

**Cenzorska recepcja
telewizyjnych programów rozrywkowych na podstawie
*Uwag dotyczących niektórych ujemnych zjawisk
w programie artystycznym TV
oraz w repertuarze kin i teatrów*
Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk¹**

KATARZYNA SMYCZEK

Uniwersytet Łódzki
smyczekkatarzyna@gmail.com

Rząd dusz

Milionowy abonent pierwszego programu telewizji polskiej zarejestrował swój odbiornik w tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym trzecim roku (TVP.pl 2009). Liczba widzów stale rosła. W tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym dziewiątym telewizory znajdowały się już w ponad trzech milionach (TVP.pl 2009) domów obywateli PRL. Głównym (a oficjalnie jedynym) organizatorem życia kulturalnego Polaków była Partia Robotnicza, i podobnie jak wszelkie inne powstające wówczas teksty, także treści prezentowane na małym ekranie, musiały zyskać akceptację, działającego w imieniu władz, Głównego Urzędu Kontroli, Publikacji i Widowisk. W Departamencie Widowisk GUKPPiW w czerwcu 1960 roku sporządzono *Uwagi dotyczące niektórych ujemnych zjawisk w programie artystycznym TV oraz w repertuarze kin i teatrów*. Jedynym cenzorem, którego nazwisko widnieje w dokumencie, był dyrektor wydziału Henryk Olszewski. Narracja prowadzona jest w liczbie mnogiej, co pozwala przypuszczać, że tekst miał wielu autorów. Dostęp do tajnego pisma, podobnie jak w wypadku recenzji cenzor-

skich i dokumentów z ingerencji, był ograniczony – wgląd w treść dokumentu mieli jedynie wybrani pracownicy GUKPPiW oraz ośrodków terenowych cenzury (Wiśniewska-Grabarczyk 2016: 97). *Uwagi...* dotyczyły tekstów kultury, które zostały już wyemitowane w programie telewizyjnym. Podobnych sprawozdań i przeglądów ingerencji produkowano na ulicy Mysiej w Warszawie, gdzie mieścił się ów urząd, bardzo wiele (Budrowska 2013:10).

Rozwój telewizji jako środka masowego przekazu stwarzał nowe możliwości edukacji ideologicznej. W słynnym wiecu na Placu Defilad z 24 października 1956 roku Władysław Gomułka mógł liczyć na obecność zaledwie czterystu tysięcy osób. Ponad dziesięć lat później telewizja umożliwiała politykom przemawianie do milionów. Potencjał propagandowy nowych mediów dostrzegli również cenzorzy z Departamentu Widowisk GUKPPiW:

Telewizja z racji swej specyfiki wydaje się być powołana do tego, aby odgrywać rolę najbardziej uniwersalnego środka upowszechniania kultury i kształtowania postaw moralno-politycznych. Decyduje o tym jednocześnie przekazywanie tych samych treści wielomilionowym rzeszom odbiorców. TV dostarcza rozrywki najtańszej najbardziej dostępnej dla szerokich rzesz, a przy tym jest instytucją zdecydowanie dochodową, podczas gdy inne formy przekazu kultury wymagają subsydiowania ich przez państwo. Zatem nic nie stoi na przeszkodzie prawidłowej działalności tej instytucji (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 131.).

Analiza archiwaliów cenzury pozwala odtworzyć postulaty wysuwane wobec twórców sztuki masowej² oraz stosunek władz wobec kultury, którą wykorzystywano jako narzędzie politycznych praktyk. Dokumenty Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk, zwłaszcza zaś te opisujące utwory powstałe po wydarzeniach z marca tysiąc dziewięćset sześćdziesiątego ósmego roku, stanowią pod tym względem interesujący materiał badawczy.

Rozrywka dla masowego widza

² W rozdziale pomija się spory terminologiczne dotyczące nazewnictwa podtypów kultury. „Sztuka” lub „kultura masowa” to terminy, którymi posługiwał się cenzor w *Uwagach dotyczących niektórych ujemnych zjawisk w programie artystycznym TV...* Można przypuszczać, że stosował wybrane nazewnictwo ze względu na liczbę odbiorców omawianego przez siebie programu TV.

Określenie sztuka masowa otrzymuje w ocenie cenzora znaczenie pozytywne, w opozycji do utworów elitarnych:

Wyraźnie odczuwa się brak rozrywki dla masowego widza. Luk nie załatwia się występami amatorskich zespołów, powielaniu poprzednich spektakli, składankami z tego co kiedyś szło, sięganiem po teksty zwietrzałe lub dorywczym eksploataowaniem repertuaru warszawskich kabaretów. [...] pracujące społeczeństwo wciąż czeka na właściwy program rozrywkowy, w którym zerwano by z ciągłym eksperymentowaniem (na oczach telewidza, zamiast w studio-laboratorium), forsowaniem hermetycznych form obliczonych na elitarnego odbiorcę oraz wypełnianiem czasu występami amatorskich zespołów (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 139-140)

Urzędnik Kontroli, stojąc na straży rewolucyjnej zdobyczy mas, którą jest kultura, musi zadbać o jej ideologiczną odpowiedniość. Elitaryzm, zwłaszcza taki, który kojarzy się z przedwojennymi warszawskimi *variétés*, jest z ową ideologią równouprawnienia wszystkich klas społecznych niezgodny.

W 1945 roku poeta i dramaturg Jerzy Jurandot, związany w latach dwudziestych i trzydziestych z wieloma stołecznymi nadsceńkami, założył Teatr Satyryczny Syrena. Repertuar nawiązywał do dawnych tradycji kabaretowych, a pojedyncze skecze były później prezentowane także w Telewizji Polskiej. Utworem, który wzbudził szczególne zastrzeżenia cenzury, był *Przewrót w Pikutkowie* autorstwa Juliana Tuwima. Satyra na temat zamachu majowego, inspirowanego przez środowiska polityczne skupione wokół marszałka Józefa Piłsudskiego, była po wydarzeniach z 1926 roku wielokrotnie wystawiana na scenach warszawskich kabaretów (Stępień 2002: 450). Po II wojnie światowej skecz miał premierę na deskach nowopowstałej Syreny w uaktualnionej adaptacji Jurandota – dyrektora artystycznego Teatru. Akcja utworu została przeniesiona do 1946 roku, kiedy premier na uchodźstwie, Stanisław Mikołajczyk, wrócił do Polski, by jako siła opozycyjna wobec partii komunistycznej działać na rzecz odbudowy kraju.

Bohaterami Jurandotowej komedii omyłek byli mieszkańcy Pikutkowa – prowincjonalnego miasteczka, do którego, jak głosi plotka, miał przyjechać z niezapowiedzianą wizytą ważny urzędnik partyjny. Wciąż nie rozstrzygnięto wyników wyborów do Krajowej Rady Narodowej, nie było wiadomo także, czy nową władzę wybrano w trybie demokratycznym, czy też nadzwyczajnym. Z powodu stale zmieniającej się sytuacji politycznej w kraju, do cichego dotąd Pikut-

kowa napływają nowe, coraz bardziej niepokojące nowiny. Pikutkowanie nie są pewni, czy swoją obecnością zaszczyli ich przedstawiciel partii robotniczej, partii chłopskiej, czy też może sam przewodniczący PSL, Stanisław Mikołajczyk.

Przebieg wydarzeń koncentruje się wokół osoby burmistrza, którego cenzorzy opisali jako „osobnika o infantylnej osobowości i drobnomieszczańskich manierach, chwilowo reprezentującego w miasteczku władzę ludową” (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 138.). Przyznać trzeba, że była to deskrypcja wyjątkowo trafna, jednakowoż sama postać była, z punktu widzenia wspomnianej władzy ludowej, niecenzuralna, bowiem człowiek o podobnych cechach nie mógł stać się kulturowym reprezentantem partii (nawet w miejscowości takiej, jak Pikutkowo).

Przewrót w Pikutkowie przypominał o nadziejach na stworzenie demokratycznej opozycji wobec socjalistów. Zważywszy na późniejsze losy Mikołajczyka, utwór z perspektywy historycznej ma niezwykle ironiczną wymowę. W opinii cenzora w czasie przemian ustrojowych skecz „spełnił względnie pozytywną rolę” (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 138), choć nie uściślił on jednak, czy chodzi o ośmieszenie Mikołajczyka, czy też może jego oponentów.

Cenzorzy uznali, że prezentowanie tej satyry w telewizji jest niestosowne, ponieważ „niepodobna [...] zgodzić się, aby za pomocą takich utworów przekazywać młodemu pokoleniu wiedzę o tamtych dramatycznych dniach, przełomowych w naszej historii” (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 138).

Nieznajomość kontekstu wyklucza zrozumienie utworu i uniemożliwia docenienie jego wartości komicznej. Owa satyra powstała wszak jako zabawny komentarz do aktualnych wydarzeń i skierowana była przede wszystkim do widzów dorosłych (gdyż tacy odwiedzali teatry rewiowe), nie zaś, jak sugerują cenzorzy, do młodzieży. Właśnie dzięki znajomości wydarzeń, do których odwoływał się Tuwim, a później Jurandot, odbiorcy mogli odczytać skecz *Przewrót w Pikutkowie* jako zabawny. Troska Urzędników Kontroli o edukację młodzieży wydaje się być przesadna, a argumenty krytyczne nietrafione. Jednakże należy w tym miejscu zaznaczyć, że cenzor to specyficzny czytelnik. Będąc strażnikiem wszystkiego, co „słuszne” i „socjalistyczne” (Fik 1996: 131), powinien przewidzieć wszelkie możliwe reakcje odbiorców na dany tekst (Błoński 1995: 269).

Skecz kabaretowy miał funkcję rozrywkową, co cenzura w swej ocenie zdaje się pomijać. Przedkłada on nad estetyczną funkcję edukacyjną, lecz nie chodzi w tym wypadku o naukę przez zabawę, a raczej o indoktrynację młodzieży za pośrednictwem programu rozrywkowego. Charakterystyczne dla

satyry dwuznaczności oraz ironiczne sformułowania są z punktu widzenia urzędnika kontroli niebezpieczne, ponieważ pozwalają odbiorcom na pewną dowolność interpretacyjną. Cenzorzy zwracają uwagę, że podobne treści mają „szkodliwą wymowę”, o czym świadczą „liczne ingerencje w tego rodzaju programach” (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 139). *Przewrót w Pikutkowie* prowokuje do niewygodnych z punktu widzenia władzy pytań. Ponadto utwór pojawił się na wizji bez odpowiedniego komentarza na temat kontekstu historycznego, dzięki któremu urząd kontroli mógłby sterować odbiorem tekstu tak, by nie zostawiać widzów z wątpliwościami i objaśnić wszelkie niedopowiedzenia zgodnie z obowiązującą oficjalnie ideologią.

Dokument Departamentu Widowisk GUKPPiW sporządzony został po wydarzeniach marcowych, niemalże w przededniu dwudziestej piątej rocznicy powstania Polski Ludowej. Warszawscy cenzorzy, zdając sobie sprawę, że widzowie mogą skojarzyć skecz opowiadający o wydarzeniach związanych z opozycją skupioną wokół Mikołajczyka z aktualną sytuacją polityczną, dla bezpieczeństwa nadchodzącego jubileuszu zalecali swoim kolegom z ośrodków terenowych, aby nie zezwalali na publikacje podobnych treści (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 132).

Cenzorzy zwracają uwagę na to, że programy rozrywkowe typu *variétés*, nawiązujące do dawnych tradycji kabaretowych, są nieodpowiednie dla masowego widza. Obok utworów Tuwima i Jurandota wymieniają także Teatrzyk Stefanii Grodzieńskiej oraz programy Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory. Zwłaszcza zaś prezentowane w latach sześćdziesiątych na antenie Telewizji Polskiej *Divertimenta* Przybory są w ocenie cenzury niedostosowane do potrzeb współczesnego odbiorcy:

Tak samo kwalifikują się dowcipy użyte w ostatnim programie „Divertimenta” Jeremiego Przybory, a mianowicie zwrot „towarzyszka Żubrówka” oraz „no to Bierdziejew”, jako parafraza powiedzenia „no to klops”. Nie przypuszczamy, aby autorowi scenariusza było obce nazwisko nieżyjącego już znanego dyrygenta, b. dyrektora Opery w Poznaniu i Warszawie (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 140).

Cenzorzy nie sprecyzowali jednak, o który odcinek programu z cyklu *Divertimenta* chodziło. Być może przez „ostatnie” *Divertimento* rozumieci oni opus ósmy, zatytułowany *Garden party, czyli bankiet w krzakach*, którego premiera odbyła się w maju 1969 roku (*Uwagi dotyczące niektórych ujemnych zjawisk w programie artystycznym TV...* spisano miesiąc później). Choć, zważywszy na to, że we wstępie do analizowanego dokumentu urzędnicy zastrzegli,

że będą zajmowali się „w zasadzie” programem z 1968 roku, należy także przypuszczać, że uwaga mogła dotyczyć *Divertimenta* opus siódmy – *Zamkowego*. W żadnym z tych programów nie pojawiają się zakwestionowane przez cenzurę fragmenty, co oznacza, że prawdopodobnie zostały one usunięte w wyniku ingerencji GUKPPiW.

Warto tu zaznaczyć, że żartobliwy zwrot „towarzyszka Żubrówka” jest sprzeczny z kanonami poprawności politycznej władz ludowych. „Towarzyszem” nazywano bowiem członka partii lub organizacji robotniczej. Łączenie tego wyrazu z Żubrówką (a zatem rodzajem mocnego alkoholu) może być aluzją do, będącego tajemnicą poliszynela, pijaństwa socjalistycznych elit politycznych. Przykładowo:

Skargi na pijaństwo działaczy PZPR jednak nie zanikały. Za charakterystyczny można tu uznać głos mieszkańca Krakowa, który we wrześniu 1957 r. irytował się w liście do Polskiego Radia, że „urządza się bankiety, rauty, wnosi się uroczyste toasty”, przy czym stosuje się podwójną miarę względem rządzących i zwykłych obywateli: „Biedak, jak pijany, którego się widzi na ulicy, to za mordę się go bierze i wio z nim do mamra. Jak MO spotyka na ulicy pijanego z PMR, z Komitetu Miejskiego Partii, czy WRN, to cichaczem gościa się bierze pod rękę – prowadzi się do taksówki i ostrożnie jedzie się, aby ów pan nie zaznał wstrząsów – prosto do własnego mieszkania. Są też wypadki, że MO w ogóle nie reaguje do gości lepiej sytuowanych” [...].

Dla wielu funkcjonariuszy PZPR, podobnie jak w początkach PRL, libacje stanowiły potwierdzenie przynależności do „elity” i dawały poczucie dostatku. Niekiedy jednak „awans” kończył się odurzeniem władzą. Warto tu przytoczyć historię pewnego działacza PZPR, będącego zarazem członkiem kierownictwa Centralnego Związku Kółek Rolniczych w Warszawie. 8 lipca 1966 r. wyruszył na inspekcję do Katowic. Wraz z dwoma innymi pracownikami związku dokonał kontroli placówek [...]. Około godziny 16 zakończył wizytację – i rozpoczął alkoholowy rajd po Polsce. [...] Kompletnie już pijany inspektor wdał się w awanturę z innymi biesiadnikami. Towarzyszący mu związkowcy zdołali doprowadzić go do samochodu, ale rozsierdzony inspektor najpierw pobił kierowcę, a potem rzucił się na mitygującego go prezesa CZKR. W końcu ruszyli, jednak pijany inspektor „przeszkadzał w prowadzeniu samochodu – tak, że musiano go trzymać za ręce i nogi”. [...] Inspektor zdołał się oswobodzić i ruszył w stronę nieodległego sklepu z alkoholem. Był już zamknięty. Rozzłoszczony kopnął z rozmachem w oszklone drzwi – tak niefortunnie, że tłukąc szkło przeciął tętnicę stopy. Zdołano go jeszcze do-wieźć do przychodni, ale zmarł z wykrwawienia. [...]

W mniejszych miejscowościach zdarzało się, choć rzadziej niż na początku lat 50., że funkcjonariusze PZPR wymuszali datki na alkohol lub wpraszały się na zabawy. [...] Jesienią 1958 r. mieszkaniec Skarżyska Kamiennej tak oto opisał I sekretarza KM PZPR: „Każdy mieszkaniec miasta o tym mówi, że [...] to pijak i że trzeba mu stawiać wódkę albo coś dać żonie, by żyć spokojnie”. Podobną metodę I sekretarz stosował wobec swoich zwierzchników: „jeśli ktoś przyjedzie z wyższej instancji, ktoś, kogo należy się obawiać ze względu na stanowisko, to jest dla niego uprzejmy, stawia wódkę, załatwia szereg usług, a to zobowiązuje przecież do przyszłej pomocy”[...].

W latach 60. malała liczba skarg natury obyczajowej. Bynajmniej jednak nie zanikły. W 1964 r. mieszkaniec Tucholi opisywał w liście do KC „orgie” urządzone w leśniczówce przez nadleśniczego w Zawrzenicy, który pełnił zarazem funkcję członka Egzekutywy KP PZPR: „Ludzie wszystko widzą, że panowie mają marksizm tylko w głbie i żołądku”. Tego rodzaju ekscesy być może jeszcze bardziej raziły w przypadku funkcjonariuszy MO. W 1968 r. pewien mieszkaniec Brodnicy skarżył się na tutejszego komendanta, który „systematycznie upija się, nocami wyjeżdża w teren na posterunki, gdzie rozpija podległych mu funkcjonariuszy, a później uprawia amory z ich żonami” (Kosiński 2008: 85-88).

W obu odcinkach programu *Przybory* pojawiły się natomiast inne wypowiedzi, mogące budzić zastrzeżenia cenzury, jednak cenzorzy pominęli je w przeglądzie ingerencji.

Na przykład w *Divertimento Zamkowym*, bohater przebywający w „Ośrodku Wysiłku Twórczego” miał problemy adaptacyjne związane z nadmiarem powierzchni mieszkalnej. Ośrodek ów mieścił się w zamku. Artysta zaś, wychowany w normie po siedem metrów kwadratowych na osobę, nie mógł się skupić na pracy, ponieważ odczuwał lęk przestrzeni. Mieszkając w niewielkim lokum z liczną rodziną, „tak się wyćwiczył w unikach, że mógł kąpać się w jednej wannie z Sophią Loren, nie dotykając towarzyszką kąpieli” (Przybora 1968: 40:20-40:27). Przybora nawiązuje aluzyjnie do sytuacji mieszkaniowej Polaków w latach sześćdziesiątych i do propagowanego przez Gomułkę tak zwanego budownictwa oszczędnościowego:

W latach sześćdziesiątych mimo ograniczonych środków i limitów inwestycyjnych starano się budować jak najwięcej. Idée fixe Gomułki było budownictwo oszczędnościowe, co znalazło akceptację Biura Politycznego. Wiązało się to, rzecz jasna, z obniżeniem standardu. Budownictwo miało być jak najtańsze – małe, ciemne kuchnie,

zmniejszanie „zbędnych” powierzchni, niskie stropy, brak tynków. Pojawił się nawet pomysł, żeby budować domy z suchymi ustępami oraz takie, w których jedna łazienka służyła lokatorom kilku mieszkań (Madej & Polak 2002: 13).

Cenzor, który zwalniał program do publikacji, nie dokonał ingerencji w tym fragmencie. Prawdopodobnie nie odczytał aluzji zawartej w tekście Przybory lub uznał, że utwór ten nie narusza dobrego imienia towarzysza Wiesława. Urzędnicy Departamentu Widowisk także nie podważyli w żaden sposób decyzji swojego podwładnego – Olszewski nie skomentował rzezonego fragmentu i dopuścił do publikacji programu. Kpina ze znanej z ekscesów alkoholowych nomenklatury partyjnej mogła być w oczach odbiorców zbyt oczywista. Winą za niefortunną sytuację mieszkaniową można było obarczyć każdego, dlatego żart „metrażowy” był z punktu widzenia władz bezpieczniejszy.

W odpowiedzi na kolejne zarzuty cenzorów, postawione w przytoczonym wcześniej cytacie z *Uwag...* (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 140), dotyczące nadużycia wykrzyknienia „no to Bierdiajew” zamiast „no to klops”, można by napisać, że było one zasadniczo zgodne z zasadą „piosenka jest dobra na wszystko” (Przybora 2002: 43-45), wyrażoną w jednym z utworów Przybory. Nazwisko ikony polskiej muzyki orkiestrowej jest wymowną personifikacją piosenki i samej muzyki, zatem wyrażenie „no to Bierdiajew”, użyte w sytuacji niepowodzenia, zdaje się być bardziej stosowne niż kolokwialne „no to klops”. Nazwisko Waleriana Bierdiajewa było Przyborze, jak sugeruje cenzor, „z pewnością znane” (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 140). Z pewnym prawdopodobieństwem można też stwierdzić, że autor scenariusza *Divertimentów*, wykorzystując zbieżność nazwisk znanych postaci, mógł odwoływać się również do Mikołaja Bierdiajewa. Ów rosyjski filozof egzystencjalista jest autorem parafrazy słynnej kartezyjańskiej figury „myślę, więc jestem”, która w filozofii Bierdiajewa brzmi „cierpię, więc jestem” (Krasicki 2018: par. 10), co w pewien przewrotny sposób wybrzmiewa również w potocznym powiedzeniu „no to klops”.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że z punktu widzenia władzy ludowej Mikołaj Bierdiajew to postać dość kontrowersyjna. Z powodu represji politycznych opuścił on w 1922 roku Związek Radziecki. Bierdiajew nie akceptował idei głoszonych przez bolszewików, takich jak wyższość zbiorowości nad jednostką. Zrezygnowanie z indywidualizmu na rzecz kolektywizmu prowadziło do wyrzeczenia się wolności osobistej i poddania woli większości (zakładając oczywiście, że wola większości w istocie była odbiciem woli władzy radzieckiej). Bierdiajew w *Problemach komunizmu* stwierdzał: „[...] Nie ma człowieka.

Jest klasa. I kiedy klasy znikną, nie będzie więcej osobowości ludzkiej [...]” (Bierdiajew 1981: 36).

Ponadto filozof głosił tezy, które z perspektywy władzy ludowej można uznać za heretyckie:

Bierdiajew jest obrońcą szczególnego rodzaju socjalizmu, który nazwał socjalizmem personalistycznym [...]. Jednak wysiłki w celu zrealizowania socjalizmu przemienią go „w coś całkowicie różne od ideału socjalistycznego”. Socjalizm wywoła nowe niepokoje w życiu człowieka. Socjalizm nigdy nie osiągnie wyzwolenia pracy ludzkiej, co Marks starał się zrealizować drogą przymusu pracy; socjalizm nigdy nie da człowiekowi bogactwa i nie ustanowi równości, a jedynie doprowadzi do nowej wrogości wśród ludzi, nowych rozłamów i nowych, nieznanymi jeszcze form ucisku (Łoski 2000: 275).

Przybora nie pierwszy raz odwoływałby się w twórczości kabaretowej do filozofii. Wcześniej czynił to na przykład w *Mambo Spinoza* – estradowej piosenke-opowiadance filozoficznej, która jest parodią pieśni masowej, jak również kpina z samej idei nauczania filozofii (czy to marksistowskiej, czy egzystencjalnej) za pośrednictwem sztuki masowej. Jednakże te i podobne inteligenckie miazmaty są z punktu widzenia cenzury i partii niezwykle szkodliwe:

Niewątpliwie nie sposób obarczać rozrywkę takimi zadaniami, co publicystykę, czy teatr zaangażowany, nie mniej można by oczekiwać, że będzie ona – w sposób zgodny ze swoją specyfiką – uczestniczyć w dziele upowszechniania postaw moralno-politycznych. Tymczasem w programach znajdują się treści nie tylko błahe, ale też szkodliwe [...]. Sztuka elitarna nie stanowi poważniejszego procentu w ogólnym repertuarze tv, w zakresie telewizyjnej rozrywki proporcje przedstawiają się mniej korzystnie. Powiedzmy otwarcie: programy w rodzaju „Divertimento” i pokrewne składanki estradowe mogłyby się mieścić w programie telewizji, ale wyłącznie na marginesie jej zasadniczej działalności rozrywkowej. Tymczasem stanowią one główne pozycje, co jest – wg nas – poważnym nieporozumieniem. Wyraźnie odczuwa się brak rozrywki dla masowego widza (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 139).

Bez komentarza urzędnicy Departamentu Widowisk pozostawili fragment, zdawać by się mogło, równie kontrowersyjny, a pochodzący z wyemitowanego w 1969 roku odcinka *Garden party, czyli bankiet w krzakach*:

Czasy nasze, które dokonały zupełnego przewrotu również i w układzie stosunków między mężczyzną i kobietą, nie tylko postawiły kobietę tam, gdzie dotąd damska noga nie postąpiła, ale sprawiły również, że mężczyzna przestał wstydić się funkcji spełnianych wyłącznie dotąd przez kobietę. Jeżeli krępuje go w nich coś jeszcze, to tylko strój nie zawsze odpowiedni. Nasza dzisiejsza kolekcja pochyla się troskliwie nad mężczyzną spragnionym na tę okazję stroju wygodnego i estetycznego, a jednocześnie stroju, w którym pozostawałby niezmiennie atrakcyjny dla nas — towarzyszek jego uczuć i trudów (Przybora 1969: 39:45-39:52).

Wypowiedź ta na zasadzie parodystycznego przejawskrawienia naśladuje styl wypowiedzi działaczy Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, jednocześnie go ośmieszając. W widowisku Starszych Panów monolog ten jest wygłaszany przez panią Hortensję (w tej roli Irena Kwiatkowska), organizatorkę pokazu mody dla mężczyzn. Wydarzenie odbywa się podczas burżuazyjnego, zapożyczonego z obyczajów zachodnich *garden party*, lecz pani Hortensja nie jest działaczką partyjną, a gosposią, pochodzącą z aspirującej klasy średniej.

Cenzorzy wielokrotnie zwracali uwagę na to, że treści rozrywkowe są przeintelektualizowane i nieodpowiednie dla masowego widza. Manifestował niechęć do intelektualistów – zgodną zresztą z oficjalną polityką partii, prowadzoną po wydarzeniach marcowych. Jak pisał w książce *Polskie miesiące* Jerzy Eisler: „Marzec nawet po latach jawił się jako pogrom antyinteligencki” (Eisler 2008: 15). Za pośrednictwem oficjalnych mediów atakowano z niezwykłą brutalnością ludzi zasłużonych dla nauki i kultury, wymieniano ich z imienia i nazwiska, twierdząc, że pozbawieni są jakichkolwiek zalet moralnych oraz podważając ich dokonania zawodowe i dorobek intelektualny (Eisler 2008: 15).

Uwagi dotyczące niektórych ujemnych zjawisk w programie artystycznym TV wskazują, że ów pogrom wymierzony w intelektualistów dotyczył także twórców kultury masowej. Władze posłużyły się w tym wypadku środkami mniej oficjalnymi. Poprzez utajnione działania cenzury ograniczano w telewizji elitarne widowiska rozrywkowe wzorowane na programach przedwojennych kabaretów.

Nowy program dla nowego człowieka

Wieczory Kabaretu Starszych Panów to pierwszy tego typu cykliczny program rozrywkowy Telewizji Polskiej. Premierowy odcinek, *Popołudnie Starszych Pa-*

nów, wyemitowano szesnastego października tysiąc dziewięćset pięćdziesiątego ósmego roku, jednak kolegium programowe telewizji postanowiło zakończyć nadawanie audycji. Ze względu na sprzeciw ówczesnego dyrektora artystycznego, Adama Hanuszkiewicza, który żądał, aby pokazać program na wizji jeszcze kilka razy, wstrzymano się z decyzją o zdjęciu Starszych Panów z anteny (Kiec 2004:142). Intuicja nie zawiodła Hanuszkiewicza, bowiem wieczory kabaretowe cieszyły się niezwykle popularnością. Wojciech Młynarski wspominał, że podczas emisji spektakłów Wasowskiego i Przybory wyludniały się ulice (Kiec 2004:142) w miejscowościach, które obejmował zasięg nadawczy telewizyjnych anten. Ostatni wieczór kabaretowy nadano w lipcu 1966 roku. Pan A i Pan B pojawiali się później na małym ekranie dość regularnie: w cyklu *Divertimenta* oraz w *Kabarecie Jeszcze Starszych Panów*, kiedy postanowili nagrać *Kabarety* w nowej, zmienionej i kolorowej wersji.

Wasowski i Przybora ustanowili wzór rozrywki telewizyjnej, do którego odwoływał później kabaret Dudek (Przybora zresztą pisał dlań teksty piosenek), a także jeden z pierwszych polskich seriali komediowych, *Wojna domowa*, którego akcja niemal w każdym odcinku była przeplatana żartobliwymi piosenkami oraz skeczami kabaretowymi, inspirowanymi spektaklami teatrzyków *variétés*.

Cenzor jako animator

Dzisiejszych czytelników zdumiewać może spostrzeżenie jednej z ówczesnych badaczek kultury masowej, że: „organizatorzy masowej kultury nie posiadają obecnie immunitetu manipulatorów, którym wolno ignorować gusty odbiorców” (Kłoskowska 1980: 438). Nie można jednak mieć do końca pewności, w jakim stopniu to właśnie działający z upoważnienia władzy ludowej cenzor był współautorem tej wypowiedzi. Jan Błoński, w artykule zatytułowanym *Cenzor jako czytelnik*, zwrócił uwagę na to, że pracownicy peerelowskich Urzędów Kontroli Słowa posiadali, jako odbiorcy kultury, szczególne przywileje (Błoński 1995: 269-281). W imieniu władzy decydowali bowiem o zakazie lub zezwoleniu na publikację danego utworu, w ich gestii leżał ostateczny kształt dzieła: cenzorzy mogli zmieniać jego treść, jednocześnie ich działania pozostawały dla szerokiej publiczności niezauważone. W tym sensie Marta Fik określała urzędników aparatu kontroli mianem „współautorów” (Fik 1996) tekstów kultury:

Cenzor stawał się współautorem dzieła działającym niezwykle dyskretnie, do roku

tysiąc dziewięćset osiemdziesiątego pierwszego nie zaznaczano wszak żadnych ingerencji cenzorskich, a i później robiono to wybiórczo, stosując w dodatku przeróżne fortele. Owa dyskretność wynikała nie tylko z troski, aby możliwie doskonale ukryć prawdę (i tak nie do ukrycia) o tym, jak mały jest zakres wolności słowa i swobód twórczych. Intencją niebagatelną było także – jak pisał Stefan Kisielewski – „zasugerowanie czytającym, że autorzy tak myślą, jak piszą”. Cenzor „współtwórca” nie domagał się więc uznania dla swojej (niewątpliwej) pracowitości czy pomysłowości, odwrotnie, anonimowo utożsamiał się z autorem książki, filmu, przedstawienia, artykułu, naukowej rozprawy. [...] Sposobem najbardziej efektywnym i najczęściej stosowanym były wszelkiego rodzaju „wyliminowania”. [...] Niekiedy z owych „wyingerowanych” fragmentów można by ułożyć całość niezwykle ostrą i istotnie „antysocjalistyczną” (Fik 1996: 135-136).

Choć dokumenty cenzorskie były tekstami niejawnymi, sporządzanymi do użytku wewnętrznego GUKPPIW, wpływ cenzury zarówno na twórców, jak i na życie kulturalne w PRL był niezwykle istotny (Fik 1996: 145). Władza ludowa posiadała totalną kontrolę nad środkami masowego przekazu. Cenzor, występujący w roli socjalistycznego arbitra elegancji, rozstrzygał, jakie treści były odpowiednie dla społeczeństwa pracującego. Swoich ocen nie opierał na statystykach dotyczących oglądalności lub na opiniach samych widzów, lecz na własnych sądach dotyczących wartości artystycznej omawianych utworów:

Tak więc w dziedzinie telewizyjnej rozrywki stwierdzamy pewien regres, za dużo improwizacji i amatorszczyzny (mimo że to właśnie w programach rozrywkowych spotyka się uszczypliwe uwagi o zbyt wielkiej roli amatorstwa w życiu politycznym i gospodarczym kraju), a za mało przemyślanych decyzji, liczących się wobec tak poważnego kontrahenta jakim jest wielomilionowa społeczność widzów. [...] Ponadto niełatwo jest sprostać potrzebom socjalistycznego społeczeństwa, którego trzon zaczynają stanowić ludzie ze średnim lub wyższym wykształceniem (AAN. GUKPPIW 1969. sygn. 3292: 131-138).

W pewnym sensie uzasadniona jest troska o jakość telewizyjnej rozrywki, ze względu na widza, który nie mógł zmienić kanału na inny, bowiem do tysiąc dziewięćset siedemdziesiątego roku Telewizja Polska nadawała tylko jeden program. Cenzorem nie kierowały jednak względy estetyczne. Z analizy uwag sporządzonych przez Departament Widowisk GUKPPIW można wnioskować, że intencją cenzorów było nie tyle podniesienie jakości progra-

mu telewizyjnego, ile wyeliminowanie z niego treści niezgodnych z partyjną doktryną. Współtwórca masowej rozrywki nie zaniedbywał edukacji ideologicznej Polaków.

Źródła cytowań

- ARCHIWUM AKT NOWYCH. GŁÓWNY URZĄD KONTROLI PRASY PUBLIKACJI I WIDOWISK (1969), sygn. 3292, ss: 128-168.
- BIERDAJEW, MIKOŁAJ (1981), *Problemy komunizmu*, przekł. Marian Reutt, Warszawa: [II obieg].
- BŁOŃSKI, JAN (1995), 'Cenzor jako czytelnik', w: Jan Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 269–281.
- BUDROWSKA, KAMILA (2013), 'O niestosownych zastosowaniach literatury w cenzorskich materiałach instruktażowych', *Litteraria Copernicana*: 2 (12), ss. 8-17.
- EISLER, JERZY (2008) *Polskie miesiące czyli kryzysy PRL*, Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- FIK, MARTA (1996), 'Cenzor jako współautor', w: Bożena Wojnowska (red.), *Literatura i władza*, Warszawa: Instytut Badań Literackich, ss. 131–147.
- KIEC, IZOLDA (2004), *W kabarecie*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- KŁOSKOWSKA, ANTONINA (1980), *Kultura masowa*, Warszawa: PWN.
- KRASICKI, JAN (2018), 'Jak „dobre” jest cierpienie i zło? Bierdiajew i Dostojewski', online: <https://teologiapolityczna.pl/prof-jan-krasicki-jak-dobre-jest-cierpienie-i-zlo-bierdiajew-i-dostojewski> [dostęp: 31.08.2019].
- KOSIŃSKI, KRZYSZTOF (2008), *Historia pijaństwa w PRL*, Warszawa: Instytut Historii PAN.
- ŁOSSKI, MIKOŁAJ (2000), 'Mikołaj Bierdiajew', w: Mikołaj Łoski, *Historia filozofii rosyjskiej*, Kęty: Wydawnictwo Antyk, ss. 262–281.
- MADEJ, KRZYSZTOF, BARBARA POLAK (2002), 'Między modernizacją a marnotrawstwem. O gospodarce PRL z historykiem Krzysztofem Madejem rozmawia Barbara Polak', *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej*: 2 (13), ss. 4-20.
- PRZYBORA, JEREMI, reż. (1968), *Divertimento op. 7 Zamkowe*, TVP.
- PRZYBORA, JEREMI, reż. (1969), *Divertimento op. 8 Garden party, czyli bankiet w krzakach*, TVP.
- PRZYBORA, JEREMI (2002), 'Piosenka jest dobra na wszystko', w: Jeremi Przy-

bora, *Piosenki prawie wszystkie*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”, ss. 43–45.

TVP.pl (2009), *Trzy miliony abonentów i pierwsze klasyki TVP – Lata 60.*, online: <http://www.tvp.pl/retro/aktualnosci/trzy-miliony-abonentow-i-pierwsze-klasyki-tvp-lata-60/820307> [dostęp: 12.07.2017].

WIŚNIEWSKA-GRABARCZYK, ANNA (2016), ‘Recenzja cenzorska Polski Ludowej’, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1 (59), ss. 97-103.