santa Barbara oraz stypendystą Uniwersytetu Łódzkiego. <https://orcid.org/0000-0003-4922-0138>

Media Haqshenas – programer Festiwalu Filmowego w Kolonii, uzyskał tytuł licencjata w dziedzinie informatyki medialnej na Uniwersytecie Kharazmi w Teheranie (Iran) oraz tytuł magistra sztuki w dziedzinie narracji cyfrowych w Międzynarodowej Szkole Filmowej w Kolonii (Niemcy). W swojej pracy magisterskiej badał koncepcję slow cinema, porównując ją ze współczesnymi mediami cyfrowymi. Jego projekt magisterski, zatytułowany *Frame of Mind*, to krótki film 360 stopni.

Marek Hendrykowski – profesor zwyczajny, w początkach lat 70. zainicjował studia filmo-

znawcze i medioznawcze na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Opublikował liczne monografie książkowe i artykuły naukowe z tego zakresu. Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej. <https://orcid.org/0000-0002-6217-3359>

Siu Heng – ukończył studia magisterskie z literaturoznawstwa i kulturoznawstwa na Uniwersytecie w Hongkongu, koncentrując się na kinie Hongkongu; doświadczony programer festiwalu i przeglądu filmowych, członek Hong Kong Film Critics Society. Był urzędnikiem w administracji Hongkongu, nadzorował zewnętrzne kontakty rządowej cenzury filmowej. <https://orcid.org/0009-0000-0898-8138>

Kris Van Heuckelom – profesor doktor habilitowany, wykładowca kulturoznawstwa na Katolickim Uniwersytecie w Leuven (Belgia). Zainteresowania naukowe: współczesna literatura i kultura polska, transnarodowe studia filmoznawcze, komparatystyka i translatologia. Najważniejsze publikacje książkowe: *„Patrzeć w promień od ziemi odbity”. Wizualność w poezji Czesława Miłosza* (2004), *Polish Migrants in European Film 1918–2017* (2019), *Nostalgia, solidarność, (im)potencja: obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności)* (2022). <https://orcid.org/0000-0003-1188-916X>

Karol Józwiak – adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują m.in. różne zagadnienia dotyczące historii, pamięci, tożsamości i polityki w Europie w XX w. w perspektywie transnarodowej. Autor książki *Koncepcja języka rzeczywistości Pier Paolo Pasoliniego* (2019) oraz serii artykułów związanych z prowadzonymi badaniami „Filosowietyzm we włoskiej post-faszystowskiej kulturze filmowej”. <https://orcid.org/0000-0003-1832-1593>

Zuzanna Karpińska – absolwentka filmoznawstwa i kultury mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół kultury hiszpańskojęzycznej, związków filmu i religii, filmu i psychologii oraz zagadnienia korespondencji sztuk. W 2020 r. opublikowała w czasopiśmie studenckim „Artes” artykuł pt. „*Melancholia*” – *wizja ostatecznego triumfu natury* (2022). Przewodnicząca Koła Filmoznawczego UAM w latach 2021–2023.

Konrad Klejsa – profesor filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. W swej pracy badawczej wcześniej koncentrował się na historii filmu europejskiego, głównie polskiego i niemieckiego po 1945 r. (np. *Polska i Niemcy – filmowe granice i sąsiedztwa*, 2012). Od kilku lat zajmuje się zagadnieniami rozpowszechniania filmów i widowni (*Wokół zagadnień dystrybucji filmowej*, 2015). Był stypendystą Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej i laureatem stypendium ministra nauki dla wybitnych młodych naukowców. Obecnie kieruje projektem o rozpowszechnianiu filmów w PRL, finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki. <https://orcid.org/0000-0002-6259-9173>

Anna Krakowiak – absolwentka filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UŁ. Interesuje się kinem polskim, w szczególności dokumentalnym i awangardowym. Jest współautorką cyklu filmowego „Alfabet Krzysztofa Zanussiiego” (2023–). Publikowała w czasopismach: „*Studia Filmoznawcze*”, „*Replay*” i „*Pleograf*”. <https://orcid.org/0000-0002-8071-5326>

Arkadiusz Lewicki – profesor Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książek: *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym* (2007), *Od House'a do Shreka. Serialowość w kulturze popularnej* (2011) – poświęconych współczesnej kulturze audiowizualnej, oraz *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym (1894–1934)* (2011). Współredaktor 10 tomów zbiorowych,

autor 70 artykułów z zakresu filmu, mediów, kultury współczesnej i komunikacji międzykulturowej. <https://orcid.org/0000-0003-0484-2849>

Paolo Noto – adiunkt na Uniwersytecie Bolońskim, gdzie wykłada i prowadzi badania w zakresie historii kultury filmowej. Jego badania koncentrują się na włoskim kinie powojennym, gatunkach i przemyśle filmowym. Wśród jego publikacji znajdują się *Il cinema neorealista* (2010, wraz z Francesco Pitassio), *Dal bozzetto ai generi: Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta* (2011) oraz *The Politics of Ephemeral Digital Media* (tom pod redakcją Sary Pesce, 2016). Jest głównym wykonawcą w projekcie „TRAFFIC – Tracing American and Foreign Funds in Italian Cinema”. <https://orcid.org/0000-0003-4757-6528>

Michał Piepiórka – doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Autor książki *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* (2019). Publikował m.in. w „*Kwartalniku Filmowym*”, „*Images*”, „*Ekranach*” i „*Panoptikum*”. Zajmuje się filmowymi reprezentacjami transformacji gospodarczej i przemianami w kinie współczesnym i w kinie gatunkowym późnego PRL-u. <https://orcid.org/0000-0003-2523-7656>

Olena Rosińska – adiunkt w Vadym Hetman Kyiv National Economic University, stopień doktora z zakresu teorii literatury otrzymała w 2008 r., obecnie bada stereotypy i schematy narracyjne dotyczące polsko-ukraińskich relacji w kinie i produkcjach telewizyjnych obu krajów. <https://orcid.org/0000-0003-4460-0668>

Emil Sowiński – doktor nauk humanistycznych, historyk filmu polskiego, adiunkt na Uniwersytecie Łódzkim (Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych) oraz wykładowca Szkoły Filmowej w Łodzi (Wydział Organizacji Sztuki Filmowej). Jego badania koncentrują się na

historii polskiego kina. W latach 2017–2024 był wykonawcą w projekcie „Rozpowszechnianie Filmów w Polsce Ludowej” finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki. Obecnie kieruje projektem badawczym poświęconym Studiu Filmowemu im. Karola Irzykowskiego, również finansowanym przez NCN. <https://orcid.org/0000-0002-9453-7989>

Kludia Srul – absolwentka filmoznaństwa i kultury mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2021 r. doktorantka w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych. Przygotowuje dysertację doktorską poświęconą adaptowaniu konwencji filmu *noir* na potrzeby komiksu. Jej zainteresowania badacze koncentrują się wokół szeroko rozumianej kultury popularnej, zwłaszcza zaś komiksu i jego związków z kinem. Autorka scenariuszy do komiksów wydanych przez Czytelnię Komiksów i Gazet „Nova” (*Fobie*, 2019; *Cykl*, 2020). <https://orcid.org/0000-0002-2199-4417>

Piotr Śmiałowski – doktor nauk humanistycznych, historyk kina polskiego i dziennikarz filmowy. W latach 2004–2019 stały współpracownik miesięcznika „Kino”. Od 2009 r. współpracownik portalu Fototeka Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego oraz Nowych Horyzontów Edukacji Filmowej (noszących od niedawna nazwę Edukacja Młode Horyzonty). Publikował także w „Ekranach”, „Images” i „Pleografie”. Autor monografii *Tadeusz Janczar. Zawód: aktor* (2007), wywiadu rzeki z reżyserem Tadeuszem Chmielewskim *Jak rozpętałem polską komedię filmową* (2012), książki *Niewidzialne filmy. Uparci debiutanci* (2018) o niezrealizowanych projektach debiutów fabularnych Wojciecha Jerzego Hasa, Janusza Morgensterna oraz Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego oraz książki *Proszę to wyciąć, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL* (2024). <https://orcid.org/0000-0002-6144-8699>

Bartłomiej Talaga – absolwent i wykładowca Szkoły Filmowej w Łodzi. Projektant książek

fotograficznych, edukator. W nauczaniu dzieli się własnym doświadczeniem – stawia na celowość i zasadność czynionych gestów, które prowadzić mogą do osobistej i autentycznej wypowiedzi. Współtwórca magazynu TON (ton-mag.pl). Artysta multimedialny. W swojej twórczości posługuje się fotografią, dźwiękiem, video i instalacją. Jego wystawy mają charakter site specific. Jego praca artystyczna jest ściśle związana z warsztatem technologicznym, eksperymentem i poszukiwaniem adekwatnych środków wyrazu do komunikowania treści. Interesuje go przenikanie się dziedzin sztuki, gdzie dźwięk, obraz i przestrzeń mogą prowokować impulsy, dzięki którym intuicja dopełnia logiczne myślenie, a obecność wobec dzieła buduje doświadczenie sztuki. bartlomiejtalaga.com; @bart_te; @nineteenrivers.

Joanna Witczak – absolwentka japonistyki oraz groznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się językowymi aspektami lokalizacji gier cyfrowych. W 2022 r. obroniła pracę magisterską pod tytułem *Gry udomowione – lokalizacja gier wideo na rynek japoński na przykładzie gier Wiedźmin 3: Dziki Gon oraz Ghost of Tsushima*. <https://orcid.org/0009-0005-2741-7070>

Natasza Ziółkowska-Kurczuk – absolwentka dziennikarstwa i kulturoznawstwa na UAM oraz reżyserii filmowej i telewizyjnej w PWSFTviT w Łodzi. Profesor sztuk filmowych i teatralnych, pracuje w Katedrze Dziennikarstwa w Instytucie Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach na UMCS w Lublinie. Autorka publikacji naukowych na temat filmu i mediów. Prowadzi zajęcia na kierunku produkcja medialna na UMCS. Publikowała m.in. reportaże w Tygodniku Pracy Twórczej „Radar”, „Wprost”, „Zwierciadło” i „Filmie”. Reżyserka i scenarzystka filmów dokumentalnych, widowisk telewizyjnych i scenicznych. Stypendystka MKiDN – projekt literacko-plastyczny „Mikro bajki dla dzieci i dorosłych”. Laureatka prestiżowych nagród. Wybrana filmografia: *To-*

mek Kawiak (2018), *Kawiarnia* (2018), *Lustra Leszka Mądzika* (2015), *Granatowy zeszyt* (2013), *Twarze nieistniejącego miasta* (2013), *Komeda, Komeda...* (2012), *W Nowicy na końcu świata* (2009), *Magiczne miasto* (2000), *Stachury*

miasto przekłete (1998), *Nasza Mama czarodziejka* (Teatr TV, 1995); seriale dokumentalne: *Tatarzy polscy* (2021), *Galicja: miasta i ludzie* (2019), *Lwów: miasto i ludzie niepodległej* (2018). <https://orcid.org/0000-0002-4268-8187>

Notes about authors

Joanna Aleksandrowicz – assistant professor in the Institute of Culture Sciences in University of Silesia in Katowice. Her research focuses on: Spanish cinema and culture, relationships between film and painting, Asian cinema and landscape in film. Author of monographs: *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (2008), *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (2012), *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim* (2021). <https://orcid.org/0000-0001-5095-7706>

Karina Aveyard – associate professor in the School of Art, Media and American Studies at the University of East Anglia and the Director of the annual Green Film Festival @UEA. She is the author of the *Historical Dictionary of Australian and New Zealand Cinema* (2018), *The Lure of the Big Screen: Cinema in Rural Australia and the United Kingdom* (2015) and co-editor of *Watching Films: New Perspectives on Movie-Going, Exhibition and Reception* (2013) and *New Patterns in Global Television Formats* (2016). <https://orcid.org/0000-0002-6543-9271>

Marta Cebera – PhD in art sciences, lecturer in the Department of Performing Arts, Faculty of Languages, University of Gdańsk. Author of the book *Sztuka aktorska Aleksandry Śląskiej* [The Acting Art of Aleksandra Śląska] (2021). She has published in journals such as: “Pamiętnik Teatralny”, “Teatr”, “Zarządzanie w Kulturze”, “Świat Tekstów. Rocznik Słupski”, “EKRAŃy”, “Fragile”, “Gdyńskie Zeszyty Filmowe SCRIPT”, “Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”. Her research interests include theatre and drama in the 19th and 20th century, changes in acting over the years, and the actors’ presence in social media. <https://orcid.org/0000-0002-1545-6516>

Francesco Di Chiara – associate professor at the Università eCampus in Novedrate (CO).

His research has been devoted mostly to the post-war Italian film genre system and to the Italian and European film industries, and has used an approach that combines media production studies, cultural history, film analysis and archival research. His most recent monographs are *Sessualità e marketing cinematografico italiano* (2021) and *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico* (2016). He is on the editorial board of “Cinéma & Cie. International Film Studies Journal” and part of the editorial team of “L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes”. <https://orcid.org/0000-0002-7761-2553>

Oleh Dzholos – PhD in social communication. In 2017, he wrote the dissertation *The introduction of public television broadcasting in Ukraine: organizational, communication and legal aspects*. In 2016 he graduated from the Classic Private University in Zaporizhzhia with a degree in Theory and History of Journalism. From 25 September 2017 to the present time he has worked as an associate professor in the Television and Radio Broadcasting Department in the Institute of Journalism at Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine), teaching the following courses: Radio Management, Television and Radio Broadcast Production, Television Production, and Convergent Journalism. Being a member of the National Union of Journalists of Ukraine, in addition to being a professor, he has worked as a media literacy coach, giving lectures and workshops to young people and adults on how to recognize propaganda and misinformation and resist information warfare. Since 2014, he has been a freelance mediator for the National Union of Journalists of Ukraine. As a media trainer he was involved in the projects carried out by NGO Civic League Ukraine – NATO, together with the State Committee for Television and Radio. The topic of the project is information on modern hybrid threats. From December 2017 to the present time, as a trainer, he is involved in teaching on the course “School of Social Journalism” at Ukrainian Media E-School. <https://orcid.org/0000-0001-8069-1013>

Dawid Głownia – PhD in art sciences, assistant professor at the Institute of Journalism and Social Communication, University of Wrocław. His research interests include the history of Japanese cinema, primarily its socio-political and institutional dimensions, the history of American comics, and the sociology of pop culture in the broadest sense. He is the author of two books on Japanese cinema: *Sześć widoków na kinematografię japońską* [Six Views of Japanese Cinema] (2013), *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju* [The Origins of Cinema in Japan against the background of the country's socio-political changes] (2020), and more than twenty scholarly articles in journals and collective volumes. In his spare time, he runs the website and Facebook profile Mr. Optikon. <https://orcid.org/0000-0003-4336-5141>

Milan Hain – Assistant Professor and Chair at the Department of Theater and Film Studies at Palacký University, Czech Republic. He is the author or co-author of five books, including, most recently, *Starmaker: David O. Selznick and the Production of Stars in the Hollywood Studio System* (2023). He was a Fulbright visiting researcher at the University of California, Santa Barbara, and a visiting research fellow at the University of Łódź. <https://orcid.org/0000-0003-4922-0138>

Media Haqshenas – a film programmer at the Film Festival Cologne, holds a Bachelor of Science in Media Computer Science from Kharazmi University, Tehran, Iran, and a Master of Arts in Digital Narratives from the International Film School Cologne (Germany). His master's thesis explored the concept of Slow Cinema, comparing it with contemporary digital media. His master's project, titled *Frame of Mind*, is a short 360-degree film.

Marek Hendrykowski – full professor, is the founder of film and media studies at Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland. He has published several monograph books on film

and audiovisual communication. Member of Polish Filmmakers Association, Authors Society ZAiKS, Polish Film Academy and European Film Academy. <https://orcid.org/0000-0002-6217-3359>

Siu Heng – veteran film programme manager and arts administrator, member of the Hong Kong Film Critics Society. He was an Executive Officer in the Hong Kong Government, overseeing internal administration and external liaison of the government's film censorship function. He graduated from The University of Hong Kong with a Bachelor of Arts in Comparative Literature and Translation, and a Master of Arts in Literary and Cultural Studies with a focus on Hong Kong cinema. <https://orcid.org/0009-0000-0898-8138>

Kris Van Heuckelom – professor, PhD, lecturer in cultural studies at KU Leuven (Belgium). Academic interests: contemporary Polish literature and culture, transnational film studies, comparative literature and translation studies. Most important book publications: *“Patrzeć w promień od ziemi odbity”*. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza* (2004), *Polish Migrants in European Film 1918–2017* (2019), *Nostalgia, solidarność, (im)potencja: obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności)* (2022). <https://orcid.org/0000-0003-1188-916X>

Karol Józwiak – assistant professor in the Culture Studies Department at the University of Lodz. His main research areas address different issues of European transnational functioning of art and cinema in relation to the questions of memory, writing history, identity, and politics in the 20th century. He authored *Koncepcja języka rzeczywistości Pier Paolo Pasoliniego* [Pier Paolo Pasolini's concept of the language of reality] (2019) and a series of articles concerning his ongoing research project “Philo-Sovietism in Post-Fascist Italian Film Culture”. <https://orcid.org/0000-0003-1832-1593>

Zuzanna Karpińska – graduate of film studies and media culture at Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland. Her research interests focus on Spanish-speaking culture, the relationship between film and religion, film and psychology, and the issue of the correspondence of the arts. In 2020, she published an article in the student journal “Artes” entitled „*Melancholia*” – *wizja ostatecznego triumfu natury* [“Melancholia” – a vision of the ultimate triumph of nature] (2022). President of the Film Studies Circle at AMU from 2021–2023.

Konrad Klejsa – professor of film studies at the University of Lodz. He has published widely on history of post-war cinema culture, with focus on Polish and German fiction films (including *Polska i Niemcy – filmowe granice i sąsiedztwa* [Deutschland und Poland – filmische Grenzen und Nachbarschaften], 2011). His recent research shifts towards exhibition and audience studies. Former fellow of the Foundation for Polish Science and the Ministry of Science and Higher Education. Currently supervising a research project on movie distribution in the People’s Republic of Poland, funded by the Polish National Research Centre. <https://orcid.org/0000-0002-6259-9173>

Anna Krakowiak – graduate of film studies at the University of Lodz and PhD candidate at that university’s doctoral school. She is interested in Polish cinema, in particular, documentary and avant-garde. The co-author of a film series titled “Alfabet Krzysztofa Zanussiego” [Krzysztof Zanussi’s Alphabet] (2023–). She published in the following magazines: “Studia Filmoznawcze”, “Replay” and “Pleograf”. <https://orcid.org/0000-0002-8071-5326>

Arkadiusz Lewicki – professor at the University of Wrocław. Author of the books: *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym* [Artificial World. Postmodernism in feature film] (2007), *Od House’a do Shreka. Serialowość w kulturze popularnej* [From House to Shrek.

Serialism in popular culture] (2011) – devoted to contemporary audiovisual culture, and book: *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodexowym (1894–1934)* [Sex and the Tenth Muse. Eroticism, intimate relationships and gender patterns in pre-Code cinema (1894–1934)] (2011). Co-editor of 10 monographs, author of 70 articles in the field of film, media, contemporary culture and intercultural communication. <https://orcid.org/0000-0003-0484-2849>

Paolo Noto – associate professor at the Università di Bologna, where he teaches and conducts research in the field of film history and culture. His research focuses on Italian post-war cinema, genres, and film industry. Among his publications are *Il cinema neorealista* (2010, with Francesco Pitassio), *Dal bozzetto ai generi: Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta* (2011), and *The Politics of Ephemeral Digital Media* (edited with Sara Pesce, 2016). He is the principal investigator of the research “TRAFFIC – Tracing American and Foreign Funds in Italian” Cinema (funded by the Italian Ministry of University and Research). <https://orcid.org/0000-0003-4757-6528>

Michał Piepiórka – PhD holder in cultural science, assistant at Adam Mickiewicz University in Poznań. Author of *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* (2019). He has published articles in such journals as “Kwartalnik Filmowy”, “Images”, “Ekrany” and “Panoptikum”. His research interests include film representations of economic transformation in Poland and transformations of contemporary cinema. <https://orcid.org/0000-0003-2523-7656>

Olena Rosinska – associate professor at Kyiv National Economic University (Vadym Hetman KNEU), PhD in Theory of Literature (2008), currently researching stereotypes and narrative patterns concerning Polish-Ukrainian relationships in film and television productions of both countries. <https://orcid.org/0000-0003-4460-0668>

Emil Sowiński – PhD, historian of Polish cinema, assistant professor at the University of Lodz (Department of Film and Audio-Visual Media) and a lecturer at the National Film School in Lodz (Faculty of Film Art Organization). His research includes the history of Polish film. In the years 2017–2024 he participated in the project “Film distribution and exhibition in Poland, 1945–1981” financed by the National Science Centre. Currently, he supervises the research project on the Irzykowski Film Studio, funded by the Polish National Science Centre. <https://orcid.org/0000-0002-9453-7989>

Klaudia Srul – graduate of film studies and media culture at Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland. From 2021, a PhD student at the Film, Media and Audiovisual Arts Institute. She is preparing a doctoral dissertation devoted to adapting the convention of film *noir* to the needs of comics. Her research interests focus on broadly understood popular culture, especially comics and its connections with cinema. Author of scripts for comics published by the Nova Reading Room (*Fobie*, 2019; *Cykl*, 2020). <https://orcid.org/0000-0002-2199-4417>

Piotr Śmiałowski – PhD in humanities, historian of Polish cinema and film journalist. In 2004–2019 a regular contributor to the monthly magazine “Kino”. Since 2009, a contributor to the portal Fototeka Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny. He has also published in “Ekran”, “Images” and “Pleograf”. Author of the monograph *Tadeusz Janczar. Zawód: aktor* (2007), a book-length interview with director Tadeusz Chmielewski *Jak rozpełtałem polską komedię filmową* (2012), as well as the volume on the unrealized projects of the feature debuts of Wojciech Jerzy Has, Janusz Morgenstern, Jerzy Hoffman and Edward Skórzewski. <https://orcid.org/0000-0002-6144-8699>

Bartłomiej Talaga – graduate of the Lodz Film School, where he now lectures. Designer of photography books, educator. In teaching, he

shares his own experience, focusing on the purpose and legitimacy of gestures that can lead to personal and authentic expression. Co-founder of the magazine TON (ton-mag.pl). Multimedia artist. His creative work uses the media of photography, sound, video and installation. His exhibitions are site-specific. His artistic work is closely related to working with technology, experimentation and the search for appropriate means of expression to communicate content. He is interested in the interpenetration of art disciplines, where sound, image and space can provoke impulses through which intuition complements logical thinking, and presence towards the work construct the experience of art. bartlomiejtalaga.com; @bart_te; @ninetenrivers.

Joanna Witczak – graduate of Japanese studies and of game studies at Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland. Her interests include the linguistic aspects of digital game localization. In 2022, she obtained her Master’s degree with the thesis *Domesticated games – video game localization for Japanese market. An analysis of The Witcher 3: Wild Hunt and Ghost of Tsushima*. <https://orcid.org/0009-0005-2741-7070>

Natasza Ziółkowska-Kurczuk – graduate of journalism and cultural studies at Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland and film and television directing at the National Film School in Lodz. Professor of film and theater arts, works at the Department of Journalism at the Institute of Social Communication and Media Sciences at Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. Author of scientific publications on film and media. He teaches media production at UMCS. Director and screenwriter of documentaries, television and stage shows. Scholarship holder of the Ministry of Culture and National Heritage – literary and artistic project “Micro fairy tales for children and adults”. Winner of prestigious awards. Selected filmography: *Tomek Kawiak* (2018), *Kawiarnia [Café]* (2018), *Lustra Leszka Mądzika [Leszek*

Mądzik's Mirrors] (2015), *Granatowy zeszyt* [Blue notebook] (2013), *Twarze nieistniejącego miasta* [Faces of a non-existent city] (2013), *Komeda, Komeda...* (2012), *W Nowicy na końcu świata* [In Nowica at the End of the World] (2009), *Magiczne miasto* [Magic City] (2000), *Stachury miasto przeklęte* [Stachury cursed city] (1998), *Nasza Mama czarodziejka* [Our Mother Sorceress] (TV Theater, 1995); documentary series: *Tatarzy polscy* [Polish Tatars] (2021), *Galicja: miasta i ludzie* [Galicia: cities and people] (2019), *Lwów: miasto i ludzie niepodległej* [Lviv: the city and people of independence] (2018). <https://orcid.org/0000-0002-4268-8187>

Reviewers in 2024

Małgorzata Adamik-Szysiak, UMCS Maria Curie-Skłodowska University, Lublin
Livia Alexander, Montclair State University
Miłosz Babecki, University of Warmia and Mazury in Olsztyn
Ewa Baszak-Glebow, University of Wrocław
Daniël Biltreyst, Ghent University
Wojciech Birek, University of Rzeszów
Ozgur Cicek, University of Amsterdam
Katarzyna Citko, University of Warmia and Mazury in Olsztyn
Jill Daniels, University of East London
Miroslaw Filiciak, SWPS University of Social Science and Humanities, Warsaw
Wiesław Godzic, SWPS University of Social Science and Humanities, Warsaw
Yuval Gozansky, Sapir Academic College
Iwona Grodź, Poznań University of Social Sciences
Jarosław Grzechowiak, National Film, Theatre, and Television School in Lodz
Mariusz Guzek, Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz
Andrzej Gwóźdź, Silesian University in Katowice
Anita Has-Tokarz, UMCS Maria Curie-Skłodowska University, Lublin
Sebastian Jagielski, Jagiellonian University in Krakow
Karol Józwiak, University of Lodz
Pietari Kaapa, University of Warwick
Piotr Kletowski, Jagiellonian University in Krakow
Tomasz Kłys, University of Lodz
Iwona Kolańska-Pasterczyk, Jagiellonian University in Krakow
Natasza Korczarowska-Różycka, University of Lodz
Karolina Kosińska, Institute of Art of the Polish Academy of Sciences
Tomasz Kożuchowski, National Film, Theatre, and Television School in Lodz
Arkadiusz Lewicki, University of Wrocław
Krzysztof Loska, Jagiellonian University in Krakow
Jakub Maj, University of Gdańsk
Artur Majer, National Film, Theatre, and Television School in Lodz
Katarzyna Marak, Nicolaus Copernicus University in Toruń
Mariola Marczak, University of Warmia and Mazury in Olsztyn
Ernest Mathijs, University of British Columbia
Katarzyna Mąka-Malatyńska, National Film, Theatre, and Television School in Lodz
Tadeusz Miczka, Silesian University in Katowice
Sabina Mihelj, Loughborough University
Kamil Minkner, University of Opole
Iwona Morozow, SWPS University of Social Science and Humanities, Warsaw
Michał Pabiś-Orzeszyna, University of Lodz
Agnieszka Powierska, State University of Applied Sciences in Włocławek
Gary Rawnsley, Aberystwyth University
Massimo Scaglioni, Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan
Bahar Simsek, Bilkent University
Piotr Sitarski, University of Lodz
Sylvia Szostak, SWPS University of Social Science and Humanities, Warsaw
Jerzy Szyłak, University of Gdańsk
Daniela Tagowska, Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design
Marta Tymińska, University of Gdańsk
Elżbieta Wiącek, Jagiellonian University in Krakow

Joanna Wojnicka, Jagiellonian University in Krakow
Marek Wroński, „Academic Forum”
Anna Wróblewska, National Film, Theatre, and Television School in Lodz
Piotr Zwierzchowski, Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz
Kamila Żyto, University of Lodz

IMAGES

Joanna Aleksandrowicz

Karina Aveyard

Marta Cebera

Francesco Di Chiara

Oleh Dzholos

Dawid Głownia

Milan Hain

Media Haqshenas

Marek Hendrykowski

Siu Heng

Kris Van Heuckelom

Karol Józwiak

Zuzanna Karpińska

Konrad Klejsa

Anna Krakowiak

Arkadiusz Lewicki

Paolo Noto

Michał Piepiórka

Olena Rosińska

Emil Sowiński

Klaudia Srul

Piotr Śmiałowski

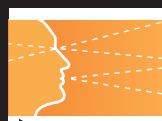
Bartłomiej Talaga

Joanna Witczak

Natasza Ziółkowska-Kurczuk



WYDAWNICTWO
NAUKOWE



INSTYTUT FILMU,
MEDIÓW I SZTUK
AUDIOWIZUALNYCH

ISSN (Online) 2720-040X
ISSN (Print) 1731-450X



9 771731 450402