



**Dramat i teatr  
w dokumentach  
GUKPPIW**

**redakcja naukowa:**

**Kamila Budrowska  
Magdalena Budnik  
Katarzyna Kościewicz**

**Białystok 2017**

Naukowa seria wydawnicza „Cenzura w PRL. Archiwalia”  
Tom II

Redaktorzy naukowi serii: Kamila Budrowska, Katarzyna Kościewicz

Rada Naukowa serii: Elżbieta Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku),  
Agnieszka Czyżak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Ewa  
Głębińska (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie),  
Marek Jabłonowski (Uniwersytet Warszawski), Włodzimierz Janowski  
(Archiwum Akt Nowych w Warszawie), Jerzy Smulski (Uniwersytet  
Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Recenzja: prof. dr hab. Jerzy Smulski, dr hab. Zbigniew Romek, prof. IH PAN

Redakcja, korekta, indeks: zespół

Skład i łamanie: Alter Studio

Projekt okładki: Marcin Maciejewski (Alter Studio)

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa  
Wyższego pod nazwą: „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”  
w latach 2012-2017.



NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, 2017

Copyright by Archiwum Akt Nowych w Warszawie, 2017

ISBN: 978-83-64081-38-5

Druk i oprawa:

Alter Studio, 15-281 Białystok, ul. Legionowa 30, lok. 211, tel. 85 72 22 545,  
[www.alterstudio.com.pl](http://www.alterstudio.com.pl)

# Spis treści

Wstęp	5
Anna Artysiewicz, Cenzorska wizja dramatu i teatru na podstawie „Odpraw krajowych” z lat 1945-1946	9
„Protokół z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowiskowych odbytej w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniach 7, 8 i 9 Lutego 1949 r.”, wybór, wstęp i oprac. Kamila Budrowska	21
Krzysztof Boroda, Katarzyna Kościewicz, Cenzurowanie widowisk w 1949 roku w świetle statystyki Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk	91
„Sprawozdanie z Wydziału Teatrów za III kwartał 1951 r.”; „Sprawozdanie z Wydziału Teatrów GUKPPiW za rok 1951”, wybór, wstęp i oprac. Wiktor Gardocki	109
„O wyższy poziom pracy na odcinku widowisk. Uwagi o kontroli widowisk”, „Kilka uwag o próbach generalnych”. Wybór dokumentów z „Biuletynu Informacyjno-Instrukcyjnego” 1953, nr 3, wybór, wstęp i oprac. Magdalena Budnik	133

Grażyna Pawlak, Cenzura instytucjonalna i pozainstytucjonalna wobec telewizyjnych widowisk teatralnych	153
Kajetan Mojsak, Cenzorskie perypetie „Dramatów” Witkacego	187
Teatr po „Dziadach”. Wybór archiwaliów GUKPPiW z lat 1968-1969, wybór, wstęp i oprac. Barbara Tyszkiewicz (przy współpr. Olgi Tyszkiewicz)	203
Wiktor Gardocki, Cenzura wobec dramatu i teatru na przełomie lat 70. i 80. oraz w czasie stanu wojennego. Wybrane przykłady	259
Bibliografia. Cenzurowanie dramatu i teatru. Dramat i teatr w PRL	285
Indeks	293
Summary	305

# Wstęp

Oddajemy do rąk czytelników drugi tom serii „Cenzura w PRL. Archiwalia”<sup>1</sup>. Zawiera on materiały oraz artykuły dotyczące cenzurowania dramatu i teatru. Wybór tematu nie był przypadkowy. Podyktowała go przede wszystkim potrzeba uzupełnienia stanu badań. Wysiłki opisanego wpływu cenzury na polski dramat i teatr lat 1945-1989 podejmowane są bowiem rzadko, zwykle na marginesie rozważań lub jako studia przypadków. Wiązać to można z rozproszeniem źródeł archiwalnych oraz trudem odtworzenia – z powodu braku rejestracji większości przedstawień – przebiegu poszczególnych inscenizacji.

Trzeba też przypomnieć metodologiczne różnice w sposobach widzenia i pojmowania zjawiska. Dla literaturoznawców dramat to skończony tekst; dla teatrologów to tylko jedna ze składowych spektaklu, niepowtarzalnego i przy każdym wystawieniu odmiennego aktu artystycznego. Z podwójności takiej w małym stopniu zdawali sobie sprawę PRL-owscy mocodawcy, próbując narzucić twarde schematy kontroli, zarówno przygotowywanym do druku utworom dramatycznym (co nie było trudne, gdyż

---

<sup>1</sup> W inauguracyjnym tomie serii „Cenzura w PRL. Archiwalia” tomie opublikowane zostały – w Roku Sienkiewiczowskim – źródła dotyczące cenzurowania spuścizny autora *Potopu*: 73 recenzje *Dziela*, wydawanych w latach 1948-1956 pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego. To pierwszy obszerny, skomentowany naukowo druk akt z zespołu GUKPPiW dokumentujących kontrolę literatury pięknej, a związanych z cenzurowaniem utworów jednego autora. Wybór Sienkiewicza wydaje się przy tym łatwy do wyjaśnienia z powodu jego znaczenia dla polskiej kultury oraz wciąż żywej recepcji w kraju i za granicą. Dodatkową motywacją naukową okazała się konkluzja płynąca z analizy dokumentów, a którą chcieliśmy upowszechnić: pierwsza powojenna edycja twórczości noblisty – w zamierzeniu pełna – była wydaniem „przebranych”, a przez to znakomitym przykładem cenzorskiej wszechwładzy.

za wzór mogły służyć metody wypracowane przy kontroli innych typów tekstów), jak i wystawieniom. To ostatnie zadanie okazało się niemożliwe do zrealizowania. Należałoby bowiem czujnym okiem objąć wystawienie każdego dramatu realizowanego przez teatry zawodowe i amatorskie. Stąd, rejestrowane w cenzorskiej sprawozdawczości, utyskiwania: ze strony zwierzchników – na nieskuteczność kontroli i ogromną liczbę pomyłek, ze strony szeregowych cenzorów i referentów – na nienadążanie z oglądaniem przedstawień, brak porozumienia z reżyserem, czy „złośliwe” zmienianie wymowy sztuki po zaaprobowanej próbie generalnej.

W cenzurowanie teatrów, by zminimalizować liczbę przeoczeń, zaangażowano obok Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk szereg innych instytucji. Odpowiedzialnością za kształt repertuaru teatrów zawodowych obciążono pod koniec lat 40. przede wszystkim Ministerstwo Kultury i Sztuki, w łonie którego powołano komisje ustalające i zatwierdzające repertuarowe plany scen zawodowych. Warto podkreślić, że MKiS było najważniejszym, ale nie jedynym ogniwem tej kontroli. Zaczynała się ona już w teatrze, gdzie o repertuarze, zgodnie z wytycznymi MKiS, decydował dyrektor placówki wraz z Radą Artystyczną, opiniowali go urzędnicy zajmujący się kulturą w Komitetach Wojewódzkich PZPR oraz zatwierdzał Departament Teatrów lub Departament Muzyki MKiS. Wyłonione w ten sposób plany repertuarowe poddawane były cenzurze (tekst i inscenizacja) przez wojewódzkie delegatury GUKPPiW. Wypracowanie odpowiedniego systemu kontroli repertuaru scen amatorskich stało się zadaniem priorytetowym dla urzędników cenzury już kilka lat po wojnie. To wówczas podjęto się opracowania, wspólnie z MKiS, listy sztuk wycofanych lub niezalecanych do wystawienia przez teatry niezawodowe. Umieszczono na niej blisko 900 tytułów, powstałych w różnych okresach (z dominacją sztuk z międzywojnia) i osadzonych w różnych ramach gatunkowych.

Złożoność systemu kontroli teatru oraz samego życia teatralnego w okresie PRL-u (teatr zawodowy, amatorski, objazdowy, teatr telewizji, słuchowiska radiowe, teksty dramatyczne drukowane w wydaniach osobnych i czasopiśmie, dyskurs krytyczny poświęcony teatrowi) znajduje odzwierciedlenie w rozproszeniu dokumentów dotyczących tego obszaru kultury. Materiały przechowywane są w wielu zasobach: archiwach poszczególnych teatrów, archiwach domowych twórców, w ZAIKS-ie, zbiorach

specjalnych bibliotek, zbiorach współczesnych instytucji dokumentujących polskie życie teatralne (Instytut Sztuki PAN, Instytut Teatralny), czy wreszcie – archiwach instytucji działających w PRL-u (GUKPPiW, MKiS, PZPR, Centralnym Zarządzie Teatrów). Dopiero skonfrontowanie różnych dokumentów związanych z danym tekstem/wystawieniem daje możliwość poważniejszego wnioskowania na temat sposobów jego cenzurowania i zakresu ewentualnych zmian.

Gromadząc materiały do książki, skupiliśmy się na jednym zespole źródeł, wybierając spuściznę po Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, instytucji powołanej specjalnie do tego, by sprawdzić i ewentualnie zablokować to wszystko, co ogłaszano w przestrzeni publicznej. Zadaniem, które sobie wyznaczyliśmy, było przejrzenie zespołu liczącego kilka tysięcy teczek i przechowywanego w Archiwum Akt Nowych w Warszawie oraz wybranie spośród nich materiałów dokumentujących cenzurowanie dramatu i teatru.

Okazało się, że akt takich jest w przeszukanym zbiorze – wbrew potocznym opiniom – na tyle dużo, by zainicjować regularne prace nad opisem wpływu cenzury na polskie życie teatralne. Wymienić tu należy dokumenty najważniejsze: zapisy działania Wydziału Teatrów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, recenzje utworów dramatycznych zgłaszanych do druku przez oddział warszawski i oddziały wojewódzkie urzędu, „Sprawozdania z ingerencji” (tu odrębny dział zatytułowany „Teatr”), „Sprawozdania z działalności Referatu Widowisk”, „Sztuki wycofane różne”. Część wzmiankowanych dokumentów została w niniejszej książce opracowana i podana wraz z komentarzem, część stała się podstawą szkiców i artykułów. Większość – czeka jeszcze na naukowe wyzyskanie.

W związku z przyjętą zasadą „pójścia za materiałem”, tom drugi serii „Cenzura w PRL. Archiwalia” nie ma jednorodnego charakteru: dokumentom przytaczanym „in extenso” towarzyszą opisowe analizy i interpretacje archiwaliów. Książkę tworzy dziewięć studiów poświęconych dziejom cenzurowania w PRL-u dramatu i teatru uszeregowanych w porządku chronologicznym. W artykule otwierającym Anna Artysiewicz analizuje zapisy odpraw cenzorskich i wyłaniającą się z nich oficjalną wizję teatru i dramatu kształtowaną w okresie tużpowojennym. Kamila Budrowska

charakteryzuje i przytacza protokół pierwszej narady urzędników cenzury dotyczącej teatru, która miała miejsce w lutym 1949 r. Dane przestrzenno-statystyczne z tego samego roku, a zgromadzone przez Wydział Teatrów GUKPPiW, prezentują przy wykorzystaniu map i wykresów Krzysztof Boroda i Katarzyna Kościewicz. Sprawozdanie Wydziału Teatrów z 1951 r. zostało z kolei opracowane przez Wiktora Gardockiego. Magdalena Budnik wybrała i opatrzyła komentarzem materiały z 1953 r. dotyczące teatru, drukowane w „Biuletynie Informacyjno-Instrukcyjnym”, wewnętrznym piśmie cenzorskim. Syntetyczną analizę stosunku cenzury do teatralnych widowisk telewizyjnych w latach 1958-1989 przedstawiła Grażyna Pawlak. Szkic Kajetana Mojsaka odtwarza na podstawie recenzji cenzorkich edytorskie perypetie *Dramatów* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Obszerny materiał archiwalny dotyczący instytucjonalnej kontroli teatru po słynnej inscenizacji *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka stał się podstawą opracowania Barbary Tyszkiewicz. Tom zamyka artykuł Wiktora Gardockiego poświęcony cenzurowaniu teatru i dramatu na przełomie lat 70. i 80. oraz podczas stanu wojennego.

Prezentowane materiały nie pozostawiają złudzeń, że komunistyczna władza była w pełni świadoma roli żywego słowa wygłaszanego na deskach teatrów zawodowych i amatorskich w kształtowaniu opinii publicznej. Modelując je odpowiednio za pomocą cenzury, chciano uczynić z teatru ważne narzędzie propagujące socjalistyczne wartości i legitymizujące poczynania władzy. Książka *Dramat i teatr w dokumentach GUKPPiW* jest zapisem postępującej z roku na rok utraty autonomii środowisk twórczych związanych z teatrem, a także publiczności, z drugiej strony – odsłania kulisy walki z tym ubezwłasnowolnieniem.

\*\*\*

Wydanie książki nie byłoby możliwe bez życzliwości i pomocy wielu osób. Szczególne podziękowania składamy na ręce koleżanek i kolegów z Ośrodka Badań Filologicznych nad Cenzurą PRL oraz pracowników Archiwum Akt Nowych w Warszawie – zwłaszcza Patrycji Krasoń i Tomaszowi Dzięgielewskiemu.



**Anna Artysiewicz**  
(Uniwersytet w Białymstoku)

## **Cenzorska wizja dramatu i teatru na podstawie „Odpraw krajowych” z lat 1945-1946**

„Odprawy krajowe” stanowią część dokumentacji wytworzonej przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk przechowywanej obecnie w Archiwum Akt Nowych. Ich lektura należy do szczególnie interesujących, gdyż wyłania się z niej cenzorska wizja kultury polskiej, w tym także dramatu i teatru<sup>1</sup>. W sprawozdaniach i stenogramach z pierwszych zjazdów delegatów Wojewódzkich i Miejskich Biur Kontroli Prasy odnajdziemy wytyczne, mające wpływ na dalsze losy wydawnicze i sceniczne wielu dzieł. Cenzorzy stworzyli spontanicznie – już u początków działalności urzędu kontroli – kanon norm, cech, które powinny wyróżniać widowiska cenzuralne, „pożądane” z punktu widzenia polityki kulturalnej państwa.

W artykule chciałabym przeanalizować materiały zawarte w teczkach 197/1 i 197/2, dotyczące najwcześniejszych „Odpraw krajowych”. Pierwszateczka obejmuje stenogramy ze zjazdu delegatów Wojewódzkich i Miejskich Biur Kontroli Prasy, odbytego w dniach 23-25 maja 1945 r.<sup>2</sup>, druga – z odprawy kierowników Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy, przeprowadzonej w dniach 12-14 stycznia 1946 r. Do takiego wyboru skłania fakt, iż materiały te obejmują początki kształtowania struktury kontrolnej w powojennej Polsce, a co za tym idzie – okres najbardziej intensywnego tworzenia zasad i reguł działania. Istotna jest również data ich organizacji,

---

<sup>1</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 421, t. 197/1 – 197/7.

<sup>2</sup> Stenogram ten opublikowała w całości Daria Nałęcz – *Dokumenty do Dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy: 1945-1949*, z. 6, oprac. D. Nałęcz, Warszawa 1994, s. 29-78.

a mianowicie poprzedzająca dekret Krajowej Rady Narodowej z 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Omawiane dokumenty obejmują zatem czas funkcjonowania cenzury podlegającej jeszcze Ministerstwu Bezpieczeństwa Publicznego<sup>3</sup>.

Warto pamiętać, że narady i odprawy krajowe z lat 1945-1946 są częścią rozleglejszej perspektywy, do której przynależą także inne tego typu spotkania szkoleniowo-sprawozdawcze organizowane przez „centralę” w pierwszych latach funkcjonowania urzędu. Tak o nich samych, jak i dokumentujących ich przebieg materiałach, pisze Kamila Budrowska:

Organizowane raz lub więcej razy w roku spotkania, gromadziły delegatów ze wszystkich placówek wojewódzkich. Narady miały zarówno charakter ogólny, jak i roboczy; prezentowano na nich programy oraz omawiano konkretne przypadki ingerencji i przeoczeń.

W Archiwum Akt Nowych zachowały się materiały z kilkunastu posiedzeń odbytych na przestrzeni lat 1945-1954. Wszystkie dokumenty, z wyjątkiem jednego kompletu, zgromadzone są w zbiorze „Odprawy krajowe”; stenopis z narady, która miała miejsce w czerwcu 1953 r. zachował się jedynie jako przedruk w Biuletynie Informacyjno – Instrukcyjnym. Nie ma pewności, że dochowały się materiały ze wszystkich posiedzeń, nieprecyzyjna numeracja wskazywałaby na luki w archiwaliach. Bogate treściowo protokoły mogą być jednak podstawą wielu interesujących ustaleń [...]. Dodać trzeba, że wszelkie konkrety tonęły, zgodnie z ówczesnie obowiązującym stylem, pod ogólnikami, wtrętami ideologicznymi i pustosłowiem<sup>4</sup>.

Za szczególnie interesującą, ze względu na temat podjęty w artykule, uważam wyłaniającą się z tych materiałów wizję dramatu i teatru odpowiadającego potrzebom politycznej chwili. Jest ona tym cenniejsza, że akta cenzury z pierwszych lat powojennych są zachowane jedynie w niewielkim stopniu, a zatem mamy do dyspozycji tylko skrawki informacji

<sup>3</sup> Tamże, s. 29. Zob. także: A. Pawlicki, *Kompletna szarość: cenzura w latach 1965-1972: instytucja i ludzie*, Warszawa 2001, s. 30.; Z. Romek, *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944-1970*, Warszawa 2010, s. 21-37.

<sup>4</sup> K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL. 1948 – 1958*, Białystok 2009, s. 27-28.

dotyczące także teatru. Dla kolejnych lat, jak zauważa Maria Napiontkowa we wstępie do książki *Teatr polskiego października*, braki w zespole archiwalnym GUKPPiW dotyczące materiałów poświęconych teatrowi są również dotkliwe:

[...] przetrwało niewiele, nieliczne są dokumenty opiniujące poszczególne przedstawienia czy tzw. przeglądy ingerencji. Pewne informacje na ten temat wyczytać można z dorocznych sprawozdań poszczególnych delegatur GUKPPiW przesłanych do centrali czy też z bardzo nielicznych stenogramów narad cenzorów [...]<sup>5</sup>.

Kazimierz Braun w pracy *Teatr polski 1939-1989: obszary wolności – obszary zniewolenia* stwierdza, że we wskazanym przez niego okresie cechą dystynktywną teatru polskiego był jego polityczny charakter. Zarówno w czasie II wojny światowej, jak i w Polsce Ludowej nie dało się uniknąć związku sztuki scenicznej z sytuacją polityczną: łączyły teatr z polityką zarówno sprzeciw, jak i współpraca z aktualnie panującym systemem<sup>6</sup>. Upolitycznienie połączone z masowością odbioru i silnym emocjonalnym oddziaływaniem na widzów sprawiało, że kontrola sztuk zgłoszonych do druku, a zwłaszcza inscenizacji, stanowiła dla cenzorów poważne wyzwanie. Teatr, jako bezpośrednia forma oddziaływania na odbiorcę, był płaszczyzną zdecydowanie trudniejszą do skontrolowania niż książka czy prasa: ulotna forma przedstawienia mogła być przecież modyfikowana podczas każdego z wielu wystawień. Dlatego też metody cenzurowania teatru i dramatu poddawano ciągłym dyskusjom, szukając właściwych dla tego obszaru sztuki zasad kontroli i dających się szeroko stosować wytycznych.

O próbach ogólnego upolitycznienia kultury, w tym także teatru, możemy mówić od 1946 r. Wzmagają się wówczas naciski partyjne na Ministerstwo Kultury i Sztuki, „aby propagowało model twórczości zaangażowanej w sprawy społeczne i polityczne oraz wspierało te działania kulturotwórcze, które miały na celu rewizję dotychczas obowiązujących

<sup>5</sup> M. Napiontkowa, *Teatr polskiego października*, Warszawa 2012, s. 13.

<sup>6</sup> K. Braun, *Teatr polski 1939-1989: obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 11.

wzorców estetycznych”<sup>7</sup>. Wkroczenie polityki na „scenę teatralną” znamionowała także fasadowość wielu inicjatyw. W 1946 r., na skutek nacisku środowisk twórczych, powołano Radę Teatralną – jako ciało doradcze przy Departamencie Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki. Działalność Rady nie trwała długo, nie przyniosła też żadnych konkretów<sup>8</sup>.

Na przestrzeni lat 40. i 50. stopniowo budowano „kanon” norm (oczywiście otwarty i stale ulegający modyfikacjom, także w latach późniejszych), wedle których kontroluje się polskie piśmiennictwo, w tym widowiska. Każdy utwór dramatyczny funkcjonujący tylko jako tekst poddawany był kontroli dwustopniowej (pierwotnej i wtórnej), podobnie jak inne utwory przeznaczone do druku<sup>9</sup>. Inaczej rzecz się miała, jeśli zapadała decyzja o wystawieniu sztuki: wtedy przedstawienie cenzurowano wielokrotnie na różnych etapach jego przygotowań – jeszcze przed wystawieniem (jako scenariusz), w czasie prób i próby generalnej oraz na premierze. Na każdym z tych etapów mógł zostać zakwestionowany. W praktyce jednak działania te nie musiały być tak konsekwentne. Kwestia ta wymaga dalszych badań.

Kanon ów da się wyłonić i omówić także dzięki analizie stenogramów z pierwszych „Odpraw krajowych”. W wypowiedziach delegatów warszawskiej „centrali” oraz poszczególnych oddziałów wojewódzkich można zaobserwować dużą bezpośredniość wypowiedzi i operacyjny charakter myślenia; nie ma tu wiele miejsca na pustosłowie (choć jest na socjalistyczną nowomowę), padają konkretne pytania, odpowiedzi, opisywane są problemy i sposoby ich rozwiązywania. Charakter narad krajowych, a co za tym idzie – także cenzorskich wynurzeń, zmienia się zdecydowanie od początku 1949 r., co wiązać należy ze zmianą polityczną i rezygnacją z przynajmniej częściowego pluralizmu kulturowego<sup>10</sup>.

Planując na naradach krajowych realizację teatralne, zdawano sobie sprawę z niedostatków socrealizmu. Jak jednak stwierdziła naczelniczka Kozłowska w lutym 1949 r.: „[...] co to jest w istocie swjej teatr? Iluzja, a więc fikcja, mająca pozór rzeczywistości, nawet w swych aspektach najbardziej zmyślonych, wręcz fantastycznych”<sup>11</sup>. Przy czym należy zaznaczyć, że

<sup>7</sup> M. Napiontkowa, dz. cyt., s. 21.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> K. Budrowska, dz. cyt., s. 24. i nast.

<sup>10</sup> Zob. *Wstęp*, w: *Dokumenty...*, dz. cyt., s. 24-25.

<sup>11</sup> Tezy sformułowane przez naczelniczkę Kozłowską podczas odprawy krajowej dnia 7 lutego 1949 r.

pierwsze narady krajowe poświęcone są najważniejszej wówczas dla urzędu kwestii – kontroli prasy; innym zagadnieniom poświęca się zdecydowania mniej miejsca. Dopiero w 1949 r. kontrolę widowisk cenzorzy uznają za priorytetowe działanie urzędu<sup>12</sup>.

Zanim to jednak nastąpi, w stenogramie ze zjazdu delegatów Wojewódzkich i Miejskich Biur Kontroli Prasy z 1945 r., czytamy:

Wkraczamy w okres pokoju. Przed krajem naszym stoją nowe zadania. Musimy zjednoczyć wysiłki narodu dla sprawy odbudowania zniszczonego kraju. Musimy ugruntować, rozbudować demokrację ludową w Polsce. [...] To, co słuszne rozbudujemy, co niesłuszne zlikwidujemy<sup>13</sup>.

Początki pracy urzędu kontroli omawia Zbigniew Romek, zaznaczając, że obecność cenzury odczuwano w Polsce już od lata 1944 r. Utworzono wówczas Wydział Prasowo-Informacyjny w Resorcie Informacji i Propagandy PKWN, który w 1945 r. przekształcono w Centralne Biuro Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk<sup>14</sup>. Naradę zorganizowano zatem w okresie bardzo „gorącym”, intensywnego przekształcania instytucji oraz precyzowania kompetencji i obszaru ich działań.

Podczas otwarcia zjazdu dokonano próby ogólnego zarysowania sytuacji publicystyki oraz – co szczególnie ciekawe – zapewniono delegatów o wolności prasy, słowa i zgromadzeń dla tych wszystkich, którzy „mają odpowiedni stosunek do Polski”:

Polityka jest jasna i prosta. Wolność prasy, wolność słowa, wolność zgromadzeń dla bardzo szerokiego wachlarza ludzi różnych poglądów politycznych i tych, którzy należą, i tych, którzy nie przystąpili, jeżeli ich nie podkopują, jeżeli nie rozbijają podstaw. Taka jest prosta, jasna formułka naszej demokracji<sup>15</sup>.

---

Zob. w niniejszej książce, s. 35.

<sup>12</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 421 t. 197/2. Zob. opracowanie narady z lutego 1949 r. niniejszej książki, s. 21-90.

<sup>13</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 421,teczka 197/1; *Dokumenty...*, dz. cyt., s. 29.

<sup>14</sup> Z. Romek, *Cenzura a nauka historyczna w Polsce. 1944 – 1970*, dz. cyt., s. 21-37.

<sup>15</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 421, t 197/1; *Dokumenty...*, dz. cyt., s. 34.

Trudno na podstawie zachowanej dokumentacji stwierdzić, jak urzędnicy cenzury zrozumieli te wysoce niejednoznaczne słowa. Wiadomo jednak, że akcentowane „rozbijanie podstaw” (w innym miejscu określane jako „wrogi stosunek”) przewijało się jako stały motyw całej narady.

Przyjrzyjmy się poruszonym w czasie obrad sprawom dramatu i teatru. Pracownicy urzędu centralnego zarzucają pracownikom oddziałów terenowych liczne niedociągnięcia, uchybienia i błędy. W przypadku cenzora z Łodzi krytykowano umieszczenie w „Rzeczpospolitej” notatki dotyczącej braku zezwolenia na wystawienie klasycznej komedii Aleksandra Fredry *Damy i huzary*. „Wrogi stosunek” dyrekcji teatrów przejawiać miał się w unikaniu cenzury prewencyjnej poprzez niezgłaszanie do kontroli prób i nieinformowanie o datach przedstawień. Niedopuszczalne były także, nawet minimalne, zmiany w scenariuszu: takowych dopuścił się jeden z radomskich teatrów wystawiając *Wesele Fonsia* Ryszarda Ruskowskiego. W opinii cenzora przeszkodą do wydania pozwolenia na wystawienie tej sztuki były rozbieżności pomiędzy liczbą postaci „zamieszczonych w tekście” a faktyczną liczbą aktorów na scenie<sup>16</sup>.

Analizując ujęte w materiałach archiwalnych kwestie formalne dotyczące funkcjonowania urzędu, odnaleźć można także informacje o metodach kontroli, jej zasięgu i osobach cenzorów. Prawie każda teczka z zapisami relacji „Odpraw krajowych” zawiera pytania od uczestników obrad do prelegenta wydelegowanego z danego okręgu. Kwestie dotyczące cenzurowania widowisk interesujące członków majowego zjazdu z 1945 r. są często bardzo szczegółowe i nieraz trudne do zrozumienia z dzisiejszego punktu widzenia. Dotyczą spraw poważnych, jak kwestie zatrzymań sztuk, ale i mniej istotnych takich, jak: drobne uchybienia urzędników kontrolujących próby. Delegaci podnoszą również problem braków personalnych, z czym wiążą się między innymi utrudnienia w kontrolowaniu widowisk. Z powodu małej liczby etatów cenzorskich wynika ich nieobecność na próbach teatralnych. Oto przykład usprawiedliwienia jednej z takich absencji, zawartego w sprawozdaniu delegata Próchnickiego z Krakowa: „[...] jeżeli mamy czas, to siedzimy na próbach, ale nieraz dopiero później przychodzimy [...]”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> AAN, GUKPPiW, 421, t. 197/1; *Dokumenty*, dz. cyt., s. 75.

Mimo iż teatr i widowiska, a także współpraca z dyrektorami placówek województwa krakowskiego, ocenione zostały jako bardzo dobre, to swoją sytuację opisują urzędnicy jako „zarzucenie pracą”. Od początku istnienia oddziału, czyli od 16 lutego 1945 r. skontrolowano piętnaście sztuk oraz dwadzieścia sześć tekstów rewiowych. „Atmosferę krakowską” i pracę cenzorów zreferował prelegent Szydłowski. W sprawozdaniu podkreślił istnienie siedmiu teatrów w Krakowie, zarówno miejscowych, jak i objazdowych. Główne uchybienia ze strony dyrektorów tych placówek dotyczyły kwestii technicznych, szczególnie niepełnych informacji przedkładanych cenzurze (na przykład braku tytułów widowisk). Innego typu trudności to praca w powiatach, wiążąca się z koniecznością dojazdów i zwiększenia liczby pracowników.

Przywoływany wcześniej cenzor Próchnicki z Krakowa omawia sprawę niejasnego zakresu obowiązków, twierdząc, że to nie on jest odpowiedzialny za teatr, gdyż: „Cenzurę sztuk przeprowadza Kuryluk”. Warto dodać, że – jak ustaliła Daria Nałęcz – mowa jest w tym miejscu o późniejszym ministrze kultury i sztuki Karolu Kuryluku<sup>18</sup>. Rozmyty zakres kompetencji cenzorów przy podejmowaniu decyzji w sprawie widowisk uwidacznia się z kolei podczas dyskusji o statusie Komisji Repertuarowej i podejmowanych przez nią niezależnie od urzędu decyzji w sprawie wystawiania sztuk. Z tą kwestią związane jest również pytanie o udział cenzorów w jej posiedzeniach.

Przedstawiciel województwa śląskiego podjął z kolei problem niejednoznaczności decyzji, gdy w jednym województwie wydano pozwolenie na wystawienie sztuki, a w innym nie. Mankamenty organizacyjne trapiły również odpowiedzialnych za kontrolę teatru w województwie pomorskim. Prelegent Olecki mówił o braku współpracy biur powiatowych z Wydziałem Kultury i Sztuki: zdarzało się, że cenzorzy dopiero z afisza dowiadywali się o wystawieniu danej sztuki w miastach powiatowych.

Wiele trudności przysparzały cenzorom zespoły objazdowe. Wskazują oni na trudności w kontrolowaniu ze względu na ich mobilność, liczne rozszady personalne i repertuarowe. Ich kontrolowanie postrzegane jest jako rodzaj dodatkowej pracy, trudnej do zaplanowania i wykonania. Tego problemu dotyczy na przykład skarga cenzora, który na skutek przyjazdu

<sup>18</sup> *Dokumenty do Dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy: 1945-1949*, dz. cyt., s. 75.

wileńskiego teatru objazdowego do Torunia odczuł wyraźnie wzrost obowiązków służbowych.

Omawiane sprawozdania cechuje dość duża ogólnikowość. Nie podaje się w nich często nazw teatrów, tytułów sztuk czy nazwisk ich autorów, co rodzi dzisiaj komplikacje przy próbie ustalenia tych danych. W sprawozdaniu z województwa rzeszowskiego pojawia się wzmianka o dwóch cenzurowanych teatrach (jednym stałym i jednym rewiowym), których nazwy i dokładną lokalizację pominięto. Prelegent wspomina również o braku zezwolenia na rozpowszechnianie sztuk teatralnych w kilku innych przypadkach. Kolejny raz nie podaje dokładniejszych danych, np. tytułów sztuk, a jedynie określa dzieła jako jednoaktówki. Podobnie rzecz ma się w kwestii treści „klerykalnych” i „antysemickich” w zatrzymanych tekstach, gdy nie są wymienione ich tytuły.

Tak, jak w przypadku poprzednio omawianego okręgu, również prelegentka Sabina Lewi z województwa białostockiego, nie podaje dokładniejszych informacji (w tym i nazwiska autora) o niedopuszczonej do wystawienia sztuce *Tamten* (w rzeczywistości autorstwa Gabrieli Zapolskiej):

[...] Nie pozwoliłam wystawiać sztuki *Tamten*. Sztuka ta jest stara, z 1902 r., i omawia warunki życia Polaków w Rosji, Sybir, kajdany itp. Jako cenzor zajęłam stanowisko, że jakkolwiek potępiam ucisk carski i potępia go również Rząd Sowiecki, ale w tym momencie wysuwać momenty przeciwko narodowi rosyjskiemu. My chcemy dziś nasze stosunki umocnić, chcemy mieć stosunki przyjazne i nie leży w interesach demokracji, żeby przypominać rany jęczące. Sztuka została niewystawiona [...]¹⁹.

Od początku istnienia oddziału wojewódzkiego w Białymstoku, czyli od 28 lutego 1945 r., skontrolowano czternaście sztuk teatralnych, dziesięć rewii i pięć odczytów. Cenzorka Lewi wspomina o zakwestionowaniu treści politycznych, na przykład w interpretacji wiersza w „sposób ukryty zapowiadającego upadek Wojska Polskiego” oraz w pieśni *Warszawianka*, wykonywanej zbyt często w trakcie obchodów święta 3 Maja.

¹⁹ AAN, GUKPPiW, sygn. 421, t. 197/1, k. 30.; *Dokumenty*, dz. cyt., s. 52.



W województwie warszawskim z listy repertuaru jednego z widowisk rewiowych pełnomocnik powiatowy w Radzyminie skreślił utwory: *Bączek* i *Brylant*. Postępowanie to w taki sposób tłumaczyła prelegentka Julia Bida: „Skecz i monolog były ukrytą pornografią”.

Ciekawym przypadkiem ingerencji cenzury okręgu krakowskiego w tekst dramatu wydaje się zakwestionowanie sztuki Magdaleny Samozwaniec *Wanda nie chce Niemca*. Usunięto tu zakończenie uznane za niewłaściwe z powodu prezentacji środowiska krakowskiego podczas okupacji. W trakcie zjazdu padło pytanie o zasadność takiej decyzji. Jako wyjaśnienie podano kilka, mniej lub bardziej wyczerpujących, argumentów. Poinformowano również, że sztukę zgłoszono i przedstawiono do kontroli: „w trakcie daleko idących prac”, co wiązało się z uprzednimi staraniami włożonymi w jej opracowanie i zaważyło na ostatecznym pozwoleniu na wystawienie sztuki po dokonaniu sugerowanych „zmian koniecznych”. Wnioskując ze stenogramu, jednym z głównych powodów wystawienia negatywnych recenzji dramatowi Magdaleny Samozwaniec były „sympatyczne rysy Niemca”, czyli nadanie pozytywnych cech bohaterowi utożsamiającego się z narodowością niemiecką. W konsekwencji usunięto zakończenie sztuki dotyczące konspiracyjnej działalności bohaterki. Po dokonaniu tej ingerencji w tekście ustalono, iż nadaje się do wystawienia w zmodyfikowanym przez cenzurę kształcie<sup>20</sup>.

We Włocławku dwa teatry przekształcono w jeden, gdyż jak twierdził prelegent Misiólek: „[...] nie odpowiadały zadaniu”. Dwa stałe teatry, wierząc relacji delegata, pracowały ociężale, co spowodowane było niewłaściwym doborem sztuk i obsady, a także pozostawiającymi wiele do życzenia dekoracjami. Wystawiane sztuki nie były aktualne.

Teczka 197/2 z bloku „Odprawy krajowe” zawiera dwa stenogramy: z III [sic!] odprawy krajowej kierowników Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy, odbytej w dniach 12, 13, 14 stycznia 1946 r. oraz z narady krajowej naczelników Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk

<sup>20</sup> Warto wspomnieć, że krakowską premierę sztuki *Wanda nie chce Niemca. Komedya w 3 aktach*, przygotowaną przez Polski Teatr Objazdowy, odnotowuje biografistka Magdaleny Samozwaniec. Zob. A. Szałağan, *Magdalena Samozwaniec*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szałağan, t. 7, Warszawa 2001, s. 180.

z 5-6 listopada 1946 r. Chciałabym omówić pierwszy ze wzmiankowanych dokumentów.

Na styczniowym spotkaniu obecny jest minister Jakub Berman, który ma zagajenie polityczne, obrady otwiera zaś dyrektor Centralnego Biura Kontroli Prasy – Tadeusz Zabłudowski. Porządek obrad: referat o sytuacji politycznej, zagadnienie kontroli prasy i radia, kontrola widowisk, książek, sprawy organizacyjne, zadania urzędów w chwili obecnej. Jakubowi Bermanowi zadano aż trzynaście pytań, na które minister obszernie odpowiada. W czasie narady przemawia także premier Rządu Jedności Narodowej – Edward Osóbka-Morawski.

Spotkanie, nazwane „trzecim”<sup>21</sup>, dotyczyło więc przede wszystkim sytuacji politycznej w Polsce, a dopiero w dalszej kolejności – uzależnionej od polityki kontroli prasy i radia, widowisk, książek, broszur i innych wydawnictw nieperiodycznych, spraw organizacyjnych oraz zadań urzędników „w chwili obecnej”. Wiele miejsca poświęcono prasie, zwłaszcza PSL-owskiej i katolickiej, nieco mniej radiu.

Zakładając autentyczność kolejności wypowiedzi odnotowanych w stenogramie, kontrolą widowisk zajęto się pod koniec obrad. Stan teatrów określono jako zły i powodów takiej sytuacji upatrywano w małym zainteresowaniu współczesną dramaturgią. Podjęto nawet próbę przeglądu aktualnych repertuarów, podczas której wyszczególniono: sztuki klasyczne, romantyczne, widowiska amatorskie. Szczególną uwagę zwrócono delegatom na konieczność kontroli interwencyjnych i sporządzania z nich sprawozdań.

Najwięcej problemów sprawiały cenzorom teatry i widowiska amatorskie. Ciągłe nie radzono sobie z ich kontrolą. Wystarczającym potwierdzeniem i wytłumaczeniem takiego stanu rzeczy są dane liczbowe przedstawione w czasie odprawy: na dwa tysiące zespołów zarejestrowanych przypada trzy tysiące zespołów niezarejestrowanych. Wydaje się zatem, że działania teatrów amatorskich ze względu na swoją liczbę i przestrzenne rozproszenie, wymykały się politycznym dyrektywom.

Pod koniec obrad głos zabrał prelegent Próchnicki z Krakowa i odniósł się do kwestii różnic pomiędzy tekstem a interpretacją sceniczną. Jako przykład podał nieprzewidzianą przez kontrolujących i niepożądaną

---

<sup>21</sup> Prawdopodobnie protokoły z drugiej odprawy nie zachowały się.

z ich punktu widzenia reakcją widowni podczas spektaklu dramatu *Bartosz Głowacki*. Mieczysław Wojtczak wspomina jednak, że reakcją publiczności była tu nieobecność:

Wobec *Bartosza Głowackiego* Wandy Wasilewskiej nie odważono się przekrzykiwać jawnie, ale demonstrowano zgraną, solidarną nieobecnością i sztuka po paru przedstawieniach został zdjęta z afisza<sup>22</sup>.

Prawdopodobnie cenzor opisywał odbiór pierwszych przedstawień, być może premiery.

## Wnioski

Dla pełnego przedstawienia procesu tworzenia się cenzorskiej wizji dramatu i teatru oraz przyjętego przezeń kształtu, konieczna jest szersza niż tu zaprezentowana analiza materiałów źródłowych. Niniejszy artykuł stanowi jedynie przyczynek pozwalający na postawienie kilku pytań i wyznaczenie dalszych celów badawczych.

Uwadze cenzury nie mógł umknąć najmniejszy, budzący obawy szczegół. Przynajmniej w teorii żaden dramat nie powinien ukazać się drukiem bez recenzji i oceny specjalnie powołanej do tego celu jednostki. Zalecano baczne przyglądanie się zarówno sztukom nowym, jak i wznowieniom. Analizie miał być poddany każdy spektakl, poczynając od scenariusza, a kończąc na próbie generalnej i premierze.

Jest to oczywiście optymistyczna wizja kontroli teatru i dramatu. Praktyka cenzurowania widowisk w poszczególnych województwach i powiatach, jak wynika ze stenogramów „Odpraw krajowych”, różniła się znacząco od wytycznych centrali. Także sam system kontroli, kształtowany na bieżąco, pogłębiał ten rozdźwięk. Do braku wykształconych metod pracy w początkach funkcjonowania cenzury trzeba dodać konieczność wielokrotnej ich modyfikacji z racji ciągle zmieniającej się „rzeczywistości na scenie” i „rzeczywistości poza sceną”.

---

<sup>22</sup> M. Wojtczak, *Teatr na scenie polityki. 1944 - 1969*, Warszawa 2016, s. 83.

Wiele uwag zawartych w stenogramach z dwóch przeanalizowanych odpraw krajowych dotyczy „technicznych” szczegółów cenzorskiej pracy – braków personalnych przy jednoczesnym wzroście liczby sztuk do skontrolowania, trudności komunikacyjnych (nieotrzymywaniem na czas powiadomień o próbach i spektaklach) czy metodycznych bądź logistycznych (brak rejestracji zespołów amatorskich czy ich rozproszenie w terenie).

W omawianych dokumentach odnajdziemy przy tym wiele informacji odnoszących się do tego, w jaki sposób cenzurować dramat i teatr: co usuwać, a co pielęgnować i wzmacniać jako zachowania pożądane. Przede wszystkim widoczne są dążenia do ustabilizowania realistycznego wzorca teatru. Dużą wagę przykładano także do grania sztuk współczesnych, zwalczając „klasykę” (na przykład *Tamten* Zapolskiej). Jeśli uznano, że widowisko sceniczne odgrywa znaczącą rolę w budowaniu świadomości obywateli, to ingerowano nawet w drobne kwestie (postać Niemca w komedii Magdaleny Samozwaniec). Mimo iż działania cenzury, szczególnie w początkach jej funkcjonowania, odznaczały się pewnym chaosem w precyzowaniu metod pracy i postulowanych rezultatów, to w różnych momentach obierały ten sam cel. Był nim, według mnie, dramat i teatr ukształtowany według wzorca socrealistycznego. Zadania stawiane kulturze, proklamowane publicznie podczas szczytnego Zjazdu Literatów (20-22 stycznia 1949 r.) oraz I Krajowej Narady Teatralnej w Oborach (18-19 czerwca 1949 r.)<sup>23</sup>, wcielane były w życie znacznie wcześniej dzięki tajnym dyrektywom politycznym i nadzorującym ich wykonanie urzędnikom.

---

<sup>23</sup> M. Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003, s. 41-69. Por. AAN, MKiS, Departament Twórczości Literackiej, Wydział Twórczości Artystycznej, sygn. 488 [Zjazd dramaturgów w Oborach].

# **„Protokół z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowskich odbytej w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowskich w dniach 7, 8 i 9 lutego 1949 r.”**

**wybór, wstęp, oprac. Kamila Budrowska**  
(Uniwersytet w Białymstoku)

Publikowany w niniejszej pracy protokół z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowskich jest kolejną inicjatywą ogłoszenia drukiem dokumentów tego typu. W 1994 r. w serii *Dokumenty do Dziejów PRL* Daria Nałęcz opublikowała kilka źródeł obrazujących powstanie Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowskich, w tym – dwa z zasobu przechowywanego w Archiwum Akt Nowych pod sygnaturą 421<sup>1</sup>, figurujących w inwentarzu pod nazwą „Odprawy krajowe”: stenogram ze zjazdu delegatów Wojewódzkich i Miejskich Biur Kontroli Prasy w dniach 23-25 maja 1945 r. oraz fragmenty stenogramu z krajowej narady Naczelników Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy Publikacji i Widowskich, odbytej 11 grudnia 1949 r.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Poprzednio obowiązująca sygnatura: 201.

<sup>2</sup> *Dokumenty do Dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy: 1945-1949*, oprac. D. Nałęcz,

Narada Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowiskowych była, jak wskazują dokumenty, szóstą z kolei. Sygnalizowany przez Darię Nałęcz brak teczek 2 i 3 (zgodnie z nowymi sygnaturami – 197/2 i 197/3), zawierających dokumenty z narad odbytych w latach 1946-1948, na szczęście okazał się przejściowy i można obecnie zapoznać się z większością protokołów z pierwszych lat funkcjonowania urzędu. Jedyną dostrzegalną nieścisłością jest nazwanie spotkania ze stycznia 1946 r. t r z e c i ą odprawą krajową, co może sugerować, iż pomiędzy pierwszą – z maja 1945 r. – a kolejną, odbyło się jeszcze jedno zebranie, do zapisu którego nie mamy obecnie dostępu. Kwestię warto wyjaśnić w toku dalszych badań.

Wyjątkowość narady kierowników Referatów Widowisk – a poprzez to i ważność dla badań nad dziejami polskiego życia teatralnego – polega na jej monograficznym charakterze; w odróżnieniu od wcześniejszych i późniejszych, poświęcona została jednemu tylko zagadnieniu: cenzurowaniu widowisk. Zgodnie z nomenklaturą stosowaną w urzędzie, „widowiska” oznaczają wszelkie prezentacje mające charakter artystyczny – rozrywkowy, a łączące obraz ze słowem: teatr, film, prezentowane na żywo montaż słowno-muzyczne, kabaret, operę, a nawet cyrk. Podczas narady najwięcej miejsca poświęcono jednak – proporcjonalnie do liczby przedstawionych do kontroli przedstawień – kwestiom dramatu oraz zawodowego i amatorskiego teatru.

Warto podkreślić, że wypowiedzi uczestników spotkania dotyczą nie tylko początków 1949 r., czy roku poprzedniego, ale odnoszą się retrospektywnie do całego okresu powojennego. Obejmują ponadto przypadki z terenu całego kraju, z warszawskiej „centrali” oraz delegatur wojewódzkich: Łodzi, Krakowa, Szczecina, Lublina, Olsztyna, Gdańska, Wrocławia, Wałbrzycha (podlegał pod Wrocław), Katowic, Poznania, Rzeszowa, Bydgoszczy, Kielc i Częstochowy (łącznie), Torunia.

Spotkanie zorganizowano w GUKPPiW w okresie bardzo specyficznym: pierwszych miesiącach intensywnej stalinizacji życia społecznego i kulturalnego, zaledwie trzy tygodnie po szczecińskim IV Walnym Zjeździe Związku Zawodowego Literatów Polskich. Opracowany materiał dokumentuje zatem „na żywo” proces zmiany dokonywanej w polityce kulturalnej

---

Warszawa 1994. We wstępie Autorka opracowania wzmiankuje także o naradzie z II 1949 r. (s. 22- 23).

państwa, zmiany widzianej od strony organizacji współodpowiedzialnej za wdrażanie nowych dyrektyw. Warto dodać, że będący odpowiednikiem szczecińskiego zjazdu – Zjazd Dramaturgów w Oborach – zorganizowano dopiero w dniach 18-19 czerwca 1949 r.<sup>3</sup> Gościli na nim, między innymi, podsekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki – Włodzimierz Sokorski, przedstawiciel GUKPPiW – Jerzy Pański, a z pisarzy – Czesław Miłosz i Anna Świrszczyńska. Przekazane w Oborach wskazówki powtarzają w dużej mierze informacje przekazane cenzorom kilka miesięcy wcześniej. Można przypuszczać, że narada Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowiskowych jest jednym z najwcześniejszych spotkań, na których sformułowano, pożądane z punktu widzenia władz, kierunki transformacji życia teatralnego w Polsce.

Zachowany protokół lutowej odprawy wskazuje, że miała ona dwoiśty charakter. Na początku i końcu obrad zaprezentowano rys ogólnej sytuacji politycznej, charakterystykę działalności teatrów, zasady cenzurowania widowisk, w części środkowej – sprawozdania z pracy na terenie poszczególnych województw, wzbogacone dyskusją. Fragmenty ogólne mają w dużej mierze charakter postulatywny. Zwierzchnicy prezentują szeregowym cenzorom stan pożądany, szczegółowo wykładając założenia realizmu socjalistycznego i odnosząc się do szczecińskiego zjazdu:

W chwili obecnej zadanie społeczne teatru w świetle poruszanych zagadnień polega na tym, by tę swoją sugestywną właściwość oddziaływania emocjonalnie na wrażliwość ludzką i przekonywająco na ludzki intelekt – skierować na właściwe, a nie błędne tory. Dlatego należy przede wszystkim sam teatr wyprowadzić z impasów ideologicznych i formalnych, w jaki zabrnął przed wojną i z labiryntów, w jakich się błąka jeszcze i teraz, po wojnie.

A dokąd? Według zaleceń zjazdu szczecińskiego, miarodajnych zarówno dla teatru, jak dla literatury, na drogę realizmu socjalistycznego, którego twórczości piękny, głęboki, niezmiernie ludzki przykład będzie w toku niniejszego omówienia podany.

<sup>3</sup> AAN, MKiS, Departament Twórczości Artystycznej, Wydział Twórczości Literackiej, sygn. 488. W pracy *Zatrzymane przez cenzurę. Inedita z połowy wieku XX*, Warszawa 2013, s. 235, w wyniku błędu literowego (IV – VI) błędnie podałam, że naradę zorganizowano 18-19 IV 1949 r.

Realizm socjalistyczny nie jest naturalizmem, fotograficznym przedstawieniem zaobserwowanego odcinka rzeczywistości, tzw. „[-] życia”, człowieka czy zdarzenia. Jest to wyraz artystyczny przeżycia związanego z tą obserwacją. Wyraz ten nie jest bynajmniej ograniczony kanonami określonej tematyki ani formy, lecz koncepcja realizmu socjalistycznego, wymaga bezwzględnie rzutowania tematu czy bohatera na płaszczyznę społeczną. Drugim warunkiem tej koncepcji jest prześwietlenie owego tematu lub postaci takim reflektorem (w danej koncepcji marksistowsko-leninowskim [*sic!*]), by ukazała się jego utajona, pulsująca zawartość, względnie próchno. Moim zdaniem cytata jest z długa.

Leitmotivem narady są także zaniedbania w cenzurowaniu widowisk. Zwołana narada ma się także przyczynić do ich wyrugowania. Brak należytej troski wkładanej dotychczas w kontrolę widowisk dyrektor Tadeusz Karpowski tłumaczy priorytetowym traktowaniem prasy przez urząd kontroli. Dodać można, że podobnie sformułowana krytyka pojawiła się już dużo wcześniej, w wypowiedzi pierwszego dyrektora urzędu, mianowanego w lutym 1945 r. jeszcze do Centralnego Biura Kontroli Prasy przy Ministerstwie Bezpieczeństwa Publicznego, Tadeusza Zabłudowskiego<sup>4</sup>. Na odprawie krajowej z listopada 1946 r. mówi on o zaniedbaniach w cenzurowaniu książek, ponieważ cała uwaga skupiona jest na prasie<sup>5</sup>.

Z wypowiedzi zaprezentowanych na odprawie kierowników Referatów Widowisk wyłania się mechanizm kontroli utworu dramatycznego. Zgłoszony do cenzury jako tekst przeznaczony do druku, podlega kontroli pierwotnej i wtórnej, podobnie jak każdy inny utwór literacki; gdy jest podstawą wystawienia – podlega cenzurze wielostopniowej: jako tekst, scenariusz, podczas próby generalnej oraz premiery. Kilukrotna kontrola, trudna i czasochłonna ze swej istoty, wydaje się raczej postulatem, a nie codzienną praktyką. Uskarżają się nań liczni cenzorzy, nie tylko w trakcie omawianego spotkania.

Pod koniec obrad dyrektor Antoni Bida wspomina zatem o nowych inicjatywach, które mają znacząco ułatwić pracę:

<sup>4</sup> *Dokumenty do Dziejów PRL.*, dz. cyt., 15-16.

<sup>5</sup> AAN, GUKPPiW, 421, t. 197/2. Na ten temat szerzej: K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL. 1948 – 1958*, Białystok 2009, s. 3-31.



Rozejdziecie się z pewną perspektywą dla Waszej pracy. Nie każemy Wam błąkać się w ciemnościach, działać po omacku. W kontroli widowiskowej były problemy, były wątpliwości, były sprawy, w których brakowało jednakowego stanowiska. Dowiedzieliście się, że za 11 miesięcy nie będzie w Polsce teatrów prywatnych. One ewoluują w zdrowym, wskazanym przez czynniki polityczne i fachowe, odpowiednim kierunku. Od 1 I 1950 r. będą istniały tylko teatry upaństwowione i spółdzielcze, dalej dowiedzieliście się, że w każdym teatrze repertuarem zajmie się ktoś centralnie. Ustalony został plan repertuarowy, wytypowano pewne sztuki, które mogą ewentualnie i powinny być grane. Rozesłane będą do Was plany repertuarowe. Jest również plan z zakresu teatrów i widowisk – 6-letni.

Wypowiedź Bidy odnosi się do dwóch rządowych posunięć zmierzających do stopniowego zmniejszania autonomii polskich teatrów. Jak wyjaśnia Marta Fik, 28 maja 1947 r. utworzono komisje programowe przy teatrach państwowych, których zadaniem było opiniowanie planowanych repertuarów i „wysuwanie odpowiednich postulatów z punktu widzenia potrzeb społeczno-kulturalnych danego środowiska”<sup>6</sup>. Komisje liczyły 3-7 członków powoływanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Natomiast 11 lutego 1949 r. (a więc dwa dni po zakończeniu cenzorskiej narady) teatrom nadano „[...] status przedsiębiorstw z obowiązkiem realizowania planu”. Do końca roku reorganizację przeprowadzono we wszystkich teatrach w Polsce<sup>7</sup>.

Zarówno w wypowiedziach „programowych” lutowej narady, jak i sprawozdaniach z działalności poszczególnych oddziałów wielokrotnie pojawia się sprawa eliminacji niektórych tytułów, przede wszystkim tych o treści religijnej (w tym i jasełek!) oraz zawierających elementy pornograficzne (bliżej niezdefiniowane) oraz „drobnomieszczańskie”. Nie różni się zatem projektowany w początkach 1949 r. kanon tekstów dramatycznych od tego przewidzianego dla prozy czy poezji. I podobnie jak przy publikacjach nieperiodycznych, wspieraniu inicjatyw pożytecznych (konkursy) towarzyszy eliminacja materiału niecenzuralnego. Wzmiankowane „sztuki

<sup>6</sup> M. Fik, *Kultura polska po Jalcie: kronika lat 1944-1981*, t. 1, Warszawa 1991, s. 94.

<sup>7</sup> Tamże, s. 130.

wycofane” nie są niczym innym, niż tekstami wycofywanymi z obiegu: z bibliotek, wydawnictw czy biblioteczek teatralnych. Co ciekawe, w zespole archiwalnym GUKPPiW zachowało się aż 48 teczek opisanych jako „Sztuki wycofane różne”, mieszczących utwory wycofane z obiegu w okresie 1947-1950, w wielu wypadkach noszące ślady intensywnego wykorzystywania przez teatry zawodowe i amatorskie<sup>8</sup>. Wynika z tego, że część wyeliminowanego materiału trafiała nie na makulaturę lub przemiał, ale do urzędu, być może w celach szkoleniowych.

W czasie odprawy zaprezentowane zostają także dane liczbowe. Rocznie cenzuruje się ok. piętnastu tysięcy widowisk, a gros tej imponującej liczby przypada na kontrolę przedstawień amatorskich (nawet 90% wszystkich ocenzurowanych widowisk). Trudno wyliczenia te skonfrontować ze źródłami zewnętrznymi, gdyż zagadnienia cenzurowania teatru w latach 40. i 50. nie doczekały się jeszcze poważniejszych monografii, ale z porównania z innymi materiałami wytworzonymi przez GUKPPiW wynika, że liczba 15 tysięcy, jak i wskazana proporcja może być prawdopodobna<sup>9</sup>.

Sporo miejsca poświęcono na naradzie także kwestiom organizacji pracy, w tym kłopotom z referentami społeczno-politycznymi, niepodlegającymi bezpośrednio wojewódzkim urzędом cenzury. Z punktu widzenia badań nad teatrem sprawa wydaje się mniej istotna, ale wskazuje na kłopoty organizacyjne cenzury, a szerzej – młodego ludowego państwa.

Wydaje się jednak, że podstawowym celem lutowej odprawy – a warto wspomnieć, że pomimo prezentowanych w czasie obrad ambitnych planów, do końca 1954 r. nie zorganizowano już kolejnej poświęconej tylko widowiskom – jest zapoznanie pracowników z nowymi celami polityki kulturalnej. Wskazuje na to zamykający referat dyrektora Karpowskiego:

---

<sup>8</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 128.

<sup>9</sup> Na przykład: „Krótki przegląd działalności Wydziału Teatrów GUKPPiW w latach 1949-1950”, AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/19, liczy 142 strony wyliczeń przedstawień skontrolowanych w ciągu dwóch lat. Ze sprawozdania z działalności GUKPPiW za I kwartał 1948 r. publikowanego w pracy: *Zwrot polityczny '48. Między polską drogą a projektem uniwersalnym*, cz. 2, red. M. Jabłonowski, W. Janowski, Warszawa 2015, s. 413-418, które potwierdza rząd wielkości cenzurowanych materiałów, wynika jednak, że proporcja pomiędzy kontrolą widowisk amatorskich i zawodowych jest wyrównana. Sprawa wymaga dalszych badań.

W referatach wstępnych zostały scharakteryzowane drogi rozwoju kultury polskiej i nowe drogi repertuaru. Wkraczając w okres budowy podstaw socjalizmu, wkraczamy w budowę repertuaru teatru w Polsce, który odpowiadałby celom i zadaniom naszym. Jako cel stawiamy sobie na scenach polskich realizm socjalistyczny. Nasz stopień rozwoju społecznego jest niższy od Związku Radzieckiego, więc nie tylko sztuki o konsekwentnych założeniach realizmu socjalistycznego będą grane. Żadnych rewolucji w życiu kulturalnym i awanturnictwa nie zamierzamy wprowadzać. Nie trzeba zaczynać od zupełnie czegoś innego i zatrzaskiwać drzwi za starym, ale czasem dobrym repertuarem. Przy wszystkich błędach naszego teatru, teatr zawodowy jednak potrafił odbudować scenę, ściągając nowego widza – człowieka pracy – do teatru.

## Źródła

Opracowany dokument zachował się w postaci maszynopisu w Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej w skrócie: AAN), w zespole 2/1102 Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie. Materiał źródłowy pochodzi z teczki oznaczonej sygnaturą 421, t. 197/4. Tytuł na okładce głosi, iż są to „Odprawy krajowe. Sekretariat prezesa. [kat. A]”.

## Zasady edycji

Ortografia oraz interpunkcja zostały zmodernizowane w umiarkowanym zakresie. Wszędzie tam, gdzie użycie wielkiej lub małej litery miało zabarwienie emocjonalne i wyrażało stosunek do opisywanych fragmentów rzeczywistości, zachowano pisownię oryginalną (np. Teatr Zachodni, Teatr Radziecki). Zwroty i wyrażenia obcojęzyczne oddano kursywą. Fragmenty nieczytelne zostały oznaczone nawiasem kwadratowym z dywizem odpowiadającym jednemu nieczytelnemu wyrazowi [-]. Wątpliwości dotyczące szczególnych przypadków wyjaśniano w przypisach.

Nie korygowano błędów gramatycznych, stylistycznych i rzeczowych, najbardziej rażące oznaczając znakami, [*sic!*], a w szczególnych

wypadkach – komentując w przypisach. Nie informowano o zlokalizowaniu sporadycznych, odręcznych poprawek, ograniczając się do przekazywania ich treści.

Rozwinięto niestandardowe skróty. Ujednolicono zapis dat, wprowadzając schemat: liczby arabskie dla oznaczenia dni i roku, liczby rzymskie dla oznaczenia miesiąca. Daty roczne, w oryginale nierzadko ograniczone do dwóch ostatnich cyfr, zamieniono na 4-cyfrowe. Pełne brzmienie tych personaliów, które zapisywane były w źródłach bez uwzględnienia imion, tylko z inicjałami lub wersji zniekształconej – w trosce o przejrzystość i ciągłość tekstu – podane zostało w przypisach. Tytuły utworów literackich, rękopisów, książek, czy spektakli teatralnych (w oryginale ujmowane w cudzysłowy) wyróżniono kursywą. Tytuły czasopism pozostawiono w cudzysłowach.

Odwzorowano wszystkie podkreślenia, zaznaczane w archiwaliach linią ciągłą, maszynową. Zrezygnowano z wiernego odtwarzania układu graficznego poszczególnych kart, także jeśli idzie o podziały na akapity.

## Dokument

# „Protokół z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowiskowych odbytej w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniach 7, 8 i 9 lutego 1949 r.”

### Porządek dzienny:

Dnia 7 II 1949 r.

godz. 10.

1. Zagajenie
2. Omówienie sytuacji na odcinku widowisk
3. Omówienie pracy WUKP
4. Sprawozdania i dyskusja

przerwa obiadowa

godz. 15.

5. C.d. sprawozdań i dyskusji

Dnia 8 II 1949 r.

godz. 9.

6. Omówienie organizacji pracy referentów społeczno-politycznych
7. Dyskusja
8. Omówienie sprawozdawczości
9. Dyskusja
10. Zamknięcie

Naradę otworzył Dyrektor Karpowski<sup>10</sup>, witając kierowników refera-

---

<sup>10</sup> „Tadeusz Karpowski, prawnik, po krótkim okresie pracy w cenzurze, zajął się filmem, od 1950 r. był w Komitecie Nagród Państwowych w dziedzinie filmu, w Centralnym Urzędzie Kinematografii został dyrektorem Centralnego Zarządu Wytwórni Filmowych, od 1965 r.

tów, referentów widowiskowych Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy i przedstawiciela Ministerstwa Kultury i Sztuki, ob. Dyrektora Borowego<sup>11</sup>.

### Dyrektor Karpowski

Po raz pierwszy zbieramy się w takim zespole. Różne się na to złożyły przyczyny. Przede wszystkim fakt, że nasz Urząd powstał w okresie wstępnym budowy nowej państwowości Polski Ludowej – jako skuteczna broń bezpośredniej walce [*sic!*] politycznej z siłami reakcji. W tej walce jednym z najgroźniejszych oręży było słowo drukowane, była publicystyka.

Zadanie, jakie przede wszystkim należało wykonać – to wyostrzyć nową demokratyczną publicystykę, uchronić ją od obcych ideologicznie wpływów – z drugiej zaś strony stępić, a bodajże nawet złamać żądło wrogiej reakcyjnej prasy.

Tak pojęte pierwsze bojowe zadania Urzędu – kierowały uwagę zarówno Dyrekcji, jak i naczelników Urzędów Wojewódzkich w pierwszym rządzie na problemy polityczne, związane z prasą. Dlatego szereg odpraw naczelników Wojewódzkich Urzędów – przy współudziale niejednokrotnie innych pracowników terenowych – zajmował się przede wszystkim sprawami prasowymi, znacznie mniej wagi poświęcając książkom i broszurom, a na ostatni plan – trzeba to powiedzieć i samokrytycznie podkreślić – przesuwane były widowiska [*sic!*]. Przy czym – i tu znowu będzie samokrytyka – traktowaliśmy sprawy widowiskowe w sposób niewłaściwy, nie uwzględniając szczególnej właściwości problemu kontroli widowisk i specyfiki pracy cenzora widowiskowego, która przecież różni się od pracy cenzora publikacji periodycznych czy nieperiodycznych.

W konsekwencji takiego stawiania sprawy osiągnęliśmy wprawdzie i w dziedzinie kontroli widowisk pewne wyniki, ale raczej powierzchownej natury. Potrafiłszy ze scen polskich usunąć sztuki o treści antyradzieckiej, posanacyjne, potrafiliśmy z całego szeregu widowisk wykastrować takie właśnie akcenty; potrafiliśmy wreszcie – niestety w pewnym tylko stopniu – utrudnić dostęp do widza pornograficznej, rewiiowej, drobnomieszczańskiej szmirze.

---

był kierownikiem literackim w zespole filmowym Studio”. Za: *Dokumenty do Dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy: 1945-1949*, dz. cyt., s. 48.

<sup>11</sup> W związku z brakami w archiwaliach personaliów niektórych urzędników nie udało się ustalić. Informacje dotyczące pozostałych udostępniła Patrycja Krasoń z Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Części nazwisk nie udało się ustalić.

Trzeba to jednak powiedzieć i podkreślić, że wśród drzew nie dostrzegliśmy lasu. Zadawając się codziennymi, większymi czy mniejszymi ingerencjami – nie przepracowawszy jak należy sprawozdawczości w skali ogólnokrajowej – nie mogliśmy ocenić, co dzieje się w całym kraju w dziedzinie widowisk, a w szczególności, co składa się na ową olbrzymią masę ok. 15 000 tekstów i niewspółmiernie większą liczbę widowisk, które przynoszą lub przedstawiają naszej kontroli organizacje i scenki amatorskie, zespoły świetlicowe, objazdowe itp. dorywcze imprezy.

Kiedyśmy przed odprawą czerwcową<sup>12</sup> ub. roku naczelników wojewódzkich urzędów – chcieli zdać sobie sprawę bodajże tylko z ilości sztuk religijnych – a więc o bardzo wyraźnych cechach odróżniających – okazało się, że nasze dane są niewystarczające. Tego, czegośmy się wówczas potrafili doliczyć, nie można uznać za cyfry pewne. Nie mniej jednak i te bardzo prymitywne obliczenia wykazały, że są województwa w Polsce, gdzie co piąta zgłaszana sztuka do kontroli, jest sztuką o treści religijnej. O znaczeniu tego faktu – szerzej rozwodzić się nie trzeba. Rzecz jasna, że sedno sprawy nie sprowadza się do cyfr ani – powiedzmy – do mechanicznego obniżania procentu sztuk religijnych. Te obliczenia to był niejako początek, próba syntetycznego podejścia do problemu. Następnym krokiem było, znane Kolegom – zarządzenie o dokonaniu spisu i ocen wszystkich sztuk granych na terenie poszczególnych województw w roku 1948<sup>13</sup>. Przyznam, że nie wiem, jak poszczególne urzędy wywiązały się z tego zadania. Wiem natomiast i trzeba się i do tego przyznać, że w GUKP nie przepracowano na razie tego materiału.

Gdybyśmy sobie zadali pytanie, co było przyczyną takiego właśnie stanu rzeczy, takiego, że tak powiem – bezładu w dziedzinie kontroli widowisk, to wydaje mi się, że obok przyczyn obiektywnej czy pół-obiektywnej natury, jak np. słaba lub w ogóle żadna obsada placówek terenowych, wymykanie

<sup>12</sup> Odprawa Naczelników Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk odbyła się 4-5 VI 1948 r. w Warszawie. Było to pierwsze spotkanie przy ulicy Mysiej.

<sup>13</sup> W „Krótkim przeglądzie działalności Wydziału Teatrów GUKPPiW 1949-1950” odnotowano: „WUKP nadsyłają sprawozdania miesięczne. Każde takie sprawozdanie składa się z: 1) sprawozdania opisowego, omawiającego działalność a) teatrów stałych miejscowych, b) teatrów stałych objazdowych, c) teatrów stałych amatorskich, 2) sprawozdania statystycznego, 3) rejestru tekstów zgłoszonych do kontroli i skontrolowanych” – AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/9, k. 5. Dokument powstał w 1950 r., jednak zawarte w nim wytyczne odnoszą się także do lat wcześniejszych.

się spod kontroli wielu imprez i to nawet nieumyślne, lecz raczej nieświadome itd., przyczyna tkwiła w niedostatecznym uświadomieniu sobie, w nie dosyć jasnym skryształowaniu właściwego, jedynie ideologicznie słusznego poglądu na zadania i drogi rozwoju życia kulturalnego, w szczególności zadania i drogi rozwoju sceny w Polsce demokracji ludowej. I dziś można nie dziwić się temu, skoro sama istota demokracji ludowej nie tak dawno jeszcze wywoływała „spory ideologiczne”. Historycznie [sic!] uchwały sierpniowego Plenum KC Polskiej Partii Robotniczej<sup>14</sup>, a przede wszystkim uchwały Wielkiego Kongresu Zjednoczeniowego obu partii robotniczych<sup>15</sup>, kierując się jedynie słuszną naukową analizą marksistowsko-leninowską, wniosły niegasnącą jasność w sztucznie zaciemniany problem, sprecyzowały nie tylko istotę demokracji ludowej, jako etapu przejściowego do socjalizmu, ale ponadto Kongres Zjednoczeniowy nakreślił drogi i sposoby budowy w naszym kraju fundamentów ustroju znoszącego wyzysk człowieka przez człowieka, fundamentów socjalizmu.

Proszę Kolegów, nie tu miejsce na szerokie omawianie uchwał kongresowych, niezawodnie wszystkim dobrze znanych.

Powiedział Bolesław Bierut na Kongresie: „demokracja ludowa nie jest formą syntezy czy trwałego współżycia dwóch różnorodnych ustrojów społecznych, lecz jest formą wypierania i stopniowej likwidacji elementów kapitalistycznych, a zarazem formą rozwijania i umacniania podstaw przyszłej gospodarki socjalistycznej”<sup>16</sup>.

Dziś wiemy, że w demokracji ludowej walka klasowa nie zacicha, lecz przeciwnie – zaostrza się. Że walka ta, nie opuszczając rzecz jasna płaszczyzny ekonomicznej i politycznej, w coraz większym stopniu ogarnia płaszczyznę ideologicznej nadbudowy, płaszczyznę życia kulturalnego w najszerszym tego słowa znaczeniu. Na tym, że tak powiem, wyższym pięttrze proces przemian świadomości ludzkiej jest znacznie powolniejszy i oporniejszy od przeobrażeń zachodzących w podbudowie gospodarczej i ustrojowej.

<sup>14</sup> Plenum KC PZPR odbywało się w dniach 31 VIII -3 IX 1948 r. Na stanowisku sekretarza KC Władysława Gomułkę zastąpił Bolesław Bierut.

<sup>15</sup> Kongres Zjednoczeniowy PPR i PPS odbył się w dniach 15-21 XII 1948 r. Poprzez połączenie Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej utworzono nową formację – Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą.

<sup>16</sup> *Podstawy ideologiczne Zjednoczonej Partii. Referat tow. Bolesława Bieruta na Kongresie Zjednoczeniowym*, „Trybuna Ludu” 1949, nr 1, s. 13.



Ołówkiem cenzorskim, samym tylko przekręceniem mechanicznym cenzorskiej śruby – nie potrafimy, Koledzy, przyspieszyć tego procesu. Dlatego bacznie słuchamy głosu artystów, twórców, którzy są powołani w pierwszym rządzie do tego, by scenie polskiej i nowej widowni rekrutującej się z polskich robotników, chłopów i pracującej inteligencji dać taką artystyczną strawę duchową, która będzie kształtowała w nich socjalistyczne widzenie świata, umacniała wiarę w zwycięstwo świadomego swych celów człowieka walki, w zwycięstwo idei socjalizmu, a zarazem będzie wyrwać z ich świadomości zakorzenione chwasty drobnomieszczańskich upodobań dla niezdrowych dreszczyków sensacyjno-pornograficznych, dla całej tej literatury mistyki, grozy i pesymizmu, jaką produkuje tzw. kultura zachodu w okresie rozkładu kapitalizmu. Dlatego bacznie słuchamy głosu twórczych postępowych krytyków, którzy są w pierwszym rządzie powołani nie tylko do prostowania ścieżek, na których zbłąkać się mogą nawet i postępowi nasi pisarze czy reżyserzy, ale i do właściwego oświetlenia całej naszej tak cennej spuścizny literackiej i teatralnej lat minionych, odrzucenie z niej tego, co wsteczne i szkodliwe i do ukazania tych jej nieprzemijających wartości, które są i będą zawsze nam drogie i godne naśladowania.

Jak wynika z ostatnio odbytego zjazdu literatów w Szczecinie<sup>17</sup> – nasi pisarze i krytycy, a przynajmniej przeważająca większość ich, wstępują na taką właśnie drogę. Na swoim odcinku stają się żołnierzami walki klasowej.

Rozpoczyna się celowy i planowy bój o nowe, socjalistyczne oblicze kulturalne Polski.

Powstaje pytanie – jaką ma być konkretnie nasza w tym rola.

Koledzy – my na odcinku kontroli widowisk chcemy być i będziemy również żołnierzami tej samej walki, walczącymi bodajże w pierwszych szeregach.

Wiecie dobrze – Koledzy – niejednokrotnie zresztą i przy różnych okazjach mówiliśmy to sobie, że nie ma w naszej pracy sztywnych reguł.

Trzeba:

1. znać cel ostateczny i drogi doń wiodące,
2. widzieć wroga i umieć udaremnić jego zamiary,

---

<sup>17</sup> IV Walny Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich w Szczecinie odbył się w dniach 20-22 I 1949 r. Związek Zawodowy Literatów Polskich zlikwidowano, w jego miejsce tworząc Związek Literatów Polskich. Ustalono, że nurtem „przewodnym” w literaturze ma być socrealizm.

3. umiejętnie współpracować w tworzeniu nowej socjalistycznej sceny polskiej.

Myślę, że cel ostateczny walki jest nam jasny – celem tym jest socjalizm.

Drogę do celu wskazuje naukowe ujęcie praw, rządzących rozwojem społecznym – marksizm-leninizm.

Dzisiejsza narada powinna nam wykazać, czy na nowym etapie historycznego rozwoju:

1. widzimy wroga i umiemy przenikać jego metody ataku,
2. czy potrafiliśmy pomóc naszym ludziom teatru w ich wysiłkach przeobrażenia ideowego polskiej sceny i widowni.

Jeżeli tak właśnie jest, w co wierzę, to nasze oceny i wymiana doświadczenia niezawodnie doprowadzą nas do konkretnych wniosków, tak w zagadnienia umiejętnego i konsekwentnego wypierania wrogiej klasowo ideologii polskiej sceny, jak i w zakresie owocnej współpracy z naszymi ludźmi teatru.

Dyrektor Borowy – charakteryzuje repertuar scen zawodowych w roku ubiegłym i precyzuje zmiany, jakie zajdą w polityce repertuarowej w przyszłości.

(Stenogram referatu dyr. Borowego – zostanie rozesłany oddzielnie)<sup>18</sup>

#### Ob. Naczelnik Kozłowska<sup>19</sup>

Sprawy kulturalno-oświatowe coraz więcej zajmują miejsca w publicystyce, nie tylko *ex officio* w czasopiśmie i publikacjach fachowych, lecz również i w prasie codziennej. Świadczy to, że stały się b. palącym zagadnieniem życia bieżącego. Potwierdza się raz jeszcze ustalone już prawo historii: ze strukturą socjalną i ekonomiczną epoki – ściśle się wiąże jej aspekt kulturalny.

W etapie przez nas przeżywanym następuje w tej dziedzinie punkt zwrotny. Osobliwością naszego ustroju jest to, że ów przełom, stanowiący skomplikowane zjawisko społeczne, zachodzi wprost w naszych oczach,

<sup>18</sup> Stenogram nie został odnaleziony w zespole archiwalnym GUKPPiW.

<sup>19</sup> Elżbieta Kozłowska – absolwentka Sorbony. W latach 1945-1948 pracowała w Lublinie w Wydziale Kontroli Prasy MBP, później jako starszy cenzor w GUKPPiW; od XI 1948 r. zatrudniona jako Naczelnik Wydziału Teatrów. Rozwiązała umowę 31 VII 1951 r., następnie pracowała w Państwowych Zakładach Wydawnictw Szkolnych.

podczas gdy w toku historii trzeba było zawsze pewnej perspektywy czasu, by jego fakt dokonany uchwycić. Osobliwości te są, jak sądzę, rezultatem i konsekwencją świadomego stosowania metody dialektycznej w regulacji spraw życia społecznego.

Drugą osobliwością jest, że kultura miała zawsze charakter kastowy, klanowy, klasowy, była dworska, feudalna, mieszczańska, ale nigdy powszechna. Dziś ma ogarnąć najszerze masy robotniczo-chłopskie. Zgromadzenia tak wielkiej wagi, jak Kongres Intelktualistów we Wrocławiu<sup>20</sup>, Wielki Kongres Zjednoczeniowy, ostatnio Zjazd Zw. Zaw. Literatów w Szczecinie, ujęły zagadnienia kulturalne w trzy linie wytyczne, mające jeden punkt zbiegu, tj. jeden i ten sam cel. Kongres Intelktualistów ukazał doniosłość i znaczenie zagadnień kulturalnych dla sprawy pokoju. Więcej jeszcze, scharakteryzował pojęcie kultury jako czynnika pokoju.

Wielki Kongres Zjednoczeniowy nakreślił zarysy planowej polityki kulturalno-oświatowej, tj. realizację w ramach planu 6-letniego zapowiedzianej uprzednio przez Prez. Bieruta wielkiej „ofensywy”, mającej na celu zwalczenie kulturalnego upośledzenia mas pracujących miast, nade wszystko zwalczenie zacofania wsi przez intensywną akcję upowszechniania oświaty.

Wreszcie Zjazd Literatów w Szczecinie poddał krytyce i ocenie wartość społeczną i polityczną prądów i tendencji zakorzenionych w literaturze i sztuce współczesnej, wskazując na realizm jako jedyny właściwy kierunek konkretnie wiodący ku lepszej, jaśniejszej przyszłości, ku socjalizmowi.

Zagadnienia widowiskowe ściśle się wiążą z całokształtem powyższych zagadnień. Gdyż, co to jest w istocie swój teatr? Iluzja, a więc fikcja, mająca pozór rzeczywistości, nawet w swych aspektach najbardziej zmyślonych, wręcz fantastycznych. Iluzja ta działa sugestią realności tym większą, im bliższa prawdy jest artystyczna kreacja aktorska, która w swej najwyższej, najdoskonalszej formie potrafi zatrzeć granice między fikcją a rzeczywistością, wywołać na widowni oddźwięk na fikcję jak na rzeczywistość. Znane są różne anegdoty z tej dziedziny i nieraz zapewne odczuwał każdy z nas to działanie sugestywne teatru i na sobie. Na tej sugestii polega propagandowe i wychowawcze znaczenie teatru.

---

<sup>20</sup> Chodzi o Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju zorganizowany we Wrocławiu w dniach 25-28 VIII 1948 r.

W chwili obecnej zadanie społeczne teatru w świetle poruszanych zagadnień polega na tym, by tę swoją sugestywną właściwość oddziaływania emocjonalnie na wrażliwość ludzką i przekonywająco na ludzki intelekt – skierować na właściwe, a nie błędne tory. Dlatego należy przede wszystkim sam teatr wyprowadzić z impasów ideologicznych i formalnych, w jaki zabrnął przed wojną i z labiryntów, w jakich się błąka jeszcze i teraz, po wojnie.

A dokąd? Według zaleceń zjazdu szczecińskiego, miarodajnych zarówno dla teatru, jak dla literatury, na drogę realizmu socjalistycznego, którego twórczości piękny, głęboki, niezmiernie ludzki przykład będzie w toku niniejszego omówienia podany.

Realizm socjalistyczny nie jest naturalizmem, fotograficznym przedstawieniem zaobserwowanego odcinka rzeczywistości, tzw. „[-] życia”, człowieka czy zdarzenia. Jest to wyraz artystyczny przeżycia związanego z tą obserwacją. Wyraz ten nie jest bynajmniej ograniczony kanonami określonej tematyki ani formy, lecz koncepcja realizmu socjalistycznego, wymaga bezwzględnie rzutowania tematu czy bohatera na płaszczyznę społeczną. Drugim warunkiem tej koncepcji jest przeświecenie owego tematu lub postaci takim reflektorem (w danej koncepcji marksistowsko-leninowskim [*sic!*]), by ukazała się jego utajona, pulsująca zawartość, względnie próchno.

W naszej literaturze scenicznej mieliśmy i znamy realistów wielu. Realista socjalistyczny jeszcze dotąd się nie ujawnił. Mamy zatem wszelkie możliwe odcienie, od mglistego idealizmu do moralizatorskiego psychologizmu, kierunku, jaki np. reprezentuje Zawieyski, tj. katolicki personalizm, w dyskusji szczecińskiej usiłujący przeciwstawić swoją koncepcję i światopogląd<sup>21</sup>.

Zdajemy sobie wszyscy sprawę z trudności, jaką drogowskaz na kierunek realizmu socjalistycznego przedstawia dla pisarzy, nawet lojalnie i uczciwie nastawionych do obecnej rzeczywistości, gdy nie są w stanie przystawić sobie

<sup>21</sup> Podczas IV zjazdu ZZLP w Szczecinie Jerzy Zawieyski – jako jeden z nielicznych mówców – wszedł w ideową polemikę z programowymi referatami Włodzimierza Sokorskiego (podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki) oraz Stefana Żółkiewskiego (kierownika Wydziału Kultury KC PZPR). Jego wypowiedź nie miała cech otwartej krytyki doktryny realizmu socjalistycznego. Był to raczej apel, w którym zwolennik filozofii katolickiego personalizmu upominał się o swobodę artystycznej wypowiedzi dla twórców odchodzących od marksistowskich wzorców.

kategorii myślenia, jakimi dotychczas się nie posługiwali, tkwiąc w swych własnych, indywidualnych lub przyswojonych, lecz odmiennych [*sic!*]. Zarzuty, jakoby realizm socjalistyczny sprowadzał działalność literacką, a więc i sceniczną do jednokierunkowości, do jednego typu twórczości, są zbijane przez samo życie. W chwili obecnej idą trzy sztuki radzieckie w trzech teatrach warszawskich<sup>22</sup>, żadna z nich nie jest podobna do drugiej, co świadczy, że bynajmniej twórczość radziecka nie przedstawia jakiegось monotypu.

Jako stali obserwatorzy działalności widowiskowej w kraju, zdajemy sobie sprawę z bolączek w tej dziedzinie. Okres przełomowy jest okresem trudnym. Praca w nim jest podobna do pracy nad odbudową Warszawy. Zachodzi potrzeba odgruzowania, wykorzystania tego, co zastosować się daje i wnoszenia nowych konstrukcji. W dziedzinie kulturalnej odpowiednik gruzu stanowią nagromadzone przez wieki zapory przeżytego tradycjonalizmu, dewocyjnej obłudy, egoizmu klasowego, ciasnoty widnokągu mieszczańskiego, pseudopatriotyzmu będącego zawsze synonimem antyhumanitaryzmu. Gruzem są różne kliwne i patetyczne mglistości nastrojowe i idealistyczne, od szaniawszczyzny<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Mowa o utworach: Konstanty Simonow, *Zagadnienie rosyjskie* (utwór znany także pod tytułem *Harry Smith odkrywa Amerykę*), przeł. A. Baliński. Premiera: 21 XII 1948 r., Teatr Rozmaitości, reż. E. Chaberski; Aleksander Galicz, Konstanty Isajew, *Tu mówi Tajmyr...*, przeł. A. Maliszewski. Premiera: 18 I 1949 r., Teatr Nowy, reż. M. Meller; Eugeniusz Pietrow, *Wyspa pokoju*, przeł. M. Wisłowska. Premiera: 17 I 1949 r., Teatr Polski (Teatr Kameralny), reż. H. Szlętyński.

<sup>23</sup> „Szaniawszczyzna” – pejoratywne, ironiczne określenie twórczości Jerzego Szaniawskiego, które pojawiło się w dyskusjach na temat jego utworów jeszcze w okresie międzywojennym; odnosiło się do artyzmu, poczucia nierealności. Po premierze *Dwóch teatrow* w 1946 r., „szaniawszczyznę” utożsamiano z irracjonalizmem. W debacie na temat utworu brali udział m.in. Wilam Horzycza, Wojciech Natanson, Stefan Flukowski, Tadeusz Peiper czy Melania Kierczyńska. Ta ostatnia zarzuciła Szaniawskiemu m.in. „wyjście poza realizm”. Jak pisała Jadwiga Jakubowska: „dramaturgię Szaniawskiego potraktowano jako argument w dyskusji nad założeniami realizmu socjalistycznego. Niestety, w ostatecznej konkluzji, sformułowanej na łamach «Kuchni» [artykuł Melanii Kierczyńskiej pt. *Spór o realizm*], uznany jako argument przeciwny postulatowi sztuki socjalistycznej”. Zob. J. Jakubowska, *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1980, s. 12. Sam Szaniawski także zabrał głos w tej sprawie: „Ja tam [w *Dwóch teatrach*] nie przeciwstawiam tych dwóch koncepcji – realistycznej i wizyjnej – jako dwóch gatunków odrębnych i wżajem sobie przeczących. Chodzi raczej o koncepcję teatru, gdzie te dwa czynniki są tylko dialektycznymi przedstawieniami tego samego zjawiska”. Cyt. za: S. Flukowski, *Dwa teatry jednej rzeczywistości*, w: K. Nastulanka, „*Dwa teatry*” *Jerzego Szaniawskiego*, Warszawa 1974, s. 82. Spektakl w 1949 r. na kilka lat zdjęto z polskich scen. Premiera *Dwóch teatrow*: Kraków, Teatr Powszechny im. Żołnierza Polskiego, 24 II 1946 r., reż. I. Grywińska. Ostatnia premiera przed zdjęciem z afisza: Łódź, Teatr Powszechny, 30 III 1949 r., reż. I. Grywińska. Premiera po przywróceniu spektaklu: Kraków, Teatr im. Juliusza Słowackiego, 17 II 1957 r., reż. B. Dąbrowski. W 1955 i 1957 r. *Dwa teatry*, pod tytułami *Matka* oraz *Powódz*, prezentował Teatr Polskiego Radia.

do zawieyszczyny<sup>24</sup>, wreszcie uciechy i rozrywki wątpliwej, a właściwie niewątpliwie negatywnej wartości.

A jeszcze są do przewyciężenia opory za kulisami i na widowni. Opory nieświadome, jako rezultat przyswojenia sobie i przyzwyczajenia do pewnego typu koncepcji na scenie i do odbioru pewnego typu wrażeń na widowni. Są też opory świadome, broniące gorliwie swoich tradycyjnych pozycji. Pozycji – opozycji.

Materiał użytkowy stanowi to wszystko, co w dorobku kulturalnym narodu ma swą wartość żywotną, nieprzemijającą, a nowe konstrukcje to wykazane uprzednio koncepcje, zgodne z duchem czasu, wymogami życia i epoki.

Retrospektywny rzut oka na rozwój działalności widowiskowej w Polsce powojennej wskazuje na etapy w tej dziedzinie przeżyte. Pierwszy sezon 1945/6<sup>25</sup> – wznowioną po okupacji działalność widowiskową cechowała przypadkowość repertuaru, związana z brakiem współczesnej literatury scenicznej, z brakiem egzemplarzy sztuk scenicznych w ogóle i z trudnościami technicznymi w montowaniu widowisk. Ta bezplanowość i względy

<sup>24</sup> Określenie „zawieyszczyna” ukute zostało w pierwszych latach Polski Ludowej, kiedy dramaty i proza Jerzego Zawieyskiego cieszyły się sporą popularnością i zainteresowaniem krytyki. Autor, w kwietniu 1949 r. wyróżniony nagrodą Episkopatu Polski, był negatywnie oceniany głównie z pozycji marksistowskich. Zarzucano mu oderwane od rzeczywistości, rozmycie wątków fabularnych, mistycyzm i mesjanizm, skupienie na inteligenckich problemach i wewnętrznych konfliktach. Stefan Żółkiewski mówił: „Pisarstwo katolickie to sprawa życiowych przekonań politycznych pewnych pisarzy. Nie ma u nas odrębnej artystycznie, stylowo literatury katolickiej. Zawieyski może stanąć obok Nałkowskiej ze swoim psychologizmem, Żukrowski to tylko naturalista. A Dobraczyński pisze po prostu jak Dołęga-Mostowicz, tylko gorzej. Taka jest wymowa ideologiczna i światopoglądowa ich środków artystycznych. Mówią o świecie tyle, ile pozwala agnostycyzm psychologiczny i naturalistyczny”, w: S. Żółkiewski, *Aktualne zagadnienia powojennej prozy polskiej*, „Kuźnica” 1949, nr 4, s. 1-4, 8.

<sup>25</sup> S. Marczak-Oborski nie odnotowuje ani jednej premiery w 1945 r. Wspomina natomiast o wystawieniu *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego (premiera: Warszawa, Teatr Polski, 17 I 1946 r., reż. J. Osterwa) oraz *Elektry* Jeana Giraudoux (premiera: Łódź, Teatr Wojska Polskiego, 16 II 1946 r. reż. E. Wierciński). Zob. S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918-1965*, t. 1, Warszawa 1985, s. 458. Marta Fik pisze o kilku inauguracjach z 1945 r.: pierwszym, wystawionym widowiskiem był montaż *Na gruzach dom* (premiera: Łódź, Teatr Wojska Polskiego, 21 X 1945 r.). Tydzień wcześniej reaktywowano zaś „Baj”, teatr lalek w Warszawie. Fik, podobnie jak Marczak-Oborski, wspomina o premierze *Lilli Wenedy* z 1946 r. Zob. M. Fik, dz. cyt., s. 50-51, 58. W bazach elektronicznych widnieje zaś informacja o premierze *Moralności Pani Dulskiej* z 1 IX 1945 r. w Teatrze Ziemi Rzeszowskiej, reż. B. Proskurnicki. Zob. <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/36511/moralnosc-pani-dulskiej> [dostęp 23 II 2017 r.]. Z odprawy krajowej odbytej w urzędzie cenzury w maju 1945 r. wynika, że w pierwszej połowie 1945 r. odbyło się kilka premier. Sprawa wymaga dalszych badań.

kasowe wprowadzały teatr na błędne tory, na bezdroża ideologiczne teatru przedwojennego. W sezonie 1946/7 powstała komisja repertuarowa<sup>26</sup>, instancja regulująca sprawy repertuarowe, która zapobiegała wystawianiu sztuk artystycznie bezwartościowych, zainicjowała konkurs szekspirowski, lecz nie była jeszcze wprowadzona w życie planowa gospodarka repertuarowa, nadal utrudniona przez brak sztuk o problematyce współczesnej.

Sezon widowiskowy 1947/8 przyniósł w tej dziedzinie zmiany. Odegrane zostały 23 prapremiery polskie, 29 sztuk polskiego repertuaru klasycznego i przedwojennego, 28 sztuk obcego repertuaru klasycznego i przedwojennego, 10 prapremier repertuaru obcokrajowego współczesnego<sup>27</sup>.

Polskie sztuki współczesne dotyczyły głównie tematyki okupacyjnej. Żadna z tych sztuk wystawionych nie ujmowała w sposób należycie analityczny tematu. Były to raczej emocjonalne wyrazy przeżytych czasów pogardy, względnie wspomnienia walk z okupantem.

*Dom pod Oświęcimiem* Hołuja, *Bankierzy ruin* Ważyka, *Strzały na ul. Długiej* Świrszczyńskiej, *Odwety* Kruczkowskiego – traktowały bezpośrednio tematykę okupacyjną, inne nawiązywały do niej, jak *Spartakus* Dobrowolskiego czy grany ostatnio *Zakon Krzyżowy* Morstina<sup>28</sup>, którego ideologiczne założenia podległy [sic!] ostrej krytyce. Aczkolwiek współczesna twórczość polska tego i bieżącego sezonu nie przyniosła jeszcze

<sup>26</sup> Prawdopodobnie mowa o komisjach utworzonych 28 V 1947 r. Jak wyjaśnia Marta Fik, były to: „komisje programowe przy teatrach państwowych w składzie 3-7 członków, powoływanych przez MKiS «spośród wybitnych przedstawicieli opinii kulturalnej danego środowiska». Ich zadaniem jest opiniowanie repertuarów planowanych przez teatry i «wysuwanie odpowiednich postulatów z punktu widzenia potrzeb społeczno-kulturalnych danego środowiska»” – M. Fik, dz. cyt., s. 94.

<sup>27</sup> W samym 1947 r., w okresie I IX-31 XII, odnotowano 38 prapremier polskich, 42 premiery klasyki polskiej, 24 prapremiery zagraniczne, 54 premiery klasyki obcej. Łącznie w tym czasie pojawiło się na scenach polskich 169 premier – obliczenia na podstawie [www.e-teatr.pl/](http://www.e-teatr.pl/) oraz [www.encyklopediateatru.pl/](http://www.encyklopediateatru.pl/) [dostęp 26 II 2017 r.]

<sup>28</sup> Tadeusz Hołuj, *Dom pod Oświęcimiem: sztuka w czterech aktach*, Warszawa 1948. Premiera: Warszawa, Teatr Polski, 18 III 1948 r., reż. J. Kreczmar. Adam Ważyk, *Bankierzy ruin*, komedia (1948). Premiera: Katowice, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, 21 II 1948 r., reż. W. Wróblewska. Anna Świrszczyńska, *Strzały na ulicy Długiej*, dramat (1947). Premiera: Gorzów Wielkopolski, Teatr Ziemi Lubuskiej im. Juliusza Osterwy, 8 XI 1947 r., reż. M. Szewczyńska. Leon Kruczkowski, *Odwety: sztuka w 3 aktach*, Warszawa 1948. Premiera: Warszawa, Teatr Polski, 28 V 1948 r., reż. M. Wyrzykowski. Stanisław Ryszard Dobrowolski, *Spartakus: dramat*, Warszawa 1947. Premiera: Wrocław, Teatr Dolnośląski, 2 XII 1947 r., reż. J. Walden. Ludwik Hieronim Morstin, *Zakon Krzyżowy*, dramat (1948). Premiera: Warszawa, Teatr Polski 30 XII 1948 r., reż. J. Warnecki.

dzieła ujmującego odpowiednio zagadnienia epoki, nie mniej jednak próg został przekroczony i fakt ten jest sam przez się objawem pomyślnym.

W tym stadium, w jakim obecnie się znajdujemy, nie można mówić o teatrze polskim bez poruszenia sprawy dwóch teatrów. Jeżeli ktoś z kolegów skojarzy pojęcie „Dwa teatry” ze sztuką Szaniawskiego, nie będzie bynajmniej na błędnej drodze, zachodzi pewien związek pokrewny w koncepcji zagadnienia teatru, lecz te dwa teatry, które mam konkretnie w tej chwili na myśli, to Teatr Radziecki i Teatr Zachodni.

Stykamy się z nimi bądź w bezpośrednich kontaktach, gdy nas odwiedzają, bądź częściej za pośrednictwem repertuaru naszych teatrów, bądź relacjach i wypowiedziach, zamieszczonych w czasopiśmie teatralnych i literackich. W konkretnym wypadku tego omówienia wezmę za przykład teatru zachodniego, dominujący zresztą na Zachodzie Teatr Francuski.

Nie będę porównywać Teatru Radzieckiego i Francuskiego od strony artystycznej. Każdy z nich ma swe zasłużone opinie, każdy rozwijał się w swych rodzimych warunkach i w zależności od nich kształtowało się jego oblicze, każdy z nich rozporządza znakomitym materiałem aktorskim i pełną twórczej inwencji reżyserią. Zestawimy je na innej płaszczyźnie – ideowej i społecznej.

Jeśli się mówi „Teatr Radziecki”, ma się na myśli ogół teatrów wyodrębniając oczywiście teatry, jak „Mchat”<sup>29</sup>, izolowany w swej doskonałości. Jeśli się mówi „Teatr Francuski”, ma się na myśli teatr paryski, względnie nieliczne inne teatry większych ośrodków prowincjonalnych. A jeśli się mówi „teatr paryski”, to na ogólną liczbę kilkudziesięciu różnego typu teatrów, kilka zaledwie jest b. dobrych, są takie, które nie mają u nas odpowiedników, a są i tak szmirowate, że nasza rodzima szmira z zachwytu ażby [*sic!*] się oblizala. Ujmując sprawę od strony widowni – Teatr Radziecki jest teatrem powszechnym, w rzeczywistym tego słowa znaczeniu. Teatr Francuski, dobry teatr francuski jest elitarny i jeśli nie jest nawet w ścisłym znaczeniu wyłączny, to w żadnym razie nie jest powszechny. Teatr Radziecki jasno widzi wytyczoną linię ideową. Teatr Francuski nie ma żadnej w tym względzie wytycznej. W tym samym dobrym Teatrze Francuskim w niedzielę można zobaczyć, przyjemną zresztą, estetykę

<sup>29</sup> Właśc. Moskiewski Artystyczny Teatr Akademicki, MChAT, założony w Moskwie w 1898 r. przez Konstantego Stanisławskiego i Władimira Niemirowicza-Danczenkę.



Marivaux<sup>30</sup>, w poniedziałek antyestetykę, jakby makabrę egzystencjonalizmu [*sic!*], we wtorek sprośności *fin de siecle*, innego jeszcze dnia trochę patologii, czyli irracjonalizmu, a w tym bigosie będzie i miejsce na sztukę wartościową społecznie, lecz ta wartość zazwyczaj rozplywa się w próżni, nie poparta żadną konsekwentną konkluzją z problemu.

Dla poparcia przykładem tego ostatniego twierdzenia i nawiązania do spraw naszego krajowego repertuaru posłużę się dwiema jego pozycjami o pokrewnym temacie – rozkładu klasy mieszczańskiej. Jedna z tych sztuk to wspomniany uprzednio przykład sztuki realistyczno-socjalistycznej *Jegor Budyczew* [*sic!*] Gorkiego, wystawiana w teatrze Wyspiańskiego w Katowicach<sup>31</sup>. Sztuki tej nie widziałem. Zasugerowała mnie interesująca i rzeczowo opracowana recenzja prasowa – zarówno tematyka sztuki, jak i koncepcja reżyserska Krasnowieckiego. Wydaje mi się, że to chyba najdotodtniejsza pozycja pod każdym względem sezonu ubiegłego.

Druga sztuka to *Archipelag Lenoir* Salacrou<sup>32</sup> [*sic!*], grana podobno dobrze w Krakowie, obecnie w Warszawie w słabym wykonaniu<sup>33</sup>.

*Jegor Budyczew* [*sic!*] to sztuka o nieuniknionej zagładzie starego świata. Rzecz dzieje się w Rosji w 1917 r. To jednocześnie niezmiernie [-] ujęty dramat jednostki, reprezentanta ginącej epoki, którego autor obdarzył rysami niezmiernie ludzkimi.

Wewnątrz domu – głupota, nikczemność, zabobon i śmiertelna choroba, na zewnątrz toczy się historia: odgłosy wzburzonego tłumu. Ostatni, zamykający sztukę akord – świeży powiew powietrza wdzierający się do stęchłego domu.

W sztuce pisarza lewicowych przekonań, Salacrou, mroku nie rozświetla nic, ani jednego półcienia, same kanalie. Akcja rozpoczyna się od ponurego rodzinnego dramatu, stopniowo przechodzi w komedię, wreszcie

<sup>30</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763), pisarz, dramaturg, autor komedii miłosnych.

<sup>31</sup> Maksym Gorki, *Jegor Bułyczow i inni*, przeł. S. Brucz, S.R. Dobrowolski, Warszawa 1951. Premiera: Lublin, Teatr im. Juliusza Osterwy, 18 XI 1949 r., reż. M. Chmielarczyk. W niniejszej odprawie mowa o wystawieniu z Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (premiera 6 XII 1949 r., reż. W. Krasnowiecki).

<sup>32</sup> Armand Salacrou, *Archipelag Lenoir*, przeł. M. Serkowska, dramat (1947). Premiera: Kraków, Teatry Dramatyczne (Stary Teatr), 29 V 1948 r., reż. K. Zelwerowicz.

<sup>33</sup> Mowa o wystawieniach w Teatrze Powszechnym (MTD) w Warszawie. Premiera: 20 XI 1948 r., reż. J. Kochanowicz.

w farsę i ta farsa jest największą tragedią. Rzecz się układa pomyślnie, wszystko wraca do punktu wyjścia, nic się nie zmienia i nie ma nadziei na jakąkolwiek zmianę.

Te dwie koncepcje najlepiej charakteryzują istotę obydwu teatrów w chwili obecnej. Teatr Radziecki odgrywa rolę i w życiu, i w budowie życia. Stał się podporą i czynnikiem niezbędnym w życiu radzieckiego człowieka.

Teatr Francuski w postaci ukazanej stoi na uboczu życia, a gdy daje obraz jego odcinka, ukazuje je w krzywym zwierciadle, w biernym pesymistycznym klimacie.

Z tego zestawienia wynika więc, że w naszych obecnych warunkach wzoru ujęcia scenicznego zagadnień społecznych należy szukać raczej w Teatrze Radzieckim.

Tyle o stronie problemowej w teatrze zawodowym repertuarowym. A poza sprawą repertuaru jest jeszcze i problem reżyserski. Zagadnienie to omówione już zostało uprzednio przez przedstawiciela Ministerstwa Kultury i Sztuki, wobec czego nie będę go już poruszać.

Zagadnienie teatrów małych form, związany z nimi problem programu rozrywkowego i satyrycznego – omówione zostaną wspólnie z zagadnieniami teatru objazdowego, gdyż zazwyczaj widowiska wyżej wymienionego typu są przenośne lub wędrownie.

Teatr objazdowy stanowił dotychczas czarny rynek działalności widowiskowej. Przemycano tu wszelką tandetę rozrywkową i destrukcyjną satyrę. Obecnie wobec regulowania spraw zespołów objazdowych przez „ARTOS”<sup>34</sup>, instytucję upoważnioną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki do wydawania licencji zespołom objazdowym, zmieni się sytuacja w tej dziedzinie, zwłaszcza że zespoły te przechodzą przez filtr powołanej do tego komisji, sądzę jednak, że w bieżącym sezonie nie da się jeszcze wszystko złe wyplenić [*sic!*].

---

<sup>34</sup> Społeczna Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS” – stowarzyszenie działające od 7 VII 1948 r. 1 I 1949 r. w jego strukturę włączono Centralne Biuro Koncertowe, zajmujące się m.in. organizacją koncertów. Informacje o SOIA „ARTOS” są bardzo skąpe. Jak pisze Iwona Miernik: „Było ono stowarzyszeniem o dużo szerszym zakresie działania [niż CBK – K.B.], obejmującym również inne niż muzyka sfery działalności” – I. Miernik, *Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS” (1950-1954)*, Toruń 2005, s. 23. 1 stycznia 1950 r. SOIA „ARTOS” upaństwowiono, powołując do życia Państwową Organizację Imprez Artystycznych „ARTOS”.

Już sam sposób reklamy niektórych tych zespołów budzi zastrzeżenia. Dla zwabienia widzów, ulubionym określeniem takiej imprezy jest „Warszawski zespół artystyczny”, chociaż w Warszawie nikt zespołu nie zna, na oczy nigdy nie oglądał.

Drugim wabikiem jest zazwyczaj tytuł samej imprezy. Szumna lub sprzeczna z charakterem programu nazwa, np. „Rewia pt. *Ślicznie i demokratycznie*”<sup>35</sup> nic wspólnego z demokracją nie miała. Należy zwracać uwagę na tytuł imprezy i szczegóły programu, uwydatnione w afiszach, czasem b. dwuznaczne, z całości wybrane.

Zagadnienie satyry stanowi u nas b. charakterystyczną pozycję. Utarło się powszechnie mniemanie, że satyra z natury swej nie może być pozytywna. Może, o ile rozumie właściwie swe zadanie społeczne w sensie pozytywnym. U nas jak dotąd wszelkie sprawy przemian zachodzących traktowane są przeważnie z punktu widzenia melancholijnego malkontenta, względnie złośliwego sceptyka i cynika. Według określenia Borejszy na Zjeździe Satyryków, jaki miał miejsce niedawno w Warszawie, nasz współczesny satyryk jest to osobnik siedzący „okrakiem na barykadzie”<sup>36</sup>. Sądzę, że należałoby jeszcze dodać do tego określenia, że wierzgający wyłącznie na lewo. Stale powtarzający się w naszej pracy codziennej argument, że złośliwa satyra to rozładowanie nastrojów, okazuje się w praktyce nie rozładowaniem, a wyładowaniem kołtuńskich nastrojów. Celuje w tym apostoł inicjatywy prywatnej – Jaksztas<sup>37</sup>, o którego występach na Wybrzeżu, w Sopocie, doszły z zewnątrz do Urzędu nieprzyjemne relacje. W cynizmie i złośliwości nieomal bez konkurencji jest odrodzony obecnie w Warszawie – klub satyryków „Kukułka”<sup>38</sup>, dobrze znany już z poprzedniej działalności

<sup>35</sup> Utworu o tym tytule nie odnotowano w dostępnych źródłach.

<sup>36</sup> Dokładny cytat brzmi: „Chcemy, by satyra walczyła o nowy styl codzienny naszego życia, o styl codzienny urzędnika nowej Polski, o styl naszych zebrań i przemówień, ale nie z punktu widzenia malkontenta i neurastenika, ale z punktu widzenia tej nowej siły jaką jest socjalizm [...]. Jest sprzeczne z pojęciem satyry – być satyrykiem i nie zająć stanowiska. Nie można być satyrykiem i siedzieć okrakiem na barykadzie”. Zob. *Spoleczne zadania satyry*, „Przekrój” 1948, nr 190, s. 3. I Ogólnopolski Kongres Satyryków odbył się 8 XI 1948 r. w Warszawie, było nań obecnych ponad stu satyryków i karykaturzystów. Jerzy Borejsza gościł tam jako przedstawiciel KC PPR. Zob. E. Lipiński, *Drzewo szpilkowe*, Warszawa 1989, s. 145-146.

<sup>37</sup> Antoni Jaksztas (1910-1993) – aktor.

<sup>38</sup> Kabaret założony w 1932 r. w Poznaniu, pod nazwą „Różowa Kukułka”, przez Ludwika Pugeta. W 1945 r. w Poznaniu funkcjonował z kolei Klub Literacki „Kukułka”, założony przez Stefana Sojeckiego i Romana Kołonieckiego. Tutaj prawdopodobnie mowa o kabarecie literackim „Kukułka” działającym w Warszawie po II wojnie światowej, którego założycielem był Janusz

w Poznaniu, Warszawie i w objazdach. W jego obecnym programie dokonano kilometrowych cięć. Już sam wybór jako tematów złośliwości poety Eluarda<sup>39</sup> oraz Picassa<sup>40</sup> jest sam przez się dostatecznie wymowny. W świecie intelektualnym i artystycznym francuskim jest sporo osób o wiele bardziej zasługujących na kpiny niż Eluard, a nawet Picasso. W programach czysto rozrywkowych, jak komedie i farsy, znaleźć można b. często pewien ładunek satyryczny. Jednak jak to wielokrotnie stwierdzić było można, reżyseria u nas upraszcza sobie b. zadanie, przez nadmierne użycie karykatury. To przeszarżowanie karykatury zaciera nieraz zupełnie pozytywną wartość satyry.

Z zagadnieniem satyry, jak i z towarzyszącym jej często w różnej postaci programom rozrywkowym, wiąże się zagadnienie podawania okazji do śmiechu. Otóż, jak wiadomo, śmiechu bywa wielka różnorodność odcieni. Śmiech jest pożądanym, ale zdrowym, pogodnym, nie spaczonym, perfidnym lub jadowitym. Ważną jest rzeczą, jak ułożony jest program satyryczno-rozrywkowy. Wpleciony są często w program takie utwory o treści czy tematyce poważnej [*sic!*]. Nie mówiąc już o niewłaściwości umieszczenia pomiędzy pochwałą pijaństwa a jakąś pokrewną pornografią historyjką numeru np. o martyrologii Warszawy, dopełnienie takiego programu recytacją jak *Dwie flagi*<sup>41</sup>, np. lub *Dywizjon 303*<sup>42</sup>, ma nieraz swoistą polityczną wymowę. Zdarza się również, że zespół objazdowy, mając poszczególne numery ocenzone, układa sobie program w ten sposób, że zostają zgromadzone w nim numery co złośliwsze, rozplywające się w całości poszczególnych programów, lecz zebrane razem – nadają widowisku charakter wprost destrukcyjny. Na układ programu, na jego całość należy zwracać uwagę.

---

Odrowąż.

<sup>39</sup> Paul Éluard, właśc. Eugène Émile Paul Grindel (1895-1952) – francuski poeta, jeden z uczestników Światowego Kongresu Intelektualistów w Obronie Pokoju, zorganizowanego we Wrocławiu w 1948 r.

<sup>40</sup> Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) – hiszpański malarz, jeden z uczestników Światowego Kongresu Intelektualistów w Obronie Pokoju.

<sup>41</sup> Być może mowa tu o znanym wierszu K.I. Gałczyńskiego *Pieśń o fladze* powstałym w 1944 r. Utwór ten deklamował na przykład Antoni Jaksztas podczas występów w Radomiu w czerwcu 1947 r. – R. Loth, *Wspomnienia Kochanowskie, czyli Radom sprzed półwiecza*, Radom 2012, s. 134.

<sup>42</sup> A. Fiedler, *Dywizjon 303*, powieść; pierwsze wydanie: Londyn 1942, pierwsze wydanie konspiracyjne: Warszawa 1943, pierwsze wydanie powojenne w Polsce: Warszawa, „Czytelnik” 1946. Za: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, t. 2, Warszawa 1994, s. 299.

Zagadnienie programu rozrywkowego poza tzw. teatrem małych form, o programach złożonych, dotyczy również teatru repertuarowego.

Aktualna b. sprawa zagadnienia operetki była tu już poruszona. Wg przedwojennego określenia Tuwima „wielkie i nieprzeliczone są świństwa widowiska zwanego operetką”<sup>43</sup>. Widowisko to w formie już dawno przeżytej, a jeszcze u nas i w ogóle wszędzie dotychczas zachowanej, poza idiotycznym librettem, przedstawia jednak wartości dodatnie: melodyjność, muzyczność. Przeszarżała jego forma powinna przerodzić się w komedię muzyczną, która mogłaby utrzymać równowagę treści literackiej i sprawy muzycznej. Koniec ub. stulecia odznaczył się obfitością operetek i fars, tj. typu twórczości obliczonej na zły smak mieszczański. Powodzenie, jakim u nas cieszy się ten rodzaj widowisk, jest charakterystycznym objawem niewyrobienia artystycznego widowni.

Teatry dziecięce, kukielkowe, przeważnie cieszą się ostatnio wielkim uznaniem i jest ich coraz więcej. Jest to objawem dodatnim w naszej działalności widowiskowej. Zagadnienie programu takiego widowiska wymagałoby jednak głębszego zastanowienia i rozważenia – niż to, które tej dziedzinie mogłem ze względu na nieliczny skład naszego wydziału i brak czasu poświęcić.

Teatr amatorski nadal stanowi dżunglę, wykarczowaną gdzieniegdzie przez świetlice Związków Zawodowych lub Samopomocy Chłopskiej<sup>44</sup>, czego dowodem były konkursy zespołów świetlicowych. Nawet i te organizacje nie zawsze jednak stają na wysokości zadania, zwłaszcza pod względem doboru odpowiedniego programu. Mówił obszernie o tym gen. Al. Zawadzki<sup>45</sup> na zjeździe ogólnopolskim kierowników świetlicowych Zw. Zawodowych<sup>46</sup>. Wiadomo nam, że często zespoły te nie przedstawiają wojewódzkim urzędom tekstów do kontroli, a kierownicy ich nie zawsze są dostatecznie wyrobieni społecznie lub politycznie, by program odpowiednio ułożyć lub wybrać. Lecz znacznie gorzej przedstawia się sprawa zespołów amatorskich

<sup>43</sup> Urzędnik cytuje felieton Tuwima pod tytułem *Kilka słów o operetce*: „Wielkie i nieprzeliczone są obrzydliwości widowiska scenicznego zwanego operetką. Nędza idiotycznego szablonu, mdłej tkliwości, taniego wyuzdania i posępnych dowcipów, chamstwo *przepychu*, głęboka, czarna nuda odwiecznych sytuacji, banały smutnych efektów [...]”. Zob. J. Tuwim, *Kilka słów o operetce*, w: *Piórem i piórkiem*, Warszawa 1951, s. 192.

<sup>44</sup> Związek Samopomocy Chłopskiej, organizacja polityczno-gospodarcza utworzona w 1944 r.

<sup>45</sup> Aleksander Zawadzki (1899-1964) – generał dywizji Wojska Polskiego, działacz partyjny, w latach 1948-1963 członek KC i Biura Politycznego KC PZPR.

<sup>46</sup> Nie udało się odnaleźć informacji na temat tego zjazdu.

samorodnych, dzikich, organizacji różnego rodzaju, okazujących nieraz b. znaczną aktywność, zwłaszcza w województwie śląsko-dąbrowskim<sup>47</sup>, gdzie zespołów amatorskich jest ogromna ilość.

Repertuar tych widowisk przedstawia się rozpaczliwie. Działalność ta jest raczej szkodliwa, jak pożyteczna. Nadesłany przez Wojew. Urząd materiał w postaci wykazów i ocen poszczególnych pozycji w okresie [-] kilkumiesięcznym sezonu ubiegłego, pozwoli nam zorientować się w zebranych materiale, materiale niekompletnym nawet za ten okres, gdyż niektóre województwa mogły nadesłać jedynie katalogowy spis widowisk. Sprawa ta omówiona będzie szczegółowo w punkcie „Sprawozdawczość” porządku dziennego. Zaznaczyć muszę, że materiał ten wymagał dużego wysiłku żmudnej pracy kol. Kruszyńskiej<sup>48</sup>, by go odpowiednio sklasyfikować i uszeregować. Z materiału tego, opracowanego, skorzystać będą mogły resorty i instytucje, których działalność wiąże się z tą dziedziną, a w naszej pracy będzie on nam b. pożyteczny i stanowić będzie podstawę centralnej kartoteki.

Wykazy sztuk posegregowane według wartości przesłane zostaną urzędowi wojewódzkim. Dla stałego kompletowania takiego wykazu urzędy wojewódzkie obowiązane są nadsyłać ocenę każdej sztuki po raz pierwszy w województwie zgłoszonej. Jeżeli ocen tej samej sztuki otrzymamy parę[?] – pomoże to nam tylko w orientacji, gdy sztuka nie jest znana w GUKPPIW. W ten sposób stopniowo wyeliminowane zostaną sztuki o wadliwej treści społecznej i politycznej, sztuki, które przez lata całe grywane bywają w różnego rodzaju zespołach amatorskich: Ochotniczej Straży Pożarnej, [-] czy ZWM<sup>49</sup>, czy zespołów przy zakładach pracy.

Widowiska klerykalne. Tu zachodzi zjawisko wprost niepokojące. Kolosalne nasilenie aktywności i zasięg wpływów b. wielki. Bezwartościowe artystycznie i szkodliwe ideologicznie sztuki docierają do zakątków takich, w jakich nigdy żadnych widowisk nie było, a wiadomo, że odbiciem[?] dobrego teatru jest zły teatr i sugestia jego idzie w złym kierunku. Widowiska te nie mają charakteru obrzędowego. Mają wydzźwięk wyraźnie polityczny.

<sup>47</sup> W latach 1945-1950 nieoficjalna nazwa województwa śląskiego.

<sup>48</sup> Maria Kruszyńska od 1949 r. pracowała w GUKPPIW jako cenzor, następnie w latach 1951-1953 – jako starszy cenzor.

<sup>49</sup> Związek Walki Młodych – polska komunistyczna organizacja młodzieżowa działająca w okresie 1943-1948; przekształcona w Związek Młodzieży Polskiej (ZMP).

Jasełka [*sic!*] – z naiwnej legendy przeobraziły się w narzędzie bojowe. Zasięg wpływów obejmuje nie tylko organizacje klerykalne, lecz nawet zespoły przy zakładach pracy, nawet ZMP<sup>50</sup>, nie mówiąc już o szkołach powszechnych. Sztuki religijne to albo jeden wielki lament na aktualizowany temat prześladowań chrześcijan w starożytnym Rzymie, albo niesłychana makabra czasem aż sadystyczna, tortur i cierpień prześladowanych chrześcijan. Częstym b. chwytem jest dwuznaczna symbolika. Tekst sztuki opowiada o Herodzie – Hitlerze, ale już w samym tekście wyczuwa się, że to nie Hitlera się ma na myśli. Inscenizacja często ucieka się do takich trików, jak ubieranie Heroda w czerwoną szatę i pięcioramienną czerwoną gwiazdę. Ilość sztuk wycofanych z obiegu w ciągu ostatnich 3 miesięcy przekracza kilkakrotnie ilość sztuk wycofanych w ciągu 3 lat. Zdarza się, że sztuka wycofana z obiegu pojawia się znowu pod innym tytułem, a nieraz dwóch różnych województw nadchodzi pod dwoma różnymi tytułami ta sama sztuka dawno już wycofana [*sic!*].

Brak odpowiedniej obsady w powiatach utrudnia niezmiernie kontrolę tych widowisk. B. trudno jest wszystkie uchwycić i zdajemy sobie sprawę, że mnóstwo imprez tego rodzaju odbywa się całkiem dziko.

Bardzo też utrudnia nam pracę szereg wydawnictw widowiskowych, jakie w ciągu lat powojennych ukazały się w obiegu. Są to stare sztuki o treści nieco przerobionej, lecz które pozostają ideologicznie obce lub nawet szkodliwe. Data wydawnictwa z 1947 lub 1948 r. wprowadza w błąd, zarówno organizatorów imprez, jak i referentów społeczno-politycznych. Największą aktywność w tej dziedzinie okazuje firma „Odrodzenie” (Nalepa) w Katowicach<sup>51</sup>.

Należy więc uwagi poświęcać temu, co się drukuje i rynek wydawniczy w tej dziedzinie zaśmieca. Referenci widowiskowi urzędów wojewódzkich powinni zainteresować się tymi wydawnictwami i mieć w nie wgląd. Jeśli chodzi o Warszawę, nasz kontakt z Wydziałem Publikacji Nieperiodycznych jest stale utrzymywany. Należy to samo uczynić w urzędach wojewódzkich.

<sup>50</sup> Związek Młodzieży Polskiej – młodzieżowa komunistyczna organizacja polityczna działająca w latach 1948- 1957.

<sup>51</sup> Wydawnictwo prywatne „Odrodzenie” (T. Nalepa i S-ka) w Katowicach. W drugiej połowie lat 40. publikowało utwory w ramach serii „Biblioteka Teatrów Amatorskich”.

Schematyczne to opracowanie aktualnej sytuacji widowiskowej nie wyczerpuje bynajmniej całokształtu zagadnień w tej dziedzinie. W sprawozdaniach Kolegów z terenów wojewódzkich z pewnością ujawni się jeszcze cały szereg zagadnień.

Chciałbym tylko jeszcze Kolegom polecić systematyczne śledzenie za publicystyką i literaturą teatrologiczną, ukazującą się w kraju [*sic!*]. Jest to niezbędne dla orientacji, zarówno politycznej i fachowej, do wyrobienia sobie pewnych baz krytycznych, zarówno w stosunku do twórczości scenicznej, jak i do wypowiedzi w recenzjach i artykułach dotyczących spraw[?] widowiskowych.

Poza tym nie należy ograniczać się do znajomości wyłącznie swojego terenu, a należy śledzić za działalnością widowiskową całego kraju [*sic!*]. Na usprawiedliwienie opóźnień zachodzących w nadsyłaniu odpowiedzi i ocen w sprawie sztuk nam nadsyłanych mamy to, że nasz skład liczebny jest b. mały.

Chcielibyśmy pracy nadać zasięg, tj. by z wpływającego do nas materiału korzystać mogły i inne instytucje w tej dziedzinie zainteresowane. Dlatego proszę Kolegów o systematyczną i wyczerpującą sprawozdawczość, o nadsyłanie nam recenzji prasowych podklejonych i o oceny sztuk. Materiał ten odpowiednio opracowany stanowić będzie z pewnością źródło pożytecznych dla nas i innych informacji.

#### Ref. GUKP – Laskowska<sup>52</sup>

W ingerencjach robionych przez referentów widowiskowych zachodzą wypadki skreślenia pojedynczych słów, mimo iż nie zmieniono tym fałszywego wydźwięku całości.

Słuszne jest stosowanie ingerencji w wypadkach:

- <sup>a</sup> a. gdy kwestia zawiera akcenty destrukcyjne,
- b. gdy sugeruje opieszałość w odbudowie i niewiarę w wykonanie planów gospodarczych,
- c. gdy dezawuuje członków rządu naszego lub państw demokratycznych,
- d. gdy w grę wchodzi antydemokratyczne akcenty przedstawiające administracyjny aparat państwowy jako zbiurokratyzowany

---

<sup>52</sup> Wanda Laskowska – referent cenzorski w Wydziale Teatrów, a następnie cenzor. Rozpoczęła pracę prawdopodobnie w 1948 r., zatrudniona do 28 II 1950 r.



- i niechętny obywatelowi. Np. Kraków – *Egzamin z demokracji*<sup>53</sup>,
- e. kułackie ideały chłopskie, aktualne za sanacji,
  - f. kwestie antyrosyjskie, które przez reakcyjny element mogą być aktualizowane,
  - g. aluzje jątrzące przestarzałe urazy do Zw. Radzieckiego, które pozostały po rządach sanacyjnych,
  - h. teksty ośmieszające akcje społeczne (żłobki, świetlice),
  - i. sugerujące brak wolności słowa,
  - j. gdy poruszają kwestie rasistowskie,
  - k. gdzie idealizm występuje jako przeciwstawienie materializmowi.

Ingerencje w zagadnieniach religijnych:

1. gdy podchodzi do zagadnienia ojczyzny z mistycznego czy religijnego punktu widzenia,
2. gdy sztuka głosi supremację wiary w życiu,
3. gdy autor sugeruje walkę z religią w naszym państwie,
4. ustępy sugerujące walkę państwa na terenie szkół – z religią,
5. w wypadku ataku na śluby cywilne,
6. gdy autor utożsamia pojęcie miłości ojczyzny z miłością do wiary, wpajając w widza przekonanie, że słowo „dobry Polak” jest równoznaczne z pojęciem „katolik”,
7. gdy tekst ma charakter polityczny, a nie obrzędowy.<sup>a</sup>

Należy pilnować drogą porozumienia się z władzami naczelnymi organizacji, aby Jasełka nie wystawiały koła PPR, zespoły robotnicze itp.

Ingerencje w kwestiach antysemickich. Dla uniknięcia momentów antysemickich stosowane są najczęściej mechaniczne ingerencje, łatwe, ale potrzebne. Słuszne jest skreślanie postaci Żydów – lichwiarzy, karczmarzy

<sup>53</sup> *Egzamin z demokracji* – rewia wystawiana w styczniu 1949 r. w Krakowie przez „zespół zawodowy objazdowy” w składzie Helena Grossówna, Tadeusz Łuczaj, Witold Zdzitowiecki. Jak odnotowano w „Krótkim przeglądzie działalności Wydziału Teatrów 1949-1950”, jest to: „program złożony ze starych wybranych z aktualności tekstów, mieszanina taniego patosu, sentymentalnego patriotyzmu i pikantnych dwuznaczników – dały żalosną mieszaninę – poziom b. niski” – AAN, GUKPPiW, sygn. 127, 17/9, k. 304.

<sup>aa</sup> Ten fragment opublikowała Daria Nałęcz, w: *Dokumenty do Dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy: 1945-1949*, dz. cyt. s. 23.

rozpijających wieś. Często występujące w Jaselkach [*sic!*], pełne nienawiści zdania, nawołujące do rzezi Żydów, przedstawiające ich jako motłoch o prymitywnych instynktach, żądzy krwi. Należy kreślić dowcipy zawierające cechy kompleksu niższości rasowej, podkreślające różnice klasowe i wyznaniowe oraz momenty nacjonalistyczne i szowinistyczne. Słuszne jest skreślanie postaci Żydów, gdy postaci te przedstawione są w świetle ośmieszającym, ujemnym.

WUKP niepotrzebnie zawiadamiają o wycofaniu sztuk czy tekstów uprzednio wycofanych już przez GUKP.

Przysyłając egzemplarz sztuki czy tekstu do cenzury GUKP – należy podać własną ocenę, swoje wnioski i uzasadnienie.

W przesyłanych ingerencjach należy podać tytuł, autora, rok wydania egzemplarza sztuki, ewnt. w miarę możliwości sam egzemplarz lub pełny tekst ingerencji.

Nie należy podawać, nie przysyłając jednocześnie egzemplarza sztuki, że dokonano ingerencji od str. X do str. Y, bo jeżeli GUKP egzemplarza nie posiada, tym samym nie ma możliwości sprawdzenia słuszności i potrzeby ingerencji.

### Omówienie pracy WUKP

#### Ob. Miller – Łódź

Ostatni sezon teatralny w Łodzi cechowało pewne osłabienie działalności widowiskowej. Brak jej było jakby właściwego oddechu. Jednym z najbardziej udanych przedstawień była sztuka *Wyspa pokoju*<sup>54</sup> Pietrowa na scenie Teatru Kameralnego<sup>55</sup>.

Rozpoczęcie sezonu na reprezentacyjnej scenie Teatru Wojska Polskiego<sup>56</sup> sztuką Kleista *Rozbity dzban*<sup>57</sup> nie należy do trafnych posunięć. Łódzki

<sup>54</sup> Jewgienij Pietrow, *Wyspa pokoju*, przeł. M. Wisłowska, Kraków 1948. Premiera: Teatr im. Stefana Żeromskiego Kielce-Radom, 14 X 1948 r., reż. H. Moryciński. W odprawie mowa o wystawieniach w Teatrze Kameralnym Domu Żołnierza w Łodzi (premiera 16 I 1949 r., reż. S. Daczyński).

<sup>55</sup> Teatr Kameralny, założony w 1945 r., początkowo jako Teatr Domu Żołnierza.

<sup>56</sup> Założony w 1888 r. w Łodzi, początkowo funkcjonował pod nazwą Teatr Polski, następnie Teatr Miejski i ponownie Teatr Polski. Po II wojnie światowej działał jako Teatr Wojska Polskiego w latach 1945-1949. 1 IX 1949 r. nazwę zmieniono na Teatr im. Stefana Jaracza. Zob. <http://www.encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/599/teatr-wojska-polskiego> [dostęp 7 II 2016 r.]

<sup>57</sup> Heinrich von Kleist, *Rozbity dzban*, przeł. Z. Krawczykowski, Warszawa 1953. Premiera: Łódź, Teatr Wojska Polskiego, 5 I 1949 r., reż. D. Pietraszkiewicz.

Teatr Żydowski<sup>58</sup> – teatr zawodowy, który określić by można jako b. dobry zespół amatorski – dobrze wystawił sztukę Ostrowskiego *Bez winy – winni*<sup>59</sup>.

Operetki na terenie Łodzi – jak wszędzie odznaczają się b. nieudolnymi librettami. Wkładki aktualizujące, wstawiane przez kierownictwa literackie teatrów, bynajmniej nie ratują sytuacji.

Trudno się dopatrzeć w teatrach łódzkich jakiejś konsekwencji na linii repertuarowej. Nie znaczy to, że należy kierować się przy ustalaniu repertuaru jednym wyłącznym typem sztuk – dążyć jednak należy do zachowania określonego kierunku ideologicznego.

Celem podniesienia poziomu widowni potrzebna jest pomoc dobrych krytyków teatralnych. Krytyka teatralna nie powinna ograniczać się jedynie do oceny gry aktorów, lecz w głównej mierze obejmować ocenę treści, formy, epoki – uwydatniając przez to sens wychowawczy, polityczny i artystyczny sztuki.

#### Ob. Wierzbicka – Kraków<sup>60</sup>

W dość bogato przedstawiającym się repertuarze teatrów krakowskich widzimy wystawione sztuki: *Dożywocie* Fredry, *Szczęście Frania* Perzyńskiego, *Maria Stuart* Słowackiego, *Warszawianka* Wyspiańskiego, *Rewizor* Gogola, *Trzy siostry* Czechowa, *Sen nocy letniej*, *Wieczór trzech króli* Shakespeare’a, *Wesele Figara* Beaumarchais’a, *Ocalenie Jakuba* Zawieyskiego, *Dom pod Oświęciamiem* Hołuja, *Cement* Wirskiego, *Dobra wróżba* Otwinowskiego, *Noe i jego menażeria* Łomnickiego, *Temperamenty* Cwojdzińskiego, *Adwokat i róża* Szaniawskiego<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Łódzki Teatr Żydowski. „[...] po II wojnie światowej Ida Kamińska, spadkobierczyni najlepszych tradycji scen żydowskich, objęła dyrekcję Łódzkiego Teatru Żydowskiego, działającego do 1955 roku. [...] W 1948 r. Teatrowi Żydowskiemu przyznano budynek dawnej Scali (ul. Więckowskiego 15), który odbudowano dzięki wielkiej akcji zbierania funduszy w środowisku żydowskim (zorganizowano około wtedy 60% środków). Kiedy jednak 4 lutego 1951 roku inaugurowano występy w nowym gmachu, zajęły go dwa zespoły: oprócz artystów Kamińskiej wprowadził się tam także Teatr Nowy założony przez Kazimierza Dejmka. W roku 1955 Kamińska pozyskała dla swojego Teatru Żydowskiego budynek w Warszawie i tam przeniósła swój zespół. Od tej pory – aż do emigracji w 1968 r. – dawała w Łodzi tylko przedstawienia gościnne”. Za: M. Leyko, *Zamknięta karta. Teatr żydowski w Łodzi*, „Kronika Miasta Łodzi” 2007, nr 1, s. 105-106.

<sup>59</sup> Aleksander Ostrowski, *Grzesznicy bez winy*, przeł. przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, dramat (1884). Premiera: pt. *Bez winy winni*, Łódź, Teatr Żydowski, 11 XII 1948 r., reż. I. Kamińska.

<sup>60</sup> Maria Wierzbicka – od 1945 r. zatrudniona w Wojewódzkim Biurze Kontroli Prasy w Krakowie na stanowisku cenzora; następnie, od lipca 1948 r. – starszy cenzor w WUKPPIW w Krakowie.

<sup>61</sup> Aleksander Fredro, *Dożywocie: komedia w 3 aktach*, Lwów 1838. Włodzimierz Perzyński,

Repertuar, jak widać, urozmaicony, jednak w konsekwencji nie dający całkowitego zadowolenia widzowi, a tym bardziej cenzorowi.

Wystawienie np. tak jałowej i nieciekawej sztuki, jaką jest *Adwokat i róże* Szaniawskiego, mija się z celem zadowolenia dzisiejszego widza<sup>62</sup>. Najciekawiej wystawiona była *Warszawianka* Wyspiańskiego i z dobrym tłem epoki.

Również dobrym osiągnięciem artystycznym była *Kłątwa* Wyspiańskiego<sup>63</sup>.

*Trzy siostry* Czechowa to piękne uwypuklenie walorów społecznych, z głęboką wiarą w przyjście nowych, dobrych czasów<sup>64</sup>.

Inscenizacja na wysokości zadania, to *Wesela Figara* Beaumarchais'a<sup>65</sup>. Dość pomysłowy temat rozwinął Łomnicki w sztuce *Noe i jego menażeria*<sup>66</sup>. Jest to jakby symboliczne *memento mori* w związku z widmem ogólnej zagłady. Potop, jako zagłada ludzkości w czasach biblijnych, to groźny przykład dla tych, którzy chcą dziś spowodować nową wojnę.

Teatr Rapsodyczny<sup>67</sup> uprawia z egzaltacją twórczość romantyczną

*Szczęście Frania: komedia w 3 aktach*, komedia (1909). Juliusz Słowacki, *Maria Stuart*, w: tegoż, *Poezje*, Paryż 1832. Stanisław Wyspiański, *Warszawianka*, Kraków 1898. Mikołaj Gogol, *Rewizor czyli Podróż bez pieniędzy: komedia w pięciu aktach*, przeł. J. Chełmickowski, Wilno 1846. Antoni Czechow, *Trzy siostry: dramat w 4 aktach*, przeł. B. Dąbrowski, (1949). William Szekspir, *Sen nocy letniej: baśń dramatyczna w 5 aktach*, przeł. S. Koźmian, Warszawa 1917. William Szekspir, *Wieczór trzech króli czyli Wszystko, co chcecie: komedia w pięciu aktach*, przeł. S. Dygat, Wrocław 1951. Pierre Augustyn Carron de Beaumarchais, *Wesele Figara*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1923. Jerzy Żawieyski, *Ocalenie Jakuba: dramat w 3 aktach*, Warszawa 1947. Juliusz Wirski, *Cement: sztuka w 3 aktach*, Kraków 1949. Stefan Otwinowski, *Dobra wróżba*, „Dziennik Literacki” 1947, nr 26, s. 1-2 (fragmenty); w pełnej wersji: „Twórczość” 1947, nr 10, s. 17-26. Tadeusz Łomnicki, *Noe i jego menażeria*, dramat (1948). Antoni Cwojdziański, *Temperamenty*, w: tegoż, *Komedia naukowe*, Warszawa 1968. Jerzy Szaniawski, *Adwokat i róże*, Warszawa 1930.

<sup>62</sup> Premiera: Kraków, Teatry Dramatyczne (Stary Teatr), 15 I 1948 r., reż. M. Broniewska.

<sup>63</sup> Mowa o wystawieniach w Teatrach Dramatycznych (Teatr im. Juliusza Słowackiego) w Krakowie. Premiera: 28 XI 1947 r., oprac. scen. B. Dąbrowski.

<sup>64</sup> Mowa o wystawieniach w Teatrach Dramatycznych (Teatr im. Juliusza Słowackiego) w Krakowie. Premiera: 15 I 1949 r., reż. B. Dąbrowski.

<sup>65</sup> Mowa o wystawieniach w Teatrach Dramatycznych (Teatr Stary) w Krakowie. Premiera: 7 VII 1948 r., reż. W. Krzemiński.

<sup>66</sup> T. Łomnicki, *Noe i jego menażeria*, dramat (1948). Premiera: Kraków, Teatry Dramatyczne (Teatr Stary), 29 X 1948 r., reż. R. Zawistowski.

<sup>67</sup> Teatr Rapsodyczny, założony w 1941 r. w Krakowie, początkowo funkcjonował jako konspiracyjny. Po II wojnie światowej działalność wznowiono. W latach 1946-1949 miał status teatru zawodowego. W 1949 r. został upaństwowiony, a w 1953 r. – zlikwidowany. Wznowił działalność w 1957 r.

i poezję. Nieciekawy i nieaktualny repertuar teatru TUR<sup>68</sup>. Bez jakiegokolwiek poziomu program TPZ<sup>69</sup>.

Teatr „Młodego Widza”<sup>70</sup> w zupełności spełnia swoje zadanie wychowawcze młodocianych.

Teatry amatorskie: Kolejarza, Wojska Polskiego, Studio Związków Zawodowych<sup>71</sup> – nie posiadają dobrego doboru repertuaru.

Ruch młodzieżowy w zespołach młodzieżowych z powodu organizacji i zespolenia – kompletnie zamarł.

Teatry amatorskie-swieclicowe dają satyrę o tematyce mieszczańskiej. Poza tym w sztukach ludowych i regionalnych poruszane są problemy wsi i miasta, religijne i moralne.

### Ob. Zajązkowski – Szczecin

W bardzo trudnym położeniu znajduje się Szczecin. Posiadając zasadniczo jeden teatr, prowadzony w dość ciężkich warunkach, nie jest w stanie zadowolić widowni, które 80% stanowią robotnicy.

Przejawia się tendencja specjalnie wrogo odnosząca się do obecnej rzeczywistości.

Zalewany przez zespoły objazdowe, Szczecin ogląda często program rewiiowy na niskim poziomie lub nawet pornografię.

Teatry amatorskie występujące w powiatach są nieuchwytnie, jeśli chodzi o zasady i teksty, co jest powodem braku ingerencji.

Częsta zmiana referentów społeczno-politycznych jeszcze w większym stopniu utrudnia i pogarsza sprawę.

Na terenie miasta Szczecina działalność referenta widowskiego utrudnia jeszcze fakt, że Wojewódzki Urząd Kultury i Sztuki bez porozumienia z WUKP daje zezwolenie na przedstawienia nawet o posmaku pornograficznym, czyni to nawet wówczas, gdy nasze negatywne stanowisko jest mu znane.

---

<sup>68</sup> Teatr Powszechny TUR, działający w Krakowie w latach 1947-1948.

<sup>69</sup> Teatr Muzyczny Towarzystwa Przyjaciół Żołnierza, działający w Krakowie w latach 1948-1949.

<sup>70</sup> Teatr Młodego Widza, działający w Krakowie w latach 1948-1957.

<sup>71</sup> Mowa o krakowskich teatrach amatorskich. Teatr Kolejarza założono w 1949 r., wystawiano w nim głównie operetki, farsy, wodewile. O Teatrze Wojska Polskiego informacji nie udało się odnaleźć. W trzecim wypadku chodzi prawdopodobnie o Teatr Studio przy Wojewódzkim Domu Kultury Związków Zawodowych w Krakowie.

Jasny punkt rzeczywistości szczecińskiej to teatr robotniczy<sup>72</sup>. Sztuki i aktorzy na poziomie. Ostatnio dobrze wystawiono sztukę Szaniawskiego *Dwa teatry*<sup>73</sup>.

Kwestia filmów została mniej więcej pomyślnie załatwiona. Ingerencje w kronikach filmowych przeprowadzane są przez kierownictwo kin.

8 II 1949 r.

Nacz. Parszewska<sup>74</sup>

W związku ze sprawozdawczością z wyświetlanych filmów zdarzały się wypadki, że Wydział Filmów GUKP dowiadywał się z prasy codziennej, że np. w Bydgoszczy odbywają się pokazy filmowe, urządzone specjalnie przez Instytut Filmowy<sup>75</sup>. Mimo że pokazy te odbywają się w świetlicach, należy o tym sygnalizować. Wydział Filmów GUKP winien wiedzieć o wszystkim, co się dzieje w terenie w dziedzinie filmowej.

W wypadku, jaki przytoczył naczelnik Urzędu w Gdyni, że w trakcie wyświetlania filmu *Dzień Zwycięskiego Kraju*<sup>76</sup>, widownia tupiała i gwizdała, należy natychmiast zawiadomić o tym telefonicznie GUKP i na skutek takiego przyjęcia, film wycofać z ekranów danej okolicy, a nie dopiero po miesiącu w przypadkowej rozmowie podawać tak ważne zdarzenia.

W Szczecinie zanotowano, że *Zygzaki historyczne*, interpretowane przez Ob. Dąbrowy<sup>77</sup>, były skompletowane w taki sposób, iż wydźwięk ich był zdecydowanie szkodliwy. Należało wstrzymać pokaz tych przezroczy natychmiast, a nie puszczać dalej bez zmiany ustawienia, które było niepożądane.

---

<sup>72</sup> Jeden z teatrów amatorskich działających wówczas w Szczecinie.

<sup>73</sup> Sztukę *Dwa teatry* prezentował szczeciński Teatr Komedia Muzyczna, działający w latach 1946-1947. Premiera: 24 VI 1947 r., reż. Z. Karczewski.

<sup>74</sup> Eugenia Parszewska – zatrudniona w GUKPPiW w latach 1946-1950 jako naczelnik Wydziału Filmów.

<sup>75</sup> Prawdopodobnie chodzi o Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski, działające w latach 1945-1952, powołane na mocy Dekretu Rady Ministrów 13 XI 1945 r. Zadaniem instytucji było między innymi kupno sprzętu kinematograficznego czy popularyzacja kina (na przykład organizowanie projekcji). Jak stwierdza Iwona Miernik: „Po zniesieniu Ministerstwa Informacji i Propagandy w kwietniu 1947 r. Film Polski podporządkowano Ministrowi Kultury i Sztuki”. Zob. I. Miernik, dz. cyt., s. 12.

<sup>76</sup> *Dzień zwycięskiego kraju* (ros. *Dien' pobiediszej strany*), 1947 ZSRR, reż. I. Kopolin, I. Sietkina.

<sup>77</sup> Nie udało się odnaleźć informacji na temat *Zygzaków historycznych* oraz osoby odpowiedzialnej za ich wystawienie.

Częstochowa nie podaje w swoich sprawozdaniach, co się dzieje w Radomiu i Kielcach w okresie, gdy były tam burzliwe demonstracje w miesiącu Przyjaźni Polsko-Radzieckiej [*sic!*]<sup>78</sup>. Trzeba było wizyty kierownika Grodzkiego Urzędu w Radomiu, aby się o tym dowiedzieć.

Referenci widowiskowi nie podają w swoich sprawozdaniach, jaka jest reakcja widowni w czasie wyświetlania filmów przez kina objazdowe.

### Ob. Wysocka – Lublin<sup>79</sup>

Trudno jest podać reakcję prowincji na filmy wyświetlane przez kina objazdowe, zwłaszcza z tych okolic, gdzie nie ma pełnomocników. Referent widowiskowy nie ma możliwości skontrolowania wszystkich filmów w terenie, gdyż musiałby jeździć z kinem objazdowym. Nieliczne wypadki dały w rezultacie stwierdzenie, że np. *Przysięga*<sup>80</sup> był[a] filmem źle przyjętym przez prowincję, zdarzały się wrogie demonstracje.

Stała kontrola nie może mieć miejsca, zwłaszcza tych filmów, które nie idą z góry normalnie wyznaczoną trasą, z powodów chociażby technicznych. Musi nastąpić przede wszystkim zmiana organizacyjna kin objazdowych, które winny mieć wyznaczoną ściśle trasę i jej przestrzegać.

Jedynym wyjściem, to upatrzenie jakiegoś charakterystycznego, ciekawego terenu i obserwacja, czy filmy dane winny się tam ukazywać. Pożądana jest chociaż raz w miesiącu kontrola.

Sprawa biletów wolnego wstępu dla referentów społeczno-politycznych nie jest uregulowana. Często bilety leżą w Starostwie, nie są odbierane przez

---

<sup>78</sup> Właśc. Miesiąc Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Cykliczna impreza odbywająca się w Polsce w listopadzie. O demonstracjach próżno szukać informacji w książkach historycznych poświęconych Radomowi i Kielcom. Być może protesty były związane z sytuacją, o której pisali Adam Duszyk i Sebastian Piątkowski: „W latach 1945-1947 Radom stał się miejscem silnej rywalizacji między przedstawicielami lewicowej koalicji tworzonej przez Polską Partię Robotniczą i Polską Partię Socjalistyczną, a opozycją skupioną w Polskim Stronnictwie Ludowym. Miasto było także ważnym ogniwem w strukturach podziemia wojskowego, zwłaszcza takich organizacji, jak Zrzeszenie «Wolność i Niezawisłość» oraz «Narodowe Zjednoczenie Wojskowe». W ciągu pierwszych powojennych lat doszło tutaj do szeroko zakrojonych represji aparatu bezpieczeństwa, wymierzonych w osoby uznawane za przeciwników nowego ustroju. Odpowiedzią ruchu były akcje dywersyjne [...]”. Zob. A. Duszyk, S. Piątkowski, *Radom: poznać i zrozumieć historię swojego miasta*, Radom 2008, s. 108.

<sup>79</sup> Maria Wysocka – w okresie 21 I 1949 – 30 IX 1950 r. zatrudniona jako cenzor w WUKPPiW w Lublinie.

<sup>80</sup> *Przysięga* (ros. *Клятва*), ZSRR 1946, reż. M. Chiaureli.

referentów społeczno-politycznych, a co gorsza nie ma zupełnie możliwości skontrolowania, czy referent społeczno-polityczny był na filmie, czy nie.

Film Polski proponuje w tym względzie zmiany, ewentualnie wystawiać bilety wolnego wstępu, nie bezimienne, lecz na każdy powiat, na nazwisko referenta. Proszę o wypowiedzenie się w tej sprawie.

#### Ob. Fibich – Olsztyn<sup>81</sup>

Wystawienie biletów wolnego wstępu na nazwisko referenta społeczno-politycznego jest zupełnie bezprzedmiotowe, gdyż referenci często się zmieniają i dosłownie nawet po kilku tygodniach karta może być nieaktualna.

#### Ob. Dubowicz – Gdańsk<sup>82</sup>

Filmy radzieckie na terenie woj. pomorskiego znajdują coraz większe uznanie. Należałoby jednak wyświeślać w tym samym czasie filmy mniej więcej o równorzędnej wartości artystycznej.

#### Nacz. Parszewska

Recenzje prasowe często podrywają wartość filmu, nie spełniają zadania. Należy ściśle współpracować z Wydziałem Prasy i kontrolować recenzje. Wprowadzać takie zmiany, aby wykazać, co jest złego w filmie i dobrego, a już szczególnie zwracać uwagę na niewypaczenie sensu filmu, podkreślać istotne i ważne propagandowo momenty. Na pokazach filmowych referent widowiskowy powinien zawsze być obecny. W tej sprawie należy porozumieć się z Okręgowym Zarządem Kin, aby w większych ośrodkach na pokazy prasowe zapraszano i naszych kolegów.

#### Ob. Leszczyński – Wrocław

Repertuar przeważnie rozrywkowy.

Dobór sztuk obliczony przeważnie na drobnomieszczańskie upodobania.

Wrocławski teatr muzyczny wystawił operetkę *Cnotliwa Zuzanna*<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Zdzisław Fibich – w okresie 10 XII 1947 – 31 XII 1952 r. zatrudniony jako cenzor w WUKP w Olsztynie; następnie, od 1953 do 31 VIII 1956 r. naczelnik tej delegatury.

<sup>82</sup> Irena Dubowicz – w okresie XII 1946-1948 r. zatrudniona jako cenzor w WUKP w Gdyni; w okresie I I 1949 – 30 IX 1949 r. – cenzor w Grodzkim UKPPIW w Gdyni.

<sup>83</sup> Jean Gilbert, *Cnotliwa Zuzanna*, przeł. L. Messal, F. Lehar, Warszawa 1910. Premiera: Bydgoszcz, Teatr Miejski, 20 II 1932 r., reż. A. Olędzki. W dostępnych źródłach nie odnotowano premiery



i komedię muzyczną *Muzyka na ulicy*<sup>84</sup>, z których ta ostatnia nie jest właściwa dla widza-robotnika i nie powinna być wystawiona również ze względu na kwestię alkoholizmu. Po przeróbce jednak dostała dobrą recenzję, która była uzgodniona z KW PPR.

Operetka *Bajadera* Calmana [*sic!*]<sup>85</sup> została uznana przez miejscowe czynniki miarodajne za nieszkodliwą.

Częste wymiany zdań z KW PPR na temat doboru odpowiednich sztuk dla widza robotniczego sprowadzają się ostatnio do stosowania przez KW nieodpowiednich zakazów. Sprawa taka miała miejsce w związku z wystawieniem sztuki *Tu mówi Tajmyr*<sup>86</sup>, komedii aktualnej, bezpretensjonalnej i pozytywnie przedstawiającej entuzjazm ludzi radzieckich dla ustroju.

Komedia przyjęta była przez publiczność przychylnie. KW chciał wycofać sztukę, doszukując się w niej dyskwalifikujących momentów, mających budzić niechęć i odrazę do społeczeństwa Zw. Radzieckiego i powołując się na Komisję Kulturalną, stwierdzającą nieprzychylnie recenzje w Zw. Radzieckim danej sztuki.

Teatr Popularny<sup>87</sup> ma za zadanie zbliżenie widza do teatru, zwłaszcza widza robotniczego. Dobór sztuk w większości jednak nieodpowiedni, np. *Seans*<sup>88</sup>. Sztuki muszą być dobrze selekcjonowane. Prasa czyniła wiele zarzutów, co do repertuaru.

Największą bolączką są teatry amatorskie i ich repertuar. Zespoły amatorskie korzystają z biblioteki „Odrodzenia”<sup>89</sup>. Dowodem niewłaściwości doboru to wystawienie przez organizacje młodzieżowe, które jednak

---

*Cnotliwej Zuzanny* we Wrocławiu w 1948 lub 1949 r.

<sup>84</sup> Peter Schurek, *Muzyka na ulicy*, przeł. M. Hemar, komedia (1935). Premiera: Kraków, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego, 3 XI 1935 r., reż. J. Karbowski. W dostępnych źródłach nie odnotowano premiery *Muzyki na ulicy* we Wrocławiu w 1948 lub 1949 r.

<sup>85</sup> Imre Kálmán, *Bajadera*, przeł. M. Michałowska, Warszawa 1922. Premiera: Warszawa, Nowości, 28 X 1922 r., reż. M. Domosławski. W dostępnych źródłach nie odnotowano premiery *Bajadery* we Wrocławiu w 1948 lub 1949 r.

<sup>86</sup> Konstanty Isajew, Aleksander Galicz, *Tu mówi Tajmyr*, przeł. A. Maliszewska, Warszawa 1949. Premiera: Koszalin, Teatr Miejski, 6 XI 1948 r., reż. N. Burska. W odprawie mowa o wystawieniach w Teatrach Dolnośląskich we Wrocławiu, reż. J. Walden (premiera 21 XII 1948 r.).

<sup>87</sup> W latach 1948-1949 we Wrocławiu nie działał żaden teatr o tej nazwie. Prawdopodobnie chodzi o jedną ze scen działających w ramach Teatrów Dolnośląskich.

<sup>88</sup> Noel Coward, *Seans*, przeł. E. Szumańska, komedia (1947). Premiera: Łódź, Teatr Kameralny Domu Żołnierza, 14 IV 1948 r., reż. M. Melina. Tu mowa o wystawieniach z premierą 13 XI 1948 r. w Teatrach Dolnośląskich (Teatr Popularny) we Wrocławiu, reż. Z. Karczewski.

<sup>89</sup> Prawdopodobnie mowa tu o utworach, które publikowało katowickie Wydawnictwo „Odrodzenie” (T. Nalepa i S-ka) w ramach serii „Biblioteka Teatrów Amatorskich”.

wykazują największą aktywność w życiu teatrów amatorskich, sztuk tego rodzaju, jak: *Ulan i młynarka*, *Posel czy kominiarz*<sup>90</sup> itp.

Biblioteka KCZZ, TUR-u<sup>91</sup>, „Odrodzenia” posiadające niewiele rzeczy pozytywnych, jak np. udratyzowane nowele Czechowa, powinny zasadniczo podlegać ścisłej kontroli i wyrugowaniu wielu niepotrzebnych pozycji.

Co do poziomu referentów społ.-politycznych, to pozostawia to wiele do życzenia. Brak wycucia i uświadomienia politycznego powoduje mankamenty w ocenach sztuk.

Jasełka są puszczane przez referentów społeczno-politycznych ze wstawkami uaktualniającymi, szkodliwie i fałszywie zastosowanymi. Są one przez WUKP natychmiast usuwane.

Sprawa współpracy z Wydziałem Kultury i Sztuki polega na obecności referenta widowiskowego w Komisji Repertuarowej i na posiedzeniach ocen artystycznych. W wypadkach jednak, gdy sztuka nie jest na poziomie, odrzucamy ją sami, bez porozumienia z Wydz. Kultury i Sztuki.

### Ob. Szercowa – Wałbrzych

Stałych teatrów zawodowych Wałbrzych nie posiada. Co do teatrów objazdowych, brak jest koordynacji działania na poszczególnych terenach.

Przyjeżdżający często teatr ze Świdnicy posiada repertuar narzucony z góry przez Wydział Kultury i Sztuki, na co my nie mamy wpływu. Interwencja nasza w związku z niewłaściwym wystawieniem sztuki *Wyspa pokoju*<sup>92</sup>, gdzie przeszarżowane akcenty satyryczne i humorystyczne wpływają na zatracenie się istotnego sensu, spowodowała obietnicę ze strony dyrekcji teatru zmiany tonu i klimatu sztuki.

<sup>90</sup> R. Rydz, *Ulan i młynarka: wodewil ludowy w 3 aktach*, Katowice 1947. W. Raort [właśc. Józef Rappaport], *Posel czy kominiarz: farsa w 1 akcie*, Lwów 1925.

<sup>91</sup> Biblioteka Komisji Centralnej Związków Zawodowych, istniejącej w latach 1945-1949, a następnie przekształconej w Centralną Radę Związków Zawodowych; Biblioteka Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego, stowarzyszenia istniejącego w latach 1922-1948, 10 XII 1948 r. połączonego z Towarzystwem Uniwersytetów Ludowych (TUL) w Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych i Ludowych.

<sup>92</sup> Eugeniusz Pietrow, *Wyspa pokoju*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1949. Premiera: Teatr im. Stefana Żeromskiego, Kielce-Radom, 14 X 1948 r., reż. H. Moryciński. W odprawie mowa o wystawieniu z premierą 6 XI 1948 r. w Teatrach Dolnośląskich (Teatr Miasta Świdnicy) w Świdnicy, reż. W. Biegański.

Nie zgodziliśmy się na wystawienie dla młodzieży *Ksantypy*<sup>93</sup>.

Każde przedstawienie dla robotników jest zamknięte, wyłącznie dla nich. Ceny niskie. Zaprojektowano prelekcje wprowadzające widza w sztukę.

Teatry objazdowe to ciemny punkt naszej pracy. Przyjeżdżające różne zespoły z Warszawy, mimo posiadania licencji, nie są na poziomie, co jest wynikiem niedokładnej klasyfikacji przez „ARTOS”.

Teatry amatorskie stanowią 90% widowisk kontrolowanych. Wyłoniło się zagadnienie co do uchwycenia tych zespołów. W Wałbrzychu łatwo jest tego dokonać, ale powiat jest duży, dużo świetlic, grają liczne zespoły: górnicze – 19, inne – 23. Duża odległość od Wałbrzycha stwarza trudności w dostarczaniu sztuk do kontroli. O przedstawieniach dowiadujemy się dopiero po fakcie. Z braku podstaw prawnych nie było możliwości do wyciągania konsekwencji. Aby uchwycić jednak jak największą ilość zespołów, wydany został okólnik o konieczności zgłaszania sztuk do kontroli, a w razie niedostosowania się, stosowana będzie grzywna lub kara aresztu. Wpłynęło to na usprawnienie działalności, wzrosła ilość kontrolowanych sztuk. Wydaliśmy obecnie zarządzenie, że nie wolno wynajmować sali bez zaświadczenia WUKP, że sztuka, która ma być wystawiona, została skontrolowana.

Jeżeli chodzi o zespoły świetlicowe, to nie chcemy gasić zapału pracy zbyt wielkimi trudnościami i zrażać ich do WUKP, dlatego kontrolujemy sztuki jeszcze przed rozpisaniem ról.

Repertuar teatrów amatorskich jest bardzo słaby i to nie z braku sztuk i materiałów do nich, lecz ze względu na małe wyrobienie polityczne kierowników świetlicowych. Obecnie organizowana jest Poradnia Świetlicowa, kurs dla kierowników świetlic, który daje wskazówki i pouczenia.

Często zgłaszają sztuki wycofane, na które nie możemy udzielić zezwolenia. Aby tego uniknąć, sporządziliśmy spis sztuk wycofanych i przesłaliśmy do Inspektoratu Szkolnego, aby rozesłali do wszystkich świetlic.

Repertuar komisji Zw. Zawodowych jest dobry. Dla świetlic robotniczych zezwalamy tylko na repertuar wybrany, jako dla awangardy kulturalnej.

Na konferencji w Starostwie Pow. została tak ustalona i omówiona sprawa współpracy z UB, że w niektórych wypadkach, gdy chodzi nam o ukroczenie zespołu, UB obowiązane jest nam pomagać i dawać wskazówki.

---

<sup>93</sup> Alfredo Panzini, *Ksantypa*, przeł. H. Verdiani, Lwów 1939.

Wtrącanie się jednak UB do kontroli sztuk uważamy za brak zaufania do WUKP.

Dajemy UB miesięczne sprawozdania z odbytych widowisk na naszym terenie, aby ich zorientować co do polityki widowiskowej.

Jeżeli chodzi o Jasełka [*sic!*], organizacjom ideowym, politycznym – odmawiamy. Pozwolenia dostają tylko te szkoły, w których wykładana jest religia. Skreślono w nich wszelkie wstawki uaktualniające i sprowadzone do tradycyjnego obrządku religijnego, aby nie utożsamiać patriotyzmu z pojęciem dobrego katolika i Polaka.

Organizacje religijne, jak „Caritas”, nie przejawiają oficjalnie żadnej działalności. „Caritas” ostatnio działa razem ze Związkiem Gospodyń Wiejskich, przynosząc sztuki do kontroli z ramienia tego związku.

Akademie na ogół wypadają źle. Obecnie ustala się repertuar. Jest stworzona Komisja Repertuarowa, w skład której wszedł cenzor WUKP.

Czy cenzor może wchodzić do Komisji Komitetu Uroczystości?

#### Dyr. Karpowski

Jako osoba prywatna, cenzor może wejść do Komisji Komitetu Uroczystości.

#### Ob. Szercowa – Wałbrzych

Trudności naszej pracy to akademie organizowane przez partie polityczne w powiecie, które uważają, że ich kontrolować nie wolno. Dają nieodpowiednie programy, czasem nawet szowinistyczne.

Na skutek naszej interwencji partia wydała zarządzenie sekretarzom kół, aby zwracano się w tych sprawach do WUKP.

Sztuki wycofane ze scen – wycofaliśmy z księgarń.

#### Ob. Leszczyński – Wrocław

Specyficzność terenu pod względem socjalnym i politycznym jest duża. Wielu jest robotników, musimy więc stosować ostrzejsze kryteria do oceniania sztuk. Chodzi tu przede wszystkim o teatry zawodowe.

Zespoły amatorskie w terenie nie są wychwycone. Wysłaliśmy do tych zespołów pismo z nakazem rejestracji.

#### Nacz. Kozłowska

Jeśli chodzi o wydawnictwa, to w tej sprawie zwróciliśmy się do Wydziału

Druków Nieperiodycznych z prośbą o wycofanie niektórych sztuk. Niektóre publikacje, które ukazały się w 1947 r., wydane przez KCZZ nie mają wartości ani propagandowej, ani artystycznej. Ideologicznie posiadają dobry kierunek, lecz nie spełniają oznaczonego zadania, ze względu na b. słabą formę.

Sprawa zespołów objazdowych została załatwiona. Komisja Kwalifikacyjna zaszerzegowała równą ilość zespołów, wydając im licencje.

Zespół Domańskiego nie otrzymał licencji. Co do zespołu Łopuszka<sup>94</sup> – wstrzymano wydanie ze względu na brak kompletu zespołu i konkretnego programu. Zespoły objazdowe zawodowo otrzymują licencje z „ARTOS”-u. Każdą kontrolę należy rozpocząć od sprawdzenia posiadania licencji. Strona artystyczna należy do Wydziału Kultury i Sztuki, opinia decydująca zwłaszcza w kwestii politycznej należy do nas.

#### Ob. Wirecki – Katowice

Ostatni Biuletyn Szkoleniowy<sup>95</sup> poświęcił trochę miejsca widowiskom, dając tym samym szereg cennych uwag.

Teatry zawodowe nie stanowią specjalnego problemu. Nie ma trudności w ocenie i kontroli programu. W Opolu zawiódł dobór sztuk. Dowodem np. nieodpowiednia pod każdym względem, bez wartości pozytywnych sztuka Fredry Nowy *Don Kichot*<sup>96</sup>. Jako rehabilitacja błędu będzie wystawiona sztuka *Papiół i diament* Andrzejewskiego<sup>97</sup>, jako inscenizacja.

Z Bielska i Cieszyna nie ma uwag ujemnych.

Opera nie daje korzyści dla widza, a tym bardziej dla widza robotniczego, który nie rozumie tematyki, zwłaszcza nienadającej się dla dzisiejszej rzeczywistości.

Teatry amatorskie wybrały sobie tematykę o podłożu religijnym, czasy pierwszych chrześcijan i prześladowania religijne. Sztuki te zostały wycofane.

<sup>94</sup> W dostępnych źródłach nie udało się odnaleźć informacji na temat zespołów Domańskiego i Łopuszka.

<sup>95</sup> Nie udało się dotrzeć do wspomnianego Biuletynu, nie zachował się w zespole archiwalnym GUKPPiW.

<sup>96</sup> Aleksander Fredro, *Nowy Don Kiszot*, w: *Mąż i żona*, *List*, *Nowy Don Kiszot*, *Pierwsza lepsza*, *Odludki i poeta*, Lwów 1897. Premiera: Warszawa, Teatr Reduta, 11 X 1923 r., oprac. scen. L. Schiller. Tu mowa o wystawieniach z premierą 21 I 1949 r. w Teatrach Śląsko-Dąbrowskich (Scena Polska) w Opolu, reż. I. Byrska.

<sup>97</sup> Jerzy Andrzejewski, *Papiół i diament*, „Odrodzenie” 1947 – powieść ukazywała się w odcinkach począwszy od 19 I 1947 r. Wydanie książkowe: J. Andrzejewski, *Papiół i diament*, Warszawa 1948. Nie udało się znaleźć informacji o premierze teatralnej w tym czasie.

W Mysłowicach wystawiona *Carmencita*<sup>98</sup> o tematyce świecko-religijnej, źle oddziaływanie na psychikę młodzieży i robotników.

Dla utrzymania sprawozdawczości referent. widowiskowych, wprowadzono w teren wzory, zawarte w okólniku nr 9.

Niedostateczny personel w referacie widowiskowym, zbyt wielka ilość godzin pracy, strata cennego czasu wynika z zależności od nierozwiązanego problemu miejscowej lokomocji, oto powody utrudniające pracę w referacie.

### Dyr. Karpowski

Personalnie załatwimy te sprawy. Nareszcie, przy wytężonej nawet pracy, muszą Koledzy podolać. GUKP też ma dużo pracy. Będziemy się starali pomóc Wam.

### Ob. Wirecki – Katowice

W Bielsku zostało wycofane *Betleem-Polskie [sic!]* Rydla<sup>99</sup>, mimo że radio nadało z Warszawy pozytywną recenzję<sup>100</sup>.

W Katowicach dano szereg udanych przedstawień dla robotników i pracujących. Wystawiono dobrą sztukę *Igor Bułyczew*. Teatr im. Wyspiańskiego<sup>101</sup> może poszczycić się doborem odpowiedniego repertuaru: Shaw, Wirski<sup>102</sup> itp.

Organizacje społeczne wystawiają sztuki ideowo i klasowo obce. Obecnie działalność partii reguluje ten przykry oddźwięk, maleje również aktywność organizacji kościelnych.

### Ob. Panecki – Poznań<sup>103</sup>

Poznań posiada operę, Państwowy Teatr Polski, 2 teatry prywatne i jeden miejski<sup>104</sup>.

<sup>98</sup> Prawdopodobnie mowa o: Georges Bizet, *Carmen*, opera (1901).

<sup>99</sup> Lucjan Rydel, *Betlejem polskie*, Kraków 1917. Premiera: Lwów, Teatr Miejski, 28 XII 1904 r. Brak informacji o premierach utworu w latach 40. i 50.

<sup>100</sup> Być może mowa o teatrze amatorskim. Utwór opracowano także w wersji uproszczonej. Zob. *Szopka krakowska: nowe jasełka czyli Betlejem Polskie dla scen amatorskich oraz teatrzyków marionetek z zachowaniem głównych dialogów starego tekstu*, oprac., rozwinął i uzupełnił aktem 3. L. Szczepański, Katowice 1946.

<sup>101</sup> Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach, otwarty w 1907 r., kilkakrotnie zmieniał nazwę. Od 1 IX 1949 r. funkcjonuje jako Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego.

<sup>102</sup> George Bernard Shaw (1856-1950), irlandzki prozaik i dramaturg. Juliusz Wirski (1893-1960), poeta, tłumacz, dramaturg.

<sup>103</sup> Mieczysław Panecki – w okresie 1 XII 1946 – 31 I 1950 r. starszy cenzor w WUKP w Poznaniu.

<sup>104</sup> W Poznaniu w lutym 1949 r. funkcjonowały: Teatr Aktora i Lalki, Teatr Młodego Widza, Teatr

Teatr Polski z nowym zespołem zainaugurował *Wilki i owce*, następnie wystawił *Sen nocy letniej*, *Seans*, *Przemysław II*, *Major Barbara* – Shawa, *Przyjaciele* Uspieskiego<sup>105</sup> itd.

Krytyka odniosła się <pozytywnie> w przychylnych recenzjach, podkreślając walory artystyczne i polityczne [*sic!*].

Co do krytyki, trzeba stwierdzić, że przez stosunki z dyrekcją teatru recenzje są mało obiektywne. Sprawa wnikania w recenzje jest prawie niewykonalna, dlatego należy zobowiązać redakcje do przedkładania ich do cenzury przed umieszczeniem w prasie.

Zespoły objazdowe, wyjeżdżając do Gorzowa i innych powiatów, dają 3-4 spektakle w ciągu miesiąca.

Teatry zawodowe nie wystawiały do tej pory sztuk radzieckich, dopiero teraz będzie grany *Niedźwiedź* Czechowa<sup>106</sup>.

Wystawiano sztuki w świetlicach i zakładach pracy, jak Cegielski i Skoda.

W powiecie zmniejsza się ilość tekstów o tematyce religijnej. Jasełka przedstawiano do kontroli pod różnymi tytułami, powodują tylko zwiększanie się ilości sztuk wycofanych.

Komedia muzyczna, jak placówka rozrywkowa, stoi na b. niskim poziomie.

Teatr Nowy usiłuje popisać się lepszym repertuarem, dając *Lato w Nohant*, *Ożenek* Gogola i *Marię Stuart*<sup>107</sup>.

---

Nowy, Teatr Nowy (scena Komedia Muzyczna), Teatr Polski, Teatr Wielki, Teatry Dramatyczne.

<sup>105</sup> Aleksandr Ostrowski, *Wilki i owce: komedia w 5 aktach*, przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1951. Premiera: Warszawa, Teatr Polski, 21 V 1947 r., reż. K. Borowski. Brak informacji o wystawieniach w Poznaniu. William Szekspir, *Sen nocy letniej: baśń dramatyczna w 5 aktach*, przeł. S. Koźmian, Warszawa 1917. Premiera: Kraków, Teatr Miejski, 22 III 1902 r. W odprawie mowa o wystawieniach z premierą 23 X 1948 r. w Teatrze Polskim w Poznaniu, reż. M.L. Jabłonkówna. Noel Coward, *Seans*, przeł. E. Szumańska, komedia (1947). Premiera: Łódź, Teatr Kameralny Domu Żołnierza, 14 IV 1948 r., reż. M. Melina. W odprawie mowa o wystawieniach z premierą 14 IX 1948 r. w Teatrze Polskim w Poznaniu, reż. H. Małkowska. Roman Brandstaetter, *Przemysław II: ballada dramatyczna w 3 aktach*, Poznań 1949 r. Brak informacji o wystawieniach w 1949 r. George Bernard Shaw, *Major Barbara: sztuka*, przeł. F. Sobieniowski, Warszawa 1955. Premiera: Warszawa, Teatr Polski, 30 X 1919 r., reż. K. Dunin-Markiewicz. W odprawie mowa o wystawieniach z premierą 12 II 1949 r. w Teatrze Polskim w Poznaniu, reż. W. Horzyca. Andrzej Uspieski, *Przyjaciele*, przeł. M. Bechzyc-Rudnicka, Warszawa 1950. Premiera: Lublin, Teatr Miejski, 6 XI 1948 r., reż. Cz. Strzelecki. W odprawie mowa o wystawieniach z premierą 12 II 1949 r. w Teatrze Polskim w Poznaniu, reż. H. Małkowska.

<sup>106</sup> Antoni Czechow, *Wesele*, *Niedźwiedź*, *Zapomniałem*, przeł. J. Wyszomirski, A. Maliszewski, Warszawa 1950. Premiera: Poznań, Teatr Polski, 12 X 1948 r., reż. W. Horzyca.

<sup>107</sup> Jarosław Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant: komedia w trzech aktach*, Warszawa 1937. Mikołaj

Co do przedstawień zamkniętych wyłącznie dla świata pracy, to z punktu widzenia socjologii i badań nad teatrem robotniczym, jest to zły system, który powoduje zmniejszenie się frekwencji, działając sugestywnie[?] jako wykluczenie ze środowiska, z reszty społeczeństwa.

Ob. Sarama – Rzeszów<sup>108</sup>

Powiat krośnieński melduje o żądaniu dowódcy WOP, przedstawiania do kontroli tekstów, mimo że nie ma do tego żadnego prawa.

Ob. Panecki – Poznań

Wieczory autorskie sprowadza się do obecności referenta widowiskowego na samym wieczorze.

Zespoły świetlicowe są nieuchwytnie, traktując imprezy jako wewnętrzne i nie zawiadamiają WUKP o tym. Działalność ich na prowincji jest nieznana, otrzymywane dane niewiele mówią.

YMCA<sup>109</sup> prosi o udzielenie zezwolenia na wyświetlanie filmów wypożyczanych z Konsulatu Amerykańskiego, filmów niepropagandowych. Odesłaliśmy ich do GUKP.

W sprawie otrzymywania filmów radzieckich bez opłaty na rzecz Filmu Polskiego, skierowaliśmy YMCA do Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej<sup>110</sup>.

Celem ułatwienia pracy, prosimy, aby w biuletynie szkoleniowym poruszano sprawy widowisk.

Co do oceny naszych ingerencji z terenu województw, prosimy o odpowiedzi, czy dokonane zostały słusznie, co będzie wskazówką na przyszłość.

Nacz. Kozłowska

Postaramy się dawać jak najszybsze odpowiedzi na Wasze oceny i ingerencje. Wycofując sztuki będziemy podawali, w jakim one były wydaniu.

Gogol, *Ożenek*, w: *Utwory wybrane*, t. 2, przeł. W. Broniewski, J. Brzęczkowski, J. Tuwim i in., Warszawa 1951. J. Słowacki, *Maria Stuart*, w: tegoż, *Poezje*, Paryż 1832.

<sup>108</sup> Helena Anna Sarama – w okresie 1 I 1949 – 30 XI 1952 r. zatrudniona na stanowisku cenzora w WUKPPiW w Rzeszowie.

<sup>109</sup> YMCA (ang. Young Man Christian Association), organizacja założona w 1844 r. w Londynie przez George'a Williama. Jej celem jest, między innymi, propagowanie wartości chrześcijańskich.

<sup>110</sup> Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, stowarzyszenie założone w 1944 r., którego celem była działalność propagandowa związana z popularyzacją wiedzy o ZSRR.



### Ob. Fibich – Olsztyn

Sztuki, które nie dostają zezwolenia, dawane są często po raz wtóry do kontroli pod innym tytułem. Aby uniknąć przeoczeń, dobrze byłoby podawać krótkie streszczenie danej sztuki.

### Ob. Juraszek – Bydgoszcz<sup>111</sup>

Zespoły amatorskie zgłosiły 600 sztuk do kontroli, z czego 30% to sztuki religijne. Tematyka o charakterze cierpiętnictwa. WUKP nie daje zezwoleń. Propaganda kleru jest wielka.

Teatry amatorskie dają sztuki o charakterze rozrywkowym, na bardzo niskim poziomie, o charakterze politycznym nieco lepsze.

### Ob. Maksymowicz – Bydgoszcz<sup>112</sup>

Sztuka Uspienskiego *Przyjaciele*<sup>113</sup> była wystawiana raz dla młodzieży szkolnej, drugi raz dla publiczności. Zauważono wielki kontrast, jeżeli chodzi o reakcję widowni. Młodzież szkolna przyjęła sztukę z wielkim entuzjazmem, dorośli natomiast odnieśli się z rezerwą.

### Ob. Dubowicz – Gdańsk

Na terenie województwa gdańskiego mamy zarejestrowanych 178 zespołów teatralnych, w tym trzy państwowe teatry zawodowe pod kierownictwem Iwo Galla<sup>114</sup>, dwa teatry kukielkowe i 173 zespoły amatorskie.

Publiczność Wybrzeża składa się przeważnie z elementu napływowego, przed wojną do teatru nieprzyzwyczajonego, stąd wypływa trudność w dogodzeniu niewychowanemu kulturalnie widzowi do zrozumienia imprez o charakterze poważniejszym.

---

<sup>111</sup> Prawdopodobnie chodzi o Zygmunta Juraszka, w okresie 7 XII 1946 – VII 1951 r. urzędnika-referenta w WUKPPIW w Bydgoszczy.

<sup>112</sup> Dewilla Cecylia Liliana Maksymowicz w okresie III (lub IV) 1946 – 31 VII 1949 r. urzędnik-referent w WUKPPIW w Bydgoszczy.

<sup>113</sup> Andrzej Uspienski, *Przyjaciele*, przeł. M. Bechzyc-Rudnicka, Warszawa 1950. Premiera: Lublin, Teatr Miejski, 6 XI 1949 r., reż. Cz. Strzelecki. W odprawie mowa o wystawieniach z premierą 14 I 1949 r. w Teatrze Miejski w Bydgoszczy, reż. A. Grzymała-Siedlecki, M. Szczęsna.

<sup>114</sup> Iwo Gall (1890-1959) – reżyser teatralny, scenograf; po wojnie, w latach 1946-1949, był dyrektorem gdańskiego Teatru Wybrzeże.

W ub. roku rozwój ruchu socjalistycznego, zarysowujący się intensywnie w skali ogólnokrajowej, odbił się szerokim echem na terenie woj. gdańskiego. Wydarzenia, wypadki i rocznice przechwytywane i rozpowszechniane były przez partie polityczne, związki zawodowe i organizacje młodzieżowe.

Zainteresowanie społeczeństwa sztuką i rozrywkami kulturalnymi jest coraz większe, trzy państwowe teatry Wybrzeża: w Gdańsku, Gdyni i Sopocie, mają coraz więcej sympatii u publiczności, a dobór repertuaru jest staranniejszy, co świadczy o przełamaniu oporów w odniesieniu do obecnej rzeczywistości, jakie tkwiły jeszcze bądź w dyrekcji, bądź w artystach.

W okresie sprawozdawczym ze sztuk o problematyce współczesnej wystawiane były: *Ocalenie Jakuba*, *Pan inspektor przyszedł*, *Znak* i *Strzały na ul. Długiej*<sup>115</sup>.

Z pozostałych sztuk grane były *Chory z urojenia*, *Król włóczędów*, *Trzech synów i córka*, *Dom kobiet*, *Wesele*, *Wiśniowy sad*, *Klub kawalerów* i *Pan Jowialski*<sup>116</sup>.

Dzięki umowie zawartej z OKZZ<sup>117</sup> świat pracy ma możliwość pójścia do teatrów po cenie niżkowej. Te same ułatwienia mają szkoły.

Aktywność i ambicję zespołów wyczuwa się również po wielu urządzonych okolicznościowych akademiach. Ostatnio w okresie połączeniowym nasz zespół objeżdżał teren z montażem literackim, muzycznym, ilustrującym dzieje walk o wyzwolenie klas pracujących.

Współpraca teatru między dyrekcją teatru a naszym urzędem od pewnego czasu układa się poprawnie.

<sup>115</sup> J. Zawieyski, *Ocalenie Jakuba: dramat w 3 aktach*, Warszawa 1947. J. B. Priestley, *Pan inspektor przyszedł: sztuka w 1 akcie*, przeł. J. Brodzki, Warszawa 1948. Anna Świrszczyńska, *Strzały na ulicy Długiej*, dramat (1948).

<sup>116</sup> Moliere, *Chory z urojenia: komedia w 3 aktach*, przeł. T. Żeleński-Boy, Lwów 1912. J. H. McCarthy, *Król włóczędów*, przeł. J. Tuwim, dramat (1946). Ferdinand Roger, *Trzech synów i córka*, przeł. S. Krzyżowski, dramat (1948). Stanisław Wyspiański, *Wesele*, Kołomyja 1904. Antoni Czechow, *Wiśniowy sad*, przeł. K. Magnicki, Warszawa 1931. Michał Bałucki, *Klub kawalerów: komedia w 3 aktach*, Lwów-Warszawa 1926. Aleksander Fredro, *Śluby panienskie; Pan Jowialski; Nocleg w Apeninach*, Lwów 1897.

<sup>117</sup> O Okręgowej Komisja Związków Zawodowych – w odniesieniu do Gdańska oraz Pomorza – pisał Roman Wapiński: „Ważnym uzupełnieniem rozwijającej się w okresie kwietnia-lipca 1945 r. organizacyjno-politycznej działalności stronnictw demokratycznych były poczynania szeregu organizacji i stowarzyszeń społecznych. Sprzyjały one wzrostowi aktywności społecznej ludzi pracy i stwarzały klimat postępującej stabilizacji życia społecznego na Wybrzeżu. Taka rola przypadła przede wszystkim związkowi zawodowemu, których działalnością od 2 kwietnia 1945 r. kierowała Okręgowa Komisja Związków Zawodowych, powołana wówczas przez Komisję Centralną”. Cyt. za: R. Wapiński, *Pierwsze lata władzy ludowej na Wybrzeżu Gdańskim*, Gdańsk 1970, s. 52.

Jeżeli chodzi o zespoły amatorskie, to największą aktywność w terenie przejawia „Samopomoc Chłopska”, „Ochotnicza Straż Pożarna”, ZMP, LK<sup>118</sup> i Izba Gospodyń Wiejskich.

Najbardziej ruchliwymi powiatami są: Tczew (28 zespołów), Starogard (25), Kościerzyna (16), najmniej żywotny jest pow. malborski i lęborski (3).

Jednym z największych mankamentów jest jednak w dalszym ciągu brak odpowiedniego repertuaru, uciekanie się przez te zespoły do łatwizn i płytkich utworów literackich, które jedynie hamują rozwój. W ostatnim jednak czasie zespoły zaczęły sięgać po scenariusze bardziej wartościowe, związane z zasadniczymi zagadnieniami współczesności.

Drugim zarzutem są częste zmiany na stanowiskach referentów społeczno-politycznych.

Społeczeństwo Wybrzeża, w szczególności Kaszubi i Zabuzanie, są b. religijni. Wpływy kleru zataczały w ub. latach szerokie kręgi. Przyciągają młodzież do różnych stowarzyszeń katolickich i wysługiwano się nią w najrozmaitszy sposób. Sprawdzianem tego była niesamowicie wielka ilość wystawianych sztuk o tematyce religijnej. W ostatnim jednak okresie młodzież, na skutek powstałych w terenie wielu organizacji, masowo przechodziła do obozu postępowego, w wyniku czego ilość granych sztuk katolickich znacznie zmalała.

Zawiązana przy OKZZ Sekcja Kulturalno-Oświatowa w roku ub. wysyłała w teren instruktorów świetlicowych, których zadaniem było pobudzenie do życia martwych świetlic i jak wynika z raportów, ruch świetlicowy nabrał charakteru masowego, a imprezy urządzone pod kierownictwem ludzi wyszkolonych mają myśl przewodnią. Nie ma już na Wybrzeżu większego zakładu pracy, który nie miałby świetlicy, a w niej radia, książek i lektury uświadamiającej i przysposabiającej do walki o nowy ład życia.

W akcji kulturalno-artystycznej przoduje „Sekcja Kulturalno-Oświatowa” przy Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”. Objeżdża ona teren z prelekcjami na aktualne tematy, wystawia widowiska i organizuje biblioteki objazdowe.

<sup>118</sup> Liga Kobiet Polskich, organizacja założona w 1913 r. przez Izabelę Moszczeńską, której członkinie działają na rzecz kobiet. Po II wojnie światowej wznowiła działalność jako jedno ze stowarzyszeń koncesjonowanych.

Dużą aktywność w tej dziedzinie w miastach wykazują lokalne ośrodki TPPR, w Sopocie „Klub Literatów” i „Klub Inteligencji Pracującej”, a w Gdyni „Samorządowcy”.

Ilość rewii, w porównaniu z latami ubiegłymi, również zmalała, co z uwagi na „odgrzewane” dowcipy polityczne i wokalne numery wątpliwej wartości, nie przyniosło szkody ani uszczerbku naszemu widzowi.

W sprawie ewidencji zespołów wydano zarządzenie, aby referenci społ.-polityczni zawiadamiali WUKP lub GUKP o każdym występie nie zezwolonym [*sic!*].

Przy każdej parafii jest zespół parafialny, którego aktywność zmalała ostatnio, [-] ile można sądzić z ilości sztuk nadchodzących do kontroli.

### Ob. Fibich – Olsztyn

Nowopowstały teatr dziecięcy przy PTPD<sup>119</sup> dotychczas daje repertuar niespecjalnie trafnie dobierany i przedstawienia wypadają słabo.

Dla młodzieży wystawiano sztukę *Od krzesiwa do elektryczności*<sup>120</sup>, na tle kontrastu między pałacem a chałupą chłopa w każdej epoce. Młodzież miała możliwość zapoznania się z historią postępu.

Zespoły świetlicowe nie grają w zasadzie sztuk o tematyce religijnej, jednak przemycają je od czasu do czasu.

Teatry zawodowe wprowadziły teraz innowację. Przed sztuką wygłaszana jest krótka prelekcja, która daje widzowi możliwość poznania autora, epoki, tła, tematu sztuki, daje możliwość poznania i zrozumienia danej sztuki. Jest to b. pożyteczne, zwłaszcza jeżeli chodzi o publiczność, której gros stanowią autochtoni.

Teatr objazdowy-zawodowy miał wiele tekstów ocenianych i ostemplowanych przez różne urzędy UKP, zachodziły jednak niezgodności tekstu z tym, co było wygłaszane na scenie.

<sup>119</sup> Prawdopodobnie: teatr amatorski przy Polskim Towarzystwie Przyjaciół Dzieci w Olsztynie – powstałym w 1949 r., po zjednoczeniu Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci z Chłopskim Towarzystwem Przyjaciół Dzieci. PTPD prowadziło, również w okresie PRL, „teatry amatorskie i profesjonalne teatry kukielkowe”. Zob. <http://warszawa.tpd.org.pl/pl/onas-tpd/nasza-historia-2/historia.html> [dostęp 8 II 2017 r.]

<sup>120</sup> Utworu o tym tytule nie odnotowano w dostępnych źródłach.

Jalu Kurek<sup>121</sup> wystąpił z wieczorem autorskim. Nie jest on pisarzem proletariatu, lecz klerykalnym, który ujawnia się w pozatekstowych wypowiedziach.

Zespoły amatorskie są nieżywotne, nie można zakwalifikować ich ani do stałych, ani do dorywczych.

Miejscowa mazursko-warmińska działalność teatralna wybitnie klerykalna. Pozytywną jej stroną jest, że stwierdzają polskość tych ziem i wyraźnie podkreślają ich przynależność państwową.

#### Ob. Pajęczkowski – Szczecin

Uniwersytety ludowe, których jest dwa, mają swoje koło amatorskie. Do tej pory sztuk regionalnych nie wystawiały.

#### Ob. Wysocka – Lublin

Lublin ma b. specyficzne warunki teatralne. Nie ma teatru państwowego.

Zamiast Teatru Wojska Polskiego utworzono Teatr Muzyczny<sup>122</sup>, operetkę na poziomie b. niskim. Sił operetkowych nie było, zespół dopełniono siłami amatorskimi.

Skład zespołu teatrów lubelskich przeżywa krytyczny okres. Lepsze siły odpływają do stolicy. Sytuacja aktorów pod względem uposażenia (system działowy) i mieszkaniowym – krytyczna. Frekwencja mała. To wszystko daje się odczuć na repertuarze teatralnym. Sztuki dobierane są tylko pod kątem widzenia kasy, sztuki problemowe nie idą. Wyjątek stanowi wystawienie *Przyjaciół* Uspienskiego. Publiczność na premierze wstrzymywała się z kupnem biletów, dzięki partii zapelniona została widownia. Sztuka później cieszyła się powodzeniem.

<sup>121</sup> W drugiej połowie lat 40. Jalu Kurek zrezygnował z pracy dziennikarza i zajął się wyłącznie twórczością literacką, często – jak wielu innych pisarzy w tym czasie – podróżując po Polsce i spotykając z czytelnikami. W 1948 r. odwiedził Olsztyn. Jak pisze Elżbieta Cichla-Czarniawska: „Pod egidą «Czytelnika» wojażuje po Polsce spotykając się na licznych imprezach autorskich ze społeczeństwem, zwłaszcza świeżo odzyskanych ziem zachodnich i północnych. Zadziwia ilość tych objazdów”. Zob. „*Heretyk awangardy*” – Jalu Kurek, Lublin 1987, s. 106. Ponadto w 1949 r. Kurek widnieje także na liście autorów zgłoszonych do „Akcji wyjazdowej pisarzy w teren”, organizowanej przez MKiS. Zob. AAN, MKiS, sygn. 513, s. 2.

<sup>122</sup> Założony w 1944 r. jako Centralny Dom Żołnierza, następnie funkcjonujący od 1945 r. jako Teatr Muzyczny im. Żołnierza Polskiego, w latach 1948-1952 działał jako Teatr Muzyczny. Zamknięty w 1952 r., jego działalność wznowiono cztery lata później.

W styczniu 1949 r. wpłynęło doniesienie złożone przez członka ZMP, że w Katedrze Lubelskiej odbywają się Jasełka [*sic!*], które nie były zgłoszone do kontroli WUKP. Jasełka miały niekorzystne akcenty. W tej sprawie zwrócił się WUKP do UB, aby wykryć kierownictwo i cały zespół.

Na terenie Lublina istnieją zespoły amatorskie dorywcze, tzw. „Herody”. Zbiera się kilku chłopców, którzy obchodzą domy. Ponieważ teksty te nie są na poziomie, często nie otrzymują zezwolenia.

Działalność teatru zawodowego przejawia się w dawaniu przedstawień zamkniętych dla Związków Zawodowych, robotników i młodzieży szkolnej. Skasowano wyjazdy na prowincję z powodu trudności transportowych.

Teatrów amatorskich zarejestrowano 637. Nie są one stałe.

W czterech powiatach istnieją zespoły stałe, dają repertuar raczej nienastawiony na tematy ideologiczne ani społeczne.

W zespołach stałych przejawia się brak kierownictwa. W Lublinie istnieje Poradnia Świetlicowa propagująca montaż sceniczne. Powstaje również w Lublinie dwuletnia szkoła dramatyczna. Siły profesorskie będą dobre, reżyserzy dadzą pożyteczne wskazówki, wychowują zespoły instruktorów, którzy pójdą w teren, kandydaci bowiem do szkoły delegowani są przeważnie z różnych organizacji i partii.

Zespoły klerykalne (Salezjanów) wystawiają sztuki różne, gdzie nie ma ról kobiecych. Jasełka przygotowane b. starannie pod względem muzycznym, artystycznym i dekoracyjnym.

#### Nacz. Kozłowska

GUKP prosi o sporządzenie spisu teatrów zawodowych.

#### Ob. Kąkolewski – Częstochowa – Kielce

Praca, która była dotychczas nieuporządkowana, dopiero teraz dochodzi do formy.

Kierownicy szkół sami czytają sztuki i na swoją odpowiedzialność wystawiają je. Stąd dużo żywych zespołów amatorskich.

Teatry zawodowe mają repertuar ogólnie znany.

Odcinek widowiskowy ma doniosłą rolę do spełnienia z powodu istniejących jeszcze resztek reakcji i agitacji kleru, urasta więc do roli szermierza w walce o młodzież i dobrą sztukę.

Repertuar sztuk katolickich wzmaga się i będzie się wzmagał. Chodzi tylko o to, byśmy w tej walce o rząd dusz mieli i umieli zastosować specjalne środki, aby ten ruch zahamować.

#### Ob. Sarama – Rzeszów

Teatry zawodowe pracują z takimi samymi trudnościami, jak wszędzie. Stoją na stanowisku neutralności i nie chcą od niej odstąpić.

Rejestracja teatrów amatorskich została przeprowadzona przy pomocy Woj. Wydziału Kultury i Sztuki.

MO pomaga w przechwyceniu zespołów grających sztuki bez zezwolenia. Sztuki o treści religijnej mają charakter akcji wojującej. Jasełek na terenie szkół nie wystawiano, a ZMP nie otrzymało na nie zezwolenia.

#### Ob. Waszczuk – Toruń<sup>123</sup>

Na terenie miasta są 3 teatry<sup>124</sup>.

Ludność miasta jest zacofana, podoba się repertuar operetkowy, a dyrekcja kładzie nacisk na stronę kasową. Poważniejsze sztuki nie znajdują zrozumienia i są często bojkotowane przez mieszkańców.

Z teatrów amatorskich – Teatr Wojska Polskiego nieczynny po wystawieniu kilku lekkich sztuk. Baj Pomorski<sup>125</sup> objeżdża województwo w charakterze rozrywkowym. Obecnie jest pod zarządem RTPD<sup>126</sup>.

Na Jasełka [*sic!*] zespoły amatorskie nie otrzymywały zezwolenia. Kler wystawił je w kościołach.

#### Nacz. Kozłowska

Teksty sztuk wycofanych należy w zasadzie zatrzymywać.

#### Ob. Pajęczkowski – Szczecin

Widowiska organizowane przez YMCA miały charakter przeważnie wewnętrzny, zamknięty. Filmy otrzymuje z ambasad amerykańskiej

<sup>123</sup> Stanisława Waszczuk, w latach 1945-1949 zatrudniona w toruńskim oddziale GUKPPiW na stanowisku cenzora.

<sup>124</sup> Teatry Ziemi Pomorskiej (scena Toruń), Teatr Wojska Polskiego, Teatr Baj Pomorski.

<sup>125</sup> Teatr Baj Pomorski – teatr lalek założony w 1945 r. przez Irenę Pikiel-Samorewiczową. Początkowo funkcjonował w Bydgoszczy, w 1946 r. jego siedzibę przeniesiono do Torunia.

<sup>126</sup> Rejonowe Towarzystwo Przyjaciół Dzieci.

i angielskiej, i wyświetla je bez zezwolenia. Są to filmy propagandowe z dziedziny wynalazków i rozwoju techniki amerykańskiej, wystawa gospodarstwa wiejskiego w Anglii i Ameryce, i dla przeciwwagi – polskie ubogie wsie. Publiczność to przeważnie młodzież ściągana w wielkiej ilości przez organizatorów. Po porozumieniu z GUKP seanse te zostały zlikwidowane i YMCA wyświetla tylko filmy posiadające legitymacje lub figurujące na liście filmów oświatowych.

#### Ob. Panecki – Poznań

Teksty organizowanych wieczorów YMCA przedkłada do kontroli. Filmy wypożycza z Filmu Polskiego.

#### Nacz. Kozłowska

YMCA winna być kontrolowana. Wprawdzie w jej wewnętrzne imprezy nie mamy wglądu, jednak biuletyny programowe winna przedkładać do kontroli i chociaż w akademiach różnych części mówiona nie podlega kompetencji UKP, artystyczna jednak musi być sprawdzana.

Liczba zespołów objazdowych będzie ograniczona. Należy bardzo uważać, gdyż będą one chciały przemycić od czasu do czasu jakieś widowisko, należy więc programy ich dokładnie przeglądać, sprawdzać zezwolenia (często są przeterminowane). Należy baczną uwagę zwracać na układ programu, reżyserię, interpretację, gdyż te czynniki odpowiednio ustawione, mogą wywołać zły wydźwięk. Reżyser na skutek żądania referenta widowiskowego musi zmienić interpretację, zwłaszcza gdy idzie o wydźwięk polityczny.

ZAST<sup>127</sup> winien przedstawić listę nazwisk grających i ich prawo do[?] występu.

---

<sup>127</sup> Związek Artystów Scen Teatralnych.



Dyr. Bida<sup>128</sup>

Dzisiaj w czasie dyskusji padało wiele pytań, na które nie otrzymaliście sprecyzowanych odpowiedzi. Z tego nie wynika, że ta pierwsza narada jest bezużyteczna. Jest pożyteczna i niezbędna. Na podstawie wymiany zdań chcemy dopracować się czegoś, co będzie się nazywało instrukcją dla działów widowskich. Będzie ona zawierała wszystkie odpowiedzi na pytania i wątpliwości.

Rozejdziecie się z pewną perspektywą dla Waszej pracy. Nie każemy Wam błąkać się w ciemnościach, działać po omacku. W kontroli widowskiej były problemy, były wątpliwości, były sprawy, w których brakowało jednakowego stanowiska. Dowiedzieliście się, że za 11 miesięcy nie będzie w Polsce teatrów prywatnych<sup>129</sup>. One ewoluują w zdrowym, wskazanym przez czynniki polityczne i fachowe, odpowiednim kierunku. Od 1 I 1950 r. będą istniały tylko teatry upaństwowione i spółdzielcze, dalej dowiedzieliście się, że w każdym teatrze repertuarem zajmie się ktoś centralnie. Ustalony został plan repertuarowy, wytypowano pewne sztuki, które mogą ewnt. i powinny być grane. Rozesłane będą do Was plany repertuarowe. Jest również plan z zakresu teatrów i widowisk – 6-letni. W sztuce autorzy za dewizę biorą realizm socjalistyczny.

To są te korzyści, które chcemy Wam dać do ręki. Rozejżdżając się macie orientację nieco ułatwioną. Wasza praca przez to nie będzie lżejsza. Ilość dobranych w tym „idealnym” repertuarze sztuk jest za mała, nowych sztuk wiele nie przybywa, zapas starych jest niewystarczający, zaś liczba teatrów wzrosła z 30 do 70. Ilość placówek teatralnych rośnie i będzie rosła. Każde miasto pragnie mieć teatr.

Proces zdobywania wartościowego repertuaru jest trudny i żmudny. Ministerstwo Kultury i Sztuki urządziło konkurs, ale dał on skromne wyniki<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> „Antoni Bida (1897-1980), dyrektor Departamentu Propagandy w Ministerstwie Informacji i Propagandy 1945-1947, dyrektor Biura Prasowego PRM 1947-1948, dyrektor naczelny GUKPPiW od stycznia 1949 do kwietnia 1950, dyrektor Urzędu ds. Wyznań do sierpnia 1954”. Cyt. za: *Dokumenty do Dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy: 1945-1949*, dz. cyt., s. 79.

<sup>129</sup> 11 II 1949 r. nastąpiło: „nadanie teatrom statusu przedsiębiorstw z obowiązkiem realizowania planu. Do końca roku reorganizacja ta przeprowadzona została we wszystkich teatrach w Polsce”. Zob. M. Fik, *Kultura polska po Jalcie: kronika lat 1944-1981*, t. 1, Warszawa 1991, s. 130.

<sup>130</sup> W latach 1948-1950 MKiS ogłosiło szereg konkursów, które miały wzmocnić zainteresowanie pisarzy pożądaną przez decydentów tematyką. Mający największy oddźwięk (wpłynęło 58

Dalsza korzyść to pełniejsze uświadomienie sobie roli teatru.

Oczekujemy od teatru, chcielibyśmy, aby dawał nowej publiczności okazję wychowania, wyrobienia człowieka. Połowa bywalców to nowa publiczność: robotnicy, urzędnicy i ludzie, którzy dotychczas nie korzystali z teatru. Rola teatru więc urasta do roli wielkiej szkoły wychowania. Dotychczas pokutowały wśród nas poglądy, w myśl których teatr powinien jedynie bawić i dawać rozrywkę.

Teatr dziś ewoluuje, nie posiadając własnego dobrego repertuaru. W planach repertuarowych teatrów utarł się następujący szablon: 3/5 sztuki polskie klasyczne i obce sztuki klasyczne, reszta – sztuki współczesne, na ogół mierne. Od tego eklektycznego szablonu robimy zwrot radykalny. Kładzie się nacisk na to, aby teatr i repertuar był uspołeczniony i uwspółcześniony. Zwracać się będzie mniej uwagi na stronę literacką, więcej zaś na wychowawczą.

Współczesny repertuar społeczny własny jest jeszcze znikomy, pisarze nasi jeszcze tych dobrych sztuk nie napisali. Korzystać będziemy z obcego dorobku, będziemy wzbgacać repertuar sztukami radzieckimi.

Zdajemy sobie sprawę, że repertuar radziecki nie zawsze nadaje się, spotyka się z bojkotem, często jest zwalczany. ZSRR pracował długie lata, aby dopracować się modelu, dopracować się sztuk, które chociaż nie są wolne od usterek artystycznych, odpowiadają potrzebom wychowania obywatela.

Praca Wasza ma wiele innych trudności. Często gubicie się w domysłach i wątpliwościach. Uwolnicie się od nich przez zasięgnięcie rady, przez nauczenie się kolektywnej pracy we własnym Urzędzie z organizacjami społecznymi, z partią. Czynniki partyjne będzie tym czynnikiem nadrzędnym w doraźnych zwłaszcza sprawach, on da Wam arbitraż. Partia będzie tworzyła, doceniając rolę teatru, specjalne koła przy teatrach. Koła te będą Wam również pomocne w pracy.

Stosunek do sztuki lżejszej i groteski jest negatywny. Nie stać nas na dobre tego rodzaju widowiska. Ewolucja na tym odcinku idzie w kierunku zastąpienia widowiska bzdurnego – widowiskiem bliższym naszej widowni, komedią muzyczną.

---

sztuk) konkurs dramaturgiczny – na polską sztukę współczesną – ogłoszony został nieco później niż narada (VI 1949 r.). Niewykluczone, że dyrektor Bida mówi o innej inicjatywie, o której dokumenty archiwalne z zespołu MKiS milczą. Zob. K. Budrowska, *Zatrzymane przez cenzurę. Inedita z połowy wieku XX*, Warszawa 2013, s. 234-236.

Spotykamy się z bojkotem sztuk radzieckich. Reakcja wysiła się i na tym odcinku.

Może to być bojkot ze strony studentów, publiczności, lecz również bojkot sztuk radzieckich przez dyrektorów, reżyserów, kierownictwo literackie, artystów nawet, którzy mogą położyć sztukę radziecką. Nawet recenzenci odnoszą się negatywnie do sztuk radzieckich i właściwymi sobie metodami dają temu wyraz. Należy temu przeciwdziałać. Należy, jeśli trzeba – zmienić nawet obsadę sztuki.

Doświadczenie pokazuje, że są sztuki niezbyt odpowiadające, pochodzące z dawnych czasów, pomniki klasyczne, których zdawałoby się, nie można zmienić. Każda jednak sztuka może mieć nadaną jej właściwą interpretację. Należy tylko mieć odwagę, nie bać się [-] cięć lub zmian.

W mniejszym WUKP, gdzie nie ma dużych teatrów i zespołów artystycznych, doraźnie należy zwracać się do organizacji społecznych, jak OKZZ, partii, Wydziału Kultury i Sztuki dla zasięgnięcia wskazówek. W porozumieniu z kierownictwem świetlic i teatrów wskazywać błędy i szukać wyjścia z sytuacji.

Teatry objazdowe to teatry półzawodowe. Należy od każdego teatru żądać zezwolenia „ARTOS”-u na produkowanie się.

Dla teatrów amatorskich, świetlicowych, parafialnych, młodzieżowych brak w ogóle repertuaru wyselekcjonowanego. Jesteśmy tu zdani na własne wyczucie polityczne i intuicję.

Idziemy do socjalizmu w walce klasowej, która toczy się również na odcinku kulturalnym i teatralnym. Wrogowie demokracji nie kapitulują. Ożywienie w tej walce nastąpić może również na odcinku teatralnym.

Walka z wojującym klerykalizmem jest szczególnie trudną, jeśli zważyć, że nawet w szeregach najbardziej przodującej partii w Narodzie spotykamy się z niedostatecznym uświadomieniem, religianctwem. Wyizolować kleru od wpływów od razu nie można. Trzeba umiejętnie postępować. Proces narastania świadomości klasowej jest długotrwały i musi rozegrać się w czasie. Zw. Radziecki jeszcze dziś utrzymuje u siebie i toleruje działalność gmin wyznaniowych.

Naszą rolą jest kontrolować, ingerować, nawet z pomocą środków administracyjnych. Mamy dostateczną broń w ręku w postaci dekretu o utworzeniu GUKP (art. 2)<sup>131</sup>, który formułuje i precyzuje zadania UKP.

<sup>131</sup> Art. 2 dekretu brzmi: „Do zadań Głównego Urzędu należy: 1) nadzór nad prasą, publikacjami i widowiskami w zakresie przewidzianym w szczególności w przepisach prawnych, 2) kontrola

Należy umiejętnie interpretować przepisy, które dają pełną możliwość wywierania nacisku i ingerencji tam, gdzie dopatrzeć się można walki z ustrojem państwowym Polski Ludowej, fanatyzmu narodowego lub wyznaniowego, pornografii, błędów ideologicznych itp.

Dla GUKP korzyści z odbywanej narady polegają na tym, że dyskusja będzie przez nas przemyślana i przepracowana dla skonstruowania instrukcji, której zadaniem będzie uproszczenie Waszej pracy, zakreślenia kompetencji, sposobów wydawania zezwoleń na imprezy widowiskowe, planów repertuarowych, uprawnień kontroli i odpowiedzialności za działalność i przestępstwa widowiskowe.

9 II 1949 r.

godz. 9.

Inspektor Terenowy, Ob. Zoltak<sup>132</sup> [*sic!*]

Na terenie woj. warszawskiego są 24 placówki terenowe. Do 1 I 1948 r. GUKP posiadał w powiatach pełnomocników, którzy sprawowali te obowiązki, które dziś spełniają referenci społeczno-polityczni. Umieścili się oni w powiatach przy urzędach UB i wojew. urzędach propagandy. Praca pełnomocników miała wąski charakter działalności i nie wystarczała na całodzienne zatrudnienie, wobec czego starostwa powiatowe przejęły te funkcje. Od 1 I 1948 r. wszystkie prawie powiaty są obsadzone referentami społ-polit. Jest ich ok. 287. Najwięcej referentów ma woj. poznańskie, bo 42, białostockie najmniej – 11.

Instrukcja Tymczasowa określa charakter naszej placówki, jej czynności i kompetencje. Starostwa powiatowe wykonują te czynności za pośrednictwem referentów społeczno-politycznych. Wynika z tego, że mimo iż nie podlegają funkcyjnie WUKP, spełniamy kontrolę nad ich czynnościami.

---

rozpowszechniania wszelkiego rodzaju utworów za pomocą druku, obrazu i żywego słowa; kontrola ta ma na celu zapobieżenie: a) godzenia w ustrój Państwa Polskiego, b) ujawnianiu tajemnic państwowych, c) naruszaniu międzynarodowych stosunków Państwa Polskiego, d) naruszaniu prawa lub dobrych obyczajów, e) wprowadzaniu w błąd opinii publicznej przez podawanie wiadomości niezgodnych z rzeczywistością” – Dekret z dnia 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, Dz. U. Nr 34, poz. 210 i 211.

<sup>132</sup> Właśc. Michał Żółtak, w okresie 29 I 1946 – 31 III 1950 r. zatrudniony w GUKPPiW.

Bolączką naszą są referenci społ.-polit. Obsada ich nie jest łatwa, gdyż należy powierzać te obowiązki ludziom o pewnym kręgosłupie ideologicznym, muszą wszystko widzieć i wiedzieć i potrafić błędy usunąć.

Rekrutują się oni przeważnie ze sfer robotniczych i chłopskich. Dają gwarancję pilnowania zasad, wskazówek i ideologii, które są obowiązkiem wszystkich ludzi partyjnych.

Referenci społ.-polit. zmieniają się często. Przyjmuje się członków partii, którzy do tej pracy podchodzą z sercem. Urzędy Wojewódzkie mają w zakresie szkolenia przewidziane, że powołują ich na specjalne kursy.

W ramach szkolenia przez WUKP byłoby wskazane szkolenie w zakresie kontroli. Winni być wzywani ze swych terenów ci, którzy pracę swą najslabiej wykonywać [*sic!*].

Instrukcja Tymczasowa określiła ogólnikowo zadania nasze i odpowiedzialność. Stwierdziliśmy do tej pory, że jedną kwestię trzeba rozszerzyć, inną uzupełnić.

Referenci społeczno-polityczni od I 1948 r. do dziś wykazali w tych powiatach, gdzie te zmiany następowały, duże otrząskanie z tą pracą i starają się ją najlepiej wykonywać. Trudności, na jakie napotykają, to niemożność dotarcia do wszystkich tych miejsc, gdzie się widowiska odbywają. Odbywają się przeważnie w święta i w niedziele, i w wielu miejscach równocześnie. Referent może być zaledwie na jednym w tym dniu, wobec czego reszta wymyka się spod naszej kontroli.

Referenci muszą mieć kontakty i powinni korzystać z pomocy MO.

Jeśli idzie o repertuar, jest to nędza repertuarowa, mimo że powiat ma małe możliwości. Repertuar ubogi, te same sztuki prawie wszędzie. Jest tylko pocieszające to, że w kwestie te wkracza coraz bardziej CKZZ, Służba Polsce, ZMP, którzy starają się repertuar słaby zastąpić innymi sztukami, lepszymi.

Rejestracja zespołów artystycznych, o ile dotyczy amatorskich zespołów, jest dla nas przydatna. Wiemy wtedy, ile jest placówek, co grają i na jakim terenie.

My, jako referenci widowiskowi, musimy usprawnić pracę w terenie i skierować ją na odpowiednie tory. O ile referent widowiskowy ma jakies wątpliwości co do danego utworu, nie zezwalać na wystawienie, gdyż czasem szkody wywołane zezwoleniem mogą być niepowetowane [*sic!*].

I dlatego referenci społeczno-polityczni muszą otrzymać od WUKP tak jasne i dobrze skonturowane wskazówki i pouczenia, aby mogły być zrozumiane.

#### Ob. Miller – Łódź

Z praktyki wiemy, że praca referentów społeczno-politycznych jest niedostateczna. Próbowaliśmy nawiązywać kontakty przez urządzenie w Urzędach Wojew. odpraw. Takich odpraw w ciągu roku było ok. dwóch, tzn. że Urząd Wojew., wzywając referentów społ.-polit. na odprawę, nie zawiadamiał WUKP i tylko przypadkowo dowiadywaliśmy się o tym. Są więc one doraźne, mijają się z celem, gdyż szybko, sumarycznie i pobieżnie omawiane są sprawy nieprzygotowane wcześniej.

Czasem referenci społ.-polit. przyjeżdżają z wątpliwościami do rozstrzygnięcia, inni znów nie dają o sobie żadnego znaku życia, prócz krótkich sprawozdań miesięcznych i w wypadku, gdy chodzi o wydanie zezwolenia na wystawienie sztuki przy zaistnieniu wątpliwości (przesyłają egzemplarz sztuki).

Ponieważ odpraw w Urzędzie Woj. jest b. mało, ponieważ referencji społ.-polit. nie pokazują się, pozostaje kwestia, jak do nich dotrzeć, aby utrzymać z nimi kontakt. Pożądane byłyby wyjazdy w teren naszego pracownika, chociaż raz na tydzień, zwłaszcza w te dni, w których odbywają się widowiska. Po kilku miesiącach moglibyśmy mieć pełny obraz, co się tam dzieje. Kontrola musi być stała, gdyż sprowadzanie referentów społ.-polit. na odprawy do WUKP nie daje wiele, przeszkolenie jest trudne i polega raczej tylko na przyglądaniu się naszej pracy.

Widowiska są częścią pracy referenta społ.-polit., więc nie można go od niej odciągać, trzeba raczej do niego pojechać.

#### Dyr. Karpowski

WUKP w Łodzi przesłał do nas projekt centralizacji kontroli widowisk z całego terenu w Woj. UKP.

#### Ob. Miller – Łódź

Projekt ten nie jest dobry, gdyż przysporzyłoby to nam wiele pracy i nie byłoby kontaktu z terenem, ograniczyłoby się bowiem do kontroli tekstów. My chcemy wiedzieć, co się dzieje w terenie.

### Ob. Wirecki - Katowice

Stwierdzono wiele niedociągnięć ze strony referentów społ.-polit., jak niepunktualność lub w ogóle nieprzysyłanie sprawozdań. Stąd sprawozdania WUKP dla GUKP są też nieterminowo przesyłane. Rubryki wypełniają nieściśle, wydają zezwolenia na wystawienie sztuk wycofanych, nie nadsyłają wszystkich arkuszy.

Pełnomocnicy tłumaczą się przepracowaniem, mają dużo pracy w innych referatach Starostwa, a nas odsuwają na plan dalszy. Ostatnio wielu chce się zrzec pracy z powodu niskich wynagrodzeń.

Staramy się zmniejszyć te niedociągnięcia przez odprawy urzędowe w WUKP.

Na upomnienia nie reagują, gdyż nie mamy sankcji w stosunku do referentów społ.-polit. Możemy tylko wysłać upomnienie, ewnt. raport do Starosty, który niewiele skutkuje.

Rozesłano w teren wskazówki i druki.

Nie posiadamy również sankcji w stosunku do rozmaitych organizacji za niewłaściwe wystawianie sztuk.

Należy stwierdzić, że obecny zasięg naszej działalności jest większy niż dawniej, poziom pracy jednak nie jest wystarczający, jeśli chodzi o referentów społeczno-politycznych.

### Ob. Pajączkowski – Szczecin

Zdolniejsi referenci po 2-3 miesiącach dobrej pracy awansują, rezygnują z pracy, są przenoszeni na wyższe stanowiska. Przychodzą inni, gorsi, którzy siedzą dłużej i nic się nie robi, aby ich przeskolić. Odprawy są rzadko i u nas i w Urzędzie Woj. Referenci społ.-polit. traktują tę funkcję jako uboczną, ze słabym dochodem, narzekają, że wymaga się od nich za tak niskie uposażenie – za dużo.

Projekt WUKP Łódź jest niemożliwy w wielu województwach. Odległości są zbyt wielkie, komunikacja utrudniona. Poza tym odprawy w WUKP są kosztowne, nie ma na to funduszków. Jedynym wyjściem byłoby, by kontrolerzy drukarni przed wyjazdem w teren porozumiewali się z referatem widowiskowym i ich wskazówki i po[uj]czenia przekazywali osobiście referentom społeczno-politycznym.

Inspektor Zoltak [sic!]

Sposób ten jest często stosowany.

Ob. Miller – Łódź

Nie można na tym poprzestać. Chodzi bowiem o obraz rzeczywisty terenu. Potrzebny jest specjalny urzędnik do objazdu terenu. Odprawy nie dają wiele.

Ob. Panecki – Poznań

Kontrola nad referentami społ.-polit. jest trudna, gdyż referent widowiskowy nie może cały rok jeździć w teren.

Odprawy nie dają nic, gdyż na każdej odprawie są przeważnie inni referenci. W Urzędzie Wojew. winny być odprawy co miesiąc, w międzyczasie referent widowiskowy winien jeździć w teren. Sporadyczne wyjazdy dają objazd 2-4 powiatów i obraz tych tylko terenów, a nie całości.

Najlepiej byłoby podwyższyć uposażenie referentów społ.-polit., ewent. wyznaczyć premie za terminowe przesyłanie sprawozdań i tym sposobem zachęcić ich do wydajniejszej pracy.

Referenci społ.-polit. sprawiają dużo kłopotów, które się jednak zmniejszają, bowiem przyzwyczajają się do swojej pracy i otrzymują coraz lepsze wyniki. Wykazy sztuk granych w terenie nie przychodzą jednak terminowo, gdyż zwykle na prowincji sztuki wystawiane są w święta, a w tym jednym dniu referent społ.-polit. nie może być tego samego dnia na wszystkich. Zdarza się również, że tego dnia, którego dnia wyjedzie, nic nie jest grane.

Nacz. Kozłowska

Zależy nam na uchwyceniu wszystkich widowisk. Celem naszym jest wyłowienie wszystkich dzikich zespołów wystawiających sztuki bez zezwoleń.

Ob. Wierzbicka – Kraków

W Krakowie sprawa instruowania wygląda najlepiej. Co miesiąc urządzane są w Urzędzie Wojew. odprawy, a referenci widowiskowi wykorzystują ten moment dla sprowadzenia referentów społeczno-politycznych



do WUKP, gdzie mogliby, mając materiał pod ręką, dokładnie wyjaśnić różne kwestie wątpliwe.

Chcemy również zwoływać osobne odprawy co 3 miesiące. Wolelibyśmy, aby odprawy te odbywały się w WUKP, gdyż w Urzędzie Woj. jest wiele osób, przy których nie chcielibyśmy omawiać niektórych spraw.

Instrukcje w sprawach ingerencji zatwierdzonych przez GUKP przesyłamy w teren. Zmiany i skreślenia są wzbronione bez porozumienia się z WUKP, wycofanie sztuk muszą uzasadniać obszernie, abyśmy poznali ich uświadomienie i wyrobienie polityczne.

Kontrola w terenie wygląda źle. Referenci widowskowi nie wyjeżdżają w teren, kontrolerzy drukarni nastawieni są tylko na swój dział i niewiele nam pomagają. Również nie ma funduszy na wyjazdy.

#### Ob. Szercowa – Wałbrzych

Najistotniejsze jest uchwycenie imprez dzikich. Zgłasza się np. zespół, który już dwa miesiące jeździł w terenie i nie zjawił się w WUKP, tłumacząc się nieświadomością istnienia takiego urzędu.

Na skutek naszej interwencji, Starostwo wydało okólniki do burmistrzów, sołtysów, komendantów MO i referentów w partii, aby sygnalizowali o mających się odbyć przedstawieniach.

#### Ob. Fibich – Olsztyn

Często zespół po przygotowaniu sztuki, po otrzymaniu zezwolenia na rozlepianie afiszy, otrzymuje od nas zawiadomienie, że GUKP wycofało tę sztukę. Sztuka wtedy jest wystawiana krótko, nie można jej jednak zdjąć, gdyż publiczność źle komentowałaby to.

#### Ob. Wierzbicka – Kraków

Starostowie nie interesują się naszym referentem i nie respektują naszych zarządzeń.

Sprawa współpracy z organizacjami musi iść drogą prawną, gdyż nie możemy dopuścić do przekazania naszych kompetencji innym, zawojują[?] wtedy naszych referentów.

#### Ob. Leszczyński – Wrocław

Szkolenie referentów społ.-polit. polega na częstym urządzaniu odpraw,

do WUKP, gdzie mogliby, mając materiał pod ręką, dokładnie wyjaśnić różne kwestie wątpliwe.

Chcemy również zwoływać osobne odprawy co 3 miesiące. Wolelibyśmy, aby odprawy te odbywały się w WUKP, gdyż w Urzędzie Woj. jest wiele osób, przy których nie chcielibyśmy omawiać niektórych spraw.

Instrukcje w sprawach ingerencji zatwierdzonych przez GUKP przesyłamy w teren. Zmiany i skreślenia są wzbronione bez porozumienia się z WUKP, wycofanie sztuk muszą uzasadniać obszernie, abyśmy poznali ich uświadomienie i wyrobienie polityczne.

Kontrola w terenie wygląda źle. Referenci widowskowi nie wyjeżdżają w teren, kontrolerzy drukarni nastawieni są tylko na swój dział i niewiele nam pomagają. Również nie ma funduszy na wyjazdy.

#### Ob. Szercowa – Wałbrzych

Najistotniejsze jest uchwycenie imprez dzikich. Zgłasza się np. zespół, który już dwa miesiące jeździł w terenie i nie zjawił się w WUKP, tłumacząc się nieświadomością istnienia takiego urzędu.

Na skutek naszej interwencji, Starostwo wydało okólniki do burmistrzów, sołtysów, komendantów MO i referentów w partii, aby sygnalizowali o mających się odbyć przedstawieniach.

#### Ob. Fibich – Olsztyn

Często zespół po przygotowaniu sztuki, po otrzymaniu zezwolenia na rozlepianie afiszy, otrzymuje od nas zawiadomienie, że GUKP wycofało tę sztukę. Sztuka wtedy jest wystawiana krótko, nie można jej jednak zdjąć, gdyż publiczność źle komentowałaby to.

#### Ob. Wierzbicka – Kraków

Starostowie nie interesują się naszym referentem i nie respektują naszych zarządzeń.

Sprawa współpracy z organizacjami musi iść drogą prawną, gdyż nie możemy dopuścić do przekazania naszych kompetencji innym, zawojują[?] wtedy naszych referentów.

#### Ob. Leszczyński – Wrocław

Szkolenie referentów społ.-polit. polega na częstym urządzaniu odpraw,

Dyr. Karpowski

Jesteśmy obowiązani motywować nasze decyzje, mają one bowiem podstawę prawną (Dz.U.P.P. Nr 85, poz. 632 z 1933)<sup>133</sup>.

Zagadnieniem centralnym jest uchwycenie wszystkich widowisk na terenie Polski. Od razu wszystkiego zrobić nie można. Zmierzamy konsekwentnie do powyższego celu. Każde przedsięwzięcie widowiskowe musi być zgłoszone[?] do kontroli i musi mieć naszą pieczęć. Korzystanie z pomocy MO, bez obawy zdradzenia naszych informacji, nie może na szwank narazić naszych prac.

Celowość zależy od Was, w zależności od warunków terenowych.

Chodzi więc o uchwycenie widowisk i zapewnienie sobie kontroli. Podejście do pracy referenta społ.-politycznego musi mieć na uwadze poziom wyrobienia politycznego i urzędniczego oraz politykę personalną Starostwa. Nie możemy wymagać, by administracja przytrzymywała na tym samym stanowisku do bardziej odpowiedzialnej pracy człowieka zdolnego. Chodzi o to, by jak najprędzej wprowadzić nowego pracownika w tok [-].

Zależy od okoliczności i warunków miejscowych – co lepsze, czy zjazdy w WU, czy WUKP, czy wyjazdy w teren. Wszystko zmierza do tego celu. Chodzi bowiem o zaznajomienie się z tym, jak referent społ.-polityczny pracuje u siebie na miejscu. Droga, którą WUKP zaznajomi się bezpośrednio z warunkami terenowymi – czy na podstawie raportu referenta widowiskowego, czy przez kontrolera, jest obojętna, byle dała pozytywne rezultaty.

Dotychczas naczelnicy WUKP nie korzystali z przyznanego im etatu kontrolera terenowego. Kontrola jest ważna po każdej linii: widowisk, drukarń, druków ulotnych, co dla polityki urzędu jest rzeczą ważną. Podwyżka uposażenia referentów społ.-polit. jest rzeczą skomplikowaną. Nie zależy tylko od nas.

Premie będą wypłacane. Będzie ich mało, ale będą. Na odprawach należy je wręczać, aby inni mieli przykład, że za dobrą i wydajną pracę zostają wyróżnieni.

Naczelnik WUKP w Rzeszowie zażądał od MO i gmin wykazów imprez granych na ich terenie. W zestawieniu z własnymi wykazami będzie mieć

<sup>133</sup> Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dn. 27 X 1933 r. – Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych. Zob. <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU-19330850632+1968%2407%2417&min=1> [dostęp 8 II 2017 r.].

wyjazdach w teren, tam gdzie praca kuleje. Poziom uświadomienia politycznego i ideologicznego jest najbardziej pożądanym. Przy obsadzaniu należy typować, aby uzyskać właściwe wypełnianie obowiązków i aby uniknąć omyłek przede wszystkim natury politycznej.

Sprawozdania są nadsyłane późno, w drugiej połowie miesiąca, a czasami co trzy miesiące.

Kontrola widowisk w terenie, gdy nie ma oparcia finansowego, nie może być przeprowadzana.

Nie będzie zaangażowany specjalny pracownik do objazdu terenu, trzeba ingerencje poczynione przez referentów widowiskowych kontrolować przez miejscowe władze MO, które wysyłają urzędnika dla sprawdzenia, czy te ingerencje są respektowane, czy nie.

#### Ob. Wysocka – Lublin

Sprawa przepuszczeń [*sic!*] przez referentów społ.-polit. sztuk wycofanych jest naszą bolączką. Odnosi się wrażenie, że nie czytają oni sztuk i nie sprawdzają z listą.

#### Nacz. Kozłowska

Wskazane byłoby, aby wykaz sztuk przesłanych przez referentów społ.-polit. do WUKP był zaopatrzony w egzemplarze tych sztuk, aby referent widowiskowy mógł je przeczytać i napisać swoje uwagi co do każdej z nich, gdzie należy ingerować, czy ingerencje poczynione przez referentów społ.-polit. są słuszne, dlaczego należy tę sztukę wycofać itp.

#### Ob. Szercowa – Wrocław

Czy WUKP ma dawać ingerencje z uzasadnieniem?

#### Ob. Szczepańska – Gdynia

Cenzor nie ma obowiązku tłumaczenia się z poczynionych ingerencji przed[?] wystawiającym sztukę. Można podać motywy ingerencji, b. lakoniczne i ewnt. powołać się na przepisy.

### Nacz. Kozłowska

Dla ułatwienia sobie pracy, każdy z referentów widowiskowych zaprowadzi sobie zeszyt, wpisując doń to, co tego dnia zrobił, z podziałem na rodzaje teatrów. Pod koniec miesiąca ma wyraźnie ilość ocenzonego sztuk. Oceny tych sztuk są dla nas cenne, zwłaszcza gdy nadejdzie ich kilka, mamy materiał porównawczy.

Do Was należą sprawozdania miesięczne. Gdy jednak zdarzy się coś nieprzewidzianego, trzeba natychmiast o tym telefonicznie zawiadomić GUKP, a w raporcie miesięcznym wzmiankę o tym poczynić.

Ingerencje muszą być dokonywane na arkuszu ingerencyjnym z wykazaniem wszelkich zmian.

Wycinki z gazet otrzymujemy nie w takim stanie, jak należy. Muszą być ułożone i popodklejane [*sic!*] porządnie.

### Dyskusja nad sprawozdawczością

#### Nacz. Nowakowski

W zasadzie druki przeznaczone są dla referentów społ.-polit., które WUKP po otrzymaniu musi przejrzeć i pouczyć referentów społ.-polit. o błędach, które ewnt. popełnili przy ocenach.

Należy również zwrócić uwagę referentom społ.-polit. na temat sporządzania ocen w świetle warunków terenowych.

Rubryki są tak ułożone w wykazach dla widowisk i filmów, aby referenta społ.-polit. zmusić do właściwego kontrolowania. Musi sprawdzić legitymację także.

Proszę o ścisłe przestrzeganie naszych wskazówek dla ułatwienia pracy ewidencyjnej i sprawozdawczej.

### Inspektor terenowy Żółtak

W związku z filmami. Wydział Filmów wychodził z założenia, że ponieważ filmy są kontrolowane centralnie, chodzi nam o niedopuszczenie do wyświetlania tych filmów, które się dla danego klimatu i terenu nie nadają, wobec czego prosi o uwagi, czy dany film jest odpowiedni na dany teren i o niezwłoczne o tym informowanie GUKP. W sprawozdaniu należy tylko zaznaczyć, że uwagi o tym filmie zostały już zakomunikowane. Nie należy przysyłać treści filmu, gdyż znamy ją.

Dyr. Karpowski

Jesteśmy obowiązani motywować nasze decyzje, mają one bowiem podstawę prawną (Dz.U.P.P. Nr 85, poz. 632 z 1933)<sup>133</sup>.

Zagadnieniem centralnym jest uchwycenie wszystkich widowisk na terenie Polski. Od razu wszystkiego zrobić nie można. Zmierzamy konsekwentnie do powyższego celu. Każde przedsięwzięcie widowiskowe musi być zgłoszone[?] do kontroli i musi mieć naszą pieczęć. Korzystanie z pomocy MO, bez obawy zdradzenia naszych informacji, nie może na szwank narazić naszych prac.

Celowość zależy od Was, w zależności od warunków terenowych.

Chodzi więc o uchwycenie widowisk i zapewnienie sobie kontroli. Podejście do pracy referenta społ.-politycznego musi mieć na uwadze poziom wyrobienia politycznego i urzędniczego oraz politykę personalną Starostwa. Nie możemy wymagać, by administracja przytrzymywała na tym samym stanowisku do bardziej odpowiedzialnej pracy człowieka zdolnego. Chodzi o to, by jak najprędzej wprowadzić nowego pracownika w tok [-].

Zależy od okoliczności i warunków miejscowych – co lepsze, czy zjazdy w WU, czy WUKP, czy wyjazdy w teren. Wszystko zmierza do tego celu. Chodzi bowiem o zaznajomienie się z tym, jak referent społ.-polityczny pracuje u siebie na miejscu. Droga, którą WUKP zaznajomi się bezpośrednio z warunkami terenowymi – czy na podstawie raportu referenta widowiskowego, czy przez kontrolera, jest obojętna, byle dała pozytywne rezultaty.

Dotychczas naczelnicy WUKP nie korzystali z przyznanego im etatu kontrolera terenowego. Kontrola jest ważna po każdej linii: widowisk, drukarń, druków ulotnych, co dla polityki urzędu jest rzeczą ważną. Podwyżka uposażenia referentów społ.-polit. jest rzeczą skomplikowaną. Nie zależy tylko od nas.

Premie będą wypłacane. Będzie ich mało, ale będą. Na odprawach należy je wręczać, aby inni mieli przykład, że za dobrą i wydajną pracę zostają wyróżnieni.

Naczelnik WUKP w Rzeszowie zażądał od MO i gmin wykazów imprez granych na ich terenie. W zestawieniu z własnymi wykazami będzie mieć

<sup>133</sup> Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dn. 27 X 1933 r. – Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych. Zob. <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU-19330850632+1968%2407%2417&min=1> [dostęp 8 II 2017 r.].

### Ob. Wierzbicka – Kraków

W WUKP istnieje terenowy i organizacyjny podział kartotek.

### Referent Laskowska

Przy podawaniu zespołów nie należy wskazywać ich trasy, gdyż [-] tego nie potrzebuje.

### Nacz. Kozłowska

Kartoteka sztuk jest potrzebna, aby wiedzieć coś o sztuce. Kartoteka zespołów – dla orientowania się, kto gra w danym powiecie. Prowadzenie powyższych kartotek pozostawia się do uznania referentów widowiskowych.

Chodzi głównie o sprawozdania, które winny być opisowe, [-] jak sztuka była przyjęta i wystawiona, z rozbiciem na teatry amatorskie i zawodowe.

### Insp. Ternowy Żółtak

Określić należy nazwę zespołu. Szereg zespołów nie ma nazwy. Należy więc określać je w ten sposób: ZMP-Sochaczew, OMP-Tuchola itp.

### Nacz. Kozłowska

Przy przesyłaniu sztuki do oceny należy podawać: tytuł, autora, teatr, reżysera i własną ocenę z własnym wnioskiem, chociaż byłby błędny. Można przecież czasem uzasadnić sztukę potrzebą terenu czy inną przyczyną. Musimy więc mieć wskazówki. Terenowa ocena WUKP będzie wiążącą dla GUKP. Oceny muszą być opracowane i wnioski sformułowane.

Dla wyświelenia trudności w ocenie, czy dany teatr jest objazdowy, czy nie, należy się kierować tym, że teatr objazdowy to taki teatr, który przyjechał z innego województwa. Na terenie danego województwa teatr objeżdżający jest teatrem stałym.

### Ob. Szercowa – Wałbrzych

W sprawie repertuaru teatralnego, chcielibyśmy korzystać z repertuaru radzieckiego tłumaczonego na język polski. Gdzie go szukać?

pełny obraz działalności widowiskowej na tamtym terenie.

Ingerencje muszą być respektowane.

#### Nacz. Dyrektor Bida

W dyskusji wyłowiliśmy główne rzeczy, a mianowicie te, do których doszedł szereg WUKP, a więc że mimo tych licznych trudności i narzucanych niskich środków i uposażeń na lokomocję, można sobie pracę zorganizować. Można wypracować metodę i trzeba, i to jest zadaniem Waszym. Od referentów społ.-polit. nie można oczekiwać wiele, ludzie w powiecie dobrzy pójdą wyżej, zdani jesteśmy na element średni. Musimy jednak umieć i z tym zorganizować sobie pracę.

Narzekać jest łatwo. Ale zwłaszcza praca referenta widowiskowego przy biurku nie jest dobrą pracą. Praca powinna być kontrolowana w terenie dla poznania go, inaczej będzie złą pracą. Jako cenzorzy, referenci społ.-polit. nigdy nie będą mogli nas zastąpić. Zadanie nasze to uchwycić wszystkie zespoły amatorskie, mieć obraz tego, co się dzieje w terenie i tego od Was oczekujemy.

#### Nacz. Nowakowski<sup>134</sup>

Sprawozdawczość posiada wielkie znaczenie. Należy teraz pracę naszą zilustrować, zobrazować, aby stała się wytyczną dla ulepszenia naszych dążeń. Jest to sprawa dostarczenia materiału do opracowania i rozpracowania. Dowolność istniejąca do tej pory musi się skończyć. Te wykazy, które przychodzą do nas, nie są biurokratyczną pracą. Chodzi nam o jej uproszczenie i o obraz pełnej pracy w powiecie i w całym kraju. Projekty sprawozdawczości są Wam przedstawiane. Założenia, którymi kierowaliśmy się, czerpane są ze źródeł sprawozdawczości referentów społ.-polit.

Doszliśmy do wniosku, że należy od nich żądać informacji minimalnych, tak, że cały ciężar pracy będzie się opierał na WUKP.

Referenci społ.-polityczni będą prowadzili rejestry, do których objaśnienia są dołączone.

---

<sup>134</sup> Prawdopodobnie Stefan Nowakowski, w okresie 5 IX 1946 – 31 III 1949 r. zatrudniony w GUKPPiW jako starszy cenzor (zarazem szef Działu Prasy i Radia), Kierownik Referatu Oceny Czasopism, a następnie pełniący obowiązki szefa Działu Głównego.



repertuaru amatorskich zespołów, którym należy wpoić, że nam nie zależy na wtrącaniu, ale na pomocy teatrowi amatorskiemu.

W dziedzinie widowisk w treści religijnej zachowanie umiaru i wstrzymanie się od awanturnictwa kulturalnego jest b. pożądane.

Zalecenia rządu i partii są wyraźne w tych sprawach. Tam, gdzie [-] tendencje polityczne, jawne czy zakamuflowane, tam trzeba rolę [-]. Nie należy jednak eliminować w ogóle ze sceny tematów religijnych w sztukach ludowych, w których problematyka moralna ma zabarwienie chrześcijańskie, nie należy usuwać pierwiastka religijnego, czasem nam on może pomóc. Nie leży np. w naszym interesie usuwanie sztuk, które rozważają problem spędzania płodu lub wierności małżeńskiej z punktu widzenia religijnego.

Na scenie polskiej wesoły i zdrowy śmiech jest pożądany, chociaż nawet dowcip czy sytuacja, które go wywołują, nie mogły być uznane za pozytywne na 100%. Mamy na naszej widowni jeszcze sporo ludzi o moralności drobnomieszczańskiej, z których chcemy zrobić naszych sojuszników, których chcemy przeciągnąć na naszą stronę. Im też musimy dać pewną „strawę duchową”. Wygodnie nam to robić właśnie drogą humoru – czasem właśnie drobnomieszczańskiego, nawet z lekkim reakcyjnym odcieniem.

Jeżeli w programie składanym, którego wydźwięk jest pozytywny, znajdzie się jakiś numer o charakterze drobnomieszczańskim, cenzorsko wątpliwym, to nie należy tego numeru wycofywać.

Natomiast drobnomieszczańska pornografia jest niedopuszczalna, bo upadła smak artystyczny i na najniższy poziom ściąga skalę odczuwania artystycznego człowieka. Tego nie chcemy.

Nie wolno nam zamknąć się w czterech ścianach urzędu czy nawet na widowni. Musimy mieć kontakty z czynnikami społecznymi i politycznymi, których uwaga na sprawy kultury jest teraz szczególnie wyostrzona. Wymiana zdań z tymi czynnikami jest więcej niż wskazana.

Przebudowa życia kulturalnego zmusza cenzora do śledzenia życia kulturalnego poza granicami, w Zw. Radzieckim i krajach demokracji ludowej.

Krytyka w Zw. Radzieckim wystąpiła ostro przeciwko tym, którzy po linii formizmu i estetyzmu nie doceniali i poniżali sztuki radzieckie o wielkich wartościach ideologicznych dlatego, że pod względem dojrzałości scenicznej czy montażu mogły budzić takie czy inne zastrzeżenia. Społeczne i wychowawcze wartości tych sztuk – dla ich przeciwników są bez znaczenia. Takie stanowisko

### Nacz. Kozłowska

Dla ułatwienia sobie pracy, każdy z referentów widowiskowych zaprowadzi sobie zeszyt, wpisując doń to, co tego dnia zrobił, z podziałem na rodzaje teatrów. Pod koniec miesiąca ma wyraźnie ilość ocenzonego sztuk. Oceny tych sztuk są dla nas cenne, zwłaszcza gdy nadejdzie ich kilka, mamy materiał porównawczy.

Do Was należą sprawozdania miesięczne. Gdy jednak zdarzy się coś nieprzewidzianego, trzeba natychmiast o tym telefonicznie zawiadomić GUKP, a w raporcie miesięcznym wzmiankę o tym poczynić.

Ingerencje muszą być dokonywane na arkuszu ingerencyjnym z wykazaniem wszelkich zmian.

Wycinki z gazet otrzymujemy nie w takim stanie, jak należy. Muszą być ułożone i popodklejane [*sic!*] porządnie.

### Dyskusja nad sprawozdawczością

#### Nacz. Nowakowski

W zasadzie druki przeznaczone są dla referentów społ.-polit., które WUKP po otrzymaniu musi przejrzeć i pouczyć referentów społ.-polit. o błędach, które ewnt. popełnili przy ocenach.

Należy również zwrócić uwagę referentom społ.-polit. na temat sporządzania ocen w świetle warunków terenowych.

Rubryki są tak ułożone w wykazach dla widowisk i filmów, aby referenta społ.-polit. zmusić do właściwego kontrolowania. Musi sprawdzić legitymację także.

Proszę o ścisłe przestrzeganie naszych wskazówek dla ułatwienia pracy ewidencyjnej i sprawozdawczej.

### Inspektor terenowy Żółtak

W związku z filmami. Wydział Filmów wychodził z założenia, że ponieważ filmy są kontrolowane centralnie, chodzi nam o niedopuszczenie do wyświetlania tych filmów, które się dla danego klimatu i terenu nie nadają, wobec czego prosi o uwagi, czy dany film jest odpowiedni na dany teren i o niezwłoczne o tym informowanie GUKP. W sprawozdaniu należy tylko zaznaczyć, że uwagi o tym filmie zostały już zakomunikowane. Nie należy przysyłać treści filmu, gdyż znamy ją.

### Ob. Wirecki – Katowice

Imprezy sportowe mają czasem podłoże polityczne, narodowościowe z silnym nawet czasem akcentem niechęci. Niestety nie mamy na to wpływu.

Wystawy także winny być kontrolowane.

### Ob. Wysocka – Lublin

Kartoteka sztuk jest prowadzona alfabetycznie z uwzględnieniem podziału teatrów na różne rodzaje.

System przesyłania w porządku alfabetycznym sprawozdań jest konieczny.

### Nacz. Kozłowska

Kartotekę zespołów, jeżeli przynosi korzyści, można prowadzić, konieczna jednak nie jest.

### Inspektor Terenowy Żółtak

Kwestia prowadzenia kartotek jest zbędna, gdyż w praktyce okazuje się, że następuje tylko zbytek zużycie papieru i nastęrcza dużo żmudnej pracy.

Rejestracja zespołów jest konieczna ze względu na skład osobowy. WUKP winien prowadzić kartotekę teatrów zawodowych dla otrzymania przekroju, co w danym sezonie grały.

### Referent Laskowska

Kartoteka zespołów amatorskich jest także potrzebna. Musimy wiedzieć, jak się rozwijają, co grają i jak się kształtuje praca ugrupowań politycznych i społecznych na tym polu.

### Ob. Wysocka – Lublin

Niezbędne jest prowadzenie kartoteki sztuk, na której wpisuje się skład osobowy i sztuki grane.

### Ob. Kąkolewski – Częstochowa

Zamiast kartoteki sztuk WUKP wprowadził recenzje i skorowidz kartoteki zbiorowej.

### Ob. Wierzbicka – Kraków

W WUKP istnieje terenowy i organizacyjny podział kartotek.

### Referent Laskowska

Przy podawaniu zespołów nie należy wskazywać ich trasy, gdyż [-] tego nie potrzebuje.

### Nacz. Kozłowska

Kartoteka sztuk jest potrzebna, aby wiedzieć coś o sztuce. Kartoteka zespołów – dla orientowania się, kto gra w danym powiecie. Prowadzenie powyższych kartotek pozostawia się do uznania referentów widowiskowych.

Chodzi głównie o sprawozdania, które winny być opisowe, [-] jak sztuka była przyjęta i wystawiona, z rozbiciem na teatry amatorskie i zawodowe.

### Insp. Ternowy Żółtak

Określić należy nazwę zespołu. Szereg zespołów nie ma nazwy. Należy więc określać je w ten sposób: ZMP-Sochaczew, OMP-Tuchola itp.

### Nacz. Kozłowska

Przy przesyłaniu sztuki do oceny należy podawać: tytuł, autora, teatr, reżysera i własną ocenę z własnym wnioskiem, chociaż byłby błędny. Można przecież czasem uzasadnić sztukę potrzebą terenu czy inną przyczyną. Musimy więc mieć wskazówki. Terenowa ocena WUKP będzie wiążącą dla GUKP. Oceny muszą być opracowane i wnioski sformułowane.

Dla wyświelenia trudności w ocenie, czy dany teatr jest objazdowy, czy nie, należy się kierować tym, że teatr objazdowy to taki teatr, który przyjechał z innego województwa. Na terenie danego województwa teatr objeżdżający jest teatrem stałym.

### Ob. Szercowa – Wałbrzych

W sprawie repertuaru teatralnego, chcielibyśmy korzystać z repertuaru radzieckiego tłumaczonego na język polski. Gdzie go szukać?

### Ob. Panecki – Wrocław

Sprawa popularyzacji filmu radzieckiego. Należy filmy te grać w kinach reprezentacyjnych. Trzeba to załatwić w OZK<sup>135</sup>.

### Dyr. Karpowski

Wyczerpaliśmy porządek narady. Zamykając obrady wypadnie zacząć od uwagi natury ogólnej. W referatach wstępnych zostały scharakteryzowane drogi rozwojowe kultury polskiej i nowe drogi repertuaru. Wkraczając w okres budowy podstaw socjalizmu, wkraczamy w budowę repertuaru teatru w Polsce, który odpowiadałby celom i zadaniom naszym. Jako cel stawiamy sobie na scenach polskich realizm socjalistyczny. Nasz stopień rozwoju społecznego jest niższy od Związku Radzieckiego, więc nie tylko sztuki o konsekwentnych założeniach realizmu socjalistycznego będą grane. Żadnych rewolucji w życiu kulturalnym i awanturnictwa nie zamierzamy wprowadzać. Nie trzeba zaczynać od zupełnie czegoś innego i zatrzaskiwać drzwi za starym, ale czasem dobrym repertuarem. Przy wszystkich błędach naszego teatru, teatr zawodowy jednak potrafił odbudować scenę, ściągając nowego widza – człowieka pracy – do teatru.

Nie jesteśmy ośrodkiem dyspozycyjnym, nie od nas zależy układ repertuaru, a najlepiej nawet ustawiony repertuar może dać wyniki negatywne. Zagadnienie inscenizacji i interpretacji roli – to do nas należy, gdyż my jesteśmy pierwszymi widzami sztuki. Tu nasza rola olbrzymia. Myślę, że nie powinno odbyć się na scenie zawodowej przedstawienie, którego próba generalna nie byłaby przez nas obejrzana.

Na scenie polskiej nie możemy pracować tylko z tymi ludźmi, którzy nam odpowiadają. Musimy znaleźć sposób podejścia do wszystkich ludzi teatru[?], aby ich skłonić do pójścia po naszej linii ideowej i nie tylko [-] argumentu rozumowego, ale zainteresować ich uczuciowo naszą wizją teatru.

Teatry amatorskie nie tylko są liczniejsze i rozmieszczone tam, gdzie nie ma i nie będzie prędko teatru zawodowego, ale mają dzięki swojej [-] łatwość sprowadzenia dużej ilości konsumenta teatralnego. Należy się starać, aby teatry amatorskie przez swoją interpretację nie spaczyły jego smaku, gustu, nie stępiły jego wrażliwości. Mamy poważny wpływ na linię

---

<sup>135</sup> Okręgowy Zarząd Kin.

repertuaru amatorskich zespołów, którym należy wpoić, że nam nie zależy na wtrącaniu, ale na pomocy teatrowi amatorskiemu.

W dziedzinie widowisk w treści religijnej zachowanie umiaru i wstrzymanie się od awanturnictwa kulturalnego jest b. pożądane.

Zalecenia rządu i partii są wyraźne w tych sprawach. Tam, gdzie [-] tendencje polityczne, jawne czy zakamuflowane, tam trzeba rolę [-]. Nie należy jednak eliminować w ogóle ze sceny tematów religijnych w sztukach ludowych, w których problematyka moralna ma zabarwienie chrześcijańskie, nie należy usuwać pierwiastka religijnego, czasem nam on może pomóc. Nie leży np. w naszym interesie usuwanie sztuk, które rozważają problem spędzania płodu lub wierności małżeńskiej z punktu widzenia religijnego.

Na scenie polskiej wesoły i zdrowy śmiech jest pożądany, chociaż nawet dowcip czy sytuacja, które go wywołują, nie mogły być uznane za pozytywne na 100%. Mamy na naszej widowni jeszcze sporo ludzi o moralności drobnomieszczańskiej, z których chcemy zrobić naszych sojuszników, których chcemy przeciągnąć na naszą stronę. Im też musimy dać pewną „strawę duchową”. Wygodnie nam to robić właśnie drogą humoru – czasem właśnie drobnomieszczańskiego, nawet z lekkim reakcyjnym odcieniem.

Jeżeli w programie składanym, którego wydźwięk jest pozytywny, znajdzie się jakiś numer o charakterze drobnomieszczańskim, cenzorsko wątpliwym, to nie należy tego numeru wycofywać.

Natomiast drobnomieszczańska pornografia jest niedopuszczalna, bo upadła smak artystyczny i na najniższy poziom ściąga skalę odczuwania artystycznego człowieka. Tego nie chcemy.

Nie wolno nam zamknąć się w czterech ścianach urzędu czy nawet na widowni. Musimy mieć kontakty z czynnikami społecznymi i politycznymi, których uwaga na sprawy kultury jest teraz szczególnie wyostrzona. Wymiana zdań z tymi czynnikami jest więcej niż wskazana.

Przebudowa życia kulturalnego zmusza cenzora do śledzenia życia kulturalnego poza granicami, w Zw. Radzieckim i krajach demokracji ludowej.

Krytyka w Zw. Radzieckim wystąpiła ostro przeciwko tym, którzy po linii formizmu i estetyzmu nie doceniali i poniżali sztuki radzieckie o wielkich wartościach ideologicznych dlatego, że pod względem dojrzałości scenicznej czy montażu mogły budzić takie czy inne zastrzeżenia. Społeczne i wychowawcze wartości tych sztuk – dla ich przeciwników są bez znaczenia. Takie stanowisko

właśnie zostało napiętnowane. Dorobek myśli krytycznej w dziedzinie teatralnej w Zw. Radzieckim nie może być obcy naszym cenzorom.

We współpracy z czynnikami społecznymi i politycznymi mogą zaistnieć kontrowersje. Należy czynniki te przekonać argumentami popartymi mocną postawą. Wolno ustąpić tylko wówczas, gdy się samemu zostało należycie przekonany. Starajcie się sprawę przenosić do GUKP w wypadkach ważniejszych.

Stwierdzam, że w Waszych wypowiedziach widać pełną świadomość służbowych obowiązków, gorliwość i zrozumienie. W analizie sztuk wykazaliście słuszny, zdrowy sąd i mimo że w formowaniu tego sądu odegrały niezawodnie rolę krytyki literackie, godzicie się tylko ze słusznymi, a niesłuszne odrzucacie. W terenie nie można stwierdzić jakichś ważnych przeoczeń z zakresu widowisk.

Może za wiele liberalizmu wykazaliście w minionym okresie i my też, jeśli chodzi o repertuar zawodowych scen. Sądzę, że jednym z konkretniejszych[?] osiągnięć naszej narady będzie to, że do gorliwości w wykonywaniu swych obowiązków, do trafności sądów i ocen, dodacie jeszcze konsekwentne i umiejętne przeprowadzenie swego zadania, co będzie dalszą cegiełką przy budowie naszej nowej socjalistycznej kultury.

Koniec

**Krzysztof Boroda, Katarzyna Kościewicz**  
(Uniwersytet w Białymstoku)

## **Cenzurowanie widowisk w 1949 roku w świetle statystyki Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk**

W artykule prezentowane są dane przestrzenno-statystyczne zgromadzone przez Wydział Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW). Pochodzą one ze „Sprawozdania statystycznego za 1949 r.” opracowanego na potrzeby urzędu przez Dział Ogólny. Materiał, na podstawie którego zwizualizowano za pomocą map i wykresów cenzurowanie widowisk w 1949 r. w Rzeczypospolitej Polskiej, przechowywany jest w Archiwum Akt Nowych w Warszawie w zespole GUKPPiW pod sygnaturą VI/1.

Analiza przestrzenno-statystyczna kontroli widowisk<sup>1</sup> w 1949 r. ma charakter próbny, a jej celem jest otworzenie dyskusji nad przydatnością takiej prezentacji danych do interpretacji zjawiska cenzury w PRL-u. Dane statystyczne z 1949 r. w dalszej kolejności należałoby zestawić z danymi zarówno dla okresu tużpowojennego, jak i dla lat późniejszych, a także poszerzyć je o liczby dotyczące wyników kontroli prowadzonych przez inne wydziały GUKPPiW.

---

<sup>1</sup> Terminu „widowiska” używamy w artykule zgodnie z nomenklaturą GUKPPiW. Oznacza on: teksty sztuk teatralnych, scenariusze widowisk i imprez rozrywkowych oraz przedstawienia teatrów zawodowych (stałych i objazdowych), amatorskich, a także występy o charakterze rozrywkowym (muzyczne, muzyczno-słowne, kabaretowe i inne).



Wybór 1949 r. dla analizy statystyk pokontrolnych Wydziału Widowisk nie jest przypadkowy. Cenzurowanie teatru, jeszcze w drugiej połowie lat 40., nie miało charakteru jednorodnego. Stało się zadaniem priorytetowym dopiero w 1949 r. Wskazuje na tę datę zapis odprawy krajowej z tegoż roku<sup>2</sup>. Dyrektor Karpowski, omawiając działanie urzędu cenzury po wojnie, podkreśla, że dotychczas strategicznym celem instytucji kontrolującej życie publiczne w Polsce było cenzurowanie prasy i książek:

[...] na ostatni plan [...] przesuwane były widowiska. Przy czym [...] traktowaliśmy sprawy widowiskowe w sposób niewłaściwy, nie uwzględniając szczególnej właściwości problemu kontroli widowisk i specyfiki pracy cenzora widowiskowego, które przecież różnią się od pracy cenzora publikacji periodycznych czy nieperiodycznych.

Koniec dekady lat 40. należy zatem uznać za okres wzmożonej pracy instytucji centralnych i wojewódzkich nad kontrolą tego obszaru życia kulturalnego, który dotyczył widowisk. Służyć miał temu rozpoczęty w 1945 r. proces upaństwowienia teatrów, powołana w 1946 r. Komisja Repertuarowa działająca przy Departamencie Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki, utworzenie w 1947 r. przy teatrach Komisji Programowych zamienionych dość szybko w Rady Artystyczne o ustalonym przez MKiS składzie, ogłaszanie ministerialnych konkursów na sztuki teatralne i inscenizacje<sup>3</sup>, tworzenie list sztuk wycofanych i planów repertuarowych oraz opracowanie sześcioletniego planu z zakresu teatrów i widowisk<sup>4</sup>.

Zarządzenia Ministerstwa Kultury i Sztuki z 1949 r. doprowadziły do przemianowania teatrów dramatycznych w trzydzieści sześć przedsiębiorstw państwowych działających w czternastu miastach wojewódzkich i sześciu powiatowych. Od tego roku zaczęły działać w teatrach, podobnie jak

<sup>2</sup> AAN, GUKPPIW, sygn. 421, t. 197/2, „Protokół z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowiskowych odbytej w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniach 7, 8 i 9 lutego 1949 r.”. Zob. w niniejszej książce, s. 21-90.

<sup>3</sup> W latach 40. i 50. organizowano je trzykrotnie: Festiwal szekspirowski (1947), Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich (1949) oraz Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych (1951). Zob. M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Warszawa 1981, s. 18-19.

<sup>4</sup> E. Wysińska, *Teatry dramatyczne powojennego pięćdziesięciolecia*, w: *Encyklopedia Kultury polskiej XX w.: teatr – widowisko*, pod red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 62-64.

w innych przedsiębiorstwach, Podstawowe Organizacje Partyjne. Organem zarządzającym teatrami ustanowiono 8 września 1949 r. Generalną Dyрекcyję Teatrów, Oper i Filharmonii, którą po dwóch latach działalności przekształcono w Centralny Zarząd Teatrów. 1949 r. to także likwidacja Związku Artystów Scen Polskich i powołanie w jego miejsce Związku Pracowników Sztuki i Kultury, II Plenum KC PZPR, na którym pojawił się apel Bolesława Bieruta o większą pracę nad upolitycznieniem kultury czy wreszcie I Krajowa Narada Teatralna w Oborach uznawana przez teatrologów za rzeczywistą „cezurę pomiędzy tym, co było dorobkiem wielu pokoleń uwieńczonym dokonaniem teatru międzywojennego, a tym wszystkim, co się zdarzyło na scenach PRL-u”<sup>5</sup>. Działania poprzedzające 1949 r. i go obejmujące miały dalekosiężny wpływ na scenę polską przez wiele lat<sup>6</sup>. Był on wywierany, jak wskazują dokumenty cenzury, za pomocą radykalnych narzędzi. Miały one doprowadzić do „oczyszczenia przedpola” z tego wszystkiego, „co mogłoby zagrozić monopolowi komunistycznej władzy i idei”<sup>7</sup>.

Intensywnej pracy nad poprawnością ideologiczną prezentowanych publiczności treści towarzyszyło w łonie instytucji GUKPPiW wypracowanie odpowiedniego instrumentarium, służącego efektywnej ocenie życia teatralnego. Zadania stawiane przed Wydziałem Widowisk pod koniec lat 40. należały do dość rozległych:

Materiał badań, na których się opieramy, to przede wszystkim działalność teatrów zawodowych stałych, działalność zespołów zawodowych, objazdowych i działalność zespołów amatorskich. Aczkolwiek do czynności Wydziału Teatrów należały poza tym takie sprawy, jak kontrola płyt, programów teatralnych, wystaw i programów wystaw, plakatów teatralnych i afiszów lub takie zadania, jak ocena roczników czasopism teatralnych i działów teatralnych w czasopismach literackich (na zlecenie Wydziału Kultury i Oświaty KC PZPR), czy też stale dokonywana na rzecz Działu Wydawnictw Nieperiodycznych GUKP-PIW ocena utworów scenicznych, przeznaczonych do druku – tamte 3

<sup>5</sup> M. Napiontkowa, *Teatr polskiego października*, Warszawa 2012, s. 41.

<sup>6</sup> E. Wyśińska, dz. cyt., s. 64-65; M. Napiontkowa, dz. cyt., s. 28-48; M. Fik, *Misje i przypadki powojennego teatru*, „Twórczość” 1979, nr 10.

<sup>7</sup> Zob. M. Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003, s. 19, 31-35.

Działy (teatry zawodowe stałe, zespoły zawodowe objazdowe i zespoły amatorskie) są głównym przedmiotem kontroli<sup>8</sup>.

Zastanawiano się także nad kształtem kartotek rejestrujących zespoły amatorskie, przedstawiane do kontroli sztuki czy też skład osobowy zawodowych zespołów teatralnych. Celem tych zabiegów była przede wszystkim eliminacja z repertuaru teatralnego autorów i tekstów ocenionych przez komunistów negatywnie oraz ukrócenie działalności tzw. „dzikich” zespołów, czyli działających bez zezwolenia i prezentujących publiczności treści niezgodne z obowiązującą linią polityczną. Analizując dane statystyczne Urzędu musimy pamiętać o tym, że z każdym rokiem jego funkcjonowania wydłuża się lista tytułów z „zapisem”, które tylko w ograniczonym stopniu funkcjonują w obiegu kontrolnym. Są one z powodów pragmatycznych, czyli przewidywanych problemów z drukiem czy wystawieniem, rzadko zgłaszane przez wydawców bądź organizatorów przedstawień. Dramaty wycofane ze scen były również wycofywane z księgarń, co miało w sposób drastyczny ograniczać ich dostępność<sup>9</sup>. Niejednokrotnie zgłaszano je do wystawienia ponownie, już pod zmienionym tytułem, co sygnalizują cenzorzy, domagając się usprawnienia metod pracy urzędu. W odniesieniu do teatraliów, teatrów i widowisk sprzyjać miało temu wprowadzenie sprawozdawczości typu statystycznego. W 1948 r. wydano zarządzenie o dokonaniu spisu i ocen wszystkich sztuk granych na terenie poszczególnych województw. Wojewódzkie Urzędy zobowiązane były do przesyłania do warszawskiej centrali raportów dotyczących teatraliów i teatrów. Jak wynika ze sprawozdania GUKPPiW za lata 1949-1950, były one wysyłane w rytmie miesięcznym i składały się z:

1. sprawozdania opisowego omawiającego działalność: a) teatrów stałych miejscowych, b) teatrów stałych objazdowych, c) teatrów stałych amatorskich;
  2. sprawozdania statystycznego;
  3. rejestru tekstów zgłoszonych do kontroli i skontrolowanych.
- Sprawozdanie opisowe potrzebne jest jako obraz ogólny ruchu

<sup>8</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/9, „Krótki przegląd działalności Wydziału Teatrów GUKPPiW w latach 1949-1950“, k. 291.

<sup>9</sup> „Protokół z narady Wojewódzkich Kierowników”, dz. cyt. Zob. w niniejszej książce, s. 60.

widowiskowego na terenie województwa. Sprawozdanie statystyczne – dla zorientowania się w ilości przedstawień i ingerencji. Rejestr – dla uzmysłowienia sobie repertuaru (głównie zespołów amatorskich)<sup>10</sup>.

Główny Urząd sporządzał na ich podstawie kwartalne sprawozdania zbiorcze o charakterze opisowym i statystycznym.

W sprawozdaniu z 1949 r. ujęto, oprócz informacji dotyczących widowisk, również dane liczbowe dotyczące cenzurowania prasy, publikacji nieperiodycznych, druków ulotnych, filmów, drukarni i bibliotek oraz zestawienie zbiorcze dotyczące ogólnej liczby ingerencji przypadającej na wydział prasy, publikacji nieperiodycznych druków ulotnych, widowisk i filmów. W sprawozdaniu urzędu dane dotyczące wydziałów zostały rozpisane na wszystkie województwa oraz GUKPPiW. Wyjątek stanowi statystyka Wydziału Filmów, która obejmuje tylko dane zbiorcze dla całego kraju.

Informacje dotyczące Wydziału Widowisk odzwierciedlają dwuetapowy charakter kontroli: cenzurowane były bowiem najpierw teksty, a następnie przedstawienia na etapie próby generalnej. Ingerencje cenzorów w odniesieniu do tekstów i przedstawień (podobnie jak w przypadku wydawnictw periodycznych, nieperiodycznych, ulotnych czy też filmów) były określane w sprawozdaniu jako „drobne”, „większe” i „wycofane w całości”.

W sprawozdaniu GUKPPiW podaje się liczbę skontrolowanych tekstów i przedstawień jedynie z rozbiciem na ingerencje drobne, większe i zawieszono w całości. W ramach jednej kategorii umieszcza się zatem przedstawienia teatrów zawodowych stałych i objazdowych, przedstawienia teatrów amatorskich, jak na przykład jasełka kościelne czy przedstawienia szkolne oraz imprezy o charakterze czysto rozrywkowym, choćby występy kabaretów. Interpretując dane statystyczne podawane przez urząd w zakresie cenzurowania widowisk, należy założyć, że statystyki kontrolne dotyczą przede wszystkim przedstawień amatorskich, a jedynie w małym zakresie teatrów zawodowych. W Protokole z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowiskowych odbytej w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniach 7, 8 i 9 lutego

<sup>10</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/9, „Sprawozdawczość w Wydziale Teatrów GUKPPiW”, k. 5. Także: „Krótki przegląd działalności Wydziału Teatrów”, dz. cyt., k. 5.

1949 r. podawane są dane dotyczące powiatu wałbrzyskiego, które nie są reprezentatywne dla całego kraju, pokazują jednak rząd proporcji. Mówi się tam zatem o tym, że teatrów zawodowych w Wałbrzychu nie ma wcale, a 90% kontrolowanych sztuk to przedstawienia amatorskie. Można przyjąć, że pozostałe 10% obejmuje zespoły objazdowe<sup>11</sup>.

Takie rozłożenie ciężaru kontroli teatrów zawodowych stałych, objazdowych i amatorskich potwierdza inny dokument, a mianowicie „Krótki przegląd działalności Wydziału Teatrów GUKPPiW w latach 1949-1950”<sup>12</sup>. Czytamy w nim, że teatry zawodowe stałe nie nastęrczają wiele pracy cenzorom, ponieważ ich repertuarem zajmuje się Departament Teatru przy Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii. Inscenizowane przez te teatry sztuki nie wymagają, zdaniem sprawozdawcy, poważniejszych ingerencji<sup>13</sup>. Warto w tym miejscu przypomnieć, że GDTOF „zatwierdzała plany, egzekwowała obszernie sprawozdania okresowe, decydowała o składzie zespołów teatralnych. Kontrolowała przebieg pracy artystycznej, program prób, daty premier. Mogła ingerować w bieżące sprawy dotyczące służbowych wyjazdów, mieszkań, samochodów, a nawet drobnych wydatków”<sup>14</sup>. W 1949 r. nie było wątpliwości, jaki repertuar teatry zawodowe powinny grać. Wypowiedzi padające podczas specjalnej konferencji KC PZPR mającej miejsce 31 marca tegoż roku jasno wskazują na repertuar współczesny, w tym radziecki, nawet wówczas gdy wartościom ideologiczno-politycznym nie dorównują te artystyczne<sup>14</sup>.

Przyjęty przez GUKPPiW podział danych statystycznych nie pokazuje nam również zróżnicowania repertuarowego. Nie uzyskamy z nich zatem odpowiedzi na pytanie, czy cenzorski ołówek kreślił w większym stopniu sztuki klasyczne czy współczesne. Wiedzę o tym, który typ działalności scenicznej oraz jaki rodzaj sztuk – współczesne, dawne, polskie czy obce – dotknięty był szczególną kontrolą możemy zdobyć ze źródeł typu narracyjnego. Na przykład w Protokole z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowiskowych z lutego 1949 r. prezentowana

<sup>11</sup> „Protokół z narady Wojewódzkich Kierowników”, dz. cyt. Zob. w niniejszej książce, s. 59.

<sup>12</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/9, „Krótki przegląd działalności Wydziału Teatrów GUKPPiW w latach 1949-1950”, k. 291.

<sup>13</sup> E. Wysińska, dz. cyt., s. 64-65.

<sup>14</sup> M. Napiontkowa, dz. cyt., s. 39-40.

jest charakterystyka sezonu widowiskowego 1947/1948 teatrów zawodowych. Czytamy w niej, że „odegrane zostały 23 prapremiery polskie, 29 sztuk polskiego repertuaru klasycznego i przedwojennego, 28 sztuk obcego repertuaru klasycznego i przedwojennego, 10 prapremier repertuaru obcokrajowego współczesnego”<sup>15</sup>. Z referatu Włodzimierza Sokorskiego, wygłoszonego podczas I Krajowej Narady Teatralnej w Oborach, wynika, że te proporcje pomiędzy sztukami współczesnymi i klasycznymi mają się zdecydowanie zmieniać na rzecz tych pierwszych. Jako niewystarczające działanie uznał dbanie o odpowiedni ideologiczny wybór tekstów z repertuaru klasycznego:

[...] najbardziej nawet nowoczesna interpretacja *Dziadów* czy *Kordiana*, *Hamleta* czy też dramatu Lope de Vegi będzie niedostateczna dla wprowadzenia widza w problematykę nowej epoki, jeśli nie zostanie uzupełniona w koncepcji repertuarowej teatrem nowych socjalistycznych konfliktów życia i nowej socjalistycznej prawdy życia<sup>16</sup>.

Następstwem spotkania w Oborach było rozpisanie ministerialnego konkursu na sztukę. Nadesłano nań pięćdziesiąt siedem tekstów, z których dwadzieścia cztery uznano za wystarczająco dobre i przydzielono je do grania poszczególnym zespołom teatralnym<sup>17</sup>.

Prezentowane dane statystyczne nie do końca pokazują również sam system kontroli. Prerogatywy przekazywane cenzorom przez zwierzchników mówią wyraźnie, że celem kontroli nie jest tylko mechaniczne, czyli poprzez ingerencje i wycofania, poprawianie stanu repertuarowego. Równie istotne jest takie oddziaływanie na środowiska twórcze i decyzyjne, aby selekcja materiału następowała jeszcze przed zgłoszeniem go do GUKP-PiW. Ideałem jest zatem sytuacja, w której społeczeństwo cenzuruje się samo, na poziomie wydawnictw, teatrów, organizacji społecznych, szkół itd. Takim dość znaczącym przedpolem cenzury była między innymi publicystyka kulturalna. To w niej kształtuje się lista tytułów, problemów czy estetyk źle widzianych w teatrze. Podkreślić należy, że w dokumentacji

<sup>15</sup> „Protokół z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów”, dz. cyt. Zob. w niniejszej książce, s. 39.

<sup>16</sup> „Odrodzenie” 1949, nr 26. Cyt. za: M. Napiontkowa, dz. cyt., s. 42.

<sup>17</sup> E. Wyśńska, dz. cyt., s. 72.

GUKPPiW odnajdziemy wśród innych służbowych obowiązków cenzorów także spotkania o charakterze instruktażowym z redaktorami prasowymi czy członkami Podstawowej Organizacji Partyjnej działającymi przy określonych redakcjach<sup>18</sup>. Istotnym nieformalnym polem oddziaływania będą także realia życia politycznego po wojnie i wiążące się z tym aresztowania, zwolnienia z pracy czy szykany, które jednoznacznie wskazywały, że „ani w teatrze, ani w żadnej innej dziedzinie narodowej kultury nie ma racji bytu problem AK i powstania warszawskiego”<sup>19</sup>.

Podział danych statystycznych widoczny na wykresach i mapach odzwierciedla system sprawozdawczości przyjęty w GUKPPiW. Nie można jednoznacznie stwierdzić na podstawie materiału źródłowego, jakie konkretnie dane kryją się za podaną liczbą ingerencji. Nie wiadomo zatem, czy cenzorzy ujawniają informacje o wszystkich skreśleniach dokonanych w trakcie kontroli nad danym tekstem lub przedstawieniem (przy takim założeniu liczba ingerencji w jednym tekście lub przedstawieniu może sięgać od zera do kilku, kilkunastu czy nawet kilkudziesięciu), czy też dokonują tutaj jakiejś syntezy, sumując w odniesieniu do badanego materiału liczbę skreśleń i określając ich charakter jako drobny lub większy (w tym przypadku na jeden skontrolowany tekst lub przedstawienie mogłaby przypadać najwyżej jedna ingerencja). Sprawozdawczość urzędu utrwalona w innych dokumentach, np. sprawozdaniach miesięcznych czy kwartalnych, skłania autorów do opowiedzenia się za pierwszą z tych metod. Oddzielną kwestią pozostaje oczywiście wiarygodność tych wyliczeń.

Zależnie od zakładanego sposobu tworzenia przez Dział Ogólnej statystyk, możemy analizować dane na dwa sposoby.

Model 1: Jeśli założymy, że statystyka była tworzona w sposób prosty, to polegała na zliczeniu liczby poddanych kontroli tekstów i widowisk oraz wskazaniu liczby wszystkich ingerencji cenzorskich; wówczas badaniu możemy poddać udział tekstów i przedstawień wycofanych w ogólnej liczbie skontrolowanych (dane procentowe) oraz średnią liczbę ingerencji cenzorskich przypadających na jeden skontrolowany tekst lub przedstawienie (mapa 1-4, wykres 1-2).

Model 2: Jeśli przyjmiemy natomiast, że informacje o liczbie drobnych i dużych ingerencji w teksty i przedstawienia podlegały sumowaniu, wówczas,

<sup>18</sup> Zob. AAN, GUKPPiW 367, t. 20/17, „Listy instruktażowe dla WUKPPiW 1955 i 1956”, k. 84, 91.

<sup>19</sup> M. Jarmułowicz, dz. cyt., s. 22-23.

obok odsetka tekstów i przedstawień wycofanych, otrzymujemy odsetek tekstów i przedstawień z ingerencją cenzorską w ogólnej liczbie skontrolowanych materiałów w tych dwóch kategoriach (teksty, przedstawienia; mapa 5-6, wykres 3-5).

W artykule dane ze „Sprawozdania statystycznego za 1949 r.” prezentowane są zarówno w oparciu o pierwszy, jak i drugi model tworzenia statystyk. Skłania do tego autorów niepełna wiedza na temat sposobu prowadzenia przez GUKPPiW sprawozdawczości. Dane statystyczne dodatkowo zostały przedstawione również w formie tabelarycznej.

W przypadku pierwszego modelu tworzenia statystyki możemy stwierdzić, że w procesie kontrolowania tekstów sztuk i widowisk przed dopuszczeniem do ich wystawienia 5,63% z nich zostało zatrzymanych przez cenzurę. W porównaniu do odsetka wycofanych książek, druków ulotnych czy też wycofanych inscenizacji, jest to wartość najwyższa (Wykres 1).

Średnia liczba ingerencji cenzorskich na jeden tekst – wynosząca w skali całego kraju 0,09 – równoznaczna jest z dokonaniem jednego skreślenia na około jedenaście kontrolowanych tekstów (Wykres 2).

Wartość ta jest bardzo niska w porównaniu z poziomem ingerencji w przypadku książek, wynoszącym 0,54 i odpowiadającym dokonaniu jednego skreślenia na średnio dwie kontrolowane książki. Jest jednak zdecydowanie wyższa, niż wyliczona dla przedstawień skontrolowanych na etapie próby generalnej. W tym wypadku współczynnik 0,01 jest równoznaczny z pojawieniem się jednego skreślenia na sto kontrolowanych przedstawień.

Wyliczenia dla poszczególnych województw wskazują na wyraźnie częstszą w przypadku terenów dawnego Królestwa Kongresowego i Galicji praktykę wycofywania przez cenzurę tekstów w całości jeszcze przed wyrażeniem zgody na podjęcie przygotowań do inscenizacji (Mapa 1).

W Warszawie bowiem odmowa dotyczyła niemal 15% zgłoszonych tekstów, w Rzeszowie i Bydgoszczy około 10%, a w Białymstoku i Częstochowie mniej więcej 8%. Na Ziemiach Odzyskanych w tym samym czasie takie decyzje podejmowano zwykle w odniesieniu do jedynie 2-3% tekstów. Średni poziom drobnych i większych ingerencji cenzorskich w kontrolowane teksty miał już bardziej wyrównany charakter. W większości województw było to od 0,05 do 0,10 ingerencji na jeden tekst, co odpowiada jednemu skreśleniu na każde 10-20 tekstów. Wyższy poziom spotykamy jedynie w dwóch województwach: śląskim, gdzie było to 0,14,



oraz w kieleckim – 0,28. W przypadku tego ostatniego odpowiadało to jednemu skreśleniu na 3-4 teksty (Mapa 2).

Efekty kontroli przeprowadzanych na próbach generalnych wskazują na znacznie niższy poziom ingerencji cenzorskich na tym etapie, zarówno w przypadku wycofań przedstawień w całości, jak też wprowadzania do nich częściowych zmian. Najwyższy poziom wycofań całych przedstawień przypada na województwo warszawskie wraz z Warszawą – około 2,5% inscenizacji. W pozostałych województwach jest to mniej niż 1%, a najczęściej tego rodzaju sytuacje nie zdarzają się w ogóle (Mapa 3).

Także poziom ingerencji w materię przedstawienia jest znacznie niższy niż na etapie kontroli tekstów (Mapa 4).

Przy czym uwagę zwraca wyjątkowo wysoki – w porównaniu do innych województw – poziom ingerencji notowany w województwach: białostockim (0,068) i kieleckim (0,030).

Przy założeniu praktykowania drugiego modelu tworzenia statystyki, w skali całego kraju ingerencja cenzorska dotknęła w 1949 r. łącznie 13% tekstów sztuk i widowisk (Wykres 3).

Przy czym drobne ingerencje stanowiły 6%, większe ingerencje w tekst 2%, a 5% to teksty wycofane w całości. Zakres ingerencji na etapie prób generalnych rysuje się już jako bardzo skromny, dotyczy bowiem jedynie około 1% inscenizacji (Wykres 4).

Tak jak poprzednio, jest to poziom dużo niższy niż w przypadku cenzurowania książek, ale zarazem wyższy niż druków ulotnych (Wykres 5).

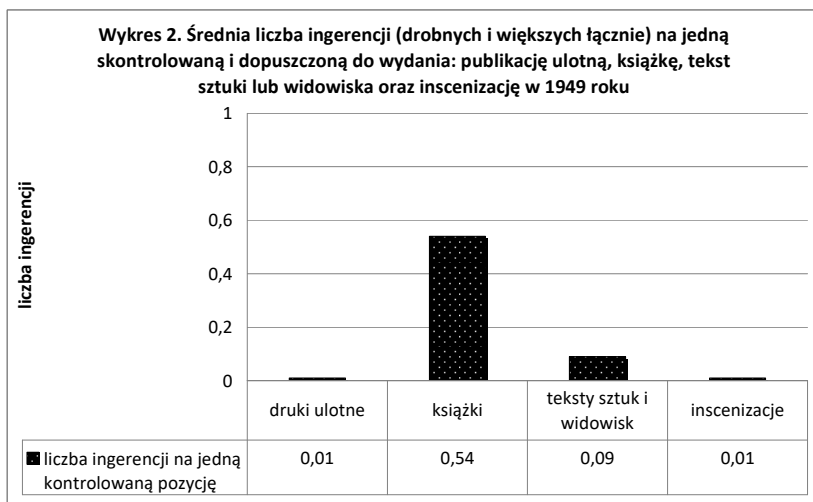
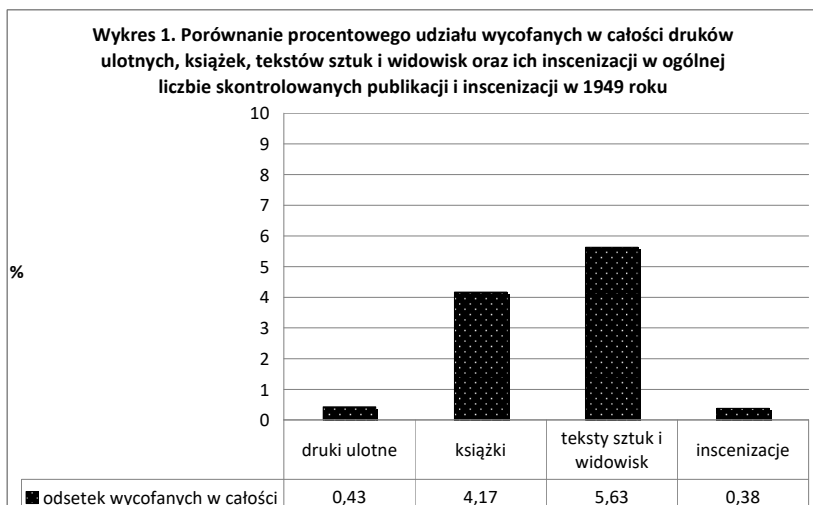
Istotniejsze różnice występują w przestrzennym zróżnicowaniu aktywności cenzury na terenie kraju. Jeśli założymy, że ingerencja (drobna, większa czy też wycofanie całego tekstu) wykazana w zestawieniach jest równoznaczna z ingerencją w pojedynczy tekst, wówczas za region o najwyższym poziomie ingerencji w teksty należałoby uznać województwo kieleckie. Ingerencje dotknęły tam blisko 34% tekstów (Mapa 5).

W większości województw ingerencja dotyczyła natomiast od 10 do 20% tekstów. Interwencje cenzorów na poziomie prób generalnych przedstawień i widowisk miały natomiast największą skalę w województwie białostockim, dotykając niemal 7% przedstawień, oraz warszawskim – 4,5%. W kieleckim było to 3%, a w śląskim około 2,5%. Na reszcie terytorium ingerencje obejmowały nie więcej niż 1-2% przedstawień (Wykres 6).

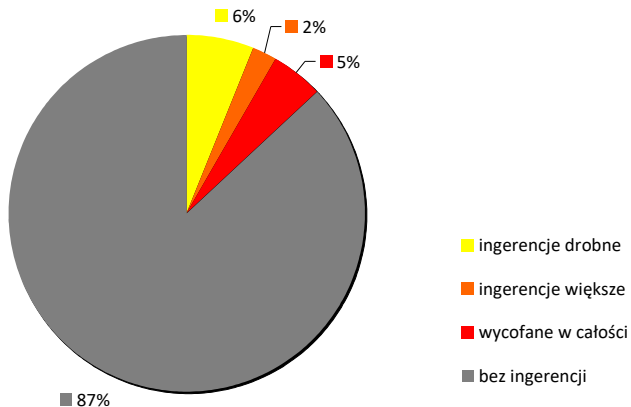
Porównanie liczonych w ten sposób interwencji cenzorskich w teksty druków ulotnych, książek, teksty sztuk i widowisk oraz w inscenizacje na etapie prób generalnych daje obraz w zasadzie identyczny, jak wyliczanie średniej arytmetycznej interwencji na jeden tekst. Najwyższy poziom dotyczyłby książek – 55%, w drugiej kolejności tekstów sztuk i widowisk – 13%. Natomiast w przypadku druków ulotnych i widowisk na poziomie prób generalnych interwencje dotyczyłyby jedynie około 1-2% (Wykres 5).

Niezależnie od zakładanego schematu tworzenia sprawozdawczości GUKPPiW, uwagę zwraca niezwykle silna presja aparatu kontroli w województwie kieleckim, gdzie średnia arytmetyczna ingerencji w przeliczeniu na jeden kontrolowany tekst sztuki czy widowiska była najwyższa w całym kraju, a odsetek odmów druku sięgał 8,5%. Także kontrola przedstawień w trakcie prób generalnych przynosi wyniki w postaci ingerencji i wycofań na poziomie znacznie wyższym niż średnia dla całego kraju. Sugeruje to, że możemy mieć do czynienia z zaostrzeniem kontroli wynikającym z czynników politycznych. Być może wpływ na to miały demonstracje przeciwko władzy odbywające się w 1948 r. w Kielcach i Radomiu. Obok województwa kieleckiego jeszcze dwa regiony można uznać za szczególnie dotkliwie cenzurowane: województwo białostockie oraz warszawskie wraz z miastem Warszawą. W przypadku tego pierwszego mamy do czynienia z wysokim, przekraczającym 7%, odsetkiem tekstów sztuk i widowisk wycofanych w całości, oraz najwyższym w całym kraju współczynnikiem ingerencji w treść przedstawień na poziomie prób generalnych – 0,068. Województwo warszawskie charakteryzuje się natomiast z najwyższym w całym kraju odsetkiem zatrzymań tekstów sztuk i widowisk oraz przedstawień skontrolowanych w trakcie próby generalnej.

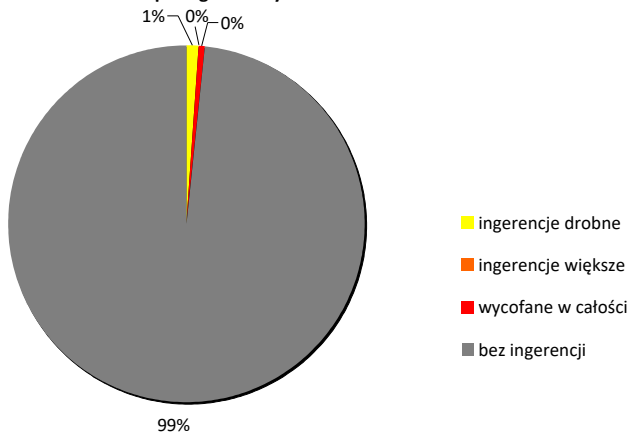
Różne efekty pracy dotyczącej cenzurowania tekstów sztuk i inscenizacji w poszczególnych wojewódzkich delegaturach GUKPPiW można tłumaczyć wielorako: aspektami politycznymi, personalnymi (rygorystyczność niektórych cenzorów) czy kulturalnymi (różne nasycenie teatrami zawodowymi i amatorskimi). Wyciągnięcie szczegółowych wniosków wymaga jednak przeprowadzenia dalszych badań.

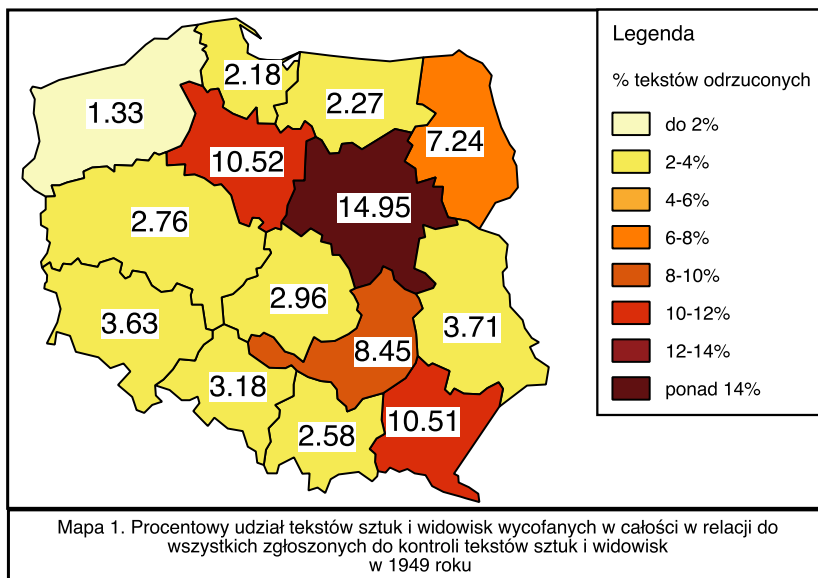
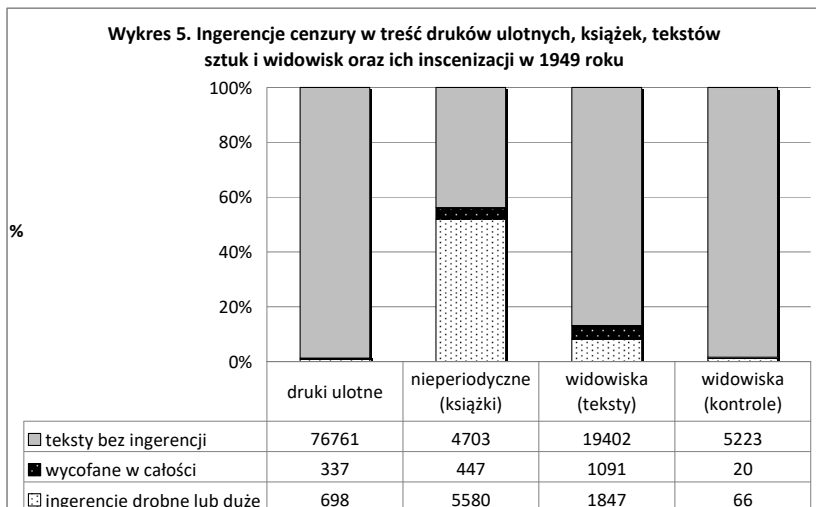


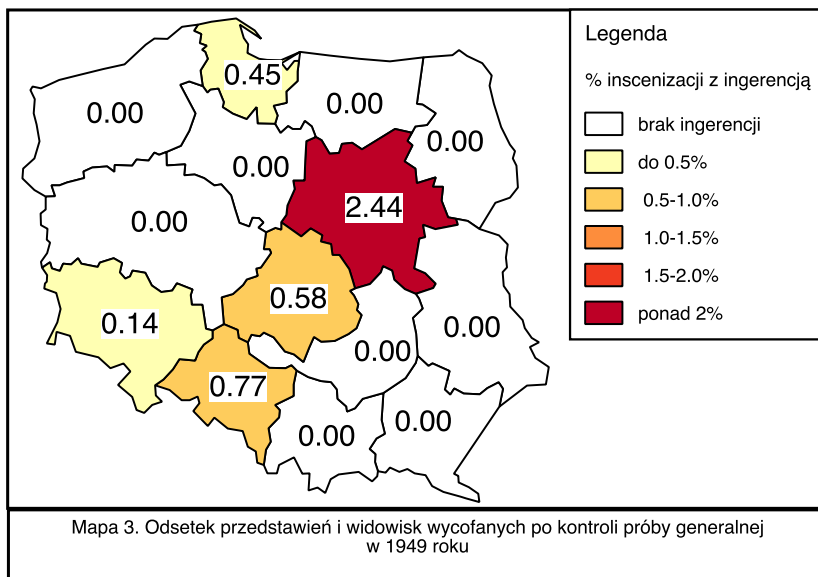
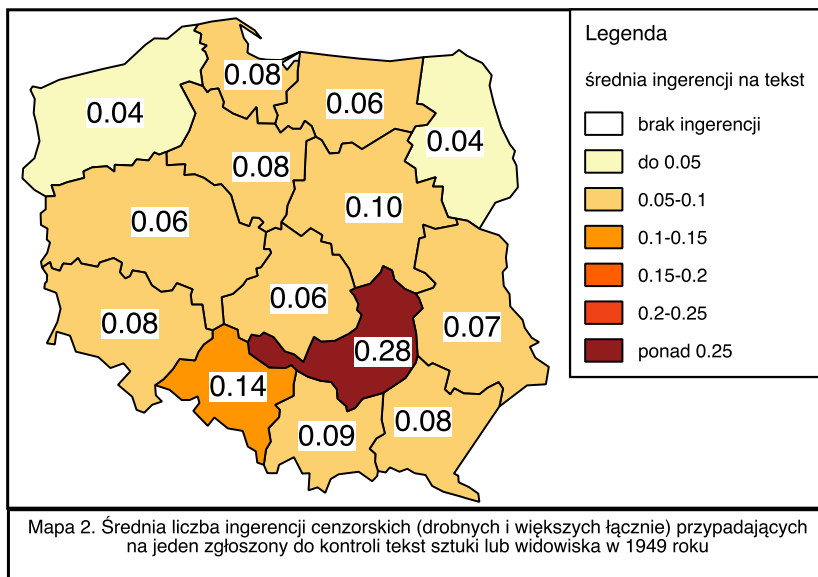
**Wykres 3. Zakres ingerencji cenzury w teksty sztuk i widowisk zgłoszonych do kontroli w 1949 roku**

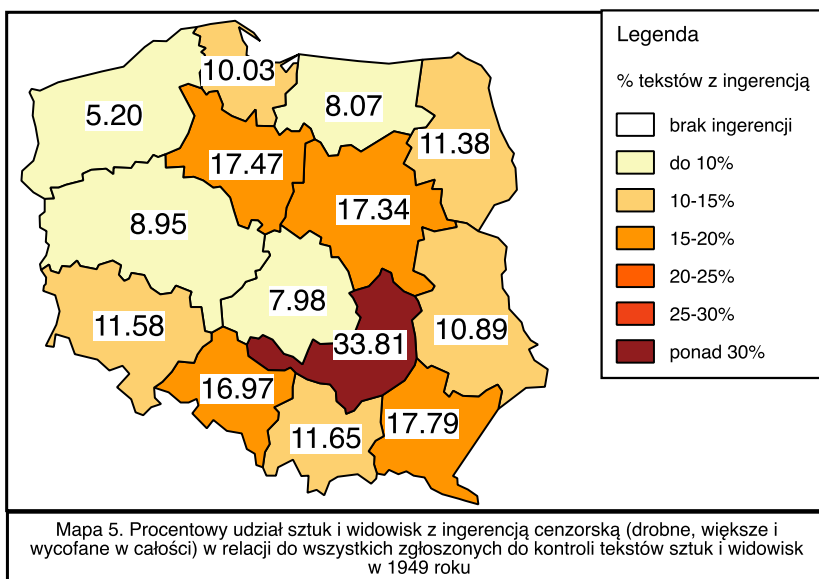
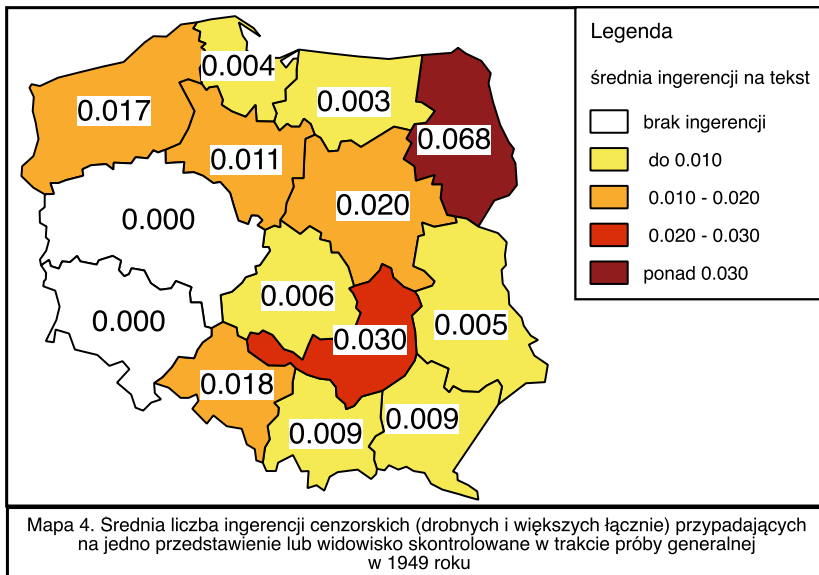


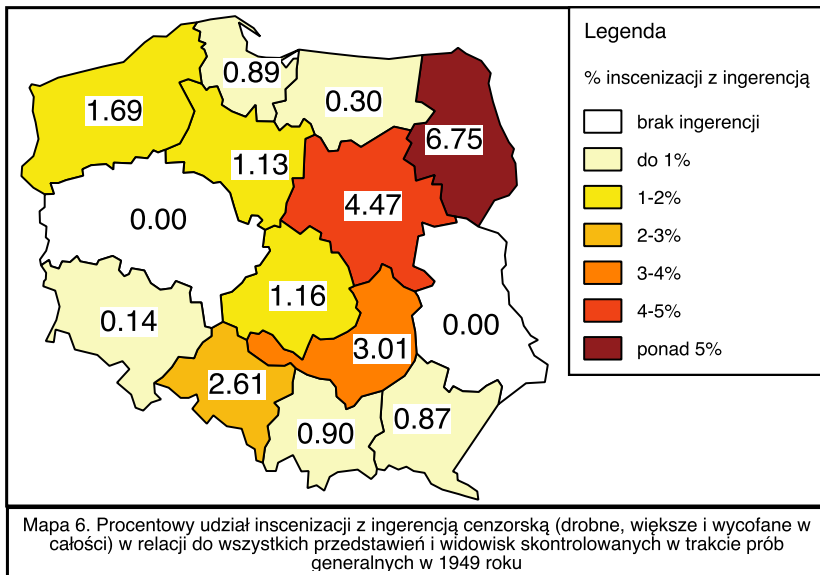
**Wykres 4. Zakres ingerencji w przedstawienia i widowiska skontrolowane w trakcie prób generalnych w 1949 roku**















# **„Sprawozdanie z Wydziału Teatrów za III kwartał 1951 r.”; „Sprawozdanie z Wydziału Teatrów GUKPPiW za rok 1951”<sup>1</sup>**

**wybór, wstęp, oprac. Wiktor Gardocki**  
(Uniwersytet w Białymstoku)

Na prezentowane materiały źródłowe składają się dwa dokumenty: „Sprawozdanie z Wydziału Teatrów za III kwartał 1951 r.” oraz „Sprawozdanie z Wydziału Teatrów GUKPPiW za rok 1951”. Sporządzono je zapewne w tym samym czasie, lecz jedynie pod drugim umieszczono dokładną datę – 21 stycznia 1952 r. Oba dokumenty, napisane na maszynie, zawierające odręczne dopiski, zostały także opatrzone różnymi, nieczytelnymi podpisami.

Dokumenty przynoszą informacje o działalności „ARTOS”-u w 1951 r., a zatem wówczas, gdy instytucja ta dopiero od ponad roku funkcjonowała jako państwowa<sup>2</sup>. Jest to bardzo istotny okres, ponieważ twórczość teatralną

---

<sup>1</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/19.

<sup>2</sup> Społeczna Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS” – stowarzyszenie działające od 7 VII 1948 r. 1 I 1949 r. w jego strukturę włączono Centralne Biuro Koncertowe, zajmujące się m.in. organizacją koncertów. 1 I 1950 r. SOIA „ARTOS” upaństwowiono, powołując do życia Państwową Organizację Imprez Artystycznych „ARTOS”. O historii „ARTOS”-u. Zob. I. Miernik, *Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS” (1950-1954)*, Toruń 2005.

w takim, zmonopolizowanym i upaństwowionym kształcie kreowano, zmagając się z licznymi problemami organizacyjnymi. Znalazły one swój wyraz w cytowanych sprawozdaniach.

Co ciekawe, część opinii prezentowanych w poniższych dokumentach przepisano z innych materiałów, pochodzących z lat 1949-1950, gdy Społeczną Organizację Imprez Artystycznych „ARTOS” przekształcano w Państwową Organizację Imprez Artystycznych „ARTOS”, czyli – „Krótkiego przeglądu działalności Wydziału Teatrów 1949-1950”<sup>3</sup>.

W dokumentach zaprezentowano wyraźny podział życia teatralnego: na teatry zawodowe, zawodowe objazdowe i amatorskie, a także podjęto próbę nadania mu funkcji propagandowo-ideologicznej, co widać najlepiej na przykładzie rekomendowanych oraz wycofanych sztuk. Znacznie mniej obszernie, właściwie lakonicznie, niż sytuację teatru, omówiono kwestie związane z działalnością Towarzystwa Wiedzy Powszechnej, Zjednoczenia Przedsiębiorstw Rozrywkowych oraz Zjednoczonych Zakładów Przemysłu Muzycznego; na marginesie wspomniano również o wystawach i koncertach.

Z lektury dokumentów wyłania się obraz POIA „ARTOS” jako instytucji zorganizowanej chaotycznie, niewydolnej w roli państwowego monopolisty, lecz mającego największy wpływ na działalność rozrywkowo-artystyczną. Próbowano wprowadzić określone standardy, na przykład klarowny podział sztuk teatralnych: klasyka polska i obca, sztuki współczesne polskie i obce, w mniejszym zaś stopniu – kabarety, rewie i operetki, a także – jak najczęstsze kontrole wydarzeń wykonywane przez referentów społeczno-administracyjnych. Wobec braków kadrowych oraz porozumienia z amatorskimi zespołami teatralnymi, postulaty te okazały się niemożliwe do zrealizowania.

Najważniejszą kwestią, jaka wyłania się z dokumentów, jest jednak organizacja życia teatralnego. Oprócz trudnej sytuacji panującej w „ARTOS”-ie spowodowanej na przykład niewystarczającą liczbą pracowników, którzy mogliby wyruszyć „w teren” i sprawdzić, jak w praktyce wyglądają przedstawienia prezentowane w dziesiątkach miejscowości, zmagano się z problemami innego rodzaju. Narzekano na kiepską współpracę z samymi artystami, którzy na przykład – wbrew wytycznym – zgłaszali wycofane niegdyś sztuki pod zmienionymi tytułami albo występowali na scenie,

---

<sup>3</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/9.

nieposiadając wymaganych zezwoleń. O ile w pierwszej sytuacji urzędnicy zwykle zauważali próbę złamania przepisów (w wielu wypadkach wynikającą z niewiedzy artystów), o tyle w drugiej – mogli zareagować już po fakcie, odnotowując „dzikie” zespoły i niezarejestrowanych w „ARTOS”-ie wykonawców. Narzekano również na niski poziom utworów; zwłaszcza programy „składane”, zdaniem urzędników, były pomyślane naprędce i bez należytej staranności, w efekcie – ich poziom artystyczny był niski. Oczywiście, odnotowano również najlepsze przedstawienia. Co ciekawe, skrupulatnie kontrolowano zarówno same teksty utworów (formułując zarzuty „językowego niedbalstwa”), jak i przedstawienia. Uwagi przekazywano POIA w obu tych aspektach.

Mimo że zespoły teatralne – mowa zwłaszcza o zawodowych objazdowych i amatorskich – miały do dyspozycji szerokie spektrum zalecanych przez „ARTOS” sztuk, w sprawozdaniach z 1951 r. oraz „Krótkim przeglądzie...” z lat 1949-1950 przewijają się te same tytuły. W drugiej połowie lat 40. istniało kilka serii wydawniczych stale dostarczających nowych utworów, zwłaszcza w poetyce realizmu socjalistycznego<sup>4</sup>, na przykład: „Biblioteka Teatrów Amatorskich” katowickiego wydawnictwa „Odrodzenie”, „Biblioteczka Świetlicowa” Książki i Wiedzy czy Biblioteczka Świetlicowa „Sztuki” warszawskiej Spółdzielni Wydawniczej Sztuka<sup>5</sup>. Krótkie formy literackie, piosenki i wiersze wydawano natomiast w ramach Biblioteki Świetlicowej Domu Wojska Polskiego warszawskiego wydawnictwa „Prasa Wojskowa”<sup>6</sup>. W pierwszej połowie lat 50. pojawiła się zaś czytelnikowa Biblioteka Świetlicowa. Niektóre serie wydawnicze spotykały się jednak z krytyką Wydziału Teatrów<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Doceniano jednak wartość również utworów klasycznych, na przykład Antoniego Czechowa, Mikołaja Gogola czy Bolesława Prusa.

<sup>5</sup> Na przykład: M. Bałucki, *Dom otwarty: komedia w trzech aktach*, Katowice 1947; W. Raort [właśc. J. Rappaport], *Posel czy kominiarz: farsa w 1 akcie*, Katowice 1948; H. Markiewicz, M. Rokoszowa, *Opowieść o Puszkynie: inscenizacja świetlicowa*, Warszawa 1949; *Szukali lepszego jutra: sztuka w 4-ach aktach wg powieści Maksyma Gorkiego „Matka”*, udratyzowali L. Gomolicki, R. Skoczka, Warszawa 1949; J.B. Priestley, *Pan inspektor przyszedł: sztuka w 1 akcie*, udratyzowali J. Brodzki, T. Żeromski, Warszawa 1949; A. Milska, M. Czernerle, *22 lipca: montaż historyczno-literacki*, Warszawa 1950.

<sup>6</sup> Na przykład: *Lenin: pieśni, wiersze, inscenizacje, fragmenty prozy*, Warszawa 1948. Z. Stolarek, *Zjednoczenie ruchu robotniczego: pieśni, utwory poetyckie, inscenizacje, fragmenty prozy*, Warszawa 1948. *Armia Radziecka: pieśni, utwory poetyckie, inscenizacje, fragmenty prozy*, Warszawa 1949.

<sup>7</sup> Wspomina się o nich na przykład w „Krótkim przeglądzie działalności Wydziału Teatrów

W prezentowanych dokumentach przytoczono niemal dziewięćdziesiąt tytułów sztuk. Większość z nich to teksty utrzymane w duchu realizmu socjalistycznego, w urzędzie określanych mianem współczesnych (na przykład utwory Marka Domańskiego, Jerzego Lutowskiego, Leopolda Rybarskiego). Mniej jest polskich utworów klasycznych, a także tekstów powstałych w okresie międzywojnia – w tym drugim wypadku trudno się dziwić, ponieważ twórczość pochodząca z tego okresu krytykowano za nihilizm, „rewiowość” i „operetkowość”. Pojawiają się twórcy zagraniczni, zarówno klasyczni, jak Maksym Gorki, Molier, George Bernard Shaw czy William Szekspir, jak i współcześni. O kwalifikacji tych drugich decydowała socrealistyczna jednowymiarowość sztuk. Warto przy tym wziąć pod uwagę sytuację teatrów na przełomie lat 40. i 50. Wszystkie placówki wówczas upaństwowiono, nakazując „realizację planu”<sup>8</sup>.

„Sprawozdanie z Wydziału Teatrów z III kwartału 1951 r.” oraz „Sprawozdanie Wydziału Teatrów GUKPPiW za 1951 r.” wpisują się chronologicznie w szereg dokumentów prezentowanych w niniejszej książce. Stanowią uzupełnienie „Protokołu z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowiskowych odbytej w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniach 7, 8 i 9 lutego 1949 r.”, ukazując rozwój „ARTOS”-u w newralgicznym okresie 1949-1950, gdy instytucję tę poddawano upaństwowieniu; zawarte w nich dane i opinie można odnosić także do późniejszych dokumentów – „Biuletynu Informacyjno-Instrukcyjnego” z 1953 r.

## Zasady edycji

W prezentowanych dokumentach zastosowano następujące zasady edytorskie: poprawiono błędy ortograficzne, uwspółcześniono pisownię niektórych wyrazów, pozostawiono natomiast błędy w przytaczanych nazwiskach i nazwach własnych, dodając adnotację „[sic!]”. Każdy utwór, wystawiany wówczas na scenie, opatrzone przypisem zawierającym informację o jego wydaniu książkowym – nawet jeśli było późniejsze niż

---

1949-1950”.

<sup>8</sup> M. Fik, *Kultura polska po Jalcie: kronika lat 1944-1981*, t. 1, Warszawa 1991, s. 130.

premiera sceniczna; w wypadku braku wydania książkowego, podano informację o gatunku oraz datę tłumaczenia. W wypadku adaptacji, na przykład *Sulkowskiego* Stefana Żeromskiego czy *Sukienki balowej* Bolesława Prusa, zamieszczono nazwisko autora opracowania lub udratyzowania utworu.

Mniej informacji podano przy tytułach wystawianych przez teatry amatorskie. Dane te są dzisiaj trudno dostępne; na temat premier lub wystawień – właściwie niemożliwe do odnalezienia i usystematyzowania. Ograniczono się zatem do podania adresu bibliograficznego ewentualnego książkowego wydania lub innych informacji o utworze, odnalezionych w „Krótkim przeglądzie działalności Wydziału Teatrów 1949-1950”.

## Dokument I.

### „Sprawozdanie z Wydziału Teatrów za III kwartał 1951 r.”

#### Teatry zawodowe

W omawianym okresie, na scenach ukazało się sporo nowych sztuk polskich. Wśród nich na uwagę zasługuje *Wzgórze 35* Lutowskiego<sup>9</sup>, utwór stanowiący dalszy etap rozwoju autora *Próby sił*.

Humor i satyra, reprezentowany był przez *Milionowe jajko* Domańskiego<sup>10</sup> i *Wesoły Pojedynek* Derbień-Gorczyńskiej<sup>11</sup> [*sic!*], w nieszczególnym jednak gatunku. W płyciźnie *Milionowego jajka* można było jeszcze doszukać się pewnych walorów, natomiast *Wesoły Pojedynek* był pozycją całkowicie nieudaną jako utwór pozbawiony wszelkich wartości, tak ideologicznych, jak artystycznych. Dziwić by się tylko należało, jakie czynniki wpłynęły na jego wystawienie. Niewątpliwym sukcesem było wystawienie Gribojedowa *Rozumnemu biada*<sup>12</sup> i Żeromskiego *Sulkowskiego*<sup>13</sup>.

Dalsze dobre pozycje to Gorkiego *Mieszczanie*<sup>14</sup> i Makarenki *Poemat*

<sup>9</sup> Jerzy Lutowski, *Wzgórze 35*, dramat (1951). Premiera: Warszawa, Teatr Domu Wojska Polskiego, 22 VII 1951 r., reż. zespół pod kierownictwem Józefa Wyszomirskiego.

<sup>10</sup> Marek Domański, *Milionowe jajko: farsa współczesna w 5-ciu obrazkach*, [b.m.] 1950. Premiera: Warszawa, Teatr Nowy, 12 VII 1951 r., reż. E. Poreda.

<sup>11</sup> Prawdopodobnie chodzi o – Jan Derbień, *Wesoły pojedynek: widowisko ludowe w 2 aktach*, [b.m., b.d.] 1950. W portalu [www.encyklopediateatru.pl](http://www.encyklopediateatru.pl) jako autorkę odnotowano Joannę Derbień-Gorczycką. Por. <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/3908/wesoly-pojedynek> [dostęp 13 I 2017 r.]. Premiera: Warszawa, Ludowy Teatr Muzyczny, 18 VII 1951 r., reż. Z. Sawan.

<sup>12</sup> Aleksander Gribojedow, *Mądremu biada*, przeł. J. Tuwim, komedia (1857). Premiera: Warszawa, Teatr Polski, 3 VI 1951 r., reż. B. Dąbrowski. Utwór, w zależności od tłumaczenia, znany jest także pod tytułami: *Biada temu, kto ma rozum*, *Biada z dowcipem*. Zob. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212181.html> [dostęp 13 I 2017 r.]; w dokumentach GUKPPiW odnotowano tytuł: *Rozumnemu biada*.

<sup>13</sup> Stefan Żeromski, *Sulkowski*, oprac. T. Żeromski, Warszawa 1948. Premiera: Kraków, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego, 11 XI 1932 r., oprac. scen. J. Osterwa.

<sup>14</sup> Maksym Gorki, *Mieszczanie: sceny w domu Beziemionowa*, przeł. P. Hertz, S. Pollak, Warszawa 1951. Premiera: Kraków, Teatr Miejski, 22 XI 1902 r. Tu mowa o wystawieniach z premierą 13 VII 1951 r. w Teatrze Współczesnym w Warszawie, reż. E. Axer.

*Pedagogiczny*<sup>15</sup>, słabo natomiast wypadła Sławina *Interwencja*<sup>16</sup>.

Pewnym wydarzeniem stało się w Krakowie wystawienie sztuki Calderona *Alkad z Alamei*<sup>17</sup> [sic!], gdzie trafne ujęcie reżyserskie zdołało wyeksponować sens społeczny utworu, silnie podkreślając pierwiastek rewolucyjny.

O pewnych niedociągnięciach Gen. Dyr. T.O.F.<sup>18</sup> świadczą fakty:

1. Z Referatów Widowisk W.U.K.P. dość często napływają sygnały o słabej frekwencji w odniesieniu do sztuk o tematyce współczesnej. Np. w Bydgoszczy nie wzbudziła większego zainteresowania sztuka Bałtuszcza *Pieją koguty*<sup>19</sup>, podobnie jak Krzywickiej *Dr Anna Leśna*<sup>20</sup>. W Poznaniu nie osiągnęła powodzenia Tarna *Zwykła sprawa*<sup>21</sup>, ani Warmińskiego *Zwycięstwo*<sup>22</sup>. Przyczyna może tego tkwi częściowo w pewnych zdarzających się niedociągnięciach reżyserii lub słabym wykonaniu. Oto w Kielcach równocześnie doskonale wystawiono sztukę *Dwaj panicze z Werony*<sup>23</sup>, osiągnęła duże powodzenie, podczas gdy słabo zagrana *Kąkol i pszenica* Łomnickiego<sup>24</sup>, miała nader niską frekwencję.

Tym też można by tłumaczyć bierny stosunek publiczności do sztuk współczesnych. Niski poziom wykonania jednej sztuki współczesnej

---

<sup>15</sup> Antoni Makarenko, *Poemat pedagogiczny: sztuka w 4 aktach*, przeł. i oprac. K. Dejmeck, Warszawa 1951. Premiera: Łódź, Teatr Nowy, 7 IV 1951 r. Tu mowa o wystawieniach z premierą 30 VII 1951 r. w Teatrze Nowej Warszawy, reż. M.L. Jabłonkówna.

<sup>16</sup> Lew Sławin, *Interwencja*, przeł. A. Galis, dramat (1951). Premiera: Warszawa, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, 25 VII 1951 r., reż. L. Rene.

<sup>17</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Alkad z Zalamei*, dramat (1873). Premiera: Kraków, Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego, 1 VII 1951 r., reż. W. Krzemiński.

<sup>18</sup> Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii, państwowe przedsiębiorstwo utworzone 15 IV 1950 r. na mocy zarządzenia wydanego przez ministra kultury i sztuki.

<sup>19</sup> Józef Bałtuszcis, *Pieją koguty*, dramat (1949). Premiera: Opole, Teatr Ziemi Opolskiej, 3 VI 1950 r., reż. B. Proskurnicki.

<sup>20</sup> Irena Krzywicka, *Doktor Anna Leśna*, dramat (1951). Premiera: Teatr im. Stefana Jaracza (filia w Elblągu), 26 V 1951 r., reż. S. Miłski.

<sup>21</sup> Adam Tarn, *Zwykła sprawa: sztuka w 3 aktach*, Warszawa 1950. Premiera: Warszawa, Teatr Współczesny, 29 XII 1950 r., reż. E. Axer.

<sup>22</sup> Janusz Warmiński, *Zwycięstwo: sztuka w 4 aktach*, Warszawa 1951. Premiera: Łódź, Teatr Nowy, 20 XII 1950 r., reż. J. Warmiński.

<sup>23</sup> William Szekspir, *Dwaj panicze z Werony*, przeł. W. Małkowski, komedia (1951). Premiera: Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (filia w Radomiu), 30 VI 1951 r., reż. W. Małkowski.

<sup>24</sup> Tadeusz Łomnicki, *Kąkol i pszenica: sztuka w 3 aktach*, dramat (1951). Premiera: Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (filia w Radomiu), 28 VI 1951 r., reż. W. Wróblewska.



budzi rezerwę do innej, nawet już dobrze wystawionej. Przykładem tego może być Bydgoszcz, gdzie po bardzo słabym wystawieniu *Dr Anna Leśna*, ukazała się dobrze zagrana, zawierająca walory politycznej sztuka Domańskiego *Otwarte drzwi*<sup>25</sup>. Publiczność tak dalece nie dopisała, że już w drugim dniu trzeba było organizować widownię, a zniechęceni aktorzy znacznie obniżyli poziom gry.

2. Uwagę Wydziału Teatrów zwrócił fakt zamknięcia w szeregu miast wszystkich teatrów w miesiącach letnich. W sierpniu całkowicie były pozbawione teatrów Lublin, Olsztyn, Rzeszów, Białystok, Gdańsk, Opole; w lipcu Poznań.

#### Teatry zawodowe objazdowe

Ożywiona działalność „ARTOS”-u w dalszym ciągu opiera się na wygodnym systemie stawiania na ilość, a nie jakość. Zgodnie z tym odświeża stare programy nowymi tytułami bądź też montuje „nowe” programy ze starych numerów.

Mimo stale ponawianych przez Wydz. Teatrów prób zwrócenia uwagi „ARTOS”-u na jego niedociągnięcia, polegające na braku zdecydowanej linii politycznej poszczególnych programów, nasyceniu ich banalną tematyką przedwojennego typu, będącą jawną koncesją na rzecz gustów i upodobań mieszczańskich, „ARTOS” nie uczynił nic, by stan ten uległ zmianie.

#### Zespoły amatorskie

W ubiegłym kwartale zaznaczył się dalszy spadek działalności zespołów amatorskich.

Nasi referenci terenowi mechanicznie niestety podają jako przyczynę tego zjawiska roboty w polu. Naszym jednak zdaniem, fakt ten należałoby przypisać brakowi odpowiedniego wyrobienia poszczególnych zespołów.

Oto kilka cyfr:

Katowice – w marcu zgłoszono sztuk 225, w lipcu 92

Lublin – —— 84 —— 19

Poznań – —— 203 —— 28

Białystok – —— 50 —— 7

<sup>25</sup> Marek Domański, *Otwarte drzwi: sztuka w trzech aktach*, dramat (1951). Premiera: Teatry Ziemi Pomorskiej Bydgoszcz-Toruń (scena Bydgoszcz), 7 VI 1951 r., reż. A. Rodziewicz.

Brak należytego wyrobienia przejawia się między innymi zarówno w dużej ilości zgłaszanych sztuk, znajdujących się już od kilku lat na liście sztuk wycofanych (np. w lipcu w Krakowie na 7 zgłoszonych przez ZMP – 4 były wycofane, w sierpniu we Wrocławiu na 6 zgłoszonych Zw. Zaw. – 4 wycof.), jak i zgłaszanie utworów pozostających w rażącej sprzeczności z postulatami dzisiejszej rzeczywistości.

Przykładem tego mogłoby być wystawienie w Kieleckim wycofanej zresztą sztuki *Biała sukmana*<sup>26</sup> (przeoczenie ref. społ. admin.) o silnych akcentach solidaryzmu klasowego lub zgłoszenie sztuki *Pani wójtowa*<sup>27</sup>, pochwały życia bogobojnych bogaczy, opatrności biednych – wiodących sielankowy żywot pod rządami J.K. Mości Franciszka-Józefa.

Najczęściej granymi sztukami są utwory Czechowa, Stern – *Nowe przygody Szwejka*<sup>28</sup>, Drda *Igraszki z diabłem*<sup>29</sup>, Lachowicz *Wesele Jagny*<sup>30</sup>, Prus – *Sukienka balowa*<sup>31</sup>, Bałtusis *Pieją koguty*, Ryss – *Okno w lesie*<sup>32</sup>.

Kontrola widowisk w terenie i sprawozdawczość referentów społ.-admin. w dalsym ciągu niedostateczna.

W okresie sprawozdawczym wycofano 15 sztuk.

[-]

---

<sup>26</sup> Jan Podkowa [właśc. Janina Skowrońska-Feldmanowa], *Biała sukmana: sztuka w 3 aktach z epilogiem*, Kraków 1946.

<sup>27</sup> Jan Szuścik, *Pani wójtowa: obraz ludowy w trzech aktach ze śpiewami i tańcami*, Cieszyn 1927.

<sup>28</sup> Mowa o utworze Michała Słobodskoja w tłumaczeniu Anatola Sterna – *Nowe przygody Szwejka*, komedia (1949). Premiera: Częstochowa, Teatry Dramatyczne, 10 I 1950 r., reż. K. Czyński.

<sup>29</sup> Jan Drda, *Igraszki z diabłem: komedia w 10 obrazach*, komedia (1949). Premiera: Łódź, Teatr Wojska Polskiego, 13 X 1948 r., reż. L. Schiller.

<sup>30</sup> Antoni Lachowicz, *Wesele Jagny: komedia ludowa w 1 akcie*, Warszawa 1949.

<sup>31</sup> Bolesław Prus, *Sukienka balowa: sztuka [w 1 akcie] w 2 odsłonach*, udratyzowała Maria Czanerle, Warszawa 1948.

<sup>32</sup> W rzeczywistości autorami utworu są – Leonid Rachmanow, Eugeniusz Ryss, *Okno w lesie: sztuka w 3 aktach, 4 odsłonach*, przeł. A. Maliszewska, Warszawa 1949. Premiera: Warszawa, Teatr Mały, 8 VI 1949 r., reż. I. Ładosiówna.

## Dokument II.

# „Sprawozdanie z Wydziału Teatrów GUKPPiW za rok 1951”

### I TEATRY ZAWODOWE

#### a) Warszawa

Repertuar teatrów warszawskich obejmował następujące pozycje  
(bez wznowień):

Narodowy – J. Rojewski – *Tysiąc walecznych*<sup>33</sup>

S. Żeromski – *Sulkowski*

A. Świrszczyńska – *Odezwa na murze*<sup>34</sup>

Polski – J. Lutowski – *Próba sił*<sup>35</sup>

A. Gribojedow – *Mądryemu biada*

F. Schiller – *Intryga i miłość*<sup>36</sup>

Kameralny – J. Bałuszis – *Pięć koguty*

S. Żeromski (adapt. Kruczkowskiego) – *Grzech*<sup>37</sup>

L. Pasternak – *Trzeba było iskry*<sup>38</sup>

Współczesny – A. Tarn – *Zwykła sprawa*

<sup>33</sup> Jan Rojewski, *Tysiąc walecznych*, dramat (1950). Premiera: Wrocław, Teatr Dramatyczny, 20 XII 1950 r., reż. Cz. Staszewski.

<sup>34</sup> Anna Świrszczyńska, *Odezwa na murze: sztuka w 5 obrazach*, Warszawa 1950. Premiera: Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (filia w Radomiu), 31 III 1951 r., reż. K. Czyński.

<sup>35</sup> Jerzy Lutowski, *Próba sił*, Lublin 1950. Premiera: Częstochowa, Teatry Dramatyczne, 31 X 1950 r., reż. M. Mieczyski.

<sup>36</sup> Friedrich Schiller, *Intryga i miłość*, Lwów 1883. Premiera: Lwów, Teatr Miejski, 29 VII 1902 r.

<sup>37</sup> Stefan Żeromski, *Grzech: dramat w 4 aktach*, oprac. L. Kruczkowski, Warszawa 1951. Premiera: Warszawa, Teatr Polski, 13 V 1951 r., reż. B. Korzeniewski.

<sup>38</sup> Leon Pasternak, *Trzeba było iskry: sztuka w 3 aktach*, Warszawa 1951. Premiera: Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie (filia w Elblągu), 12 IV 1951 r., reż. S. Miłski.

W. Szekspir – *Wieczór trzech króli*<sup>39</sup>

M. Gorki – *Mieszczanie*

G. B. Shaw – *Profesja pani Warren*<sup>40</sup>

Powszechny – W. Żółkiewska – *Awans*<sup>41</sup>

G. B. Shaw – *Szczygli zaulek*<sup>42</sup>

A. Ostrowski – *Panna bez posagu*<sup>43</sup>

J. Caraciale [*sic!*] – *Zgubiony list*<sup>44</sup>

L. Rybarski – *Powrót (W stoczni)*<sup>45</sup>

Nowy – G. B. Shaw – *Pygmalion*<sup>46</sup>

A. Fredro – *Damy i huzary*<sup>47</sup>

M. Domański – *Milionowe jajko*

J. [*sic!*] Dunajewski – *Swobodny wiatr*<sup>48</sup>

<sup>39</sup> William Szekspir, *Wieczór trzech króli*, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira): w dwunastu tomach*, przeł. L. Ulrich, t. 11, Kraków 1895. Premiera: Lwów, Teatr Miejski, 26 V 1902 r.

<sup>40</sup> George Bernard Shaw, *Profesja Pani Warren*, przeł. F. Sobieniowski, Wrocław 1952. Premiera: Poznań, Teatr Nowy im. Heleny Modrzejewskiej, 3 IV 1937 r., reż. H. Cieszkowska, J. Lisowski-Lubicz. Tu mowa o wystawieniu z premierą 31 XI 1951 r. w Teatrze Współczesnym w Warszawie, reż. W. Horzyca.

<sup>41</sup> Wanda Żółkiewska, *Awans: sztuka w 3 aktach*, dramat (1951). Premiera: Warszawa, Teatr Powszechny, 24 II 1951 r., reż. Z. Sawan.

<sup>42</sup> George Bernard Shaw, *Szczygli zaulek*, przeł. F. Sobieniowski, Warszawa 1952. Premiera: Katowice, Teatry Śląsko-Dąbrowskie (Teatr Śląski), 23 XII 1948 r., reż. J. Merunowicz. Tu mowa o wystawieniach z premierą 18 IV 1951 r. w Teatrze Powszechnym w Warszawie, reż. J. Kochanowicz.

<sup>43</sup> Aleksandr Ostrowski, *Panna bez posagu*, przeł. A. Wat, Warszawa 1954. Premiera: Warszawa, Teatr Powszechny, 1 VI 1951 r., reż. K. Borowski.

<sup>44</sup> Ion Luca Caragiale, *Zgubiony list*, dramat (1951). Premiera: Warszawa, Teatr Powszechny, 22 IX 1951 r., reż. K. Borowski, T. Chmielewski.

<sup>45</sup> Leopold Rybarski, *W stoczni: sztuka w 3 aktach: adaptacja dla świetlic*, Warszawa 1951. Premiera: Warszawa, Teatr Powszechny, 23 XI 1951 r., reż. W. Biegański.

<sup>46</sup> George Bernard Shaw, *Pigmalion: komedia w 5 aktach*, przeł. F. Sobieniowski, Warszawa 1938. Premiera: Kraków, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego, 24 I 1914 r. Tu mowa o wystawieniach z premierą 20 II 1951 r. w Teatrze Nowym w Warszawie, reż. S. Daczyński. Utwór grany także pod tytułem *Pygmalion*.

<sup>47</sup> Aleksander Fredro, *Damy i huzary*, komedia (1825). Premiera: Lwów, Teatr Miejski, 1 XII 1900 r. Tu mowa o wystawieniach z premierą 21 VI 1951 r. w Teatrze Nowym (Scena Komediiowo-Muzyczna) w Warszawie, reż. J. Warnecki.

<sup>48</sup> Izaak Dunajewski, *Swobodny wiatr*, przeł. M. Piechal, operetka (1950). Premiera: Łódź, Teatr Komедii Muzycznej „Lutnia”, 14 X 1950 r., reż. K. Pawłowski.

J. Molier – *Uczone białogłowy*<sup>49</sup>

Domu Wojska Polskiego – J. [sic!] Mdivani – *Ludzie dobrej woli*<sup>50</sup>

J. Bliziński – *Marcowy kawaler*<sup>51</sup>

J. Lutowski – *Wzgórze 35*

Nowej Warszawy – H. Januszewska – *Opowieść o Chopinie*<sup>52</sup>

A. Makarenko – *Poemat pedagogiczny*

Ateneum – L. Sławin – *Interwencja*

K. Gruszczyński – *Pociąg do Marsylii*<sup>53</sup>

Muzyczny – J. Derbień-Gorczycka – *Pojedynek czyli żaba kuble*

Molier – *Szelmostwa Skapena*<sup>54</sup>

Bondy – *Ojciec debutantki*<sup>55</sup>

Swietłow – *Bajka*<sup>56</sup>

<sup>49</sup> Molier [właśc. Jean Baptiste Poquelin], *Uczone białogłowy*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1924. Premiera: Kraków, Teatry Dramatyczne, 29 VI 1950 r., reż. L. Zamkow. Tu mowa o wystawieniach z premierą 29 XII 1951 r. w Teatrze Nowym w Warszawie, reż. I. Grywińska.

<sup>50</sup> Georgi Mdiwani, *Ludzie dobrej woli*, dramat (1951). Premiera: Warszawa, Teatr Domu Wojska Polskiego, 12 IV 1951 r., reż. J. Wyszomirski.

<sup>51</sup> Józef Bliziński, *Marcowy kawaler*, dramat (1873). Premiera: Lwów, Teatr Miejski, 14 X 1901 r. Tu mowa o wystawieniach z premierą 26 V 1951 r. w Teatrze Domu Wojska Polskiego w Warszawie, reż. S. Wroncki.

<sup>52</sup> Hanna Januszewska, *Opowieść o Chopinie*, dramat (1949). Premiera: Warszawa, Teatr Dzieci w Warszawie, 26 V 1949 r., reż. zespół pod kier. L. Jabłonkówny.

<sup>53</sup> Krzysztof Gruszczyński, *Pociąg do Marsylii*, Warszawa 1953. Premiera: Warszawa, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, 31 XII 1951 r., reż. J. Ukleja.

<sup>54</sup> Molier [właśc. Jean Baptiste Poquelin], *Szelmostwa Skapena*, przeł. T. Żeleński-Boy, komedia (1946). Premiera: Łódź, Teatr Powszechny TUR (filia Teatru Wojska Polskiego), 2 V 1946 r., reż. J. Wyszomirski. Tu mowa o wystawieniach z premierą 4 IX 1951 r. w Ludowym Teatrze Muzycznym w Warszawie, reż. Z. Sawan.

<sup>55</sup> Jean-Francois Alfred Bayard, *Ojciec debutantki*, przeł. A. Maliszewski, komedia (1949). Premiera: Teatr Polskiego Radia, 19 V 1949 r., reż. K. Rudzki. Tu mowa o wystawieniach z premierą 28 VIII 1951 r. w Ludowym Teatrze Muzycznym w Warszawie, reż. W. Rychter. W dostępnych źródłach jako autor utworu figuruje Aleksander Bondy; prawdopodobnie mowa tu jednak o Jeanie-Francois Alfredzie Bayardzie, który opublikował utwór pod tytułem *Ojciec debutantki* (fr. *Le Père de la débutante, vaudeville en 5 actes*) w 1837 r.

<sup>56</sup> Michaił Swietłow, *Bajka*, przeł. A. Putjanowski, dramat (1949). Premiera: Warszawa, Teatr Rozmaitości, 3 II 1949 r., reż. G. Błońska. Tu mowa o wystawieniach z premierą 21 X 1951 r. w Ludowym Teatrze Muzycznym w Warszawie, reż. Z. Sawan.

Syrena – autorzy różni – *Planie Dobrodzieju*<sup>57</sup> (program składany)  
Skowroński, Słotwiński – *Dwa tygodnie w „Raju”*<sup>58</sup>

Opera – S. Moniuszko, *Hrabina*<sup>59</sup>  
K. Szymanowski, *Harnasie*<sup>60</sup>

Występy gościnne:

Teatr Nowy w Łodzi – A. Makarenko (adapt. Stehlika<sup>61</sup>) – *Poemat pedagogiczny*

J. Warmiński – *Zwycięstwo*

Opera Wrocławska – Szeligowski, *Bunt żaków*<sup>62</sup>  
Moniuszko – *Parja*<sup>63</sup> [*sic!*]

Teatr Wrocławski – J. Iwaszkiewicz – *Odbudowa Błędmierza*<sup>64</sup>

Teatr Drezdeński – L. Kruczkowski – *Die Sonnenbruchs*<sup>65</sup> [*sic!*]

<sup>57</sup> *Planie Dobrodzieju*, składany program kabaretowy (1951). Premiera: Warszawa, Teatr Syrena, 24 II 1951 r., reż. K. Rudzki.

<sup>58</sup> Zdzisław Skowroński, Józef Słotwiński, *Dwa tygodnie w „Raju”*: komedia w trzech aktach, Warszawa 1951. Premiera: Warszawa, Teatr Syrena, 28 VII 1951 r., reż. Cz. Szpakowicz.

<sup>59</sup> Stanisław Moniuszko, *Hrabina: opera w trzech aktach*, Warszawa 1899. Premiera: Warszawa, Opera, 7 II 1860 r.

<sup>60</sup> Karol Szymanowski, *Harnasie*, balet-pantomima (1931). Premiera: Poznań, Teatr Wielki, 9 IV 1938 r. Tu mowa o wystawieniach z premierą 29 XII 1951 r. w warszawskiej Operze.

<sup>61</sup> Autorem przekładu i reżyserem dramatu *Poemat pedagogiczny* był Kazimierz Dejmek. Za jego udramatyzowanie odpowiadał natomiast Miłosław Stehlik. Anton Makarenko, *Poemat pedagogiczny: sztuka w 4 aktach*, przeł. K. Dejmek, Warszawa 1951. Premiera: Łódź, Teatr Nowy, 7 IV 1951 r., reż. K. Dejmek.

<sup>62</sup> Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków: widowisko operowe w 4 aktach*, libretto: R. Brandstaetter, Kraków 1951. Premiera: Wrocław, Opera, 14 VII 1951 r., reż. E. Chaberski, A. Popławski.

<sup>63</sup> Stanisław Moniuszko, *Parja: opera w 3 aktach*, libretto: J. Chęciński, Warszawa 1869. Premiera: Warszawa, Teatr Wielki, 11 XII 1869 r. Tu mowa o wystawieniach z premierą 13 I 1951 r. w Operze we Wrocławiu, reż. A. Popławski.

<sup>64</sup> Jarosław Iwaszkiewicz, *Odbudowa błędmierza: sztuka w 3 aktach*, Warszawa 1951. Premiera: pt. *W Błędmierzu*, Kraków, Teatry Dramatyczne (Stary Teatr), 30 VI 1951 r., reż. I. Babel. Tu mowa o wystawieniach z premierą 7 VII 1951 r. w Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu, reż. M. Wiercińska.

<sup>65</sup> Leon Kruczkowski, *Die Sonnenbruchs: Stück in 3 Akten mit einem Epilog*, przeł. H. Holzchucher, Berlin 1949. Wydanie polskie: Leon Kruczkowski, *Dramaty: Odwety, Niemcy*, Warszawa

Lessing – *Emilia Galotti*<sup>66</sup>

Leningradzki Państw. Akademicki Teatr Dramatyczny im. Puszkina

– Wiszniewski – *Niezapomniany rok 1919*<sup>67</sup>

– Ławreniew – *Głos Ameryki*<sup>68</sup>

– Tołstoj – *Żywy trup*<sup>69</sup>

– Ostrowski – *Gorące serce*<sup>70</sup>

– Szekspir – *Wieczór Trzech króli*

– fragmenty sztuk

Występy Teatru Leningradzkiego były wielkim wydarzeniem w naszym życiu teatralnym – tak z uwagi na sam repertuar, jak na jego realizację sceniczną i mistrzowską grę aktorów.

Spośród sztuk problemowych teatrów warszawskich, najlepiej wypadły *Sułkowski* (w reż. Schillera<sup>71</sup>), *Poemat pedagogiczny* (w obu wersjach), *Odezwa na murze*, *Mądre mu biada* (w reż. Dąbrowskiego<sup>72</sup>), *Zwycięstwo* (w reż. Warmińskiego<sup>73</sup>), *Pięją koguty* (w reż. Korzeniewskiego<sup>74</sup>), *Grzech* (w reż. Korzeniewskiego), *Trzeba było iskry* (w reż. Zamkow<sup>75</sup>), *Zwykła sprawa* (w reż. Axera<sup>76</sup>), *Mieszczanie* (w reż. Axera), *Profesja pani Warren*

1950. Premiera: Kraków, Teatry Dramatyczne (Stary Teatr), 22 X 1949 r., reż. B. Dąbrowski.

<sup>66</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti: tragedia w 5 aktach*, przeł. W. Sabowski, Warszawa 1878.

<sup>67</sup> Wsiewołod Wiszniewski, *Niezapomniany rok 1919*, przeł. A. Galis, M. Wisłowska, dramat (1950).

<sup>68</sup> Borys Ławreniew, *Głos Ameryki: adaptacja dla świetlicowego montażu scenicznego w 4 odstonach z prologiem i epilogiem*, oprac. S. Średnicki, przeł. M. Wisłocka, S. Średnicki, Warszawa 1951. Premiera: Wrocław, Teatry Dramatyczne, 20 VII 1950 r., reż. Z. Skowroński.

<sup>69</sup> Lew Tołstoj, *Żywy trup: dramat w 6 aktach (12 obrazach)*, przeł. K. Sumirski, Lwów-Złoczów 1912. Premiera: Poznań, Teatr Nowy im. Heleny Modrzejewskiej, 8 VI 1929 r., reż. M. Rudkowski.

<sup>70</sup> Aleksander Ostrowski, *Gorące serce*, przeł. zespół, komedia (1952). Premiera: Gdańsk, Teatr Wybrzeże, 22 VI 1952 r., reż. Z. Karczewski.

<sup>71</sup> Leon Schiller (1887-1954) – reżyser, krytyk teatralny, kompozytor, autor tekstów.

<sup>72</sup> Bronisław Dąbrowski (1903-1992) – aktor i reżyser teatralny, dyrektor teatrów, m.in. Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (1945-1947), krakowskich Teatrów Dramatycznych (1947-1950) oraz warszawskiego Teatru Polskiego (1950-1955).

<sup>73</sup> Janusz Warmiński (1922-1996) – aktor, reżyser.

<sup>74</sup> Bohdan Korzeniewski (1905-1992) – reżyser, tłumacz, krytyk teatralny.

<sup>75</sup> Lidia Zamkow (1918-1982) – reżyser, aktorka.

<sup>76</sup> Erwin Axer (1917-2012) – reżyser.

(w reż. Horzycy<sup>77</sup>), *Panna bez posagu* (w reż. Borowskiego<sup>78</sup>), *Ludzie dobrej woli* (w reż. Wyszomirskiego<sup>79</sup>), *Wzgórze 35* (w reż. Wyszomirskiego), *Pociąg do Marsylii* (w reż. René<sup>80</sup>).

Do najsłabszych przedstawień zaliczyć należy: *Milionowe jajko* i *Ojciec debiutantki*.

Najgorszym przedstawieniem był *Wesoły pojedynek czyli żaby w kuble*<sup>81</sup>. Odczytanie tekstu doprowadziło nas do wniosku, że jest tam dużo bełkotu, wiersze kulawe, sformułowania niefortunne i że idea utworu nie da się uchwycić w zgiełku groteskowych perypetii. Sądziłyśmy jednak, że teatr w próbach nada utworowi czytelny kształt sceniczny i dlatego nie protestowaliśmy przeciw wprowadzeniu sztuki na scenę. Był to z naszej strony błąd. Próba generalna dowiodła, że z podobnego tekstu nie da się zrobić poprawnego przedstawienia. Ze względu na duży wkład pracy teatru (nie mówiąc o kosztach), zezwolono na kilkakrotne wystawienie sztuki, poczyniwszy w niej liczne ingerencje. Po 11 spektaklach sztuka zeszała z afisza.

Ingerowano w następujących sztukach: *Tysiąc walecznych* (2 drobne ingerencje), *Próba sił* (usunięto dowcip młodzieńca Tola, który w odpowiedzi na pytanie, jak mu idą studia, odpowiada: „Planowo! Ze Związkiem Radzieckim na czele”; powiedzonko użyte w sztuce dwukrotnie), *Zgubiony list* (1 dr. ing.), *Pygmalion* (4 drobne ingerencje – bałamutne wypowiedzi Higginsa, które Shaw wkłada mu w usta jako obowiązujące prawdy, w rodzaju: „dosyć jest czasu myśleć o przyszłości, gdy się już nie ma żadnej przyszłości”, „czy kto z nas rozumie, co robi? A gdybyśmy rozumieli, czy dokonalibyśmy czegokolwiek?”, „podjąć z błota istotę ludzką i przekształcić w zupełnie innego człowieka – po prostu przez przetworzenie jej języka. To znaczy – wypełnić tę beczenną przepaść, jaka rozdziela jedną klasę

<sup>77</sup> Wilam Horzyca (1889-1959) – reżyser, dyrektor teatrów, m.in. Teatru Polskiego w Poznaniu (1948-1951), Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu (1952-1953).

<sup>78</sup> Karol Borowski (1886-1968) – aktor, reżyser, dyrektor Teatru Powszechnego w Warszawie (1950-1955).

<sup>79</sup> Józef Wyszomirski (1909-1982) – aktor, reżyser.

<sup>80</sup> Spektakl wyreżyserował Jerzy Ukleja. Zob. <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/19907/pociag-do-marsylii> [pobrano 13 I 2017 r.]

<sup>81</sup> Utwór ukazał się pod tytułem: *Wesoły pojedynek: widowisko ludowe w 2 aktach*. Zob. przyp. 11. Na scenach, zgodnie z informacjami zawartymi w dostępnych bazach, był prezentowany pod tytułem *Wesoły pojedynek*.



społeczną od drugiej”]; usunięto też z tyrady Doolittle’a [sic!] pośrednią pochwałę Amerykanów, którzy „umieją uczcić zasługi w każdej klasie społeczności, choćby i najniższej), *Wzgórze 35* (ingerencja w plakacie: uzupełnienie rysunku datami i napisem „III powstanie śląskie”, bez tego plakat robił wrażenie plakatu wojennego).

Spośród 6 przedstawień w 4 teatrach dla dzieci (Niebieskie migdały, Lalka, Guliwer i Baj), na wyróżnienie zasługuje *Maciej Kłosek* E. Tarachowskiej<sup>82</sup> – zgrabna, pełna humoru bajka, będąca pochwałą godnej postawy dzielnego, zacnego syna ludu.

### b. województwa

Teatry zawodowe stałe w poszczególnych województwach zasadniczo mają te same pozycje repertuarowe. W niewielu tylko wypadkach spotykamy niewystawione gdzie indziej sztuki.

W Krakowie Teatr im. Słowackiego z niesłabnącym powodzeniem wystawia Calderona *Alkada z Alamei* [sic!], Teatr Rapsodyczny Szekspira *Aktorów w Elsynorze*<sup>83</sup>. Słabą pozycją jest Germana *Dr Kałużny*<sup>84</sup> (Teatr Młodego Widza), gdzie duże usterki koncepcyjne w połączeniu z niedociągnięciami reżyserskimi dały w sumie widowisko zaledwie na średnim poziomie.

Całkowicie nieudanym eksperymentem była katowicka próba wystawienia sztuki Fajko i Sołodara *Dziewczęta z Zorzy*<sup>85</sup>. Sztuka słaba. Przerobienie jej na komedię muzyczną drogą mechanicznych wstawek w postaci bezwartościowych kupletów nic jej nie pomogło.

Teatr Śląski wystawił ostatnio dobrą sztukę Gorbatowa *Młodość ojców*<sup>86</sup>, mocno jednak wedle opinii referenta zniekształconą przez nieogłędne skreślenia reżyserskie.

<sup>82</sup> W rzeczywistości autorem utworu jest – Władysław Jarema, *Maciej Kłosek*, widowisko (1951). Premiera: Warszawa, Teatr Lalka, 21 XI 1951 r., reż. J. Wilkowski.

<sup>83</sup> William Szekspir, *Aktorzy w Elsynorze*, przeł. L.H. Morstin, dramat (1951). Premiera: Kraków, Teatr Rapsodyczny, 5 XII 1951 r., reż. M. Kotlarczyk.

<sup>84</sup> Jurij German, *Doktor Kałużny*, przeł. J. Maśliński, dramat (1951). Premiera: Kraków, Teatr Młodego Widza, 24 X 1951 r., reż. zespół (opieka reżyserska: J. Maśliński).

<sup>85</sup> Aleksiej Fajko, Cesar Samojłowicz Sołodar, *Dziewczęta z Zorzy*, przeł. S. Ostoja, dramat (1951). Premiera: Katowice, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, 22 IX 1951 r., reż. S. Winczewski.

<sup>86</sup> Borys Gorbatow, *Młodość ojców*, przeł. M. Niewiarowski, dramat (1951). Premiera: Katowice, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, 7 XI 1951 r., reż. R. Zawistowski.

Współpraca dyrekcji teatrów z Woj. Urzędami Kontroli Prasy układa się na ogół poprawnie. W Szczecinie pracownicy WUKP uczestniczą w naradach produkcyjnych teatru.

## II. ZESPOŁY ZAWODOWE OBJAZDOWE

### „ARTOS”

Na Nowy Rok 1951 delegatura szczecińska przygotowała program pt. *Nasz skok w Nowy Rok*<sup>87</sup>. Spośród 25 pozycji zdyskwalifikowaliśmy 18. Głównie z uwagi na błędny, szkodliwy i wprost dywersyjny charakter utworów i zapowiedzi. Program wycofano.

Z programu *Kiermasz piosenki*<sup>88</sup> usunięto wiersz Śladkowskiego *Recepta na sztukę*<sup>89</sup>, gdzie słabe strony *Awansu Żółkiewskiej, Człowieka i maszyn* Lubeckiego<sup>90</sup> i *Tysiąc walecznych* Rojewskiego zostały zgeneralizowane (nb. b. nieudolnie) jako właściwość wszystkich współczesnych sztuk polskich, przy czym autor zbagatelizował zagadnienie walki klasowej w postaci takich jej przejawów, jak sabotaż.

Z programu *Mówmy poważnie* usunięto monolog Wolińskiego *Wczasy*<sup>91</sup>, gdzie autor zademonstrował propagandę pokojową w ten sposób, że ujął w czambuł bez żadnych rozróżnień – wszystkie 58 państw należących do ONZ.

Z tegoż programu usunięto mętny pseudo-młodopolski utwór A. Kitschman<sup>92</sup> pt. *Hanusine Wesele*<sup>93</sup>.

<sup>87</sup> Widowisko prezentowane w Szczecinie w grudniu 1950 r. W „Krótkim przeglądzie działalności Wydziału Teatrów” sztukę odnotowano pod tytułem *Krok w Nowy Rok*, wskazując, że „błędem jej była jednostronność tematyczna satyry. Ingerencje wyeliminowały przesadną złośliwość”. Zob. AAN, GUKP i W, sygn. 127, t. 17/9, k. 335.

<sup>88</sup> Być może mowa tu o programie: *Znacie, to posłuchajcie*, prezentowanym w Rzeszowie w lipcu 1950 r.

<sup>89</sup> Prawdopodobnie mowa o Jerzym Śladkowskim, pisarzu i poecie, autorze książek *Chimarrao* oraz *Przednówek*. Wiersz *Recepta na sztukę* nie udało się odnaleźć.

<sup>90</sup> Władysław Lubecki – pisarz, dramaturg, autor utworu *Sprawa Anny Kosierskiej: sztuka w czterech aktach*, wydanej w Warszawie w 1950 r. Nie udało się odnaleźć tekstu pod tytułem *Człowiek i maszyny*.

<sup>91</sup> Nie udało się odnaleźć informacji na temat tego programu oraz wiersza Wolińskiego.

<sup>92</sup> Anda Kitschman (1895-1967) – dyrygentka, kompozytorka, śpiewaczka, kierownik muzyczny teatrów, autorka muzyki do spektakli.

<sup>93</sup> Jędrzej Cierniak, *Hanusine wesele*, widowisko [b.d.]

Nie są to bynajmniej wszystkie ingerencje w programach rozrywkowych „ARTOS”-u. ale nie ingerencje są sprawą zasadniczą. Zasadniczą sprawą jest, że programom tym brak linii politycznej.

Kierownictwo „ARTOS”-u niezbyt dokładnie zdaje sobie sprawę z wytycznych, jakimi winno się w swej działalności kierować. Poglądowo świadczy o tym zgłoszony do kontroli projekt stałej ramki do afisza programów rozrywkowych. Ramka – winieta jest bombonierkową wiązką postaci, przy czym z prawej strony są to tancerki, pieśniarze i instrumentalisci w krynolinach i frakach, z lewej grajkowie i tanecznicy w strojach ludowych. Bije od tej winiety na miłą ideologiczną obcością okresu międzywojennego. „ARTOS” chciał to drukować dla swej centrali i wszystkich delegatur w ilości 45 000 egz. na okres m.w. 3 miesiące. Rzecz prosta zezwolenia na druk nie dostał.

Budowane są artosowe programy według pewnej sztampy: piosenka ludowa polska, piosenka radziecka, trochę satyry, trochę (czasami sporo) starzyzny pod mieszczański gust i jakiś wiersz o pozytywnym rezonansie. Ponieważ „ARTOS” nie odznacza się dbałością o nowe teksty i ich różnorodność, o świeżość programów, ma natomiast ambicję wykazania się jak największą ilością imprez, widzimy stale te same pozycje, wtlaczone w nowe tytuły programów lub te same tytuły programów uzupełnione rzadko nowymi, najczęściej zaś starymi ogranyimi pozycjami, lub też po prostu dokładne powtórzenia starego programu pod nowym tytułem (np. *Wiosenne melodie, Podróż po pięciolinii*<sup>94</sup>).

Jeżeli program ma jakiś wyraźny profil polityczny (a taki wypadek zdarzył się raz jeden w roku 1951), wówczas tego rodzaju permanentne uzupełnienia doprowadzają do zamazania profilu. Tytuł programu pozostaje ten sam – treść jest zmieniona do niepoznania. Tak było z programem *My i oni*<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> W „Krótkim przeglądzie działalności Wydziału Teatrów” na temat *Wiosennych melodii* odnotowano: „program złożony ze znanych popularnych numerów. Najślabszą pozycją są szmirowate teksty wiązanki melodyj z op. *Hrabina Marica Kalmana*”; zgłoszony do wystawienia 2 IV 1951 r. w Warszawie. Zob. AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/9, k. 316. Informacji o *Podróży po pięciolinii* nie udało się odnaleźć.

<sup>95</sup> Program rozrywkowy prezentowany w Warszawie, prawdopodobnie w grudniu 1950 r., przez „zawodowy zespół objazdowy” w składzie: Wanda Bielska, I. Margo, Z. Pawłowska, Amelia Wołkowska-Mergel, W. Bieżan, Grzegorz Galiński, Jerzy Kozubski, Tadeusz Olszewski. Opinię na temat utworu przepisano z „Krótkiego przeglądu działalności Wydziału Teatrów”.

Przy zmianach wprowadzonych do już ustalonych programów spotykamy się z tendencją lansowania pozycji, które albo już kiedyś zostały przez nas zdyskwalifikowane, albo też budzą wątpliwości w danym układzie. Tak np. do programu *Trasa przyjaźni*<sup>96</sup>, zmontowanego w końcu listopada 1950 na Miesiąc Pogłębienia [*sic!*] Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, „ARTOS” w marcu r. 1951 chciał włączyć monolog Kunińskiego Ziemowita<sup>97</sup> *A wszystko przez ten brak biurokracji* – monolog wymierzony w biurokrację w tak bezadresowy sposób, że wyszydza urzędy i urzędowanie w ogóle i robi ze wszystkich urzędników matolew i kretynów. Monolog wycofano.

Konferansjerka nie należy bynajmniej do mocnych stron artosowych programów. Wprawdzie nie spotykamy już – jak to miało miejsce w latach ubiegłych mocnych wypadków reakcyjnych czy nihilistycznych wtęptów (w takiej np. konferansjerce Sojeckiego). Skreślenia w konferansjerkach zdarzają się, nie dotyczą jednak spraw większej wagi. Co wszakże cechuje konferansjerkę wszystkich programów „ARTOS”-u, to jej nieporadność, nieudolność, wątpliwość, zupełny brak ostrości politycznej. Rażącem przykładem nieprzemyslenia programu przez konferansjera (a może przemyślane na opak – wbrew zawartej w programie tendencji), jest konferansjerka Dołęgowskiego i Drewicza do programu *My i oni*. Zanim program ten uległ kastracji, która go pozbawiła mobilizujących akcentów walki o pokój, był on w swej I części poważny i bojowy, i zapowiedziany być winien w odpowiedniej formie. Tymczasem cały wstęp konferansjerki (ok. 4 stron maszynopisu – to wygłupianie się wypchniętej na scenę idiotki, która ośmiesza organizację imprezy i tytuł programu. Nawet w programie czysto rozrywkowym ten poziom byłby żenujący. Co dopiero, gdy I część zawierała utwory, wymierzone w imperialistów i podżegaczy wojennych.

Niepodobne w końcu pominąć milczeniem niechlujstwa językowego, jaki zakrada się do programów. Toruje mu drogę bezwartościowość

---

Zob. AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/9, k. 316.

<sup>96</sup> Program rozrywkowy prezentowany w Warszawie w listopadzie 1950 r. przez „zawodowy zespół objazdowy” w składzie: Maria Chmurkowska, Mirska, Ewa Porajska, Krystyna Terra-Kruszewska, Mieczysław Fogg, Janusz Białoskórski. W repertuarze znalazły się piosenki polskie i radzieckie, *Partia* Włodzimierza Majakowskiego, *Traktor* Władysława Broniewskiego, monolog *Spekulanta usunięto* Dołęgowskiego (ocenzurowany). AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/9, k. 313.

<sup>97</sup> Ziemowit Kuniński – autor sztuk, piosenek, wierszy; satyryk.

tekstów operetkowych, które powtarzają się stale. Dalej, jako logiczne następstwo rzeczy, są do zanotowania objawy znęcania się nad językiem polskim. Szczególnie urozmaicony pod tym względem jest program *Melodie filmowe i operetkowe*<sup>98</sup>.

Niedbalstwo językowe widzimy w przekładach piosenek radzieckich (*Miasto me, Bradiaga, Piwne oczy*<sup>99</sup>). Jeśli z tekstów rosyjskich robi się w przekładach rosyjskich szmirę librettową, złą oddaje się przysługę piosenkom radzieckim – sprawie ich popularyzacji.

Pewne osiągnięcia „ARTOS”-u zanotować należy w dziedzinie organizowania koncertów. Dodatkowo przedstawiają się prelekcje do koncertów popularyzujących twórczość wielkich kompozytorów, jak również dobór utworów składających się na owe koncerty.

Niewątpliwym sukcesem „ARTOS”-u było dobre przygotowanie *Fircyka w zalotach*<sup>100</sup>, cieszącego się na ogół dużą frekwencją. Niestety, publiczność krytycznie nastawiona do „ARTOS”-u nieraz niechętnie ustosunkowuje się do jego imprez dobrych, jako to zdarzyło się w Zakopanem, właśnie na *Fircyku w zalotach*, gdzie frekwencja była mniej niż średnia.

#### Towarzystwo Wiedzy Powszechnej<sup>101</sup>

Działalność Towarzystwa w dziedzinie montowania programów p.n. „Żywa Gazetka” w r. 1951 osłabła.

Spośród 3 programów, w których dokonano ogółem 4 dr. ingerencji, na uwagę zasługuje Żywa Gazetka, poświęcona 33 rocznicy powstania Armii Radzieckiej. Dobrze dobrane i słowem wiążącym trafnie zmontowane teksty.

<sup>98</sup> W 1950 r. prezentowano dwa programy o podobnym tytule: *Piękno opery i operetki* – został oceniony w Wydziale Teatrów neutralnie; *W krainie opery i operetki* – odnotowano „kilka tekstów grafomańskich o skandalicznym poziomie ideologicznym i literackim”. Zob. AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/9, k. 325-326, 346.

<sup>99</sup> *Miasto me* – być może chodzi o *Piosenkę o naszym Lwowie* Henryka Zwierzchowskiego albo *Pieśń o Moskwie* Izaaka Dunajewskiego. *Bradiaga* (ros. *Бродяга*) – pieśń z II połowy XIX w., jej autorem jest prawdopodobnie I.K. Kondratiew. *Piwne oczy* – być może chodzi o ukraiński romans z XIX w. autorstwa K. Dumitraški.

<sup>100</sup> Franciszek Zabłocki, *Fircyk w zalotach*, dramat (1781). Prapremiera: Warszawa, Teatr Narodowy, 16 VI 1781 r.

<sup>101</sup> Towarzystwo Wiedzy Powszechnej – stowarzyszenie utworzone w 1950 r. w miejsce Towarzystwa Uniwersytetu Ludowego i Robotniczego oraz Instytutu Kulturalno-Oświatowego „Czytelnika”. Prowadziło działalność kulturalno-oświatową.

### Zjednoczenie Przedsiębiorstw Rozrywkowych (Cyrki)

Spośród 116 nadesłanych do kontroli tekstów wycofano 6, w pozostałych dokonano 15 ingerencji. Większość tekstów na poziomie średnim.

Wysłano do dyrekcji Z.P.R. pismo, w którym wytknięto dwukrotnie naruszenie przepisów o widowiskach przez Cyrk Nr 8 w Lublinie (pominięcie naszych ingerencji przez wykonawców programu).

Dyrekcja Z.P.R. wyciągnęła konsekwencje w stosunku do winnych (nagana z zapisaniem do akt personalnych) i wysłała w tej sprawie zarządzenie wszystkim podległym jej cyrkom.

### III ZESPOŁY AMATORSKIE

Działalność zespołów amatorskich słabła w I półroczu, najsłabsza w miesiącach letnich – ożywiła się nieco w ostatnim kwartale. W dużej mierze wpłynęły na to imprezy organizowane w związku z Miesiącem Pogłębienia [*sic!*] Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.

Dla orientacji kilka cyfrowych danych z województw:

WUKP	marzec	lipiec	listopad
Katowice	225	92	150
Poznań	203	28	60
Gdańsk	84	32	45
Lublin	84	19	45
Kraków	81	19	30
Wrocław	75	60	95
Białystok <sup>102</sup>	50	7	20

Zespoły amatorskie nie wykazują należytej orientacji w doborze repertuaru. Zresztą pozbawione są fachowej opieki i brak im materiałów świetlicowych.

<sup>102</sup> Dopisana czarnym długopisem.

Na terenie woj. krakowskiego O.R.Z.Z.<sup>103</sup> zasiłowała świetlice sztukami i zorganizowała seminarium dla zespołów amatorskich, w wyniku czego powstał klub instruktorów związkowych. Zespoły jeszcze nie pracują planowo. Imprezy organizowane przez nie wiążą się zazwyczaj z koniecznością zaspokojeni potrzeb finansowych. Obok zespołów mających na swym koncie duże osiągnięcia, jak np. Teatr Kolarza w Krakowie czy tymże Krakowie M.P. Wodoc. i Kanali. (*Zemsta* Fredry<sup>104</sup>, *Rosjanie* Simonowa<sup>105</sup>), istnieją zespoły w pracy swej idące po linii najmniejszego oporu. Przerzuciły się one całkowicie na programy składane, jako że te znacznie mniej wymagają trudu niż opracowanie sztuki.

W repertuarze zespołów amatorskich coraz częściej pojawiają się takie pozycje, jak: d'Usseau i Gow *Głęboko sięgają korzenie*<sup>106</sup>, Żółkiewskiej *Awans*, Korniejczuka *Kalinowy gaj*<sup>107</sup>, Świrszczyńskiej *Odezwa na murze*, Wolfa *Tai-Yang budzi się*<sup>108</sup>, jednakże zjawiskiem powszechnym jest sięganie po utwory od dawna wycofane lub uciekanie się do bezwartościowych przeróbek. Tak np. świetlica przy Zjednoczeniu Kopalń Rudy Żelaznej w Konopiskach (pow. częstochowski, woj. katowickie) chciała wystawić *Dramat rodzinny*<sup>109</sup> (sztuka w 3 aktach wg noweli Maupassanta na scenę opracował Cz. Rados-Siemiński<sup>110</sup>). Autor adaptacji, za pomocą kilku pustych kwestii nakleja bohaterowi sztuki – tępemu burżujowi, żyjącemu jedynie prywatnym życiem – etykietę komunisty, a synowi jego, z którym ojciec nie ma żadnego kontaktu przez 20 lat, każe na dowód więzi duchowej między ojcem i synem – entuzjasmować się ideą socjalizmu. Wszystko podane w sposób urągający zdrowemu rozsądkowi.

Najczęściej granymi sztukami są: Lachowicza *Wesele Jagny*, Słotwińskiego i Skowrońskiego *Przyjmujemy o 8.30*<sup>111</sup>, Feldmanowej *Maciejowa*

<sup>103</sup> Mowa o Okręgowej Radzie Związków Zawodowych.

<sup>104</sup> Aleksander Fredro, *Zemsta*, komedia (1834).

<sup>105</sup> Konstanty Simonow, *Rosjanie*, przeł. I. Bajkowska, Warszawa 1952.

<sup>106</sup> Arnaud d'Usseau, James Gow, *Głęboko sięgają korzenie*, przeł. R. Ordyński, dramat (1948).

<sup>107</sup> Aleksander Korniejczuk, *Kalinowy gaj*, komedia (1951).

<sup>108</sup> Friedrich Wolf, *Tai Yang budzi się*, przeł. J. Perz, W. Śniady, Warszawa 1950.

<sup>109</sup> Guy de Maupassant, *Dramat rodzinny* – prawdopodobnie mowa o dramacie *En Famille* z 1881 r. W Polsce utwór ukazał się pod tytułem *W rodzinnym gronie*, w: tegoż, *Paryska przygoda: wybór nowel*, przeł. R. Czekańska-Heymanowa, Warszawa 1984.

<sup>110</sup> Właśc. Czesław Rados Siemiński.

<sup>111</sup> Zdzisław Skowroński, Józef Słotwiński, *Przyjmujemy od 8:30*, Warszawa 1949.

*jedzie na wesele*<sup>112</sup>, Czechowa *Niedźwiedź*, *Jubileusz*, *Zapomniałem*<sup>113</sup>; Prusa *Sukienka balowa*, Białusis *Pieją koguty*, Uspienskiego *Przyjaciele*<sup>114</sup>, Rachmanowa i Ryssa *Okno w lesie*, Lafitte’a [sic!] *Grupa Valmy*<sup>115</sup>, Salacrou *Lajdacy*<sup>116</sup>, Nexö *Ludzie z Daamrgardu* [sic!]<sup>117</sup>.

Kontrola widowisk w terenie i sprawozdawczość referentów społ.-administr. –niedostateczna.

#### IV. WYSTAWY

W ciągu roku skontrolowano materiał tekstowy dotyczący 35 różnego rodzaju wystaw oraz same wystawy.

#### V. ZJEDNOCZONE ZAKŁADY PRZEMYSŁU MUZYCZNEGO

Skontrolowano 73 płyty (utwory z tekstem).

VI. Dla Działu Wydawnictw Nieperiodycznych dokonano oceny P[-] teki muzycznej W. Rudzińskiego<sup>118</sup> oraz 9 sztuk przeznaczonych do druku. Zdyskwalifikowano 2.

VII. Dziennik Wydziału zawiera 1615 pozycji z zezwoleniem na druk (afisze, plakaty, programy teatralne, zaproszenia).

#### UWAGI

Kontakt Wydziału Teatrów z referatami widowiskowymi WUKP jedynie w postaci korespondencji jest niewystarczający. Stwierdziliśmy, że po ostatniej odprawie krajowej, która odbyła się w GUKPiW w grudniu referaty widowiskowe pracują lepiej. Nie należy, oczywiście, nadużywać tak cennego instrumentu, jak odprawa, ale przynajmniej 3 razy w roku odprawy referentów widowiskowych winny być zwoływane.

<sup>112</sup> *Maciejowa jedzie na wesele*, sztuka prawdopodobnie autorstwa Janiny Skowrońskiej-Feldmanowej, wystawiana między innymi przez teatr amatorski w Piotrowicach Świdnickich, reż. J. Buda. Zob. <http://www.labiryntarium.pl/index.php/7gmin/gmina-jaworzyna-slaska/821-jacy-tacy.html> [dostęp 22 II 2017 r.]

<sup>113</sup> Anton Czechow, *Wesele*, *Niedźwiedź*, *Zapomniałem*, przeł. J. Wyszomirski, A. Maliszewski, Warszawa 1950.

<sup>114</sup> Andrzej Uspienski, *Przyjaciele*, przeł. M. Bechczyc-Rudnicka, Warszawa 1949.

<sup>115</sup> Jean Lafitte, *Grupa Valmy: sztuka w 3 aktach*, przeł. K. Lapter, Warszawa 1950.

<sup>116</sup> Armand Camille Salacrou, *Lajdacy: sztuka w 1 akcie*, przeł. K. Lapter, Warszawa 1948.

<sup>117</sup> Martin Andersen Nexø, *Ludzie z Dangaardu*, przeł. B. Rafałowska, J.G. Mondschein, J.A. Szczepański, Warszawa 1950.

<sup>118</sup> Witold Rudziński (1913-2004) – kompozytor, historyk muzyki, pedagog.



Niezależnie od tego pracownicy Wydziału Teatrów winni wyjeżdżać w teren. Wobec szczupłego składu personelu Wydziału niepodobna przeprowadzać częstych lustracji raz na dwa miesiące, jednak dałoby się zorganizować wyjazd na 1-2 dni.

Ponadto inspektorzy drukarni, którzy z ramienia GUKPiW wyjeżdżają w teren, winni być zużytkowani również dla załatwienia spraw widowiskowych.

Przypominamy stale kierownikom referatów widowiskowych WUKP, by celem usprawnień współpracy z referentami społ.-admin. korzystali z ich odpraw, które są zwoływane przez prezydium Woj. Rad Narodowych. Sami też bierzemy udział w odprawach referatów społ. admin., zwoływanych przez prezydium Warszawskiej Wojewódzkiej Rady Narodowej.

Ostatnie bezpośrednie zetknięcie się z referentami społ.-admin. podtrzymuje nasz dotychczasowy pogląd na stopień przygotowania referatów do zadań, jakie kontrola widowisk stawia przed nimi. Przygotowanie to, mówiąc ogólnie, jest na ogół mierne. Niewątpliwie mogliby się ci ludzie (przynajmniej niektórzy spośród nich wyrobić, gdyby nie stojąca na przeszkodzie ciągła płynność ich kadr). Wszelako i w dzisiejszym stanie rzeczy usiłujemy współpracę z referentami społ.-admin. wzmocnić i pogłębić, zdajemy sobie bowiem sprawę, że kontrola widowisk w ośrodkach powiatowych ma doniosłe znaczenie dla ideologicznego kształtowania ruchu artystycznego tych ośrodków.

21 I 1952 r. [-]

**„O wyższy poziom pracy na odcinku  
widowisk. Uwagi o kontroli widowisk”;  
„Kilka uwag o próbach generalnych”.  
Wybór dokumentów z „Biuletynu  
Informacyjno-Instrukcyjnego” 1953, nr 3**

**wybór, wstęp i oprac. Magdalena Budnik**  
(Uniwersytet w Białymstoku)

## **Wstęp**

„Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny” wydawano regularnie w latach 1952-1955<sup>1</sup>. Głównym założeniem publikacji było ułatwienie wymiany doświadczeń urzędników – szczególnie pracujących w tak zwanym „terenie”, czyli oddziałach wojewódzkich Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk. Kolejne ważne zadania to instruowanie cenzorów oraz ocena ich pracy na łamach czasopisma. W numerze otwierającym podkreślono również, że rolę „Biuletynu...” było „[...] podniesienie kwalifikacji zawodowych

---

<sup>1</sup> W niektórych wypadkach dwa numery w danym roku wydawano w formie numeru podwójnego – łącznie w latach 1952-1955 ukazało się 48 zeszytów „Biuletynu Informacyjno-Instrukcyjnego”. Na przestrzeni lat tytuł czasopisma zmieniał się. Na temat biuletynów pisała Kamila Budrowska. Zob. teŹże, *Wewnętrzne pismo cenzury. „Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny” w latach 1952-1955*, w: teŹże, *Studia i szkice o cenzurze w Polsce Ludowej w latach 40. i 50. XX wieku*, Białystok 2014, s. 95-106.

pracownika i dopomożenie mu w pracy drogą systematycznej analizy wyników tej pracy, jej błędów i osiągnięć<sup>22</sup>.

Urzędnicy dołożyli starań, aby treści omawianego w niniejszym opracowaniu tekstu (a także pozostałych artykułów) nie trafiły do nieupoważnionych odbiorców spoza grupy pracowników GUKPPiW. Na stronie tytułowej „Biuletynu Informacyjno-Instrukcyjnego”<sup>23</sup> z marca 1953 r. zamieszczono bowiem informację o poufnym charakterze opracowania – w prawym górnym rogu znajduje się adnotacja: „Ścisłe poufne. Tylko do użytku służbowego”<sup>24</sup>. Pod nią – z kolei – dopisek „egz. nr 26”<sup>25</sup>. Numerowanie poszczególnych egzemplarzy prawdopodobnie służyło właśnie kontroli rozpowszechniania.

W 1953 r. – a więc dopiero w ósmym roku działalności urzędu – po raz pierwszy na łamach „Biuletynu...” poświęcono więcej miejsca kwestii cenzorskiej kontroli widowisk. Już we wstępie podkreślono: „[...] kontrola widowisk jest nie mniej ważnym odcinkiem naszej pracy, jak kontrola prasy czy publikacji nieperiodycznych. Decyduje o tym choćby bardzo szeroki krąg odbiorców, określający wagę widowisk jako środka oddziaływania ideologicznego na społeczeństwo”<sup>26</sup>. Urzędnik widział więc w teatrze (oraz filmie) nie tylko potencjalne zagrożenie rozpowszechniania treści niepoprawnych politycznie, lecz także – jako medium umożliwiające bezpośrednie, a zarazem wyjątkowo skuteczne indoktrynowanie widzów. Powyższe założenie odnosił zarówno do teatru zawodowego, jak i działalności mniejszych teatrów objazdowych, a nawet amatorskiego ruchu świetlicowego.

Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, dlaczego obszerny artykuł na temat cenzurowania widowisk ukazał się w „Biuletynie...” dopiero w 1953 r. Już bowiem rok wcześniej, w słowie otwierającym opracowanie, przypisano teatrowi duże znaczenie w kwestii ideologicznego oddziaływania na widza. Uznano bowiem – obok prasy, książki i radia – właśnie teatr i film za „[...] decydujące czynniki kształtowania świadomości socjalistycznej i wychowania człowieka w duchu głębokiego i bezgranicznego patriotyzmu i internacjonalizmu proletariackiego”<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 420, t. 165/1, s. 3.

<sup>23</sup> Dalej „Biuletyn...”.

<sup>24</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 33, t. 165/2, s. 134.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże, s. 170.

<sup>27</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 420, t. 165/1, s. 3.

Być może zakładano, że cenzorzy zapoznają się z treścią innych biuletynów z przeznaczeniem do użytku wewnętrznego – tym razem poświęconych wyłącznie kwestii teatru<sup>8</sup>.

## Charakterystyka źródeł

W niniejszym opracowaniu znajdują się dwa dokumenty pochodzące z 3. numeru „Biuletynu Informacyjno-Instrukcyjnego” z 1953 r. Pierwszy z nich to artykuł *O wyższy poziom pracy na odcinku widowisk. Uwagi o kontroli widowisk*<sup>9</sup>. Drugi dokument stanowi uzupełnienie pierwszego, jest to bowiem list cenzorki z Gdańska, Marii Grzybowskiej, z którym polemizuje autor artykułu<sup>10</sup>.

Opisana w omawianych dokumentach źródłowych sytuacja nie tylko przynosi opis konkretnego casusu, ale wzbogaca również ogólną wiedzę na temat kolejności, w jakiej cenzurowano spektakle teatralne (najpierw tekst, następnie próba generalna). List zawiera bowiem opis zarówno próby teatralnej, jak i przebiegu kolejnych zdarzeń mających miejsce w Gdańsku. W przypadku książek nie dysponujemy tak udokumentowaną wiedzą o rozmowach między autorem a cenzorem. Poszukiwać jej możemy jedynie we wspomnieniach pisarzy czy wywiadach<sup>11</sup>. W archiwaliach rzadko odnotowywano kontakty twórców z cenzorami. Czasem są to listy

<sup>8</sup> Na przykład w protokole z narady Wojewódzkich Kierowników Referatów i Referentów Widowiskowych odbytej w GUKPPiW w dniach 7-9 II 1949 r., odnotowano informację o biuletynie szkoleniowym z 1948 r., w którym pisano o widowiskach. Zob. AAN, GUKP-PiW, sygn. 421, t. 197/2, k. 29. Wiadomo również, że w późniejszych latach MKiS wydawało inny biuletyn poświęcony teatrom. Zob. „Biuletyn Informacyjny: zespół do spraw teatru. Do użytku wewnętrznego”, oprac. Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1965. Istniał również kwartalnik, w którym zawierano wytyczne dotyczące teatru lalek, publikowany oficjalnie. Zob. „Teatr Lalek: kwartalnik poświęcony zagadnieniom zawodowego i amatorskiego lalkarstwa. Organ Państwowych Teatrów Lalek” 1950. Podczas odprawy krajowej z 26-28 VI 1949 r. również wspomniano, że ukazały się już cztery „Biuletyny Szkoleniowe”, wydane przez Wydział Instruktażu. Nie wiadomo jednak, jaka była ich tematyka. Zob. AAN, GUKPPiW, sygn. 421, t. 197/4, k. 196-197, 203.

<sup>9</sup> „Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny” 1953, nr 3, s. 35-43 [s. 170-178]. Nie podano nazwiska autora.

<sup>10</sup> Tamże, s. 59-61 [s. 194-196].

<sup>11</sup> Na przykład: Z. Raszewski, *Rozmowy z cenzorami*, „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 3-4, s. 490-497; T. Torńska, *Oni*, Warszawa 1997; A. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie: pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006.

autorów do redakcji lub glosy sporządzone na formularzach cenzorskich przez zwierzchników (a dotyczące na przykład ustaleń telefonicznych). W tym wypadku cenzorka sama relacjonuje przebieg sytuacji.

Autor artykułu, polemizując ze stwierdzeniami z listu, z jednej strony uskarża się na oznaki „wyraźnej niechęci do naszych pracowników ze strony reżysera”<sup>12</sup>. Z drugiej jednak – rozważa:

A może wchodzą tu w grę jeszcze inne czynniki: np. nasze nieprzygotowanie do próby generalnej, słaba znajomość teatru, autora, epoki czy zagadnień poruszanych w kontrolowanej sztuce – a może próby narzucenia teatrowi jakiegoś policyjnego nadzoru w miejsce współpracy i pomocnej, twórczej krytyki [...] <sup>13</sup>.

Wątpliwości wzbudziła w tym kontekście szczególnie jedna decyzja urzędniczek. Postanowiła ona bowiem znacząco ingerować w kształt przedstawienia. Jak wynika z wymiany korespondencji, uważała ona jednak swe decyzje za słuszne i z niejakim zadowoleniem nawiązała do nich w liście.

W sposób odmienny od cenzorki, do tekstu spektaklu odnosił się Jerzy Pański, dyrektor Centralnego Zarządu Teatrów. Wspomnił o *Sprawie rodzinnej*<sup>14</sup> w artykule poświęconym corocznemu zjazdowi teatralnemu. Pochlebna wypowiedź z „Trybuny Ludu” dotyczy wprawdzie realizacji stołecznej, a nie tej z Trójmiasta, jednak odnosi się do tej samej sztuki Jerzego Lutowskiego:

Podniósł się poważnie poziom pracy naszych teatrów nad utworami polskiej dramaturgii współczesnej. [...] Poważnym sukcesem teatru Ate-neum w Warszawie było przedstawienie *Sprawy rodzinnej* (reż. Warmiński) – sztuki, którą z wielkim powodzeniem gra szereg teatrów w Polsce<sup>15</sup>.

W kontekście wspomnianego zjazdu teatralnego nie można zapomnieć o jego następstwach. Zwołany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki wraz

<sup>12</sup> AAN, GUKPPIW, sygn. 33, t. 165/2, s. 171.

<sup>13</sup> Tamże, s. 171-172.

<sup>14</sup> Jerzy Lutowski, *Sprawa rodzinna*. Premiera: Warszawa, Teatr im. Stefana Jaracza, 19 IX 1952 r., reż. J. Warmiński.

<sup>15</sup> *Przed dorocznym zjazdem teatralnym*, „Trybuna Ludu” 1953, nr 48, s. 3.

ze Związkiem Literatów Polskich, Ogólnopolski Zjazd Teatralny z 1953 r., w literaturze przedmiotu porównuje się nawet do szczecińskiego zjazdu literatów z 1949 r.<sup>16</sup> Oba zjazdy w dramatyczny sposób zmieniły oblicze polskiej literatury i sztuki. Wskutek realizacji ustaleń trzydniowych obrad, istnieć przestał między innymi krakowski Teatr Rapsodyczny, w którego zespole występował Karol Wojtyła<sup>17</sup>.

## „ARTOS”

Geneza Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych „ARTOS” wiąże się z jeszcze przedwojennym Związkiem Zawodowym Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej. W 1945 r. przy Zarządzie Głównym tego związku powołano Centralne Biuro Koncertowe. Po czterech latach włączono je z kolei do Społecznej Organizacji Imprez Artystycznych „ARTOS”. W 1948 r. organizacja otrzymała „wyłączne prawo organizowania objazdowych publicznych przedsięwzięć rozrywkowych w wykonaniu zawodowych sił artystycznych na terenie całego kraju”<sup>18</sup>. Akt prawny obowiązywał również już po upaństwowieniu „ARTOS”-u, przyznając mu monopol na organizację profesjonalnych imprez artystycznych. Na zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki szczególnie chętnie powoływano się w kontekście walki z tak zwanymi „dzikimi” imprezami artystycznymi. Z organizacji społecznej w państwową, przekształcono „ARTOS” na podstawie zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki z 21 listopada 1949 r., powołując z dniem 1 stycznia 1950 r. Państwową Organizację Imprez Artystycznych „ARTOS”<sup>19</sup>:

Tworzy się przedsiębiorstwa państwowe, prowadzone w ramach narodowych planów gospodarczych, według zasad rozrachunku gospodarczego

<sup>16</sup> Szczeciński Zjazd Literatów odbył się w dniach 20-22 I 1949 r. Kluczowym dla losów polskiego teatru pozostaje jednak zwołany 18-19 VI 1949 r. przez Ministerstwo Kultury i Sztuki zjazd w Oborach.

<sup>17</sup> Działalność teatru wznowiono w 1957 r.

<sup>18</sup> *Komunikat Gabinetu Ministra nr GM. 3372 z dn. 25 października 1948 r.*, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Kultury i Sztuki” nr 6-10, 15 listopada 1948 r. Za: I. Miernik, *Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS”*, Toruń 2005, s. 7, 23.

<sup>19</sup> I. Miernik, dz. cyt., s. 25.

pod nazwą: [...] 2) „**Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych «ARTOS»** – przedsiębiorstwo państwowe wyodrębnione” z siedzibą w Warszawie, a terenem działalności na obszarze całego Państwa.

Przedmiotem działalności przedsiębiorstwa jest planowe krzewienie kultury teatralnej i muzycznej przez organizowanie objazdowych i dorywczych imprez artystycznych<sup>20</sup>.

Co ciekawe, tym samym aktem prawnym upaństwowiono dwadzieścia teatrów w Polsce (między innymi: Państwowy Teatr Współczesny w Warszawie), cztery filharmonie i opery oraz Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze”. Było to działanie charakterystyczne dla okresu stalinowskiego. Starano się bowiem na wzór radziecki ustrukturyzować obszar kultury i sztuki.

„ARTOS” w niezmienionej formie funkcjonował do 1954 r.

Badaczka dziejów „ARTOS”-u, Iwona Miernik, w swojej monografii podkreśla pozytywną ocenę pracy organizacji:

W dokumencie sprawozdawczym GUKPPiW dotyczącym kontroli widowisk w latach 1949 i 1950, jako osiągnięcia „ARTOS”-u w początkowym okresie jego działalności jako instytucji państwowej, wskazywano na przejście organizacji imprez objazdowych i „usunięcie z programów zdecydowanej szmiry i pornografii, wyrugowanie z akcji widowiskowej różnych magików i chiromantów (różnych Barbarussów o poziomie odpustowym)”. Zaczęto dążyć do montowania programów rozrywkowych, związanych z rzeczywistością aktualną, pozytywnych pod względem społeczno-wychowawczym i oświatowo-kulturalnym. Zespoły objazdowe poczęto kierować do terenów i środowisk, gdzie nigdy rozrywki kulturalnej nie znano<sup>21</sup>.

W trzy lata później w „Biuletynie...” odnajdujemy jednak surową opinię urzędnika na temat działalności „ARTOS”-u. Autor podał również wiele przykładów tekstów o niskim poziomie artystycznym.

Być może ze względu na przykłady utworów o niskim poziomie – w dokumencie niejako „zrównano” teatr wysokoartystyczny z cyrkiem.

<sup>20</sup> Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 21 listopada 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstw państwowych, „Monitor Polski” nr 13 z 21 listopada 1949 r., poz. 136, s. 109.

<sup>21</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 127, t. 17/9, k. 156-290. Za: I. Miernik, dz. cyt., s. 151.

## Zasady edycji

Ortografia oraz interpunkcja zostały zmodernizowane w umiarkowanym zakresie. Nie korygowano błędów gramatycznych, stylistycznych i rzeczowych, najbardziej rażące oznaczając znakami [*sic!*]. Tytuły utworów literackich, rękopisów, książek, czy spektakli teatralnych (w oryginalnie ujmowane w cudzysłowie) wyróżniono kursywą. Tytuły czasopism pozostawiono w cudzysłowach. Utwory wystawiane wówczas na scenie opatrzone przypisem zawierającym datę i miejsce premiery. Zrezygnowano z wiernego odtwarzania układu graficznego poszczególnych kart, także w wypadku podziału na akapity.

Numeracja kart dokumentów źródłowych jest podwójna, ponieważ w toku opracowania archiwalnego, na ponumerowane strony czasopisma naniesiono numerację ciągłą w obrębie teczki.

Nazwa Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych „ARTOS”, została w dokumencie ujednolicona do zapisu wielkimi literami.



## Dokument I.

### **„O wyższy poziom pracy na odcinku widowisk. Uwagi o kontroli widowisk”**

Zagadnienia związane z kontrolą widowisk bardzo mało miejsca zajmowały dotychczas na łamach „Biuletynu”<sup>22</sup>. Nie pisał na te tematy ani GUKPPIW ani Urzędy Terenowe. Przyczyny takiego zjawiska były bardzo zróżnicowane i zajęcie się już w tym artykule głębszą ich analizą byłoby raczej trudne do zrealizowania. Ale jedno trzeba mocno podkreślić zaraz na wstępie: nikt nie może zaprzeczyć, iż kontrola widowisk jest nie mniej ważnym odcinkiem naszej pracy, jak kontrola prasy czy publikacji nieperiodycznych. Decyduje o tym choćby bardzo szeroki krąg odbiorców, określający wagę widowisk jako środka oddziaływania ideologicznego na społeczeństwo.

Treść przekazywana za pomocą widowiska, słowo padające ze sceny czy z ekranu oddziałuje na widza w sposób najbardziej bezpośredni – stanowiąc poważny środek kształtowania jego świadomości. Dotyczy to zarówno filmu jak i widowiska teatralnego, szczególnie jeżeli weźmiemy pod uwagę dość żywą działalność objazdowych teatrów estradowych oraz bujny rozwój amatorskiego ruchu świetlicowego.

Z tego, co tu w dużym skrócie powiedzieliśmy, wynika konieczność właściwego docenienia politycznej wagi pracy przy kontroli widowisk, tak przez sam aparat widowiskowy jak również przez towarzyszy z innych działów.

Kontrola widowisk, a szczególnie kontrola teatrów, ze względu na swoją specyfikę, nastroczała zawsze i nastrocza dotąd dużo różnorodnych trudności przejawiających się zarówno na terenie GUKPPIW, jak i poszczególnych Wojewódzkich Urzędów. Sądzimy, iż najwyższy czas, aby zacząć o tych trudnościach mówić i próbować je przełamywać. A jakim jest lepszy środek na przełamanie trudności w pracy, aniżeli dyskusja, wzajemna wymiana doświadczeń i [s. 171] spostrzeżeń. Chcielibyśmy, aby niniejszy artykuł rozpoczął na łamach „Biuletynu” wielką naradę produkcyjną całego

<sup>22</sup> Kwestię cenzurowania widowisk do 1953 r., na łamach „Biuletynu Informacyjno-Instrukcyjnego” jedynie wzmiankowano, nie poświęcając jej dłuższego artykułu.

krajowego aparatu kontroli widowisk<sup>23</sup> – aby podniosła się na wyższy poziom polityczna i organizacyjna sprawność naszej pracy na tym odcinku. Artykuł nasz nie rości sobie oczywiście prawa ani do wyczerpania tematu, ani nawet do dogłębnego omówienia kilku szczegółowych zagadnień. Sygnalizuje raczej tylko pewne problemy, naszkicowuje je – pozostawiając resztę – twórczej dyskusji.

Omówimy tu – po pierwsze – kilka spraw związanych z kontrolą teatrów zawodowych stałych, gdzie praca nasza napotyka dość często na specjalne trudności. Zaczniemy od listu tow. Grzybowskiej<sup>24</sup>, zamieszczonego w tym samym numerze „Biuletynu” – przy czym trzeba od razu zaznaczyć, iż sprawy poruszone przez towarzyszkę z Gdańska nie stanowią bynajmniej odosobnionego wypadku, lecz nurtują już od dawna niejednen urząd terenowy, a także i Wydział Widowisk GUKPPiW. Zagadnienie właściwego ustawienia współpracy cenzora widowiskowego z reżyserem – jest zagadnieniem, od którego rozwiązania w dużej mierze zależy jakość naszej pracy w zakresie kontroli stałych teatrów zawodowych. Spotykamy się tu często z objawami wyraźnej niechęci do naszych pracowników ze strony reżysera, z próbami wykręcania się od rozmowy z cenzorem po próbie generalnej (jak np. w Teatrze Nowym w Warszawie, po przeglądzie *Cyrulika sewilskiego*<sup>25</sup>). I należałoby się zastanowić, czy przyczyną takiego stanu rzeczy jest tylko „niedostateczne przygotowanie polityczne reżyserów”, jak pisze tow. Grzybowska. A może wchodzi tu w grę jeszcze inne czynniki: np. nasze nieprzygotowanie do próby generalnej, słaba znajomość teatru, autora, epoki czy zagadnień poruszanych w kontrolowanej sztuce, a może próby narzucenia teatrowi jakiegoś politycznego nadzoru w miejsce współpracy i pomocnej, twórczej krytyki, albo niczym nieuzasadnione wścibstwo w [s. 172] rodzaju propozycji – tej samej tow. Grzybowskiej – ingerowania w *Sprawie rodzinnej* Lutowskiego<sup>26</sup>, we fragmencie dialogu przytaczającym żartobliwe powiedzenie Lenina o „naj-

<sup>23</sup> Analiza późniejszych numerów „Biuletynu...” wskazuje, że zamysł „wielkiej narady” nie został zrealizowany.

<sup>24</sup> Maria Grzybowska – pracownik WUKPPiW w Gdańsku.

<sup>25</sup> Pierre A. Beaumarchais, *Cyrulik sewilski*. Premiera: Warszawa, Teatr Nowy (Scena Komediowo-Muzyczna), 5 II 1953 r., reż. Z. Sawan.

<sup>26</sup> Do III 1953 r., a więc do momentu wydania 3 numeru „Biuletynu”, spektakl *Sprawa rodzinna* Jerzego Lutowskiego miał premiery w dziesięciu miastach. Najprawdopodobniej chodzi jednak o premierę z 21 II 1953 r. w gdańskim Teatrze Wybrzeże (reż. Z. Karczewski).

lepszym małżeństwie aktywistów”<sup>27</sup>. Z uzasadnienia wynikało, iż mówienie, że Lenin żartował – jest szkodliwe politycznie.

Nie znaczy to oczywiście, że wina jest tylko po naszej stronie. Ale w żadnym wypadku nie możemy stawiać się w sytuacji widzącego słomkę w oku drugiego, a nie dostrzegającego belki w swoim. Zlikwidujmy tę belkę a wtedy i ze słomką pójdzie łatwiej<sup>28</sup>.

Na odbytym niedawno Zjeździe Teatralnym w Warszawie<sup>29</sup> bardzo słusznie mówiono o jedności trzech czynników składających się na powstanie dzieła scenicznego. Te trzy czynniki to: autor, teatr i krytyka teatralna, w której mieści się również i nasz skromny udział w kształtowaniu przedstawienia teatralnego.

I o tym należy pamiętać, bo to nakłada na cały aparat kontroli widowisk poważne obowiązki.

Jakie są drogi wyjścia? W jaki sposób można sobie ułożyć właściwie stosunki z reżyserem, z teatrem? Sądzymy, że odpowiedź jest tylko jedna: przez wyrobienie sobie autorytetu. Ale nie autorytetu sztucznego, administracyjnego, narzuconego – lecz takiego autorytetu, który będzie wynikiem naszej słusznej i głębokiej oceny oglądanego spektaklu. Taki autorytet można sobie wyrobić przez stałe podnoszenie swojej wiedzy politycznej i teatralnej. Praktycznie rzecz biorąc dużą pomocą byłoby tu systematyczne przygotowywanie się zespołu do próby generalnej polegające na zaznajomieniu się i przedyskutowaniu tekstu sztuki, twórczości danego autora, epoki, w której rozgrywa się akcja, problematyki itp. Tak przygotowany od strony fachowej cenzor na pewno nie zdobyłby złośliwego przydomka „laika-profana”, a jego współpraca z reżyserem układałaby się pomyślnie, bez nieprzyjemnych zgrzytów.

[s. 173] Jeszcze raz wróćmy na krótko do listu tow. Grzybowskiej, która pisze o konieczności oglądania niektórych przedstawień przed próbą generalną, gdyż na generalnej nie ma już praktycznie żadnej możliwości wyprostowania takich niedociągnięć reżyserii, jak niewłaściwa interpretacja jakiejś roli lub t.p. W postulacie tym jest niewątpliwie dużo słuszności.

<sup>27</sup> Powiedzenie Lenina o „najlepszym małżeństwie aktywistów”. Zob. J. Lutowski, *Sprawa rodzinna. Sztuka w trzech aktach*, Warszawa 1955, s. 103.

<sup>28</sup> Wypowiedź nietypowa dla PRL-owskiego urzędnika, stanowi bowiem bezpośrednie nawiązanie do biblijnych słów: „Albo jak powiesz bratu swemu: Pozwól, że wyjmę żdźbło z oka twego, a oto belka jest w oku twoim? Obludniku, wyjmij najpierw belkę z oka swego, a wtedy przejrzyysz, aby wyjąć żdźbło z oka brata swego”. Ew. Łukasza 6:24.

<sup>29</sup> Ogólnopolski Zjazd Teatralny odbył się w dniach 17-18 II 1953 r. w Warszawie.

Przekonuje nas o tym między innymi praktyka kontroli teatrów warszawskich z ostatnich dosłownie dni. Np. w *Cyruliku sewilskim* (Teatr Nowy) – postać Figara w interpretacji Sempolińskiego<sup>30</sup> wychodzi ciężko, jego humor pozbawiony jest błyskotliwości, a gra tempa. Doprowadza to do pewnego fałszu w całej koncepcji reżyserskiej: są mianowicie takie momenty kiedy przedstawiciel arystokracji, Almaviva<sup>31</sup> – okazuje się sprytniejszy od Figara, co niewątpliwie wypacza zamierzenia autorskie. Oczywiście na próbie generalnej nie było żadnych podstaw do ingerowania z naszej strony. Ale gdybyśmy mieli możliwość oglądania sztuki w czasie pracy nad nią, wypaczeń takich można by z pewnością uniknąć. Z podobną kwestią mieliśmy do czynienia przy próbie generalnej sztuki *Południk 49* – w teatrze Ateneum<sup>32</sup>, gdzie w koncepcji reżyserskiej znalazł miejsce szereg nużących widza dłużyzn, osłabiających polityczną wymowę sztuki. Jak z tego wynika oglądanie – przynajmniej niektórych sztuk – przed próbą generalną byłoby bardzo korzystną innowacją i dla nas i dla teatrów.

Drugą poważną sprawą – jaką chcielibyśmy poruszyć w naszym artykule – jest zagadnienie programów „ARTOS”-u i Cyrku. Obie te instytucje mają szczególne znaczenie, gdyż zasięg ich działania jest bardzo szeroki obejmując teren całego kraju. Na skutek tego nasza kontrola na tym odcinku winna być odpowiednio wyostrzona. Musimy pamiętać, iż każde słowo padające z estrady „ARTOS”-u czy z areny cyrkowej przemawia do milionów widzów w całej Polsce, [s. 174] widzów o bardzo różnorodnym składzie socjalnym oraz, że zadaniem tego słowa jest nie tylko dać dobrą rozrywkę tym milionom widzów, ale przede wszystkim wychowywać i kształtować ich świadomość.

Niewątpliwie poziom programów „ARTOS”-u podniósł się znacznie od tych czasów, kiedy jego zespoły były roznosicielami wszelakiej szmiry estradowej. Mamy dzisiaj do zanotowania szereg naprawdę dobrych „składek” „ARTOS”-u, jak np. warszawskie programy *Przygoda na estradzie* i *Jak z rękawa*<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Ludwik Sempoliński (1899-1981), pseud. Bogdan Kierski, aktor, śpiewak, tancerz, reżyser, dyrektor i kierownik artystyczny teatru, pedagog.

<sup>31</sup> W roli Hrabiego Almavivy wystąpił Mieczysław Wojnicki (1919-2007), aktor, śpiewak.

<sup>32</sup> H. Tank, *Południk 49*. Premiera: Warszawa, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, 18 II 1953 r., reż. J. Warmiński.

<sup>33</sup> W przypadku programów artystycznych „ARTOS”-u, nie udało się odnaleźć bliższych infor-

Niemniej wielokrotnie jeszcze spotykamy się, szczególnie w wojewódzkich ekspozyturach „ARTOS”-u, z próbami przemycenia bądź całych programów, bądź też poszczególnych numerów, których treść bardzo przypomina owe czasy „królestwa szmiry”. Przy tym bardzo często usiłuje się zamaskować ową szmirę kilkoma frazesami politycznymi, jakimś „wydźwiękiem”, który ma rzekomo wpłynąć na cudowną przemianę złego numeru w dobry. Tak było np. w wypadku numeru Hanusza pt. *Jednoosobowa Carmen*, któremu miejsce na estradzie miało zapewnić kilka umieszczonych w tekście wyzwick pod adresem Franco oraz kilka słów konferansjerki na temat ciężkiej sytuacji teatrów w Hiszpanii. Poza tym tekst był kompilacją wulgarnych żartów podkreślanych równie wulgarną mimiką wykonawcy, grającego jednocześnie Carmen, don Josego i torreadora. Numer został oczywiście zdjęty.

Jak trudno jeszcze „ARTOS”-owi wyrwać się z kręgu mieszczańskiej szmiry i schlebienia tanim gustom – może świadczyć chociażby skandaliczny program łódzkiej imprezy pt. „Pokaz mody”, która na skutek szeregu kombinacji miejscowego kierownictwa „ARTOS”-u, mających [*sic!*] na celu wprowadzenie w błąd WUKP w Łodzi<sup>34</sup> – odbyła się w listopadzie ub. roku. Dla krótkiego scharakteryzowania całości imprezy można przytoczyć podtytuły z krytycznego artykułu, jaki się [*s. 176*] ukazał w prasie łódzkiej: *Repertuar... czy kicz*<sup>35</sup>, *Piosenka wyciągnięta z przedwojennego szynku*, *Orgia kiczu*, *Stan małżeński w <ich> pojęciu*, *Szczebiotka na rewii mody dla świata pracy*. A teksty? Teksty np. takie:

---

macji o tytułach.

<sup>34</sup> Nie wiadomo o jakich „kombinacjach” pisał cenzor. Być może chodziło jednak o zadeklarowany w WUKPiW charakter imprezy. W prasie ogłaszano bowiem na dzień 26 II 1952 r. rewie mody, a nie imprezę artystyczną („Dziennik Łódzki” 1952, nr 276, s. 6). Dopiero w kolejnym ogłoszeniu wspomniano również o występie artystycznym: „W charakterze modelek i modeli wystąpili aktorzy, którzy wypełnili również część artystyczną rewii” („Dziennik Łódzki” 1952, nr 283).

<sup>35</sup> Z. Tarnowska, *Repertuar czy... kicz*, „Dziennik Łódzki” 1952, nr 284, s. 4. Artykuł dotyczył dwóch imprez artystycznych organizowanych przez „ARTOS” (lub za jego zezwoleniem). Przywołany w dokumencie nagłówek *Piosenka wyciągnięta z przedwojennego szynku* dotyczył jednak spotkania sportowców na akademii przedwyborczej i piosenki z ich programu. Autorka zżymała się: „Takiej szmirowatej piosenki, wyciągniętej z przedwojennego szynku, nikt dawno lub w ogóle nie słyszał. I dziwić się należy aktorom sportowcom, że coś takiego umieścili w programie”. Nie wiadomo, czy cenzor popełnił błąd, czy celowo podał błędną informację. Nagłówek *Repertuar czy... kicz*, nie dotyczył bowiem programu *Pokaz mody*.

„... Jak to ślicznie, jak to miło,  
w parę dni po ślubie było.  
Jam jest twoja, tyś jest mój,  
tyś jest moja, jam jest twój”.

Po tym następuje kilka podobnych strofek, z których wynika, że:

„Chociaż było bardzo miło  
W parę lat już się zmieniło,  
ja męczennik jestem twój,  
tyś jest tyran, łotr i zbój”.

Następnie jeszcze szereg epitetów w rodzaju: oszust, cymbał, morderca, łapserdak, zbir, krokodyl, wąż, tyran, kat – i wreszcie budujące zakończenie:

„Więc proszę pani, widzi pan,  
to tak wygląda małżeński stan”.

Wśród podobnych kwiatków, chociaż już nie „ARTOS”-owego chowu, znajduje się impreza noworoczna artystów Państwowego Teatru Młodego Widza w Krakowie pt. „Bigos Noworoczny”. Wyingerowano z tego programu cały szereg wyjątkowych okazji szmiry. Weźmy np. piosenkę *Dżungla*, gdzie mamy do czynienia z takimi „nastrojowymi” momentami:

„... Puma lwu ma być za kumę,  
Bimbo z dumą żuje gumę,  
chodzi z dumą z wielką pumą  
i jest z nią na ty...”  
„Dzięcioł stukać chciał do rytmu  
ale bardzo było wstyd mu  
więc dzięcioła zjadł wąż boa  
[s. 177] bo apetyt miał...  
Zebra miała grać na cytrze  
ale słoń ją ubiegł chytrze  
już na trąbie rumbę rąbie

słoń na rumbę pies...”  
itp.

Poziom konferansjerki do tej imprezy niewiele się różnił od poziomu całego programu. Zawarte tam były różne „Złote myśli” w rodzaju: „W ogóle człowiek dwa razy w życiu jest nieszczęśliwy przez kobietę. Pierwszy raz, gdy jej nie może zdobyć, a drugi raz, gdy się jej nie może pozbyć. Pozbyć się jest bardzo trudno, gdy kobieta jest pyskata”.

Myślę, że bliższych komentarzy do tego rodzaju tekstów nie potrzeba. Mówią one same za siebie. Podobna sytuacja – a raczej nawet o wiele gorsza – jest w programach cyrkowych, gdzie bardzo mało trafia się tekstów nowych, a wśród tych jeszcze mniej tekstów dobrych. Najczęściej stare, ograne kawały cyrkowe „uzupełnia się” pewnymi wstawkami politycznymi, co przeważnie wychodzi bardzo sztucznie, a czasami taka wstawka pomiędzy typowe przedwojenne „wygłupianie” clownów jest wręcz szkodliwa.

Szczególnie, iż cyrk operuje dotychczas wyłącznie krytyką ośmieszającą, wyśmiewającą – a nigdy nie demaskatorską. W ogóle zagadnienie satyry politycznej przekazywanej widzowi za pośrednictwem clowna cyrkowego – jest zagadnieniem, nad którym wypadałoby się głębiej zastanowić, chociażby właśnie z tego powodu, iż nawet dobry tekst może w swoistej interpretacji clowna wypaść niewłaściwie.

Dla zilustrowania podajemy przykładowy kwiatek z cyrkowej łączki.

Rozmowa dwóch clownów. Jeden z nich oferuje cyrkowi koncert na trąbie w swoim wykonaniu. Dość długo ciągnie się rozmowa przeplatana żartami w rodzaju:

„- Panie, ja gram na trąbie jak Barbara Hesse-Bukowska<sup>36</sup> i Halina Czerny-Stefańska<sup>37</sup>...”

- Czy to możliwe?

- Tak, bo one obie wcale nie umieją grać na trąbie”.

---

<sup>36</sup> Barbara Hesse-Bukowska (1930-2013) – pianistka i pedagog.

<sup>37</sup> Halina Czerny-Stefańska (1922-2001) – pianistka, chopinistka, pedagog.

Następnie ni stąd ni zowąd następuje to, co ma stanowić polityczny „wydźwięk” numeru:

„Obaj komiccy rozkładają nuty, w których zamiast klucza wiolinowego jest narysowana swastyka, a zamiast pojedynczych nut: pluskwa, pajak, pchła itp.

- Sonata bakteriologiczna.

- Utwór amerykańskich podżegaczy wojennych... Proszę panów o akompaniament w tonacji imperialistycznej fe-tur /Orkiestra daje wrzaskliwo-fałszywy tusz, komik I z wrażenia spadł z krzesła, robi kaskadę, wbija sobie przy tym trąbę na głowę. Wstaje, biega z trąbą po arenie”.

Zakończenie isticie cyrkowe. Ale dlaczego pretekstem do tego „wyglupu” ma być zagadnienie wojny bakteriologicznej? To jest przecież problem nadający się do demaskatorskiej satyry, a nie do naśmiewania się.

Jakie wnioski nasuwają się po tym krótkim przeglądzie? Widzimy, iż mimo pewnej poprawy, tak programy „ARTOS”-u, jak i cyrkowe – jeszcze niejednokrotnie są daleko nie na poziomie. Pozostałości „szmirowatej” tradycji przytłaczają wciąż programy obu tych instytucji dając o sobie znać często na terenie całej Polski. Dla nas, dla aparatu kontroli widowisk jest tylko jeden wniosek. Skończyć z pokutującym jeszcze tu i ówdzie w naszym aparacie liberalizmem wobec tego rodzaju programów. Wydać [s. 178] bezwzględna walkę wszelkim pozostałościom szmiry w programach „ARTOS”-u i cyrkowych. Żądać tekstów dobrych i politycznie wyraźnych. Nie kapitulować przed argumentacją w rodzaju: „My nie mamy dobrych autorów, skąd my weźmiemy dobre teksty”. Wyostrenie naszej kontroli w stosunku do objazdowych imprez i to tak pod względem politycznym, jak i artystycznym, może się stać poważnym czynnikiem wpływającym na dalsze podniesienie poziomu programów cyrków i „ARTOS”-u.

Zagadnienia poruszone w artykule, jak już zaznaczyliśmy na początku, daleko nie wyczerpują bogatej problematyki pracy na odcinku widowisk. Cały szereg spraw, bolączek, trudności domaga się rozwiązania i usprawnienia. W artykule nie postawiono takich ważnych kwestii jak kontrola filmów (prewencja, wtórna, przegląd starych kopii), jak współpraca Głównego



Urzędu z Wojewódzkimi, instruktaż terenu i wiele jeszcze innych. Nie było zresztą naszym zadaniem omówić dokładnie wszystkie sprawy, lecz tylko zainicjować dyskusję, w czasie której – jak się spodziewamy – wypłynie dużo nowych problemów i dużo nowych wniosków. W tej naszej naradzie produkcyjnej nie powinno zabraknąć głosu żadnego Urzędu terenowego – gdyż tylko narada oparta na doświadczeniach z praktycznej działalności może dać gwarancję, że praca aparatu kontroli widowisk wejdzie na rzeczywiście nowe tory, że zdając sobie w pełni sprawę z politycznej ważności naszego odcinka, z odpowiedzialności jaka na nas spoczywa – potrafimy podnieść naszą pracę na wyższy poziom polityczny i organizacyjny.

Pamiętajmy, że pracując nad tekstem widowiskowym, nad filmem czy przedstawieniem teatralnym, stajemy się współodpowiedzialni za ideologiczną treść tego, co będą oglądać, czego będą słuchać, na czym będą się wychowywać miliony w całej Polsce. To jest wielka odpowiedzialność, która mobilizuje i którą trzeba zawsze sobie uświadomić w toku pracy.

## Dokument II.

### „Kilka uwag o próbach generalnych”

[s. 194] Chciałabym na łamach „Biuletynu” omówić trudności, jakie napotykam na próbach generalnych oraz scharakteryzować przebieg tychże prób. Będę mówiła o współpracy z Państwowym Teatrem „Wybrzeże”. Zasadniczym utrudnieniem w pracy cenzora na próbie jest fakt, że reżyserzy nie są dostatecznie przygotowani politycznie, co z kolei wpływa ujemnie na ideologiczny charakter opracowywanych przez nich sztuk.

Jaskrawym tego przykładem była sztuka Ostrowskiego pt. *Gorące serce*<sup>38</sup>, której reżyser wykoszlał [sic!] oblicze polityczne, zweekslowując [sic!] cały swój wysiłek na wydobycie specyfiki klimatu ówczesnego społeczeństwa.

Cały wysiłek reżysera i aktorów skierowany był w sztuce na wydobycie często wręcz cyrkowych akcentów. W rezultacie odbiło się to ujemnie na ideologicznym obliczu sztuki. Zamiast pokazać widzom dwie klasy ludzi carskiej Rosji, to jest rozpijaczone kupiectwo i przekupnych urzędników, a z drugiej strony biedotę żyjącą w pełnej zależności i uciskaną przez nich bezlitośnie – widzieliśmy miast zdrowego proletariatu, który już wtedy rozpoczął walkę – głupców, a na miejscu wyzyskiwaczy – bandę półgłówków. W konsekwencji tego główna postać sztuki *Gorące serce*, było sercem nie gorącym, a rozhisteryzowanym sercem.

Na naszą interwencję reżyser stonował postać główną i postacie mieszczańskie, ale sztuka w dalszym ciągu miała charakter cyrkowy.

Na generalnej próbie, kiedy właściwie już jest za późno [s. 195] wymagać od aktora innego sposobu ujęcia postaci, moje uwagi, „mimo” że reżyser uznaje ich słuszność, są w praktyce trudne do wprowadzenia, ponieważ – jak już wyżej wspomniałam – aktor, wżyty w daną postać, niejednokrotnie nie jest w stanie przestawić psychiki postaci i środków wyrazu artystycznego.

Należy przyznać, że bardzo często nasze sugestie na generalnych próbach uderzają w próżnię. W wielu wypadkach reżyser nie potrafi sprostować

<sup>38</sup> Aleksander Ostrowski, *Gorące serce*, przeł. zespół, tytuł oryginalny: *Gorjaceje sierdce*. Premiera: Gdańsk, Teatr Wybrzeże, 22 VI 1952 r., reż. Z. Karczewski.

błędu z tej przyczyny, że sam go nie dostrzega. Tłumaczyć to należy jeszcze tym, że tak zwana „koncepcja reżyserska”, którą reżyser ma przed oczami, nie pokrywa się z odczuciem widza lub, co gorsze, nieraz wywołuje reakcję widowni wręcz odwrotną od intencji reżysera. Wypadek podobny miał miejsce w sztuce Shawa *Candida*<sup>39</sup>, gdzie reżyser pokazując przedstawiciela burżuazji, chciał przy pomocy groteski ośmieszyć go i wykazać jego negatywy, a w rzeczywistości przez takie ujęcie postaci uzyskał wręcz odwrotny skutek, gdyż postać ta bawiła i poniekąd wzbudzała sympatię widza. Gdy po długich dyskusjach udało się przekonać reżysera o niesłuszności jego podejścia do postaci, okazało się, że nie ma wyjścia z sytuacji, gdyż aktor grający tę postać nie był w stanie zmienić dotychczasowej interpretacji roli.

Chciałabym zaznaczyć, że zdarzają się wypadki, kiedy sztuki współczesne polskie, jak np. *Proces* Berwińskiej-Gogolewskiej<sup>40</sup>, zmieniają swe oblicze literacko-dramaturgiczne w czasie pracy na warsztacie teatralnym. Jeżeli chodzi o *Proces*, to śmiało można powiedzieć, że Berwińska, przystępując jako autor i reżyser do realizacji tej sztuki, pod wpływem dyskusji kierownictwa artystycznego, literackiego i aktorów – napisała inną sztukę o zupełnie odmiennym rysunku postaci – którą nam po raz drugi przysłała do akceptacji. *Proces* Barwińskiej jest przykładem nieporozumień, jakie mogą wyniknąć między autorem- reżyserem a cenzorem. [s. 196] Począwszy od fałszywego stosunku do Niemców, którymi autor straszy dzieci („Mamusia się zgubiła” [...] „pewnie ją Niemcy zabrali, tak jak tatusia, tylko mi nie chcą powiedzieć” [...] „tatusz pojechał, Niemców nie ma” [...] „sam widziałem, oni wzięli twojego i mojego tatusia, ja widziałem. To ty jesteś głupia! Może Niemcy się przebrali, to ich nie poznajesz”), poprzez liberalne potraktowanie kwestii zachowania się policji wobec Niemców i groteskowe ujęcie sądu, aż do braku elementów proletariackich w szeregach KPF<sup>41</sup> – trzeba było po kilkakrotnej kontroli prób (5 prób) przeprowadzić wszelkie możliwe ingerencje.

Ponadto zaznaczyć muszę, że mimo tych ingerencji, nie będąc pewna celowości wystawienia tej sztuki, zwłaszcza w okresie przedwyborczym (sztuka robiła wrażenie, że we Francji nie istnieje terror, bo reżyser nie

<sup>39</sup> George Bernard Shaw, *Kandyda*, przeł. F. Sobieniowski. Premiera: pt. *Kandida*, Gdańsk, Teatr Wybrzeże (Teatr Kameralny), 9 X 1952 r., reż. W. Biegański.

<sup>40</sup> Nie udało się odnaleźć informacji na temat tego utworu.

<sup>41</sup> KPF – Komunistyczna Partia Francji

potrafił pokazać w odpowiednim świetle przedstawicieli policji Mocha i innych degeneratów, dając fałszywy obraz liberalnej Francji) – w porozumieniu z KW PZPR poprosiliśmy teatr o urządzenie dyskusji z publicznością, składającą się w dużym stopniu z reemigrantów z Francji, co dało nam możliwość skontrolowania prawdopodobieństwa akcji scenicznej z jednej strony, a moich spostrzeżeń w stosunku do tej sztuki z drugiej.

Dyskusja ta potwierdziła słuszność moich ingerencji, lecz część błędów nie dała się już ze sztuki usunąć, gdyż trzeba by było zacząć od prób analitycznych i zmniejszyć ilość pobocznych wątków dramatycznych.

Na tych kilku przykładach chciałabym wykazać specyfikę trudności cenzora na terenie teatru, gdzie często zdarza się, że kierownictwo artystyczne nie tylko że nie rozumie naszej pracy, ale wręcz złośliwie uważa nasze ingerencje jako profanację świątyni Melpomeny przez laików-profanów.

Maria Grzybowska  
W.U.K.P. – Gdańsk



**Grażyna Pawlak**

(Instytut Badań Literackich PAN)

## **Cenzura instytucjonalna i pozainstytucjonalna wobec telewizyjnych widowisk teatralnych**

W przypadku Telewizji Polskiej zagadnienie cenzury należy rozpatrywać w dwojaki sposób, zarówno od strony wyznaczania pewnego kierunku rozwoju instytucjonalnego (temu miały służyć wszelakie zarządzenia i oceny), jak też poprzez próby bezpośredniego wpływu na treść emitowanych widowisk. W latach pięćdziesiątych (najtrudniejszych, gdy idzie o poczynania cenzury), Telewizja była dopiero w fazie wczesnego rozwoju ze wszystkimi jego cechami. Brakowało doświadczenia, niekiedy wyobraźni, a z całą pewnością przemyślanej struktury organizacyjnej. Bez ryzyka większej pomyłki można stwierdzić, że dobrze wiedziano, czego się wystrzegać, nie zawsze jednak potrafiiono skutecznie zapobiegać wszelkiego typu wpadkom i niekonsekwencjom. Analiza dostępnych w Archiwum Akt Nowych zespołów akt KC PZPR, a w szczególności dokumentów Wydziału Kultury i Biura Prasy oraz dokumentacji zgromadzonej w Archiwum Dokumentacji Aktowej TVP SA dowodzi, że Telewizja jako instytucja zajmowała w nich miejsce wyjątkowe. Tu określano szczegółowe wytyczne na temat kierunków rozwoju nowego medium, które z racji zasięgu mogło z powodzeniem realizować narzucone zadania. Najczęściej zajmowano się, opracowywanymi w centralnych gremiach partyjnych, ocenami ogólnymi. W ich skład wchodziły: wnioski i uchwały specjalnie powołanych komisji, dotyczące pracy Radia i Telewizji oraz oceny programu telewizyjnego,

rozpatrywanego pod kątem realizacji zadań polityczno-ideologicznych. Formułowane przez Biuro Prasy KC PZPR uwagi dotyczyły na ogół tematyki społeczno-politycznej.

Teatr Telewizji jako jednostka programowa uzyskiwał zazwyczaj pozytywne oceny. Dostrzegano i doceniano wysoki poziom artystyczny prezentowanych widowisk. Po zaledwie kilku latach funkcjonowania Teatru Telewizji zastrzeżenia wzbudzał jedynie zbyt „ekskluzywny” i jednostronny repertuar<sup>1</sup>. Zalecano więc, by uwzględnić zróżnicowane audytorium odbiorców, ze szczególnym uwzględnieniem środowiska robotniczo-chłopskiego. Podkreślano, że w dotychczasowym repertuarze znalazła się „zbyt wielka liczba sztuk zachodnich i zbyt mała ilość sztuk własnych oraz z innych krajów socjalistycznych”<sup>2</sup>. Domagano się zatem zachowania właściwych proporcji między liczbą spektakli, przygotowanych na podstawie dzieł autorów z krajów socjalistycznych i kapitalistycznych. Partyjni decydenci oczekiwali, że przy doborze repertuaru preferowane będą sztuki autorów z krajów połączonych wspólnotą ideową; w przypadku sztuk zachodnich zaś, aby przynajmniej poglądy ich twórców były bliskie ideologicznie<sup>3</sup>. Jeśli idzie o rodzimą dramaturgię, zalecano stosowanie specjalnych preferencji dla współczesnej społecznie zaangażowanej literatury. „Program Teatru Telewizji musi jednak intensywniej niż dotychczas szukać pełnowartościowego artystycznie materiału, związanego z szeroką problematyką współczesności, zarówno w literaturze dawniejszej, jak i współczesnej. Szczególna uwaga musi być zwrócona na utwory pisarzy polskich młodego pokolenia, zwłaszcza te, które odznaczają się znacznym napięciem ideowego zaangażowania” – pisano w jednym ze sprawozdań<sup>4</sup>.

Już w 1958 r. na posiedzeniu Prezydium Komitetu w całości poświęconemu sytuacji w programie telewizyjnym, wprowadzono zasadę, w myśl której „każdy materiał programowy musiał być akceptowany przez

<sup>1</sup> AAN, KC PZPR, Biuro Prasy, sygn. 237/XIX-299, k. 20.

<sup>2</sup> Tamże, k. 20-21.

<sup>3</sup> Stąd w latach pięćdziesiątych duża liczba spektakli przygotowanych na podstawie utworów pisarzy, których twórczość uznawana była na rodzimym gruncie za „socjalizującą”, a ich poglądy uznawano za „lewicowe” bądź w najlepszym razie „lewicujące” (John Steinbeck, Howard Fast, Arthur Miller, Ernest Hemingway, Theodore Dreiser).

<sup>4</sup> Sprawozdanie z wykonania Uchwały Sekretariatu KC PZPR przez Zespół Programu Telewizyjnego, AAN, KC PZPR, Biuro Prasy 1959, sygn. 237/XIX-299, k. 202.

dyrektora programowego przed oddaniem do produkcji”<sup>5</sup>. Bez wątplenia było to echo afery związanej z emisją *Asfaltowej drogi* partyjnego pisarza, Kazimierza Korcellego. W dalszej części sprawozdania bacznie analizowano spadek atrakcyjności programu w ostatnich miesiącach, którego przyczyn doszukiwano się w trwającym od kilku miesięcy okresie „napięcia politycznego wokół zespołu programowego, bardzo utrudniający spokojną i systematyczną pracę”<sup>6</sup>. Zaproponowano zwiększenie liczby inscenizacji własnych z jednej do dwu miesięcznie. Dążąc do rozszerzenia repertuaru teatralnego, zapowiedziano wzbogacenie programu o przedstawienia z Klubu Krzywego Koła oraz rozpoczęcie rozmów z „kilkoma teatrami w sprawie przygotowania przedstawień telewizyjnych, które mogłyby być później eksploatowane przez teatr jako pozaplanowe”<sup>7</sup>. Istotnie, w bardzo krótkim czasie nieliczni jeszcze telewidzowie mogli oglądać emisję *Opery za trzy grosze* Bertolda Brechta w reżyserii Konrada Swinarskiego (21 kwietnia 1958 r.), przygotowanej w Klubie Krzywego Koła i transmitowanej z sali Teatru Współczesnego w Warszawie<sup>8</sup>.

Dynamicznie rozwijająca się Telewizja zmuszała decydentów do uwzględnienia jej odrębności w strukturze organizacyjnej Radiokomitetu. Po ponad pięciu latach działalności programowej powołano stały Zespół Programu Telewizyjnego (1 lipca 1958 r.)<sup>9</sup>, który podporządkowany został organizacyjnie przewodniczącemu Komitetu. Zespołem Programu Telewizyjnego kierował dyrektor programowy. Po raz pierwszy na to stanowisko powołany został Jerzy Pański, były działacz Związku Patriotów Polskich oraz redaktor ukazujących się w Moskwie podczas wojny pism: „Wolna Polska” i „Nowe Horyzonty”<sup>10</sup>. Miał także doświadczenie w zarządzaniu dużymi instytucjami jako dyrektor Polskiego Radia, następnie prezes Spółki Wydawniczej „Czytelnik” oraz dyrektor Centralnego Zarządu

<sup>5</sup> ADA TVP S.A. Protokoły i sprawozdania z posiedzeń Prezydium Komitetu. Sytuacja w programie telewizyjnym, notatka na Prezydium, bez daty, s. 1.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> S. Treugutt, *Krzywe Koło gra Brechta*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 16, s. 2.

<sup>9</sup> ADA TVP S.A. nr 1544/6 Zarządzenie Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radiofonii „Polskie Radio” 1958 nr 58 z 16 lipca 1958 r.

<sup>10</sup> Powołany na to stanowisko zarządzeniem Włodzimierza Sokorskiego. Zob. ADA TVP S.A. nr 1544/6 Zarządzenia Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radiofonii „Polskie Radio” 1958 nr 60 z 18 lipca 1958 r.



Teatrów. Był więc postrzegany jako osoba odpowiedzialna i godna zaufania. W skład Zespołu Programowego weszły: Warszawski Ośrodek Telewizyjny (WOT) oraz, pod względem programowym, wszystkie ośrodki telewizyjne w kraju. Do zadań WOT-u należało: opracowywanie ogólnopolskiego programu telewizyjnego oraz koordynacja prac ośrodków terenowych w granicach określonych przez ogólną strukturę Komitetu do Spraw Radiofonii<sup>11</sup>. W nowej strukturze dyrektorowi programowemu podlegało Kolegium Programowe<sup>12</sup>. W jego pierwszym składzie znaleźli się: dyrektor programowy (Jerzy Pański), reżyser odpowiedzialny (Adam Hanuszkiewicz) oraz kierownicy poszczególnych działów. Dział Literacko-Teatralny reprezentował ówczesny jego kierownik, Jan Wilczek. W roku następnym powołano Radę Programową Radia i Telewizji, która pełniła funkcję organu doradczego i opiniotwórczego. Pod koniec roku tygodnik „Radio i Telewizja” publikował sprawozdania z posiedzeń Rady Programowej, zawierające ocenę poprzedniego okresu i zalecenia na przyszłość. Usytuowana przy Komitecie do Spraw Radiofonii (następnie Komitecie do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”) Rada Programowa działała nieprzerwanie do 1972 r. Po odejściu Włodzimierza Sokorskiego (w latach 1956-1972 pełniącego funkcję Przewodniczącego Komitetu do spraw Radia, od 1960 r. – Radia i Telewizji) jej działalność zawieszono. Ponownie rozpoczęła funkcjonowanie, w znacznie poszerzonym składzie, dopiero w 1985 r. Pierwszym przewodniczącym Rady został, pełniący jednocześnie obowiązki przewodniczącego Komitetu do spraw Radia, Włodzimierz Sokorski. W jej składzie znaleźli się artyści, publicyści, posłowie na sejm. Dział Literacko-Teatralny powierzono krytykowi i tłumaczowi, Stanisławowi Marczakowi-Oborskiemu, który sprawował funkcję kierownika od stycznia 1959 do czerwca 1964 r. Tak ukształtowane gremium, z niewielkimi zmianami osobowymi w kolejnych latach, czuwało nad pożądanym kierunkiem rozwoju Telewizji. Samo zresztą podlegało ścisłej kontroli partyjnej. Od najwcześniejszych lat w pracach

<sup>11</sup> W konsekwencji oznaczało to dominację Warszawskiego Ośrodka Telewizyjnego, za cenę ograniczenia produkcji własnej ośrodków pozawarszawskich do niezbędnego minimum. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero po ponad trzydziestu latach. Pełną samodzielność ośrodki terenowe odzyskały dopiero w latach dziewięćdziesiątych.

<sup>12</sup> ADA TVP S.A. nr 1544/6 Zarządzenie Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radiofonii „Polskie Radio” 1958 nr 43 z 26 lipca 1958 r.

Komitetu do Spraw Radiofonii (następnie Radiofonii i Telewizji) oraz Rady Programowej i brali udział przedstawiciele Wydziału Kultury i Wydziału Propagandy KC PZPR<sup>13</sup>. Włączenie stałych przedstawicieli tych instytucji do grona pracowników merytorycznych Telewizji świadczy dobitnie o chęci ustawicznego nadzorowania instytucji i bezpośredniego wpływania na prezentowane w niej treści.

Pierwszy poważny zarzut, że repertuar Teatru Telewizji jest zbyt ekskluzywny postawiono w 1959 r., czyli w okresie, gdy program artystyczny (obejmujący produkcje teatru studyjnego i transmisje teatralne) w czwartym kwartale tegoż roku wynosił zaledwie 72 godziny na ogólną liczbę 382 godzin emisji<sup>14</sup>. Rok później, w specjalnej uchwale, mimo wcześniejszego zastrzeżenia, iż program w zasadzie odpowiada linii wytyczonej przez partię, krytykowano kierownictwo Telewizji za to, że „nie dość konsekwentnie wykorzeniało z programu telewizyjnego pozostałości jego początkowego nastawienia na odbiorców przede wszystkim spośród inteligencji i drobnomieszczaństwa”<sup>15</sup>. Dalej autorzy uchwały nakazywali: „Przeprowadzać bardziej staranną selekcję programu artystycznego i filmowego, kierując się przy wyborze zasadami ideowymi i wytycznymi partii w zakresie polityki kulturalnej”<sup>16</sup>. Oczekiwania wobec Teatru Telewizji artykułowano jeszcze wyraziściej: „Repertuar teatru telewizji musi wystrzegać się niebezpieczeństwa zbytnej ekskluzywności i postawić sobie za cel udostępnienie widzom dorobku postępowej, klasycznej dramaturgii oraz wartościowych sztuk współczesnych polskich i obcych”<sup>17</sup>. Wkrótce partyjni towarzysze oczekiwali, by telewizyjna scena „w większym stopniu niż dotąd uwzględniała pozycje z punktu widzenia socjalistycznego wychowania” oraz domagali się zdecydowanych działań, ponieważ dostrzegali, że ciągle jest na niej „zbyt mało utworów o jasnej wymowie socjalistycznej i dramaturgii krajów socjalistycznych”<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> ADA TVP S.A. Protokoły i sprawozdania z posiedzeń Prezydium Komitetu. Protokół z posiedzenia Radiokomitetu w dniu 11 stycznia 1955 r.

<sup>14</sup> AAN, KC PZPR. Biuro Prasy, sygn. 237/XIX-299, k. 140. Notatka w sprawie programu i pracy telewizji.

<sup>15</sup> AAN, KC PZPR. Biuro Prasy, sygn. 237/XIX-299, k. 2. Uchwała Sekretariatu KC PZPR w sprawie pracy Radia i Telewizji.

<sup>16</sup> Tamże, k. 5.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże, k. 107.

Już po kilku latach funkcjonowania Telewizji doskonale zdawano sobie sprawę z istnienia „masowego odbiorcy”, domagano się więc, aby „przywiązywać większą wagę do sprawy ideowego i wychowawczego kierunku repertuarowego”<sup>19</sup>, a co za tym idzie precyzowano oczekiwania względem twórców. Nadto jasno określano docelowe grupy adresatów oraz konstruowano wizję świata wedle wzorca propagowanego przez partyjne gremia. Nie znaczy to jednak, że twórcy telewizyjni całkowicie zrezygnowali z własnych ambicji artystycznych i dobrego smaku literackiego. I na tym tle, między partyjnym decydentem a realizatorem, najczęściej dochodziło do spięć i formułowania zarzutów, poczynając od bardzo ogólnych, jak wspomniana wcześniej ekskluzywność repertuaru, po szczegółowe ingerencje w materię scenariusza, a nawet ingerencje w brzmienie poszczególnych fraz czy pojedynczych słów.

Ciekawym śladem politycznej „czujności” w pierwszej dekadzie funkcjonowania Telewizji jest wewnątrzpartyjna polemika z artykułem Włodzimierza Sokorskiego zamieszczonym w „Przeglądzie Kulturalnym”. Sokorski pisał:

Dzisiaj trudno zaprzeczyć, że telewizja nie jest ani filmem, ani teatrem, ani radiem, ani wreszcie publicystyką. Jest po prostu telewizją pełniącą w społeczeństwie określoną funkcję kulturową i artystyczną, a tym samym stwarzającą własną konwencję sztuki oraz własną formę popularyzacji wiedzy i polityki. Zgadzam się całkowicie z Adamem Hanuszkiewiczem, że w gruncie rzeczy nie można mówić o Teatrze Telewizji tylko o określonych spektaklach telewizji, które z zasady tylko wówczas się sprawdzają, o ile są telewizyjne i w treści i w formie. Podkreślam, i w treści, i w formie, ponieważ i treść każdej audycji ma swoją telewizyjną czytelność i każda forma odpowiada lub nie warunkom telewizyjnej sztuki. Rzecz prosta nie istnieje ani oddzielna poetyka telewizyjna, ani nie istnieją granice dla eksperymentu sztuki telewizyjnej [podkr. red.]<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> AAN, KC PZPR, Biuro Prasy, sygn. 237/XIX-299, k. 148. Notatka w sprawie programu i pracy telewizji.

<sup>20</sup> W. Sokorski, *Współczesność i Telewizja*, „Przegląd Kulturalny” 1963, nr 10, s. 5.

W materiałach Sekretariatu KC PZPR zachował się komentarz do wzmiankowanego artykułu:

W związku z tymi teoretycznymi uwagami Prezesa Radiokomiteu nasuwają się następujące spostrzeżenia:

- a. wydaje się, że należałoby jednak zwrócić uwagę na ideowość treści audycji, a nie tylko jej „telewizyjność”;
- b. telewizja powinna raczej popularyzować i upowszechniać zweryfikowane i sprawdzone wartości kulturalne milionom widzów, a nie eksperymentować;
- c. eksperymenty telewizyjne powinny jednak posiadać granicę, a nawet jestem zdania, że powinny być bardzo wąskim marginesem, bowiem wielomilionowe audytorium telewizji, złożone jakże często z ludzi mało kulturalnie wyrobionych, nie wydaje się być właściwym forum do „eksperymentów, dla których nie istnieją granice”. Tow. Sokorski, jako Prezes Radiokomiteu z pewnością nie jeden tzw. „eksperyment” będzie musiał zdjąć z ekranu telewizyjnego – jeżeli więc publikuje takie opinie, to chyba tylko po to, by kilkuset pracowników telewizji dowiedziało się, że on osobiście jest „obiektywnie liberalny” i robi to nie z własnej woli<sup>21</sup>.

Zakładano cugle nie tylko twórcom, lecz także organizatorom życia publicznego. Sugerowano jednoznacznie, iż należy porzucić stanowisko neutralne, artystowskie, na rzecz postawy zaangażowanej. Pozwalano sobie także na wewnątrzpartyjne, bezpardonowe rozprawianie się z ludźmi z własnego nadania, nie uchylano się nawet od jawnych pogroźek kierowanych pod adresem prezesa Radiokomiteu.

Inną grupą interesujących materiałów archiwalnych są dokumenty Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW). Na ich podstawie można prześledzić zakres i kierunki ingerencji cenzury w przygotowane spektakle teatralne Telewizji oraz uwagi na temat ich autorów. Kierunki ingerencji cenzorskich w programy artystyczne

<sup>21</sup> AAN, KC PZPR, Sekretariat, sygn. 237/V/360, k. 135. Notatka o polityce informacyjnej „Przeglądu Kulturalnego”.

Telewizji nie różniły się od tych, które dotyczyły literatury i szeroko pojętej humanistyki<sup>22</sup>.

Najogólniej rzecz ujmując w programach artystycznych, także w Teatrze Telewizji, nie mogły pojawiać się utwory krytyczne wobec ideologii marksistowskiej. Najnowsza historia musiała być przedstawiana zgodnie z obowiązującą wykładnią. Szczególną wagę przykładano do propagowania pozytywnego obrazu Związku Radzieckiego i jego obywateli. Bohaterowie dawnej Rosji winni być postrzegani przez pryzmat współczesnych, przyjaznych stosunków ze Związkiem Radzieckim. Innymi słowy nie mogli być przedstawiani w świetle negatywnym, nawet jeśli ich autorzy, także rosyjscy, należeli do innej epoki i pisali o odmiennych realiach historycznych. Dawni bohaterowie walczący z rosyjskim zaborcą o niepodległość Polski (Mochnacki, Piłsudski, sanacyjni oficerowie) winni być skazani na zapomnienie, jeśli jednak pojawiali się, w żadnym wypadku nie mogli uosabiać cech pozytywnych bądź kierować się szlachetnymi intencjami. Teksty autorów zbyt niezależnych wobec władzy lub zbyt mocno – zdaniem decydentów – związanych z kręgami kościelnymi, a także tych, którzy wybrali los emigranta, nie mogły być wystawiane na telewizyjnej scenie (Stefan Kisielewski, Antoni Słonimski, Sławomir Mrożek<sup>23</sup>, Jerzy Zawieyski, Marian Hemar, Gustaw Herling-Grudziński, Czesław Miłosz). Nie wolno było także rozpowszechniać informacji o pozytywnych aspektach działalności emigracji, nawet w postaci notek o autorach przekładu<sup>24</sup>. Szczególnie dbano o pozytywny wizerunek przedstawicieli władzy ludowej, których postacie często pojawiały się w sztukach autorów współczesnych. Ponadto stosowano wiele drobnych ingerencji w teksty spektakli, w tym najczęściej o charakterze obyczajowym (usuwano głównie słowa uważane powszechnie za niecenzuralne lub obrażające uczucia religijne odbiorców).

<sup>22</sup> S. Żak, *Cenzura wobec humanistyki*, w: *Granice wolności słowa: materiały konferencji naukowej, Kielce 4–5 maja 1995*, Kielce – Warszawa 1999, s. 73–90; S. A. Kondek, *Papierowa rewolucja. Oficjalny obieg książek w Polsce w latach 1948–1955*, Warszawa 1999.

<sup>23</sup> Sztuki Mrożka zniknęły z repertuaru Teatru Telewizji po podpisaniu przez autora protestu przeciwko inwazji wojsk krajów socjalistycznych na Czechosłowację w sierpniu 1968 r. Powróciły na antenę dopiero w 1981 r.

<sup>24</sup> W adaptacji opowiadania O. Henrego *Ostatni liść* nie podano nazwiska tłumacza, którym był Aleksander Wat. Spektakl emitowano 17 II 1967 r., czyli w okresie, gdy autor *Dziennika bez samogłosek* przebywał na emigracji, nazwisko zapewne skreśliła cenzura.

Stosunkowo niewielka liczba zachowanych śladów ingerencji cenzury w teksty scenariuszy nie wynika z braku zainteresowania GUKPPiW środkami masowego przekazu. Przeciwnie, instytucje „pod szczególnym nadzorem” – do takich należała Telewizja – wyposażone były dodatkowo w specjalne komórki cenzorskie działające w strukturze samej instytucji. W takiej sytuacji wszelkie decyzje podejmowano na miejscu, zgoda na emisję udzielana była po kolaudacji, niekiedy w wyniku bezpośredniej dyskusji lub nawet telefonicznie. Można jedynie domniemywać, iż jest to jedna z przyczyn braku korespondencji między Telewizją i GUKPPiW. Nie wyczerpuje to z pewnością zagadnienia, choćby z powodu dość ogólnikowych sprawozdań rocznych cenzorów, odpowiedzialnych za poszczególne obszary działalności publicznej. W jednym z takich sprawozdań znajdujemy informację, że w okresie trzech kwartałów (1964–1966) skontrolowano w telewizji 398 pozycji programowych i dokonano zaledwie czterech ingerencji w teksty<sup>25</sup>.

Niestety, wiele dokumentów ze zbiorów Archiwum Akt Nowych do dnia dzisiejszego jest niedostępnych, przede wszystkim z powodu braku porządku merytorycznego w przejętych zespołach akt<sup>26</sup>. Możliwe jest, iż po szczegółowym opracowaniu odnajdą się zbiory pełniejsze, w których będzie można znaleźć odpowiedź na nurtujące badaczy pytania.

## Bezpośrednie naciski polityczne

W dostępnych materiałach można znaleźć ślady bezpośrednich nacisków politycznych na program telewizyjny. Jednym z nich była sytuacja związana bezpośrednio z emisją spektaklu *Asfaltowa droga* Kazimierza Korcellego, w reżyserii Tadeusza Aleksandrowicza i realizacji telewizyjnej

<sup>25</sup> AAN, KC PZPR, Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII-285, k. 161. Notatka podpisana przez H. Olszewskiego, dyrektora Departamentu Widowisk.

<sup>26</sup> W znacznej części materiału porządek tematyczny opisu przejęto z archiwów KC PZPR oraz GUKPPiW. Zdarza się, że ważne materiały przechowywane są pod niewiele znaczącym tytułem. Bywa często odwrotnie: tytuł główny gromadzi nieistotne dane. W tej sytuacji możliwe jest, że główny blok materiałów dotyczących telewizji mieści się w teczkach opisanych zgoła inaczej. Według informacji pracowników Archiwum wiele potrzeba czasu, by materiał przejrzeć i właściwie zakwalifikować.

Olgi Lipińskiej (premiera 5 VIII 1957 r.). Za wyemitowanie sztuki odwołano ze stanowiska naczelnego redaktora Naczelnej Redakcji Programu Telewizyjnego Stanisława Ludkiewicza oraz reżysera spektaklu, Tadeusza Aleksandrowicza<sup>27</sup>. Jak sugeruje Jerzy Myśliński, sprawę tę należy wiązać z zamiarem przeprowadzenia „czystek” i zaostrenia kursu po październikowej „odwilży” 1956 r.<sup>28</sup>, innymi słowy chciano pozbyć się z Telewizji niewygodnych osób. Całej akcji dopomógł przypadek: po obejrzeniu widowiska Władysław Gomułka, I sekretarz KC PZPR, uznał je za „wrogie ówczesnemu systemowi”<sup>29</sup>. Z pewnością nie bez wpływu na stanowisko Gomułki pozostało rzucone, zaledwie parę miesięcy wcześniej, na IX Plenum KC PZPR (maj 1957 r.) hasło „walki z rewizjonizmem”. Dało to biurokracji partyjnej, a przede wszystkim cenzurze, znakomity pretekst do ingerencji w treści publikacji prasowych, programu radia i telewizji<sup>30</sup>. Jedyny zachowany dokument dotyczący tej sytuacji, to notatka Artura Starewicza, który ocenił spektakl jako „skandaliczną farsę”, a w stosunku do kierownictwa Telewizji domagał się pociągnięcia „do surowej odpowiedzialności partyjnej”<sup>31</sup>. Fakt, iż sprawą zajęli się kierownik Biura Kadr KC PZPR<sup>32</sup> świadczy o randze, jaką nadano temu zdarzeniu. Zazwyczaj bowiem odpowiednie oceny sporządzane były przez funkcjonariuszy partyjnych niższego szczebla, często nie ujawniających swoich nazwisk. Zważywszy na wciąż nieliczną widownię<sup>33</sup>, trudno sobie wyobrazić, by

<sup>27</sup> AAN, KC PZPR, Biuro Prasy, sygn. 237/XIX-299, k. 1. Uchwała Prezydium Komitetu Radiofonii dotycząca zwolnienia pracowników Radia i Telewizji w związku z ich postawą polityczną sprzeczną z linią partii (z 19 X 1957 r.).

<sup>28</sup> J. Myśliński, *Początki jedenastej muzy w Polsce*, „Zeszyty Wszechnicy Świętokrzyskiej” 1995, nr 1, s. 60-63.

<sup>29</sup> Tamże, s. 61.

<sup>30</sup> J. Adamowski, A. Kozieł, *Cenzura w PRL*, w: *Granice wolności słowa...*, dz. cyt., s. 62-63.

<sup>31</sup> AAN, KC PZPR sygn. 237/XIX/90, k. 52.

<sup>32</sup> Artur Starewicz (1917-2014), zwolennik liberalizacji systemu PRL; w latach pięćdziesiątych cieszył się opinią jednego z młodych, nawet „odwilżowych” sekretarzy partyjnych, należał do najbliższych współpracowników Gomułki. Od 1948 r. związany z PZPR, przeszedł wszystkie szczeble kariery partyjnej, od Wydziału Propagandy Masowej (1948-1953), przez Biuro Prasy KC PZPR (1956-1963), pełnienie funkcji sekretarza KC PZPR (1963-1971), po karierę dyplomatyczną na stanowisku ambasadora PRL w Wielkiej Brytanii (1971-1978). Meandry biografii Starewicza zainspirowały Stefana Kisielewskiego do napisania książki *Widziane z góry* (wydanej pod pseud. Tomasz Staliński, 1967), o politycznej scenie lat PRL-u. Główny bohater powieści, Henryk Borowicz, nosi wszystkie cechy biografii Starewicza.

<sup>33</sup> Na dzień 31 I 1957 r. liczba abonentów telewizyjnych wynosiła 5059 osób. Zob. Kronika Polskiej Telewizji, 31 I 1957 r., <http://www.tvp.com.pl> (dostęp 15 V 2000 r.). Widownia

spektakl mógł mieć jakikolwiek wpływ na nastroje społeczne. Jerzy Gruza, obok Jerzego Antczaka i Adama Hanuszkiewicza, jeden z najciekawszych twórców tamtych lat, przynajmniej część gwałtownych reakcji przedstawicieli aparatu władzy, skłonny jest przypisywać ówczesnej, oficjalnie pruderyjnej obyczajowości<sup>34</sup>. Po niemal czterech dekadach nawiązał do tego wydarzenia w *Telewizyjnym alfabecie wspomnień*:

Włodzimierz Sokorski zaprosił I sekretarza do oglądania Teatru Poniedziałkowego. Gomułka usiadł z żoną Zofią przed telewizorem, a tam sztuka partyjnego Kazimierza Korcellego *Asfaltowa droga*. Rzecz o budowie asfaltowej drogi do plaży dla partyjnego ministra. Główną rolę grała aktorka w skąpym kostiumie kąpielowym o największych chyba piersiach w Polsce [Krystyna Borowicz – G.P.]. Nie wiadomo, czy ten fascynujący biust, czy sam fakt pokazania ludowego ministra, który zużywa reglamentowany cement dla osobistej wygody, tak rozeźlił I sekretarza, że walnął z całej siły szklanką herbaty w kineskop telewizora. Potem Gomułka złapał czerwony telefon, opieprzył Sokorskiego, Korcellego i zakazał kobiecych piersi, asfaltu i komedii o ministrach<sup>35</sup>.

Zdaniem Jerzego Eislera dały tu o sobie znać antyinteligentkie fobie i coraz wyraźniej zarysowujące się skłonności dyktatorskie Gomułki<sup>36</sup>.

---

jednak w szybkim tempie rozrastała się, co potwierdzają dane z „Notatki w sprawie programu i pracy Telewizji”, z których wynika, że na dzień 1 V 1958 r. zarejestrowanych było 34 700 telewizorów. Zob. także: AAN, KC PZPR, Biuro Prasy, sygn. 237/XIX-298, k. 139.

<sup>34</sup> Głośno były swego czasu kłopoty Kaliny Jędrusik. Jej sceniczny wygląd wywoływał często skrajne emocje, od zachwytów po protesty oburzonych widzów: „Omdlewające powieki, rozchylone zmysłowe usta i śmiały dekolt drażnił wszystkie zazdrosne żony, a nawet samego pierwszego sekretarza Władysława Gomułkę, który zarzucił Jej wulgarność i imperialistyczny sposób grania”. Zob. W. Sadowy, *Kalina Jędrusik. Wspomnienie w piątą rocznicę śmierci*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 184, s. 12.

<sup>35</sup> J. Gruza, *Telewizyjny alfabet wspomnień*, „Gazeta Wyborcza” („Gazeta Telewizyjna”) 2000, nr 1, s. 2. Zob. także: J. Gruza, *Czterdzieści lat minęło jak jeden dzień*, Warszawa 1998, s. 50.

<sup>36</sup> „Gomułka już w pierwszych latach po Październiku ujawnił temperament dyktatora i swoiste upodobanie do silnych ludzi. Równocześnie już w tym czasie zdążył zmanifestować swoją niechęć, a nawet wrogość wobec intelektualistów połączoną z dogmatycznym wręcz trzymaniem się zasad marksizmu–leninizmu. Podobnie jak przed wojną Józef Piłsudski, tak i Gomułka wierzył w naturalne skłonności Polaków do anarchii i uważał, że silny rząd powinien sprawować władzę nad narodem, aby ten swoim postępowaniem nie doprowadził Polski do katastrofy”. Zob. Jerzy Eisler, *Marzec '68*, Warszawa, s. 33.



Autor *Asfaltowej drogi* jako jedyny nie poniósł żadnych konsekwencji; w 1969 r. otrzymał nagrodę Komitetu do Spraw Radia i Telewizji za całokształt pracy twórczej.

Sporo zamieszania w kręgach partyjnych wywołała telewizyjna adaptacja dramatu Bohdana Drozdowskiego *Ostatni brat (Tragedia polska z roku 1947)*. Sztuka w 3 aktach i 13 odsłonach została napisana dla Polskiego Radia. Jak informuje obszerne omówienie zachowane w Biurze Prasy KC PZPR, „Redakcja Literacka nie skorzystała z niej wówczas z uwagi na jej błędną koncepcję ideologiczną” i, jak donosi to samo źródło, „również z tych samych względów reżyser Dejmek nie podjął się wystawienia sztuki w kierowanym przez niego teatrze”<sup>37</sup>. Nie przeszkodziło to jednak w publikacji dramatu na łamach miesięcznika „Dialog” (1961, nr 10)<sup>38</sup>. Telewizyjna premiera, przygotowana przez Ireneusza Kanickiego, zatytułowana *Ostatni* (8 IV 1963 r.) pojawiła się na ekranie, gdy wciąż była żywa pamięć o wydarzeniach sprzed szesnastu lat. Pełen niepokojów czas rodzenia się nowego porządku, gdy dochodziło do bratobójczych walk między zwolennikami i przeciwnikami nowej władzy, nadal budził czujność organów cenzorskich.

Obrachunkowa sztuka Drozdowskiego ilustruje wycinek wydarzeń z 1947 r., zamknięty w przedziale trzech dni. W małym miasteczku dochodzi do starcia między funkcjonariuszami Urzędu Bezpieczeństwa a grupą (zwaną bandą Okońskiego), zdecydowaną walczyć z komunizmem do ostatniego żołnierza. Twórcy widowiska (Drozdowski, Kanicki), mając świadomość drażliwości poruszanego tematu, poprzedzili spektakl słowem wstępnym. Przed emisją ówczesny kierownik Działu Literacko-Teatralnego Telewizji, Stanisław Marczak-Oborski, przekonywał:

Bohdan Drozdowski nie pisał historycznego reportażu sprzed 16 lat. Drozdowski jest poetą. Wywołał tragiczną wizję naszej współczesnej historii. Upiora, którego wedle ludowej tradycji trzeba osinowym kołkiem przybić do ziemi, żeby więcej nie wstał<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> AAN, KC PZPR Biuro Prasy, sygn. 237/XIX – 300, k. 21. Notatka w sprawie wystawienia sztuki B. Drozdowskiego pt. *Ostatni* w Telewizji.

<sup>38</sup> W tym samym numerze „Dialogu” ukazał się pochlebny artykuł Jerzego Koeniga zatytułowany *Debiut nietypowy*, omawiający dwie sztuki Drozdowskiego: *Kondukt* i *Ostatni brat*.

<sup>39</sup> S. Marczak-Oborski, *B. Drozdowski*, „*Ostatni*”. *Słowo wstępne*, ADA TVP S.A., Dokumentacja

Partyjny urzędnik, zalecając przeprowadzenie szczegółowej analizy na posiedzeniu rozszerzonego składu Kolegium, argumentował:

Reżyserska koncepcja spektaklu poszła dalej niż scenariusz, w kierunku postawienia na jednej płaszczyźnie walki obu stron. Sztuka kończy się śmiercią Macieja [Zalewskiego], którego zabijają żołnierze uczestniczący w pogrzebie, w momencie gdy strzela on do Arnolda. Na scenę tę, nakłada się głos narratora *oni ginęli za Polskę i wolność...*<sup>40</sup>.

W uzasadnieniu czytamy:

Ta ostatnia scena jest odstępstwem od scenariusza i wynika z przyjętej koncepcji reżyserskiej. Ten akcent końcowy nie mógł być odczytany inaczej, jak tylko przyznanie, że obydwie strony walczyły o Polskę, wolność i lud. Takie fałszywe podejście do zagadnienia pociąga za sobą dalsze konsekwencje polityczne, moralne, rehabilituje uczestników reakcyjnego podziemia<sup>41</sup>.

Z przytoczonego zapisu wynika, iż decydenci oczekiwali jasno spreycyzowanego dramatu racji politycznych bądź moralnych oraz bohaterów, których proveniencja i motywacje nie pozostawiają miejsca na zbyt dowolne interpretacje. W ich miejsce zobaczyli rozterki i tragiczny splot wydarzeń, gdzie Polak stawał przeciwko Polakowi, a brat przeciw bratu i nic nie było proste. Historia braci Zalewskich, których łączyła miłość i poczucie rodzinnej więzi, a podzielił dokonany wybór, mogła na nowo wzbudzać wątpliwości i, co więcej, rozniecać dyskusje na temat motywacji oraz prawomocności podjętych wcześniej decyzji. Mogła też prowokować do przeprowadzenia moralnego rozrachunku z przeszłością. Dla cenzorskiego oka taki scenariusz był nie do przyjęcia, oczekiwano dobitnie wyartykułowanych racji, których jedynymi depozytariuszami są zwolennicy nowej władzy. Podważanie bądź kontestowanie tego porządku nie mogło być akceptowane. Być może z tego powodu w tytule spektaklu zabrakło słowa „brat”? Z pełnego tytułu

---

Programowa, z dn. 8 IV 1963 r.

<sup>40</sup> AAN, KC PZPR Biuro Prasy, sygn. 237/XIX – 300, k. 23.

<sup>41</sup> Tamże.

sztuki Drozdowskiego *Ostatni brat* z podtytułem *Tragedia polska z 1947 roku*, wskazującym na wyraziście zarysowaną panoramę historyczną, zostało jedynie słowo *Ostatni*. Fraza „ostatni brat” ma w języku polskim konotacje zdecydowanie pozytywne, natomiast słowo „ostatni”, według *Słownika języka polskiego*, jest także nośnikiem negatywnych znaczeń, może również oznaczać „najniższy pod względem wartości, godności”. Nie dziwi więc jednoznaczna konkluzja wyводу:

Sztuka Drozdowskiego została jednoznacznie negatywnie przyjęta przez aktyw partyjny. Aktyw partyjny województw: warszawskiego, lubelskiego, opolskiego, rzeszowskiego, łódzkiego potraktował nadanie sztuki w tak popularnym teatrze TV jako brak politycznej odpowiedzialności, a samą sztukę jako politycznie szkodliwą<sup>42</sup>.

Żadne z dostępnych materiałów, w tym również dokumenty z posiedzeń Radiokomitetu, nie przynoszą odpowiedzi na pytanie, jak sprawa potoczyła się dalej. Wewnętrzna ocena zapewne wpłynęła na decyzję, by spektakl, poza emisją premierową, nigdy więcej nie pojawił się na telewizyjnej scenie. Artystyczna strona widowiska budziła zastrzeżenia krytyków, głównie z powodu szkicowego i niezbyt przejrzystego sposobu prowadzenia akcji dramatycznej. Narzekano na gwałtowne i częste zmiany miejsc, urywany dyskurs, który powodował, iż widz gubił się w zawłościach dialogu, choć jednocześnie podkreślano duży ładunek emocjonalny zawarty w przejmująco rozegraną finałowej scenie śmierci ostatniego z pięciu braci<sup>43</sup>.

W materiałach Wydziału Kultury KC PZPR zachowały się także uwagi świadczące o stałym, partyjnym nadzorze wobec urzędników cenzury. Autor notatki o pracy Departamentu Widowisk zwraca uwagę na występujące w tym zakresie „bardzo poważne przeoczenia”. Jako przykład wymienia zaprezentowaną przez Oddział Telewizji Łódzkiej sztukę Wacława Bilińskiego *Waga* (reż. Jerzy Walczak, premiera 15 IV 1966 r.), która jego zdaniem „już w czytaniu winna zaniepokoić cenzora swoją fałszywą i szkodliwą wymową podważającą zaufanie do naszego wymiaru sprawiedliwości”.

<sup>42</sup> Tamże, k. 25.

<sup>43</sup> I. Urbanowicz, *Historia z kompleksami*, „Ekran” 1963, nr 17, s. 14; R. Szydłowski, *Ostatni*, „Radio i Telewizja” 1963, nr 18, s. 16.

Za karygodny uznaje fakt „że nikt nie kontrolował próby”, a przecież „nie ma potrzeby podkreślać, że programy TV, które mają wielomilionową widownię, muszą być szczególnie precyzyjnie kontrolowane”<sup>44</sup>. Rzecz dotyczyła sztuki przedstawionej w konwencji reportażu o sprawie kradzieży i nadużyć dokonanych przez barmankę w jednej z peryferyjnych restauracji. Przedstawiono ją jako jedną z wielu spraw toczących się na wokandzie sądowej. Pospolitość owego obrazu polegała na tym, że nikt z biorących udział w procesie nie jest zainteresowany losem młodej, lekomyślniej dziewczyny, ani zbiurokratyzowany wymiar sprawiedliwości, ani towarzyszący rozprawie obserwatorzy. Zapada wyrok, ale jego „waga” opatrzona zostaje wieloma znakami zapytania.

W innym przypadku cenzor nadmienia, że do zgłoszonej do kontroli farsy kryminalnej *Mord w hurtowni* pióra Marka Domańskiego (reż. Józef Słotwiński, premiera 11 maja 1967 r., Teatr Sensacji), nagrodzonej w konkursie na utwór dla Radia i Telewizji, wniesiono szereg zastrzeżeń, „pomimo to, po zapoznaniu się z nagraniem już na taśmie sztuką, trzeba było dokonać pewnych koniecznych ingerencji”<sup>45</sup>. Niestety, w ostatnim przypadku brak dokładniejszych danych pozwalających prześledzić zakres ingerencji. Nie wiadomo również, czy z powodu owych zastrzeżeń nie ukazały się żadne wzmianki w prasie na temat tej premiery.

## Ingerencje szczegółowe

Niemalże identyczna problematyka, jak w spektaklu *Ostatni*, pojawiła się w emitowanym kilka lat później widowisku *Niebezpieczne ścieżki* Mariana Reniaka (właśc. Mariana Strużyńskiego). Widowisko według scenariusza Andrzeja Szypulskiego, w reżyserii Andrzeja Konica, (premiera cz. 1, 25 IX 1969 r.; cz. 2, 2 X 1969 r.; cz. 3, 9 X 1969 r., Teatr Sensacji) emitowano kilkakrotnie w następnych latach (1971, 1973, 1984). Scenariusz oparto na zbeletryzowanym, autentycznym pamiętniku oficera służby bezpieczeństwa, opublikowanym nakładem Wydawnictwa MON (1967), za który autor otrzymał nagrodę Ministra Obrony Narodowej II

<sup>44</sup> AAN, KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII-285, k. 154.

<sup>45</sup> Tamże.

stopnia (1969). Rzeczą dotyczy wspomnień człowieka rozpracowującego działający na Podhalu oddział „Wiarusów” pod dowództwem Harnasia. Podobnie jak w spektaklu *Ostatni*, i tu akcja toczy się kilka lat po wojnie (1949), bohaterami są żołnierze podziemia, w języku scenariusza zwani bandą, oraz zwolennicy nowego porządku. Nawet w tak „prawomyślnym” scenariuszu, u niebudzącego wątpliwości ideologicznych autora, cenzor doszukiwał się zwrotów i fraz, które uznał za stosowne usunąć, zmieniając kontekst bądź eliminując zbyt jednoznaczne skojarzenia. Na wstępie, tytułem objaśnienia, czy usprawiedliwienia, dołączył zdanie komentarza:

Scenariusz dotyczy końcowego okresu walk ze zbrojnym podziemiem, w tym wypadku z niedobitkami NSZ. Dokonano niewielu zmian w tekście, usuwając te stwierdzenia, które bądź wyrażają treści dwuznaczne, bądź też budziłyby na nowo przebrzmiałe zadrażnienia oraz te, które osłabiłyby wartości wychowawcze spektaklu<sup>46</sup>.

W podobnym tonie zalecał „takie przeredagowanie tekstu, aby bardziej uwypuklał on rzeczywiste pobudki, którymi kierował się bohater sztuki, Marian, funkcjonariusz UB, narażający bezinteresownie i z własnej woli swe życie dla sprawy, podczas gdy tekst sugeruje mimo woli, że czynił to z myślą o nagrodach i zaszczytach” (cz. 3, s. 65)<sup>47</sup>.

I tak w części I. (s. 15) skreślono zdanie: „Trzecia wojna jest nieuchronna” – „gdyż mogłoby sugerować telewizjom szkodliwe przeświadczenie niezgodne z intencjami autora i obecną sytuacją”. Taki krok podyktowała zapewne chęć bezpośredniego wpływania na tok myślenia odbiorcy, niewykluczone także, że towarzyszyło jej przekonanie o potrzebie takiego działania. Wspomniana przez cenzora „obecna sytuacja” u schyłku lat sześćdziesiątych nie wykluczała kolejnego konfliktu: napięta sytuacja polityczna na Bliskim Wschodzie, siłowe rozwiązania wprowadzone na terytorium naszych południowych sąsiadów nie budowały przyjaznej wizji świata. Zatem cenzorski ołówek podretuszował nieco ten model.

<sup>46</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 898, t. 113/88. W dokumentach cenzury z tego roku podaje wyłączone sygnaturę ogólną bez paginacji, ponieważ zbiory nadal pozostają w trakcie konkordancji archiwalnej (3 IV 2017 r.).

<sup>47</sup> AAN, GUKPPiW 1969, sygn. 898, t. 113/88.

Wyraźnie jednak zabrakło konsekwencji w kolejnej ingerencji. W części 3., na stronie 20. wprowadzono zmianę w zdaniu: „W nas nie rzucają, w Rosję” [bombę – G.P.] – objaśniając, że „ostatnie dwa wyrazy, które zachowane podtrzymywałyby szkodliwe spekulacje na temat przebiegu ewentualnej III wojny światowej”. Można stąd wnosić, iż cenzor przestał już blokować informację na temat możliwości wystąpienia ewentualnego konfliktu zbrojnego, postanowił jedynie skupić się na minimalizowaniu politycznego rezonansu.

Dalej, w duchu obowiązujących ustaleń o kreowaniu jednoznacznie piętnującego wizerunku partyzantów działających w podziemiu, ze „s. 22 usunięto zbyt szczytne hasła, które użyte w rozmowie zamaskowanego funkcjonariusza UB z członkami NSZ, przedstawiłyby tych ostatnich w zbyt korzystnym świetle, jako patriotów oddanych ojczyźnie”. Na kolejnej stronie usunięto „wzmiankę o tym, że kolektywizacja wsi zniechęciła chłopów do władzy ludowej”, dodając uzasadnienie: „Zdanie to mogłoby wywierać niekorzystny wpływ na świadomość odbiorców, buduje niechęć do sprawy przestawiania wsi na tory gospodarki społecznej (s. 24)”. Wszelkie zakusy władzy zmierzające do przeszczepiania modelu gospodarki radzieckiej na wieś polską napotykały na zdecydowany opór, mimo to skale odzewu społecznego usilnie próbowano marginalizować poprzez blokowanie wszelkich wzmianek o pojawiających się perturbacjach. W części 2. usunięto wyraz „bolszewika” ze zdania: „Jak bolszewika przepędzimy” (s. 19), argumentując, że antagonizmy wewnętrzne w tym przypadku mogą być przenoszone „na płaszczyznę stosunków między Polską a ZSRR”, co doskonale wpisywało się w tonację jednego z ogólnych zaleceń, którymi kierował się GUKPPiW, a mianowicie zapobieganiu „naruszania międzynarodowych stosunków państwa polskiego”. Wedle tego samego toku rozumowania, ze „s. 33 usunięto słowo *ruskim* ze zdania o zamordowaniu w czasie wojny 3 spadochroniarzy radzieckich” uznając, że „przypomnienie takich wyjątkowo zbrodniczych aktów polskiej reakcji byłoby szkodliwe dla sprawy przyjaźni polsko-radzieckiej i niewychowawcze wobec młodzieży”. W podobnym stylu przeprowadzono kolejną korektę: „wzmiankę o melinie bandyckiej we wschodnich Niemczech” zamieniono na: „w Niemczech” (s. 50). Wschodnie Niemcy, jako sojusznik i polityczny partner, objęte były w mediach ochroną wizerunkową. Kierując się tą samą logiką, ze zdania:

„Forsy jak lodu, a Niemki tanie” skreślono wyraz „Niemki”, proponując zastąpienie go określeniem profesji, a nie narodowości (cz. 3, s. 9)

Próbując zapobiec tworzeniu pozytywnego wizerunku przeciwników ustroju, wykreślono „autentyczny cytat z prasy emigracyjnej czytanej przez bandytów, informujący o błogosławieństwie udzielonym przez papieża Piusa XII przywódcom emigracji polskiej w latach powojennych” (s. 28). Konieczność zastosowania takiego zabiegu cenzor uzasadniał względami społeczno-politycznymi, a mianowicie tym, że „znaczna część społeczeństwa stanowią ludzie wierzący, treść cytatu mogłaby niekorzystnie kształtować wyobrażenia tych widzów o znaczeniu i roli wrogich Polsce Ludowej ośrodków emigracyjnych”. Błogosławieństwo głowy Kościoła katolickiego dla ośrodków emigracji niewątpliwie skłoniłoby wielu do refleksji, a może nawet do rewizji poglądów, o ile dotychczas pozostawały pod wpływem propagandy komunistycznej.

W dokumentach GUKPPiW widnieje również szczegółowy zapis z 16 marca 1977 r., dotyczący zamkniętej przedpremierowej emisji kontrowersyjnego – zdaniem cenzury – spektaklu:

W Krakowie odbył się pokaz dla dziennikarzy spektaklu telewizyjnego sztuki J. Mikke *Niebezpiecznie, panie Mochnacki* w reżyserii J. Krasowskiego. Nie należy publikować żadnych [podkr. GUKPPiW] informacji na temat sztuki, jak również samego pokazu. Zalecenie przeznaczone jest do wiadomości cenzorów<sup>48</sup>.

Zgromadzone w Archiwum Akt Nowych dokumenty GUKPPiW uzupełnia wydana w 1977 r. przez londyński „Aneks” *Czarna księga cenzury PRL*. W działach poświęconych kulturze odnaleźć można „wykazy nazwisk do zapisu”. Obok pisarzy (Kazimierz Brandys, Marian Brandys, Józef Hen, Stefan Kisielewski, Antoni Słonimski), występują także ludzie teatru (Halina Mikołajska, Jerzy Markuszewski). Pojawiają się również szczegółowe instruktaże dotyczące zachowania cenzorów w konkretnych przypadkach, jak np.: protestu autorów scenariusza do spektaklu *Konstytucja 3 Maja* Jerzego Mikke i Jerzego Łojka w sprawie poczynionych bez ich wiedzy i zgody zmian w tekście. Oto zapis z 10 maja 1976 r.:

---

<sup>48</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 1309, k. 69.

Autorzy Mikke i Łojek wystosowali do kilku redakcji list otwarty w tej sprawie. Nie należy zwalniać żadnych informacji zarówno na temat samego listu, jak i dokonanych skrótów w sztuce. Zapis jest przeznaczony tylko do wiadomości cenzorów<sup>49</sup>.

Inscenizowane, a nawet pisane na zamówienie Telewizji utwory historyczne Jerzego Mikke podlegały ostrej weryfikacji z powodów politycznych. Z myślą o telewizyjnej scenie powstały scenariusze oryginalne: *Niebezpiecznie, panie Mochnacki* oraz napisana wspólnie z Jerzym Łojkiem *Konstytucja 3 Maja*. Przy ich realizacji pojawiały się trudności, których źródłem była odmienna od oczekiwanej, autorska interpretacja wydarzeń historycznych.

Najtrudniejszą, ale i najgłośniejszą próbę przeszedł spektakl *Niebezpiecznie, panie Mochnacki*, wyreżyserowany przez Jerzego Krasowskiego w 1973 r. Szerokiej publiczności mógł zostać zaprezentowany dopiero po siedmiu latach, w bardziej sprzyjających warunkach, czyli w krótkim okresie wyraźnego złagodzenia rygorów cenzury po Sierpniu 1980 r. oraz zmianie na stanowisku prezesa Radiokomitetu<sup>50</sup>. Spektakl *Niebezpiecznie, panie Mochnacki* zarejestrowano na taśmie 5 lutego 1973 r. Emisja, mimo zapowiedzi prasowych<sup>51</sup>, została na kilka dni przed premierą wstrzymana decyzją prezesa Radiokomitetu<sup>52</sup>. Cztery lata później podczas zamkniętego pokazu w ramach sesji wyjazdowej Klubu Krytyki Teatralnej SDP, która odbyła się w Krakowie (11-14 marca 1977 r.), redaktor naczelny Krakowskiego Ośrodka Telewizji Polskiej, Ryszard Karwicki, wyraził zgodę na prezentację zatrzymanego spektaklu. W opinii organizatora sesji, Mariana Sienkiewicza, przedstawienie Krasowskiego zrobiło na uczestnikach pokazu ogromne wrażenie. Na reperkusje władz nie trzeba było długo czekać. Redaktor Karwicki został w trybie natychmiastowym

<sup>49</sup> *Czarna księga cenzury PRL*, [bez autora], Londyn 1977, s. 67.

<sup>50</sup> Miejsce Macieja Szczepańskiego pełniącego tę funkcję w latach 1972–1980 zajął na niecałe trzy miesiące Józef Barecki, redaktor naczelny „Trybuny Ludu”.

<sup>51</sup> „Scena” 1973, nr 5, s. 36.

<sup>52</sup> Niestety, w przechowywanych w Archiwum Dokumentacji Aktowej TVP S.A. „Protokołach i sprawozdaniach Radiokomitetu” nie pozostał żaden ślad tego typu ingerencji. Jak podaje Irena Kellner, wkrótce w Warszawie zniszczono przejętą od reżysera tzw. kopię matkę, by wszelki ślad po widowisku zaginał. Zob. „Teatr” 1981, nr 11, s. 25.



odwołany ze stanowiska, a taśmę będącą w posiadaniu Krakowskiego Ośrodka Telewizyjnego skonfiskowano<sup>53</sup>. W aktach cenzury pozostał, przywołany wcześniej, przeznaczony tylko do wiadomości cenzorów, zapis bezpośrednio związany z tym wydarzeniem.

Na powstanie sztuki wpływ miały wydarzenia marcowe 1968 r. Zapewne próba poszukiwania analogii z sytuacją polityczną Polski lat siedemdziesiątych, skłaniała ówczesnych decydentów do daleko posuniętej ostrożności. Na takie próby odczytania wskazywał autor w wywiadzie: „Historia, a zwłaszcza historia naszego narodu, uwikłanego w tyle różnych dramatów, niemożności, sprzeczności, to potężny instrument wiedzy o współczesności”<sup>54</sup>. Zatem kontekst społecznych perturbacji mimo odległego kostiumu historycznego był wówczas bardzo czytelny. Lękano się bezpośrednich asocjacji pomiędzy ideową wymową spektaklu a społecznopolitycznymi uwarunkowaniami, w których miała być prezentowana.

Telewizyjna premiera spektaklu odbyła się dopiero 23 listopada 1980 r. w Krakowskim Ośrodku Telewizyjnym. Popremierowa krytyka rozpatrywała widowisko głównie w jego warstwie problemowej. Zajmowano się poszczególnymi bohaterami widowiska, ich rolą, snuto rozważania na temat możliwych scenariuszy powstania sprzed 150 lat. Najwięcej uwagi poświęcano dwóm wybitnym antagonistom: Maurycemu Mochnackiemu, pisarzowi, publicyście i tragicznemu bardowi powstania, oraz księciu Ksaweremu Druckiemu-Lubeckiemu, ministrowi skarbu Królestwa<sup>55</sup>. Najczęściej stawiano pytanie o kierunki recepcji społecznej na początku siódmej dekady, w dobie rosnącej koniunktury „epoki gierkowskiej”. Odpowiedzi były różne. Jak pisał Krzysztof Teodor Toeplitz:

Myślę, że jeszcze przed kilkoma miesiącami widzielibyśmy w tym tylko grę owych stereotypów, rozegraną mniej lub bardziej zręcznie, lub stereotypowo. Obecnie jednak sztuka ta i jej konflikt brzmią inaczej

<sup>53</sup> M. Sienkiewicz, *Mochnacki po 150 i 7 latach*, „Przekrój” 1980, nr 1861, s. 8.

<sup>54</sup> J. Mikke, *Jacy byliśmy? Literackie wizje historii*. Rozm. Zuzanna Jastrzębska, „Filipinka” 1981, nr 3, s. 6-7. Przeżycia związane z wydarzeniami marcowymi były na tyle silne, iż w dziesięć lat później, w 1978 r. powstała druga wersja sztuki, dramat historyczny „*Szli, krzycząc Polska*” czyli o *Nocy Listopadowej – inaczej*, którego postacią centralną był także Maurycy Mochnacki.

<sup>55</sup> J. F. Lewandowski, *Tragiczny wizjoner*, „Panorama” 1980, nr 50, s. 18-19.

– oglądamy ją jako żywą walkę racji, które czujemy lepiej niż czuliśmy je niedawno. Rozumiemy także, że spór owych racji nie jest wcale oczywisty i przesądzony<sup>56</sup>.

Tę wypowiedź dopełniała konstatacja Teresy Krzemiń: „Szkoła, wielka, wielka szkoda, że dopiero teraz *Niebezpiecznie, panie Mochnacki* wejdzie w kulturowy obieg myśli i to najszerzej widowni”<sup>57</sup>. Bliska powyższemu stwierdzeniu Janina Szymańska dodawała:

Dziś, po doświadczeniach ostatnich miesięcy, jesteśmy bardziej dojrzały, łatwiej nam mówić i pisać o wydarzeniach listopadowych. Owe siedem, czy osiem lat temu *Niebezpiecznie, panie Mochnacki* byłoby tylko obrazem niemocy i bezradności, uzupełnionym katalogiem narodowych przywar i niedostatków. Dziś upoważnia w każdym razie do innych wniosków<sup>58</sup>.

Wypowiedzi zawodowych krytyków uzupełniały niezwykle dojrzałe głosy młodego pokolenia widzów, ówczesnych uczniów szkół ponadpodstawowych, zrzeszonych w Kołach Miłośników Teatru TV. Wypowiedzi opublikowane w „Tygodniku Kulturalnym” stanowią ciekawy wkład do ówczesnej refleksji na temat wolności i odpowiedzialności: „Ważne pytania okresu listopada 1830 są aktualne także i dziś w naszych rekolekcjach narodowych”; „Sztuka przyniosła nowe spojrzenie na problem Powstania”; „Dziś przesłanie sztuki [...] zabrzmiało nader aktualnie. Jest w nim mądra przestroga, aby w naszej rzeczywistości, w której dokonują się reformy polityczne, gospodarcze i moralne nie popełniać błędów, które zaprzepaściłyby wielką szansę odnowy i tragicznie zaważyły na losach jej twórców i całego narodu”; „*Niebezpiecznie, panie Mochnacki* jest dla mnie wielką lekcją historii [...] chodzi tu o prawdę, o naszą uczciwość wobec siebie”; „Oni przegrali [...]. Mogli wygrać i nie wykorzystali szansy, która się nie powtórzyła przez prawie 90 lat”<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> K. T. Toeplitz, *Mochnacki znowu żywy*, „Teatr” 1981, nr 2, s. 10.

<sup>57</sup> T. Krzemiń, *Niebezpiecznie, panie Mochnacki*, „Kultura” 1980, nr 48, s. 13.

<sup>58</sup> J. Szymańska, *Igranie z ogniem*, „Ekran” 1980, nr 36, s. 11.

<sup>59</sup> „Tygodnik Kulturalny” 1981, nr 14, s. 10.

Mimo, iż przedstawienie zostało wyróżnione w plebiscycie „Tygodnika Kulturalnego” oraz Zarządu Głównego Towarzystwa Wiedzy Powszechnej na najlepszy spektakl Teatru Telewizji za 1980 r., powtórzono je na antenie zaledwie jeden raz, w następnym dniu po premierze (24 listopada 1980 r.).

Cenzorski ołówek nie oszczędził nawet dzieł Fiodora Dostojewskiego. Na podstawie powieści *Bracia Karamazow* Jerzy Krasowski przygotował dla Teatru Telewizji spektakl pod tym samym tytułem (premiera 24 marca 1969 r.), który w 1999 r. został włączony do „Złotej Setki Teatru Telewizji”, czyli do stu najbardziej wartościowych przedstawień w historii Teatru Telewizji, wytypowanych przez Akademię Teatru Telewizji. W scenariuszu dokonano zaledwie dwóch, ale za to dość osobliwych ingerencji. Jedna sięgała w materię powieści Dostojewskiego i całkowicie zmieniała sens wypowiedzi bohatera. Rzecz dotyczyła toastu za Polskę i Rosję, wznoszonego przez Dymitra Karamazowa. Interlokutorzy Dymitra, Polacy Musiałowicz i Wróblewski toast za Polskę chętnie spełniają, natomiast odmawiają wypicia za Rosję dopóki Wróblewskiemu nie uda się doprecyzować: „Za Rosję w granicach z 1772 roku”<sup>60</sup>.

Uwagi cenzora:

s. 85, wyingerowano podkreślone słowa w nast. fragmencie: Za Rosję! Hura! (Wróblewski nie wypił)

Jak to, pan, to wy tak?

Wróblewski: Za Rosję w granicach sprzed tysiąc siedemset siedemdziesiątego drugiego roku (wypił)

Uzasadnienie ingerencji brzmiało: „Wyingerowane słowa mogłyby wywołać niekorzystne skojarzenia, zawierając stwierdzenie, że Polacy dawniej uporczywie bronili prawa swego kraju do ziem znacznie przekraczających wschodnią granicę – granica Polski w okresie międzywojennym”.

Z punktu widzenia uważnego czytelnika nie sposób nie zauważyć, że w tym miejscu nadgorliwy cenzor popełnił błąd. W tekście zobaczył jedynie datę rozbioru Polski przez jej sąsiadów, w tym Rosję, a co za tym idzie nacechowany wrogo stosunek do wschodniego sąsiada. Instruowany

<sup>60</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 898, t. 113/88.

politycznie, że o spadkobiercy historycznej Rosji nie można mówić źle, frazę stanowiącą dopełnienie zdania „w granicach sprzed tysiąc siedemset siedemdziesiątego drugiego roku”, po prostu usunął. Tego właśnie fragmentu z postaciami Polaków w powieści Dostojewskiego nie sposób zrozumieć bez szerszego kontekstu i wiedzy o stosunku autora *Zbrodni i kary* do Polski i jej obywateli. U Dostojewskiego owe słowa wcale nie miały świadczyć o wysokiej świadomości i honorze Wróblewskiego, wręcz przeciwnie, miały dowodzić jego małostkowości i braku wyobraźni. Polak namalowany piórem autora *Braci Karamazow* to nie kto inny, jak oszust, szuler i głupiec, który w groteskowy zgoła sposób okazuje swój patriotyczny ferwor. Bez jakiegokolwiek refleksji próbuje bronić idei państwowości polskiej, wykorzystując hasła niemające nic wspólnego zarówno z sytuacją, jak z intencjami wznoszącego toast Dymitra Karamazowa. W efekcie zostaje wykluczony, początkowo w sensie towarzyskim, poprzez odebranie mu prawa głosu, następnie w sposób całkowicie dosłowny, skazany na zamknięcie, wraz z kompanem Musiałowiczem, w osobnym pokoju. W karykaturalnie zarysowanej przez Dostojewskiego postaci Wróblewskiego PRL-owski cenzor dopatrywał się cech bohatera pozytywnego, niemalże patrioty, występującego przeciwko grabieżcom i wrogom własnej ojczyzny. Zmieniając brzmienie frazy dodał bohaterowi cech, w które nie tylko nie wyposażył go autor, ale przeciwko którym i on sam występował w imię wyznawanej ideologii.

W kolejnym fragmencie, na: „s. 92 wyingerowano podkreślone słowo w dwuwierszu: *Żołnierz będzie jadał zupę/ A ja przy nim z moją dupą*”. W uzasadnieniu czytamy: „Autor scenariusza wyszedł tutaj poza tekst F. Dostojewskiego, gdzie niecenzuralne słowo zostało wykropkowane”.

Na tym tle nader intrygująco zabrzmiała uwaga, w której redakcja zawiadamiała urząd kontroli, „że uznaje ingerencję, jednak tekstu dwuwiersza nie zmieni, gdyż nagrania dokonano wcześniej, jest tak nieczytelne, że telewizzowie nie dosłyszczą poszczególnych słów. Wyjaśnienie przyjęto”. Czujność cenzora w tym przypadku wynikała z nałożonych nań zadań. Jako przedstawiciel instancji kontrolnej winien dbać nie tylko o poprawność polityczną, ale także o poziom wystawianego dzieła. Największą wagę przykładano do warstwy językowej, tropiono i usuwano wszelkie wulgaryzmy lub słowa uznane powszechnie za nieobyczajne bądź obraźliwe.

Takiego właśnie zabiegu dokonano w tekście współczesnej sztuki *Pan General* Jeana Anouilha<sup>61</sup>, gdzie ingerencja sprowadzała się wyłącznie do wyeliminowania słów z grupy nazw anatomicznych, uznawanych za obraźliwe w odniesieniu do obu płci. „Skreślono słowa *kutasowaty* (s. 8), *kutasami* (s. 16), *kurwa* (s. 59)”<sup>62</sup>. W tytułowej postaci generała Francuzi dopatrywali się alter ego zadufanego w sobie i kontrowersyjnego generała de Gaulle’a. Postać butnego generała stała się wdzięcznym obiektem kpin i żartów autora, który zobaczył w nim marionetkę, grającą własne kwestie w wymyślonym teatrze. Być może komediowy temat, gdzie ostrze satyry sięgało ważnej postaci kapitalistycznego establishmentu sprawił, że poza wulgaryzmami, które w dużej mierze są zasługą tłumacza, cenzor nie dostrzegł szerszej perspektywy, sięgającej w głąb oderwanych od świata realnego elit na wszystkich szczeblach władzy? Wydaje się, że tym razem w rolę znakomitego propagandyisty wcielił się jeden z krytyków dowodząc, że „w końcu jaki rząd burżuazyjny zdecyduje się zniszczyć na serio tych, którzy wołają o silną rękę i takie inne, temu podobne rzeczy”<sup>63</sup>. Szczególnie po doświadczeniach epoki Gomułki taka uwaga zabrzmiała w Polsce dość kuriozalnie.

Natomiast w monodramie *Dasz mi trzech synów*, przygotowanym według opowiadania Eugeniusza Sniegirowa<sup>64</sup>, ze „s. 19 usunięto rażąco wulgarny epitet *Ty zdziro*”<sup>65</sup>. W opowieści snutej przez niemłodą już kobietę, powracającą myślami do czasów frontowej młodości, musiały ulec zmianie także inne fragmenty. W imię postulowanej poprawności politycznej, na „s. 6-7 zalecono odpowiednie przeredagowanie i złagodzenie wymowy tekstu, aby nie sugerował, że żołnierze radzieccy dzielili się na różne kategorie obywateli, zróżnicowane pod względem poziomu socjalnego (nędza szeregowców, komfort wyższych oficerów)”. Cenzor zadbał też,

<sup>61</sup> Jean Anouilh, *Pan General*, przeł. J. Kukulczanka. Premiera: Teatr Poniedziałkowy, 30 III 1970 r., reż. i adapt. A. Bardini.

<sup>62</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 1283, t. 214/27.

<sup>63</sup> J. Milewski, *Dajmy temu spokój, generale!*, „Ekran” 1970, nr 16, s. 12.

<sup>64</sup> Eugeniusz Sniegirow, *Dasz mi trzech synów*, przeł. Z. Fedeci. Premiera: 16 II 1969 r., Scena Monodram, reż. i adapt. Lucyna Tychowa. Warto wspomnieć, że Lucyna Tychowa była córką Jakuba Bermiana, jednej z najważniejszych postaci Biura Politycznego KC PZPR pierwszej powojennej dekady. Zob. L. Tychowa, *Tak, jestem córką Jakuba Bermiana*. Rozm. A. Romanowski, Kraków 2016.

<sup>65</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 898, t. 113/88.

by wizerunek obywatela radzieckiego, a tym bardziej żołnierza, nie doznał uszczerbku, i zapewne z tego powodu ze „s. 17-19 wyingerowano scenę usiłowania gwałtu, którego chciał dokonać oficer radziecki na żołnierzu dziewczynie, gdyż oddziaływanie takiej sceny byłoby niewychowawcze pod względem obyczajowym i politycznym”<sup>66</sup>. Modelowy żołnierz radziecki nie mógł się dopuścić tak haniebnego czynu, a jeśli już, to z pewnością nie można pozwolić, by o tym głośno rozprawiano na największej scenie teatralnej kraju.

Ingerowano również w tekst programu *Jerzy Jurandot i jego goście*, przygotowanego na podstawie scenariusza Stefanii Grodzieńskiej, w reżyserii Józefa Słotwińskiego, emitowanego w Teatryku Jednego Satyryka (premiera 6 lipca 1969 r.). W tym przypadku interwencja cenzora sięgała głębiej, zakwestionowano w całości wiersz *Odłot* natomiast w innych wierszach tego autora dokonano ingerencji częściowych, po których do próby dopuszczono jedynie teksty: *Traktorzystka*, *Opowieść o jednym* i *Spotkanie z Galileuszem*. Na treść utworów zwracano baczną uwagę, ponieważ widowisko kwalifikowano do programów okolicznościowych, poświęconych 25-leciu PRL. Uzasadnienie było ściśle związane z echem napięć politycznych, jakie stały się udziałem Polaków u schyłku lat sześćdziesiątych. A brzmiało ono: „W wierszu *Odłot* – zawarte ostre aluzje dotyczące sprawy niskich kwalifikacji wielu pracowników wszelkich instytucji i przedsiębiorstw, nawet na najwyższych szczeblach kierowniczych. Epitety zbieżne z tymi, którymi szermowano podczas wydarzeń marcowych”<sup>67</sup>. Dbano zatem, by w świadomości masowego widza nie utrwały się obiegowe klisze o „miernych, biernych ale wiernych towarzyszach”, zajmujących wysokie stanowiska, całkowicie niewspółmierne do ich wiedzy i kompetencji.

W telewizyjnej wersji wprowadzano również zmiany do popularnej w latach pięćdziesiątych komedii Jurandota *Takie czasy*, którą w reżyserii Mariusza Dmochowskiego, pokazano na Poniedziałkowej Scenie Teatru Telewizji (premiera 24 lutego 1969 r.). Prapremierę sztuki wystawił Teatr Kameralny w Warszawie w 1953 r. (reż. Marian Wyrzykowski). Po szesnastu latach postanowiono pokazać ją na telewizyjnej scenie, nawiązując

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 898, t. 113/88.

do tego przedstawienia choćby poprzez obsadę jednej z głównych ról. Zarówno w prapremierze, jak i w spektaklu telewizyjnym rolę literata, Juliana Skupienia, zagrał Czesław Wołłejko.

Według zapisu, na „s. 49 skreślono słowa wypowiediane przez literata: «Ja wiem, że bez wydźwięku nie puszcza»”. Dalej cenzor wyjaśniał powody owej ingerencji: „Aluzja zwietrzała, mogłaby dezorientować widzów, sprzyjając przeświadczeniu, że ogranicza się swobody twórców, wymuszając na nich pisanie panegiryków”. Ponadto, ze:

s. 72. i 73. wyingerowano słowa «towarzyszu» z niekorzystnego kontekstu «towarzyszowi pisarzowi mordę skują» oraz słowo «klasowe» w zdaniu: «Walka klasowa przybiera różne formy, ze szkolenia wiadomo. Mordobicie – też forma. Póki towarzysz pisarz...» – ze względu na ujemne walory wychowawcze takiego sformułowania oraz ośmieszanie pojęć przyjętych jako nośniki ideologii marksistowskiej<sup>68</sup>.

Tutaj cenzor skupił się na tropieniu politycznych aluzji i poszczególnych słów, które wedle jego optyki nie powinny występować w przywołanych kontekstach. Zabieg ich usunięcia miał dowodzić dbałości o zachowanie i zarazem utrwalenie właściwych skojarzeń u odbiorców. Takie pojęcia, jak „klasowa” czy „towarzysz”, powinny zachować pozytywny i górnolotny wydźwięk. Umieszczanie ich w sferze języka potocznego, tym bardziej w zwulgaryzowanej jego odmianie, budziło obawy przed śmiesznością. I tym chyba należy tłumaczyć w sumie drobne zmiany, które w istocie nie miały wpływu na bezpośredni tok wypowiedzi. Komedię Jurandota wystawiono jako jedną z pozycji przypominających dorobek dwudziestopięciolecia. Została jednak zmarginalizowana przez krytykę, przeważała bowiem opinia, że po upływie kilkunastu lat sztuka może być odbierana wyłącznie jako „rekwizyt innej epoki, a jej satyra straciła punkty odniesienia”<sup>69</sup>.

Nieco zbliżony, czyli skoncentrowany na poszczególnych słowach, charakter wprowadzonych zmian można dostrzec w scenariuszu spektaklu *Co jest za tym murem* Jacka Stwora<sup>70</sup>. Telewizyjna adaptacja opowiadania

<sup>68</sup> Tamże.

<sup>69</sup> B. Kaźmierczak, *Nie czarujmy się*, „Ekran” 1969, nr 34, s. 2.

<sup>70</sup> Jacek Stwora, *Co jest za tym murem*. Premiera: Scena Monodram, 28 XII 1969 r.

dokumentalnego, opartego na reportażach z więzienia, miała swoją teatralną odsłonę zaledwie kilka miesięcy wcześniej w krakowskim Teatrze Jednego Aktora „eref-66”. Założyciel teatru i jego główny wykonawca, Ryszard Filipiński, w obu przedstawieniach wcielił się w rolę przestępcy-recydywisty, Zdzisława Celebraka, który opowiada więziennemu psychiatrze o życiu na wolności i za murami więzienia. Trzydziestoletni złodziejaszek daje obraz życia więziennego z całą jego specyfiką i środowiskowym żargonem. Zasięg ingerencji cenzorskich sięgał kilku obszarów. W trosce o niedopuszczanie na antenę wulgaryzmów wywodzących się z języka marginalizowanych subkultur, ze strony 47 usunięto słowo „dupa” z frazy „psu w dupę”. Można przyjąć, że ten zakres interwencji wynikał z powodów czysto estetycznych. O takiej interpretacji nie może być mowy w przypadku kolejnego użycia cenzorskiego ołówka. Ze strony 16 wyrzucono uwagę „o zatrudnianiu więźniów w kopalniach”. Tu widać dbałość o poprawny wizerunek władzy, która z założenia prowadzi w więzieniach wyłącznie proces resocjalizacji obywateli. Z obowiązkowego zatrudniania więźniów w kopalniach, czyli miejscach szczególnie narażonych na zagrożenia utraty życia, trudno byłoby tłumaczyć się społeczeństwu. Wygodniej zatem aspekt ten w artystycznym przekazie pominąć milczeniem. Ewentualne, rozproszone głosy na ten temat, nie miałyby takiego rezonansu, jak wypowiedziane przez aktora, znanego z roli w tak popularnym spektaklu, jakim był emitowany zaledwie rok wcześniej *Raport z Monachium* Andrzeja Brychta, zaadaptowany na potrzeby telewizyjnej sceny z Estrady Krakowskiej (1968). Z podobnej perspektywy należy odczytywać usunięcie, pejoratywnego w społecznym odczuciu, określenia „blacharz”, w stosunku do milicjanta (s. 17). Przedstawiciele władzy ludowej w żadnym razie nie mogli być wykpiwani czy stygmatyzowani. Z racji pełnionych funkcji, ta grupa w sposób szczególnie podlegała ochronie. Natomiast zbiór kolejnych ingerencji potraktowano jak eliminację praktycznych rad więźniów: „o wywoływaniu gorączki za pomocą papierosów”, „sposobie nabawiania się gruźlicy” poprzez „picie nikotyny” lub „wchłanianie kopiowego ołówka” (s. 14); „symulowaniu pęknięcia dwunastnicy” za sprawą „picia krwi” (s. 37); usunięcie wpisu dotyczącego „choinki z drutu, połykanej w celu skierowania do szpitala



na operację” (s. 49)<sup>71</sup>. Lękano się zatem, by zbyt naturalistyczne opisy praktyk więziennych nie zostały potraktowane przez osadzonych jako gotowy instruktaż postępowania w analogicznych sytuacjach.

W wystawionym również na Scenie Monodram żartobliwym widowisku *Narzeczone* (premiera 12 października 1969 r.), przygotowanym według opublikowanego na łamach „Kultury” (1969, nr 7) utworu Stanisława Grochowiaka *Narzeczone, czyli Lament na jednego aktora i chór żeński*. Bohater eks-żołnierz, Pigwa, snuje gawędę o czasach młodości, przypadającej na okres tużpowojenny. Tłem historycznym stają się kobiety-żołnierki z 1. Samodzielnego Batalionu Kobiecego im. Emilii Plater, od imienia patronki – zwane popularnie „platerówkami”. Część żołnierzy, a właściwie żołnerek z tego batalionu, po wojnie zamieszkała na Ziemiach Zachodnich, tworząc wojskową osadę „Platerowo”, uwiecznioną w filmie *Rzeczpospolita Babska*<sup>72</sup>. Utrzymana w tonie ludowego humoru opowieść Grochowiaka o uproszczonej wersji powojennych konkurów, pozbawionych pruderii i jakichkolwiek osłonek, sprowadzona do elementarnych potrzeb ludzkich, skupiła na sobie uwagę cenzora<sup>73</sup>. Jego piórem „skrócono wstępny tekst wiersza *Śmierć pułkownika A. Mickiewicza*, wplecionego w zbyt trywialny kontekst, do słów: *Lecz ten wódz...*” (s. 1). Prawdopodobnie uznał, że romantyczny wizerunek dziewicy Mickiewiczowskiej doznałby uszczerbku w zderzeniu z pospolitymi emocjami młodych kobiet, marzących o domu, dzieciach, mężczyźnie. Zapewne w duchu poszanowania uczuć religijnych usunięto słowo „święta” ze zwrotu „Święta Wola Boża” (s. 13), występujące w kontekście chęci zaspokojenia potrzeb seksualnych; z tej samej strony skreślono także wyrażenie „Święty Stasiu Kostka”, jako wpisujące się w zbyt trywialny podtekst. Postać popularnego świętego zderzona z pospolitymi nawykami i obyczajami młodych ludzi mogłaby, zdaniem cenzora, naruszać uczucia religijne wierzących. Ostatnia ingerencja w obrębie tej grupy budzi zdziwienie, bowiem ze strony 20 wyrzucono słowo „biskup” – pojawiające się we frazie „jakiś biskup lub weterynarz”. Wydaje się, że to wyraz nadgorliwości urzędnika. Zarówno biskup, jak i weterynarz to kategorie kojarzone z procesami uzdrowienia, a przynajmniej

<sup>71</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 898, t. 113/88.

<sup>72</sup> Scenariusz: Hieronim Przybył, Stanisława Drzewiecka, 1969 r.

<sup>73</sup> AAN, KC PZPR, Biuro Prasy, sygn. 237/XIX-299, k. 118.

zachowania zdrowia różnych gatunków. Biskup dba o zdrowie i kondycję psychiczną swoich podopiecznych, weterynarz także ratuje bądź chroni życie naszych braci mniejszych. Z jakiego więc powodu cenzor uznał za niewłaściwe kojarzenie obu profesji? Ta kwestia prawdopodobnie pozostanie już na zawsze w sferze domysłów. Kolejne interwencje wskazywały na wzmożoną czujność polityczną, a mianowicie ze strony 14 usunięto wyraz „imperialistek” – uznając go za „niewłaściwie zastosowany (ośmieszanie terminologii)”; wykreślono też termin „materializm dziejowy” – zestawiony z wyrażeniem „choroby wenerycznej” (s. 15) oraz „dowcip o prapolskim rowerze”, podając w uzasadnieniu, iż „dotyczy naszych praw do Ziemi Zachodnich” (s. 20), a te podlegały szczególnej ochronie i poświęcono im nawet osobne zapisy ogólne<sup>74</sup>.

Zakres ingerencji zamykała uwaga, sugerująca wystawienie pod warunkiem dokonania zmian i ponownej kolaudacji: „Tekst po obejrzeniu próby w dn. 3.06 – dopuszczono do realizacji, zastrzegając, że program zostanie zwolniony po obejrzeniu TRLC”<sup>75</sup>. Ostatecznie został jednak pozytywnie zaakceptowany, ponieważ ukazał się na antenie jako spektakl inauguracyjny otwarcie nowej sceny dla skromnych objętościowo tekstów tzw. Sceny Monodram.

W spektaklu, zaadaptowanym z radiowego słuchowiska, *Agent z Vaduz* Andrzeja Szypulskiego<sup>76</sup>, dokonano zaledwie jednej ingerencji o charakterze czysto propagandowym. W sprowadzonej do absurdu, groteskowej wizji świata, rządzonego wedle logiki spiskowych teorii „zakreślono część tekstu, s. 53, 54, wymagającą przeredagowania, jak gdyby sugeruje, że ZSRR może być zaliczana do państw prowadzących zaborczą politykę, nieliczącą się z powszechnym pragnieniem pokoju przejawianym przez

<sup>74</sup> Jeden z nich stanowił: „Należy stanowczo ograniczyć rozmiary krytyki we wspomnianej dziedzinie i naprawić dotychczasowe wypaczenia naszej propagandy przez bardziej konstruktywne oświetlenie sytuacji na *Ziemiach Odzyskanych*, ich potrzeb, trudności na tle rzeczywistych osiągnięć władzy ludowej”. W następnych latach w ogóle zakazuje się używać tej nazwy. „Nie należy zezwalać na używanie przez środki masowego przekazu określeń w rodzaju *Ziemie Odzyskane*, *Ziemie Zachodnie*, *Ziemie Północne*. Obowiązuje terminologia zgodna z podziałem administracyjnym (np. woj. zielonogórskie, woj. olsztyńskie) bądź nazewnictwo geograficzne (np. Ziemia Lubuska, Sudety, Mazury itp.)”. Zob. AAN, GUKPPIW, sygn. 1130, t. 176/35.

<sup>75</sup> AAN, GUKPPIW, sygn. 898, t. 113/88.

<sup>76</sup> Andrzej Szypulski, *Agent z Vaduz*. Premiera: Teatr Niedzielny, 3 VIII 1969 r., reż. A. Kowalczyk.

niniejsze kraje”<sup>77</sup>. A więc domagano się zmiany niepoprawnego politycznie fragmentu dotyczącego Związku Radzieckiego i jego planów prowadzenia mocarstwowej polityki na arenie międzynarodowej.

Kameralny spektakl *Oddaj buty* Andrzeja Mularczyka w reżyserii Wojciecha Solarza<sup>78</sup>, również wywodzący się ze słuchowiska radiowego, sięgał okresu schyłku wojny i pierwszych powojennych lat, naznaczonych tragicznym piętnem wyborów i nieufności do nadchodzącego nowego porządku. Tutaj „skreślono przymiotnik „ruską” w zdaniu: „jak rozdzielili tę ruską grupę łącznościową”. Według uzasadnienia cenzora: „niecelowe i niewychowawcze byłoby przekazywanie młodemu pokoleniu informacji o mordach popełnionych przez organizacje podziemne na żołnierzach radzieckich”<sup>79</sup>. Inaczej mówiąc, cenzor znów uznał za stosowne podretuszować nieco wydzwięk zdania, a właściwie rozmyć jego brzmienie. Zamiast konkretnej grupy narodowościowej widz dowiedział się o jakiejś nieokreślonej grupie, z którą walczyli partyzanci oddziału Jawora. Usunięcie słowa „ruską” zmieniało całkowicie kontekst przenosząc jego ciężar z potyczek z powszechnie znieawidzonym drugim okupantem w stronę walk bratobójczych. Prawdopodobnie, nie zważając na wymiar społeczny, cenzor uznał, iż ze względów politycznych jest ona bardziej akceptowalna. Z podobnych pobudek (ze s. 40) skreślono „polskich” w zdaniu: „Szkoda polskich brzoź”, sugerując, „że członkowie organizacji uważają swojego przeciwnika, żołnierza z tej samej wsi za renegata, co niepotrzebnie przenosi walkę o ustrój na płaszczyznę antagonizmów polsko-radzieckich”. Ta ingerencja uświadamia, że nie lekceważono niechęci rzeszy Polaków do wyzwolicielei spod znaku czerwonej gwiazdy, zwłaszcza w kontekście nieodległych w czasie wydarzeń określanych mianem „praskiej wiosny” i ich międzynarodowego rezonansu.

W innym zapisie znajdujemy uwagę:

Nie należy dopuszczać do publikacji utworów Władimira Wojnowicza, Władimira Maksimowa i Nadieždy Mandelsztam oraz jakichkolwiek wzmianek, omówień i informacji dotyczących tych pisarzy

<sup>77</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 898, t. 113/88.

<sup>78</sup> Premiera: Studio Współczesne, 5 V 1969 r.

<sup>79</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 898, t. 113/88.

lub ich twórczości. Można natomiast zwalniać w środkach masowego przekazu krótkie wzmianki związane z osobą Osipa Mandelsztama, zaś jego utwory, zgłoszone do publikacji, należy sygnalizować kierownictwu GUKPPiW<sup>80</sup>.

Zapis ukazał się w 1976 r., czyli trzy lata po emisji *Requiem dla miasta umarłych*, pierwszego montażu poetyckiego na podstawie wierszy Mandelsztama, według scenariusza Witolda Dąbrowskiego w wieloautor-skim przekładzie (Paweł Hertz, Mieczysław Jastrun, Andrzej Mandalian, Artur Międzyrzecki, Seweryn Pollak, Jarosław Marek Rymkiewicz)<sup>81</sup>. Na następne spektakle przyszło telewizjom czekać do politycznego przełomu 1989 r. Dopiero wówczas na telewizyjnej scenie pojawiły się kolejne montaż wierszy tego autora, przygotowane specjalnie dla Sceny Poezji: *Umieranie wieku* (25 maja 1989 r.); *Odżyję, żeby rzec, że słońce świeci* (19 listopada 1989 r.); oraz *Wzlot*, spektakl Teatru Ósmego Dnia w Poznaniu, zarejestrowany w 1985 r. kamerą wideo (premiera 10 lipca 1990 r.).

Zapis okazał się mieć siłę miazdzącą, ponieważ inscenizację sztuki rosyjskiego emigranta Władimira Maksimowa *Po tamtej stronie*<sup>82</sup> wystawiono na Scenie Poniedziałkowej Teatru Telewizji dopiero w roku śmierci jej autora. Natomiast utwory Władimira Wojnowicza i Nadzieży Mandelsztam nigdy nie zagościły na telewizyjnej scenie.

## Wnioski

Opisany wyżej materiał pozwala na wysnucie kilku wniosków dotyczących działalności cenzury zarówno wobec Telewizji jako nowego medium, jak również w węższej perspektywie odnoszącej się do kontrolowania spektakli wystawianych na małym ekranie. W odniesieniu do Telewizji jako całości należy wyszczególnić mechanizmy, które pozwalały zapewnić kontrolę nad kierunkiem jej rozwoju oraz proponowanymi treściami. Te

<sup>80</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 1306, t. 226/6.

<sup>81</sup> Premiera: Estrada Poetycka, 21 III 1973 r.

<sup>82</sup> Władimir Maksimow, *Po tamtej stronie*, przeł.: I. Lewandowska. Emisja: 20 III 1995 r., reż.: T. Zygałło.

pierwsze zyskiwały gwarancję poprzez stały nadzór sprawowany przez ludzi z aparatu PZPR (prezesa Radiokomitetu, później Komitetu ds. Radia i Telewizji, Prezydium Radiokomitetu, dyrektorzy programowi: Jerzy Pański, Włodzimierz Sokorski, Maciej Szczepański); okresowe kontrole dokonywane przez Biuro Prasy KC PZPR, tu analizy przygotowywali na ogół funkcjonariusze KC (pod ich naciskiem w 1960 r. zmniejszono liczbę premier Teatru Sensacji „Kobra” do dwóch miesięcznie)<sup>83</sup>; sprawami konkretnymi zajmowało się nawet Biuro Polityczne KC PZPR (powoływanie na wsi teleklubów pod patronatem ZWM)<sup>84</sup>.

Kwestie szczegółowe, czyli poszczególne widowiska emitowane w Telewizji przyciągały uwagę zarówno aparatu partyjnego (*Asfaltowa droga* Korcellego, *Ostatni Drozdowski*), jak i urzędników cenzury. Tu kierowano się wskazówkami zawartymi w dekreście z 1946 r., oddającym GUKPPiW „nadzór nad prasą, publikacjami i widowiskami”, a także doraźnymi wytycznymi partyjnymi. W programach artystycznych, w tym telewizyjnych widowiskach teatralnych, wystrzegano się wszelkich drażliwych konotacji politycznych poprzez usuwanie zdań i fraz sugerujących wprost bądź jedynie wskazujących na potencjalne możliwości takiej interpretacji; niepokój wzbudzały kwestie trudnego sąsiedztwa z naszym wschodnim sąsiadem, a nawet, co pokazuje ingerencja w tekst Dostojewskiego, dotyczące okresu przedrewolucyjnej Rosji; rugowano uwagi krytyczne na temat władzy ludowej; cenzurowano widowiska ze względów obyczajowych, a także społecznych.

Każdy z opisanych spektakli został pokazany publiczności, niektóre okaleczone przez cenzora, inne nietknięte jego ołówkiem. Dostrzeżone dopiero po emisji, budziły dyskusję w partyjnych gremiach (łącznie z ukaraniem osób odpowiedzialnych). Niektóre starano się wyeliminować z obiegu (*Niebezpiecznie, panie Mochnacki* Jerzego Mikke). Widowisko telewizyjnie, w przeciwieństwie do książki czy artykułu, rządziło się odmiennymi prawami. Jego ulotność stwarzała poczucie przemijalności. Fakt niematerialny stosunkowo łatwo mógł zostać wyrugowany z pamięci. Wystarczyło ograniczyć pole dyskusji (nie wydając zgody na publikowanie recenzji) i nie zezwalać na powtórny emisję spektaklu.

<sup>83</sup> AAN, KC PZPR 237/XIX/300, k. 18, 27, 64, 96, 106 i nast.

<sup>84</sup> AAN, KC PZPR 237/XIX/95, k. 20, 29 i nast.

Taka praktyka wcale nie należała do rzadkości (*Ostatni Drozdowski*, *Dasz mi trzech synów* Sniegirowa, *Narzeczone* Grochowiaka, *Co jest za tym murem* Stwory).

Pozostaje jeszcze odpowiedzieć na pytanie, czy działalność cenzorska zmieniła obraz prezentowanych w Telewizji widowisk artystycznych. Z pewnością tak, choć jak można zauważyć na powyższych przykładach, największą rolę w tej mierze należy przypisać cenzurze pozainstytucjonalnej. Posłuszni dyrektywom partyjnym bezpośredni zarządcy instytucji dbali o „właściwe” treści emitowanych programów. Można się tylko domyślać, że ze względu na stały nadzór i wbudowanie komórek cenzorskich w jej strukturę, przeważająca większość uwag nie znalazła odzwierciedlenia na papierze. Przytoczone przykłady świadczące o perturbacjach, towarzyszących pojawianiu się na ekranie nowych widowisk, należy raczej traktować jako udokumentowane, drobne okruchy szeroko zakrojonych cenzorskich działań w zakresie ograniczania swobody wyrażania myśli w dobie PRL.



**Kajetan Mojsak**

(Instytut Badań Literackich PAN)

## **Cenzorskie perypetie *Dramatów* Witkacego<sup>1</sup>**

Pierwsza edycja dramatów Witkacego – ta PIW-owska z 1962 r., opatrzona wstępem Konstantego Puzyny i obejmująca dwadzieścia dwa utwory, w większości niewydawane i niewystawiane wcześniej – okazała się jednym z najważniejszych wydarzeń w polskim powojennym życiu literackim i teatralnym. O doniosłej roli, jaką odegrało to wydanie, pisał po latach Janusz Degler:

Historia recepcji Witkacego w minionym ćwierćwieczu jest właściwie historią odkrycia. I to w wielorakim znaczeniu. Było to przede wszystkim – podobnie jak w przypadku Norwida – odkrycie edytorskie<sup>2</sup>.

Tym, czym dla Młodej Polski było odkrycie Norwida, tym dla nas stało się wydanie Witkacego. [...] odkrycia literackie o tak doniosłym znaczeniu zdarzają się rzadko, bardzo rzadko. W naszej literaturze są to właśnie te dwa przypadki. [...] Dziś, po prawie czterdziestu latach żywej i stałej obecności Witkacego w polskiej kulturze, nie ma potrzeby rozwodzić się nad znaczeniem Puzynowego wydania. Pod tym względem niewiele dokonań edytorskich po wojnie może się z nim równać. Wystarczy przypomnieć, że właściwie od razu zmienił się

---

<sup>1</sup> Tekst w zmienionej formie ukazał się wcześniej w „Sztuce Edycji” 2015, nr 1 (7), s. 113-123.

<sup>2</sup> J. Degler, *Obecność Witkacego. Próba bilansu*, „Dialog” 1986, nr 8, s. 83.



obraz polskiej dramaturgii XX wieku, odwróciły się proporcje, zawałyły ustalone hierarchie. [...] nikt wtedy nie mógł przewidzieć, że wydanie *Dramatów* otworzy Witkacemu drogę na cały świat. Jego błyskawiczna kariera zaczęła się w 1963 roku. [...] Wkrótce po wydaniu *Dramatów* rozbiła się nad Polską bania ze sztukami Witkacego. Grano go wszędzie. W Warszawie i Białymstoku, Krakowie i Zielonej Górze, Poznaniu i Słupsku, we Wrocławiu i Olsztynie. Na scenach zawodowych, amatorskich, studenckich, lalkowych<sup>3</sup>.

Jak zauważa Degler, jeszcze w 1957 r. można było sądzić, że Witkacy pozostanie w polskiej kulturze zjawiskiem osobliwym i barwnym, ale marginalnym. W ciągu kilku lat nastąpił jednak radykalny zwrot w recepcji, zwrot nie mający precedensu w polskiej kulturze. Co prawda, już w 1957 r. – na fali popaździernikowej liberalizacji – ukazało się *Nienasycenie*, a dwa lata później *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, ale – jak podkreślają i Degler, i Jan Błoński – dla recepcji Witkacego momentem przełomowym okazało się właśnie wydanie *Dramatów* w 1962 r., z przedmową Puzyny, która do tej zmiany przyczyniła się w ogromnym stopniu i na długie lata wytyczyła główne kierunki interpretacji tej twórczości<sup>4</sup>.

Przypomnijmy, że pierwsza powojenna edycja dramatów Witkacego to tomik *W małym dworku/ Szewcy*, który ukazał się pod koniec 1948 r. w Czytelniku w serii „Biblioteka Dramatyczna Nowy Teatr”, redagowanej przez Stefana Flukowskiego. Znana jest nam – kuriozalna z dzisiejszego punktu widzenia – recenzja cenzorska tego wydania. Pracownik urzędu dokonujący recenzji wtórnej w 1950 r. ocenia sztuki Witkacego jako „wulgarny bełkot”, złożony z „mętniackiej filozofii”, „niezdrowego erotyzmu”, jako utwory pisane przez „nienormalnego człowieka [...] dla nienormalnych ludzi” i dziwi się, że w ogóle ukazały się one drukiem w 1949 r.<sup>5</sup>. Jedynym omówieniem prasowym tego wydania był artykuł Konstantego

<sup>3</sup> Tegoż, *Puzyna i „kłębowisko zwane Witkacym”*, „Dialog” 1990, nr 4, s. 117-119 (przedruk w: K. Puzyna, *Witkacy*, oprac. i red. J. Degler, Warszawa 1999, s. 5-19).

<sup>4</sup> J. Degler, *Obecność Witkacego*, dz. cyt., s. 82; J. Błoński, *Powrót Witkacego*, „Dialog” 1963, nr 9, s. 72.

<sup>5</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 145, t. 31/26, k. 839-840. Zob. też: D. Jarosz, *Zapisy cenzury z lat 1948-1955*, „Regiony” 1996, nr 3, s. 26-27; K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948 – 1958*, Białystok 2009, s. 108.

Puzyny *Porachunki z Witkacym*: śmiała próba obrony pisarza i zapewnienia mu trwałego miejsca w kulturze Polski Ludowej, podjęta już po zjeździe szczecińskim i skazana na niepowodzenie.

Pod koniec 1955 r. Puzyna podjął ponowne starania o publikację dramatów. Kilkuletnie zmagania wokół planowanej edycji opisał szczegółowo po latach Tomasz Jodełka-Burzecki<sup>6</sup>, ówczesny redaktor PIW-u, który w ogromnej mierze przyczynił się do ostatecznego powodzenia przedsięwzięcia, zakończonego ukazaniem się *Dramatów* w 1962 r. Co prawda cenzura zgodziła się na druk 3 000 egzemplarzy (wobec planowanych przez wydawnictwo 5 000), jednak, jak konkluduje swą relację Jodełka-Burzecki, ta liczba wystarczyła, by zaczął się „triumfalny pochód” Witkacego „przez wszystkie kontynenty”<sup>7</sup>.

Oczywiście jednorazowa zgoda na druk dramatów, i to w niewielkim nakładzie, nie równała się pełnej i trwałej zgodzie na obecność Witkacego w teatrze. Zasięg scenicznego oddziaływania sztuki Witkacego był o wiele większy, a tym samym – znacznie bardziej niebezpieczny z punktu widzenia cenzury; do tego dochodziły trudne do skontrolowania możliwości niewłaściwej – z punktu widzenia polityki kulturalnej władz – interpretacji,

<sup>6</sup> 22 października 1955 r. Puzyna napisał do dyrekcji PIW-u list z propozycją przygotowania edycji sztuk Witkacego (tzn. wyboru tekstów i opracowania przypisów), „o ile projekt taki jest realny”. Krytyk, ostrożnie dobierając słowa, przekonywał, że autor *Szewców*, „przy najsurowszej nawet ocenie, pozostaje przecież jednym z najwybitniejszych pisarzy polskiego dwudziestolecia, na pewno zaś najwybitniejszym i najoryginalniejszym dramaturgiem okresu, może jedynym który w dramacie dwudziestolecia dostrzegł koniec burżuazyjnej formacji ustrojowej, walenie się starego świata” i że warto wydać przynajmniej dramaty dotąd niepublikowane, istniejące jedynie w rękopisach i narażone na zagubienie czy stopniowy rozpad. Pomysł został przyjęty, datą złożenia maszynopisu w wydawnictwie miał być grudzień 1956 r. Jak relacjonuje Jodełka-Burzecki, po długiej zwłoce i dwóch ponagleniach ze strony wydawnictwa, Puzyna zakończył pracę na początku 1958 r., ale wówczas właśnie zaczęły się kłopoty. Dyrektor PIW-u, zapoznawszy się z treścią dramatów, opatrzył rękopis adnotacją: „Oczywiście – nie! Niesamowite brednie! Chyba nikt przy zdrowych zmysłach nie potrafi przeczytać 10 stron!” Kolejna próba „przepchnięcia” dramatów, podjęta przez Jodełkę-Burzeckiego, również została utracona. Z czasem jednak udało się mu zdobyć dwie recenzje wydawnicze, podpisane przez wpływowego wówczas osobistości życia literackiego: Jaszcza (Jana Alfreda Szczepańskiego) i Stefana Żółkiewskiego. Posłużyły one jako „ubezpieczenie ideologiczne”, dzięki któremu Jodełka-Burzecki zyskał możliwość działania na własną rękę i doprowadził przedsięwzięcie do końca. Zob. T. Jodełka-Burzecki, *Niesamowite brednie (?) Witkacego*, „Kierunki” 1983, nr 8, s. 1, 8.

<sup>7</sup> Tamże, s. 8. Jak podaje Degler (*Obecność Witkacego*, dz. cyt., s. 88) pierwsza premiera światowa Witkacego – *W małym dworku* w reżyserii Tadeusza Kantora – odbyła się w marcu 1966 r. w Baden-Baden. Do końca 1983 r. odnotowano około 160 premier w 20 krajach, aczkolwiek są to dane niepełne.

zagrania Witkacego „przeciw ustrojowi” (co zresztą – jak zauważa Degler – chętnie i często ze szkodą dla dramatów Witkacego czyniono)<sup>8</sup>. W okresie PRL-u rola dramaturgii Witkiewicza wyraźnie wzrastała w przełomowych momentach – o czym świadczy fala inscenizacji *Szewców* po Grudniu 1970 r. i ponownie w stanie wojennym<sup>9</sup>. Cenzuralne perypetie kolejnych spektakli – od premierowej inscenizacji *Szewców* z 12 października 1957 r. na Scenie Kameralnej Teatru „Wybrzeże” w Sopocie w reżyserii Zygmunta Hübnera (wkrótce zdjętej na polecenie władz partyjnych)<sup>10</sup>, przez wybitne realizacje w latach 60. i kolejne „zapisy na Witkacego” – szczegółowo opisał Janusz Degler w szkicach „*Szewcy*” na zakrętach historii i *Witkacego perypetie z cenzurą*<sup>11</sup>. Z kolei Tadeusz Jodełka-Burzecki dokładnie zrelacjonował zmagania o pierwszą edycję dramatów – od strony wydawnictwa.

Warto ten stan badań uzupełnić i przyjrzeć się, jak sprawa wyglądała od strony urzędu cenzury: jak tam próbowano rozwikłać „kłębowisko zwane Witkacym”, co trapiło cenzorów pracujących nad PIW-owską edycją i na jakiej podstawie podjęto ostateczne decyzje. Odnośne materiały znajdują się w zbiorach GUKPPiW, przechowywanych w Archiwum Akt Nowych. W teczce opatrzonej sygnaturą I.745 (teczka 68/135) złożone zostały recenzje I i II tomu dramatów; obie kończą się wnioskiem o dopuszczenie do druku po uwzględnieniu proponowanych drobnych ingerencji w przedmowie Puzyny. Decyzje zostały zatwierdzone przez dyrektora urzędu – Wilhelma Strassera. Tę grupę materiałów dopełnia korespondencja między PIW-em a GUKPPiW: drobne dokumenty przesyłane przez PIW zawierające prośby o zezwolenie na druk całości lub o zgodę na druk aneksu, skrzydełek obwoluty, o przesłanie egzemplarza z powrotem do wydawnictwa („gdyż będą poczynione pewne zmiany w tekście”); zazwyczaj z odręcznymi

<sup>8</sup> Zob. J. Degler, „*Szewcy*” na zakrętach historii, w: *Literatura, kultura, komunikacja. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Jerzego Jastrzębskiego w 60. rocznicę urodzin*, red. K. Stasiuk i M. Graszewicz, Wrocław 2006, s. 13-26.

<sup>9</sup> Tegoż, *Obecność Witkacego*, dz. cyt., s. 85.

<sup>10</sup> Jak podaje Janusz Degler, oficjalnym powodem tej decyzji były „pojawiające się w akcie III napisy «Nuda», «Nuda coraz gorsza», za bardzo korespondujące z nastrojami popaździernikowych rozczarowań oraz słowo «PAX» na kostiumie Gneębna Puczymordy, niedwuznacznie utożsamiające tę postać z kierownikiem PAX-u, Bolesławem Piaseckim”. Zob. J. Degler, „*Szewcy*” na zakrętach historii, dz. cyt., s. 13-26; M. Bukowska, *Sprawa prapremiery*, „Dialog” 1985, nr 12.

<sup>11</sup> J. Degler, *Witkacego perypetie z cenzurą*, w: *Muzy i Hestia. Studia dedykowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. M. Cieński i J. Sokolski, Wrocław 1999.

potwierdzeniami odbioru lub zgody na druk, i z listą stron na których należy dokonać zmian (strony 17, 19, 35, 42 w przedmowie Puzyny)<sup>12</sup>. Na odwrocie druku z PIW-u z prośbą o zgodę na druk znajduje się dopisek: „Z recenzjami zapoznał się tow. Strasser i kolegium zaakceptowało wnioszek o wydanie do druku bez zmian” (28 czerwca 1962 r.)<sup>13</sup>.

Zamieszczone poniżej cenzorskie recenzje warto opatrzyć kilkoma uwagami. Początek lat 60. to – jak wiadomo – czas, kiedy literatura potępiana wcześniej jako „formalistyczna”, „dekadencka” czy „burżuazyjna”, cieszyła się już przyzwoleniem władz, miała zapewnione miejsce w polskim życiu kulturalnym. W przypadku Witkacego dodatkowych trudności nastroczały jednak – wciąż drażliwe, podlegające kontroli – tematy związane z rewolucją, przyszłym społeczeństwem, etc. To przede wszystkim z tą problematyką musiał się uporać cenzor. Warto zwrócić uwagę, że mamy tu do czynienia z pewną wyraźną ścieżką interpretacyjną, zmierzającą do wyłowienia wszystkich możliwych problemów, ale też – do ich zneutralizowania. Można wyróżnić kilka strategii tej neutralizacji czy „oswajania” Witkiewicza.

Po pierwsze zatem, cenzor wskazuje na komplikacje interpretacyjne, na niejasność tekstów Witkiewicza i brak pełnej egzegezy krytycznej („spośród licznych krytyków piszących o Witkacym, ani jeden nie rozgryzł jego dzieł do końca”). Oczywiście dramaty mogły być lekturą trudną, również dla cenzorów, którzy, także po Październiku, operowali głównie w polu tradycji realistycznej i obciążeni byli pewnym bagażem myślenia „zdroworozsądkowego”. Ale też tego rodzaju „zamglenie”, wskazanie na trudność jednoznacznej egzegezy, pozwalało być może zmniejszyć ciężar osobistej odpowiedzialności za ocenę dramatów, a przy tym również umniejszyć wagę „problemu z Witkacym”.

Po drugie, cenzor poszukuje elementów pozytywnych ideologicznie: wypunktowuje takie aspekty dramatów, jak krytyka formacji ustrojowej i społecznej Dwudziestolecia, stosunek do Polski sanacyjnej, krytyka „high life”, przecucie zmierzchu burżuazyjnego świata, przekonanie o nieuniknioności rewolucyjnych zmian, etc. Z kolei w odniesieniu do najbardziej drażliwych kwestii, tam gdzie światopogląd pisarza jest trudny

<sup>12</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 745, t. 69/135, k. 11, 45, 87.

<sup>13</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 745, t. 68/135, k. 33-34.

do zaakceptowania (lęk przed rewolucją, „zglajszachtowaniem” i mechanizacją, zanikiem uczuć metafizycznych w przyszłym społeczeństwie), pojawia się – poniekąd zaskakująca – strategia: dezaktualizacja czy może raczej uhistorycznienie (poglądy Witkacego jako wytwór ówczesnych warunków społecznych i intelektualnych) wykorzystane – co wcale nieoczywiste – w celu „uniewinnienia” autora; a także coś, co można nazwać „argumentem z dobrej woli” („Witkiewicz usiłował obiektywnie podejść do prawdy o ustroju socjalistycznym i oddać komunizmowi pełną sprawiedliwość”, ale lęk i ciężenie klasowych przesądów okazały się silniejsze, „nie rozumiał sedna przemian historycznych”). Ujmując rzecz szerzej: dopuszcza się tu możliwość omyłki ideologicznej, która jednak – inaczej niż w latach dominacji socrealizmu – nie skutkuje jednoznacznym potępieniem, nie skazuje automatycznie na miejsce pośród ideowych wrogów, na „śmietniku historii”.

Ponadto, omawiając światopogląd wyłaniający się z dramatów, cenzor odwołuje się do rozróżnienia między wypowiedziami postaci a zrekonstruowanymi poglądami autora. Niektóre wypowiedzi na temat rewolucji czy socjalizmu/komunizmu zostają zatem przypisane bohaterom negatywnym (takim jak mistrz neokrzyżaków – „młody, bykowaty, faszystowski bałwan”) lub reprezentującym partykularny punkt widzenia, a tym samym niejako unieważniane. Trzeba zaznaczyć, że ten – najzupełniej fundamentalny i oczywisty – element interpretacji nie zawsze był konsekwentnie stosowany przez pracowników cenzury.

Strategii „uniewinniania” Witkiewicza towarzyszą pewne zabiegi wokół czytelniczego odbioru: fragment mówiący o tym że „dla współczesnego czytelnika” katastroficzne wizje autora „mogą kojarzyć się wyłącznie z faszyzmem”, to przejaw (znowu – nieco zaskakującego) zaufania do czytelnika, powiązany jednak z „ubezpieczającą” wskazówką interpretacyjną. Na ile takie zaufanie było wyrazem myślenia życzeniowego, a na ile – „przymknięciem oka” na nieprawomyślną lekturę, trudno ocenić.

I w końcu pojawia się stale powracający w cenzorskich recenzjach argument pragmatyczny, często przesądzający sprawę na rzecz wydania danego utworu: wskazanie na elitaryzm, wąskie grono odbiorców, a w efekcie – niską szkodliwość społeczną. Zmniejszenie nakładu, tak jak w wielu innych przypadkach, okazało się wystarczającym zabiegiem unieszkodliwiającym.

Trudno nie odnieść wrażenia, że cenzorska lektura dramatów Witkiewicza – choć nie omijała drażliwych kwestii i starała się je drobiazgowo oświetlić – wykorzystywała wszystkie możliwości obrony pisarza. Same materiały nie dostarczają wskazówek w tej sprawie, można się jednak domyślać, że duże znaczenie miały recenzje wydawnicze, o których pisał Jodełka – Burzecki. Stanowiły one niejako glejt, który mógł z góry ukierunkować reakcje cenzorów. Warto wspomnieć, że bliższy wgląd w materiały GUKPPiW pozwala podejrzewać, że szeregowi recenzenci cieszyli się pewną autonomią sądu, ale jednocześnie zawsze niejako odgadywali życzenia zwierzchników. Wyrażali własne opinie, ale ich oceny i decyzje bywały już wstępnie wytyczone i ukierunkowane, nie tylko przez jasno określone, stałe reguły, ale często również przez nieudokumentowane odgórne wskazówki, dotyczące konkretnej publikacji. Nie zawsze da się wyznaczyć punkt ciężkości i określić główny ośrodek decyzyjny, układ sił między cenzorem a wyższymi instancjami. Niemniej, wydaje się, że tym razem najwyraźniej „klimat sprzyjał” wydaniu Witkiewicza i bardzo prawdopodobne, że negatywne opinie cenzorów nie zaważyłyby na losach dramatów – gdyż na wyższym szczeblu zapadła decyzja o ich wydaniu.

Na szczególnie przywileje i łagodzące zabiegi nie mógł liczyć Konstanty Puzyna jako autor *Wstępu*. Warto tu wspomnieć, że komentarze towarzyszące wznawianym utworom, tym z Dwudziestolecia i starszym, bywały kontrolowane surowiej i bardziej drobiazgowo niż same teksty literackie; nie mogły liczyć na ulgowe potraktowanie ze względu na czasowy dystans, a przy tym pełniły rolę drogowskazu, interpretacyjnej ramy ukierunkowującej lekturę, swego rodzaju ideologiczny bezpiecznik. Co więcej, nie obejmowała ich reguła minimalizowania ingerencji, którą stosowano wobec tekstów artystycznych. Przedmowa Puzyny, stanowiąca popis eseistycznego kunsztu i przecierająca szlaki dla witkacologii<sup>14</sup>, napisana została językiem możliwym do zaakceptowania z punktu widzenia cenzury; strategicznie przemilczała niektóre drażliwe kwestie (co jedna cenzor odnotowała z zadowoleniem), inne oświetlała w taki sposób, by

<sup>14</sup> Puzyna, stale zabiegający o przywrócenie do obiegu twórczości Witkacego, już wcześniej przygotowywał grunt pod wydanie dramatów. W styczniowym numerze „Dialogu” z 1957 r. zamieścił dyskusję o pisarzu z udziałem Haliny Auderskiej, Stefana Flukowskiego i Andrzeja Stawara, a także artykuł *O dramaturgii Witkiewicza* Aliny Grabowskiej.

uspokoić kulturalnych „decydentów”, a jednocześnie oddać sprawiedliwość dziełu Witkiewicza. Jak oceniał po latach Janusz Degler, Puzyna zdawał sobie sprawę, że przyczyną cenzuralnych kłopotów nie będą już koncepcje teoretyczne Witkacego, „ale jego historiozofia, która stwarza pokusę łatwej aktualizacji”<sup>15</sup>. Teksty Witkacego zaakceptowano ostatecznie w całości, przedmowa Puzyny również została przyjęta (cenzor wyraźnie zaznacza, że niektóre jego tezy, choć „niesłuszne” – ingerencji nie podlegają); jednak poddano ją niewielkim korektom.

W „Sprawozdaniu z kontroli prewencyjnej nr 13”, z 26 kwietnia 1962 r. cenzor zaproponowała ingerencje w tekście przedmowy na stronach: 19, 35, 42.

We fragmencie ze strony 19 skreślono ostatnie zdanie, będące cytatem z Miłosza (mimo że nazwisko poety nie pada):

Nazwanie Witkacego Piątym Wieszczem byłoby pomysłem złośliwym. I fałszywym: nie miał takich ambicji. Lecz jego narodowe prorocтва sprawdziły się znacznie dokładniej, niż wróżby księdza Piotra. Sprawdziły się we Wrześniu. „Żeby to zrozumieć – pisał podczas okupacji polski poeta – trzeba było przekroczyć rok 1939; zakończenie *Pożegnania jesieni* i *Nienasycenia* jest zresztą akurat takie samo, jak koniec Polski Piłsudskiego<sup>16</sup>.

Zastąpiono je zdaniem:

Dopiero podczas okupacji zaczęto sobie zdawać sprawę, że fantastyczna historia generalnego kwatermistrza Kocmołuchowicza przerosła nagle w rzeczywistość<sup>17</sup>.

Na stronie 35 cenzor zaznaczyła czerwoną kredką akapit dotyczący „katastrofistów” i „dekadentów”. Jedno zdanie poddano subtelnej korekcie. Wersja pierwotna brzmi: „Lecz w epokach kataklizmów dziejowych, wojen, rewolucji, przewrotów politycznych – owi histeryczni kabotyni wiedzą

<sup>15</sup> J. Degler, *Puzyna i „kłębowisko zwane Witkacym”*, dz. cyt., s. 116.

<sup>16</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 755, t. 68/146, k. 60.

<sup>17</sup> K. Puzyna, *Wstęp*, w: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 1, oprac. K. Puzyna, Warszawa 1962.

czasami więcej i więcej widzą, niż krzepcy i optymistyczni racjonalisci”<sup>18</sup>. W wydaniu z 1962 r. czytamy natomiast: „Lecz w epokach kataklizmów dziejowych, wojen, rewolucji, przewrotów politycznych – owi historyczni kabotyni widzą czasami rzeczy, których nie dostrzegają krzepcy i optymistyczni racjonalisci”<sup>19</sup>.

Pozwolono zatem dekadentom i katastrofistom widzieć to, czego inni nie widzą, ale niekoniecznie widzieć i wiedzieć więcej... Co ciekawe, w 1972 r. to prawo im przywrócono – drugie wydanie dramatów, z tym samym wstępem Puzyny różni się od wydania z 1962 r. tylko w tym jednym miejscu. Pozostałe korekty cenzury pozostały niezmienione.

Dalej na tej samej stronie cały akapit został zaznaczony na marginesie czerwoną kredką; przy czym całe drugie zdanie zostało dodatkowo przekreślone:

Witkacy zobaczył koniec Polski szlacheckiej w perspektywach, jakie przeczuwał w latach dwudziestych może tylko Żeromski. Ale poszedł znacznie dalej niż autor *Przedwiośnia*: ujrzał rozkład – ostateczny, jak mniemał – pewnej cywilizacji. Fakt, że Polskę Kocmołuchowicza, a w konsekwencji także Europę, zaleją w *Nienasyceniu* akurat wojska chińskie, jest nie tylko fantazją powieściową, parodiująca sanacyjne brukowe broszurki o żółtym niebezpieczeństwie. Ma ona sens głębszy – i szerszy zarazem, niż konstatacje kresu formacji burżuazyjnej, wciąż u Witkiewicza powracające, choć obie te sprawy się łączą. Sens katastroficzny? Zapewne, ale dwuznaczny: „żółte niebezpieczeństwo” – kto wie, czy nie największe właśnie bezpieczeństwo na tej naszej nudnej galce” – czytamy nagle w *Nienasyceniu*<sup>20</sup>.

Ostatecznie usunięto fragment o „żółtym niebezpieczeństwie” i dopuszczono do druku wersję nieco zmienioną, która brzmiała:

Ale poszedł znacznie dalej niż autor *Przedwiośnia*: ujrzał rozkład – ostateczny, jak mniemał – pewnej cywilizacji. Cywilizacji europejskiej.

<sup>18</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 755, t. 68/146, k. 60.

<sup>19</sup> K. Puzyna, dz. cyt.

<sup>20</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 755, t. 68/146, k. 60.



*Pożegnanie jesieni* nawet w tytule stawia taką diagnozę. Ma ona sens głębszy – i szerszy zarazem, niż konstatacje kresu formacji burżuazyjnej, wciąż u Witkiewicza powracające, choć obie te sprawy się łączą. Sens katastroficzny? Zapewne, ale dwuznaczny: zginie metafizyka i sztuka, zszarżeje życie po potopie, lecz w finałach obu Witkacowskich powieści bohaterowie, wolni od uczuć metafizycznych, są nareszcie w jakiejś mierze szczęśliwi<sup>21</sup>.

I jeszcze jednej ingerencji dokonano na stronie 42. Zaznaczono na marginesie następujący fragment:

Dopiero w latach 1947-1950 Witkacy mógł być podbić Europę. Dopiero podczas drugiej wojny i okupacji Zachód przeżywa w pełni ten krach wartości, zachwianie mieszczańskiego ładu i dziewiętnastowiecznych pojęć politycznych, terror, głód, paroksyzm strachu i rozpacz, które Witkacy przeżył wcześniej o ćwierć wieku. Dopiero pierwsze lata powojenne – Armia Czerwona w Niemczech, blokada Berlina, początki zimnej wojny – budzą w krajach zachodu ową psychozę daremności i lęku, ową czarna próżnię bez dna, w którą patrzył kiedyś Witkacy<sup>22</sup>.

Wtrącenie w ostatnim zdaniu zostało skreślone; do druku przeszła nieco inna, „bezpieczna” wersja, w której słowa o Armii Czerwonej i blokadzie Berlina zastąpiono wyrażeniem „rosnące napięcie międzynarodowe”<sup>23</sup>. Dalej na tej samej stronie – na marginesie oznaczono zdanie: „W obojętnych murach krajowego Ciemnogrodu pozostał niezrozumiany, oczekujący potopu, bezsilnie patrząc, jak spełniają się coraz inne jego przewidywania”, które jednak ostatecznie puszczono do druku. Poddany tym, w sumie drobnym, korektom, wstęp Puzyny okazał się wystarczająco bezpieczny i mógł się ukazać<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> K. Puzyna, dz. cyt., s. 35.

<sup>22</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 755, t. 68/146, k. 60.

<sup>23</sup> „Dopiero pierwsze lata powojenne, rosnące napięcie międzynarodowe, początki zimnej wojny budzą w krajach Zachodu ową psychozę daremności i lęku, ową czarna próżnię bez dna, w którą patrzył kiedyś Witkacy” – K. Puzyna, dz. cyt., s. 42.

<sup>24</sup> Co ciekawe, Jan Błoński, omawiając rok później pierwsze wydanie dramatów w „Dialogu”, podjął wątek polityczny. Oczywiście krytyk subtelnie rozłożył akcenty: zastrzegł, że u Wit-

Swoistym postscriptum do sprawy Witkacego, wiele mówiącym o ewolucji urzędu cenzury i całej polityki kulturalnej, jest fakt, że późniejsze o dziesięć lat drugie wydanie dramatów nie napotkało żadnych właściwie trudności, a nakład – 20 000 egzemplarzy – był, jak na teksty dramatyczne, ogromny. Również powieść *622 Upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta* dopuszczono do druku bez oporów<sup>25</sup>. Sama powieść – choć, zdaniem cenzora, obrazuje dekadencje środowisko: wyuzdane, snobistyczne i zdegenerowane moralnie – nie dawała większych powodów do niepokoju; pozbawiona była wszak wątków politycznie niebezpiecznych, obecnych w *Pożegnaniu jesieni* i *Nienasyceniu*. Ale i „czasy” (tj. mechanizmy polityki kulturalnej) były już inne – system ulegał stopniowej dezideologizacji i rosnącemu pragmatyzmowi.

Prezentowane tu recenzje dramatów stanowią kolejny, istotny element obrazu wydawniczych losów dzieł Witkiewicza. Nie składają się one oczywiście na komplet materiałów cenzorskich dotyczących Witkacego. Możliwe, że inne źródła wypłyną w czasie dalszej kwerendy archiwalnej.

---

kiewicza dominuje perspektywa metafizyczna i antropologiczna; wskazał na zrozumienie dla „dziejowej konieczności”, jaką jest rewolucja; ale i „przemycił” myśl o degeneracji przywódców rewolucji w *Szewcach* i skonfrontował pobicznie Witkacowską wizję kultury z myślą Marksa. Błoński pisał m.in.: „Gwoli prawdzie dodajmy, że obrazy rewolucji mają u Witkiewicza niejedno podobieństwo do rewolucji komunistycznej. Ale ani wyzwolenczy akt przemocy, ani społeczne władania gospodarką niczym Witkiewicza nie przerażają. Przeciwnie nawet: rozumiał, że przewrót woła o przymus, nikim zaś bardziej nie pogardzał niż „żuizerami”, którzy metafizyczną brednią usprawiedliwiają pasożytność na społeczeństwie. Nie był ani humanistą, ani demokratą. Uważał po prostu proletariacką rewolucję za etap – najlepiej, oczywiście, widać to w *Szewcach*, gdzie Witkiewicz w pełni sympatyzuje z Kajetanem Tempe i czeladnikiem, skoro jednak tylko obejmą władzę, wewnątrz wysychają... [...] Witkiewicz spotyka się również z myślą Marksa o klasowym charakterze kultury. Odwraca ją jednak, dochodząc do wniosków diametralnie przeciwnych. [...] Witkiewicz podzielał pogląd, że kultura ma cechy klasowe, mniemał jednak, że zniesienie alienacji spowoduje likwidację kultury: w społeczeństwie przyszłości spełni się nie jednostka, ale gatunek, którego jedynym celem jest przetrwanie i wewnętrzna równowaga” – J. Błoński, *Powrót Witkacego*, „Dialog” 1963, nr 9, s. 82-83.

<sup>25</sup> Powieść wydał PIW w tymże 1972 r. Było to pierwsze wydanie, dokonane na podstawie rękopisu, dzięki Annie Micińskiej. Dodajmy, że pomiędzy pierwszym i drugim wydaniem *Dramatów* ukazało się jeszcze, dzięki staraniom Jodełki-Burzeckiego – również po raz pierwszy – *Jedynie wyjście* (Warszawa, 1968). Wśród materiałów z 1972 r., dotyczących PIW-u (AAN, GUKP-PIW, sygn. 936, t. 122/13) znaleźć można – obok recenzji *622 upadków Bunga* – także drobną korespondencję między PIW-em a GUKPPIW dotyczącą *Nienasycenia* (karta nr 148) – są to pisma z wydawnictwa z prośbą o zezwolenie na druk; o zwrot egzemplarza nieocenzurowanego „w związku z wycofaniem tytułu” (k. 269/257), a także polecenie dyrektora Strassera, by „zwrócić Wydawnictwu jedną odbitkę szrotkową, a drugą, roboczą, przekazać do działu Dokumentacji GUKP”, etc.

**S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, tom I**<sup>26</sup>

Tytuł i podtytuł: *Dramaty* tom I

Autor: Witkiewicz

Wydawnictwo: Państwowy Instytut Wydawniczy

Nakład: 3 000

Praca: oryginalna, tłumaczenie

Język oryginału: pol

Data przekazania recenzentowi:

Nazwisko i imię recenzenta: Świątycka

W tym tomie zamieszczono dramaty napisane w latach 1918-1921. Wielu krytyków głowiło się już nad rozszyfrowaniem tych dzieł, ale nie wszystko zostało jeszcze[?] wyjaśnione. Nie ulega wszakże wątpliwości, że Witkiewicz przewidywał i przeczuwał krach współczesnego mu społeczeństwa – w niektórych utworach zawarte są ostre akcenty demaskujące zarówno polski, jak i obcy „high life”. Z drugiej strony bał się panicznie przewrotu i tego, co mogło po nim nastąpić – następstwa objawiały mu się w rozmiarach zgoła apokaliptycznych. Przyszłość ludzkości po rewolucji widział w zmechanizowaniu życia, w unicestwieniu kultury przez jakieś obce komitety (np. *Oni*, s. 285-7), w panowaniu oszalałych i krwiożerczych, a zarazem absurdalnych dyktatorów (np. *Gyubal Wahazar czyli na przełęczy bezsensu*). Możliwe, że strach przed rewolucją [...] był przyczyną niektórych jego wizji przyszłości. Jednak dla współczesnego czytelnika, bogatszego o te kilkadziesiąt lat doświadczeń historycznych od autora, te katastroficzne wizje mogą kojarzyć się wyłącznie z faszyzmem. Nawet dramat, który w zakończeniu mógłby, przez swą terminologię i scenerię, w jakiś sposób kojarzyć się z rewolucją – mam na myśli napisany w 1918 r. dramat *Maciej Korbowa i Bellatrix* – wskazuje tylko, jak dalece autor nie rozumiał sedna przemian historycznych<sup>27</sup>.

Utwory te powinny ukazać się. Dwie konkretne wzmianki o bolszewikach (s. 186 i 251), znajdujące się zresztą w dramatach, które nie mają

<sup>26</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 745, t. 68/135, k. 45-47. Recenzja pisana odręcznie.

<sup>27</sup> Tu zdanie skreślone, nieczytelne.

nic wspólnego z wyżej omówioną tematyką – w *Tumorze Mózgowiczu* i *Bziku tropikalnym* – uważam, że trzeba zostawić.

Przedmowę napisał Konstanty Puzyna. Umiejętnie i rzeczowo starał się on rozsypać witkiewiczowski „klębek”. Udowodnił, że Witkiewicz był w jakiejś mierze prekursorem wszystkich światowej sławy dekadentów (Kafka, Sartre, Ionesco, Huxley jako autor *Nowego wspaniałego świata*), podczas gdy on nie był niczym epigonem. Poszczególne aspekty twórczości Witkiewicza omawia on w sposób jednocześnie przystępny i naukowy, kreśląc obraz pisarza i artysty na tle absurdałnego tworu państwowego, jakim była Polska sanacyjna. Nie wspomniał natomiast o tych problemach, nad którymi zatrzymałam się w mojej notatce – uważam, że słusznie.

Puzyna w swym wstępie wiele mówi o literaturze, sztuce i filozofii dekadencej. Nazywa ją po imieniu – a jednocześnie uważa ją za ostatni wyraz współczesności, twórcom i filozofom dekadencej przyznaje prawdziwe i głębokie zrozumienie przemian zachodzących w naszym wieku. Na ogół, mimo że niesłuszne, te tezy nie podlegają naszej ingerencji. Kilka jednak drobnych ustępów trzeba będzie usunąć: s. 17, 35, 42<sup>28</sup>.

Stawar został wspomniany na s. 6, 7, 8, 36<sup>29</sup> – uważam, że należy zostawić bez zmian. Na s. 19 został zamieszczony cytat z Miłosza, bez podania jego nazwiska. Uważam to za niedopuszczalne. Zresztą merytorycznie cytat też budzi wątpliwości. Opracowania (przypisów itd.) nie przysłało.

\*\*\*

*Na odwrocie karty recenzji znajdują się następujące dopiski:*

Ingerencje i propozycje: s. 19 - ?/ s. 17, 35, 42 – ingerencje<sup>30</sup> - 11 IV 1962 r., Renata Świątycka

*Dopisek w dziale „Decyzje i uwagi naczelnika”:*

„Tow. Strasser zapoznał się z recenzją. Ustalono ingerencje na s. 19, 35, 42.” (data: 26 IV 1962)

---

<sup>28</sup> Numer 17 skreślony, pozostałe wzięte w kółko.

<sup>29</sup> Wszystkie numery wzięte w kółko, zaznaczone na czerwono.

<sup>30</sup> 17 – skreślone.

## **S. I. Witkiewicz, Dramaty, tom II**<sup>31</sup>

Autor: Witkiewicz

Wydawnictwo: PIW

W dramatach zamieszczonych w II tomie – a więc pisanych w okresie późniejszym – lęk Witkiewicza przed zbliżającymi się ostatecznymi rozwiązaniami staje się jeszcze bardziej widoczny, coraz częściej wypowiada się wprost, bez przenośni. Wprawdzie w *Bezimiennym dziele* (s. 60) rewolucja i związane z nią wydarzenia odbywają się w jakimś fikcyjnym kraju i w sposób, w którym można dopatrywać się jedynie aluzji, ale już tam znajduje się wierszyk bezpośrednio godzący w socjalizm (s. 107). W *Matce* czy *Sonacie Belzebuba* akcja jest całkowicie odrealniona, ale w dialogach, które toczą się na temat „Czystej Formy” czy też chwistkowej wielości rzeczywistości, autor wkłada w usta występujących postaci swe sądy na temat komunizmu, sądy bazujące na strachu, jaki odczuwać musiała elita – przed tłumem, dążącym, według niej, do zgłajszachtowania, unicestwienia indywidualizmu itd. (s. 368, 370, 464).

Niesłuchanie ciekawy i odkrywczy jest dramat pt. *Janulka córka Fizdejki*. „Czas stał się względny nawet w historii... Przy naszym przyspieszeniu przyjęć musimy i w historii formuły Einsteina” – stwierdza bohater. A więc w sztuce czas toczy się wstecz. Występuje tam więc mistrz neokrzyżaków – potomek zaś wielkich książąt. Fizdejko ma się koronować na króla Litwy i Białorusi. „Historia stanęła zadem do pyska” – ale wszystko to dzieje się w sąsiedztwie „socjalistycznych republik”, na temat których stale się któraś z postaci wypowiada (s. 305, 313, 314, 315, 317, 321, 324, 327, 338). Trzeba jednak zaznaczyć, że termin „zbydlęcenie” ma u Witkiewicza inne znaczenie niż w potocznej mowie. Mam wrażenie, że w tym wypadku oznacza ono raczej stan człowieka lub społeczeństwa, nie odczuwającego żadnych tęsknot ni pożądań „metafizycznych” – obejmuje nim autor masy o przyziemnych dążeniach, „zwykłych zjadaczy chleba”. Z drugiej strony w tym samym utworze znajduje się bardzo pozytywna ocena mas w socjalistycznej republice (s. 313), a wspomniane wyżej pogardliwe wzmianki wypowiedane są przez „mistrza neokrzyżaków” – młodego bykowatego,

<sup>31</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 745, t. 68/135, k. 237-238 (maszynopis).

faszystowskiego bałwana – lub przez głupkowatego Fizdejkę. Witkiewicz bowiem – mimo braku entuzjazmu dla nadchodzącej rewolucji – potępiał jak najbardziej współczesny mu ustrój i we wszystkich swych utworach zawarł ostre akcenty demaskujące tzw. high life, mieszczaństwo, poszczególne odłamy, a w sztuce *Wścieklica* nawet... Witosa.

Bardzo poważnym zagadnieniem z punktu widzenia cenzorskiego jest sztuka pt. *Szewcy*. Witkiewicz napisał ją w 1934 r., jej wymowa jest jak najbardziej aktualna. Akcja toczy się kolejno w 3 ustrojach. Mistrz szewski Sajetan oraz jego czeladnicy są jak gdyby przedstawicielami poglądów i dążeń klasy robotniczej, Gnębón Puczymorda jest swojską odmianą faszysty. Tęsknoty Sajetana i czeladników przybierają często postać marzeń o langustach, wspaniałych dziwkach itp., ale nie ograniczają się jedynie do tego spłylenia – autor widział szerszej problemy.

Można przytoczyć taki dialog: „prokurator Scurvy”: „gdyby można było urządzić otwartą polityczną czerezwyczajkę, nie mającą nic wspólnego z sądami”. Odpowiada Sajetan: „tylko wielkie społeczne idee usprawiedliwiają takie instytucje i dualizm sprawiedliwości. W imię spasionych [...] żołądków paru maniaków koncentracji kapitału będzie to wprost świństwem” (s. 495). Rzecz dzieje się w ustroju faszystowskim. Dyskusja między zdegenerowanym sługą kapitału i faszystów – prokuratorem Scurvym a Sajetanem toczy się w trakcie II z aktów. Scurvy dowodzi, że w każdym ustroju jest jakaś górna warstwa, mająca przywileje. Gdy Sajetan i czeladnicy dojdą do władzy, oni właśnie będą pożerali owe langusty, a inni będą cierpieli głód. I mimo że Sajetan stale z nim polemizuje, w III-im akcie, po rewolucji syndykalistycznej, przyznaje mu w jakiś sposób rację: „lepiej było szewcem śmierdzącym być i idejki mieć, i sobie słodko w tym smrodku o ich spełnieniu myśleć, niż teraz w tych jedwabiach u szczytu lokajskiej władzy” (s. 524). Sajetan zostaje zabity przez swego czeladnika, gdyż wodzem dalej być nie może, martwy będzie służył jako mit...

Sztuka kończy się klęską wszystkich. Na pobojuwisko wkraczają towarzyszy X i towarzyszy Abramowski, tocząc jakiś mało zrozumiały, ale bardzo charakterystyczny spór (s. 546-7). Za nimi idzie straszny hiperrobociarz.

Sztuka jest jakimś wielkim skrótem historii współczesnej – przeżywanej przez autora, jak również i przewidywanej. Jest skrótem apokaliptycznym. Mimo że Witkiewicz usiłował obiektywnie podejść do prawdy o ustroju

socjalistycznym i oddać komunizmowi pełną sprawiedliwość (np. s. 521), strach zwyciężył. Muszę zaznaczyć, że autor nie robi żadnych aluzji do jakichś konkretnych wydarzeń politycznych czy metod działania. Jemu chodzi o sam fakt władztwa mas – motłochu w jego pojęciu. Przeciwno temu burzy się jego dusza.

Decyzja w sprawie tego utworu, jak i poszczególnych ustępów w innych, jest niezwykle trudna. Nie można wydać *Dramatów* bez *Szewców*, nie należy również, moim zdaniem, szatkować pozostałych. Jest to przy tym dzieło wyjątkowo skomplikowane, dostępne wyłącznie dla jednostek. Mam wrażenie, że spośród licznych krytyków piszących o Witkacym, ani jeden nie rozgryzł jego dzieł do końca – w każdym razie jeśli chodzi o *Szewców*. Wydaje mi się, że w tej sytuacji jedynym wyjściem będzie wydać II tom *Dramatów* w całości, ale w dużo mniejszym nakładzie<sup>32</sup>. Ustępy, których nie wymieniłam w notatce: s. 107, 368, 370, 464, 474, 485<sup>33</sup>. Poza *Janulką* są one nieliczne.

16 VI 1962 r., Renata Świątycka

\*\*\*

Na str. 1 znajduje się dopisek ołówkiem:

„Zreferowałem dziś na kolegium. Tow. zaakceptowali wniosek o wydanie z *Szewcami* łącznie”. Strasser, 27 VI 1962 r.

---

<sup>32</sup> Ostatnie zdanie zamazane.

<sup>33</sup> Wszystkie numery stron podkreślone na czerwono, dodatkowo cztery pierwsze skreślone na krzyż na niebiesko.

# Teatr po *Dziadach*. Wybór archiwaliów GUKPPIW z lat 1968-1969

wybór, wstęp, oprac. Barbara Tyszkiewicz

(Instytut Badań Literackich PAN)

przy współpracy Olgi Tyszkiewicz

Wśród archiwaliów GUKPPIW poświęconych sprawom teatru zwraca uwagę niewielki wycinek akt z końca lat sześćdziesiątych XX wieku. Obejmuje on działania prowadzone w urzędzie już po wydarzeniach Marca '68, choć ściśle łączy się z listopadem 1967 r., kiedy to w Teatrze Narodowym miała miejsce premiera *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka. Datę graniczną z drugiej strony wyznacza grudzień 1969 r., czas względnej, społecznej normalizacji, przez cenzorów oceniany jako zapowiedź „pozytywnych” zmian w kulturze. W obrębie tej chronologii istotnym momentem wydaje się interwencja państw Układu Warszawskiego w Czechosłowacji, podjęta w sierpniu 1968 r. i pociągająca za sobą długofalowe skutki, także w zakresie sztuk drukowanych i granych wówczas w Polsce.

„O ile bowiem *Dziady* dejmkowskie miały być hasłem wywoławczym dla wydarzeń marcowych, o tyle sztuki teatralne, o których będzie niżej mowa, miały z kolei poprzez określone treści – sprowokować do wtórnej, odpowiednio pogłębionej refleksji” – pisali pracownicy Departamentu Widowisk w czerwcu 1969 r. Nie ulega wątpliwości, że bez uwzględnienia tego typu przekazów, wiedza o reperkusjach mickiewiczowskiego dramatu,



wystawionego w 50. rocznicę rewolucji październikowej, byłaby niepełna<sup>1</sup>. Dokumentacyjne walory tej próbki na tym się jednak nie kończą. Materiały ściśle powiązane z repertuarem kilku zaledwie sezonów teatralnych odsyłają do konkretnych faktów, ale klasyfikują je według wypracowywanych latami cenzorskich standardów. Skala trudności, na której sytuowane są teatralne problemy z lat 1968-1969, ustalona została w oparciu o doświadczenia nabyte podczas kontroli wszystkich powojennych sztuk. Modyfikacje wprowadzone u schyłku siódmej dekady minionego stulecia – już jako norma – były kontynuowane w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Nagromadzenie poruszanych w aktach wątków oddaje złożoność presji wywieranej przez komunistyczne władze na krajową dramaturgię i sceny oraz na recepcję twórczości obcej. Zarysowują się w tych źródłach skomplikowane interakcje, które zachodziły pomiędzy artystami a urzędnikami wykonującymi polityczne dyspozycje. Obok inscenizacyjnych perturbacji pojedynczych utworów utrwalono tu cenzorskie utarczki z reżyserami i z dyrekcjami teatrów forsującymi „źle widziany” program literacki. Nie brakuje bilansów i statystyk, wniosków o kondycji teatru formułowanych *ad hoc* i z dłuższego dystansu czasowego. Pojawiają się – wyjątkowe w swej szczerości – doniesienia o kłopotach z wdrażaniem „socjalistycznego” modelu kultury. Stawiane są diagnozy obnażające ostentacyjny chłód, z jakim rodzimi twórcy odnosili się do osiągnięć dramaturgii radzieckiej i nie kryli fascynacji „czarną literaturą” powstającą na zachodzie Europy. Jest dramat traktowany jako tekst, ale również – oceniany na podstawie koncepcji inscenizacyjnej, gry aktorskiej, ruchu scenicznego, scenografii, oświetlenia, podkładu muzycznego, reakcji widowni, komentarzy prasowych i wielu innych czynników.

Pracownicy GUKPPiW dokładali wszelkich starań, by odebrać życiu teatralnemu charakter żywiołu i uformować je według wzorów narzucanych przez partyjnych doktrynerów. Szkopuł w tym, że z postawieniem każdej ingerencyjnej kreski pogłębiali rozziw między deklaratywną wizją sztuki a tą, która znajdowała wyraz na krajowych scenach. Nawet jeśli osiągnęli

---

<sup>1</sup> Można potraktować tę edycję jako swoisty aneks do ogłoszonego niedawno artykułu na ten temat. Zob. B. Tyszkiewicz, *Lekcja „Dziadów” w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk. Inszenizacja Kazimierza Dejmka w dokumentacji państwowej cenzury*, w: *Sztuka czytania między wierszami*. Warszawa 2016, s. 127-158.

oczekiwany skutek, był on tylko doraźny. Ślady po cenzorskich manipulacjach przetrwały do dziś.

## O źródłach

Wszystkie przedrukowywane dokumenty zachowały się w postaci maszynopisów w stołecznym Archiwum Akt Nowych (dalej w skrócie: AAN), w zespole 2/1102 Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie. Zasadniczy trzon materiału źródłowego pochodzi z sygnatury GUKPPiW 848, teczka [dalej skróto:] t. 86/3, o objętości [według numeracji wprowadzonej przez archiwistów AAN] 323 kart. Tytuł na okładce głosi, iż są to „Przeglądy ingerencji i przeoczeń w publikacjach periodycznych, nieperiodycznych, drukach ulotnych, 1969”. Wewnątrz pomieszczono sześć odrębnych całości, w tym pięć cyklicznych „Przeglądów Ingerencji nr [...] – dot. ingerencji w zakresie publ[icznej] działaln[ości] artyst[ycznej]” oraz jedno opracowanie (z 12 czerwca 1969 r.) w spisie treści ujęte w słowach „dot. progr[am] artystyczny TV oraz w repertuarze kin i teatrów”, natomiast w nagłówku zapowiadane jako: *Uwagi dotyczące niektórych ujemnych zjawisk w programie artystycznym TV oraz w repertuarze kin i teatrów*. Personalalia autorów „Przeglądów” nie zostały podane; zastąpiła je formuła: „opracowany przez Departament Widowisk”. Tylko pod *Uwagami* podpisał się Dyrektor Departamentu Widowisk – Henryk Olszewski. W znakomitej większości tych archiwaliów (poza „Przeglądem” nr 4/69, za okres: 16 czerwca – 31 grudnia 1969 r.) pomieszczono osobne paragrafy ze śródtytułem *Teatr*. To one właśnie wybrane zostały jako podstawa tej edycji. Jako że wszystkie powstały od marca do grudnia 1969 r. (choć relacjonowały działania podejmowane w GUKPPiW od września 1968 r., a w sferze dygresji – także o wiele lat wcześniejsze), dopełniono je nieco wcześniejszym dokumentem innego typu.

Istotnych informacji z zakresu cenzurowania repertuaru krajowych scen w roku premiery dejmkowskich *Dziadów* dostarczył niewielki fragment „Sprawozdania z działalności Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk za rok 1967”. Pismo, zachowane w teczce o sygnaturze GUKPPiW 1475, t. 266/4, ukończone zostało w styczniu 1968 r. Na omawianej kopii

brakuje podpisu autora, ale z załączników wynika, że był to ówczesny prezes urzędu, Józef Siemek (który zapewne wykorzystał cząstkowe opracowania sporządzone przez swoich podwładnych). Treści owego dorocznego bilansu – w pierwszej kolejności przedkładanego Prezesowi Rady Ministrów – pomieszczone zostały w sześciu rozdziałach (*I. Zagadnienia międzynarodowe, II. Problemy ekonomiczne, III. Tematyka społeczna, IV. Ideologia i polityka, V. Praca z ludźmi, VI. Podstawowe zamierzenia GUKPPiW na rok 1968*). Sprawom teatru najwięcej miejsca poświęcono w rozdziale *Ideologia i polityka*, na kartach 61-63, które stanowią podstawę edycji.

## Zasady wydania

Ortografia oraz interpunkcja zostały zmodernizowane w umiarkowanym zakresie. Wszędzie tam, gdzie użycie wielkiej lub małej litery miało zabarwienie emocjonalne i wyrażało stosunek do opisywanych fragmentów rzeczywistości (np. rocznica rewolucji październikowej, Kościół katolicki), zachowano oryginalną pisownię. Podobnie potraktowano znaki interpunkcyjne, zachowując m.in. właściwy maszynopisowi brak rozróżnienia wielokropków odautorskich i naddanych w GUKPPiW – w obu wypadkach zapisywanych bez nawiasów. Dodano przecinki i kropki, których brak (np. na końcu zdania) miał charakter ewidentnej usterki. Nie wstawiano znaków interpunkcyjnych tam, gdzie mogły znacząco modyfikować sens wypowiedzi (np. rozbijając dwuczłonowe personalia jednej osoby na dwa różne nazwiska). Zwroty i wyrażenia obcojęzyczne oddano kursywą. Fragmenty nieczytelne zostały oznaczone nawiasem kwadratowym z dywizem odpowiadającym jednemu nieczytelnemu wyrazowi [-]. Wątpliwości dotyczące szczególnych przypadków wyjaśniano w przypisach.

Nie korygowano błędów gramatycznych, stylistycznych i rzeczowych, najbardziej rażące oznaczając znakami [!], [*sic!*], a w szczególnych wypadkach – komentując w przypisach. Zachowane zostały m.in. cenzorskie niekonsekwencje w tych passusach, w których tytuły dzieł połączone były z nazwiskami autorów – raz wymienianymi w mianowniku, kiedy indziej – w dopełniaczu. Nie informowano o zlokalizowaniu sporadycznych, odręcznych poprawek, ograniczając się do przekazywania ich treści.

Rozwinięto niestandardowe skróty. Ujednolicono zapis dat, wprowadzając schemat: liczby arabskie dla oznaczenia dni i roku, liczby rzymskie dla oznaczenia miesiąca. Daty roczne, w oryginale nierzadko ograniczone do dwóch ostatnich cyfr, zamieniono na czterocyfrowe. Pełne brzmienie tych personaliów, które zapisywane były w źródłach bez uwzględnienia imion, tylko z inicjałami lub wersji zniekształconej – w trosce o przejrzystość i ciągłość tekstu – podane zostało w przypisach. Tytuły utworów literackich, rękopisów, książek czy spektakli teatralnych (w oryginale ujmowane w cudzysłowy) wyróżniono kursywą. Tytuły czasopism pozostawiono w cudzysłowach.

Odwzorowano wszystkie podkreślenia, zaznaczane w archiwaliach linią ciągłą, maszynową. Zasadniczo spełniały one dwie funkcje: akcentowały nazwiska autorów i tytułów pozycji, których dotyczyły cenzorskie uwagi, oraz sygnalizowały zakwestionowane wyimki tekstów. Rzadziej wprowadzano podkreślenie, by zaznaczyć te osoby dramatu, których kwestie były dalej cytowane. Z oryginalnych wyróżników graficznych przejęto także linię przerywaną (używaną w charakterze separatora) oraz sposób wydzielenia części śródtytułów wersalikami.

Zrezygnowano z wiernego odtwarzania układu graficznego poszczególnych kart, także jeśli idzie o podziały na akapity. W materiałach źródłowych mają one dość przypadkowy charakter i nierzadko sprowadzają się do wyodrębniania pojedynczych zdań. Przejścia między nimi bywają płynne, niezaznaczone ani wcięciami w pierwszych wersach, ani modyfikacją interlinii.

Uwzględniono fakt, że uwagi cenzorów odnoszą się do stanu przejściowego, są świadectwem stosunkowo krótkiej, historycznej „chwili”. Dynamikę ingerencji – w możliwie lapidarnej formie – sygnalizowano w edytorskich komentarzach, powiązanych odsyłaczami. Informacje te koncentrują się wokół danych o premierze (lub jej braku) i w miarę potrzeby obejmują dalsze, teatralne losy wzmiankowanych utworów oraz dane o ich drukowanej postaci.

## Dokument I.

# „Sprawozdanie z działalności Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk za rok 1967” [Fragment]

[...] Nie mniejsze kłopoty sprawiły Urzędowi błędy polityki repertuarowej teatrów dramatycznych, próby snobizowania się w gustach i smakach artystycznych importowanych z Zachodu, pogoń za wątpliwym dreszczykiem, tanią, na pograniczu szmiry, rozrywką itp.

Ustawicznej kontroli oraz czujności wymagały w szczególności programy artystyczne TV. Ogólnie dokonano ponad 80 ingerencji częściowych na 421 pozycji zgłoszonych do kontroli. W całości nie dopuszczono do emisji:

*Wyroku nie będzie* – M. Patkowskiego (TV – Wrocław)<sup>2</sup>,

*Niespodzianka* – K.H. Rostworowskiego (TV – W-wa)<sup>3</sup>,

*Dom na granicy* – Sł. Mrożek (TV – Kraków)<sup>4</sup>.

Większość ingerencji w zakresie programu artystycznego TV dotyczyła tekstów satyrycznych oraz, ogólnie biorąc, rozrywki. Zdejmowano obszernie fragmenty charakteryzujące się tendencją ukazywania jedynie negatywnych stron naszego życia. Szczególne upodobanie w aferach

<sup>2</sup> Niektóre źródła bibliograficzne zarejestrowały emisję sztuki: Maciej Patkowski, *Wyroku nie będzie*. Premiera: TVP, Mały Teatr Telewizji, 19 IV 1967 r., reż. A. Witkowski. Zob. „Polska Bibliografia Literacka” za rok 1967, poz. 9035; *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 6, Warszawa 1999, s. 278. Zapewne decyzja o „zdjęciu” spektaklu z anteny zapadła już po wydrukowaniu anonsów prasowych. Faktycznie sztuka nigdy nie trafiła na telewizyjne ekrany, miała natomiast realizacje sceniczne (M. Patkowski, *Jutro wyrok*. Premiera: Zielona Góra, Teatr Ziemi Lubuskiej, 25 VIII 1962 r., reż. M. Straszewska; premiera: Opole, Teatr Ziemi Opolskiej, 7 VII 1963 r., reż. R. Bohdanowicz; premiera: Warszawa, Teatr Objazdowy; Państwowe Przedsiębiorstwo Imprez Estradowych, 28 VII 1963 r., reż. N. Szydłowska). Wersja drukowana zob. M. Patkowski, *Jutro wyrok. Sztuka w 4 obrazach*, oprac. T. Łepkowska, Warszawa 1964.

<sup>3</sup> Decyzja ta uległa zmianie po niespełna dwóch latach. Zob. Karol Hubert Rostworowski, *Niespodzianka*, TVP, Teatr Telewizji 17 III 1969 r., reż. I. Kanicki.

<sup>4</sup> Krotocwila Sławomira Mrożka *Dom na granicy* powstała ok. 1964 r. i była drukowana w „Dialogu” (1967, nr 5, s. 5-18). Dopiero ponad dekadę później pokazano ją w teatrze (premiera: Warszawa, Teatr Popularny, 10 XI 1978 r., reż.: P. Cieślak, T. Grochoczyński), a jeszcze później w telewizji (Teatr Telewizji, 14 IX 1981 r., reż. T. Lis).

gospodarczych wykazywała „Kobra”<sup>5</sup>, swoiście dobierając problematykę prezentowanych sztuk sensacyjnych.

W żadnym okresie sprawozdawczym, na przestrzeni ostatnich kilku lat, nie było tylu trudności i kłopotów z repertuarem teatrów dramatycznych, co w minionym. Urząd zmuszony był nie udzielić zezwolenia na wystawienie następujących sztuk teatralnych:

1. *Książ Potiomkin*[!] – T. Miciński – Teatr Polski w Warszawie<sup>6</sup>,
2. *Judyta* – J. Giradoux – Teatr Polski w Warszawie<sup>7</sup>,
3. *Powiadomienie* – V. Havela[!] – Teatr Ludowy w Nowej Hucie<sup>8</sup>,
4. *Borsuki* – L. Leonowa – Teatr Polski w Poznaniu<sup>9</sup>,
5. *Stracone wakacje* – J. Kuśmierk – Teatr Nowy w Łodzi<sup>10</sup>,
6. *Żegnaj Judaszu* – I. Iredeński – Teatr Krypta w Szczecinie<sup>11</sup>,
7. *Towarzysz dzierzawca* – M. Domański – Teatr Popularny w Grudziądzu<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> W cyklu „Kobra”, emitowanym od 1956 r. w czwartkowe wieczory, prezentowano sztuki sensacyjne, o charakterze popularnym.

<sup>6</sup> Do pierwszej powojennej inscenizacji dopuszczono dopiero ponad dekadę później (Tadeusz Miciński, *Książ Potiomkin*. Premiera: Rzeszów, Teatr im. Wandy Siemaszkowej, 27 I 1979 r., reż. K. Meissner). Później sztuka była grana jeszcze tylko raz (premiera: Gdańsk, Teatr Wybrzeże, 21 III 1981 r., reż. M. Prus).

<sup>7</sup> Po premierze w okresie międzywojennym (Jean Giradoux, *Judyta*, przeł. Z. Nałkowska. Premiera: Warszawa, Teatr Nowy, 15 XII 1936 r., reż. L. Schiller) sztuka nie była więcej w Polsce inscenizowana.

<sup>8</sup> Václav Havel, *Powiadomienie*, przeł. I. Bołtuć, „Dialog” 1966, nr 10, s. 40-76. Sztuka nie była grana na PRL-owskich scenach ani pokazywana wówczas w telewizji.

<sup>9</sup> W PRL nie została zrealizowana żadna, sceniczna ani telewizyjna, adaptacja powieści Leonida Leonowa z 1924 r. pt. *Borsuki*. Dużą popularnością cieszyły się natomiast dramaty tego autora: *Zwykły człowiek* (dziesięć realizacji), *Złota karetka* (sześć realizacji), *Zamieć* (cztery realizacje), *Najazd* (trzy realizacje), nadto (po dwie realizacje:) *Półowczańskie sady* i *Profesor Skutarewski* oraz (po jednej realizacji:) *Lenusia* i *Struga*.

<sup>10</sup> Józef Kuśmierk, *Stracone wakacje*, „Dialog” 1973, nr 2, s. 5-30. Premiera: Warszawa, Teatr Rozmaitości, 19 III 1977 r., reż. A. Górską-Szajewska; Gdynia, Teatr Dramatyczny, 20 V 1977 r., reż. K. Rastawiecki.

<sup>11</sup> Trzyaktówka Ireneusza Iredeńskiego *Żegnaj, Judaszu* znana była z druku („Dialog” 1965, nr 9, s. 25-44), ale na premierowe wystawienie czekała jeszcze ponad trzy lata (premier: Kraków, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, 14 III 1971 r., reż. K. Swinarski). W dwóch ostatnich dekadach PRL weszła do repertuarów kilkunastu teatrów, a w 1980 r. – na ekrany telewizyjne.

<sup>12</sup> Sztuka Marka Domańskiego *Towarzysz dzierzawca*, zgłoszona do kontroli przez zespół teatralny z Grudziądza (od 1962 r. – Teatr Ziemi Pomorskiej), nie była później grana ani drukowana. Inny wariant tytułu: *Dzierżawca*, zaczerpnięty z „Biuletynu Informacyjnego Ministerstwa Kultury i Sztuki” 1967, nr 4, s. 7-8, podano w „Polskiej Bibliografii Literackiej” za rok 1967 (poz. 15561), a później powtórzyła tę informację Alicja Szałagan (w: *Współcześni polscy pisarze*

Ponadto w miesięczniku „Dialog” nie dopuszczono do opublikowania dwóch utworów:

1. *Zebeł* – M. Nowakowski, I.[!] Abramow<sup>13</sup>,
2. *Bigos, czyli pogrzeb po polsku* – T. Różewicz<sup>14</sup>.

Przyczyny i powody tak poważnych wkroczeń Urzędu były różnorakie. Kwestionowano niewłaściwy dobór sztuk dla uczczenia 50 rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej (*Kniaź Potiomkin*[!], *Borsuki*) – mimo zatwierdzenia repertuarów przez Ministerstwo Kultury i Sztuki<sup>15</sup>. Warto przypomnieć, że dzięki interwencji Urzędu, wyznaczona na dzień 30 października premiera *Dziadów* A. Mickiewicza w Teatrze Narodowym w Warszawie, została przesunięta na trzecią dekadę listopada ub.r. Nie uniknął jednak Urząd poważnego błędu politycznego, dopuszczając do wystawienia tej sztuki w inscenizacji i koncepcji ideowej, jaką zaprezentował K. Dejmek. Kilka z wymienionych sztuk, już wcześniej omówionych, w fałszywy, tendencyjny sposób przedstawiało stosunki społeczne w naszym kraju, a czeska sztuka *Powiadomienie* była utworem obrachunkowym, wielką satyrą na biurokrację i schorzenia aparatu władzy w kraju socjalistycznym.

Nadal, zarówno w Warszawie – co prawda w dużo mniejszym stopniu – a w szczególności w terenie, odczuwało się wszystkie niedostatki i braki repertuaru estradowego. Wymowa ideowa, poziom artystyczny imprez estradowych pozostawiały wciąż wiele do życzenia. Autorów tekstów nie interesowała satyra polityczna, satyra na ujemne zjawiska i postawy ludzkie, jak bezideowość, cynizm, marnotrawstwo, lenistwo, ale pełno było niewybrednych dowcipów, szpilek, złośliwości pod adresem władzy, systemu zarządzania i kierowania.

---

*i badacze literatury*, t. 2, Warszawa 1994, s. 192).

<sup>13</sup> Tekst współautorstwa Marka Nowakowskiego i Jarosława Abramowa-Newerly pt. *Zebeł* zachował się w cenzorskiej teczce (sygn. AAN, GUKPPIW 846, t. 86/1, k. 128-143), opatrzonego przypisem: „*Zebeł* wraz z jednoaktówką *Wrotek* tworzy całość pt. *Swojacy*”. Obie te pozycje były później drukowane (*Wrotek*. „Dialog” 1973, nr 1, s. 5-14; *Swojacy*. „Dialog” 1981, nr 10, s. 5-13). Dramat pt. *Swojacy* został nagrodzony w konkursie na współczesną sztukę telewizyjną w 1981 r., ale inscenizowany nie był.

<sup>14</sup> Tragifarsa Tadeusza Różewicza *Bigos, czyli pogrzeb po polsku* pod zmienionym tytułem *Pogrzeb po polsku* była później drukowana („Odra” 1971, nr 7/8, s. 71-78) i wystawiana (premiera: Wrocław, Teatr Polski Scena Kameralna, 14 X 1971 r., reż. J. Krasowski).

<sup>15</sup> Według obowiązujących procedur kontrolę sztuk w GUKPPIW poprzedzała kwalifikacja dokonywana przez przedstawicieli (lokalnego lub centralnego szczebla) Ministerstwa Kultury i Sztuki, która miała na celu wyeliminowanie utworów na niskim poziomie artystycznym lub rażąco sprzecznych z polityką kulturalną PRL.

Ta próba szerszego spojrzenia na wszystkie słabości naszej polityki kulturalnej, metod i form oddziaływania i wychowania, tym mocniej podkreśla wagę i znaczenie VIII Plenum KC PZPR, unaocznia potrzebę wzmożenia ofensywy ideologicznej. Nie negując starań podejmowanych w tym kierunku, wykorzystujących m.in. 50 rocznicę Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej, trzeba widzieć pilną potrzebę postawienia na porządku dziennym wielu problemów o podstawowym znaczeniu dla dalszego pogłębiania socjalistycznej i patriotycznej świadomości narodu. [...]

*Źródło: AAN, GUKPPiW, sygn. 1475, t. 266/4, k. 61-63.*



## Dokument II.

### **„Przegląd nr 1/69 dotyczy ingerencji w zakresie publicznej działalności artystycznej. Opracowany przez Departament Widowisk za okres: wrzesień 1968 r. – styczeń 1969 r.”, [Dat.:] Warszawa, dn. 6 II 1969 r. [Fragment]**

Teatr

Mówiąc o ostatnich wydarzeniach teatralnych nie można nie wspomnieć, choćby w kilku słowach, o okolicznościach towarzyszących wprowadzeniu na nasze sceny *Rzeczy listopadowej* Ernesta Brylla<sup>16</sup>. Zanim sztukę tę wystawił jakikolwiek teatr, została niezwykle przychylnie przyjęta nie tylko przez profesjonalną krytykę, ale przez całą tzw. czującą część naszego społeczeństwa. Wprawdzie pierwsze inscenizacje obnażyły pewne niedomogi dramaturgiczne debiutu teatralnego E. Brylla, ale nikt nie usiłował kwestionować, że *Rzecz listopadowa* jest pierwszym od dość dawna dużym dramatem współczesnym, wyrosłym na rodzimej glebie, że jest istotnym świadectwem naszych czasów, marzeń, goryczy, zwątpień i nadziei. Zmusza ona nas do spojrzenia na nas samych i nasze problemy z perspektywy egzystencji narodowej, prowokuje do ogólnonarodowej, jak powiada sam autor, laickiej spowiedzi. Jest więc tutaj cała litania naszych ciężkich, narodowych grzechów powszednich, spośród których, podobno, jak chcieliby niektórzy interpretatorzy dzieła bryllowego, zdecydowana większość jest z rodzaju tych, których nigdy nie zdołamy przewyciężyć, gotując sobie w ten sposób niechybną klęskę. A więc i tym razem byliśmy świadkami szczególnego naginania wymowy dzieła do z góry obmyślanych katastroficznych wizji współczesnej Polski. Nawet tak doświadczony krytyk

<sup>16</sup> Sztuka Ernesta Brylla, *Rzecz listopadowa* (druk: „Dialog” 1968, nr 2, s. 5-46) po wrocławskiej prapremierze (premiera: Wrocław, Teatr Polski, 15 XI 1968 r., reż. K. Skuszanka, J. Krasowski) miała w latach 1968-1979 jeszcze dziesięć innych realizacji scenicznych. Była także emitowana w Teatrze Telewizji (premiera: 1 XI 1976 r., reż. B. Poręba).

literacki, jakim jest niewątpliwie Włodzimierz Maciąg w programie do *Rzeczy listopadowej* wystawionej przez Teatr Słowackiego w Krakowie<sup>17</sup>, mówiąc o tradycji romantycznej, z której wyrasta dzieło Brylla, sugerował – w usuniętym przez nas fragmencie – tożsamość sytuacji w jakiej znaleźli się Polacy żyjący pod zaborami i w czasach dzisiejszych. Czytamy tam: „To samo poczucie misji i to samo miotanie się wśród pytań bez odpowiedzi, ta sama tęsknota do wielkości i ten sam konflikt samotności i niemocy.” Trzeba jednak oddać autorowi, że poza tą jedną fałszywą i politycznie niezwykle szkodliwą tezą, potrafił w gorzkim i krytycznym rozrachunku Brylla z naszą współczesnością dostrzec szlachetne cele, które poecie przyświecały, a które chyba najdobitniej wyrażają jego własne słowa „okrutni wobec siebie, lepiej będziemy rozumieli życie”.

Zupełnie natomiast zagalopowała się, jeśli tak można powiedzieć, Elżbieta Morawiec, której tekst proponowany zresztą do tego samego programu, zmuszeni byliśmy zdjąć w całości. Jej artykuł *Nasz naród jest jak lawa*, jest swoistym requiem dla naszej rzeczywistości, epitafium na nagrobek wznoszący się ponad mogiłą, w której leży pogrzebana szansa dla współczesnej Polski. Zawsze byliśmy i jesteśmy niczym – oto jej główna myśl. A i na przyszłość widoków żadnych. Wszystkiemu winien nasz charakter narodowy, owe fatalne w skutkach ciążenie ku tradycji romantycznej. Co byśmy nie robili, nigdy nie wydobędziemy się z tego przekłętego kręgu. Czytamy tam: „Powinniśmy przeklinać naszą historię-męczennicę. To przez nią wszystko, cokolwiek dzieje się powszedniego zasługuje w naszych oczach tylko na pogardliwe wznoszenie ramion. Gdy nam się życie uwyczajnia – malejemy, przechodzimy obok zwyczajności, nie wyciągając z niej żadnych dla siebie nauk, przytłoczeni myślą o swoim duchowym skarleniu. A to jest nauka romantyzmu – wielkich porywów niepodległościowych, zarówno jak romantycznej ideologii naszej literatury... Jest to nieustający dług, jaki płacimy za wieki bezmyślności minionej i za bezmyślność dzisiejszą. ... Nasza terażniejszość stoi także w cieniu mitu, czas zatrzymał się przy magicznej liczbie «44». ... Prawdę przyjmujemy tylko w kształcie posagowym, tytanicznym i heroicznym. Dlatego w istocie lekceważymy «Europę, która nie rozumie naszych prawdziwych

<sup>17</sup> Premiera: Kraków, Teatr im. Juliusza Słowackiego, 7 XII 1968 r., reż. B. Dąbrowski.

doświadczeń, naszych świętych wzruszeń.» Te nosimy z godnością u siebie w domu – prawdy romantyczne. Za przyczyną historii te prawdy wciąż na nowo się potwierdzają w naszym narodowym bycie, otwierają się jak niezagojone nigdy rany.

Czym jesteśmy? Najtragiczniejszym cmentarzem Europy, czy najśmieszniejszym jej zaściankiem, śmietnikiem spraw przestarzałych, nieprzydatnych pojęć i poglądów? ...” itd. itd.

A oto zdania końcowe, konkludujące: „Tak, naród nasz jest jak lawa – umacnia się tylko od wybuchów i w oparach wspomnień żyje ich kosztem. ... Tak, Polska jest grobowcem, ale kto temu winien – żywi czy umarli?”

Autorka szkicu zafascynowana wizją Polski grobów, wizją, którą dzieło bryllowe chce raz na zawsze przewyciężyć, przeoczyła zupełnie wyraźnie zaznaczony w *Rzeczy listopadowej* pierwiastek polemiczny, który sugeruje przecież, że współczesność jest zupełnie inna, niż była przeszłość, że ludzie dzisiaj nie rozumieją swoich rodziców, że umarli albo umierają stare wartości, stare obyczaje, stare sposoby patrzenia na świat i przeżywania świata. Nawołuje tedy Bryll do przewyciężenia wszelkich ograniczeń małej, gnuśnej stabilizacji, bo tylko wtedy wzniosłe i heroiczne hasła nie będą brzmieć jak puste frazesy. Przewyciężania w imię najlepszych, narodowych, plebejsko-rewolucyjnych tradycji. Ponieważ jednak operuje językiem poezji, nie zawsze bywa jednoznacznie odczytywany. Nieporozumienia biorą się zapewne stąd, że chciał przedstawić nas językiem przeszłości i zmierzyć jej miarami. Zdarzyć się więc może, że czytelnikowi współczesność polska w dziele bryllowym wydać się może prawie nieobecną, niedostrzeganą na dzisiejszej mapie Europy.

I wtedy powstają szkice krytyczne w rodzaju tego, jakim obdarzyła nas Elżbieta Morawiec (*Nasz naród jest jak lawa*). Mimo, że podobne szkice są tylko komentarzem do dzieła, przecież szkodliwość polityczna ich jest niewątpliwa. Ale sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy autor w ostatniej chwili zmienia ostateczną wymowę sztuki przez dopisanie nowego epilogu, jak miało to miejsce przy wrocławskiej inscenizacji *Rzeczy listopadowej*. Nagle okazało się, że nie my, a wszystkimu są winni nasi potężni sąsiedzi, z czym oczywiście nie mogliśmy się zgodzić, nie wyraziliśmy więc zgody na wygłoszenie poniższego czterowiersza:

„Pozostaniemy tutaj ucząc się oddychać  
 gęstym od klęsk powietrzem – patrząc, jak znużona  
 mniejsza od ziarna, drży nasza ojczyzna  
 pomiędzy młyńskie kamienie wtłoczona.”<sup>18</sup>

Z innego rodzaju próbą „nakierowywania” widza na odpowiednie odczytanie sztuki spotkaliśmy się w gdańskim Teatrze Wybrzeże. Teatr ten zamierzał zamieścić w programie do *Rzeczy listopadowej* cztery wiersze Brylla nie pochodzące z tej sztuki. Wiersze, poprzez swoją pesymistyczną, pełną beznadziei tonację, miały odpowiednio „ustawić” widza. Chodziło więc o tzw. działanie z wyprzedzeniem. Zanim ze sceny padnie pierwsze słowo, widz miał już być odpowiednio pouczony. Widać teatr uznał, że nie dość było akcentów krytycznych w samej sztuce i oto od siebie zaproponował dodatkowo wiersze Brylla, których nie mogliśmy, ze względów o których wyżej, dopuścić do druku.

„Śpi świat pijany. Gdzieś u jego skraju  
 śpimy i my. Od strachu zęby nam szczękają.  
 – Mieliśmy szczęścia tyle – między paluchami  
 świata cało smykając... – Czy je teraz mamy?  
 – Czy te pazury, które w uciesznym szukaniu  
 przez brzuch spocony pełzną, naszych ciał nie  
 zranią?  
 – Czy nie zginiemy w tundrach klaków? Czy też  
 z cicha  
 skryjemy się wśród tłuszczów świata – jak wesz  
 licha  
 swe szczęście kryje. Czy to, że dreptamy  
 nie drażni skóry świata?  
 Z wyciągniętym uchem  
 śledzimy, jak w nim bomba za bombą wybucha  
 – pijacka czkawka. Pokornie klękamy

<sup>18</sup> Czterowiersz ten nie został uwzględniony ani w pierwodruku (zob. przyp. 16.), ani w żadnym z książkowych wydań *Rzeczy listopadowej*, które ukazywały się nakładem Paxu w latach 1968, 1969, 1980, 1981.

i nad słuchując tego, co wre w kichach  
jak filozofy czas swój odmierzamy z cicha.”

x

„Zmęczenie, zmęczenie – piasek mamy w ustach  
jak gdyby tu pustynia była.  
Co rano u lustra  
obmacujemy liszaj jałowizny. Twarze  
jeszcze niby nietknięte. Potem się ukaże  
malutka myszka pleśni. Przez napiętą szyję  
przemknie się szparko i gniazdko uwije  
tuż pod oczami...”<sup>19</sup>

O *Rzeczy listopadowej* krytycy zwykli mówić, że jest bezładną kupką świetnych wierszy, z grubsza tylko uporządkowanych, rozpisanych na głosy. Brak jakichkolwiek wskazówek inscenizacyjnych daje reżyserowi duże możliwości w tym względzie. Niektóre spośród nich mogą być po prostu najzwyklejszą improwizacją reżyserską, która wykracza daleko poza ideę dzieła poety, a już przynajmniej niektórym scenom nadaje zgoła inny sens. Z podobnymi improwizacjami mieliśmy do czynienia w krakowskim Teatrze Słowackiego. Tekst Brylla stał się dla reżysera pretekstem do sugerowania widzowi teatralnemu pewnych szkodliwych politycznych uogólnień. Oto do sceny kończącej akt drugi, sceny symbolizującej tzw. marsz w miejsce całego narodu bez żadnego przerywnika, różnicującego wymowę ideową określonego momentu sztuki, dodano wizję skompromitowanego działacza szczebla centralnego, który poprzez swój niejako współdziałal w swym sławetnym marszu, nadaje mu aktualizującą wymowę, zresztą i tak już odpowiednio zaznaczoną poprzez, jeśli tak można powiedzieć, kanciaste, robociarskie gesty, znane nam dobrze z okresu „radosnej twórczości”, którymi posługują się aktorzy sugerujący ów marsz.

<sup>19</sup> Oba wiersze (z tytułami według incipitów) były drukowane zarówno wcześniej (w: E. Bryll, *Mazowsze*, Warszawa 1967, według kolejności cytowania: s. 53, 19), jak i później (*Śpi świat pijany...*, w: E. Bryll, *Poezje wybrane*, Warszawa 1970, s. 82, toż w: E. Bryll, *Zapiski*, Warszawa 1970, s. 91; *Zmęczenie, zmęczenie...*, w: E. Bryll, *Zapiski*, Warszawa 1970, s. 35).

Współczesny teatr, dla którego tekst jest jednym z elementów wizji scenicznej, często poprzez określone środki, jak choćby odpowiednie operowanie światłem czy muzyką może pogłębiać lub po prostu zmieniać proponowaną przez autora wymowę dzieła.

W krakowskim spektaklu właśnie już w samym finale chciano raz jeszcze przeczernić [*sic!*] i tak już posępną i gorzką w swej ostatecznej wymowie *Rzecz listopadową*. I w tym przypadku musieliśmy wraz z towarzyszami z krakowskiego WUKPPiW interweniować. Otóż na tle tłumy nędzarzy *made in Poland* i stłumionej w jakimś tragicznym jęku *Warszawianki* usiłowano zakończyć spektakl. Nasze sugestie spowodowały, że sztuka kończy się wyciemnieniem sceny i rzuceniem jaskrawego światła na warszawską Nike, symbolizującą nową, rozbudowującą się w oparciu o nasze najszlachetniejsze tradycje współczesną polską rzeczywistość.

*Księżniczka Turandot* – komedia w stylu *dell'arte* – grana obecnie w warszawskim Teatrze Ludowym<sup>20</sup> sygnalizuje problem, który już od dawna domaga się specjalnego omówienia. Idzie o nadużywanie rusycyzmów. Rzecz oczywista, nie mamy tutaj na uwadze samego zachwaszczenia języka polskiego obcym nalotem, a wygrywanie określonych zwrotów w celu osiągnięcia zamierzonych efektów politycznych. Jakoś dziwnie się składa, że zwroty rosyjskie, jako zapożyczenia językowe, z reguły pełnią funkcję niewybrednych aluzji, prymitywnej złośliwości, czy wręcz niepomówianej napastliwości, jeśli nie bezpośrednio na Związek Radziecki, to już na pewno na sprawy związane teoretycznie choćby z tym krajem. W każdym razie użycie określonego zwrotu ma sens pejoratywny i z zasady nadużywane jest przez autorów operujących tanimi chwytami, celującymi w efekciarskich ozdobnikach i robieniu oka do publiczności. Zjawisko to nagminnie występuje u dostarczycieli tekstów estradowych i przeróżnych autorów spod znaku lekkiej muzy. Wydaje się, że niektóre z owych tekstów są pitraszone w myśl zasady: „powiedz coś niewybrednego, dodaj do tego jakiś rusycyzm i efekt komiczny gotowy”. Zasadzie tej w sposób skuteczny hołdują autorzy w rodzaju Z. Wiktorczyka, który ostatnio, np. w monologu *Refrenistka* przewidzianym do najnowszego programu satyrycznego Teatru

<sup>20</sup> Carlo Gozzi, *Księżniczka Turandot*, przeł. E. Zegadłowicz. Premiera: Warszawa, Teatr Ludowy 19 IX 1968 r., reż. J. Rakowiecki.

Syrena – *Róbmý cos*<sup>21</sup>, zmusił nas do wyeliminowania z tekstu tzw. dracznych ruskich powiedzonek. Raz po raz spotykamy się z czymś podobnym w operetce. W swoim czasie omawialiśmy dość szeroko nasze kłopoty, jakie mieliśmy z librettem Polanowskiego do operetki *Tam-tam*<sup>22</sup>, ostatnio zaś podobne obiekcje miały miejsce w związku z przeniesieniem radzieckiej operetki *Aniuta na scenę w Warszawie*<sup>23</sup>. Znowu tu i ówdzie usiłowano tanim kosztem pokpić sobie ze wschodnich sąsiadów. Jeden z bohaterów operetki na przykład, prezentując jakąś karykaturalną postać, indywidualium z kategorii dziwadła zoologicznych, powiada robiąc odpowiednią minę do publiczności: „Oto człowiek z teczka. Skromny radziecki urzędnik w łapciach”. I na widowni, oczywiście, wybuch śmiechu. Po obejrzeniu próby usunięto ów „popisowy” zwrot.

Od praktyk, o których mowa, nie stronią również i bardziej renomowani dostarczyciele „tekstów rozweselających”.

*Księżniczka Turandot* grana ostatnio w warszawskim Teatrze Ludowym, o czym mówiliśmy już na wstępie, komedia Carlo Gozzi, w adaptacji Zdzisława Skowrońskiego wg przekładu E. Zegadłowicza, najniespodziewaniej w świecie natchnęła adaptatora do nadużywania rusycyzmów w celu osiągnięcia wiadomych efektów politycznych. Rzecz tym bardziej zastanawiająca, że akcja tej komedyjki dzieje się na dworze chińskiego cesarza wśród przeróżnych księżniczek i arystokratycznych wielmoży. Adaptatorowi polskiemu nie przeszkodziło to nawet w czynieniu niewybrednych aluzji do stosunków panujących w dzisiejszych Chinach i antagonizmów radziecko-chińskich spowodowanych, jakże przecież poważną w swoich reperkusjach, rozłamową działalnością chińskich przywódców w międzynarodowym ruchu komunistycznym.

Chcąc oczyścić tekst z adaptatorskich innowacji w sformułowaniach w rodzaju „minister Kitajski”, „generał kitajski”, „kitajska ekscelencja” konsekwentnie usuwaliśmy zdecydowanie pejoratywnie brzmiące w tym

<sup>21</sup> Mowa o utworze Zenona Wiktorczyka, włączonym do: *Róbmý cos*. Program składany według pomysłu Zdzisława Gozdawy i Wacława Stępnia. Premiera: Warszawa, Teatr Syrena, 27 II 1969 r., reż. S. Stanisławska.

<sup>22</sup> Tadeusz Polanowski, *Tam-tam*. Premiera: Warszawa, Operetka Warszawska, 29 XII 1967 r., reż. L. Komarnicki.

<sup>23</sup> Jurij Milutin, *Aniuta*, przeł. T. Janicki. Premiera: Warszawa, Operetka Warszawska, 7 XI 1968 r., reż. W. Kuroczkin.

kontekście przymiotniki: kitajski, kitajska. Eliminowaliśmy również wszelkie „zdrastwujcie!”, „Haraszo!”, „Prawilno”, którymi tak ochoczo posługują się chińscy „dworzanie”.

A oto najbardziej „reprezentatywne” zwroty, które zmuszeni byliśmy usunąć:

„...choć etap nowy  
I duch w kitajskim narodzie  
kto może drugiego bodzie.  
Intelektualistka  
Zwalczana w rządzie przy pomocy gwizdka.  
...  
My nie obrażamy – my torturujemy, z maestrią,  
smakiem, temperamentem i wdziękiem.  
Nasze hasło – «wszystko dla człowieka» – nawet  
jeśli chodzi o wymiar sprawiedliwości!”

We wrocławskim programie pt. II Ogólnopolski Przegląd Teatrów Jednego Aktora chciano zamieścić niżej cytowany fragment, na co nie udzielono zezwolenia. Wyjęty bowiem z kontekstu całości stał się tendencyjny i politycznie szkodliwy. Zezwolono natomiast na jego rozpowszechnianie w recitalu aktorskim pt. Wizyta Saula Fitelberga<sup>24</sup>.

Oto ów fragment:

„No cóż, ja jestem Żydem, trzeba panu wiedzieć – Fitelberg to uderzająco żydowskie nazwisko. Mam we krwi Stary Testament, a to sprawa nie mniej poważna od niemieckości – i w gruncie rzeczy nikle stwarzająca dyspozycje dla sfery *valse brillante*. Wprawdzie istnieje niemiecki przesąd, że na zewnątrz egzystuje jedynie *valse brillante*, a powaga wyłącznie w Niemczech. A jednak, jako Żyd, jest się w zasadzie sceptycznie usposobionym do świata, a przychylnie do Niemiec, oczywiście pod groźbą narażenia się na kopniaki z racji tej skłonności.

<sup>24</sup> Mowa o III Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Jednego Aktora, który odbył się we Wrocławiu 21-26 X 1968 r. Z monodramem pt. *Wizyta Saula Fitelberga* (według *Doktora Faustusa* Tomasa Manna) wystąpił wówczas Janusz Hejnowicz.



Niemieckość to znaczy przede wszystkim: poczucie narodowe – a któż wierzy w poczucie narodowe Żyda?”

(Tomasz Mann – *Doktor Faustus*)

Z programu do sztuki czeskiego dramaturga Frana Šramka *Księżyc nad rzeką* – granej przez Teatr Gnieźnieński<sup>25</sup>, wyingerowano fragment mówiący o kłopotach z czechosłowackimi sztukami na scenach polskich, związany rzekomo z tym, że zawsze byliśmy na „różnych etapach”:

„Takie były złego początku... I niedobre początku i koniec żałosny, bo później dziwnie nam się nie zgadzały «etapy»... Na krótko połączył nas etap realizmu socjalistycznego, czyli tzw. popularnie «kurhanów», ale potem my weszliśmy w etap poszukiwań i treściowych i formalnych, etap teatru zaangażowanego, a Czesi cofnęli się na pozycje teatru mieszczańskiego, obyczajowego. – A kiedy my zwróciliśmy się w stronę teatru awangardowego, Czesi nadal trwali na z góry upatrzonych pozycjach, spokojnie i bezpiecznie. Skoro jednak Czesi ruszyli do ataku na zmurszałe warownie mieszczańskiego repertuaru w kierunku dramatu absurdu, teatru apelacji, my przeżywalismy «naszą małą stabilizację»... I tak dalej, i tak dalej...

W ostatnich latach rozbieżność zainteresowań naszych teatrów doszła do tego stopnia, że – zacytujemy znów Jana Kopecký'ego: «Właśnie w momencie, kiedy czeska dramaturgia tak chlubnie się rozpędziła», polskie sceny nawet nie zainteresowały się ...”.

*Źródło: AAN, GUKPPiW, sygn. 848, t. 86/3, k. 20-28.*

---

<sup>25</sup> Frána Šrámek, *Księżyc nad rzeką*, przeł. I. Bołtuć. Premiera: Gniezno, Teatr im. Aleksandra Fredry, 15 IX 1968 r., reż. I. Gulska.

### Dokument III.

**„Przegląd nr 2/69 dotyczy ingerencji w zakresie publicznej działalności artystycznej. Opracowany przez Departament Widowisk za okres: luty – marzec 1969 r.”,  
[Dat.:] Warszawa, dn. 18 IV 1969 r. [Fragment]**

Teatry

Widowisko muzyczne *I tak się śpiewa ona pieśń* – Lecha Budreckiego i Ireneusza Kanickiego<sup>26</sup> oparte jest na wybranych fragmentach pieśni, wspomnień, dokumentów ilustrujących dzieje Polski od II rozbioru do ogłoszenia Manifestu PKWN.

Siłą rzeczy w wyborze takim ważne jest odpowiednie rozłożenie akcentów ideowych, politycznych i emocjonalnych przedstawienia. Jeśli zakładamy, że konwencja scenicznego montażu różnorodnych tekstów nie pozwoliła autorom na szeroką motywację założeń artystyczno-ideowych inscenizacji, to tym samym obciążamy ich większą odpowiedzialnością za wybór faktów ilustrujących procesy historyczne. Z analizy przedstawionych w utworze wydarzeń można wysnuć wniosek, że autorzy kierowali się historycznie fałszywą tezą mówiącą o tym, że wszystkie nieszczęścia narodowe są rezultatem kataklizmu dziejowego, a nie konsekwencją określonych zjawisk społeczno-ekonomicznych.

Pozornie autorzy zachowują obiektywizm, pozwalają mówić faktom, jednak wybór tych faktów oznacza próbę interpretacji historii. Przejawia

<sup>26</sup> Widowisko *I tak się śpiewa ona pieśń* dotąd nie zostało wystawione. Dużą popularnością cieszyła się natomiast inna śpiewogra tych samych autorów, Lecha Budreckiego (1930-2004) i Ireneusza Kanickiego (1929-1982), pt. *Dziś do ciebie przyjść nie mogę...* Ten montaż partyzanckich melodii z okresu II wojny światowej miał premierę 12 III 1967 r. w Teatrze Klasycznym w Warszawie (gdzie Budrecki był kierownikiem literackim, a Kanicki – dyrektorem), a później inscenizowany był w PRL jeszcze na kilkunastu innych scenach – aż do 1984 r. Warto dodać, że Kanicki należał do kręgu bliskich znajomych Mieczysława Moczara i (obok Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, Bohdana Poręby i Wojciecha Żukrowskiego) zaliczany był do artystów, którzy nadali artystyczny wymiar myśli politycznej forsowanej przez tzw. frakcję partyzancką.

się ona w pokazywaniu klęsk Polski w tym okresie i sugeruje, że wszystkie nieszczęścia narodowe są wynikiem złej woli ościennych mocarstw, w tym przede wszystkim Rosji.

Inscenizacja sceniczna niesie zawsze za sobą treści aktualizujące. Nawet Szekspir czy bliższy nam Mickiewicz mogą rozbudzić w widzach emocje polityczne, niezamierzone z natury rzeczy przez autorów. To, co w czasie zaborów było obowiązkiem każdego Polaka – podsycanie nienawiści przeciwko Rosji, dziś może nabrać posmaku politycznej prowokacji.

Poza tym należy zaznaczyć, że autorzy odwołują się do utworów znanych widzowi, tkwiących głęboko w naszej świadomości narodowej, tym samym wywołujących natychmiastowy rezonans sali.

Nawet niewyrobiony widz teatralny, przy oglądaniu sztuk tego rodzaju, traci poczucie dystansu historycznego i przyjmuje słowo sceniczne jak aktualne wezwanie do jednoznacznego określenia swojej postawy politycznej. Takie niebezpieczeństwo mimowolnej aktualizacji faktów scenicznych jest bardziej możliwe w przypadku ukazywania popularnych postaci i wypadków historycznych. Te same treści historyczne omówione i zinterpretowane w kategoriach logiki historycznej, jeśli są pokazywane na scenie w żywym obrazie, rozbudzają namiętności, stawiają widza w sytuacji przymusowego solidaryzowania się z reakcją widzowi i dają pole do działania prowokatorom i awanturnikom politycznym. Niebezpieczeństwo takie w przypadku wystawienia montażu scenicznego *I tak się śpiewa ona pieśń* narzuca się z całą oczywistością.

Autorzy w sposób świadomy zakładają udział widzowi w przedstawieniu. Nie tylko słowa hymnu narodowego czy pieśni *Boże coś Polskę* mają wyrzec na widzach zbiorową presję moralną, „postawić widzowi na nogi”, a nawet pieśń *Hej, strzelcy wraz* w scenie egzekucji Romualda Traugutta zmusza do zbiorowej manifestacji.

„Sąd wojskowy postanowił uznać Romualda Traugutta przestępcą politycznym I kategorii, zdegradować go, pozbawić orderów, odznaczeń, praw obywatelskich i skazać na śmierć przez powieszenie”. W planie dźwiękowym odzywiają się werble w rytmie: *Hej, strzelcy wraz*.... Prowadzony reflektorem Traugutt idzie ku szubienicy przez całą scenę. Zatrzymuje się pod pętlą. W tym miejscu wybucha pieśń: *Hej, strzelcy wraz*...

Innego rodzaju fałsz historyczny omawianej inscenizacji wynika z braku proporcji w akcentowaniu poszczególnych wydarzeń. Problem ten nabiera szczególnie ostrej wymowy, kiedy autorzy usiłują zilustrować stosunek Prus do Polaków na przykładzie rzekomej przychylności oficerów i żołnierzy pruskich do przekraczających granice powstańców 1830 r. Rycerscy Prusacy w zestawieniu ze zwycięskimi „Moskalami” stają się sympatyczni – jak gdyby rozumieją tragedię narodu polskiego. Tendencyjność wyboru tekstów pod kątem antyrosyjskości widoczna jest najbardziej w scenie, kiedy *Choral* – utwór powstały na tle wydarzeń galicyjskich 1846 r. próbuje się wiązać z pobytem w Warszawie cara Aleksandra II. W utworze brak jakiegokolwiek wzmianki o inicjatywie Prus w sprawie rozbioru Polski; odwrotnie, akcentuje się fakt, że Prusy ostatnie przystąpiły do traktatu rozbiorowego zawartego między Austrią i Rosją, po klęsce insurekcji kościuszkowskiej.

Jakże nieprzekonywująco przedstawione są w sztuce losy Polaków pod zaborem pruskim. Bicie dzieci linijką „po łapie” przez niemieckich nauczycieli wygląda na sielankę w zestawieniu z martyrologią narodu polskiego w zaborze rosyjskim. Jest to jeszcze jeden przykład tendencyjnego wyboru epizodów historycznych. Przysłowiowy już i wykorzystywany w podręcznikach szkolnych fakt biernego oporu dzieci przeciwko germanizacji pod żadnym względem nie równoważy treści antyrosyjskich i tylko formalnie ilustruje tezę o trzech zaborach. Zwłaszcza w części pierwszej dominują treści antyrosyjskie. Aż w pięciu scenach mówi się o walkach Polaków z Rosją, a tylko w dwóch epizodach – z Prusami. Nawet takim faktom, jak wjazd Aleksandra I do Warszawy, scena koronacji Mikołaja I na króla Polski, czy wkroczenie Suworowa do Warszawy, nadaje się tu rangę wielkich symboli historycznych, ukazujących upokorzenie i ciemnienie narodu polskiego przez Rosję.

Zestawienie tych bolesnych dla nas faktów z epizodami ukazującymi dawną potęgę Polski (Bolesław Chrobry, Sobieski) oraz z danymi statystycznymi ilustrującymi nasze straty terytorialne w czasie zaborów, rodzić może nastroje już nie patriotyczne, a nacjonalistyczne. Wprawdzie autorzy przedstawiają wydarzenia autentyczne, ale wyjmują je z szerokiego kontekstu dziejowego i w ten sposób nie tylko fałszują historię, ale popełniają błędy polityczne. Nawet sceny ilustrujące rewolucyjną walkę proletariatu mają

na celu pokazanie jedynie buntu przeciwko carskim zaborcom. Ukazane są w aspekcie narodowym, a nie klasowym.

Odmiernym zagadnieniem, niezmiernie ważnym z punktu [widzenia] historycznego, a specjalnie akcentowanym w utworze, jest sprawa odzyskania niepodległości Polski w 1918 r. Poza błędnym wiązaniem tego faktu z dniem 11 listopada autorzy specjalną rangę nadają legionom Piłsudskiego w dziele odzyskania niepodległości. Nie negując patriotyzmu legionistów, którzy pokazani są w scenie odmawiania przysięgi na wierność kajzerowskim Niemcom, nie można zgodzić się z sugestią autorów, że wkład legionów w odzyskanie niepodległości ma większe znaczenie niż dekret piotrogrodzkiej Rady Delegatów Robotniczych i Żołnierskich. Wprowadzenie pieśni legionowej *My, pierwsza brygada*[!] dopełnia obrazu. W tym programie nadmiernie eksponuje się orędzie prezydenta USA [Thomasa] W. Wilsona.

Warto zaznaczyć, że również w tym fragmencie autorzy posunęli się do wymownej modyfikacji oczywistych faktów historycznych i przedstawili Lloyda Georga<sup>27</sup> jako orędownika niepodległości Polski. W innych fragmentach problem kłęski wrześnieowej pokazany przez pryzmat bohaterstwa Stefana Skarżyńskiego<sup>28</sup> nabiera innej rangi historycznej, niż by to wynikało z nauki historii, nawet w jej burżuazyjnym ujęciu. Sprowadzenie wojny 1939 r. do heroicznej obrony Warszawy usuwa w cień takie podstawowe zagadnienia, jak przyczyny i konsekwencje kłęski. Nie można skwitować tych wydarzeń wyłącznie w kategoriach agresor i broniący się, ponieważ w ten sposób rehabilituje się sprawców kłęski i sprowadza wszystko do mitu o tragizmie dziejów Polski.

W podobnych kategoriach ukazana jest rola Napoleona w kwestii odbudowy państwa polskiego. Autorzy starają się przedstawić Bonapartego jako rzecznika niepodległości Polski. Stąd jego kłęska w wojnie z Rosją ukazana jest w utworze jako jeszcze jeden przykład tragizmu historycznego. Kozacy prowadzący walkę narodowo-wyzwoleńczą z Napoleonem są w ujęciu autorów narzędziem ślepych sił historii, symbolizujących carską tyraniją.

<sup>27</sup> David Lloyd George (1863-1945), premier Wielkiej Brytanii w latach 1916-1922 i minister wojny w 1916 r., jeden z sygnatariuszy Traktatu wersalskiego.

<sup>28</sup> Mowa o Stefanie Starzyńskim (1893-1939), prezydencie Warszawy w 1934-1939, przewodniczącym Komitetu Obywatelskiego w czasie obrony miasta w 1939 r.

Niefrasobliwość w traktowaniu historii widoczna jest również w chronologicznym ujęciu omawianego montażu poetyckiego. Powstania śląskie pokazane są tu w okresie przed odzyskaniem niepodległości Polski. Wprowadza to zamęt w świadomości widzów, narzuca przeświadczenie, że odzyskanie niepodległości Polski było wyłącznie dziełem wysiłku zbrojnego Polaków.

Z całego utworu wynika, że Polska traktowana jest w utworze jak Mesjasz, cierpiący za winy narodów. Stąd częste odwoływanie się do Boga jako źródła tego cierpienia. Bóg jest tu jedyną możliwością wyjaśnienia tragizmu dziejów narodu.

Bardzo ważna pod względem kompozycyjnym ostatnia scena sztuki *Słupy graniczne nad Odrą* sugeruje, że wymienione w utworze epizody historyczne stanowią przełomowe momenty na drodze do powstania Polski Ludowej. Do fragmentu tego wyrwanego z kontekstu nie można mieć żadnych zastrzeżeń. Wątpliwości rodzą się właśnie przy założeniu, że scena ta rzutuje na całość montażu scenicznego, stanowi pointę przedstawienia, tym samym zawiera w sobie ważką wymowę ideologiczną. Nie widzimy w utworze cezury oddzielającej bohaterskie bezspornie i patriotyczne tradycje walk niepodległościowych od bezpośrednich wysiłków ruchu rewolucyjnego zmierzających do zbudowania Polski socjalistycznej.

Na przykład w scenie *Do potomnego* mówi się o partyzantce w ogóle. W ten sposób w umysłach widzów – zwłaszcza młodego pokolenia może zrodzić się przekonanie o braku wewnętrznych konfliktów w narodzie polskim w owych latach.

W tych wypadkach, kiedy autorzy egzemplifikują proces historyczny powstaje problem zachowania właściwych proporcji w doborze faktów. Autorzy eksponują wyraźnie pod tym względem walkę Polaków na Zachodzie.

Po zacytowanym fragmencie przysięgi Kościuszkowców następują trzy fragmenty mówiące o działaniach wojsk polskich na Zachodzie. Scenę zamyka rozbudowany fragment mówiący o powstaniu warszawskim.

Jako *curiosum* warto odnotować fakt, że po raz pierwszy po wojnie usłyszelibyśmy ze sceny pełną wiązaną pieśń legionowych; żadne względy polityczne czy sceniczne tego faktu nie tłumaczą.

Z całego proponowanego przedstawienia emanuje atmosfera fideizmu, bogoojczyźnianej postawy wobec bardzo ważnych przecież dla istnienia

narodu polskiego faktów historycznych. Kilkakrotnie rozbrzmiewałyby ze sceny takie chóralne pieśni, jak *Boże coś Polskę*, *Bogurodzica*, *Rota* i inne. We wskazówkach reżyserskich czytamy: „cały przód sceny winien przekazywać atmosferę mszy”.

Z uwag reżyserskich wynika poza tym, że ładunek emocjonalny zawarty w przedstawieniu byłby podbudowany ostrym tłem muzycznym i jaskrawymi efektami świetlnymi, co wywołałoby spontaniczną reakcję widzów.

Przy takiej koncepcji inscenizacyjnej wiele tekstów nabiera znaczenia aluzji politycznych, np.: przysięga spiskowców w rozdziale *Koronacja* czy odezwa do narodu rosyjskiego w rozdziale *Hej, strzelcy wraz*.

Reasumując należy stwierdzić, że morał jaki wypływa z proponowanych przez Konickiego<sup>29</sup> i Budreckiego nauk historycznych sprowadzić można do kilku zasadniczych punktów.

Po pierwsze – Rosja była od wieków śmiertelnym wrogiem Polski i źródłem jej wszystkich nieszczęść. Prusy uczestniczyły wprawdzie w zaborach państwa polskiego, ale okazywały powściągliwość i umiarkowanie w represjach, a nawet niekiedy (jak po powstaniu listopadowym) chyliły czoła przed bohaterstwem żołnierzy polskich. Nigdy nie dochodziło do konfliktów z trzecim zaborcą – Austrią.

Po drugie – tylko dzięki państwom zachodnim Polska mogła odzyskać niepodległość. Tylko te państwa, a zwłaszcza Francja, były sojusznikami w walce z Rosją.

Po trzecie – dobry Bóg czuwał nad naszym krajem w ciężkich latach niewoli i później, za co wielbiliśmy go przy każdej okazji.

W związku z powyższym, naszym zdaniem sztuka *I tak się śpiewa ona pieśń* w obecnym kształcie nie może być wystawiana.

Sztuka ta została zatwierdzona i wprowadzona do planu repertuarowego.

Nie udzieliliśmy zezwolenia na wystawienie sztuki pt. *Afera* jugosłowiańskiego autora Primoža Kozaka, zgłoszonej przez teatr w Gorzowie Wlkp<sup>30</sup>.

Tło historyczne utworu nie powinno budzić żadnych zastrzeżeń, ponieważ mówi się tu o walce partyzantów włoskich przeciwko hitlerowcom

<sup>29</sup> Mowa o Ireneuszu Kanickim.

<sup>30</sup> Primož Kozak (1929-1981), słoweński dramatopisarz i eseista, ukończył sztukę pt. *Afera* w 1961 r. Po zablokowaniu inscenizacji przygotowanej przez Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, do polskiej premiery nigdy nie doszło. Tekst *Afery* ukazał się drukiem w: *Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego*, przeł. J. Pomorska, t. 1, Łódź 1988.

w czasie ostatniej wojny. Pozornie chodzi w sztuce o wewnętrzne spory kompetencyjne we włoskiej brygadzie partyzanckiej dowodzonej przez komunistów. Bohaterami dramatu są ludzie wypróbowani w walkach z rodzimym i obcym faszyzmem. Motorem walki jest partia komunistyczna. Autor sugeruje, że solidaryzuje się z ruchem rewolucyjnym, a nawet wskazuje na genealogię i nieuchronność jego działania. Wątpliwości nasywają się, gdy okazuje się, że realia historyczne są tylko pretekstem do ukazania mechanizmu działania rewolucji na postawę człowieka. Autor pragnie nadać utworowi sens uniwersalny i filozoficzny zarazem. Zawiera się on w następującej sugestii – głębokie zaangażowanie się ideowe człowieka, jego poświęcenie się dla rewolucji może być tylko wtedy skuteczne, kiedy jednostka zatracą swoją osobowość, kiedy rezygnuje ze swych jednostkowych racji moralnych, przestaje kierować się sumieniem i poczuciem wewnętrznej uczciwości, a staje się kółkiem w rozpadzonym mechanizmie rewolucji.

Największy autorytet polityczny w utworze – komisarz sztabu, który decyduje o losach wszystkich bohaterów dramatu i jest uosobieniem programu partii, wygłasza słowa będące mottem sztuki: „Rewolucja to gmach, który trzyma się tylko wtedy, kiedy każda cegła tkwi w nim tak, jak ją wmurowano i w miejscu, które dla niej przeznaczone”.

Aforyzm ten odzwierciedla dlatego podstawowy sens dramatu, że wszyscy bohaterowie przeżywający głębokie osobiste tragedie próbowali ten mechanizm przyspieszyć, opóźnić lub zmodyfikować. W praktyce sprowadza się to do stosowania różnych wariantów metod, taktyki i celów rewolucji. Komisarz natomiast kwestionuje: „warianty w ideologii i warianty w polityce” i w ten sposób wszystko sprowadza do zasady dyscypliny i ślepego posłuszeństwa wobec przywódców będących uosobieniem woli partii. Tak rozumiany program rewolucyjny staje się molochem, abstrakcją i nie on w końcu jest najważniejszy. Istotny jest tylko ruch mechanizmu rewolucji. Komisarz ujmuje to w następujących słowach: „My jesteśmy materia, która musi się spalić, żeby w kotle zawrzało”.

Jak z tego widać, autor puszcza się na szerokie wody historiozofii i przy okazji popełnia wiele błędów politycznych. Uogólniając pewne drastyczne formy politycznej walki zbrojnej, absolutyzuje je i w ten sposób podważa jednocześnie sztuczny konflikt między sumieniem – wewnętrzną



uczuciowością człowieka a partyjnym obowiązkiem. W konkretnej sytuacji dramatu jest to konflikt między podwładnym i dowódcą – jeszcze inaczej – między ideą rewolucji a jej realizacją.

Bardzo marginesowe potraktowanie tła historycznego akcji czyni utwór wysoce aluzyjnym, narzuca sugestie związane z rozbieżnościami w pojmowaniu zasad strategii i taktyki w międzynarodowym ruchu robotniczym. Nie możemy popularyzować utworu, w którym jeden z głównych bohaterów – Szymon, człowiek ceniący ideowość wyżej niż względy taktyczne, ginie dlatego tylko, że do końca życia wierzy w możliwość realizacji programu rewolucyjnego w oparciu o ideały demokratyzmu, humanizmu i wolę mas. Człowiek ten przegrywa w konflikcie z innym bohaterem sztuki – Marcelim, który głosi zasadę bezpardonowej walki z każdym przeciwnikiem, uważa on, że zaostrenie konfliktu uzdrawia atmosferę polityczną. Sprowadza się to do tego, że Marceli każe rozstrzelać niewinnego człowieka w imię zasady – cel uświęca środki. O jednoznaczności wymowy politycznej tego faktu świadczą epitety określające bohaterów: ekstermista [*sic!*] i reformista.

Trzeba dodać, że jedno i drugie stanowisko jest przez rzecznika partii – Komisarza odrzucone w imię poszanowania autorytetu partii uznanego za pojęcie nadrzędne w stosunku do wszelkich innych wartości. W konsekwencji autor głosi zasadę jakiegoś nihilizmu moralnego i ideowego. Wszyscy są winni i wszyscy mają rację – oto słowa Komisarza. Marceli nie dlatego obejmuje dowództwo brygady po Szymonie, że jest sekciarzem i idee rewolucyjne pojmuje w sposób schematyczny, ale dlatego że ślepo podporządkowuje się woli partii, pozwala złamać się moralnie. Partia bowiem myśli za masy – „wie co robi”.

Symptomatyczne są słowa Komisarza: „Największym błędem sądzących jest nie to, że się mylili, a to, że wierzą, że mają rację”.

Jak widać, nie chodzi w dramacie o ukazanie stosunków panujących we włoskiej brygadzie partyzanckiej w roku 1944, lecz o analizę mechanizmu rewolucji, która pożera własne dzieci. Rozpędzony mechanizm porywa i niszczy tych, którzy go rozkręcili – ideowych i ofiarnych rewolucjonistów, a racja zostaje po stronie najwyższych autorytetów partyjnych. W stosunku do nich obowiązuje ślepe posłuszeństwo. Formowanie rzeczywistości według idei socjalizmu powoduje chaos.

Tak więc aluzje zawarte w dramacie składają się na karykaturalny i pesymistyczny obraz społeczeństwa socjalistycznego.

Częściowych ingerencji dokonano w sztuce Ernesta Brylla *Po górach po chmurach*<sup>31</sup>. Znany i utrwalony wiele razy w literaturze motyw jasełkowy był wykorzystywany dotychczas w ten sposób, że autorzy przedstawienia kładli nacisk na ludowość, akcentowali nie samą fideistyczną kanwę utworu, ale sposób interpretacji motywów biblijnych przez lud. Aluzje do współczesności stanowiły w tego typu dramatach margines wymowy ideowej. Założenia takie leżały u podstaw schillerowskiej inscenizacji jasełek.

Ernest Bryll zmienił koncepcję tego typu przedstawień. Z aluzyjnych wstawek uczynił podstawową treść utworu, tym samym wyraził swój sąd o współczesności. W zasadzie tego typu eksperyment literacki należy ocenić pozytywnie. Osądziliśmy jednak, że w niektórych wypadkach autor wykroczył poza tendencję krytycznego ukazania niedomogów naszego życia, wprowadził jednoznaczne aluzje ośmieszające nasze władze. W związku z tym zmieniliśmy następujące sformułowania:

„Baran: Daj, niech go bodnę rogiem,  
to zaraz poczuje,  
że w tym kraju największą  
władzą baran”.

Po konsultacji z autorem słowo „władza” zamieniono na „siłę”.

W innym miejscu usunięto w zdaniu podkreślone słowa:

„Polityki też nie lepsze

Niby soli, niby pieprzy

A po prawdzie tylko głądzi.”

Na próbie generalnej przedstawicielom GUKPPiW przedstawiono dodatkowy tekst – *Opowieść diabła*, który w czytaniu wzbudził poważne wątpliwości, natomiast w interpretacji aktora (Czesław Wołłejko) ucharakteryzowanego na Hitlera, nie brzmiał aluzyjnie. Okazało się jednak, że aktor na przedstawieniach zmienił interpretację i tekst uzyskał ostrą aluzyjność.

Na przykładzie Teatru Współczesnego, w którym wystawiono *Po górach, po chmurach* widzimy, że zaskakiwanie w ostatniej chwili dodatkowym tekstem oraz celową interpretacją tego tekstu przez aktora, jak

<sup>31</sup> Dotyczy inscenizacji w reż. Erwina Axera, premiera: Warszawa, Teatr Współczesny, 15 II 1969 r.

też odbieranie przedstawienia przy pustej widowni, prowadzi do omyłek cenzorskich.

Odrębną, chciałoby się rzec – osobliwą pozycję w tegorocznym repertuarze teatrów polskich poświęconym twórcy *Wesela* stanowi *Legion* St. Wyspiańskiego, wystawiony przez teatr jego imienia w Katowicach<sup>32</sup>. Sztuka ta ze względu na wyjątkowo duży element kultu religijnego i quasi-romantycznych reminiscencji odstraszała niejako inscenizatorów.

Fakt, że w ostatnim ćwierćwieczu nie zagrał jej żaden z naszych teatrów wydaje się mówić sam za siebie. Upraszczając rzecz w ogromnym skrócie można by powiedzieć, iż cały problem bierze się stąd, że Wyspiański mimo usilnej chęci skompromitowania mickiewiczowskiej koncepcji odrodzenia Polski, nie wyzwala się jednak z wizji stworzonej przez Pierwszego Wieszca, który u kresu swego życia uległ religijno-mistycznym teoriom Towiańskiego.

Irracjonalizm i wiara w moce pozaziemskie znajdujące wyraz w natchnionych słowach płynących ze Stolicy Piotrowej i w kulcie umęczonego Chrystusa, który symbolizuje rozdartą przez zaborców Polskę, uzewnętrznia się w nieustannym eksponowaniu na scenie określonych reliktyw[!], pocztów sztandarowych i postaci w rodzaju matki boskiej[!] – Królowej Korony Polskiej.

Właśnie ostatnia sprawa wzbudziła w inscenizacji katowickiej nasze największe obiekcje. Mimo całej umowności i określonej poetyki *Legionu* obwoływanie matki boskiej[!] Królową Korony Polskiej, co zresztą dziwnym trafem zbiega się z działalnością naszego kościoła[!], ma oczywiście określoną wymowę.

Reżyser proponował, aby przy wygłaszaniu odpowiedniej kwestii na zwisający nad sceną sztandar rzucić niezwykle jaskrawy efekt świetlny uosabiający Królową Korony Polskiej. Po wyrażeniu przez nas obiekcji reżyser zrezygnował z omówionego wyżej pomysłu inscenizacyjnego.

W związku z pewnymi sygnałami kierowanymi do GUKPPiW odnośnie *Wesela* St. Wyspiańskiego w reżyserii Lidii Zamkow, dokonaliśmy wtórnej kontroli przedstawienia<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Dotyczy inscenizacji w reż. Jerzego Kreczmara, premiera: Katowice, Teatr Śląski in. Stanisława Wyspiańskiego, 12 IV 1969 r.

<sup>33</sup> Dotyczy inscenizacji, która miała premierę w Krakowie, w Teatrze im. Juliusza Słowackiego,

Przedstawienie może być jedynie dyskutowane w kategoriach natury artystycznej, nie budzi natomiast żadnych zastrzeżeń politycznych.

Warto również zasygnalizować ingerencje w kolejnej inscenizacji przedstawienia Ernesta Brylla *Rzecz listopadowa*, dokonane przez WUKP-PiW w Poznaniu<sup>34</sup>. Sztuka ta niesugerująca w tekście wyraźnego kształtu scenicznego stwarza rozliczne możliwości interpretacji, które mogą zmienić nawet podstawowy sens utworu. Uwagi, jakie poczyniono na próbie w Teatrze Polskim w Poznaniu, dotyczyły warstwy inscenizacyjnej. Pierwszy akt został zdominowany przez pijacki bełkot; pijacy, butelka są jego *leitmotivem*. Uwagi cenzorskie doprowadziły do wyraźnego złagodzenia wymowy tego motywu. W scenie wesela jego uczestnicy drepcząc w miejscu („i, idźmy, idźmy dalej”) ręce mieli powiązane sznurem uplecionym ze słomy. Polecono, aby sznur – jako weselny, ludowy rekwizyt pozostał, ale tylko trzymany w dłoniach, bez ich związania. Podobnie było w scenie kończącej spektakl – na pierwszym planie klęczą Pierwszy i Drugi, mówią wiersz Brylla zamieszczony w „Miesięczniku Literackim” (nr 1/1969, s. 1), a za ich plecami przesuwa się barwny korowód uczestników sztuki, ciągnąc za sobą weselny sznur, ale ich ręce są znów powiązane.

W dyskursie „człowieka z buldogiem” i Dziennikarki padły słowa „wolność!, wolność!, wolność!”

Polecono wyeliminowanie tych okrzyków, których nie ma w tekście Brylla.

W ostatnim programie teatru Syrena – *Róbmy coś* w tekście Zenona Wiktorczyka – *Refrenistka*<sup>35</sup> wyingerowano sformułowania, w których w ironiczny sposób autor próbował zdyskredytować osiągnięcia naszej gospodarki. Użył przy tym sformułowań sugerujących, że w całym naszym modelu ekonomicznym tkwią strukturalne wady. Sytuację uratować można tylko przez powtarzanie wesołego refrenu. Tak więc, ten gołosłowny optymistyczny moment ma podtrzymać na duchu społeczeństwo, tzn. wprowadzić je w błąd. W innym miejscu autor daje do zrozumienia, że tak podstawowa dla gospodarki polskiej inwestycja jak „rurociąg przyjaźń”,

---

27 III 1969 r.

<sup>34</sup> Dotyczy wystawienia w reż. Romana Kordzińskiego, premiera: Poznań, Teatr Polski, 20 IV 1969 r.

<sup>35</sup> Zob. przyp. 21.

ma wielu współników, co ma oznaczać, że jest to inwestycja nierentowna, albo można domyślać się, że jest rentowna dla ZSRR, a nie dla nas.

Inne ingerencje miały na celu wyeliminowanie sformułowań, których użyto w niewłaściwym kontekście – dyskredytowały rangę ZBOWID-u czy konferencji wojewódzkiej (PZPR). Usunięto również w tekście wszelkie rusycyzmy mające wywołać efekt humorystyczny. W świetle ostatniego zjazdu PZPR aluzyjnego znaczenia nabrał „postulat” Wiktorczyka, że: Trzeba czasem dopuścić młode kadry, ale nie kosztem starych fachowców.

W Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w programie kabaretowym *Świat nie jest taki zły* opracowanym przez aktora Marcina Idzińskiego na podstawie widowiska Agnieszki Osieckiej pt. *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, dokonano istotnych ingerencji<sup>36</sup>.

Część pierwsza w zasadzie nie budziła zastrzeżeń. Wykonana była lekko, z sentymentem, z „przymrużeniem oka”. Zwrócono jednak reżyserowi uwagę, by silniej zaakcentował elementy satyryczne, eliminując nadmiar pobłażliwości w spojrzeniu na owe czasy.

Interpretacja natomiast drugiej części odnoszącej się do Polski Ludowej była nie do przyjęcia. Satyra lat odbudowy kraju była szczególnie ostra i kąśliwa. Aktorzy złośliwie wykpiwali ten okres gestem, mimiką, intonacją głosu oraz ośmieszającym wykonaniem masowych pieśni (*Nowa Huta, Budujemy nowy dom*). Szyderczym, kpiarskim tonem operowano również w tekstach łączących piosenki, z tym, że piosenki stanowiły „ilustrację” tekstu.

I tak po przemówieniu ZMP-owca dot. pracy przy gazetce ściennej – śpiewano piosenkę o *Kochankach z ulicy Kamiennej*; po tekście mówiącym o przeciwdziałaniu nudzie na zebraniach następowała niewybredna inscenizacja *Nowej Huty*; po liście syna do matki o ukończeniu studiów inżynierskich – śpiewano w odpowiedniej interpretacji piosenkę o *Okularnikach*. Przy tym nastąpiło tu nagromadzenie (zwłaszcza w końcowych partiach programu) i przeładowanie owych elementów ośmieszających

<sup>36</sup> Premiery w reż. Marcina A. Idzińskiego nie odnotowuje „Almanach Sceny Polskiej” ani bazy teatralne on-line (<http://www.encyklopediateatru.pl/>; <http://www.e-teatr.pl/>). Zapewne z powodu licznych cenzorskich ingerencji nie doszła do skutku. Idziński brał udział w dwóch różnych inscenizacjach *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, ale tylko jako aktor (premiera: Gdańsk, Teatr Wybrzeże – Teatr na Targu Węglowym, 7 IV 1967 r., reż. J. Zychówna; premiera: Koszalin-Słupsk, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego, 7 II 1971 r., reż. B. Fijewska).

i gierek aktorskich, co dało niemożliwy do przyjęcia obraz tych lat. Politycznie niesłuszny, dyskredytujący i lata i ludzi, którzy kraj odbudowywali. Polecono reżyserowi zmienić tę część spektaklu, wyeliminować szyderstwo, a satyrę uczynić strawną.

W „Dialogu” 3/69 została zwolniona sztuka zachodnioniemieckiego dramaturga Norberta Herholza pt. *Ziomkowie*<sup>37</sup>.

Utwór ten dopuszczono do druku z uwagi na trafne ukazanie w nim ujemnych cech aktywistów NSDAP znajdujących się w obozie dla przesiedleńców w Danii po zakończeniu ostatniej wojny. Utwór ten jednak nie nadaje się do wystawienia na naszych scenach, ponieważ jego bohaterami są przedstawiciele różnych grup społecznych z byłych Prus Wschodnich i Gdańska. Ludzie ci znajdują się w ciężkich warunkach obozowych.

*Źródło: AAN, GUKPPiW, sygn. 848, t. 86/3, k. 61-98.*

---

<sup>37</sup> W przekładzie Danuty Żmij. Sztuka dotąd nie miała premiery na polskich scenach.

## Dokument IV.

### **„Przegląd nr 3/69 dotyczy ingerencji w zakresie publicznej działalności artystycznej. Opracowany przez Departament Widowisk za okres: 1 IV – 15 VI 1969 r.” [Maszynopis niedatowany, fragment]**

Teatr

Z przedstawionych ostatnio do naszej akceptacji dzieł scenicznych, szczególną uwagę zwracają te, które sygnalizują powrót do sprawy obrachunków ideowych – głównie do tematyki Października.

Teatr Narodowy wznawia sztukę Jerzego Lutowskiego *Ostry dyżur*, teatr Pokolenie przygotowuje prapremierę sztuki Józefa Lenarta – *Przesilenie*, Teatr Polski w Bielsku-Białej wystawia dramat Jerzego Krzysztonia – *Rocznica Mercedesa*<sup>38</sup>. Dwa ostatnie utwory powstały w latach sześćdziesiątych.

Sztuki te, choć różne jeśli idzie o rangę artystyczną i stopień uogólnienia politycznego, mają tendencję do aktualizowania spraw, które były – być może – słuszne i potrzebne w tzw. minionym okresie. Chodzi tu bowiem o takie postulaty, jak: odnowa życia partyjnego, odbudowanie zaufania do człowieka, naprawa krzywd wobec ludzi niesłusznie represjonowanych, demokratyzacja, uwolnienie się od atmosfery strachu i niepewności. Przy

<sup>38</sup> Informacje zawarte w tym zdaniu były nieścisłe. Fakty przedstawiały się następująco: Jerzy Lutowski, *Ostry dyżur*. Premiera: Warszawa, Teatr Powszechny, 9 VII 1969 r., reż. M. Dmochowski; Jerzy Krzyszton, *Rocznica Mercedesa*. Premiera: Bielsko-Biała, Teatr Polski, 14 V 1969 r., reż. M. Dembowski. Sztuka Józefa Lenarta, *Przesilenie*, realizowana była (według dalszej części cenzorskiego wywodu) przez eksperymentalny Teatr Autorów Pokolenie, prowadzony przez Mariusza Dmochowskiego przy Zarządzie Głównym Związku Młodzieży Socjalistycznej w Warszawie. Spektakle odbywały się dwa razy w tygodniu w Sali Klubu Oficerskiego w Alejach Niepodległości. Repertuar dobierano spośród polskich sztuk współczesnych o profilu politycznym. Brak informacji o losach tej konkretnej inscenizacji. Wiadomo, że tekst utworu był publikowany („Współczesność” 1968, nr 8, s. 1, 6-7), a prapremiera miała miejsce w 1968 r. w Gdańsku, w Teatrze przy Stoliku – scenie klubowej, utworzonej przez Kazimierza Łastawieckiego i od 1964 r. działającej w ramach Sekcji Przyjaciół Teatru Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki.

warunkowym zwalnianiu sztuk, o których mowa, zmuszeni byliśmy więc brać to pod uwagę.

Najbardziej kontrowersyjną pozycją jest bez wątpienia, sztuka Józefa Lenarta – *Przesilenie*, wystawiona w warszawskim teatrze *Pokolenie*. Stawowi ona swoistą interpretację przełomu październikowego. Wybór takiego tematu narzuca szczególne kryteria oceny wymowy politycznej utworu. Intencją autora było ukazanie klęski działacza okresu „błędów i wypaczeń” – Winklera, który musi ustąpić miejsca Kubinowi reprezentującemu program odnowy politycznej. Sprawą niezmiernie istotną jest to, że Kubin w odróżnieniu od swego poprzednika jest człowiekiem – jeśli można tak powiedzieć – wielowymiarowym, reprezentuje pod każdym względem wyższą jakość, a cena jaką zapłacił, kiedy w wyniku sfingowanego przez Winklera procesu został odsunięty od władzy i wtrącony do więzienia, w odczuciu widza teatralnego czyni zeń człowieka ponoszącego wielkie ofiary moralne i psychiczne w imię wielkiej sprawy. A trzeba jeszcze pamiętać i o tym, że został opuszczony i potępiony nawet przez żonę, która poniewczasie zrozumiała swój błąd popełniła samobójstwo.

Ta kobieta była jedyną miłością jego życia. Wielkoduszność Kubina (umiejętność wniesienia[!] się ponad osobisty interes), stawianie na socjalizm, nieskażony, oczyszczony z naleciałości „winkleryzmu”, skłonią zapewne widza teatralnego do snucia przypuszczeń, że za nowej władzy nie zostaną powtórzone metody okresu „błędów i wypaczeń”. Nie bez znaczenia zresztą jest jeszcze i to, że Kubin nie rwie się do władzy, wręcz przeciwnie, zmęczony i rozgoryczony, przejmuje najwyższą godność dopiero pod wpływem presji społeczeństwa. Więcej – do ostatniej chwili udziela, kurczowo trzymającemu się swych pozycji, Winklerowi – mądrych i życzliwych rad.

Przy okazji dowiadujemy się, że idzie o generalną zmianę metod rządzenia. Winkler nie był sam. Tak więc na skomplikowaną rzeczywistość roku 1956 autor spojrział przez pryzmat losów dwóch przywódców – ich rozterek politycznych i tragedii osobistych, przy pominięciu wielu bardzo istotnych spraw. Właśnie to pominięcie wielu bardzo istotnych, a mających w ocenie dzisiejszej opinię pozytywnych, stron życia z okresu przed 1956 r. wzbudza w nas pewien niepokój. Dlatego też tekst sztuki dopuszczono do prób po niezbędnych ingerencjach, z uwagi na następujące okoliczności:



Teatr Autorów Pokolenie przy Zarządzie Głównym Związku Młodzieży Socjalistycznej jest sceną eksperymentalną prowadzoną przez Mariusza Dmochowskiego. Ma ona wąski zasięg oddziaływania na widza – przedstawienia odbywają się dwa razy w tygodniu w sali Klubu Oficerskiego przy Alejach Niepodległości. Repertuar tego teatru ma się składać z polskich sztuk współczesnych o profilu politycznym.

Przedstawienia Teatru Pokolenie mają dać podstawę do dyskusji nad trudnymi problemami naszej epoki. Kierownictwo teatru liczy na to, że w rezultacie współpracy reżysera i aktorów z autorami powstaną nowe, ambitne i artystycznie cenne utwory. Teatr uzyskał zgodę na rozpoczęcie prób sztuki *Przesilenie* z wyraźnym zastrzeżeniem, że decyzje ostateczne będą podjęte po obejrzeniu inscenizacji. Niezależnie od tego skreślono słowa korespondujące z wypadkami marcowymi:

„Kozub – Klasa robotnicza ma dość siły, by studentów rozpędzić na cztery wiatry.”

Wyingerowano również wypowiedź Kubina mówiącą o martyrologii więźniów politycznych niesłusznie skazanych w czasach kultu jednostki:

„Kubin – Myślałem, że życie stanęło w miejscu, kiedy kazali mi stać godzinami w lodowatej wodzie.”

Bezpośrednio do okresu, o którym mowa wyżej, nawiązują dwie pozostałe z zasygnalizowanych na wstępie sztuk.

Ostry dyżur – sztuka wznawiana właśnie w Teatrze Narodowym, która w 1956 roku odegrała rolę interwencyjną, dyktowaną niejako doraźną potrzebą polityczną, dziś w dużej mierze zdeaktualizowała się. I to nie tylko ze względu na kontrowersyjną wówczas kwestię AK-owską, która dziś przestała już być w ogóle kwestią, ale również ze względu na dokonaną w międzyczasie rewizję w wielu niewyjaśnionych wówczas problemach dotyczących przede wszystkim spraw władzy i rozrachunku z przeszłością. Mimo to, w samej sztuce tkwi pewne niebezpieczeństwo niepożądanego aktualizacji problemów, które charakteryzowały nasze życie polityczne przed 1956 r. Na przykład postulat uwolnienia się od atmosfery strachu i niepewności. Znalazło to wyraz w wypowiedzi doktora Osińskiego, AK-owca, który w minionym okresie siedział w więzieniu za leczenie rannych partyzantów, walczących jeszcze po wojnie z władzą ludową. Doktor ów, przemilczanie tego faktu przed władzami, uzasadnia obawą wyrażoną w poniższych słowach:

„A ja czułbym tylko wbite w plecy oczy partii ... UB. Te oczy świdrowały mi mózg ... paraliżowały ręce.”

Słowa te zostały oczywiście wyingerowane.

Rocznica Mercedesy, ostatnia z grupy sygnalizowanych tu sztuk – wystawiana przez Teatr Polski w Bielsku-Białej – skłania do bardziej zróżnicowanych refleksji. Chodzi bowiem nie tylko o problem „odbrązowiania” bohaterów ostatniej wojny – byłych partyzantów, ale i sprawy, o których była mowa na wstępie. Partyzanci ci spotykają się co roku, aby uczcić rocznicę zamachu na hitlerowskich oficerów. Wspomnienia okupacyjne wyzwalają w nich różnorakie reakcje psychologiczne. Dawni partyzanci są zgorzkniali, izolują się od życia politycznego, czują się oszukani. Pragną tylko spokojnej egzystencji. Uważają, że nikt nie chce uznać ich ofiary, którą nazywają ideowym zdzierstwem.

Tłumaczyć to można w jakimś stopniu zmęczeniem życiem oraz sytuacją, w której bohaterowie znajdują się (wpływ alkoholu).

„Wichura – Jak długo mamy płacić za sentymenty? W imię czego? Od pierwszej chwili to było wielkie zdzierstwo. Od pierwszej wszawej nocy w lesie. Kto mi to zwróci? Tyle lat zdzierstwa, kosztem mej skóry. Za krótko żyjemy stary, żeby stać mnie było na takie wydatki.”

(podkreślone fragmenty wyingerowano)

Ingerowano również w tych wypadkach, kiedy w uczestnikach towarzyskiego spotkania wyzwalają się okupacyjne kompleksy. Mogłoby to stwarzać fałszywą sugestię istnienia podobnej sytuacji w czasach współczesnych:

„Wichura – Nauczyliśmy się cierpieć na dźwięk każdego dzwonka.

Matka – ... Już mnie pytali – a co to się urządza, co? A po co się tak zjeżdża [-], co?”

Usunięto przede wszystkim opis sytuacji sugerujący odruch szczególnej desperacji, gdy jeden z partyzantów waha się przez moment na dźwięk dzwonka, czy nie wyskoczyć z mieszkania na trzecim piętrze, w którym właśnie odbywa się libacja z powodu obchodzonej rocznicy – Rocznicy Mercedesy.

Teatr Ziemi Mazowieckiej zgłosił sztukę H.T. Czarneckiego Chleb,

*kw. pieśń*<sup>39</sup>. Jest to montaż piosenek i dokumentów z okresu okupacji. Przeważają tu piosenki Batalionów Chłopskich i utwory niezwiązane bezpośrednio z tematyką partyzancką, ale będące formą protestu przeciwko działalności okupantów hitlerowskich. Z montażu tego usunięto piosenkę, w której kilkakrotnie powtarzał się refren – Deutsche Gestapo – Polnische Polizei, z czego jednoznacznie wynikało, że granatowi policjanci niczym nie różnili się od gestapowców w mordowaniu ludności polskiej. Stawianie znaku równania między polską policją i gestapo, stanowiło szkodliwe uproszczenie.

Utwór ten mógłby potwierdzać wrogą dla nas i kłamliwą tezę propagandy NRF i Izraela o masowej kolaboracji Polaków z władzami hitlerowskimi.

Nie uznaliśmy za celowe publikowanie w programie do tego przedstawienia fragmentu z przysięgi Batalionów Chłopskich, w którym mówi się o celach ideowych w Generalnej Guberni Batalionów Chłopskich prowadzących do „zbudowania sprawiedliwej Polski Ludowej – na chrześcijańskich zasadach demokracji opartej”, ponieważ podawanie takich informacji bez możliwości komentarza historycznego byłoby politycznie niecelowe.

WUKPPIW w Bydgoszczy zakwestionował celowość wystawienia przez WDK sztuki *Za nasze winy i wasze* – Jerzego Krasickiego<sup>40</sup>. W utworze tym autor posunął się zbyt daleko w krytyce pewnych ujemnych zjawisk naszego życia. Dopatrzył się przekupstwa i łapownictwa we wszystkich urzędach, a nawet w Sądzie Najwyższym. Poza tym obrazy drastycznych wynaturzeń obyczajowych połączył z drwiną wobec kultu religijnego:

„Mówiłam to samo co ty – Zdrowaś Mario łaskiś pełna. Drugi raz kiedy mnie alfons odsprzedał frajerowi. Miałam wtedy 16 lat i jeszcze nie wiedziałam co to mężczyzna. Siedziałam na brzegu łóżka i powtarzałam w myślach – Zdrowaś Mario łaskiś pełna, a tymczasem frajer zdejmował portki. Od tej chwili już nigdy nie mówiłam – Zdrowaś Mario – bo wiedziałam już, co to znaczy – pan z tobą.”

<sup>39</sup> Henryk Tadeusz Czarniecki, *Chleb, kw. pieśń*. Premiera: Warszawa, Teatr Ziemi Mazowieckiej, 13 VII 1969 r., reż. H.T. Czarniecki.

<sup>40</sup> Sztuka została zatrzymana w ściśle określonej, historycznej chwili. Wez wcześniej była drukowana i wystawiana. Zob. Jerzy Krasicki, *Za nasze winy i wasze*. *Sztuka współczesna w 2 aktach*, „Dialog” 1965, nr 2, s. 5-37. Premierowe inscenizacje: Rzeszów, Teatr im. Wandy Siemiaszkowej, 19 XI 1965 r., reż. E. Turska; pt. *Kobiety stamtąd*, Kraków, Teatr im. Juliusza Słowackiego, 1 I 1966 r., reż. R. Niewiarowicz; Gdańsk, Teatr Wybrzeże, 30 I 1966 r., reż. B. Kilkowska.

Pewne wątpliwości cenzorskie nasunęły się przy czytaniu sztuki Ernesta Brylla *Toast* (w wersji drukowanej w „Dialogu” – *Kurdesz*)<sup>41</sup>. Wymowa utworu będącego uogólnioną poetycką wizją naszej współczesności – jest kontrowersyjna. Usunięto z dramatu niektóre przenośnie mające formę pamfletu politycznego. Z autorem przeprowadzono rozmowę, co doprowadziło do częściowego przeredagowania sztuki. Utwór w nowej wersji został dopuszczony do druku w „Dialogu” i zwolniony dla Teatru Starego w Krakowie.

Ponadto w tekście przeznaczonym dla teatru, niektóre fragmenty zostały zwolnione warunkowo do próby.

Podajemy kilka przykładów dokonanych zmian:

wersja pierwotna	wersja nowa
<p><u>Małżonka</u> – Właśnie myszy! Czasami słucham w nocnej ciszy. I gdy nie słyszę podgryzania, to wtedy myślę, że z okrętu przed katastrofą zwiały – Może na wraku już toniemy...</p>	<p><u>Małżonka</u> – Właśnie myszy! Czasami słucham w nocnej ciszy. I gdy nie słyszę podgryzania, to wtedy myślę, że z okrętu przed katastrofą zwiały ...</p>
<p><u>Gość</u> – Zmykaj, przecież pływałeś nie najgorzej ... Ja tu zostanę...</p>	<p><u>Gość</u> – Zwiewaj, przecież pływałeś nie najgorzej ... Ja tu zostanę...</p>
<p><u>Małżonka</u> – By z muzyką i z tym okrętem pójść pod wodę ...</p> <p>----- -----</p>	<p><u>Małżonka</u> – By, jak trzeba, z okrętem godnie pójść pod wodę</p> <p>... ----- -----</p>

<sup>41</sup> E. Bryll, *Kurdesz*, „Dialog” 1969, nr 6, s. 5-46. Wydanie (łącznie z dramatem *Rzecz listopadowa*) Warszawa 1969. Premierowe inscenizacje: Kraków, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, 6 IX 1969 r., reż.: B. Hussakowski; Warszawa, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, 11 VI 1970 r., reż. J. Warmiński.

<p><u>Kapelmistrz</u> – My się staramy pilnie, niech ten niewidomy usłyszy to o kraju, co słyszeć powinien ...</p> <p><u>Gość</u> – A co słyszeć powinien, że umiera, ginie!</p> <p><u>Żona Żołnierza</u> – (gwałtownie przerywając)</p> <p>... Echo wystrzałów ginie głos umiera, trąbka coś jeszcze gada ...</p> <p>----- -----</p>	<p><u>Kapelmistrz</u> – My się staramy pilnie, niech ten niewidomy usłyszy to o kraju, co słyszeć powinien ...</p> <p><u>Gość</u> – A co słyszeć powinien?</p> <p><u>Kapelmistrz i Bębenista[!]</u> – Płynie, minie, płynie ...</p> <p><u>Żona Żołnierza</u> (gwałtownie przerywając)</p> <p>... Echo wystrzałów ginie głos po lesie płynie, trąbka coś jeszcze gada ...</p> <p>----- -----</p>
<p><u>Córka</u> – No tatuniu – ruchu potrzeba w państwie naszym, żeby nam nie było jak <u>Dania</u> u Szekspira ...</p> <p>----- -----</p>	<p><u>Córka</u> – No tatuniu – ruchu potrzeba w państwie naszym, żeby nam nie było jak u Szekspira ...</p> <p>----- -----</p>

*Źródło: AAN, GUKPPiW 848, t. 86/3, k. 201-206.*

**Dokument V.**

**„Uwagi dotyczące niektórych ujemnych zjawisk  
w programie artystycznym TV oraz w repertuarze  
kin i teatrów. Opracowanie Departamentu  
Widowisk”, [Dat.:] Warszawa, VI 1969 r.  
[Fragmenty]**

**TEATR**

Mówiąc o sprawach teatru, a więc o analizie i ogólnej ocenie repertuaru w sezonie 1967-68, nie sposób nie zacząć od stwierdzenia podstawowego, że znamienne wydarzenia polityczne ubiegłego roku (wypadki marcowe, sprawa Czechosłowacji) gwałtownie przyspieszyły dojrzewanie wzrastających od lat procesów. Jeszcze chyba nigdy w naszej historii powojennej, oczywiście poza okresem zwanym przełomem październikowym, do ocen wszelkich zjawisk w teatrze nie były tak niezbędne kryteria polityczne. Nie popełnimy chyba błędu, jeśli powiemy, że tym razem bez owych kryteriów dokonanie jakichkolwiek wiążących ocen byłoby wprost niemożliwe.

Szczególnie wypadki marcowe spowodowały, że czynniki mające wpływ na bezpośrednią działalność teatrów, myślimy tutaj o konkretnych dyrekcjach, formułowały swoje *credo* polityczne poprzez określone decyzje.

Mamy tutaj na uwadze znamienne korekty wprowadzane niekiedy już w samym marcu do repertuaru przez poszczególne teatry. O ile bowiem *Dziady* dejmkowskie miały być hasłem wywoławczym dla wydarzeń marcowych, o tyle sztuki teatralne, o których będzie niżej mowa, miały z kolei poprzez określone treści – sprowokować do wtórnej, odpowiednio pogłębionej refleksji.

Nie przypadkowo Teatr Polski w Warszawie sięgnął po zapomnianą już prawie zupełnie pozycję G.B. Shawa *Pierwsza sztuka Fanny*<sup>42</sup>, ukazującą

---

<sup>42</sup> George Bernard Shaw, *Pierwsza sztuka Fanny*, przeł. F. Sobieniowski. Premiera: Warszawa, Teatr Polski, 2 VI 1968 r., reż. S. Bugajski. Polska prapremiera dramatu w reż. Aleksandra Zelwerowicza miała miejsce na tej samej scenie w 1919 r., potem rzecz była grana jeszcze dwa razy, w Poznaniu w 1933 r. i w Krakowie w 1956 r.

konflikt między wchodzącym w życie pokoleniem młodych Anglików końca XIX wieku, a instytucjami stojącymi na straży ładu społecznego, reprezentowanymi – w konkretnym przypadku – nade wszystko przez policję stosującą brutalne metody. Teatrowi szło szczególnie o te partie sztuki, które ze względu na marcowe wydarzenia mogły zabrzmieć niezwykle aluzyjnie; z tychże względów musieliśmy je wyingerować.

Oddział krakowskiego SPATIF-ZASP zgłaszając propozycję wystawienia *Policji* Sławomira Mrożka<sup>43</sup> postanowił sięgnąć do znacznie bliższych analogii. Z uwagi na absolutną aluzyjność sztuki w określonej sytuacji politycznej nie można było zezwolić na jej wystawienie. Z tych samych względów w gdańskim Teatrze Wybrzeże nie dopuszczono do wystawienia sztuki Witkacego *Bezimiennie dzieło*<sup>44</sup>. Bohaterami sztuki są Mieduwalszczycy – członkowie tajnej mafii, dążącej do przewrotu politycznego i stworzenia nowego ustroju: „małej demokracji pod maską kultu”. Kulminacyjna scena ukazuje plac przed więzieniem, gdzie zgromadzony tłum oczekuje na finał walki o władzę. Zwycięstwo zamachowców wydaje się bezsporne, jakoż istotnie po chwili Mieduwalszczycy ogłaszają swój trumf i wnoszą okrzyki na cześć „Nowej Teokracji”, „Narodowej Gwardii Mieduwalców”.

Dalszy przebieg zdarzeń przez swoją przypadkową zbieżność z tym, co mogłoby dziać się u nas po marcu, gdyby grupa opozycyjna osiągnęła zamierzony cel, zmusił GUKPPiW do przesunięcia realizacji *Bezimiennego dzieła* na czas nieokreślony. Z podobnych względów nie dopuściliśmy do wystawienia sztuki jugosłowiańskiego autora Jordana Radiczka pt. *Chryja* – zgłoszonej w marcu przez Teatr Współczesny w Warszawie<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> *Policja. (Dramat ze sfer żandarmeryjnych)* Sławomira Mrożka był już wówczas ogłoszony drukiem („Dialog” 1958, nr 6, s. 55-75, wydanie osobne w: Sławomir Mrożek, *Utwory sceniczne*, t. 1, Kraków 1963). Po prapremierze (pt. *Policjanci*, Warszawa, Teatr Dramatyczny, 27 VI 1958 r., reż. J. Świdorski) sztukę realizowano jeszcze kilkanaście razy w kraju i za granicą – aż do kwietnia 1968 r. (premiera: Białystok, Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki, 6 IV 1968 r., reż. Z. Mak). Później nastąpiła przerwa i dopiero od grudnia 1973 r. odnotowano kilkanaście kolejnych krajowych premier, w tym w Teatrze Telewizji (premiera: TVP, 2 I 1989 r., reż. A. Kijowski). W Krakowie *Policję* można było obejrzeć dopiero u progu ustrojowej transformacji (premiera: Kraków-Nowa Huta, Teatr Ludowy, 30 III 1990 r., reż. R. Maciąg).

<sup>44</sup> W PRL sztuka była grana zarówno wcześniej (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bezimiennie dzieło*. Premiera: Kraków, Teatr im. Juliusza Słowackiego, 21 V 1967 r., reż. B. Dąbrowski) oraz po 4-letniej przerwie – osiem razy w innych realizacjach. Do repertuaru gdańskiego Teatru Wybrzeże nie została włączona.

<sup>45</sup> Do wystawienia dopuszczono dwa lata później (Jordan Radiczko, *Chryja*, przeł. D. Madej.

Ofensywa rewizjonizmu zbiegła się w marcu z eskalacją oskarżeń pod adresem Kierownictwa Partii o antysemityzm, gdy w ramach ozdrowieńczego kursu rozliczano się między innymi z niektórymi obywatelami pochodzenia żydowskiego za ich antysocjalistyczną i antypolską postawę zajmowaną od lat, a bardzo wyraźnie uzewnętrzniającą się właśnie w omawianym okresie. W rozpętanej przez te koła hysterii propagandowej, która swoim złowrogim echem odezwała się również w niektórych teatrach, uderzono w ton trwogi.

Oto znowu gdzieś w Europie wypowiedzi się otwartą wojnę Żydom, wszystkim Żydom, chce się ich – kopiując stürmerowskie wzory<sup>46</sup> – zniszczyć doszczętnie. I to gdzie? W Polsce socjalistycznej.

Teatr Żydowski w Warszawie w śpiewogrze pod zupełnie niefrasobliwym tytułem *Pół żartem, pół serio*<sup>47</sup> proponując niby to bezinteresowną rozrywkę, raptem, pośród najlepszej zabawy, na scenę przed oblicze króla wprowadza człowieka noszącego imię Da Silwa, którego „serce do napiętnowanej wiary żydowskiej należy”. I od tego momentu zmienia się nastrój przedstawienia: niepodzielnie króluje namiętny, patetyczny ton. Poprzez indywidualny los Da Silwy – męczennika wiary żydowskiej, który bez względu na swoje najszlachetniejsze ideały i tak zostanie stracony przez inkwizytorów – usiłowano ukazać sytuację społeczności żydowskiej w dzisiejszej Polsce. Każdemu z tych ludzi „zdaje się, że grunt na którym stoi – rozpada się”. Po usunięciu omawianego motywu zmniejszyła się doraźna aluzyjność sztuki.

Inne, znacznie bardziej uogólnione tendencje, o których tutaj mowa, sygnalizowała sztuka autora czeskiego Oldrzychu Danka *Czterdziestu zbrodniarzy i jedno niewiniątko*, która miała być wystawiona we wrocławskim

---

Premiera: Wrocław, Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, 28 V 1971 r., reż. A. Witkowski. W 1972 r. sztukę (w reż. Jerzego Dobrowolskiego) najpierw pokazał Teatr Telewizji, a zaraz potem była grana w warszawskim Teatrze Rozmaiłości.

<sup>46</sup> Odniesienie do hitlerowskiego tygodnika „Der Stürmer”, założonego przez Juliusa Streichera w 1923 r. i wykorzystywanego do głoszenia haseł antysemitycznych. Pismo stało się później istotnym elementem nazistowskiej propagandy, a jego naczelny – za nawoływanie do eksterminacji Żydów – został osądzony w procesie norymberskim i w 1946 r. skazany na karę śmierci.

<sup>47</sup> Mojżesz Broderzon, *Pół żartem, pół serio*, adapt. M. Szejlich. Premiera: Warszawa, Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej, 28 V 1968 r., reż. J. Berger, K. Latowicz. W PRL sztuka nie miała więcej realizacji.



Teatrze Współczesnym w ramach festiwalu sztuk czeskich<sup>48</sup>. *Czterdziestu zbrodniarzy i jedno niewiniątko* – to utwór oparty na motywach biblijnych z czasów Heroda.

Ogólna wymowa sztuki sprowadzała się do wyeksponowania tezy, że najgorszym złem w państwie jest bezwzględne posłuszeństwo, gdyż staje się ono równoznaczne ze zgodą na gwałt i stosowanie siły przez rządzących.

Wnioski dla widza teatralnego – aż nadto oczywiste. W marcu, szczególnie w marcu, sztuka taka nie mogła uzyskać naszej aprobaty.

W minionym sezonie teatralnym nie udzieliliśmy również zezwolenia na wystawienie sztuki *Judyta* J. Giraudoux w Teatrze Polskim w Warszawie<sup>49</sup>. Oprócz tego, że nie brak w sztuce bezspornie istotnych i ważkich prawd, które można by nazwać uniwersalnymi, autor nasycił akcją przedstawienia scenami, w których ukazuje rozfanatyzowaną żydowską społeczność oblężonego miasta. Ze względu na niezwykle silną wizję artystyczną tych scen, szczególnie głęboko zapadających w świadomość i wyobraźnię widza teatralnego, a nade wszystko ze względu na czas, w którym zamierzano zrealizować inscenizację *Judyty*, nie można było udzielić zezwolenia na to przedstawienie. Kolejno omówione sztuki tworzą swoistą eskalację.

Nie będzie chyba przesady, jeśli powiemy, że w omawianym okresie próbowano niejednokrotnie uczynić ze sceny trybunę dla opozycjonistów politycznych. Jeśli jednak pamiętać, że w teatrze, instytucji kulturalnej, bądź co bądź zaliczającej się do najbardziej stabilnych, przypadek czy doraźna aktualność mają znikomy wpływ na to, co się inscenizuje, to powyższe konstatacje zmuszają nas do przesłедzenia procesów ogólniejszych, których geneza niejednokrotnie sięga kilku lat wstecz. Trzeba tutaj stwierdzić, że wysoce niepokojącym zjawiskiem była inwazja sztuk tzw. „czarnej literatury” Zachodu siejącej zamęt ideowy i spustoszenie w psychice widza. Dominacja tych sztuk musiała działać wyjątkowo destrukcyjnie w sytuacji, gdy twórczość naszych dramaturgów w tamtym okresie (głównie Różewicza, Abramowa, Mrożka), nie tylko nie była polemiczna w stosunku do tych sztuk, ale w swoisty sposób wspierała je poprzez totalną krytykę naszej rzeczywistości.

<sup>48</sup> Oldřich Daněk (1927-2000), czeski dramaturg, reżyser i scenarzysta ukończył sztukę *Čtyřicet omylů Herodesových* (inna wersja tytułu: *Čtyřicet zlosynů a jedno nevinůtko*) w 1966 r. Polska premiera nie doszła do skutku, choć na PRL-owskich scenach grane były inne dramaty tego autora.

<sup>49</sup> Zob. przyp. 7.

liczbowych. W omawianym okresie ogółem wystawiono 385 sztuk – z tego 180 polskich, 90 sztuk należało do polskiego repertuaru współczesnego. I tu także dominuje współczesna dramaturgia zachodnioeuropejska. Na 170 sztuk obcych było tylko 75 klasycznych. Przy tych proporcjach nie powinno nas zaskakiwać, że około 25% ingerencji dokonaliśmy właściwie w tekstach współczesnych dramaturgów obcych, których dzieła tak dobierano, aby były aluzyjne w stosunku do naszej rzeczywistości. Ważniejszych ingerencji dokonano m.in. w *Biografii* M. Frischa, *Ulissiesie* Joyce'a, *Pierwszej sztuce* Fanny G.B. Shawa.

Rozumie się samo przez się, że najwięcej ingerencji całościowych i częściowych (ponad 50%) dokonano właśnie w polskich sztukach współczesnych, które charakteryzowały się przesadną krytyką naszego życia gospodarczego i społecznego, bądź ostrym rozrachunkiem z przeszłością.

Obiektywnie patrząc na sprawę, nie należałoby widzieć w tym nic niepokojącego. Każda sztuka walcząca, zaangażowana, tworzona z troską o przyszły kształt naszej rzeczywistości, może być niesłuchanie gorzka, agresywna, atakująca, jątrząca, w swym szlachetnym zacietrzewieniu, nawet niesprawiedliwa. Wówczas ingerowanie w tekst ma charakter konieczności politycznej. Aktualny interes państwowy i społeczny powoduje, że trzeba eliminować to z indywidualnej wypowiedzi twórcy, co pozostaje z tymże interesem w jawnej sprzeczności.

Jeśli ma się do czynienia ze sztuką „gorącą”, zaangażowaną (jak np. *Rzecz listopadowa* E. Brylla), wkraczanie w tekst bywa zabiegiem niesłuchanie kłopotliwym, czasem budzącym nawet wewnętrzny opór. Praktyka wskazuje jednak, że najwięcej obiekcji budzą sztuki bazujące na uproszczonych, jednostronnych sądach o współczesności, sądach niezrównoważonych żadnym pozytywnym akcentem i dlatego skrajnie pesymistycznych. Taki przecież w gruncie rzeczy miały charakter zdjęte w całości sztuki podważające sens i celowość przemian społeczno-gospodarczych dokonanych u nas po wojnie.

Tak *Stracone wakacje* pióra J. Kuśmierka<sup>51</sup> (sztukę zamierzał wystawić Teatr Nowy w Łodzi), jak i *Towarzysz dzierzawca* M. Domańskiego<sup>52</sup> (Państwowy Teatr w Grudziądzu), a przede wszystkim *Strzeżcie się złodziei*

<sup>51</sup> Zob. przyp. 10.

<sup>52</sup> Zob. przyp. 12.

statystycznych widzów (około 4 milionów). Z tego współczesne dramaty polskie obejrzało 20% widzów (około 1,5 miliona), a klasyczne 35% (2,5 miliona).

Jak wynika z tych danych, współczesny polski repertuar nie potrafił przyciągnąć do teatru takiej liczby widzów, która odpowiadałaby ilości wystawionych sztuk i liczbie autorów. Przyczyna tego tkwi w niskim na ogół poziomie artystycznym naszej współczesnej dramaturgii. Nie zawsze też jest ona oryginalna w stosunku do tego, co reprezentuje literatura zachodnioeuropejska, równoznaczne jest to z brakiem wyraźnego oblicza narodowego.

Tak więc trudno winić za ten stan rzeczy teatry, które wykorzystują na ogół możliwości wystawiania sztuk współczesnych. Świadczy o tym zgłoszenie przez teatry w bieżącym sezonie jedenastu *vacatów* na sztuki współczesne.

Frekwencja na przedstawieniach sztuk obcych kształtowała się odmiennie niż na polskich. 27% widzów (2,15 miliona) obejrzało sztuki współczesne, a tylko 18% (1,35 miliona) klasykę obcą. W tym sztuki radzieckie, rosyjskie i KDL obejrzało zaledwie 7,5% widzów. O frekwencji na tych przedstawieniach zdecydowały głównie utwory trzech pisarzy: Czechowa, Ostrowskiego i Arbuzowa. W bieżącym planie repertuarowym nastąpiła pewna zmiana na lepsze, jeśli idzie o ilościowy udział dramaturgów polskich – współczesnych i klasyków. Wynosi on 45%. Trzeba wziąć jeszcze pod uwagę, że jest to rok jubileuszowy (25-lecie PRL) i wiele teatrów realizuje okolicznościowe programy.

Znacznie szerszym frontem weszli do teatru polscy dramaturdzy współcześni. Wypełniają oni repertuar bez mała w 1/3 (28%). Również widoczny jest wzrost zainteresowania dziełami autorów rosyjskich, radzieckich i KDL (wzrost z 9% na 12%). Jak z tego wynika, ostatni okres w działalności teatrów cechuje widoczna poprawa w zakresie oddziaływania ideowo-wychowawczego na widzów.

Uwagi nasze odnoszą się do teatrów dramatycznych, ponieważ ich pozycja w życiu teatralnym na znaczenie szczególne. Wprawdzie w okresie rocznego sezonu teatralnego ilość widzów oglądających sztuki wynosi ok. 7 mln, co odpowiada w przybliżeniu ilości widzów oglądających jeden telewizyjny spektakl teatralny, bądź atrakcyjny film podczas jego

„Dialogu” 1966 r. *Powiadomienie* Vaclava Havela[!] <sup>55</sup>, lansujące szkodliwą tezę o nieuchronnym wynaturzaniu się aparatu władzy na pewnym etapie w tępą, bezmyślną maszynę biurokratyczną. Sztukę dopuszczono do druku na prawach wyjątku, traktując ją jako prezentację skrajnie kontrowersyjnej postawy, jako dzieło inspirowane teoriami, które – jak się potem miało okazać – doprowadziły pewną część środowiska czechosłowackich intelektualistów do jawnego rewizjonizmu politycznego. Sztuka, mimo chęci wystawienia przez niektóre teatry, nie została dopuszczona na żadną z naszych scen, co wyraźnie ograniczyło jej oddziaływanie.

Zanim zaczęły powstawać w naszym obozie sztuki w rodzaju *Powiadomienia*, byliśmy w ostatnim dziesiątku lat poddawani różnym naciskom ideologii Zachodu, w ramach tzw. rozmiękczenia socjalizmu, budowania mostów między Zachodem a Wschodem. Kultura, która stanowi bodaj najbardziej zawoalowaną formę określonej ideologii, prawdopodobnie najgłębiej przenika i zniewala umysły i wrażliwość estetyczną społeczeństwa, na które oddziałuje.

Sztuki zachodnie w rodzaju *Czekając na Godota*, *Krzesała*, czy granej jeszcze na naszych scenach dramy *Cale dni na drzewach* <sup>56</sup> poprzez swój, jeśli tak można powiedzieć, apokaliptyczny ładunek pesymizmu i głoszenia niewiary w sens jakiegokolwiek działalności społecznej przy naszej równoczesnej bierności ideowej, musiały działać destrukcyjnie, rozkładowo, tym bardziej, że twórczość dramaturgów naszych nie była w stosunku do tych sztuk polemiczna. Wręcz przeciwnie, wszystkie najwybitniejsze dokonania w tej dziedzinie wiązały się z totalną krytyką naszej rzeczywistości (głównie twórczość Różewicza i Mrożka). Twórczość ta swoim tonem i kierunkiem ataku wtórowała tej, która oddziaływała na nas z Zachodu. Mosty, o których tyle się mówiło, służyły jednostronnemu ruchowi – z Zachodu na Wschód. To musiało znaleźć swój wyraz i w tym, co proponował „Dialog”. Przewaga liczbowa określonych sztuk autorów zachodnich do roku ubiegłego była zjawiskiem przez nikogo niekwestionowanym. I tak np. w roku 1965 ukazało się 18 sztuk autorów polskich, 15 – obcych, z czego 13 – autorów zachodnich, 1 – rumuńskiego, 1 – radzieckiego i analogicznie 1967 r. – 13 polskich, 19 – obcych, z czego 12 autorów zachodnich, 6 – radzieckich, 1 – afrykańskiego.

<sup>55</sup> Zob. przyp. 8.

<sup>56</sup> Mowa o dramatach trzech autorów: Samuela Becketta (*Czekając na Godota*), Eugène Ionesco (*Krzesała*) i Marguerite Duras (*Cale dni na drzewach*).

z argumentacją grupy opozycjonistów, co to swój program polityczny mieli ujawnić w pełni dopiero podczas wydarzeń marcowych<sup>59</sup>.

Oczywisty kamuflaż nie osłabił w najmniejszym stopniu politycznej wymowy sztuki. Mimo, że akcja jej dzieje się w warszawskich teatrach, podsuwała czytelnikowi łatwą do rozszyfrowania tezę. Oto aktorzy (ekipa rządząca) zgrali się w dwóch kolejnych aktach, nadszedł więc czas, by w trzecim zastąpili ich widzowie, czyli społeczeństwo.

Polskie sztuki teatralne, trzeba to podkreślić z całą lojalnością, stanowią ilościowo największą grupę drukowanych w tym miesięczniku dzieł scenicznych, aczkolwiek do niedawna jeszcze, jeśli idzie o proponowane treści i formę, często sygnalizowały zdumiewające powinowactwo w stosunku do swych zachodnich wzorów. I jest niewątpliwą zasługą „Dialogu”, że przez umożliwienie publikowania utworów dramatycznych takim młodym autorom, jak: Grochowiak, Abramow, Bordowicz, a nade wszystko Janusz Krasieński i Ernest Bryll, stworzył szanse rozwoju, z której w szczególnie widoczny sposób skorzystali ci dwaj ostatni, urastając w ciągu minionego roku do rangi dramaturgów wybitnych. Narodowy, tkwiący głęboko w tradycji kulturowej naszego kraju sposób widzenia rzeczywistości zdecydował, że ich dzieła (Krasieński – *Wkrótce nadejdą bracia* – „Dialog” nr 12 z 1967 r. i *Filip z prawdą w oczach* – „Dialog” nr 7 z 1968 r., Ernest Bryll – *Rzecz listopadowa* – uznana za jedno z najwybitniejszych dzieł ostatniego ćwierćwiecza – „Dialog” nr 2 z 1968 r. – *Po górach, po chmurach* – „Dialog” nr 10 z 1968 r. – sztuka, po którą sięgnęło już kilka teatrów), mimo swojej bezsprzecznej kontrowersyjności stanowią niezwykle ważny głos w ogólnonarodowej dyskusji nad naszą współczesnością.

Przy ostrych, krytycznych osądach naszej rzeczywistości, momentem decydującym jest sprawa rzeczywistego zaangażowania twórcy i to, z jakiej pozycji dokonuje on rozliczenia. Krytyka krytyce nierówna. Idzie nie tylko o sposób, ale i o rzeczywiste zamierzenia. Wielce pouczającym przykładem w tym względzie okazała się m.in. T. Różewicza *Bigos po polsku*, niedopuszczona

<sup>59</sup> Po zmianie tytułu na *Spektakl* jednoaktówka została ogłoszona już po roku („Dialog” 1969, nr 2, s. 5-15), a później, pt. *Aktorzy*, przedrukowana (w: H. Bardijewski, *Jak zostać monarchistą, a właściwie królem*, Warszawa 1976). Na scenę trafiła pt. *Spektakl*, wystawiona w składance z *Małą komedią* Bardijewskiego (premiera: Warszawa, PWST, 15 IV 1969 r., reż. K. Rudzki). Za pomoc w ustaleniu wydawniczych losów dramatu bardzo dziękuję córce autora, Lilianie Bardijewskiej.

**Dokument VI.**

**„Przegląd nr 5/69 ważniejszych ingerencji  
w zakresie publicznej działalności artystycznej  
za okres od 1 września do 15 grudnia 1969 r.  
Opracowany przez Departament Widowisk”,  
[Dat.:] Warszawa, dnia 18 XII 1969 r. [Fragment]**

Teatr

W sierpniu br. Teatr Ateneum zgłosił do kontroli cenzorskiej tekst sztuki zatytułowanej *Dialogus de passione albo żalosa tragedia o Męce Jezusa*<sup>61</sup>.

Jest to dokonany przez Kazimierza Dejmka montaż dwunastu utworów staropolskich pochodzących z XV, XVI i XIII wieku. Stanowią one różnorodny pod względem formy materiał literacki. Jego dramaturgia wynika z przedstawienia wydarzeń związanych z postacią Chrystusa (od narady kapłanów przed Niedzielą Palmową do lamentu Matki Boskiej pod krzyżem).

Przedstawiony tekst uzyskał wizę cenzorską z następujących względów:

- zawarte w tekście utwory należą do uznanego kanonu zabytków języka polskiego i historii literatury,
- tworzą one zręby plebejskiego teatru staropolskiego, w którym treści religijne schodzą na dalszy plan, a pozostaje świecka interpretacja faktów biblijnych, przeprowadzona ze stanowiska społecznego i moralnego i zawierająca protest przeciwko krzywdzie człowieka.

Dotychczasowe realizacje sceniczne tego typu tekstów dokonane przez K. Dejmka pozwalały przypuszczać, że reżyser i tym razem dokona rekonstrukcji teatru staropolskiego, zastosuje konwencję tzw. teatru

---

<sup>61</sup> *Dialogus de Passione abo Żalosa tragedia o Męce Jezusa* została zagrana sześć lat później (premiera: Łódź, Teatr Nowy, 28 IX 1975 r., reż. K. Dejmek; ponownie w tej samej reżyserii i wykonaniu: 5 III 1977 r.). Wcześniej miała miejsce inna inscenizacja tej sztuki (premiera: Szczecin, Teatr Polski, 28 III 1971 r., reż. J. Stokalska).

powrocie reżysera Dejмка z zagranicy teatr uzna za konieczne doprowadzenie przedstawienia do premiery, możliwość taka istnieje przy przyjęciu za punkt wyjścia kształtu przedstawienia zaprezentowanego w dniu 31 X br.

W „Przeglądzie ingerencji” nr 3/69 sygnalizowaliśmy problemy cenzorskie, jakie wyłoniły się w związku ze zgłoszeniem do druku w „Dialogu” tekstu sztuki Ernesta Brylla – *Kurdesz*<sup>63</sup>. Dokonano wtedy licznych ingerencji, a w kilku wypadkach autor przeredagował tekst. Sztuka została następnie przez Teatr Stary zgłoszona do oceny WUKPPiW w Krakowie. W wyniku konsultacji z GUKPPiW, z tekstu usunięto dalsze fragmenty oceniające w zbyt ostrej formie pamfletu sytuację w kraju oraz wypowiedzi nacechowane katastrofizmem. W czasie próby generalnej stwierdzono, że niektóre sformułowania budzą nadal zastrzeżenia, wobec czego dokonano dalszych zmian w tekście i inscenizacji. Między innymi usunięto żłób, rekwizyt użyty jako symbol karierowiczostwa przedstawicieli władzy i zmieniono czerwono-białe barwy pościeli, na której wypoczywa żona Dygnitarza. Błędem cenzorskim było natomiast wyrażenie zgody na nowe, niezgodne z ustaloną wersją zakończenie utworu, w znacznym stopniu zmieniające i tak jeszcze kontrowersyjną wymowę sztuki.

Po oficjalnej premierze (14 IX) na łamach „Gazety Krakowskiej” opublikowano pełną kolumnę tekstów krytycznych, negatywnie oceniających zarówno samą sztukę, jak i celowość jej wystawienia. Przedstawienie zostało zawieszono po 11 spektaklach.

Zastrzeżenia cenzorskie wzbudziła również sztuka Helmuta Kajzora[!] *Paternoster* w reżyserii i inscenizacji Józefa Szajny<sup>64</sup>. Tekst drukowany był w „Dialogu” (5/59), jednak Teatr Stary przedłożył nową wersję, nieco różniącą się od opublikowanej w „Dialogu”. Aby uniknąć sytuacji podobnej jak z *Kurdeszem*, WUKPPiW wraz z przedstawicielami KW PZPR wzięli udział w roboczej próbie sztuki (przed próbą generalną), aby zorientować się w koncepcji inscenizacyjnej widowiska i podjąć decyzję co do jego dalszych losów. Uznano, że sztuka w zaprezentowanej formie nie może ukazać się na scenie i wydano teatrowi polecenie zaniechania prób.

<sup>63</sup> Zob. przyp. 41.

<sup>64</sup> Sztuka doczekała się wystawienia, ale już w innej inscenizacji (Helmut Kajzar, *Paternoster*. Premiera: Wrocław, Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, 22 X 1970 r., reż. J. Jarocki). W okresie PRL była także emitowana w radiu (premiera: Teatr Polskiego Radia, 11 VII 1976 r., reż. i adapt. H. Kajzar).

stronie w teologicznym sporze. Jedyne rozwiązanie widzieliśmy w położeniu nacisku na psychikę bohatera i tragizm jego losów, co sprawiłoby, że nasycone realiami kościelnymi tło i konflikt ideowy zostałyby odsunięte na dalszy plan.

Uwagi te zostały przekazane dyrekcji teatru. Spowodowało to usunięcie najbardziej kontrowersyjnych momentów.

Ocena inscenizacji dokonana na kolejnych próbach wykazała jednak, że tylko częściowo udało się teatrowi uniknąć wspomnianych niebezpieczeństw. Raziło przede wszystkim celebrowanie scen związanych z kultem religijnym (spowiedź, procesja, pogrzeb). Nadawano tym epizodom głęboką treść emocjonalną, wynikającą ze stylu gry aktorskiej, kostiumów, tła muzycznego.

W innych momentach raziła rubaszość i szokujące zachowanie się quasi-papieża.

W formie scenicznej przedstawienia nastąpiły dalsze istotne zmiany, które złagodziły znacznie kontrowersyjność sztuki. Nie ma ona w obecnym kształcie szkodliwej wymowy politycznej, można mieć tylko wątpliwości co do potrzeby wprowadzenia jej do repertuaru teatru, ponieważ niezależnie od dokonanych ingerencji, w tekście oraz inscenizacji część widowni może nadal odbierać spektakl jako głos za wprowadzeniem reform w Kościele i powrotem do prawdy ewangelicznej. Natomiast niektórzy widzowie mogą odnosić wrażenie, iż obrażane są uczucia religijne ludzi wierzących.

*Źródło: AAN, GUKPPiW, sygn. 848, t. 86/3, k. 274-278.*



**Wiktor Gardocki**  
(Uniwersytet w Białymstoku)

## **Cenzura wobec dramatu i teatru na przełomie lat 70. i 80. oraz w czasie stanu wojennego. Wybrane przykłady**

Problem cenzurowania dramatu i teatru oraz funkcjonowania w Polsce aparatu kontroli był już podejmowany w badaniach, zarówno w pracach monograficznych<sup>1</sup>, jak i pojedynczych studiach, szkicach czy edycjach materiałów źródłowych<sup>2</sup>. Podobnie jednak jak w przypadku działań cenzury

---

<sup>1</sup> K. Braun, *Teatr Polski 1939-1989: obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994; M. Szydłowska, *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej: 1860-1918*, Kraków 1995; M. Jarmulowicz, *Sezony błędów i wypaczeń: socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003; M. Napiontkowa, *Teatr polskiego października*, Warszawa 2012; M. Wojtczak, *Teatr na scenie polityki*, Warszawa 2016.

<sup>2</sup> J. Malinowski, J. Hulewicz, *Melchior Wańkowicz i cenzura krakowska*, „Pamiętnik Teatralny” 1983, z. 2; M. Szydłowska, *Z dziejów cenzury teatralnej w Galicji w dobie autonomicznej, 1867-1918: Austriackie prawo o cenzurze i jego krytyka; Procedury i metody działania cenzury*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, z. 3-4; tejsze, „Rozsiani i rozrzućeni” w dokumentach galicyjskiej cenzury teatralnej, „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 1-2; Z. Raszewski, *Rozmowy z cenzorami*, „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 3-4; A. Wójtowicz, „Teatr 13 Rzędów jak zwykle eksperymentuje. Flaszki i Grotowski nie dają za wygraną”. *Teatr 13 Rzędów w oczach cenzury*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, z. 1-4; tejsze, „Tow. Kraśko. Co to jest za teatr w Opolu «13 Rzędów»”, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1-2; *Recenzje zatrzymane przez cenzurę*, oprac. E. Krasieński, M. Raszewska, „Pamiętnik Teatralny” 2005, z. 3-4; M. Kuraś, *Zniewalanie teatru. Polityka teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 2008, z. 3-4; A. Wójtowicz, „Barba Eugenio tą razą w rozmowie był bardziej powściągliwy”. *Eugenio Barba w raportach Służby Bezpieczeństwa (appendix do historii Teatru «13 Rzędów» w Opolu)*, „Pamiętnik Teatralny” 2009, z. 1-2; tejsze, „Tematów politycznych, gospodarczych, historycznych nigdy nie poruszano”. *Historia inwi-*

wobec poezji i prozy – powstało mniej opracowań poświęconych temu zjawisku w ostatniej dekadzie PRL-u. Niniejszy artykuł stanowi przyczynek do uzupełnienia tej luki.

Lata 1979-1983 były w polskim życiu społeczno-politycznym niezwykle intensywne. Kolejne protesty oraz wykorzystanie słabości ówczesnej władzy, doprowadziło w 1980 r. do kompromisu oraz powstania „Solidarności”. Po ponad roku ustalenia przestały obowiązywać z powodu wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981 r. i delegalizacji NSZZ. Wielu twórców kultury internowano, wstrzymano działalność wydawniczą. Stan wojenny, zawieszony 31 grudnia 1982 r., ostatecznie zniesiono 22 lipca 1983 r.

W latach 80. kilkakrotnie zmieniały się przepisy, na podstawie których pracownicy GUKPPiW ingerowali w teksty literackie. Do września 1981 r. wciąż obowiązywał dekret o utworzeniu urzędu cenzury z 1946 r. (z późniejszymi zmianami). W październiku 1981 r. wprowadzono natomiast nową ustawę, której od dłuższego czasu domagały się środowiska opozycyjne. Uregulowanie działań GUKPPiW było jednym z solidarnościowych postulatów. Przepisy obowiązywały jednak zaledwie kilkadziesiąt dni. Po wprowadzeniu stanu wojennego, w procesie kontroli tekstów kierowano się przepisami zawartymi w specjalnym dekreście, a także – w niektórych wypadkach – w nowej ustawie z 1981 r. Po zniesieniu stanu wojennego, obowiązywała ustawa z 1981 r. z dodatkowymi obostrzeniami<sup>3</sup>.

Sposób kontroli tekstów, w tym scenopisów spektakli teatralnych, w omawianym okresie determinowały zarówno uwarunkowania społeczno-polityczne przełomu lat 70. i 80. oraz stanu wojennego, jak również kilkakrotne zmiany prawne.

Niniejsze opracowanie oparto na kwerendzie archiwalnej wykonanej w Archiwum Akt Nowych w Warszawie w zespole GUKPPiW. Badacze różnie szacują liczbę znajdujących się w nim dokumentów. Są natomiast

---

*gilacji stażystów w sezonie 1967/68 w teatrze Jerzego Grotowskiego*, tamże; M. Jarmulowicz, *Inżyniera dusz autoportret udramatyzowany, czyli pisarz jako bohater sztuki produkcyjnej*, w: *Kariera pisarza w PRL-u*, red. M. Budnik, K. Budrowska, E. Dąbrowicz [i in.], Warszawa 2014; A. Kramkowska-Dąbrowska, *Śniadanie u cenzora. Wybrany aspekt edycji dramatów Janusza Krasińskiego*, „Sztuka Edycji” 2015, nr 1(7).

<sup>3</sup> O ustawie o cenzurze przed i po wprowadzeniu stanu wojennego – zob. Z. Radzikowska, *Z historii walki o wolność słowa w Polsce (cenzura PRL w latach 1981-1987)*, Kraków 1990.

zgodni w kwestii niekompletności zasobu<sup>4</sup>. Braki dostrzec można między innymi w archiwaliach poświęconych dramatowi i teatrowi. Materiałów tego typu jest stosunkowo niewiele – szczególnie w porównaniu z notatkami czy instrukcjami odnoszącymi się do literatury pięknej. Ze względu na niekompletność materiałów źródłowych, niniejsze opracowanie może stanowić jedynie przyczynek do dalszych badań.

W artykule ograniczono się do analizy utworów przekazywanych do kontroli w urzędzie w latach 1979-1983. W kilku wypadkach rozważania wykraczają poza 1983 r., by opis cenzuralnych perypetii spektakli wzbogacić o kontekst ich książkowych wydań.

W archiwaliach cenzury znajduje się stosunkowo niewiele dokumentów dotyczących widowisk w ogóle. Podczas kwerendy w AAN udało się odnaleźć kilkanaście dokumentów dotyczących cenzurowania teatru w okresie 1979-1989. Liczba ta wzrasta do kilkudziesięciu, jeżeli uwzględnimy najdrobniejsze wzmianki, na przykład o działalności teatru amatorskiego czy zatrzymaniu plakatów mających promować sztukę<sup>5</sup>. Są one zresztą rozproszone pośród wielu innych, codziennych ingerencji. Co ciekawe, oprócz opracowywania materiałów poświęconych dramatowi i teatrowi, urzędnicy wprowadzali ingerencje także w tekstach skeczy i piosenek, scenariuszach występów kabaretowych czy koncertów.

Najwięcej wzmianek na temat dramatu i teatru odnotowywano w opracowywanych na bieżąco „Informacjach o [...] ingerencjach”, które po raz pierwszy – jako typ dokumentów – pojawiły się w 1974 r. Od tej pory były wytwarzane w GUKPiW systematycznie aż do 1989 r. W ramach „Informacji...” sporządzano rozmaite zestawienia, począwszy od bieżących (codziennych), przez tygodniowe i dwutygodniowe, po miesięczne i roczne. Inne jednostki archiwalne zawierające dokumenty dotyczące cenzurowania dramatu i teatru, to „Informacje instruktazowe”, „Sprawozdania z działalności organów kontroli publikacji i widowisk” czy „Opracowania problemowe na zewnątrz”. Nie odnotowano jednak żadnej jednostki archiwalnej, która

<sup>4</sup> *Dokumenty do Dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy: 1945-1949*, oprac. D. Nałęcz, Warszawa 1994; M. Fik, *Cenzor jako współautor*, w: *Literatura i władza*, pod red. B. Wojnowskiej, Warszawa 1996, s. 132; K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL*, Białystok 2009, s. 17; P. Krason, *Akta Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w zasobie Archiwum Akt Nowych*, w: *Literatura w granicach prawa (XIX-XX w.)*, Warszawa 2013, s. 365.

<sup>5</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 1924, t. 372/36, k. 10.

w całości poświęcona byłaby widowiskom (albo wyłącznie teatrowi). Na podstawie kwerendy przeprowadzonej w AAN<sup>6</sup>, można wnioskować, że kwestie te odnotowano w stosunkowo niewielkiej ich części.

Wszystkie dramaty opisane w niniejszym szkicu zgłoszono do GUKP-PiW w latach 1979-1983, jeszcze przed ich książkowym wydaniem. Chodzi o utwory: *Więcej niż przetrwanie* Bohdana Urbankowskiego, *Wódz* Ryszarda Marka Grońskiego, *Maestro* Jarosława Abramowa-Newerly'ego i *Oltarz wzniesiony sobie* Ireneusza Iredeńskiego. W tym czasie analizowano także sceniczne adaptacje powieści i opowiadań, między innymi *Dżumy* Alberta Camusa, *Oblędu* Jerzego Krzysztonia, *Cesarza* Ryszarda Kapuścińskiego czy *Wesela raz jeszcze!* Marka Nowakowskiego.

Kontrola sztuki, jak również późniejszych realizacji scenicznych, odbywała się w urzędzie kilkietapowo. Początkowo, czytając tekst, cenzorzy sprawdzali, czy utwór nie zawiera niepożądanych, politycznych treści. Po przekazaniu uwag urzędnik obserwował próbę generalną. Wreszcie, w dniu premiery, oglądał spektakl jako jeden z widzów. Utwory mogły podlegać kontroli także później, podczas kolejnych wystawień.

Nie ulega wątpliwości, że cenzura w wypadku widowisk musiała być bardziej wyważona, zaś urzędnik znacznie bardziej uważny, niż w wypadku literatury pięknej. Do GUKPPiW wpływały scenariusze wydarzeń scenicznych oraz maszynopisy sztuk, które zostaną zaprezentowane przed publicznością potrafiącą dostrzec polityczne aluzje. Cenzor obecny na premierze, nie miał wpływu na to, w jaki sposób aktorzy zinterpretują swoje kwestie, choćby ocenzone. Urzędnik, już po przedstawieniu, mógł zgłosić swoje zastrzeżenia. Nie bez znaczenia były w tym wypadku usiłowania samych aktorów. Mówiła o tym w jednym z wywiadów Aleksandra Dmochowska. Jej wypowiedź dotyczy wprawdzie teatru w realiach stanu wojennego, ale zapewne można odnieść ją do całego okresu lat 80. XX wieku:

[...] w każdym tekście szukaliśmy nie ogólnie wyrażonego patriotyzmu, lecz motywacji do działania, do wychowywania młodego pokolenia. [...] Recytując emigrantów, którzy jasno mówili, że trzeba

<sup>6</sup> W latach 2012-2017 opracowałem blisko 900 jednostek archiwalnych z zespołu GUKPPiW zgromadzonym w AAN, w większości wytworzonych w latach 80.

walczyć z czerwonym, nie można już było zasłonić się niczym. No i nasze osobiste ryzyko wzrastało. Wiedzieliśmy jednak, że ludzie tego potrzebowali<sup>7</sup>.

Wszystkie etapy kontroli, począwszy od lektury sztuki czy scenariusza występu, przez obowiązek obecności na próbie generalnej oraz premierze, były zatem bardzo czasochłonne. Paradoksalnie jednak, do tego etapu – udawało się cenzorowi nad utworem „zapanować”. Jeśli jednak był on grany przez wiele tygodni, miesięcy, czasem lat – liczba spektakli była zbyt wysoka, by sprawdzić każdy z nich. Działania GUKPiW<sup>8</sup> były w zakresie kontroli szeroko zakrojone. Jak wskazują statystyki, na przykład w samym 1987 r. skontrolowano ponad trzy i pół tysiąca widowisk<sup>9</sup>. Mimo tego, można wnioskować, że w przeciwieństwie do literatury, spektakle teatralne były nierzadko wystawiane w wersji niezaaprobowanej w urzędzie. Odnotowano zresztą przypadki prezentowania na scenie utworów w nieocenzurowanej formie<sup>10</sup>.

Kazimierz Braun, pisząc o periodyzacji przemian w polskim teatrze po 1939 r., przedstawił siedem jego etapów. Twórczość dramatyczna lat 80. wpisuje się w aż trzy z nich: „teatru zniewolonego dwudziestolecia” 1960-1980, „Teatru Solidarności” 1980-1981 oraz „teatru stanu wojennego i *normalizacji*” 1982-1989<sup>11</sup>. Po osiągnięciu złudnej stabilizacji – nastąpił, zdaniem badacza, okres przesilenia:

[...] system starał się ponownie zawłaszczyć teatr i wykorzystać go jako element fasady, posługując się jednak subtelniejszymi niż w czasach stalinowskich metodami, obłaskawiając i korumpując środowisko, zwalczając tylko skrajnie opozycyjne postawy i działania. Teatr

<sup>7</sup> A. Dmochowska, M. Dmochowski, *Nie wystarczyło być aktorem*, rozm. przepr. Krzysztof Sielicki, „Scena” 1990, nr 9/10, s. 4.

<sup>8</sup> W 1981 r. nazwę urzędu zmieniono wraz z wprowadzeniem nowej ustawy o cenzurze.

<sup>9</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 2154, t. 442/9, k. 5.

<sup>10</sup> Następstwem takiego czynu mogły być poważne konsekwencje, o czym w 1983 r. przekonał się Bohdan Smoleń, który otrzymał zakaz występowania. Zob. <http://wyborcza.pl/alehistoria/1,148440,18957833,pani-pelagio-czy-pani-jeszcze-moze-historia-kabaretu-w-prl-u.html> [pobrano 21 I 2016 r.].

<sup>11</sup> K. Braun, *Teatr Polski 1939-1989: obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 5-6.

stopniowo utożsamiał się z systemem [...] Wielu ludzi teatru zaczynało widzieć te procesy coraz wyraźniej. Sytuacja stawała się dla nich nieznośna. Narastały konflikty wewnątrz środowiska. Pod próg roku 1980 teatr polski podchodził podzielony. Prym wiodli zwolennicy reżimu. Większość stanowili pogodzeni z sytuacją i dobrze w niej urzędzeni. Obraz zakłócali opozycjoniści. [...] procesy gnilne komunizmu miały zostać ujawnione z ogromną siłą latem 1980 roku [...]<sup>12</sup>

Znaczący wpływ na proces odnowy życia teatralnego miały pielgrzymka Jana Pawła II do Polski w 1979 r. oraz przyznanie nagrody Nobla Czesławowi Miłoszowi rok później. Trzy dni po tym ostatnim wydarzeniu Teatr Współczesny we Wrocławiu zaprezentował „widowisko poświęcone Miłoszowi”, prawdopodobnie jedyny spektakl „zagrany jawnie, na scenie publicznego, państwowego teatru – ale nieocenzurowany i niezatwierdzony przez władze”. Czyn ten wpisywał się zresztą w jedną ze strategii walki środowiska teatralnego z systemem opresji<sup>13</sup>. W okresie „Solidarności” zrealizowano wiele spektakli, których wymowa stanowiła komentarz do ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej, choć oczywiście w niektórych wypadkach – dochodziło do ingerencji cenzury. Trzeba też dodać, że mimo karnawału „Solidarności”, już w czerwcu 1981 r. Elżbieta Morawiec mówiła o „sytuacji krytycznej” w polskim teatrze: „[...] publiczność ucieka z teatru, [...] teatrowi brak programu, co się ujawnia w nerwowym sięganiu do [...] aktualizacji”<sup>14</sup>. Niebawem zaś wprowadzono stan wojenny<sup>15</sup>. Artyści musieli dostosować się do licznych obostrzeń.

Podjęmowano próby oceny oraz przełożenia na język teatru aspektów rzeczywistości społeczno-politycznej lat 80. Świadczą o tym akty sprzeciwu wobec komunistycznego systemu opresji, spektakle realizowane z myślą o wskazaniu zarówno absurdalnych, jak i tragicznych, aspektów życia w PRL. Jak pisał Andrzej Wirth: „Teatr nie przedstawia rzeczywistości.

<sup>12</sup> Tamże, s. 180.

<sup>13</sup> Tamże, s. 183.

<sup>14</sup> J. Jarocki, E. Morawiec, T. Nyczek, S. Radwan, *Stan naszego teatru*, „Dialog” 1981, nr 5, s. 119-127.

<sup>15</sup> 13 grudnia 1981 r. opisał Kazimierz Braun jako jeden ze swych dziesięciu najważniejszych i najciekawszych dni w PRL-u. Zob. K. Braun, *Mala warszawska „odyseja”*, w: *Dziesięć dni w PRL-u*, Lublin 2008, s. 117-128.

W tym sensie wszystkie projekty teatralne są **utopijnym** [podkr. A.W.], estetycznym urojeniem; wymyślonym, fantastycznym łądem, który tylko na scenie prezentuje się jako konkretne miejsce<sup>16</sup>. Teatr lat 80. wpisywał się właśnie w tę estetykę: metafory, aluzji, nawiązania (zwłaszcza do wydarzeń historycznych), ale też swego rodzaju „okolicznościowości” – jedynie od twórców zależało, czy ten ostatni aspekt okaże się dominujący w wystawianych spektaklach<sup>17</sup>.

### *Więcej niż przetrwanie*

W „Informacji instruktażowej” z 30 stycznia 1979 r., a także „Informacjach instruktażowych” z tego samego roku odnotowano niewydanie zgody na wystawienie dramatu *Więcej niż przetrwanie* Bohdana Urbankowskiego<sup>18</sup>. Decyzję motywowano następująco: „Inscenizacja gloryfikuje AK, postać «Grotę» kreuje na romantyka narodowego”<sup>19</sup>. Na jakie wątki zwrócono uwagę? Wątpliwości urzędnika GUKPPiW wzbudziła chociażby scena, w której generał dowiaduje się, że komuniści nie chcą współpracować z Armią Krajową. Zaprezentowanie takiej wizji historycznej już decyzji, która przełożyła się między innymi na przebieg Powstania Warszawskiego, ukazałoby w niekorzystnym świetle nie tylko żołnierzy Armii Ludowej, ale również ich ideologicznych i politycznych spadkobierców. Cenzor zakwestionował poniższy fragment:

GROT: Co się stało?

LECH: Wycofujemy się z waszej akcji.

GROT: Jak to?! Jak to „z waszej”? Chodzi o wspólną akcję. Nie ma teraz podziałów...

<sup>16</sup> A. Wirth, *Teatr jaki mógłby być*, Kraków 2002, s. 308.

<sup>17</sup> Podobne dylematy mieli także artyści w innych państwach komunistycznych, aspekt ten nie dotyczy zresztą wyłącznie lat 80. Badacz dramatu i teatru Lasha Chkhartishvili, w artykule pod tytułem *Censorship and Self-Censorship in the Post-Soviet Georgian Theatre*, stwierdza: „it is unquestionable that the socio-political atmosphere and civil life are reflected on a stage in a straight line. The theatre art is never out of the time. A specific performance is created in a certain time and exists within it; thus, the themes of theatre pieces are always relevant to society. In the Soviet period, theatre was not only art, but also a political tribune and an ideological machine”. Zob. <http://www.critical-stages.org/8/censorship-and-self-censorship-in-the-post-soviet-georgian-theatre/> [dostęp 1 III 2017 r.]

<sup>18</sup> W dokumentach błędnie podano: B. Urbanowski.

<sup>19</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 1514, t. 289/9, k. 23.

LECH: Pan wie, że są podziały, panie „Grot”. I pan wie, co robi, namawiając nas do wspólnej akcji, pan chce te podziały zasypać.

GROT: Powiedzmy, uczynić mniej istotnymi.

LECH: Chytrze pomyślane: „mniej istotnymi”. Pan wie, że jeśli nasi ludzie będą razem z wami krew przelewać, wtedy stracą swoją nienawiść, oślepną na jedno oko.

GROT: Nienawiść jest...

LECH: To nienawiść do nieprawości. Pan nie ma prawa odbierać jej ludziom. Ten kraj nie był dla nich ojczyzną. I nigdy nie będzie – jeśli ta nienawiść zginie. Ona jedna jeszcze pozwoli go urządzić sprawiedliwie.

GROT: Pan nie mówi o sprawiedliwości, tylko o rewanzu!

LECH: Jeśli nawet, to... Najpierw trzeba wynagrodzić krzywdy.

GROT: Nie można meblować domu, gdy się pali. Teraz, kiedy w Rosji robią armię polską, kiedy Sikorski chce się dogadywać. [...] W czym interesie są podziały? Klótnie trzeba odłożyć na powojnie<sup>20</sup>.

Urzędnik argumentował, że we fragmencie przedstawiono ówczesną sytuację w sposób subiektywny, nie uwzględniając rzekomej strategii Armii Krajowej, czyli „stania z bronią u nogi”, czy zaangażowania Gwardii Ludowej oraz Armii Ludowej, między innymi podczas Powstania Warszawskiego. Tym samym widz, obserwujący spektakl *Więcej niż przetrwanie*, mógłby z niego wyciągnąć „niewłaściwe i nieprawdziwe” wnioski<sup>21</sup>.

Cenzor zakwestionował również ustęp, w którym główny bohater wyraża w przenośny sposób swoje stanowisko wobec Związku Radzieckiego:

GROT: Nasza akcja ma znaczenie nie tylko wojskowe, ale i polityczne [...] Jest także pomocą daną aliantom, wyciągnięciem ręki na Wschód [...]

PROFESOR: A jeśli ją nam obetną?

GROT: To wtedy jeszcze raz, ten okrwawiony kikut... Może wtedy wreszcie zrozumieją, co to jest braterstwo.

PROFESOR: Naiwne i niesmaczne mrzonki<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Tamże, k. 21-22.

<sup>21</sup> Tamże, k. 22.

<sup>22</sup> Tamże.



Zdaniem cenzora, kosztem negatywnego przedstawienia ZSRR, ukazano tutaj Grotę-Roweckiego w lepszym świetle, niż na to zasługiwał, jako depozytariusz koncepcji rządu londyńskiego. Głównym zarzutem była zatem rzekoma jednostronność sceny, która przełożyła się na „subiektywność” *Więcej niż przetrwania*. Posiłkując się między innymi tym argumentem, uzasadniano zatrzymanie utworu, wskazując na tendencyjność oraz przesadne akcentowanie roli generała Grotę „jako polityka i człowieka”<sup>23</sup>. Wpływ na brak zgody na wystawienie sztuki Urbankowskiego mógł mieć również fakt, że jednym z jej bohaterów uczynił autor księdza Jana Ziębę, kapelana, uczestnika wojny w 1920 r. oraz walk we wrześniu 1939 r. Ingerencja ta łączyła się z szeroko pojętym wątkiem relacji polsko-rosyjskich.

Ze sztuki Urbankowskiego zrezygnowano już po zaprezentowaniu cenzorowi próby generalnej<sup>24</sup>. Zaproponowana scenografia oraz przesłanie utworu nie zostały zaakceptowane przez delegaturę urzędu z Wrocławia (tamtejszy oddział przeprowadzał kontrolę w Wałbrzychu). Teatr Dramatyczny zaproponował wówczas „daleko idące zmiany”<sup>25</sup>, w dokumentach nie sprecyzowano ich jednak dokładnie. Sztuka prawdopodobnie nigdy nie została wystawiona. Nie odnotowano jej w ogólnodostępnej bazie spektakli teatralnych<sup>26</sup>. Wiadomo natomiast, że zanim została zgłoszona do GUKPPiW przez Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, w 1978 r. powstał spektakl Teatru Telewizji pod tytułem *O coś więcej niż przetrwanie*<sup>27</sup>, oparty na podstawie tej samej historii. Premiera odbyła się w 1981 r.

## Wódz

W styczniu 1979 r. przedmiotem dyskusji w GUKPPiW stała się sztuka Ryszarda Marka Grońskiego pod tytułem *Wódz*, której bohaterem uczynił

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> W Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu uzyskałem informację, że miały miejsce trzy próby generalne spektaklu. Prawdopodobnie utwór zatrzymano po ostatniej z nich – na podstawie korespondencji z 13 III 2016 r.

<sup>25</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 1514, t. 289/9, k. 23.

<sup>26</sup> <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/2401,autor.html>; <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2401/bohdan-urbankowski> [pobrano 1 II 2017 r.]

<sup>27</sup> <http://www.filmipolski.pl/fp/index.php?film=521825> [pobrano 17 III 2016 r.]

autor marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego. Jak podkreślał cenzor, utwór zwolniono bez ingerencji w Tarnowie, nie konsultując decyzji z delegaturą krakowską, co określono jako „przekroczenie kompetencji”<sup>28</sup>. Zanim jednak niepokojące głosy o *Wodzu* dotarły do Krakowa, w Tarnowskim Teatrze im. Ludwika Solskiego, 20 grudnia 1978 r., odbyła się premiera spektaklu.

Wystawienie sztuki Grońskiego w Tarnowie potraktowano w GUKP-PiW jako istotne przeoczenie. Pod koniec stycznia 1979 r., w „Informacjach instruktażowych” poświęcono *Wodzowi* więcej miejsca, wspominając, niestety niekonkretnie, „o niektórych teatrach zainteresowanych tą sztuką”. Wymieniono jedynie nazwę Teatru Nowego w Łodzi. Tam też, już w lutym 1979 r., spektakl Grońskiego zaprezentowano.

Co ciekawe, zastrzeżenia cenzury nie dotyczyły konkretnej, planowanej inscenizacji, lecz utworu w ogóle. Określono, na jakie treści należy zwrócić uwagę, które zaś – z tekstu wyciąć. W urzędzie pisano o „kilku niewielkich skreśleniach”<sup>29</sup> – w praktyce okazały się one dość znaczące. W scenie, w której Rydz-Śmigły odwiedza miejsce spoczynku „żołnierzy września” na cmentarzu na Powązkach, zakwestionowano fragment monologu:

[...] O jedno dziś proszę:  
 Chcę spocząć przy was. Pod żołnierskim płaszczem.  
 Z liści. Pod niebem z ołowiu, jak pocisk.  
 Czy mnie przyjmiecie? Nie mam sił iść dalej<sup>30</sup>.

Inne, określone mianem „niewielkich”, skreślenia dotyczyły opinii, że marszałek służył „u Ruska” oraz opisów jego osobowości. Urzędnicy usunęły zdania, które nawet wyrwane z kontekstu, nie powinny budzić zastrzeżeń: „On miał dar jednania sobie ludzi” albo „Był osobowością charyzmatyczną”. Nieco inną wymowę miał zaś ustęp: „On był człowiekiem wielkich przeznaczeń”, również wykreślony z utworu, odczytany jako nadmierna, bliska poetyce romantycznej, gloryfikacja postaci Rydza-Śmigłego<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 1514, t. 289/9, k. 14.

<sup>29</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 1514, t. 289/9, k. 11.

<sup>30</sup> Tamże, k. 12.

<sup>31</sup> Tamże.

Oprócz tego, z *Wodza* wyeliminowano kilkudziesięciowersowy „utwór będący zakończeniem sztuki”<sup>32</sup>. W zakwestionowanym tekście znalazły się odniesienia do ostatniego pożegnania Rydza-Śmigłego, pamięci o marszałku, która przetrwa, Polski, która kiedyś odzyska niepodległość, a także sposobów postrzegania historii:

Pod cienką warstwą śniegu  
w ojczyźnie grobu  
Adam Zawisza<sup>33</sup> – nauczyciel

Pogrzeb miał cichy  
Jak szron topniejący na kołnierzu płaszcza  
[...]

Dam ci piękne życie po śmierci  
Gdy ucichnie zgielek pobojuwisk  
Bandaż tynków pokryje ślady kul  
A imiona wodzów  
Jak imiona bohaterów punickich wojen  
Zmyje fala czasu

Dam ci piękne życie po śmierci  
Bez pytań  
Po co, dlaczego  
Przedzierałeś się przez tyle granic  
Aby przekroczyć – ostatnią

Łoskot werbli  
Zagłuszy  
Głos starej kobiety  
W słuchawce telefonu

Trzepot skrzydeł legendy

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Jeden z pseudonimów Rydza-Śmigłego.

Stłumi szept  
 Naiwnie zaszyfrowanej wiadomości –  
 Mam dla pana mydło  
 Proszę je odebrać<sup>34</sup>.

Podobnie jak w wypadku *Więcej niż przetrwania*, urzędnicy zwrócili uwagę, że w inscenizacji *Wodza* może pojawić się nieodpowiednia scenografia (na przykład – kroniki filmowe z okresu międzywojennego), zaś gra aktorska może być „tendancyjna”. Chociaż sam Groński twierdził, że „nie jest to sztuka o Rydzu-Śmigłym, lecz opowieść o kłęsce”, to zdaniem cenzora, „obszerne fragmenty sztuki mają charakter impresjonistycznego dramatu egzystencjalnego jednostki”<sup>35</sup>. Urzędnik obawiał się zatem sytuacji, o której pisał Kazimierz Braun:

Przestrzeń i architektura teatralna, sposób zagospodarowywania terenu gry i scenografia oraz układ widowni są księgą, z której wyczytać można wiele informacji na temat struktur społecznych, politycznych, prądów umysłowych i życia duchowego każdej epoki czy środowiska; są modelem, w którym właściwości społeczeństw zostały zakodowane<sup>36</sup>.

Zastosowanie wspomnianych atrybutów scenograficznych oraz uczynienie bohaterem dramatu postaci historycznej sprawiłoby, że jej realizacja sceniczna zyskałaby swoistą wiarygodność:

[...] pozateatralne świadectwa [...] nadają przedstawionym na scenie fikcyjnym losom (nawet historycznych czy żyjących jeszcze, autentycznych) postaci gwarancję nie tylko autentyczności w ich jednostkowym wymiarze, ale nade wszystko – koniecznej społecznej reprezentatywności. Sceniczna fikcja staje się niemożliwą do zakwestionowania prawdą w chwili, kiedy odwoła się do argumentów spoza specyficznej dla niej sfery estetycznej ułudy, czyli do autentycznych dokumentów, kronik filmowych etc.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 1514, t. 289/9, k. 13-14.

<sup>35</sup> Tamże, k. 11.

<sup>36</sup> K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 181.

<sup>37</sup> M. Borowski, *Konstruowanie prawdy. O strategiach uwierzytelniania i efekcie realności w teatrze dokumentalnym*, w: *Oblicza realizmu*, Kraków 2007, s. 209.

Co ciekawe, opracowując „Informację instruktażową” urzędnicy zwracali uwagę nie tylko na newralgiczne treści w utworze, lecz także na potencjalne recenzje *Wodza*: „w których mogą być uwagi wychodzące poza tekst i temat sztuki oraz zamierzenia autora”<sup>38</sup>. Cenzurując dramat, jednocześnie odnotowano przemyślenia na temat jego, ewentualnej jeszcze, recepcji.

## *Maestro*

Dyskusję na temat kolejnej sztuki odnotowano w GUKPiW w schyłkowym okresie stanu wojennego. Wątek *Maestra* Jarosława Abramowa-Newerly’ego pojawia się w dokumentach cenzury przynajmniej trzykrotnie – w „Informacjach bieżących” ze stycznia 1983 r., „Informacjach o bieżących ingerencjach” z maja 1984 r. oraz „Skargach i wnioskach” z tego samego roku<sup>39</sup>. O ile w przypadku dwóch wymienionych wcześniej utworów i dokonanych w nich ingerencji chodziło o kwestie ideologiczne i historyczne, o tyle tu dostrzeżono niecenzuralność kwestii politycznych dotyczących nieodległej przeszłości.

Bohaterem utworu jest blisko stuletni, światowej sławy skrzypek, który po latach przyjeżdża do Polski<sup>40</sup>. Jego życie, między innymi ze względu na żydowskie pochodzenie, nie było w ojczyźnie łatwe. Wraz z żoną oraz towarzyszącymi mu asystentami, zostaje zakwaterowany w muzeum w Wilanowie, naprędce przekształconym w willę.

W tekście *Maestra*, który posłużył jako podstawa do stworzenia scenopisu, w styczniu 1983 r. zakwestionowano następujące wątki:

- stwierdzenia, że szczególnie uroczysty charakter wizycie mistrza

<sup>38</sup> AAN, GUKPPiW, sygn. 1514, t. 289/9, k. 14.

<sup>39</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 1721, t. 347/2, k. 144.; AAN, GUKPPiW, sygn. 1770, t. 354/6, k. 119-121.; AAN, GUKPiW, sygn. 2044, t. 414/5, k. 24.

<sup>40</sup> Abramow-Newerly, pracując nad sztuką, korzystał z pamiętnika Artura Rubinsteina, Ignacego Jana Paderewskiego i Haliny Rodzińskiej. Ponadto, jak przyznał dramaturg: „[...] Rubinstein [...] zdradzając prasie światowej chęć świętowania swego jubileuszu w Polsce – stał się (sam o tym nie wiedząc) autorem pierwszego pomysłu sztuki”. Zob. J. Abramow-Newerly, *Maestro*, Warszawa 1984, s. 133. Pianista po raz ostatni odwiedził Polskę w 1979 r.

nadaje „rząd”, aby zrehabilitować się w oczach gościa za chłodne przyjęcie zgotowane mu czternaście lat wcześniej;

- informację, że zaangażowany na czas wizyty dyrektor Muzeum w Wilanowie jest w rzeczywistości „majorem” służby bezpieczeństwa;

- określenia: „bibuła”, „protest”, „apel”, odnoszące się do papieru dyskretnie wsuniętego mistrzowi przez młodego opozycjonistę<sup>41</sup>.

Spektakl, po wprowadzeniu wymaganych przez cenzurę poprawek, zaprezentowano po raz pierwszy w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu 26 lutego 1983 r. W tym samym roku sztukę wystawiono także na scenie Teatru Polskiego w Warszawie, a także w ramach XXIII Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu. W urzędzie nie odnotowano, czy kolejne spektakle oparto na tych samych cenzorskich zaleceniach. Wspomniano natomiast o ocenie utworu oraz o tym, jak został odebrany przez publiczność:

Sztuka Abramowa z punktu widzenia cenzorskiego budziła wiele zastrzeżeń w Oddziale OUKPiW w Toruniu, natomiast podczas Festiwalu we Wrocławiu nie miała nawet pełnej widowni. Złe aktorstwo i reżyseria nie uwypukliły wyraźnie proponowanych przez autora problemów politycznych<sup>42</sup>.

*Maestro* został później wydany także drukiem. Nastąpiło to stosunkowo szybko, już w 1984 r., w serii współczesnego dramatu polskiego „Czytelnika”. Czy w tym wypadku urzędnicy byli bardziej liberalni? Odnaleziono dotychczas dwa cenzorskie sprawozdania, w których poruszono temat tej książki. W dokumentach nie zacytowano jednak wszystkich usuniętych fragmentów. By w pełni przekonać się, które ustępy zakwestionowała cenzura, porównano wątki sztuki wskazane w dokumentach GUKPiW z treścią książki.

Do druku dopuszczono kilka fragmentów zakwestionowanych wcześniej w scenopisach teatralnych realizacji dramatu. „Chłodne przyjęcie”, o którym pisał cenzor, stanowi nawiązanie do Marca 1968 r. W tekście pojawia się kilka podobnych aluzji. Na przykład wówczas, gdy tytułowy maestro, Orland

<sup>41</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 1721, t. 347/2, k. 144.

<sup>42</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 2044, t. 414/5, k. 24.

Steinberg, zwraca uwagę, że przed piętnastoma laty nie przyjęto go w Polsce z tak wielkimi honorami jak teraz, w 1983 r. „To był błąd, który teraz staramy się nadrobić”<sup>43</sup> – odpowiada Rafał, jedna z osób odpowiedzialnych za uroczystą wizytę muzyka. Ten sam bohater, rozmawiając później z żoną maestra, Eleonorą, mówi: „Lepiej witać w imieniu niż żegnać prywatnie. Jak to miało miejsce kiedyś... Na Dworcu Gdańskim”<sup>44</sup>. Nie ma wątpliwości, że w dalszym ciągu mowa o wydarzeniach z 1968 r. Kontynuację tego wątku daje się zauważyć również później, kiedy Steinberg wspomina: „Już ja wiem, jak wygląda lotnisko, kiedy się nic nie dzieje. Odlatywałem stąd. Pies z kulawą nogą mnie nie żegnał prócz garstki przyjaciół”<sup>45</sup>. Aluzje były zatem stosunkowo proste do odczytania. Mimo to, nie wykreślono ich z tekstu.

Z ingerencji zrezygnowano również w kilku innych, zdawałoby się, niecenzuralnych fragmentach. Wprawdzie nie odnotowano ich w materiałach GUKPPiW, jednak ich wydźwięk jest kontrowersyjny. Na przykład, niezrozumiałe są zdaniem Steinberga mechanizmy działania socjalistycznej gospodarki. Pretekstem do dyskusji na ten temat są wydawnictwa poświęcone słynnemu skrzypkowi. Chociaż jest na nie popyt („Gdybyśmy nawet potroili nakład, jutro zniknęłyby z półek”), to nic nie można zrobić z powodu „braku bazy”<sup>46</sup>. W akcie trzecim mowa jest z kolei o „reżymowej wódce”<sup>47</sup>. Liczne przykłady ingerowania w poezji czy prozie, czy też w innych spektaklach, pokazują, że z utworów wycinano fragmenty nawet ze znacznie bardziej błahych powodów. Ten natomiast pozostawiono bez zmian. Podobnie jak wątek protestujących studentów. Kontekst tej sytuacji jest tym bardziej tragikomiczny, że manifestacja ma odbyć się podczas uroczystości wręczenia Steinbergowi doktoratu *honoris causa*, zaś na uroczystości będą obecni przedstawiciele mediów z „pięćdziesięciu siedmiu narodów świata”<sup>48</sup>.

W przekazanym GUKPiW scenopisie *Maestra*, na podstawie którego planowano realizację sceniczną, zakwestionowano wzmiankę o dyrektorze muzeum, w rzeczywistości agencie SB. Ten fragment został usunięty także

<sup>43</sup> J. Abramow-Newerly, *Maestro*, Warszawa 1984, s. 15.

<sup>44</sup> Tamże, s. 20.

<sup>45</sup> Tamże, s. 39.

<sup>46</sup> Tamże, s. 34.

<sup>47</sup> Tamże, s. 99.

<sup>48</sup> Tamże, s. 55.

z książki. Pozostawiono natomiast rozważania bohatera, podkreślające polityczne tło *Maestra*: „Zostawmy wolność, bądźmy pragmatykami. Jestem po filozofii i zgłębiłem to słówko. Wyjątkowo denne pojęcie. Służy każdemu, kto je wyinterpretuje. Lepiej trzymajmy się naszej ścieżki”<sup>49</sup>.

O tym, że w sztuce dokonano ingerencji, świadczą również inne fragmenty, dotyczące przekazania sławnemu skrzypkowi „bibuły” przez młodego opozycjonistę Henryka Żmurkę (również skrzypka, wcielonego jednak do wojska). Takie słowa, jak „apel” czy „protest” nie padają:

### **Żmurko**

[...] Nastroiliśmy. *odłącza podpórkę i wyjmuje spod niej ciasno złożoną kartkę maszynopisu. Podchodzi do Orlanda*

[...]

*podaje dyskretnie bibułę, którą Orland chowa do kieszeni. Dziękuję. I przepraszam. [...]*

### **Orland**

*wsadza rękę do kieszeni Co to jest?*

### **Żmurko**

Świadectwo prawdy, mistrzu.

### **Orland**

I myślisz, że świat usłyszysz? Kiedy on tak słucha od stu lat, biedaczek. I wciąż jest głuchawy... Ty giniesz, panie podchorąży, a on słyszy to, co chce. Wybiórczo. O, gdybyś mu pięknie zagrał – to tak. Ale to... wątpię...<sup>50</sup>

Jedynym słowem, które przetrwało w wydrukowanej wersji utworu, jest zatem „bibuła” (posiadająca jednoznaczne konotacje, wcześniej przecież zakwestionowana). Oprócz tego, pojawia się peryfraza oraz dłuższa wypowiedź Steinberga o metaforycznej wymowie.

<sup>49</sup> Tamże, s. 52.

<sup>50</sup> Tamże, s. 114-115, 121.



W *Maestrze* wprowadzono jedną, bardzo poważną ingerencję. W rozmowie Orlanda z przyjacielem z dawnych lat, Kajetanem usunięto obejmującą niemal stronę maszynopisu część dialogu. Fragment powinien znaleźć się po zdaniu: „Żartuję. *wyjmuje kopertę* Tu chcę przekazać na bratnią pomoc... Na twoje ręce” (część podkreślona także usunięto, zastępując słowami „*pro publico bono*”)<sup>51</sup>:

**Kajetan**

*śmieje się* To komuniści przed wojną tak to nazywali... Jak zbierali na MOPR<sup>52</sup>... Dawid.

**Orland**

No właśnie.

**Kajetan**

*poważnie* I po co on tam jechał idiota.

**Orland**

Fatalnie ulokował swoją miłość. Mój biedny brat Dawid.

**Kajetan**

Gdybyśmy go nie wyciągnęli z Berezy<sup>53</sup> – może by uniknął tej czystki? W czasie wojny te sądowe trójki<sup>54</sup> tak nie szalały. Wyroki były dużo mniejsze. Dziesięć lat. Piętnaście...

**Orland**

Mniejsze. Bon Dieu!

**Kajetan**

W każdym razie nie pod stienku. Siedziałem w celi śmierci, to wiem.

<sup>51</sup> J. Abramow-Newerly, *Maestro*, dz. cyt., s. 104.

<sup>52</sup> Międzynarodowa Organizacja Pomocy Rewolucjonistom, ros. *Международная организация помощи борцам революции (МОИП)*.

<sup>53</sup> Mowa o Miejscu Odosobnienia w Berezie Kartuskiej.

<sup>54</sup> Trójki NKWD – powołane w 1937 r. w ZSRR w celu przeprowadzania procesów sądowych w trybie przyspieszonym. Rozpatrywały głównie sprawy dotyczące działań „antykomunistycznych”.

**Orland**

Podziwiam cię. Ja bym nie wytrzymał.

**Kajetan**

Wytrzymałbyś. Jak człowiek musi, wszystko wytrzyma. Zresztą Rosjanie kochają muzykę. Podobnie jak Niemcy.

**Orland**

Niemcy by mnie spalili. Od tego się zaczyna.

**Kajetan**

Może nie? Może jako znany szczęściarz trafiłbyś na kolegę muzyka, a ten ulżyłby twej doli... Dodał pajdkę...

**Kajetan**<sup>55</sup>

A ty byś mu zagrał Bacha albo twojego przyjaciela, Rachmaninowa... Komendant też człowiek. Też chce się oderwać.

**Orland**

Cauchemar! Dobrze, że odchodzę. Nie chcę myśleć, co tu będzie za parę lat *wręcza kopertę* W każdym razie przekazuję pro publico bono<sup>56</sup>.

Fragment usunięto ze względu na negatywny wydźwięk – opis sytuacji w Rosji w latach 30. oraz w czasie drugiej wojny światowej, choćby nawiązanie do niezwykle wysokich wyroków, które wtedy wydawano. Pojawia się też wątek historii Rosji w odniesieniu do hitlerowskich Niemiec. Z kontekstu wypowiedzi bohatera wynika, że wybór pomiędzy tymi oboma krajami – w każdym wypadku – był tragiczny; jest to także metafora ówczesnych losów Polski.

Ingerencje cenzorskie wpłynęły zatem na kształt utworu w znaczącym stopniu. Zauważalne są skreślenia wynikające z politycznej interpretacji

<sup>55</sup> We fragmencie utworu zawartym w dokumentach zamieszczono dwie z rzędu wypowiedzi Kajetana. Być może omyłkowo pominięto odpowiedź Orlanda. Zob. AAN, GUKPPiW, sygn. 1770, t. 354/6, k. 120-121.

<sup>56</sup> Tamże.

tekstu, jednak jest ich mniej niż w wersji przedstawionej na scenie w 1983 r. Podejmując taką decyzję sugerowano się prawdopodobnie tym, że w wydaniu książkowym niewralgiczne fragmenty nie wybrzmiały tak wyraźnie, jak na scenie – wypowiedane w określonej tonacji. Na stanowisko urzędu mógł wpłynąć także fakt, że scenopis spektaklu analizowano w pierwszej połowie 1983 r., gdy obowiązywał jeszcze stan wojenny, zaś wersję zaproponowaną do druku – już po jego zniesieniu. W tych dwóch okresach cenzorzy odnosili się do innych przepisów, pewne wątki interpretowano zatem inaczej. Niemniej jednak, w okresie teoretycznie bardziej „liberalnym”, usunięto z książki długi, ważny dla wymowy utworu fragment.

*Maestro* ukazał się w stosunkowo wysokim nakładzie ponad dziesięciu tysięcy egzemplarzy.

### *Ołtarz wzniesiony sobie*

W przypadku *Ołtarza wzniesionego sobie* Ireneusza Iredyńskiego, w dokumentach GUKPiW odnaleziono dotychczas jedynie wzmiankę dotyczącą scenicznej realizacji utworu:

Teatr Polski [w Warszawie] zgłosił spektakl Ireneusza Iredyńskiego *Ołtarz wzniesiony sobie* (reżyser Jan Bratkowski). Z fragmentów tekstu sztuki nawiązujących do ważnych wydarzeń w kraju usunięto m.in.:

- stwierdzenie (podkreślone), iż w 1956 r. w Poznaniu „wybuchło powstanie robotnicze zgniecione czołgami”;

- opinie i sformułowania sugerujące głębokie zakorzenienie antysemityzmu w Polsce;

- uwagę, iż w marcu 1968 r. „chodziło tylko o wykorzystanie niechęci do Żydów, jako trampoliny do skoku po władzę dla frakcji”.

Polecono także skrócenie kończącej spektakl sceny samobójstwa bohatera – pacjenta zakładu psychiatrycznego, b. działacza politycznego<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 1913, t. 372/25, k. 4.

Głównym bohaterem dramatu jest Piotr M., mężczyzna, który był zarówno świadkiem, jak i uczestnikiem istotnych, a zarazem tragicznych w historii Polski wydarzeń z lat 50. czy 1968 r. Będąc studentem marzył o karierze pisarza, później jednak rozpoczął pracę jako cenzor w GUKP-PiW. Kolejne etapy życia związane z ważnymi przemianami społeczno-politycznymi w Polsce – doprowadzają bohatera do szaleństwa. Efektem tego jest budowa ołtarza, na którym Piotr M. chce popełnić samobójstwo. Mężczyznę stale otaczają zjawy, które przypominają mu o trudnym życiu, przytłaczają i wpływają na jego postępowanie. Taka wielowątkowa rozmowa bohatera z postaciami-widmami zdaje się wpisywać w strategię zastosowaną też w innych sztukach Iredyńskiego, określaną mianem „dialogu jako środka sprawowania władzy”<sup>58</sup>.

Lesław Eustachiewicz nazywa *Ołtarz*... „kulminacją [...] teatru Iredyńskiego”. Jest to, zdaniem badacza:

[...] gęsta od znaczeń aluzji i realiów historycznych synteza losów polskich po 1945 r. Walory dialogu, technika skrótu fabularnego, precyzyjna selekcja elementów reprezentatywnych przedstawianej rzeczywistości – to atuty artystyczne tekstu. Demon autodestrukcji indywidualnej i społecznej znalazł w eksperymencie dramaturgicznym materiał do pesymistycznych refleksji i tylko jedno wyjście z labiryntu epoki<sup>59</sup>.

Spektakl był w latach 80. stosunkowo popularny. Przywołane powyżej cenzorskie zalecenia dotyczyły premiery, która miała miejsce w Teatrze Polskim w Warszawie w listopadzie 1981 r. Dramat zaprezentowano także w ramach Teatru Polskiego Radia (czerwiec 1981 r.) oraz w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (grudzień 1982 r.) i Teatrze Polskim w Poznaniu (maj 1983 r.).

*Ołtarz wzniesiony sobie* jest kolejnym utworem, w którym dokonano skreśleń z przyczyn politycznych, a także niezgodnej z oficjalną linią partii wizją historii – w tym wypadku sięgano do jeszcze wcześniejszych wydarzeń, bo z lat 50. XX wieku.

<sup>58</sup> E. Wąchocka, *We władzy języka*, w: *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005, s. 125-126.

<sup>59</sup> L. Eustachiewicz, *Ołtarz wzniesiony demonom – Ireneusz Iredyński*, w: tegoż, *Dramaturgia współczesna 1945-1980*, Warszawa 1985, s. 343.

Można przypuszczać, że restrykcje zastosowano wobec wszystkich premier tej sztuki, a nawet je zaostrzono – przedstawienia w dwóch teatrach miały bowiem miejsce jeszcze przed wprowadzeniem stanu wojennego, zaś kolejne już wówczas, gdy obowiązywał. W utworze jest między innymi mowa o poznańskim Czerwcu oraz Marcu '68. W finalnej scenie zamieszczono natomiast wypowiedź podsumowującą rządu PRL.

Utwór Iredeńskiego ukazał się również drukiem. Oddano go do składowania w kwietniu 1984 r., ostatecznie ukazał się niemal rok później, na dziewięć miesięcy przed śmiercią autora.

Opisane w *Ołtarzu wzniesionemu sobie* wydarzenia, newralgiczne z punktu widzenia urzędników GUKPiW, mają charakter linearny. Akcja toczy się między innymi w przededniu „odwilży”, kiedy umiera Stalin. Bohater utworu, wówczas jeszcze chłopiec (sam Iredeński miał w 1953 r. czternaście lat) liczy na to, że z więzienia zostanie wypuszczony jego ojciec<sup>60</sup>. Natomiast trzy lata później: „w Poznaniu wybuchło powstanie robotnicze zgniecione czołgami”<sup>61</sup> – ten fragment to wyraźny przykład, że książkowe wydanie utworu cenzorzy potraktowali bardziej liberalnie niż realizację sceniczną. Zdanie, którego usunięcie zalecono przed premierą *Ołtarza...* w warszawskim Teatrze Polskim, zachowano bowiem w książce.

Kwestia, której nie pozwolono wypowiedzieć w teatrze aktorowi odgrywającemu rolę jednego z demonów prześladowających Piotra M., także znalazła się w książce. Dotyczyła antysemityzmu oraz wydarzeń Marca:

### Tartyk

Nie chodziło o Żydów, tylko o wykorzystanie społecznej niechęci do nich jako trampoliny do skoku po władzę dla frakcji<sup>62</sup>.

Kolejne wypadki mają duży wpływ na losy głównego bohatera i w efekcie – doprowadzają go do szaleństwa: osiągnięcie coraz wyższych stanowisk, zerwanie z ideałami młodości, dramat osobisty (rozstanie z żoną). Samobójstwo poprzedza zaś symboliczna scena – zjawy podsuwają Piotrowi M. jego własny życiorys. Bohater ma go zjeść... Trudno ocenić, czy finalną

<sup>60</sup> I. Iredeński, *Ołtarz wzniesiony sobie*, Warszawa 1985, s. 14-15, 20-21.

<sup>61</sup> Tamże, s. 36.

<sup>62</sup> Tamże, s. 70.

scenę – zgodnie z dawnymi zaleceniami cenzora – skrócono. Wydaje się wprawdzie niezbyt obszerna, jednak trudno określić jej wyraźne granice. Czy wówczas, gdy bohater pozostaje już sam na sam ze zjawami? A może później, kiedy mówi, że zaraz popełni samobójstwo? Kwestii tej, dopóki nie zostaną odnalezione materiały archiwalne dotyczące książkowego wydania *Ołtarza...*, nie da się rozstrzygnąć. Pewne jest natomiast, że zmiany wprowadzone w scenopisie dramatu miały inny charakter, niż w wydaniu książkowym.

## *Dżuma*

W „Ministerstwie Prawdy” zdawano sobie sprawę, że sceniczne adaptacje utworów prozatorskich mogą wybrzmieć „aktualnie”. Wiele zależało od odpowiednio sporządzonego scenopisu (będącego przecież wyimkiem z kilkusetstronicowej książki), gry aktorskiej czy wreszcie decyzji reżysera. Utwór, napisany nawet wiele lat wcześniej, mógł – w teatralnej odsłonie – stanowić trafny komentarz do rzeczywistości społeczno-politycznej.

W latach 1979-1983 w urzędzie wydano opinie o przynajmniej kilku znaczących utworach prozatorskich, które później były prezentowane na scenie: *Weselu raz jeszcze* Marka Nowakowskiego, *Dżumie* Alberta Camusa, *Oblędzie* Jerzego Krzysztonia, *Ciemnościach kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego czy *Cesarzu* Ryszarda Kapuścińskiego. Warto zaznaczyć, że cenzorzy nawet wówczas, gdy nie mieli zastrzeżeń, odnotowali ich wystawienie<sup>63</sup>.

Najciekawszym utworem spośród wymienionych wydaje się *Dżuma*<sup>64</sup>. W „Skargach i wnioskach” za 1983 r. znajduje się, między innymi, opracowanie z działalności OUKPiW we Wrocławiu, w ramach którego analizowano spektakle prezentowane w Teatrze Dramatycznym. Jednym z nich była adaptacja *Dżumy* w reżyserii Kazimierza Brauna.

W kontekście tej sytuacji niemal symbolicznej wymowy nabrała rozmowa R. Bieniasz z „Literaturnoj Gaziety” z reżyserem Georgijem

<sup>63</sup> W latach 1979-1990 w przypadku poezji i prozy postępowano inaczej. Utwór, który uzyskał pozytywną opinię w GUKPPiW, nie był odnotowywany. W dokumentach można odnaleźć tylko teksty, które oceniano lub zatrzymano.

<sup>64</sup> Albert Camus, *Dżuma*, adapt. K. Braun, 1983; premiera: 6 V 1983 r., Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu, reż. zespół pod kierunkiem Kazimierza Brauna.

Towstogonowem, opublikowana w maju 1981 r. w „Dialogu” pod tytułem *Powieść na scenie*. Twórca sformułował tezę, że teatr powinien być otwarty dla wszystkich rodzajów literackich; adaptacja nie może mieć jednak charakteru „uniwersalnego” i „schematycznego”. Po przełożeniu na język teatru, na przykład powieści, pojawia się kilka istotnych pytań: „Kto jest twórcą? Kto wykonawcą? Kiedy i w jaki sposób funkcje jednego przechodzą na drugiego?”<sup>65</sup> Najważniejsza jest zatem idea utworu. Tę, w wypadku adaptacji *Dżumy*, pomyślano metaforycznie.

Utwór, wystawiany na scenie w schyłkowym okresie stanu wojennego (maj – lipiec 1983 r.), był odbierany jako metafora aktualnej sytuacji politycznej. Jak odnotowano: „[*Dżuma* – W.G.] [...] była grana w stanie wojennym [...] bez większych reperkusji (prasowych, radiowych). Obecnie [...] zupełnie straciła na aktualności. Jest odbierana jak inne sztuki klasyczne”<sup>66</sup>. W dokumentach znajduje się też informacja, że sztuka została wystawiona „na wniosek KW PZPR”<sup>67</sup>.

W scenopisie wprowadzono zmiany z myślą o tym, by spektakl w jak najmniejszym stopniu przypominał o aktualnych wydarzeniach:

Teatr Współczesny we Wrocławiu przedstawił inscenizację *Dżumy* Alberta Camusa (adaptacja i reżyseria Kazimierz Braun). W porozumieniu z KW PZPR we Wrocławiu polecono dokonanie zmian polegających na:

- usunięciu z inscenizacji elementów mających stwarzać wrażenie związku epizodów sztuki z rzeczywistością Polski w okresie stanu wojennego (nadawanie z telewizora i przez głośniki zza otwartych okien komunikatów o stanie zarazy i wezwań do podporządkowania się zarządzeniom władz);
- dodaniu informacji o czasie i miejscu akcji (Oran, lata czterdzieste);
- usunięciu z epilogu sztuki anonimowego songu powstałego w 1980 r., na Wybrzeżu *Boże, jak długo jeszcze...*;
- wyeliminowania sceny rewidowania księdza zakończonej

<sup>65</sup> G. Towstogonow, *Powieść na scenie*, rozm. R. Bieniasz, przeł. kb., „Dialog” 1981, nr 5, s. 134-137.

<sup>66</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 2044, t. 414/5, k. 24.

<sup>67</sup> Tamże.

wyjęciem grypsu z brewiarza oraz tańca – walki szczurów – kelnerów ze szczurami-strażnikami symbolizującymi władzę.

Dodatkowo informujemy, że władze wojewódzkie postanowiły ograniczyć ilość spektakli (tylko dla kręgów profesjonalnych) oraz zrezygnować ze zwyczajowej oprawy propagandowej wokół tej inscenizacji<sup>68</sup>.

Wymowę *Dżumy* starano się „zneutralizować”: zezwalając na wystawienie niewielkiej liczby spektakli, jedynie dla wybranych widzów. Działania GUKPiW poniekąd przyniosły oczekiwane rezultaty, ponieważ obyło się bez medialnych „reperkusji”. Cenzor nie dodał jednak, że wobec utworu do lipca 1981 r. obowiązywał „zapis”<sup>69</sup>. O tym ostatnim aspekcie wspominał reżyser *Dżumy* Kazimierz Braun:

Istniał wprawdzie cenzuralny zakaz pisania o nim, ale i w prasie oficjalnej od tej reguły pojawił się wyjątek: Tomasz Raczek zrecenzował go wnikliwie w „Polityce” (6 VIII 1983), a następnie rzetelnie opisał w „Le Theatre en Pologne/ Theatre in Poland” (nr 1-2, 1984). *Dżuma* była zbiorową wypowiedzią całego teatru. Etyka i rzemiosło nie sły bodaj w tym przedstawieniu osobno<sup>70</sup>.

Na niewielkie powodzenie sztuki mógł wpłynąć również fakt, że zadebiutowała ona już w schyłkowym okresie stanu wojennego, gdy jego pierwotne obostrzenia zostały złagodzone. Wątek odciętego od świata, pogrążonego w walce z zarazą Oranu – w odniesieniu do sytuacji społeczno-politycznej połowy 1983 r. – nie mógł mieć takiej siły wyrazu, jak jeszcze kilka miesięcy wcześniej. W 1984 i 1986 r. *Dżumę* prezentował również Teatr Polskiego Radia. Spektakl, pod tytułem *Jeśli pewnego dnia w mieście szczęśliwym...*, wystawił zaś Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu w 1986 r.

Utworky dramatyczne, których cenzorskie perypetie oraz dzieje wydawnicze zaprezentowano w niniejszych rozważaniach, trafiły do GUKPPiW

<sup>68</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 1738, t. 347/19, k. 12.

<sup>69</sup> „Zapisy” zniesiono wraz z wprowadzeniem ustawy o cenzurze z 31 lipca 1981 r. Jednak w niektórych wypadkach, w zawołowanej formie, wciąż istniały. Ta druga wersja dotyczyła zapewne *Dżumy*.

<sup>70</sup> K. Braun, *O co szło teatrowi w czasach „wojny jaruzelskiej”*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 5, s. 7.



dwutorowo – najpierw jako tekst dramaturgiczny (lub scenopis), z myślą o wystawieniu w teatrze; następnie – jako propozycja wydawnicza (choć nie we wszystkich wypadkach). Kolejność ta zdaje się odpowiadać ówczesnej roli teatru: dzieła prezentowane na scenie nawiązywały do historii, a zarazem – stanowiły alegorię współczesności. Ich siła wyrazu była znacznie większa i aktualna właśnie w teatrze, w obliczu publiczności. Jak jednak pokazują działania cenzorów, zarówno scenopisy, jak i maszynopisy książek analizowano w urzędzie drobiazgowo.

Znacznie trudniejsze zadanie stało przed urzędnikiem nadzorującym proces kontroli utworu wystawianego w teatrze: musiał zwracać uwagę nie tylko na tekst, lecz również scenografię, muzykę, oświetlenie, ekspresję i intonację aktorów; nawet uważne zbadanie wszystkich tych aspektów nie mogło zagwarantować, że na późniejszych wystawieniach ingerencje zostaną wprowadzone<sup>71</sup>. Urzędnik musiał być także obecny na próbach, próbie generalnej czy premierze. Kontrola dramatów zgłaszanych do publikacji była podobna, jak w wypadku książek. Cenzor czytał utwór, zaznaczał i skreślał newralgiczne – jego zdaniem – fragmenty, następnie wydawał (lub nie) zgodę na druk.

Tematyka podejmowana przez twórców w latach 1979-1983 wpiisywała się, jak ujął Lesław Eustachiewicz, w „zwrot w stronę polskich tradycji barokowych, romantycznych i neoromantycznych jako najważniejszych źródeł inspiracji i kryteriów wartościowania emocjonalnego”<sup>72</sup>. Badacz pisał wprawdzie o tym w kontekście lat 1968-1980, jednak także w wypadku pierwszej połowy lat 80. tendencje te zdają się pozostawać aktualne. Odwoływano się do postaci ważnych dla polskiej historii (Grot, Rydz-Śmigły), istotnych wydarzeń (II wojna światowa); podejmowano także próby syntezy, jak Iredyński w *Oltarzu wzniesionym sobie*, życia w PRL-u – na przykładzie tragizmu jednostki. Nieco inny wymiar ma *Maestro* Abramowa-Newerly’ego, nawiązujący wprawdzie do dwudziestowiecznej polskiej historii, ale poddający refleksji konkretny jej wycinek: doświadczenie antysemityzmu. *Dżuma* z kolei była wielką metaforą

<sup>71</sup> Opisuję to w pewnym uproszczeniu, chcąc pokazać rolę cenzora w bardzo skomplikowanym procesie „przechodzenia” od tekstu do spektaklu. O przekładaniu utworu na język teatru pisał m.in. Patrice Pavis – *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, „Dialog” 1989, nr 8, s. 102-117.

<sup>72</sup> L. Eustachiewicz, dz. cyt., 147.

– zniewolenia, PRL-u, wreszcie – stanu wojennego, w kontekście którego mogła wybrzmieć najbardziej celnie i aktualnie. Utwory nie były na tyle dosłowne, by móc jednoznacznie mówić o ich „okolicznościowości”; jednak metafory i aluzje zwykle były czytelne. Rozszyfrowywali je cenzorzy, kontrolujący scenopisy, teksty oraz propozycje książkowe. Skupiali się w głównej mierze na tropach neoromantycznych właśnie, a także uważnie śledzili wątki historyczne, które potencjalnie mogłyby zostać odebrane przez publiczność jako nawiązania do bieżących wydarzeń. Utwory analizowano drobiazgowo, o czym świadczą skreślenia – inne w scenopisie, inne w wydanej już książce. Należy dodać, że takie podejście prowadziło nieraz do groteskowych sytuacji. Na przykład, w 1982 r., w Teatrze Małym w Warszawie planowano wystawienie *Domu tajemnic* Helmuta Kajzara. Jednym z elementów scenografii miał być włączony telewizor – cenzor obecny na próbie zalecił jednak jego wyłączenie w porze nadawania „Dziennika” oraz audycji publicystycznych poświęconych polityce<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> AAN, GUKPiW, sygn. 1682, t. 334/2, k. 118.

# Bibliografia.

## Cenzurowanie dramatu i teatru.

### Dramat i teatr w PRL

*1968/PRL/teatr*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek, M. Kościelniaka i G. Niziołka, Warszawa 2016.

Adamowski J., Kozieł A., *Cenzura w PRL*, w: *Granice wolności słowa*, pod red. G. Miernik, Kielce-Warszawa 1999.

*Aktualne problemy życia teatralnego, sezon 1983/84*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1983.

*Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, pod red. E. Kuźmy, M. Lalaka, Szczecin 1991.

Bafia J., *Prawo o wolności słowa*, Warszawa 1988.

Bagiński K., *Cenzura w Polsce*, Warszawa 1981.

Balicki S. W., Borysow W., Frołow V., *Na scenach polskich i radzieckich*, Warszawa 1977.

Barańczak S., *Czytelnik ubezwłasnowolniony: perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1983.

Bardijewska S., *Własna przestrzeń. Szkice o polskiej dramaturgii współczesnej*, Warszawa 1987.

Bates J. M., *Cenzura w epoce stalinowskiej*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1-2.

Bates J. M., *Cenzura wobec problemu niemieckiego w Polsce (1948-1955)*, w: *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, pod red. D. Dąbrowskiej, P. Michałowskiego, Szczecin 2002.

Bereś S., Braun K., *Rozdarta kurtyna*, Londyn 1993.

- Bikont A., Szczęsna J., *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006.
- Błoński J., *Cenzor jako czytelnik*, w: tegoż, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995.
- Braun K., *Teatr polski 1939-1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994.
- Brodala M., Lisiecka A., Ruzikowski T., *Przebudować człowieka. Komunistyczne wysiłki zmiany mentalności. Studia*, Warszawa 2001.
- Buchwald-Pelcowa P., *Edycje skażone – edycje oczyszczone*, w: *Autor, tekst, cenzura: prace na Kongres Słowistów w Krakowie w roku 1998*, pod red. J. Pelca, M. Prejsa, Warszawa 1998.
- Budrowska K., *Do wyższych ja rzeczy urodzon... – nieznany dramat przypisany Zofii Kossak*, w: *Lancetem, a nie maczugą. Cenzura wobec literatury i jej twórców 1945-1965*, Warszawa 2012.
- Budrowska K., *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL. 1948-1958*, Białystok 2009.
- Budrowska K., *Zatrzymane przez cenzurę. Inedita z połowy wieku XX*, Warszawa 2013.
- Byrski T., *Mój romans z kielecką milicją*, w: *O teatrze i dramacie*, pod red. E. Krasieńskiego, Wrocław 1989.
- Cenzura w PRL. *Relacje historyków*, pod red. Z. Romka, Warszawa 2000.
- Ciechowicz J., *O schematach socrealizmu*, w: *Pół wieku Teatru Wybrzeże. Przedstawienia (1946-1996)*, pod red. J. Ciechowicza, Gdańsk 1998.
- Ciećwierz M., *Polityka prasowa 1944-1948*, Warszawa 1989.
- Csató E., *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*, Warszawa 1967.
- Csató E., *Walka o realizm socjalistyczny w polskim teatrze*, „Myśl współczesna” 1950, nr 10.
- Czarna księga cenzury*, Londyn 1977, t. 1-2, bez autora.
- Czterdzieści lat Teatru Współczesnego w Warszawie*, pod red. J. Adamowicz, J. Godlewskiej, Warszawa 1990.
- Degler J., „*Ostatni podryg*” cenzury w PRL-u. *O niedosłej prapremierze „Nienasyceńca” Witkacego*, w: *Pośród spraw publicznych i teatralnych: Marcie Fik przyjaciele, koledzy, uczniowie*, pod red. M. Napiontkowej, J. Krakowskiej-Narożniak, Warszawa 1998.
- Dokumenty do Dziejów PRL. Główny Urząd Kontroli Prasy: 1945-1949*, oprac. D. Nałęcz, Warszawa 1994.

- Drewnowski T., *Cenzura w PRL a współczesne edytorstwo*, w: *Autor, tekst, cenzura: prace na Kongres Slawistów w Krakowie w roku 1998*, pod red. J. Pelca, M. Prejsa, Warszawa 1998.
- Drygalski J., Kwaśniewski J., *(Nie)realny socjalizm*, Warszawa 1992.
- Dunin J., *Upadek cenzury w Polsce*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 2003, z. 11.
- Dziewulska M., *Teatr zdradzonego przymierza*, Warszawa 1985.
- Eisler J., *Marzec 1968. Geneza. Przebieg. Konsekwencje*, Warszawa 1991.
- Eustachiewicz L., *Dramaturgia polska w latach 1945-1977*, Warszawa 1979.
- Eustachiewicz L., *Dramaturgia współczesna 1945-1980*, Warszawa 1985.
- Falkiewicz A., *Teatr, społeczeństwo*, Wrocław 1980.
- Fijałkowska B., *Borejsza i Różański. Przyczynek do dziejów stalinizmu w Polsce*, Olsztyn 1995.
- Fijałkowska B., *Polityka i twórcy (1948-1959)*, Warszawa 1985.
- Fik M., *Cenzor jako współautor*, w: *Literatura i władza*, pod red. B. Wojnowskiej, Warszawa 1996.
- Fik M., *Film a cenzura. Z archiwum Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11.
- Fik M., *Kultura polska 1944-1956*, w: *Polska wobec przemocy. 1944-1956*, pod red. B. Otwinowskiej i J. Żaryna, Warszawa 1996.
- Fik M., *Kultura polska po Jalcie, kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989.
- Fik M., *Misje i przypadki powojennego teatru*, „Twórczość” 1979, nr 10.
- Fik M., *Przeciw, czyli za*, Warszawa 1983.
- Fik M., *Reżyser ma pomysły*, Kraków 1974.
- Fik M., *Sezony teatralne*, Warszawa 1977.
- Fik M., *Teatr w czasie przełomu październikowego*, w: *Metamorfozy. „Piękni, dwudziestoletni, źli”*, Materiały z sesji popularnonaukowej i spotkań autorskich Sanok 13-20 czerwca 1993, Sanok 1995.
- Fik M., *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Warszawa 1981.
- Franke A., *Z akt cenzury: „Kłątwa” 1952*, „Dialog” 1995, nr 5.
- Friszke A., *Opozycja polityczna w PRL 1945-1980*, Londyn 1994.
- Głowiński M., *PRL-owskie mity i realia*, w: *Spór o PRL*, wstęp P. S. Wandycz, Kraków 1996.
- Głowiński M., *Rytuał i demagogia. Trzynaście szkiców o sztuce*

- zdegradowanej*, Warszawa 1992.
- Granice wolności słowa: materiały z konferencji naukowej, Kielce 4-5 maja 1995*, pod red. G. Miernik, Kielce-Warszawa 1999.
- Greń Z., *Godzina przestrogi. Szkice z teatru. 1955-1963*, Kraków 1964.
- Greń Z., *Teatr i absurdy*, Warszawa 1967.
- Hausbrandt A., *Z badań statystycznych nad teatrem Polski Ludowej*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 3-4.
- Heska-Kwaśniewicz, *Przed czym chciano ochronić młodego czytelnika w PRL-u?, czyli o czystkach w bibliotekach szkolnych lat 1949-1953*, w: *Młody czytelnik w świecie książki, biblioteki i informacji*, pod red. K. Heiskiej-Kwaśniewicz, I. Sochy, Katowice 1996.
- Hirszowicz M., *Pułapki zaangażowania. Intelktualiści w służbie komunizmu*, Warszawa 2001.
- Horzyca W., *O dramacie*, Warszawa 1969.
- Hübner Z., *Polityka i teatr*, Kraków 1991.
- Jarmułowicz M., *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003.
- Jarosiński Z., *Literatura lat 1945-1975*, Warszawa 1997.
- Jarosiński Z., *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999.
- Kalemba-Kasprzak E., *Prometeusz z przepiórką: dramaty Stefana Żeromskiego – od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000.
- Kalemba-Kasprzak E., *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955-1957*, Wrocław 1991.
- Kelera J., *Wrocław teatralny 1945-1980*, Wrocław 1983.
- Kempa A., *Literatura źle obecna*, „Poradnik Bibliotekarza” 1989, nr 5.
- Kersten K., *Między wyzwoleniem a zniewoleniem. Polska 1944-1956*, Londyn 1993.
- Kersten K., *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-1948*, Warszawa 1985.
- Kierczyńska M., *Spór o realizm*, Warszawa 1951.
- Kisielewski T., *Październik 1956. Punkt odniesienia. Mozaika faktów i poglądów. Impresje historyczne*, Warszawa 2001.
- Komorowska M., *Kronika teatrów muzycznych PRL, lipiec 1944 – czerwiec 1989*, Poznań 2003.
- Komunizm. Ideologia, system, ludzie*, pod red. T. Szaroty, Warszawa 2001.
- Kondek S. A., *Papierowa rewolucja. Oficjalny obieg książek w Polsce*

w latach 1948-1955, Warszawa 1999.

Kondek S. A., *Władza i wydawcy. Polityczne uwarunkowania produkcji książek w Polsce w latach 1944-1949*, Warszawa 1993.

Kościewicz K., *Żeromski socrealistyczny? O adaptacji scenicznej „Grzechu” z 1951 roku dokonanej przez Leona Kruczkowskiego*, w: *Stefan Żeromski. Kim był? Kim jest?*, pod red. Z. J. Adamczyka, Kielce 2015.

Krajewski A., *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975-1980)*, Warszawa 2004.

Kramkowska-Dąbrowska A., *Śniadanie u cenzora. Wybrany aspekt edycji dramatów Janusza Krasińskiego*, „Sztuka Edycji” 2015, nr 1(7).

*Kultura w Polsce Ludowej*, pod red. T. Galińskiego, Warszawa 1966.

Lewandowicz-Nosal G., *Zerwana nić. Religijne sztuki teatralne dla dzieci w latach 1945-1950. Na tropie cenzury*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2014, vol. 12. *Literatura i władza*, pod red. B. Wojnowskiej, Warszawa 1996.

*Literatura przełomów politycznych 1956, 1968, 1981. Antologia w opracowaniu szkolnym*, wybór, wstęp, oprac. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2000. *Literatura w granicach prawa*, pod red. K. Budrowskiej, E. Dąbrowicz, M. Lulę, Warszawa 2013.

Machcewicz P., *Polski rok 1956*, Warszawa 1993.

Marczak-Oborski S., *Obszary teatru*, Wrocław 1986.

Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918-1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985.

Marczak-Oborski S., *Współczesna dramaturgia polska 1945-1959*, Warszawa 1960.

Marczak-Oborski S., *Życie teatralne w latach 1944-1964. Kierunki rozwojowe*, Warszawa 1968.

*Mogę już iść?* Rozmowa Zdzisława Pietrasika z Kazimierzem Dejmkiem, „Polityka” 1999, nr 21.

Michalczuk A., „*Teatr powinien być narzędziem Sprawy*”. *Wokół twórczości artystycznej Kazimierza Brauna*, w: „1984.” *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, pod red. K. Budrowskiej, W. Gardockiego, E. Jurkowskiej, Warszawa 2015.

Mojsak K., *Cenzura wobec prozy „nowoczesnej” 1956-1965*, Warszawa 2016.

Morawiec E., *Dramat i teatr socrealizmu 1949-1955*, w: *tejże, Seans*

- pamięci. Szkice o dramacie i teatrze*, Kraków 1996.
- Morawiec E., *Powidoki teatru. Świadomość teatralna w polskim teatrze powojennym*, Kraków 1991.
- Napiontkowa M., *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2012.
- Natanson W., *Godzina dramatu*, Poznań 1970.
- Natanson W., *Godzina teatru*, Warszawa 1962.
- Natanson W., *Szkice teatralne*, Kraków 1955.
- Nawrocki W., *Oczyszczanie księgozbiorów. Przyczynek do dziejów polityki kulturalnej*, „Życie Literackie” 1981, nr 49.
- Niecikowska M., *Aktor w teatrze socrealistycznym*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Aktor w świecie i teatrze” 1998, Seria Literacka V (XXV).
- Nycz R., *Literatura polska w cieniu cenzury*, „Teksty Drugie” 1998, nr 3. *Od października 1956 do grudnia 1970*, „Zeszyty Edukacji Narodowej” [cz. 1 *Wokół Października*; 1984 z. 3; cz. 2 *Mała Stabilizacja*; 1986].
- Osiński Z., *Teatr „13 Rzędów” i Teatr Laboratorium „13 Rzędów”. Opole 1959-1964, kronika-bibliografia*, Opole 1997.
- Paczkowski A., *Cenzura 1946-1949: statystyka działalności*, „Zeszyty Historyczne” 1996, z. 116.
- Paczkowski A., *Od sfalszowanego zwycięstwa do prawdziwej klęski. Szkice do portretu PRL*, Kraków 1999.
- Państwowy Teatr Wybrzeże 1981-1986*, pod red. R. Dymnej, H. Kasjaniuk, Gdańsk 1986.
- Pawlicki A., *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965-1972. Instytucja i ludzie*, Warszawa 2001.
- Październik 1956: pierwszy wyłom w systemie. Bunt, młodość i rozsądek*, pod red. S. Bratkowskiego, Warszawa 1996.
- Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, pod red. J. Kościeckiego, A. Brodzkiej, t. 1-2, Warszawa 1992.
- Polska krytyka teatralna lat 1944-1980. Zbliżenia*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1986.
- Prokop J., *Pisarze w służbie przemocy*, Kraków 1995.
- Prokop J., *Sowietyzacja i jej maski*, Kraków 1997.
- Prokop J., *Wyobrażenia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków 1994.
- Puzyna K., *Dramat 1955*, w: tegoż, *Syntezy za trzy grosze*, Warszawa 1974.



- Radzikowska Z., *Z historii walki o wolność słowa w Polsce (cenzura w PRL w latach 1981-1987)*, Kraków 1990.
- Rafalska D., *Między marzeniami a rzeczywistością. Tygodnik „Po prostu” wobec głównych problemów społecznych i politycznych Polski w latach 1955-1957*, Warszawa 2008.
- Siekierski S., *Książka literacka. Potrzeby społeczne i ich realizacja w latach 1944-1986*, Warszawa 1992.
- Skórzyński J., *Odwilż w cenzurze*, „Krytyka” 1991, nr 34/35.
- Słownik realizmu socjalistycznego*, pod red. Z. Łapińskiego, W. Tomasika, Kraków 2004.
- Smulski J., *Ciągłość, czy kataklizm? Kilka uwag o cenzurze roku 1949 w procesie literackim*, w: *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku: materiały z sesji naukowej, Prądocin koło Bydgoszczy 7-9 maja 1996*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 1996.
- Sośnicki Z., *Czterdzieści lat teatrów dramatycznych Szczecina*, Szczecin 1985.
- Sudolski B., *O cenzurze z perspektywy doświadczeń edytora literatury romantyzmu*, w: *Autor, tekst, cenzura: prace na Kongres Słowistów w Krakowie w roku 1998*, pod red. J. Pelca, M. Prejsa, Warszawa 1998.
- Szczecin teatralny. Cz. 1. Twórcy, przedstawienia, festiwale*, pod red. L. Kaczyńskiej, Szczecin 2002.
- Teatr dramatyczny m. st. Warszawy, dawniej Teatr Domu Wojska Polskiego 1955-1958*, pod red. J. Kosińskiego, J. Ludawskiej, S. Marczaka-Oborskiego, K. Puzyny, Warszawa 1959.
- Teatr nowy w Łodzi 1949-1979*, pod red. S. Kaszyńskiego, Łódź 1983.
- Teatr Polski we Wrocławiu 50 lat*, pod red. T. Burzyńskiego, Wrocław 1996.
- Teatr w Polsce Ludowej*, pod red. A. Skalimowskiego, Warszawa 1982.
- Teatr-terytorium terroru. Kontrapunkt 2007*, pod red. J. Ciechowicza, M. Jarmałowicz, Szczecin 2008.
- Timoszewicz J., „*Motyl czarny i pękaty...*”:  *przyczynek do dziejów cenzury w PRL*, w: *Pośród spraw publicznych i teatralnych: Marcie Fik przyjaciele, koledzy, uczniowie*, pod red. M. Napiontkowej, J. Krakowskiej-Narozniak, Warszawa 1998.
- Timoszewicz J., Kral A. W., *Teatr Ludowy Nowa Huta 1955-1960*, Kraków 1962.
- Tomasik W., *Aparat bezpieczeństwa w literaturze polskiej okresu socrealizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3.

- Tomasik W., *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999.
- Tomir J., (właśc. M. Głowiński), *Dzieje romantyzmu w PRL-u (najkrótszy kurs)*, „Kultura Niezależna” 1987, nr 32.
- Torańska T., *Oni*, Londyn 1985 (Warszawa 1989).
- Trznadel J., *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Lublin 1993.
- Tubielewicz-Mattson D., *Polska socrealistyczna krytyka literacka jako narzędzie władzy*, Uppsala 1997.
- Tyszkiewicz B., *Lekcja „Dziadów” w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Inscenizacja Kazimierza Dejmka w dokumentacji państwowej cenzury*, w: „Sztuka czytania między wierszami”. *Cenzura w komunikacji literackiej w Polsce w latach 1965-1989*, red. K. Budrowska, M. Kotowska-Kachel, Warszawa 2016.
- Tyszkiewicz B., *Pod prąd. Jerzy Zawieyski wobec zmian w polityce kulturalnej państwa w latach 1945-1955*, w: *Lancetem, a nie maczugą. Cenzura wobec literatury i jej twórców 1945-1965*, Warszawa 2012.
- Wolicki K., *Teatr ludowy w Nowej Hucie. 1955-1963*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 3-4.
- Woźniakowski K., *Między ubezwłasnowolnieniem a opozycją. Związek Literatów Polskich w latach 1949-1959*, Kraków 1990.
- Wysińska E., *Teatr Nowy w Łodzi. 1949-1961*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 3-4.
- Zapisy cenzury z lat 1948-1955*, oprac. D. Jarosz, „Regiony” 1996, nr 3.
- Zawodniak M., „Żywy Mickiewicz”. *Socrealistyczny obraz wieszczka (kilka wstępnych uwag)*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej: praca zbiorowa*, pod red. E. Balcerzana, W. Boleckiego, Warszawa 2000.
- Zawodniak M., *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*, Warszawa 1998.

# Indeks

## A

Abramow-Newerly Jarosław 210, 244-245, 249, 262, 270-273, 275, 283  
Adamowski Janusz 162  
Aleksander I, car 223  
Aleksander II, car 223  
Aleksandrowicz 161-162  
Andrzejewski Jerzy 161, 280  
Anouilh Jean 176  
Antczak Jerzy 163  
Arbuzow Aleksiej 248  
Axer Erwin 114-115, 122, 229

## B

Babel Izaak 121  
Bach Johann Sebastian 276  
Bajkowska Irena 130  
Baliński Aleksander 37  
Bałtuszis Józef 115, 117-118, 131  
Bałucki Michał 66, 111, 245  
Barba Eugenio 259  
Bardijewski Henryk 251-252

Bardini Aleksander 176  
Barecki Józef 171  
Bayard Jean-Francois Alfred 120  
Beaumarchais Pierre Augustyn Warren 51-52, 141  
Behczyzyc-Rudnicka Maria 63, 65, 131  
Beckett Samuel 245, 250  
Berger Juliusz 243  
Berman Jakub 18, 176  
Białoskórski Janusz 127  
Bida Antoni 24, 73-74, 84  
Bida Julia 17  
Biegański Wiktor 58, 119, 150  
Bielska Wanda 126  
Bieniasz R. 280-281  
Bierut Bolesław 32, 35, 93  
Bieżan W. 126  
Bikont Anna 135  
Biliński Wacław 166  
Bliziński Józef 120  
Błońska Gustawa 120

- Błoński Jan 188, 196-197  
Bohdanowicz Romana 208  
Bolesław Chrobry 223  
Bołtuć Irena 209, 220  
Bonaparte Napoleon 224  
Bondy Aleksander 120  
Bordowicz Maciej 252  
Borejsza Jerzy 43  
Borowicz Krystyna 163  
Borowski Karol 63, 119, 123  
Borowski Mateusz 270  
Borowy 34  
Brandstaetter Roman 63, 121  
Brandys Kazimierz 170  
Brandys Marian 170  
Bratkowski Jan 257, 277  
Braun Kazimierz 259, 263-264, 270, 280-282  
Brecht Bertold 155, 245  
Broderzon Mojżesz 243  
Brodzki Józef 111  
Broniewska Maryna 52  
Broniewski Władysław 64, 127  
Brucz Stanisław 41  
Brycht Andrzej 179  
Bryll Ernest 212-216, 229, 231, 239, 245-246, 252, 256-257  
Brzęczkowski Jerzy 64  
Buda Julia 131  
Budnik Magdalena 8, 260, 309  
Budrecki Lech 221, 226  
Budrowska Kamila 7, 10, 12, 24, 74, 133, 188, 260-261  
Bugajski Stanisław 241  
Bukowska Maria 190  
Burska Nina 57  
Bury Stanisław E. 251
- C**  
Calderon de la Barca Pedro 115, 124  
Camus Albert 262, 280  
Caragiale Ion Luca 119  
Chaberski Emil 37, 121  
Chełmиковski Jan 52  
Chęciński Jan 121  
Chiaureli Mikheil 55  
Chkhartishvili Lasha 265  
Chmielarczyk Maksymilian 41  
Chmielewski Tadeusz 119  
Chmurkowska Maria 127  
Cichła-Czarnańska Elżbieta 69  
Cieński Marcin 190  
Cierniak Jędrzej 125  
Cieszkowska Halina 119  
Cieślak Piotr 208  
Coward Noel 57, 63  
Cwojdziański Antoni 51-52  
Czachowska Jadwiga 17, 44  
Czannerle Maria 111, 117  
Czarnecki Henryk Tadeusz 237-238  
Czaykowska Irma 247  
Czechow Anton Pawłowicz 51-52, 58, 63, 66, 111, 117, 131, 248  
Czekańska-Heymanowa Róża 130  
Czerny-Stefańska Halina 147  
Czyński Kazimierz 117-118
- D**  
D'Usseau Arnaud 130  
Daczyński Stanisław 50, 119

- Daněk Oldřich 244  
Dąbrowa 54  
Dąbrowicz Elżbieta 260  
Dąbrowski Bronisław 114, 122, 213, 242  
Dąbrowski Witold 183  
Degler Janusz 187-190, 194  
Dejmek Kazimierz 8, 51, 115, 121, 164, 203-204, 210, 241, 251, 254-256  
Dembowski Mieczysław 234  
Derbień Jan 114  
Derbień-Gorczycka Joanna 114, 120  
Dmochowska Aleksandra 262-263  
Dmochowski Mariusz 177, 234, 236, 263  
Dobraczyński Jan 38  
Dobrowolski Jerzy 243  
Dobrowolski Stanisław Ryszard 39, 41, 221  
Dołęga-Mostowicz Tadeusz 38  
Dołęgowski 127  
Domański 61  
Domański Marek 112, 114, 116, 119, 167, 209, 246  
Domosławski Marian 57  
Dostojewski Fiodor M. 174-175, 184  
Drda Jan 117  
Dreiser Teodor 154  
Drewicz 127  
Drozdowski Bohdan 164, 166, 184-185  
Drucki-Lubecki Ksawery 172  
Drzewiecka Stanisława 180  
Dubowicz Irena 56, 65  
Dumitraško K. 128  
Dunajewski Izaak 119, 128  
Dunin-Markiewicz Kazimierz 63  
Duras Marguerite 250  
Dürrenmatt Friedrich 245  
Duszyk Adam 55
- E**  
Einstein Albert 200  
Eisler Jerzy 163  
Éluard Paul [właśc. Eugène Émile Paul Grindel] 44  
Ephraim Lessing Gotthold 122  
Eustachiewicz Lesław 278, 283
- F**  
Fajko Aleksiej 124  
Fast Howard 154  
Fibich Zdzisław 56, 65, 68, 81  
Fiedler Arkady 44  
Fijewska Barbara 232  
Fik Marta 25, 38-39, 73, 92-93, 112, 261  
Filipski Ryszard 179  
Flaszen Ludwik 259  
Flukowski Stefan 37, 188, 193  
Fogg Mieczysław 127  
Franciszek Józef 117  
Fredro Aleksander 14, 51, 61, 66, 119, 130, 220, 245  
Frisch Max 246
- G**  
Galicz Aleksandr Arkadjewicz 37, 57  
Galiński Grzegorz 126

- Galis Adam 115, 122  
 Gall Iwo 65  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 44  
 Gaulle Charles de 176  
 German Jurij 124  
 Gilbert Jean 56  
 Giraudoux Jean 38, 209, 244  
 Gogol Nikołaj Wasiljewicz 50, 52, 64, 111  
 Gomolicki Leon 111  
 Gomułka Władysław 32, 162-163, 176  
 Gorbatow Borys 124  
 Gorki Maksim [właśc. Aleksiej Maksimowicz Pieszkow] 41, 111-112, 114, 119  
 Gow James 130  
 Gozdawa Zdzisław 218  
 Gozzi Carlo 217-218  
 Górska-Szajewska Aleksandra 209  
 Graszewicz Marek 190  
 Gribojedow Aleksandr 114, 118  
 Grindel Eugène Émile Paul [zob. Éluard Paul]  
 Grochoczyński Tomasz 208  
 Grochowiak Stanisław 180, 185, 245, 252  
 Grodzieńska Stefania 177  
 Groński Ryszard Marek 262, 267-268, 270  
 Grossówna Helena 49  
 Grotowski Jerzy 259-260  
 Gruszczyński Krzysztof 120  
 Gruza Jerzy 163  
 Grywińska Irena 37, 120  
 Grzybowska Maria 135, 141-143, 151  
 Grzymała Siedlecka A. 65  
 Gulska Irma 220
- H**
- Hanusz Karol 144  
 Hanuszkiewicz Adam 156, 158, 163, 257  
 Havel Václav 209, 250  
 Hejnowicz Janusz 219  
 Hemar Marian 57, 120  
 Hemingway Ernest 154  
 Hen Józef 170  
 Herholz Norbert 233  
 Herling-Grudziński Gustaw 160  
 Hertz Paweł 114, 183  
 Hesse-Bukowska Barbara 147  
 Hitler Adolf 47, 229  
 Hochhuth Rolf 245  
 Holzchuher Horst 121  
 Hołuj Tadeusz 39, 51  
 Horzyca Wilam 37, 63, 119, 123, 272  
 Hübner Zygmunt 190  
 Hulewicz Jerzy 259  
 Hussakowski Bogdan 239  
 Huxley Aldous 199
- I**
- Idziński Marcin 232  
 Ionesco Eugène 199, 245, 250  
 Ireedyński Ireneusz 209, 262, 277-279, 283  
 Isajew Konstanty 37, 57  
 Iwaszkiewicz Jarosław 64, 121

**J**

Jabłonkówna Maria Leonia 115, 120  
Jabłonowski Marek 26  
Jaksztas Antoni 43, 46  
Jakubowska Jadwiga 37  
Jan III Sobieski 223  
Janicki Tadeusz 218  
Janowski Włodzimierz 26  
Januszewska Hanna 120  
Jarema Władysław 124  
Jarmułowicz Małgorzata 20, 93, 98,  
259-260  
Jarocki Jerzy 256, 264  
Jarosz Dariusz 188  
Jastrun Mieczysław 183  
Jastrzębiec-Kozłowski Czesław 51,  
63  
Jastrzębska Zuzanna 172  
Jastrzębski Jerzy 190  
Jaszcz [zob. Jan Alfred Szczepański]  
Jędrusik Kalina 165  
Jodełka-Burzecki Tadeusz 189-190,  
193, 197  
Joyce James 246  
Jurandot Jerzy 177-178  
Juraszek Zygmunt 65

**K**

Kafka Franz 199  
Kajzar Helmut 224, 256, 284  
Kálmán Imre 57, 126  
Kamińska Ida 53  
Kanicki Ireneusz 164, 208, 221, 226  
Kantor Tadeusz 189  
Kapuściński Ryszard 262, 280

Karczewski Zdzisław 54, 57, 122,  
142, 149  
Karpowski Tadeusz 21, 26, 29-30,  
60, 62, 78, 83, 88, 92  
Karwicky Ryszard 171  
Kaźmierczak Barbara 178  
Kąkolewski 70, 86  
kb. 281  
Kellner Irena 171  
Kierczyńska Melania 37  
Kierski Bogdan [zob. Ludwik  
Sempoliński]  
Kijowski Andrzej 242  
Kilkowska Barbara 238  
Kisielewski Stefan 160, 162, 170  
Kitschman Anda 125  
Kochanowicz Jan 41, 119  
Koenig Jerzy 164  
Kołoniecki Roman 43  
Komarnicki Lech 218  
Kondek Stanisław Adam 160  
Kondratiew I.K. 128  
Konic Andrzej 167  
Kopalin Ilja 54  
Kopalko Zbigniew 251  
Kopecký Jan 220  
Korcelli Kazimierz 155, 161, 163, 184  
Kordziński Roman 231, 257  
Korniejczuk Aleksander 130  
Korzeniewski Bohdan 118, 122  
Kościewicz Katarzyna 8, 309  
Kotowska-Kachel Maria 245  
Kozak Primož 226  
Kozieł Andrzej 162  
Kozłowska Elżbieta 12, 34, 61, 65,

- 70-72, 80, 82, 85-87  
 Kozubski Jerzy 126  
 Koźmian Stanisław 52, 63  
 Kramkowska-Dąbrowska Agnieszka 260  
 Krasicki Jerzy 238  
 Krasiński Edward 245, 252, 279  
 Krasiński Janusz 280  
 Krasnowiecki Władysław 41  
 Krasoń Patrycja 8, 30, 281  
 Krasowski Jerzy 170-171, 174, 210, 212  
 Krawczykowski Zbigniew 50  
 Kreczmar Jan 39, 230  
 Kreczmar Jerzy 39, 230  
 Kruczkowski Leon 39, 118, 121, 247  
 Kruszyńska Maria 46  
 Krzemień Teresa 173  
 Krzemiński Władysław 52, 115  
 Krzysztoń Jerzy 234, 280, 282  
 Krzywicka Irena 115  
 Krzywoszewski Stefan 66  
 Kukułczanka Jadwiga 176  
 Kulisz Mykoła Hurewycz 251  
 Kuniński Ziemowit 127  
 Kuraś Marzena 279  
 Kurek Jalu 69  
 Kuroczkin Władimir 218  
 Kuryluk Karol 15  
 Kuśmierek Józef 209
- L**
- Lachowicz Antoni 117, 130  
 Lafitte Jean 131  
 Laskowska Wanda 48, 86-87
- Latowicz Karol 243  
 Lehar Franz 56  
 Lenart Józef 234-235  
 Lenin Włodzimierz Iljicz 111, 142  
 Leonow Leonid 209  
 Leszczyński 56, 60, 81  
 Lewandowska Irena 183  
 Lewandowski Jan F. 172  
 Lipińska Olga 182  
 Lipiński Eryk 43  
 Lis Tadeusz 208  
 Lisowski-Lubicz Juliusz 119  
 Lloyd George David 224  
 Lope de Vega [właśc. Felix Lope de Vega y Carpio] 97  
 Lubecki Władysław 125  
 Ludkiewicz Stanisław 182  
 Luke Peter 257  
 Lutowski Jerzy 112, 114, 118, 120, 136, 138, 142, 234,
- Ł**
- Ładosiówna Irena 117  
 Łastawiecki Kazimierz 234  
 Ławreniew Borys 122  
 Łepkowska Tomira 208  
 Łojek Jerzy 171  
 Łomnicki Tadeusz 51-52, 115  
 Łopuszek 61  
 Łuczaj Tadeusz 49  
 Łukasz Ewangelista 142
- M**
- McCarthy Justin Huntly 66  
 Maciąg Rafał 242



- Maciąg Włodzimierz 213  
Madej Donka 242  
Magnicki Konstanty 66  
Magnier Claude 245  
Mak Zbigniew 242  
Makarenko Antoni 114-115, 120-121  
Maksimow Władimir J. 182-183  
Maksymowicz Dewilla Cecylia Lilianna 65  
Malinowski Jerzy 258  
Maliszewski Aleksander 37, 57, 63, 117, 120, 131  
Małkowska Hanna 63  
Małkowski Witold 115  
Mandalian Andrzej 183  
Mandelsztam Nadieżda J. 182  
Mandelsztam Osip E. 183  
Mann Thomas 219-220  
Maquier Thomas 245  
Marczak-Oborski Stanisław 38, 156, 164  
Margo I. 126  
Marivaux Pierre Carlet de Chamblain 41  
Markiewicz Henryk 111  
Marks Karol 197  
Markuszewski Jerzy 170  
Maśliński Józef 124  
Maupassant Guy de 130  
Mdiwani Georgi 120  
Meissner Krystyna 209  
Meller Marian 37  
Messal Lucyna 56  
Micińska Anna 197  
Miciński Tadeusz 209  
Mickiewicz Adam 180, 203, 210, 222, 230  
Mieczynski Mieczysław 118  
Miernik Iwona 42, 54, 109, 137-138  
Międzyrzecki Artur 183  
Mikke Jerzy 170-172, 184  
Mikołaj I 223  
Mikołajska Halina 170  
Milewski Jerzy 176  
Miller 50, 78, 80  
Miller Arthur 154  
Milska Anna 111  
Milski Stanisław 115, 118  
Milutin Jurij 218  
Miłosz Czesław 23, 160, 194, 199, 264  
Mirska 127  
Mochacki Maurycy 160, 170-174, 184  
Moczar Mieczysław 221  
Molier [właśc. Jean Baptiste Poquelin] 66, 112, 120, 245  
Mondschein Józef Gabriel 131  
Moniuszko Stanisław 121  
Morawiec Elżbieta 213-214, 264  
Morstin Ludwik Hieronim 39, 124  
Moryciński Hugon 50, 58  
Moszczeńska Izabela 67  
Mrozek Sławomir 160, 208, 242, 245  
Mularczyk Andrzej 182  
Myśliński Jerzy 162
- N**  
Nałęcz Daria 9, 15, 21-22, 49, 261  
Nałkowska Zofia 38, 209

- Napiontkowa Maria 11-12, 93, 96-97, 259  
Nastulanka Krystyna 37  
Natanson Wojciech 37  
Nexø Martin Anderson 131  
Niemirowicz-Danczenko Władimir 40  
Niewiarowicz Roman 238  
Niewiarowski Marian 124  
Norwid Cyprian Kamil 187  
Nowakowski Marek 210, 262, 280  
Nowakowski Stefan 84-85  
Nyczek Tadeusz 264
- O**
- O. Henry [właśc. William Sydney Porter] 160  
Odrowąż Janusz 43  
Olecki 15  
Ołędzki Aleksander 56  
Olszewski Henryk 161, 205, 253  
Olszewski Tadeusz 126  
Ordyński Ryszard 130  
Osiecka Agnieszka 232, 247  
Osóbka-Morawski Edward 18  
Osterwa Juliusz 38, 114  
Ostoja Stanisław 124  
Ostrowski Aleksandr Nikołajewicz 51, 63, 119, 122, 149, 248  
Otwinowski Stefan 51-52
- P**
- Paderewski Ignacy Jan 271  
Pajęczkowski 69, 72, 79  
Panecki Mieczysław 62, 64, 72, 80, 88  
Panzini Alfredo 59  
Pański Jerzy 23, 136, 155-156, 184  
Parszewska Eugenia 54, 56  
Pasternak Leon 118  
Patkowski Maciej 208  
Pavis Patrice 283  
Pawlicki Aleksander 10  
Pawłowska Z. 126  
Pawłowski Kazimierz 119  
Peiper Tadeusz 37  
Perz Jan 130  
Perzyński Włodzimierz 51  
Piasecki Bolesław 190  
Piątkowski Sebastian 55  
Picasso Pablo Ruiz 44  
Piechal Marian 119  
Pietraszkiewicz Danuta 50  
Pietrow Jewgienij Pietrowicz 37, 50, 58  
Pikiel-Samorewiczowa Irena 71  
Piłsudski Józef 160, 163, 194, 224  
Piotrowski Kazimierz 257  
Podkowa Jan [zob. Janina Skowrońska-Feldmanowa]  
Polanowski Tadeusz 218  
Pollak Seweryn 114, 183  
Pomorska Joanna 226  
Popławski Adolf 121  
Porajska Ewa 127  
Poreda Eugeniusz 114  
Poręba Bohdan 212  
Porter William Sydney [zob. O. Henry]  
Priestley John Boynton 66, 111  
Proskurnicki Bogdan 38, 115

- Prus Bolesław [właśc. Aleksander Głowacki] 111, 113, 117, 131, 245  
Prus Maciej 209  
Przybył Hieronim 180  
Puget Ludwik 43  
Putjanowski A. 120  
Puzyna Konstanty 187-191, 193-196, 199
- R**
- Rachmaninow Siergiej Wasilewicz 276  
Rachmanow Leonid 117, 131  
Raczek Tomasz 282  
Radiczkow Jordan 242  
Radwan Stanisław 264  
Radzikowska Zofia 260  
Rafałowska Barbara 131  
Rakowiecki Jerzy 217  
Raort W. [właśc. Józef Rappaport] 58, 111  
Rastawiecki Kazimierz 209  
Raszewska Magdalena 259  
Raszewski Zbigniew 135, 259  
Rene Ludwik 115  
Reniak Marian 167  
Rodziewicz A. 116  
Rodzińska Halina 271  
Roger Ferdynand 66  
Rojewski Jan 118, 125  
Rokoszowa Maria 111  
Romanowski Andrzej 176  
Romek Zbigniew 10, 13  
Rostworowski Karol Hubert 208  
Rowecki Stefan [pseud. Grot] 265, 267  
Różewicz Tadeusz 210, 244, 250, 252-253  
Rubinstein Artur 271  
Rudkowski Mieczysław 122  
Rudziński Witold 131  
Rudzki Kazimierz 120-121, 252  
Ruszkowski Ryszard 14  
Rybarski Leopold 112, 119  
Rychter Witold 120  
Rydel Lucjan 62  
Rydz Robert 58  
Rydz-Śmigły Edward 268-279, 283  
Rymkiewicz Jarosław Marek 183  
Ryss Eugeniusz 117, 131
- S**
- Sadowy Witold 163  
Safjan Zbigniew 247  
Salacrou Armand Camille 41, 131  
Samozwaniec Magdalena 17, 20  
Sarama Helena Anna 64, 71  
Sartre Jean Paul 199  
Sawan Zbigniew 114, 119-120, 141  
Schiller Friedrich 118  
Schiller Leon 61, 117, 122, 209  
Schurek Peter 57  
Sempoliński Ludwik 143  
Serkowska Maria 41  
Shakespeare William 51-52, 63, 112, 115, 119, 240, 245  
Shaw George Bernard 63, 112, 119, 123, 150, 241, 246,  
Sielicki Krzysztof 263  
Siemek Józef 206  
Sienkiewicz Henryk 5, 245

- Sienkiewicz Marian 171-172  
Sietkina Irina 54  
Simonow Konstanty Michajłowicz 37, 130  
Skoczkowa Regina 111  
Skowrońska-Feldmanowa Janina 117  
Skowroński Zdzisław 121-122, 130-131, 218  
Skuszanka Krystyna 212  
Sławin Lew 115, 120  
Słobodskoj Michał 117  
Słonimski Antoni 160, 170  
Słotwiński Józef 121, 130, 167, 177  
Słowacki Juliusz 38, 51-52, 57, 64, 245, 257  
Smoleń Bohdan 263  
Sniegierow Jewgienij K. 176, 185  
Sobieniowski Florian 63, 119, 150, 241  
Sojecki Stefan 43, 127  
Sokolski Jacek 190  
Sokorski Włodzimierz 23, 36, 97, 155-156, 158-159, 163, 184  
Solarz Wojciech 182  
Sołodar Cesar Samojłowicz 124  
Šrámek Fráňa 220  
Stalin Józef [właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili] 279  
Staliński Tomasz [zob. Kisielewski Stefan]  
Stanisławski Konstanty Siergiejewicz 40  
Stanisławska Stanisława 218  
Starewicz Artur 162  
Starzyński Stefan 224  
Stasiuk Karina 190  
Staszewski Czesław 118  
Stawar Andrzej 193, 199  
Stehlik Miłosław 121  
Steinbeck John 154  
Stern Anatol 117  
Stępień Waclaw 218  
Stokalska Jitka 254  
Stolarek Zbigniew 111  
Strasser Wilhelm 190-191, 197, 199, 202  
Straszewska Maria 208  
Streicher Julius 243  
Strzelecki Czesław 63, 65  
Stwora Jacek 178, 185  
Sumirski K. 122  
Suworow Aleksander 223  
Swietłow Michaił 120  
Swinarski Konrad 155, 209  
Szajna Józef 256  
Szałagan Alicja 17, 46, 209  
Szaniawski Jerzy 37, 40, 51-52, 54  
Szczepańska 82  
Szczepański Jan Alfred 131, 189  
Szczepański Ludwik 62  
Szczepański Maciej 171, 184  
Szczęsna Joanna 137  
Szczęsna Maria 65  
Szeligowski Tadeusz 121  
Szercowa 58, 60, 81-82, 87  
Szewczyńska Maria 39  
Szletyński Henryk 37  
Szpakowicz Czesław 121  
Szumańska Ewa 57, 63

Szuścik Jan 117  
Szwejlch Michał 243  
Szydłowska Mariola 259  
Szydłowska Natalia 208  
Szydłowski 15  
Szydłowski Roman 186  
Szymanowski Karol 121  
Szymańska Janina 173  
Szypulski Andrzej 181, 187

## Ś

Śladkowski Jerzy 125  
Ślękowa Ludwika 190  
Śniady Waclaw 130  
Średnicki Stanisław 122  
Światycka Renata 198-199, 202  
Świdorski Jan 242  
Świrszczyńska Anna 23, 39, 66, 118, 130

## T

Towstonogow Gieorgij 281  
Tank Herb 143  
Tarn Adam 115, 118  
Tarnowska Z. 146  
Terra-Kruszewska Krystyna 127  
Thomas Robert 245, 247  
Toeplitz Krzysztof Teodor 172-173  
Tołstoj Lew 122  
Torańska Teresa 137  
Towiański Andrzej 230  
Traugutt Romuald 222  
Treugutt Stefan 155  
Trzebiński Andrzej 251  
Turska Elwira 238

Tuwim Julian 45, 64, 66, 114  
Tychowa Lucyna 176  
Tyszkiewicz Barbara 8, 204, 309

## U

Ukleja Jerzy 120, 123  
Ulrich Leon 119  
Urbanowski Bohdan 282, 285, 287  
Urbanowicz Irena 186  
Uspienski Andriej 63, 65, 70, 131

## V

Verdiani Hanna 59  
Vogler Henryk 253  
Von Kleist Heinrich 50

## W

Walczak Jerzy 186  
Walden Jerzy 39, 57  
Wańkiewicz Melchior 259  
Wapiński Roman 66  
Warmiński Janusz 115, 121-122, 136, 143, 239, 251, 255, 257  
Warnecki Janusz 39, 119  
Waszczuk Stanisława 71  
Wat Aleksander 119  
Wązyk Adam 39  
Wąchocka Ewa 278  
Wiercińska Maria 121  
Wierciński Edmund 38, 243, 256, 280  
Wierzbička Maria 51, 80-81, 87  
Wiktorczyk Zenon 217-218, 231-232  
Wilczek Jan 156  
Wilkowski Jan 124

- Williams George 64  
 Williams Tennessee 245  
 Wilson Thomas Woodrow 224  
 Winczewski Stanisław 126  
 Wirecki 61-62, 79, 86  
 Wirski Juliusz 51-52, 62  
 Wirth Andrzej 284-285  
 Wisłowska Maria 31, 50, 58, 122  
 Wiszniewski Wsiewołod 122  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 8, 190-201, 242  
 Witkowski Andrzej 208, 243  
 Wojnicki Mieczysław 143  
 Wojnowicz Władimir N. 182-183  
 Wojnowska Bożena 281  
 Wojtczak Mieczysław 19, 259  
 Wojtowicz Agnieszka 259  
 Wolf Friedrich 130  
 Woliński 125  
 Wołkowska-Mergel Amelia 126  
 Wołłejko Czesław 178, 229  
 Wroncki Stefan 120  
 Wróblewska Wanda 39, 117, 174-175  
 Wyrzykowski Marian 177  
 Wysińska Elżbieta 92-93, 96-97  
 Wysocka Maria 55, 69, 82, 88  
 Wypiański Stanisław 39, 41, 51-52, 62, 66, 230  
 Wyszomirski Józef 63, 114, 120, 123, 131

## Z

- Zabłocki Franciszek 128  
 Zabłudowski Tadeusz 18, 24  
 Zajączkowski 53  
 Zamkow Lidia 120, 122, 230  
 Zapolska Gabriela 18, 20, 245  
 Zawadzki Aleksander 45  
 Zawieyski Jerzy 38, 51-52, 66, 180  
 Zawistowski Roman 52, 126  
 Zawisza Adam [zob. Edward Rydz-Śmigły]  
 Zdzitowiecki Witold 49  
 Zegadłowicz Emil 217-218  
 Zelwerowicz Aleksander 241  
 Zelwerowicz Krystyna 41  
 Zieja Jan 287  
 Zwierzchowski Henryk 128  
 Zychówna Jagienka 32  
 Zygałdo Tomasz 183

## Ż

- Żak Stanisław 180  
 Żeleński-Boy Tadeusz 52, 66, 120  
 Żeromski Stefan 50, 58, 113-114, 118, 195  
 Żeromski T. 111  
 Żmij Danuta 233  
 Żółkiewska Wanda 119, 125, 130  
 Żółkiewski Stefan 36, 38, 189  
 Żółtak Michał 76, 78, 80, 85, 87  
 Żukrowski Wojciech 221

## Summary

The publication *Drama and Theatre in GUKPPiW documents* is the second volume in the “Censorship in People’s Republic of Poland. Archival materials.” series published by the Ośrodek Badań Filologicznych nad Cenzurą PRL (Centre for Philology Research on Censorship in People’s Republic of Poland) in Białystok. The publication consists of studies on that topic as well as never-before published GUKPPiW (Main Office of Control of Press, Publications and Shows) documents from the Archiwum Akt Nowych (The Central Archives of Modern Records) in Warsaw.

The book comprises a collection of nine studies, all concerned with censorship in People’s Republic of Poland – in particular, the censorship of drama and theatre. Anna Artysiewicz investigates the conceptualizations of theatre and drama conceived in the first postwar biennium, basing her research on the protocols from the “censors’ briefings”. Kamila Burdrowska discusses a censors’ meeting which took place in February 1949. She uses a written record of the meeting to substantiate her claims. Krzysztof Boroda and Katarzyna Kościewicz supply spatial and statistical data regarding the theatrical performance censorship. Wiktor Gardocki takes a closer look at the GUKPPiW’s Theatre Department 1951 annual report. Using articles published in 1953 in “Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny” (Informational and Instructional Bulletin) as a source, Magdalena Budnik investigates the theatre criticism of the Stalin era. Grażyna Pawlak examines the censorship institutions’ attitude towards televised stage productions in years 1958-1989. Kajetan Mojsak explores the censors’ predicament which was Witkacy’s *Dramaty*. Barbara Tyszkiewicz, grounding her research in documents, probes into the institutional censorship of theatre and drama

in years 1968-1969 (therefore after the premiere of *Dziady* directed by Dejmek). Finally, Wiktor Gardocki examines the censorship institutions' activity – regarding drama and theatre – at the turn of 70s and 80s, as well as the Martial Law period.

According to laws introduced in Poland after World War II, every theatre group was required to be officially registered and public performances were put under government's supervision. Despite the poverty and ruin into which Poland had been cast in the aftermath of World War II, the theatre life sprung to life. Live theatrical performances momentarily became commonplace throughout the country. These performances were arranged by professional artists or, more frequently, by amateurs. Obviously, the censorship institutions initially were not able to control the burgeoning phenomenon. For each five thousand theatre groups, three thousand were unregistered; in most cases the performers weren't likely to willingly subject their productions to the censors' scrutiny. Official documents, cited in the book, reveal that the theatrical performances were local phenomena, occurring throughout municipalities and counties, and small towns across the country, with actors drawn primarily from local populations. These performances generally came from the repertoire of the pre-war professional entertainers and cabaret groups. They were plays which were performed in Polish theatres in the interwar period as well as religious drama. Most censors held these kinds of performances in low regard. In GUKPPiW briefings they were deemed as "petty bourgeoisie trash", an case in point of "religious" and "ecclesiastical" mentality.

Already by the late 1940s the Polish authorities had designed an effective way of dealing with undesirable messages in live performances. The first stage in the process involved compiling a list of plays and specifying which of them were allowed and which were not. The prohibited plays were not only illegal to perform on stage, they were also removed from bookshops. The next stage aimed at restricting freedom was the nationalization of the theatres as well as organizations involved in the production of live performances. The live performance censorship in People's Republic of Poland was rather unique. First, an institution had to sanction a play. Next, the institution would observe and direct the performance during the dress rehearsal: the censors closely supervised the line delivery, stage



movement, scenery, and music. The censors were specifically trained to pay attention to all the aforementioned elements of a performance. In order to strengthen the integrity of the censorial control system, the amateur theatre movement (which censors would refer to as “the jungle”) was subjugated to the state or political organizations. Additionally, in 1950 almost a thousand positions were expunged from the repertoire. With the introduction of mandatory licenses, issued by a respective Qualification Committee, the touring theatres were finally under the government’s control.

The communist authorities of the People’s Republic of Poland were well aware of the power of the spoken word enhanced by professional staging and actor’s gestures and facial expressions. They recognized the theatre’s power to influence the public and sought to harness that power and use it to disseminate the communist propaganda and, consequently, secure the citizens’ approval. This book offers an insight into those actions. It illustrates how the burgeoning theatre, entertainment industry, and circus, were all gradually subjugated through the censor’s orders and prohibitions. It also describes how the artistic circles, who faced growing oppression, would defend themselves against the government stigmatizing them as “agitators” in the “struggle for the socialist order in the new Poland”.

