

Magdalena Raszewska

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

WŁADZA I TEATR. WOKÓŁ *DZIADÓW* I MARCA'68

Właściwie można by zapytać, po co władzy potrzebny jest teatr. Dla splendoru? Dla wpływu? Bo wypada? Władza też lubi się pośmiać... Władza lubi „się pokazać”... Jako narzędzie oddziaływania...

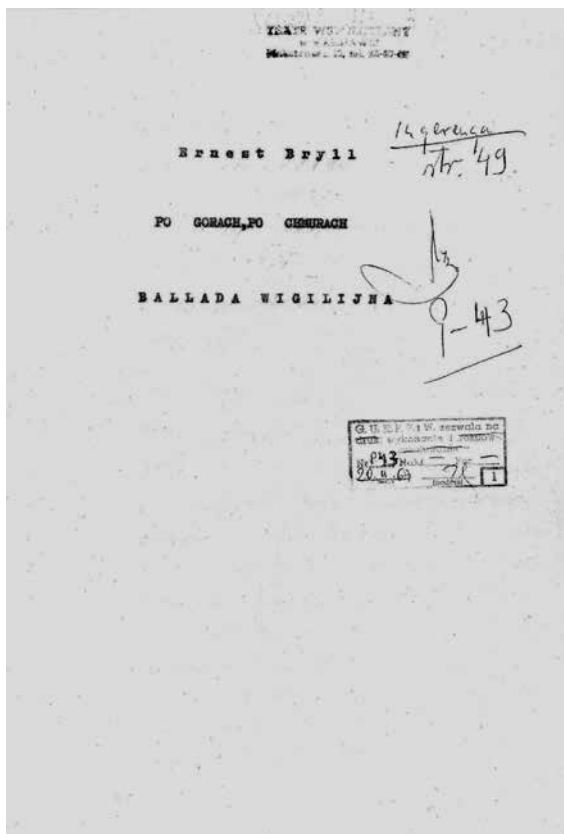
Ale teatr nie istnieje sam w sobie, jest zbiorowiskiem ludzkim i stoi za nim parę tysięcy lat historii. Żywi się światem, w którym istnieje i zgodnie z poglądem Shakespeare'a jest jego lustrem, a jak wynika z doświadczeń historycznych – bywa też aktywatorem. Iwona Kurz umieściła nasze dzisiejsze problemy między tysiącleciem chrztu Polski (alias: tysiącleciem państwa polskiego) a samospaleniem Jana Palacha na Václavskim náměstí.¹ Dla historyka teatru ten wyjątkowo burzliwy sezon teatralny, 1967/1968, rozpościerał się między wojną sześciodniową a praską interwencją z interwałem paryskiego maja. I jak u Iwony Kurz, miał uwertury i postscripta.

W takich konfiguracjach teatr, ten poważny, jeżeli nie chciał być li i jedynie „Syreną”, do tego świata musiał się wmieszać. I się mieszał; akurat w tym sezonie – wyjątkowo. Jak powiedział Stanisław Radwan, powołując się na Zygmunta Hübnera: „teatr jest także od myślenia, nie tylko od zabawiania”.

Wydarzenia wokół *Dziadów* na ogół znamy, choć do dziś można przeczytać taką masę zmyśleń, że zdumienie bierze, ale nie miejsce tu, by je prostować.² Zaznaczmy tylko dla porządku, że obok powszechnie znanej narracji o *Dziadach*

¹ Referat Iwony Kurz 1968. *Między chrztem (1966) a samospaleniem (1969)*, wygłoszony na konferencji zatytułowanej „1968/PRL/Teatr”, zorganizowanej w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie w dniach 17–18 XI 2014, opublikowany w tomie pokonferencyjnym *1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2016.

² Serię zmyśleń zapoczątkowała – zapewne nawet bez złej intencji – Irena Heppen tekstem *Pół jawa, pół sen*, „Res Publica” marzec 1988.



Ernest Bryll, *Po górach, po chmurach*, egzemplarz cenzury, 1969

i Marcu'68, tej związanej ze środowiskiem „komandosów” i lewą czy też liberalną stroną sceny politycznej, od paru lat pojawia się konkurencyjna, zdecydowanie prawicowa i nacjonalistyczna, prezentowana przede wszystkim przez Bohdana Urbankowskiego.³

Oczywiście, sprawa *Dziadów* nie zamykała osiągnięć władzy w sferze jej teatralnych zainteresowań w tym sezonie w Warszawie, bo choćby w samym Narodowym mamy jeszcze zdjęcie na próbie generalnej *Gyubala Wahazara* i pomysł zmiany tytułu *Ciężkie czasy* Michała Bałuckiego (1889!) najpierw na *Sąsiadów*, a potem na *Pana Lechickiego* (co Axer z zadumą skomentował w rozmowie: „a tu [w Dramatycznym] Szczepkowski chce wystawić *Idiotę*”...⁴). Szczepkowski nie tylko nie zagrał *Idioty*, ale podał się do dymisji, a nawet dwu: odmawiając potępienia

³ B. Urbankowski, *Ścieżka nad drogami. Fraktale*, Kraków 2013.

⁴ Z. Raszewski, *Raptularz 1967/68*, Warszawa 1992, s. 54.

Dejmka, zrezygnował z przewodniczenia Związkowi Zawodowemu Pracowników Kultury i Sztuki i w kwietniu 1968 na własne życzenie przestał być dyrektorem Teatru Dramatycznego, gdyż władze zażądały wyrzucenia kierownika literackiego, Andrzeja Kijowskiego, który był jednym z głównych autorów rezolucji literatów.⁵

W następnym sezonie do tego dochodzą jeszcze liczne i „eliminacje”, i „wyingerowania” (eufemizmy stosowane przez cenzurę), z czego najbardziej widowiskowe są ingerencje w *Po górach, po chmurach* Brylla u Axera, zarówno spodziewane rutynowe, przedpremierowe, jak i nadzwyczajne popremierowe poprawki z inspiracji KW PZPR (barwna opowieść Macieja Englerta naprawdę warta była wysłuchania⁶) – są protokoły w Milanówku czyli w placówce Archiwum Miasta Stołecznego Warszawy. Urzędnicy stwierdzają na marginesie:

usunięto tekst „Opowieść diabła”, który na próbie generalnej [...] nie brzmiał aluzyjnie. Okazało się jednak, że aktor [Cz. Wołejko] na przedstawieniach zmienił interpretację i tekst uzyskał ostrą aluzyjność. Na przykładzie Teatru Współczesnego [...] widzimy, że zaskakiwanie w ostatniej chwili dodatkowym tekstem oraz celową interpretacją tego tekstu przez aktora, jak też odbieranie przedstawienia przy pustej widowni prowadzi do omyłek cenzorskich.⁷

Na czym polega owo „zaskakiwanie” i skąd nerwowość cenzury? „Opowieść diabła” nie pochodziła z integralnej, drukowanej wersji dramatu⁸, lecz została dopisana przez autora w trakcie prób, na prośbę Teatru. Owa „Opowieść” była patetycznym, stylizowanym na *Redutę Ordona* monologiem Diabła, wygłaszanym na początku drugiego aktu przed kurtyną – a więc została w sposób szczególnie wyeksponowana. Była też niesamowicie śmieszną (w zderzeniu formy i treści) i jadowitą satyrą na totalną degenerację norm społecznych, konformizm, manipulowanie społeczeństwem, „wymianie” elit. Bryll nie poprawiał pierwszej wersji, „wyingerowanej” w całości, lecz napisał nową, kończącą się również dość zjadliwie, z parafrazą cytatu ze Słowackiego jako pointą:

Zatem urywam ogon. Precz! Te czarne pióra
w których zawarta jest diabła natura
rzucam na wiatr... Choć boli to samo skubanie
ale jak wiele można zyskać za nie...
Skubmy się a dokładnie, choć z kupra samego
wyrwijmy puch najmniejszy dla życia rajskiego
Odpilowujmy rogi, odrzućmy kopyta
O raju utracony – ty nam znowu witaj!
Pazurem wyskrobujemy co zostało z smoły

⁵ Związek zrzeszał m.in. wszystkich pracowników teatrów, bo SPATiF był stowarzyszeniem twórczym, mimo starań nie miał uprawnień związku zawodowego. Zebranie ZLP – zob. *Nadzwyczajne zebranie Oddziału Warszawskiego Związku Literatów Polskich (29 II 1968)*, „Pamiętnik Teatralny” 2005 z. 3–4.

⁶ Zob. *Mała kronika działalności cenzury 1967–1970* na końcu tekstu, zapis: 20 luty – 30 maja 1969.

⁷ AAN, akta GUKPPiW, t. 848.

⁸ „Dialog” 1968 nr 10. „Opowieść diabła” (w żadnej wersji) nie weszła też do wydania książkowego.

Ach, kiedy będę tak czysty i goły
ja anioł pokuty... Usiądę na globie
I was zjadacze chleba w aniołów przerobię.⁹

Również wyczyny Ireneusza Kanickiego zostały w tym archiwum ocalone od zapomnienia. Niesiony powodzeniem *Dziś do Ciebie przyjsć nie mogę* chciał kontynuować swą drogę ideową, jednak przesadził, bo kolejny montaż piosenek miał być nie tylko patriotyczny, ale i zdecydowanie antyrosyjski.

W wywiadzie dla „Tygodnika Katolickiego” w roku 1969 reżyser wspominał o innym planowanym przedstawieniu muzycznym pt. *I tak się śpiewa owa pieśń*, które miało być zrealizowane z okazji jubileuszu 25-lecia Polski Ludowej. Spektakl dotyczył wszystkich patriotycznych zrywów Polaków w przeciągu całej historii naszego państwa. Kanicki twierdził, że przedstawienie było w fazie ostatnich prób przed premierą, jednak ze względu na napięty harmonogram trzeba było przełożyć je na późniejszy czas. Nigdzie jednak nie udało się znaleźć choćby wzmianki o premierze spektaklu.¹⁰

Nie udało się, bo premiery nie było. W Archiwum Miasta Stołecznego Warszawy jest obszerny zespół dokumentów KW PZPR zawierający analizę scenariusza zaproponowanego przez Kanickiego i uzasadnienie niedopuszczenia do realizacji.¹¹ Miał pod Norwidowskim tytułem opowiadać historię Polski „od katastrofy drugiego rozbioru i perypetii sejmu grodzieńskiego po zwycięski finał drugiej wojny światowej i powrót Polski nad Odrę”.¹² Jak w swym błyskotliwym eseju napisał Ciechowicz, „Budreckiemu i Kanickiemu marzyło się, jak widać, za wiele”.

Z końcem sezonu 1967/68, po poważnych zatargach z cenzurą (m.in. zdjęcie z planów *Judyty* Giraudoux)¹³ z dyrekcji Polskiego odchodzi Jerzy Kreczmar, a przychodzi August Kowalczyk, postać skądinąd niebywale ciekawa, ale wtedy z włokącą się za nim jednoznaczną opinią.

⁹ Tekst nigdzie nie publikowany, druk za egzemplarzem z Archiwum Teatru Współczesnego.

¹⁰ D. Przystek, M. Matus, *Moczarowcy w teatrze*, „Społeczeństwo i Polityka” 2014 nr 4.

¹¹ Fragmenty przywoływanych dokumentów (AAN, akta GUKPPiW, sygn. 848) w opracowaniu Barbary Tyszkiewicz zostały opublikowane w książce *Dramat i teatr w dokumentach GUKPPiW*, red. naukowa K. Budrowska, M. Budnik, K. Kościwicz, Białystok 2017. Książka zawiera cenne materiały archiwalne, ale nie uwzględnia w pełni aktualnego stanu badań, zwłaszcza w zakresie dziejów pierwszych lat powojennych. Pomija dwa projekty badawcze, realizowane w Instytucie Sztuki PAN: „Kronika życia teatralnego w Polsce 1944–1989” (pod kier. M. Fik, zakończony w 1996) i „Almanach sceny polskiej 1944–1959” (pod kier. A. Chojnackiej, zakończony w 2001).

¹² J. Ciechowicz, *Partyzancki szlagier z moczarowcami w tle*, „Dialog” 1989 nr 9. W tekście także obszerna analiza nie tyle dwuznacznej, co całkowicie jednoznacznej roli odegranej przez Kanickiego w teatrze tych czasów i miejsca tego „partyzanckiego szlagieru” w polityce kulturalnej PZPR, co tłumaczy późniejszą nerwowość środowiska w związku z plotkami o objęciu przez niego schedy po Dejmku w Narodowym.

¹³ Zob. *Mała kronika...*, op. cit., zapis: marzec–kwiecień 1968.

Zmieniają się redaktorzy naczelni pism teatralnych: śmierć Edwarda Csató nie była przypadkowa. Csató zmarł na zawał na dworcu w Toruniu (pojechał na zajęcia ze studentami). Miał problemy z sercem, nie powinien jechać, na wszelki wypadek pojechał z nim Andrzej Władysław Kral. Od paru dni czuł się bardzo źle, po żądaniu przeprowadzenia przez niego w redakcji czystki narodowościowej.¹⁴ Adama Tarna wyrzucają z wymyślonego i stworzonego przez niego „Dialogu” z dnia na dzień; po roku, na znak protestu przeciw nowemu naczelnemu, odejście z pisma Puzyna.

Sezony 1966/67 i 1968/69 były w tej mierze równie bogate, interesujący nas okres kończy się zdjęciem *Dialogus de Passione* w Ateneum w październiku 1969 i emigracją Dejmka.¹⁵ To wszystko znane fakty i tylko niektóre, zebrane i przypominane tu w jednym miejscu dla pokazania zasięgu działania władz. Mało natomiast wiemy o tym, co działo się poza Warszawą, zwłaszcza w mniejszych miastach.

Na terenie kraju stało się coś, co powtórzy się w stanie wojennym: władza lokalna pozbawiona wytycznych, dyrektyw i możliwości konsultowania swoich decyzji z „górami” (bo w pewnych momentach nie było wiadomo, kto jest tą „górami” właściwą), popadała w coraz większą panikę i podejmowała coraz bardziej rozpaczliwe i głupie decyzje.

W lutym 1968 odbywa się słynne posiedzenie Komisji Programowej Dramatu SPATiF-u w sprawie *Dziadów*, które uchwała znaną wszystkim rezolucję i rozsyła ją do wszystkich polskich teatrów.¹⁶ Rozsyła oficjalną pocztą, otwartym tekstem i listy dochodzą do adresatów, choć korespondencja „dziadowsko-marcowa” była starannie cenzurowana i konfiskowana. SPATiF rozesłał swoje pismo jawnie, niczego szczególnego nie zawierało, bo to, co najciekawsze, zostało powiedziane na spotkaniu, napisano tylko to, co oczywiste i dla władz, jak się wydawało, było do przełknięcia. W opolskim teatrze (także: olsztyńskim, zielonogórskim i rzeszowskim) rezolucja przez chwilę wisiała na tablicy ogłoszeń, była odczytywana na zebraniach, dyskutowana w garderobach. Przestraszone miejscowe Wojewódzkie Urzędy Spraw Wewnętrznych informowały MSW, że przyszedł taki dokument, następnie donosiły, co kto mówił i rezolucję odsyłały do centrali, ale już jako szyfrogram szczególnego znaczenia. Pełnia strachu.

1 marca 1968 w poufnej notatce opolska Służba Bezpieczeństwa donosiła do MSW:

Wśród aktorów Teatru Ziemi Opolskiej najwięcej w sprawach tych zabierają głos Czesław Lasota, Stanisław Wieszczycki, Michał Domski, Alicja Telatycka, Tadeusz Żyliński i Kazimierz Jaworski, którzy solidaryzują się z Dejmkiem, określając go mianem bohatera równego Bogusław-

¹⁴ Opisał to Zbigniew Raszewski – i chyba tylko on – w *Raptularzu*, op. cit., s.151.

¹⁵ Zob. m.in. J. Godlewska, *Kryptonim „Reżyser”*, czyli Kazimierz Dejmek w oczach SB, „Teatr” 2013 nr 4.

¹⁶ Zob. *Zebranie Komisji Programowej Dramatu SPATiF-ZASP (25 II 1968)*, „Pamiętnik Teatralny” 2005 z. 3–4.

skiemu, który nie uląkł się partyjnej cenzury i po *Dziadach* wystawił *Gyubala Wahazara*. Powyższe opinie wygłaszali aktorzy jako komentarze do Rezolucji Komisji Programowej SPATiF-ZASP.¹⁷

Notabene Stanisław Wieszczycki, kierownik artystyczny teatru, był już przedmiotem operacyjnego rozpoznania, bo w początku 1967 wystawił adaptację *Sennika współczesnego*, nie mając pojęcia (tak mówił po latach), że Konwicki właśnie popadł w partyjną niełaskę – a miejscowa cenzura albo zaspiała, albo prowadziła jakieś swoje gry, premierę puściła i dopiero wiosną stosowne służby reżyserem się zajęły a przedstawienie powędrowało „w teren”, gdzie nikomu nie szkodziło. Powodzenia zresztą i tak nie miało (choć recenzje miało dobre, było chyba najlepszym przedstawieniem tego reżysera).

Lokalne delegatury SB zakładają w teatrach podsłuchy, w garderobach i bufetach – tego jednak w Warszawie nie było, tu mamy donosy z garderób, ale to są donosy, znana sprawa, a nie stenogramy podsłuchów. Np. ofiarą takich podsłuchów padają dwaj poznańscy aktorzy, Henryk Machalica i Marian Pogasz, którzy, opowiadając o otrzymanych w Warszawie nagrodach, przy okazji opowiedzieli parę plotek o Dejmku, wymienili uwagi o szkoleniu politycznym, w którym prelegent utrzymywał, że Dejmek to Żyd.

Nagrano, spisano, pouczono. Lokalna władza boi się bardziej, gromadzi dokumenty. Odbywa się gra na zasadzie „podaj dalej”, tyle że w tym wypadku „podaj niżej”: najwyższe władze w Warszawie zdjęły premierę, to na wszelki wypadek w województwie też coś lokalne władze zdejmą.

W Operze Poznańskiej na wszelki wypadek skreślają z planu *Żydówkę* – rzadko grywaną operę Jacquesa F. F. Halevy’ego. W Piwnicy pod Baranami cenzor likwiduje próby od dawna już przygotowywanego programu *Psalmy Dawida*. W jednym ze studenckich teatrów Lublina zdejmują *Cedry Libanu*. W Gdańsku zdejmują z planów *Bezimiennie dzieło* Witkacego, bo

Bohaterami sztuki są Mieduwalszczycy – członkowie tajnej mafii, dążącej do przewrotu politycznego i stworzenia nowego ustroju, „małej demokracji pod maską kultu”. [...] Zwycięstwo zamachowców wydaje się bezsporne, jakoś istotnie po chwili Mieduwalszczycy ogłaszają swój triumf i wznoszą okrzyki na cześć „nowej teokracji” [...]. 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.¹⁸

W Katowicach... W lutym 1968 Zbigniew Raszewski notuje w *Raptularzu*:

W tych dniach w MKiS naczelnik Sokołowski spotkał na korytarzu kierownika Wydziału Kultury z Katowic.

– Co słyhać?

– A, nic specjalnego. Zdjąłem *Noc listopadową*. [...]

¹⁷ IPN, sygn. BU 0236/164/2.

¹⁸ AAN, akta GUKPPiW, t. 848.

– Czy pan oszalał? – zawołał Sokołowski i pobiegł do Schubertowej. Okazało się, że ani ona, ani Balicki nic nie wiedzieli.¹⁹

Co prawda, żaden z teatrów ówczesnego województwa katowickiego *Nocy* nie miał w repertuarze, ale może rzecz była dopiero w planach lub próbach, próby też można wstrzymać lub w ogóle nie dopuścić do ich rozpoczęcia.

Podobnie ekscytowano się rzekomym zdjęciem *Kordiana* w Teatrze Polskim we Wrocławiu – w tym przypadku było przeciwnie, zażądano od Skuszanki żeby natychmiast wystawiła *Dziady*. Przy takich poczynaniach prawdopodobnie wyglądają nawet najgłupsze plotki.

Od 1963 dyrektorem Teatrów Dramatycznych w Szczecinie był Jan Maciejowski. Przestał nim być z końcem sezonu 1968/69, przeszedł do Teatru Narodowego na stanowisko reżysera, wraz z częścią zespołu (m.in. Andrzej Kopiczyński). Awans czy degradacja? Rzecz była nieco bardziej skomplikowana i warto ją tu przypomnieć, bo w biogramach Maciejowskiego (np. w internetowej *Encyklopedii Szczecina*) śladu po tych problemach nie ma.

Po udanych występach na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, licznych nagrodach na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu, mówiło się o objęciu przez Maciejowskiego dyrekcji jednego z teatrów warszawskich; coś było „na rzeczy”, wysłał już do stolicy rodzinę, aktorzy poskładali wypowiedzenia. Ale...

luty 1968: W teatrze szczecińskim czytano w poniedziałek 12 II jakiś krótki i ostry list. Potem żądano od zespołu, żeby potępił Dejmka, czego aktorzy z dyr. Maciejowskim na czele odmówili.²⁰

Według własnej relacji Maciejowskiego:

W marcu 1968 (5–10 marca) znalazłem się w Pradze, aby dopiąć wszystkie sprawy związane z organizowanym (na polecenia Ministerstwa Kultury) Festiwałem Dramaturgii Czeskiej i Słowackiej, który miał się odbyć w Szczecinie w czerwcu 1968. Organizację tego Festiwalu zleciło mi Ministerstwo. Kiedy wróciłem stamtąd, zastałem w teatrze ogłoszenie, że o godz. 17-tej odbędzie się zebranie „załogi teatru”, którego celem będzie „potępienie sprawy *Dziadów* i literatów warszawskich”. Ogłoszenie podpisane było przez sekretarza POP. Zerwałem to ogłoszenie, poprosiłem Janusza Marca (sekretarza POP) i oznajmiłem, że żadne zebranie się nie odbędzie, że nie jesteśmy stoczną szczecińską (tam się odbywało właśnie takie zebranie potępiające). Zebranie się nie odbyło. Nazajutrz zostałem wezwany do Komitetu (byłem członkiem partii), żeby wytłumaczyć się ze swego postępowania, następnie stanąłem przed Komisją Kontroli Partyjnej.²¹

A parę dni później na posiedzeniu w SPATiF-ie Maciejowski zadeklarował:

Pamiętam, kiedy 18 lat temu mniej więcej jako student wydziału reżyserskiego prosiłem kol. Dejmka i kol. Warmińskiego o wpuszczenie mnie na próbę generalną *Brygady szlifierza Karhana*.

¹⁹ Z. Raszewski, op. cit., s. 74.

²⁰ Ibidem, s. 60.

²¹ Cytat z listu do autorki. Wiedzę o szczecińsko-krakowskich rozgrywkach partyjnych i problemach dyrekcyjnych zawdzięczam korespondencji z Janem Maciejowskim w listopadzie 2014.

Od tego czasu kol. Dejmek był dla mnie zawsze wzorem tego teatru, który powstał na moich oczach, kiedy byłem studentem, był wzorem reżysera, wzorem człowieka zaangażowanego w teatr polityczny. Myślałem sobie zawsze, że chciałbym być do niego podobny, jest dla mnie dzisiaj rzeczą straszliwie bolesną, wyobrażam sobie, jak to musi być dla kol. Dejmka, że właśnie on znajduje swoich obrońców w Wolnej Europie. I wydaje mi się, że najgorszym potwierdzeniem tego mogłoby być, że kol. Dejmek przestałby być dyrektorem Teatru Narodowego.²²

Ta deklaracja przypieczętowała losy Maciejowskiego, choć jak sam pisze, jego sytuacja w Szczecinie i tak stała się już beznadziejna, bo

następny sezon – podobnie jak Dejmek otworzyłem *Niezwykłymi przygodami Pana Kleksa* a pod koniec lutego 1969 zrealizowałem *Wyzwolenie*. Komitet [Wojewódzki PZPR] orzekł, że mamy w Szczecinie powtórzenie sprawy *Dziadów*. Zdjęto w gazecie entuzjastyczną recenzję Jarosława Szymkiewicza (w rezultacie odszedł z „Gazety [Szczecińskiej]”). Ukazała się bardzo napastliwa recenzja Prezesa Oddziału Związku Literatów w Szczecinie – Ireneusza Gwidona Kamińskiego. Wtedy też ukazała się szeroko komentowana recenzja Konrada Górskiego *Reżyser ma pomysły*, w której byłem najostrzej atakowany z grona „reżyserów z pomysłami”. Z polemiką wobec oceny profesora Górskiego wystąpili Puzyna i Marta Fik.

Pokazaliśmy jeszcze *Wyzwolenie* w rocznicę Wyspiańskiego w Krakowie (dostałem srebrny medal Wyspiańskiego). Władze partyjne w Szczecinie miały zamiar zdjąć przedstawienie. Warszawa powstrzymała je przed powtórzeniem warszawskiej afery. Ja złożyłem rezygnację z prowadzenia teatru w Szczecinie. Sekretarz KW Henryk Hubner obiecał, że mnie „zgnoi”. [...] Wiem od Jerzego Zegalskiego, że był zakaz angażowania mnie do teatrów w Polsce – dowiedział się o tym kiedy chciał mnie zaangażować (był wtedy w Poznaniu).²³

I Kraków; tam czas płynie inaczej, dłużej myślą, więc i sprawy miały pewien poślizg... Do głosu dochodzą lokalni niedowartościowani, chętni na schedę po aktualnej ekipie władzy. Jedną z bardziej obrzydliwych gazet tych lat było krakowskie „Życie Literackie” pod redakcją Władysława Machejka, ale w interesujących nas latach patriotycznego wzmożenia doznała też „Gazeta Krakowska”, na łamach której wyżywał się w nacjonalistycznej publicystyce Konrad Strzelewicz – agent SB z frakcji moczarowskiej, choć w tej akurat aferze najaktywniejsza była Dorota Terakowska z Olgiem Jędrzejczykiem.

W 1968 Zygmunt Hübner otrzymuje Nagrodę Państwową i Nagrodę Miejskiej Rady Narodowej w Krakowie „za całokształt osiągnięć twórczych i wybitne osiągnięcia w podnoszeniu artystycznej rangi Starego Teatru”. Wydawać by się mogło, że jest to wyraz aprobaty władz. Tymczasem 17 października 1969 Hübner podaje się do dymisji w trybie natychmiastowym od 16 października, rezygnacja została przyjęta po niespełna dziesięciu dniach. Jest to o tyle zagadkowe, że tak naprawdę Hübner do dymisji podał się już w marcu tego roku (proponując na

²² Zob. *Zebranie Komisji Programowej...*, op. cit., 133.

²³ Cytat z listu do autorki. Zob. K. Górski, *Reżyser ma pomysły*, „Twórczość” 1970 nr 2.

swoje miejsce „wolnego” już kol. Jana Maciejowskiego).²⁴ Ani dymisji nie wycofał, ani też jej nie przyjął; może obie strony grały na zwłokę, może władze obiecały wreszcie remont teatru – dziś nie wiemy.

Oficjalnym powodem tej drugiej dymisji Hübnera było zdjęcie z repertuaru dwóch kolejnych premier Starego Teatru, tzn. już granego *Kurdesza* Ernesta Brylla (prem. 6 września 1969, reż. Bogdan Hussakowski) i próby generalnej prapremiery *Paternoster* Helmuta Kajzara (reż. Józef Szajna). W piśmie Hübner zaznaczył, że przeważała motywacja w kwestii Kajzara. Afera *Kurdesza*, szczególnie opisana przez Jerzego Piekarczyka w miesięczniku „Kraków”²⁵, w sposób może nie tyle naukowy, ile niesłychanie barwny i wszechstronny, była jednak już tylko wisienką na torcie, a Hübner, przestrzeżony przez życzliwych, podając się wcześniej do dymisji uniknął losu Kazimierza Dejmka, bo na najbliższym posiedzeniu Komitetu Wojewódzkiego PZPR miała się odbyć „dyskusja” nad problemami artystycznymi Starego Teatru, czyli nazywając rzecz po imieniu: partyjna dintojra nad bezpartyjnym dyrektorem. Rada Narodowa nagrodziła a Komitet Wojewódzki miał pretensje (teatralna plotka głosi, że bohater – grany przez Bolesława Smełę – był zbyt podobny do tow. Domagały, I sekretarza KW...).

Co działo się wcześniej? Przygrywką jest już *Nie-Boska komedia* Swinarskiego – na razie są to ataki grup widzów na reżysera, ale z pytaniami „jak dyrektor mógł do czegoś takiego dopuścić” i dyrektor tłumaczy się zaniepokojonemu Wydziałowi Kultury, bo jedni skarżą do Kurii Arcybiskupiej a drudzy – do KW PZPR. Poseł na sejm Bolesław Drobner jesienią 1966 roku pisze list o *Woyzecku* (także w reż. Swinarskiego), nazywając przedstawienie „najstraszniejszym skandalem” i grożąc wystąpieniem na Kongresie Kultury przeciw demoralizacji widzów. Poseł Drobner należał do tych, którzy mogli wiele.²⁶

Następnym (grudzień 1968) powodem ataków jest dokonane przez Swinarskiego wywyższenie narodu żydowskiego w *Sędziach* i poniżenie narodu polskiego w *Kłątwie*. Są to już niemal oficjalne wypowiedzi krakowskich władz, bo naczelnym „Gazety Krakowskiej” został Tadeusz Czubała, były sekretarz I sekretarza KW. Dwukrotnie ofiarą KW pada Tadeusz Różewicz. Najpierw trwają długie targi o zatwierdzenie Jarockiemu *Wyszedł z domu*, które po licznych ingerencjach cenzury rozbija bank nagród na Festiwalu Sztuk Współczesnych. Potem, wiosną 1968, a więc już w najgorętszym politycznie momencie, KW i cenzura ingerują w *Moją córeczkę* – a Jarocki nie należał do cierpliwych.²⁷ W takiej sytuacji przy-

²⁴ Maciejowski poinformował Sekcję Dyrektorów SPATiF-ZASP, której przewodniczył Hübner, że zamierza się tak czy inaczej podać do dymisji.

²⁵ J. Piekarczyk, *Kurdesz nad kurdeszami*, „Kraków” 1991 nr 1; przedruk: „Kraków” 2012 nr 8. Zob. *Mała kronika...*, op. cit., zapisy: 6 IX 1969, wrzesień–październik 1969.

²⁶ Zob.: E. Wysińska, *Stary Teatr im. Modrzejewskiej w Krakowie 1963–1973*, „Pamiętnik Teatralny” 1973 z. 2; M. Fik, *Kultura polska po Jalcie*, Londyn 1989.

²⁷ Zob. *Mała kronika...*, op. cit., zapis: 23 maja 1968.

stąpiono do prób Brylla i Kajzara, które Wydział Kultury i KW zatwierdziły już wcześniej, z premierami planowanymi na początek sezonu 1969/70.

Ernest Bryll, „poeta epoki paskiewiczowskiej”, jak go błyskotliwie nazwał w swym eseju Michnik, po oszałamiającym (i, umówmy się, nieco dwuznacznym) sukcesie *Rzeczy listopadowej*, której teatralne przypadki wnikliwie zanalizowała Diana Poskuta²⁸, w 1969 opublikował w „Dialogu” dramat *Kurdesz*, którego bohaterem uczynił dygnitarza z partyzancką przeszłością.

Tu Bryll posunął się jednak za daleko, bo „partyzanci” raczej nie mieli tego rodzaju zdystansowanej refleksji w stosunku do samych siebie – autor *Kurdesza* naruszył więc pewien konsensus w obozie władzy pomarcowej. Mocarowcy zostali wówczas wprawdzie osłabieni, ale nie należało ich zanadto drażnić, a zatem podważać w jakikolwiek sposób etosu kombatanckiego.²⁹

Zagadką jest, dlaczego Hübner zdecydował się na tę premierę – dokumenty sugerują, że dobrze widziany Bryll miał do spełnienia swoją rolę w relacjach teatru z władzą, a osoba młodego reżysera, dobrze w Krakowie „umocowanego”, nie zwiastowała nieszczęścia, raczej zapowiadała przedstawienie „lekkie, łatwe i przyjemne”.

Aferę władze wywołały same. Według świadków początkowo prace nad przedstawieniem nie wzbudzały szczególnych emocji, aktorzy wspominają, że nie bardzo widzieli sens grania sztuki. Ciekawie zrobiło się dopiero na próbie dla cenzury:

Co chcieli widzowi powiedzieć inscenizatorzy wstawiając na środek sceny żłób? Czy to aluzja? Przecież dobrze wiadomo, z czym się żłób ludziom kojarzy.³⁰ Albo ta czerwona pierzyna na łożku w leśniczówce, na której rozmawiają dziennikarz z żoną (w białej sukience). Dlaczego akurat ten kolor?³¹

Ostatecznie uzgodniono, że żłób się ze sceny usunie, czerwoną koldrę przyoblecze, żona zmieni sukienkę. Grać można, byle rzadko.

Premiera przeszła bez echa, zarówno towarzyskiego, co się zdarzało, ale gdy i prasowego, zaczęto zastanawiać się, o co chodzi. Zainteresowanych można odesłać do wspomnianego numeru „Krakowa”, bo rzecz jest niebywale pouczająca, oraz tomu wspomnień o Hübnerze, w którym Andrzej Buszewicz opisuje publiczność (już po całostronicowym „nagonkowym” tekście w „Gazecie Krakowskiej” z 23 września) przychodzącą na spektakl (bilety u koników po 500 zł!!!) z „Gazetą Krakowską” w rękę i porównującą cytowane przez dziennikarzy kwestie z tymi, które padały ze sceny, także opisywane i rzeczywiste kolory kostiumów i rekwizyty,

²⁸ D. Poskuta-Włodek, *Biedny Listopad patrzy na Marzec. Fenomen teatralnej recepcji „Rzeczy listopadowej” Ernesta Brylla w sezonie 1968/1969*, [w:] *1968/PRL/Teatr*, op. cit.

²⁹ J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 447.

³⁰ W tym momencie „władzy”, towarzyszą z KW i cenzurze wszystko się kojarzyło ze wszystkim: ze „skojarzeniową” motywacją zdjęto we Wrocławiu z planów *40 zbrodniarzy i jedno niewiniątko*, w Krakowie – *Policjantów*, a Axerowi – *Chryję*. Zob. *Mala kronika...*, op.cit., zapis: kwiecień 1968.

³¹ J. Piekarczyk, op. cit. Zob. *Mala kronika...*, op.cit., zapis: 6 września 1969.

itd. Jedno z tych późnych przedstawień przerwał Wojciech Pszoniak uspokajając nadmiernie rozbawioną publiczność.

Mechanizm miał być taki sam, jak w przypadku *Dziadów*: atak prasy, demonstracje publiczności, „rozrzedzenie” grania, wymuszanie (nieudane) na zespole potępienia reżysera i dyrektora, troska władz partyjnych o czystość linii socjalizmu (pytano w „Gazecie Krakowskiej”: „Komu potrzebny jest ten *Kurdesz?* Czy Bryll pisał sztukę w trosce o socjalizm?”). Do Krakowa przyleciała nawet w trybie pilnym (samolotem wojskowym z Bemowa) cała delegacja władz centralnych (Stefan Olszowski, Wincenty Kraśko, szef cenzury Józef Siemek, Antoni Juniewicz, Jan Szydłak), by wspomóc działania władzy lokalnej, która w prostych, zrozumiałych słowach została pouczona, że nie można tolerować na afiszu czegoś, co „szerzy dywersję większą niż Wolna Europa”. Dla delegacji zagrano specjalne przedstawienie, na które dostało się trochę zwykłych (no, powiedzmy) widzów. Bileterzy brali po 150 złotych od łebka za wprowadzenie na balkon (opowiadał o tym naczelnik Jerzy Sokołowski z MKiS, który przyjechał teatrowi na odsiecz). Kajzar padł ofiarą tych działań niejako „przy okazji”. W Warszawie mówiono, że atak na Brylla został postanowiony w kularach IV Kongresu ZBOWiD-u, do czego zresztą później Machejek się przyznał. Balkon teatru jakoś dziwnie w tych właśnie czasach zaczął grozić katastrofą budowlaną i trzeba było go zamknąć...

Czy Hübner podawał się do dymisji zostawiając zespół Starego Teatru na pastwę losu, nie bacząc na jego dobro, jedynie dla swoich urażonych ambicji (może – w imię zasad)? Oczywiście nie, już w marcu 1969 sugerował krakowskim władzom kandydaturę Maciejowskiego, wskazał go jako potencjalnego następcę, bo jest „do wzięcia”. Maciejowski dyrektorem jednak nie został (choć był już „po rozmowach” z częścią zespołu – z Jarockim, Swinarskim), ponieważ zdążył podpaść władzy w Szczecinie i postradać tamtejszą dyrekcję. Dyrektorem dopiero od 30 marca 1970 został Jan Paweł Gawlik, dziennikarz, krytyk teatralny, autor mało wówczas znanych sztuk.³²

Tu warto chyba zauważyć, że Bryll miał szczęście (a może pecha) do niestandardowych działań władz wobec swoich dramatów. Wrocławska prapremiera *Rzeczy listopadowej* jesienią 1968 została poprzedzona wydarzeniem bez precedensu w historii teatru, nazwanym przez złośliwców „kongresem cenzorów”: do Wrocławia zjechali przedstawiciele Głównego Urzędu Kontroli Publikacji, Prasy i Widowisk i wszystkich delegatur wojewódzkich, którzy na próbie generalnej byli szkoleni przez ideologów z KC w kwestii szukania aluzji, odczytywania metafory, chwytów artystycznych itd.³³ Bryll, nie do końca chyba mając poczucie surrealizmu sytuacji, sam wspomina:

³² Data dziwna, ale wg „Almanachu Sceny Polskiej” 1969/70 – prawdziwa i chyba łatwa do wytłumaczenia: nie mógł zostać dyrektorem na prima aprilis. To, że Gawlik jako dyrektor dał Staremu Teatrowi dekadę największych sukcesów, to już zupełnie inna sprawa.

³³ Drugi taki kongres cenzorów będzie miał miejsce z okazji premiery *Termopili polskich* Micińskiego w reż. Krzysztofa Babickiego w Starym Teatrze, 21 I 1986.

Pamiętam historię z wystawieniem mojej *Rzeczy listopadowej* przez Krystynę Skuszanek w Teatrze Polskim we Wrocławiu, na które mieli przyjechać szefowie wojewódzkich wydziałów cenzury z całej Polski. Dzień wcześniej przyjechał wysokiej rangi pracownik wydziału kultury KC, który powiedział, że nie ma szans na wystawienie sztuki, chyba że dopiszę dodatkowy monolog o Armii Radzieckiej. Wiedziałem, że nie mogę tego zrobić, bo się wykończę moralnie w oczach moich odbiorców. Jednak Skuszancka powiedziała mi, że to cenzorzy zdecydują a nie on, bo partia kieruje a rząd rządzi. No i cenzorzy zasiedli, obejrzeni próbę generalną a jeden wstał i powiedział: „towarzysze, możemy zdjąć jedyną sztukę o powstaniu warszawskim, ale wtedy zamiast dyskusji w teatrze, będziemy mieli dyskusję na ulicy”. Zgodziłem się na pewną korektę w tekście, zamianę lodu na śnieg („wiciee dłaczego”). Wtedy zrozumiałem, że najważniejszy jest dla mnie czytelnik i widz, obywatel tego kraju, mający za sobą całą tragiczną przeszłość, bo bez niego da się najwyżej zgonić sztucznie na dwa spektakle wojsko i aktyw. Zrozumiałem też, że poezja polska musi być rymowana.³⁴

Franciszek Szlachcic, wiceminister spraw wewnętrznych napisał po latach:

Mieczysław Moczar ma wiele zasług. Pozostawił trwały ślad i może największą jego zasługą była skuteczna walka o dowartościowanie krajowego ruchu walki z okupantem, integracja wszystkich walczących o Polskę i o jej wolność.³⁵

Wracając do Krakowa, nie od rzeczy będzie spojrzeć na lokalny kontekst tych działań: w kwietniu 1967 po raz drugi i tym razem ostateczny zlikwidowano Teatr Rapsodyczny, a w momencie dymisji Hübnera, w Krakowie już od trzech lat działał pod patronatem Wydziału Kultury Miejskiej Rady Narodowej i Zarządu Głównego ZMS hołubiony przez partyzantów Moczara teatr eref 66 Ryszarda Filipińskiego. I te dwie rzeczy (dobrze już przez historyków teatru opisane) pozostają w ścisłym związku.³⁶

Starałam się przedstawić garść faktów mniej znanych, stanowiących otoczkę „sprawy *Dziadów*”. Nie chodziło mi o uogólnienia i diagnozy, raczej – o pokazanie atmosfery, tej specyficznej, właściwej tamtym czasom, mieszaniny grozy i strachu, głupoty i nadgorliwości, cynizmu, paranoi władz, plotek i domysłów, także – bezradności.

³⁴ Z Ernestem Brylem rozmawia K. Lubczyński, *Pisarze.pl*, e-Dwutygodnik Literacko-Artystyczny Numer 11–12/18 (398–399).

³⁵ *Ze wspomnień ministra spraw wewnętrznych*, wycinek prasowy w bazie e-teatru, poświęcony głównie *Dziadom* w kontekście działań „partyzantów”, e-teatr.pl/pl/artykuly/127713.html

³⁶ Teatr Rapsodyczny – zob.: J. Ciechowicz, *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992; J. Popiel, *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941–1967*, Kraków 2006. Dorobek erefu również ma liczne opisy i analizy. Jego artystyczne osiągnięcia, a przede wszystkim – polityczne oblicze i obrzydliwą rolę, jaką odegrał, jego związki z moczarowcami, szczegółowo przedstawił Jan Ciechowicz w tekście *Teatr malej formy spod znaku Filipińskiego*, [w:] *Szczecin teatralny*, red. L. Kaczyńska, Szczecin 2002.

MAŁA KRONIKA DZIAŁALNOŚCI CENZURY 1967–1970

Przedstawione materiały w większości pochodzą z „Kroniki życia teatralnego w Polsce 1944–1989”, projektu badawczego realizowanego pod kierunkiem Marty Fik w Instytucie Sztuki PAN w latach 1992–1996, finansowanego przez Komitet Badań Naukowych.

styczeń 1967

Notatka o pracy Departamentu Widowisk GUKPPiW:

Cechą charakterystyczną i jednocześnie niepokojącym zjawiskiem repertuaru na sezon 1966/67 na przykładzie scen warszawskich jest zmniejszenie ilości sztuk polskich oraz krajów naszego obozu. Na 65 premier w teatrach dramatycznych zaproponowano 17 sztuk autorów polskich, 3 sztuki klasyki rosyjskiej oraz po jednej sztuce radzieckiej i rumuńskiej bez określenia tytułu i autora sztuki oraz sztukę kubańską Jose Triana *Wieczór zbrodniarzy*. Pozostałe sztuki w ilości 43 to sztuki zachodnie, w większości współczesne.

[AAN, sygn. 237/XVIII t. 285]

styczeń 1968

GUKPPiW zdejmuje w „Dialogu” nr 1 sztukę telewizyjną Bardijewskiego *Widzowie*.

Sztuka [...] ma jednoznaczną wymowę polityczną, z której wynika, że aktorzy (ekipa rządząca) zgrali się w dwóch kolejnych aktach i nadszedł czas, aby zagrali w trzecim akcie widzowie czyli społeczeństwo.

[AAN, GUKPPiW t. 847]

styczeń 1968

Ingerencja GUKPPiW w *Akty Bordowicza* przygotowywane przez Teatr Polski w Warszawie (Scena Kameralna, reż. A. Kowalczyk, prem. 28 II 1968).

1. Usunięto ze sztuki radzieckiego oficera śledczego, prowadzącego w Wojsku Polskim dochodzenie przeciwko oficerom AK. Usunięto liczne rusycyzmy.

2. Wyeliminowano sceny obrazujące przebieg zebrania partyjnego, na którym bohaterowi sztuki odebrano legitymację partyjną [...].

3. Wyeliminowano również dwóch pracowników organów bezpieczeństwa [...]. Pracownicy ci przyszli aresztować w hotelu robotniczym jednego z głównych bohaterów dramatu, co do winy którego nie było dowodów.

Mimo dużych oporów i wątpliwości oraz sugestii wstrzymania premiery, uznaliśmy za celowe odbycie premiery [...]. Uważaliśmy bowiem, że wstrzymanie premiery współczesnej sztuki polskiej w określonym klimacie, jaki wytworzył się w Warszawie, będzie krokiem nieodpowiedzialnym a nawet szkodliwym.

[AAN, GUKPPiW, t. 847]

8 lutego 1968

Zdjęcie przez Wydział Kultury KC spektaklu *Gyubal Wahazar* i *Jan Karol Maciej Wścieklica* Witkacego, przygotowywanego w Teatrze Narodowym (reż. Wanda Laskowska); zapowiedź premiery w prasie na dzień 10 II 1968. Gotowy plakat teatralny autorstwa W. Świerzego.

Z protokołu kwartalnego cenzury (I–III 1968):

Słuszności tej decyzji nie podzielał Departament Widowisk GUKPPiW. Wymowa sztuki nie miała charakteru aluzyjnego w stosunku do naszej rzeczywistości, a fakt rozproszczenia nieznacznej ilości biletów na premierę i przedstawienia następne wskazywał, że sala Teatru Narodowego nie będzie wykorzystana do demonstracji politycznych, że organizatorzy późniejszych zajęć mieli inne, dalej idące plany.

[AAN, GUKPPiW, t. 847]

Styczeń–luty 1968

GUKPPiW nie wydaje zgody na rozpoczęcie prób *Ulissesa* Joyce'a w Starym Teatrze w Krakowie.

Sztuka ta o niesamowicie wulgarnej wymowie obyczajowej, jak również wielu sformułowaniach brzmiących niewłaściwie i aluzyjnie w sensie politycznym, nie mogła być wystawiona.

Niewłaściwa „wymowa polityczna”, jak wynika z zacytowanych przez Urząd fragmentów, dotyczy głównie kwestii typu: „Zbawiciel był Żydem, należał do narodu, który jest znienawidzony i prześladowany. Teraz także. Nawet dziś. Nawet w tej chwili. Trzykrotne hurra na cześć Izraela”.

[AAN, GUKPPiW t. 847]

16 marca 1968

Premiera *Ciężkich czasów* Bałuckiego. Oprac. tekstu i reż. K. Dejmek, scen. A. Stopka. Ostatnia realizacja Dejmkę w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Ze sprawozdania GUKPPiW za pierwszy kwartał 1968:

Departament Widowisk GUKPPiW był przeciwny wstępnej decyzji zmiany tytułu sztuki na *Pan Lechicki*. Ostatecznie został utrzymany właściwy tytuł sztuki a samo przedstawienie nie mogło budzić niepokoju.

[AAN, GUKPPiW t. 848]

Marzec 1968

GUKPPiW nie zezwala na wystawienie na krakowskiej Scenie Studyjnej pod auspicjami oddziału krakowskiego SPATiF–ZASP *Policjantów* Mrożka:

pozycję wspólnie z autorami pomysłu i ewentualnymi realizatorami przedstawienia przesunięto na dalszy termin, z uwagi na absolutną aluzyjność sztuki Mrożka w określonej sytuacji politycznej kraju. Premierę planowano w pierwszej dekadzie kwietnia.

[AAN, GUKPPiW, t. 847]

Marzec–kwiecień 1968

Zdjęcie z planów repertuarowych Teatru Współczesnego w Warszawie *Chryi Radiczkowa* ze względu na „zbieżność [fabuły z] wypadkami marcowymi”.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

Marzec–kwiecień 1968

GUKPPiW zdejmuje z planów repertuarowych Teatru Polskiego w Warszawie *Judytę Giraudoux*.

Oprócz tego, że nie brak w sztuce bezspornie istotnych i ważkich prawd, które by można nazwać uniwersalnymi, autor nasycił akcję przedstawienia scenami, w których pokazuje rozfanatyzowaną żydowską społeczność obłąkanego 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.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

Marzec–kwiecień 1968

Ingerencja GUKPPiW w *Pierwszą sztukę Fanny Shawa* w Teatrze Polskim w Warszawie (reż. S. Bugajski, prem. 2 VI 1968).

Nieprzypadkowo Teatr Polski [...] sięgnął po zapomnianą już prawie zupełnie pozycję Shawa [...], ukazującą 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 głównie o te partie sztuki, które ze względu na marcowe wydarzenia mogły zabrzmieć niezwykle aluzyjnie; z tychże względów musieliśmy je wyingerować.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

Kwiecień 1968

Ingerencje GUKPPiW w *Biografię Frischa* w Teatrze Ateneum w Warszawie (reż. J. Warmiński, prem. 4 V 1968), a także w tekst zamieszczony w programie spektaklu wywiadu autora dla pisma „Der Spiegel”.

Ze sztuki usunięto kwestię komunisty, prof. Kürmana: „Nie wierzę w marksizm leninizm, co oczywiście nie znaczy, żebym rewolucję rosyjską uważał za nieszczyście. Przeciwnie. Nie wierzę w marksizm leninizm jako teorię zbawienia na wieczność”, a także kwestię jego syna: „On [tj. prof. Kürman] jest do tyłu. [...] Kto jest dziś do przodu nie wierzy w marksizm leninizm. Na przykład. Z wyjątkiem Chińczyków”.

[AAN, GUKPPiW, t. 847]

Kwiecień 1968

Ingerencje cenzury w śpiewogrę ludową *Pół żartem, pół serio* w Teatrze Żydowskim w Warszawie (reż. J. Berger, prem. 28 VI 1968):

raptem pośród najlepszej zabawy, na scenę, przed oblicze króla, wprowadza [się] człowieka noszącego imię Da Silva, którego „serce do napiętnowanej wiary żydowskiej należy». I od tego momentu zmienia się nastrój przedstawienia: niepodzielnie króluje namiętny, patetyczny ton. Poprzez indywidualny los Da Silvy – męczennika wiary żydowskiej [...] usiłowano ukazać sytuację społeczności żydowskiej w dzisiejszej Polsce [...]. Po usunięciu omawianego motywu zmniejszyła się doraźna aluzyjność sztuki.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

Kwiecień 1968

Zdjęcie przez GUKPPiW z planu repertuarowego Teatru Współczesnego we Wrocławiu sztuki *Czterdziestu zbrodniarzy i jedno niewiniątko* Danki Oldřicha.

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 [...]. W marcu, szczególnie w marcu, sztuka ta nie mogła uzyskać naszej aprobaty.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

23 maja 1968

Moja córeczka Różewicza. Adapt. i reż. J. Jarocki, scen. L. i J. Skarżyńscy. Kraków, Stary Teatr.

Liczne ingerencje cenzury.

Ze sprawozdania GUKPPiW z marca 1968:

Z treści sztuki wynika, że naszemu społeczeństwu obce są i obojętne okropności obozów koncentracyjnych i martyrologii naszego narodu, o czym świadczą [...] wybuchy śmiechu w momencie, kiedy prelegent mówi o cierpieniach w obozach koncentracyjnych. Sztuka w przesadnym, krytycznym świetle pokazuje naszą młodzież. Jej przedstawiciele w sztuce to dwie studentki-prostytutki i dwóch sutenerów. Wyraziliśmy zasadnicze zastrzeżenia do pozycji. Przedstawiciele Partii mieli odmienne jednak zdanie. Po zgodzie na warunkowe przystąpienie do realizacji okazało się, że próby trzeba przerwać, ponieważ konieczne są poważne zmiany scenariusza, co zrozumiało kierownictwo teatru. Postanowiono nawiązać kontakt z autorem.

W sprawozdaniu za II kwartał Główny Urząd donosi, iż pozycja „ostatecznie została zwolniona”.

[AAN, GUKPPiW, t. 847]

3 lipca 1968

Sulkowski Żeromskiego. Oprac. tekstu i reż. Jerzy Kreczmar, Warszawa, Teatr Polski.

Z tekstu sztuki cenzura „usunęła – ze względu na określoną wymowę – fragment traktujący o pamiętnej operacji Suworowa na terenie warszawskiej Pragi”.

[AAN, GUKPPiW, t. 848.]

30 sierpnia 1968

Sławomir Mrożek protestuje w „Le Monde” w sprawie „najazdu na Czechosłowację” (przedruk: „Kultura”, Paryż, numer specjalny 253):

Wobec czynnego udziału Rządu PRL w zbrojnej agresji na Czeską Republikę Ludową i okupacji wojskowej tego kraju oświadczam co następuje: Protestuję przeciwko tej akcji. Jestem solidarny ze wszystkimi Czechami i Słowakami, którzy się tej akcji sprzeciwiają. Szczególnie z moimi towarzyszami, pisarzami czeskimi i słowackimi.

W związku z tym oświadczeniem, zakaz drukowania i wystawiania sztuk Mrożka w Polsce, obowiązujący do roku 1974.

Sierpień 1968

GUKPPiW wstrzymuje druk *Aby podnieść różę* Trzebińskiego w „Dialogu”.

O tej sztuce, choć zagmatwanej jeśli idzie o anegdotę, można mówić jako o metaforze sugerującej bezsens każdej rewolucji.

[AAN, GUKPPiW, t. 847]

Wrzesień 1968

GUKPPiW nie zezwala na wystawienie w Teatrze Klasycznym w Warszawie sztuki *Strzeżcie się złodziei* Safjana.

Sztuka ta mimo kryminalno-sensacyjnego schematu [...] de facto jest pamfletem politycznym na środowisko wysokich urzędników i działaczy partyjnych centralnego szczebla [...]. Wszyscy oni, co w znacznym stopniu potęguje ton oskarżycielski, mają za sobą chlubną przeszłość: podczas okupacji byli uczestnikami konspiracyjnej walki z wrogami a po wojnie umacniali władzę ludową. Tak więc sztuka przy okazji jest ilustracją fałszywej socjologicznie tezy o wtórnej polaryzacji warstw społecznych. [...]

Zdumiewającą jest [...] rola, jaką odegrały władze kulturalne miasta Krakowa, które w ramach zorganizowanego przez siebie konkursu [1967], sztukę uhonorowały II nagrodą. [...] Fakt, że Ministerstwo Kultury i Sztuki w Biuletynie Informacyjnym nr 6 z 1967 r. zaleciło sztukę wszystkim teatrom w kraju, mówi sam za siebie.

[AAN, GUKPPiW, t. 847]

Październik–listopad 1968

Ingerencje GUKPPiW w spektakl *Księżniczka Turandot* wg Gozziego w adaptacji Z. Skowrońskiego w Teatrze Ludowym w Warszawie.

Księżniczka Turandot [...] 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. Jakos dziwnie się składa, że zwroty rosyjskie jako zapożyczenia językowe, z reguły pełnią funkcje niewybrednych aluzji, prymitywnej złośliwości czy wręcz niepoahamowanej napastliwości, jeżeli nie bezpośrednio na Związek Radziecki, to już na pewno na sprawy związane z tym krajem. [...] Rzecz tym bardziej zastanawiająca, że akcja tej komedyjki dzieje się na dworze chińskiego cesarza [...]. Adaptatorowi polskiemu nie przeszkodziło to nawet w czynieniu niewybrednych aluzji do [...] antagonizmów radziecko-chińskich.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

15 listopada 1968

Prapremiera *Rzeczy listopadowej* Ernesta Brylla. Reż. K. Skuszanka, scen. K. Zachwatowicz, muz. A. Walaciński. Wrocław, Teatr Polski.

Ingerencje GUKPPiW w zakończenie spektaklu. Skreślono finałny czterowiersz (spoza sztuki):

Pozostanie mu tutaj ucząc się oddychać
gęstym od klęsk powietrzem – patrząc jak znużona
mniejsza od ziarna, drży nasza ojczyzna
pomiędzy młyńskie kamienie wtłoczona.

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.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

23 listopada 1968

Rzecz listopadowa E. Brylla. Reż. M. Okopiński, Gdańsk, Teatr Wybrzeże.

Ingerencje GUKPPiW w program spektaklu:

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 ma być już odpowiednio pouczony. Widać teatr uznał, że nie dość było akcentów krytycznych w samej sztuce i oto od siebie zaproponował wiersze Brylla, których nie mogliśmy, ze względów o których mowa wyżej, dopuścić do druku.

[Np.] Śpi świat pijany. Gdzieś na jego skraj
śpimy i my. Od strachu zęby nam szczękają.
– Mieliśmy szczęścia tyle – między paluchami
świata cało smykając... – Czy je teraz mamy?

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

20 luty – 30 maja 1969

Ingerencje GUKPPiW w *Po górach, po chmurach* Brylla (prem. 15 II 1969 w Teatrze Współczesnym w Warszawie, reż. E. Axer). M.in. w czterowierszu:

Daj niech go bodną rogiem
to zaraz poczuje
że w tym kraju największą
władzą baran

„wyingerowano” słowo „władza”, zamieniając je „po konsultacji z autorem” na „siłę”.

W innym miejscu usunięto dwa ostatnie wersy z fragmentu:

Polityki też nie lepsze
Niby robi, niby pieprzy
A po prawdzie tylko głędzi.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

12 kwietnia 1969

Premiera *Legionu* Wyspiańskiego. Oprac. tekstu i reż. Jerzy Kreczmar, Katowice, Teatr Śląski im. Wyspiańskiego.

Ingerencja GUKPPiW w spektakl:

Mimo całej umowności i określonej poetyki *Legionu* obwoływanie matki boskiej [sic!] 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, wyobrażający Królową Korony Polskiej. Po wyrażeniu przez nas obiekcji reżyser zrezygnował z omówionego wyżej pomysłu inscenizacyjnego.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

Kwiecień 1969

Pierwszy numer specjalnego biuletynu na użytek pracowników Głównego i Wojewódzkich Urzędów KPPiW „Informacje Departamentu Publikacji Nieperiodycznych”, wydawany w celu „polepszenia pracy cenzorskiej”. Zawiera m.in. informacje o ingerencjach w czasopiśmie teatralne.

Kwiecień 1969

GUKPPiW zgłasza zastrzeżenia wobec sztuk: *Ostry dyżur* Lutowskiego (Teatr Narodowy w Warszawie, reż. M. Dmochowski, prem. 9 VII 1969), *Rocznica Mercedes* Kuśmierka (Teatr Polski w Bielsku-Białej, reż. Mieczysław Dembowski, prem. 14 V 1969) oraz *Przesilenie* Lenarta (zgłoszone przez Teatr Autorów Pokolenie przy ZG ZMS).

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. [...] Najbardziej kontrowersyjną pozycją jest bez wątpienia sztuka [...] *Przesilenie* [...]. Stanowi ona swoistą interpretację przełomu okresu październikowego. Wybór takiego tematu narzuca szczególnie kryteria oceny wymowy politycznej utworu. [...] Dlatego też tekst sztuki dopuszczono do prób po niezbędnych ingerencjach. [...]

Ostry dyżur – sztuka [...] która w 1956 [1955] roku odegrała rolę interwencyjną, dziś w dużym stopniu zdezaktualizowała się [...]. Mimo to w samej sztuce tkwi pewne niebezpieczeństwo niepożądanego aktualizacji problemów, które charakteryzowały nasze życie polityczne przed 1956. Na przykład postulat uwolnienia się od strachu i niepewności.

Skreślono kwestie mówiące o „wbitych w plecy oczach partii... UB”.

W *Rocznicy Mercedesa* „wyeliminowano” fragmenty mówiące o tym, iż „dawni partyzanci są zgorzkniali, izolują się od życia politycznego, czują się oszukani”.

Ingerowano także w tych wypadkach, kiedy w uczestnikach towarzyskiego spotkania wyzwalają się okupacyjne kompleksy. Mogłoby to stwarzać fałszywą sugestią istnienia podobnej sytuacji w czasach współczesnych.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

Czerwiec 1969

Ze sprawozdania GUKPPiW za pierwsze półrocze 1969:

Mówiąc o sprawach teatru, [...] nie sposób nie zacząć od stwierdzenia podstawowego, że znamienne wydarzenia polityczne ubiegłego roku (wypadki marcowe, sprawa Czechosłowacji) gwałtownie przyspieszyły dojrzewanie wstających 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. [...]

Nie będzie chyba przesady, jeśli powiemy, że w omawianym okresie [sezon 1967/68] próbowano niejednokrotnie uczynić ze sceny trybunę dla opozycjonistów politycznych.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

Czerwiec 1969

GUKPPiW dokonuje oceny miesięcznika „Dialog”:

Jeśli mówimy o repertuarze teatralnym, nie sposób nie wspomnieć o „Dialogu” – miesięczniku publikującym sztuki teatralne, z których większość trafia na sceny polskie. [...]

Pamiętając o tym, że „Dialog” ma ambicje prezentowania możliwie wszystkich interesujących sztuk, jakie powstają na świecie, dopuszczamy niejednokrotnie do druku dzieła sceniczne, które z określonych względów nie mogą być wystawiane na scenach krajowych. Dotyczy to nie tylko sztuk przenoszonych na nasz grunt ze świata kapitalistycznego. Wchodzą tu przede wszystkim w grę sztuki negujące podstawy polityczno-ustrojowe naszej rzeczywistości, jak choćby drukowane w październikowym numerze „Dialogu” 1966 r. *Powiadomienie* Vaclava Havla, lansujące szkodliwą tezę o nieuchronnym

wynaturzaniu się aparatu władzy na pewnym etapie w tępą, bezmyślną machinę 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 zawołowaną formę określonej ideologii, prawdopodobnie najbardziej przenika i zniewala umysły i wrażliwość estetyczną społeczeństwa, na które oddziałuje.

Sztuki zachodnie w rodzaju *Czekając na Godota*, *Krzeseła* czy granej jeszcze na naszych scenach dramy *Cale dni na drzewach* poprzez swój, jeśli tak można powiedzieć, apokaliptyczny ładunek pesymizmu i głoszenie 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 – 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 nie kwestionowanym. 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. [...]

Polskie sztuki teatralne, trzeba to podkreślić z całą lojalnością, stanowią ilościowo największą grupę drukowanych w tym miesięczniku dzieł scenicznych, aczkolwiek do niedawna jeszcze, jeżeli idzie o proponowane treści i formę, często sygnalizowaliśmy 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 Krasiński i Ernest Bryll, stworzył szansę rozwoju, z której w szczególnie widoczny sposób skorzystali ci dwaj ostatni, urastając w ciągu minionego roku do rangi dramaturgów wybitnych. [...]

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 rzeczywiste zamierzenia. Wielce pouczającym przykładem w tym względzie okazała się m.in. sztuka T. Różewicza *Bigos po polsku*, nie dopuszczona do druku w 8 numerze „Dialogu” z 1967 r. Podniesiona do n-tej potęgi deformacja naszej rzeczywistości, jawnie paszkwilancki ton – miały wywoływać śmiech i dowcipkowanie, z których można, jak się mówi w [...] *Rzeczy listopadowej*, „do szczytu wyzdychać”. Krytyka staje się w podobnych przypadkach celem samym w sobie, nie przyświecają jej szlachetne zamysły.

Przykładów na to, że w przeszłości „Dialog” nie zawsze pamiętał o tym, można by przytoczyć jeszcze немало. Należy jednak podkreślić, że aktualna tendencja miesięcznika jest godna kontynuacji.

Nie idzie już tylko o to, że nawet liczbowy wskaźnik jest po raz pierwszy w 1968 r. inny (23 sztuki polskie, 4 – autorów zachodnich, 8 – obozu socjalistycznego), ale że miesięcznik przy zachowaniu starych, dobrych zwyczajów (m.in. dążność do publikowania wszystkich najwartościowszych sztuk, jakie ukazują się na świecie) w coraz większym stopniu współtworzy repertuar teatralny.

Dyrektor Departament Widowisk

Henryk Olszewski

[AAN, GUKPPiW, t.848]

Czerwiec–lipiec 1969

GUKPPiW:

Z dokonanych ostatnio ingerencji w plakatach teatralnych na szczegółowsze omówienie zasługuje nasza interwencja w tekst zaproponowany przez Estradę Dolnośląską. Estrada ta przedstawiła do akceptacji afisz, gdzie pod inicjałami XXV lat PRL umieszczono tytuł utworu *Wyrok*. Aby ten niefortunny zestaw słów pozbawić prowokacyjnej wymowy politycznej, zmuszeni byliśmy wyeliminować napis oznaczający rocznicę XXV-lecia PRL.

[AAN, GUKPPiW, t. 848]

6 września 1969

Prapremiera sztuki *Kurdesz* E. Brylla. Reż. B. Hussakowski, Kraków, Stary Teatr.

Ingerencja cenzury w tekst sztuki. Usunięto „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 spoczywa 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.

[AAN, GUKPPiW, t. 848.]

Wrzesień–październik 1969

Zdjęcie przez GUKPPiW z prób sztuki *Paternoster* H. Kajzara w insc. J. Szajny w Starym Teatrze w Krakowie.

Stary Teatr przedłożył nową wersję [sztuki], 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.

[AAN, GUKPPiW, t. 848.]

25 października 1969

Zdjęcie po próbie generalnej przez Komisję Specjalną KC PZPR przedstawienia *Dialogus de Passione* w insc. K. Dejmka, scen. Z. Strzeleckiego, oprac. muz. Jana Staszewskiego i S. Sutkowskiego, w Teatrze Ateneum w Warszawie.

Dyrektor Departamentu M. Andrzejewski (zlecenie z dn. 20 X 1969):

Aż do odwołania należy wstrzymać wszelkie informacje i zapowiedzi o sztuce *Dialogus de Passione* albo *Żalosa tragedia o męce Chrystusa* w reżyserii Dejmka. Nie udzielono zezwolenia na wystawienie tego spektaklu. Premiera sztuki miała się odbyć w Teatrze Ateneum w dniu 25 X br. (co zostało już zapowiedziane w programach teatrów na łamach prasy).

[AAN, GUUPPiW, t. 845]

19 listopada 1969

Pismo dotyczące spektaklu *Dialogus de Passione*, nadesłane do tow. Wincencego Kraśki – kierownika Wydziału Kultury KC PZPR przez wiceprezesa Tadeusza Ratajskiego. Pod pismem podpisany Henryk Olszewski, dyrektor Departamentu Widowisk.

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. [...]

Próba przedstawienia w dniu 21 X 1969 r., na której byli obecni – poza pracownikami Urzędu – również przedstawiciele KW PZPR i Wydziału Kultury St. R. N., wykazała, że Dejmek [...] zrealizował dramat pasyjny utrzymany [...] w nastroju podniosłym, wzmocnionym jeszcze przez wprowadzenie śpiewów gregoriańskich. Reżyser poszedł w kierunku realistycznego, a niekiedy nawet werystycznego ukazania wydarzeń biblijnych. Widoczne to jest zwłaszcza w scenach biczowania i ukrzyżowania [...]. Współczesny styl gry aktorów pogłębił jeszcze realizm przedstawienia. Zanikła zupełnie ludowość i staropolska stylizacja dramatu. Taka inscenizacja stwarzała niebezpieczeństwo odebrania sztuki przez widza jako widowiska religijnego, zawierającego wyraźne aluzje polityczne. Chrystus stał się bowiem symbolem człowieka nie tylko cierpiącego za wielkie idee, ale występującego przeciwko władzy państwowej i ustalonemu porządkowi społecznemu. Relacje Chrystusa pokazane zostały jako aktualnie słuszne. [...] GUKPPiW zwrócił uwagę na kontrowersyjność przedstawienia i potrzebę gruntownej zmiany reżyserskiej, oraz przesunięcie terminu premiery. [...] [Po drugiej próbie stwierdzono, że] pomimo wprowadzenia zmian, druga wersja przedstawienia niewiele odbiega od pierwszej, wobec czego, premiera nie może się odbyć. Pozostawiono jednak reżyserowi możliwość dalszych zasadniczych już zmian inscenizacyjnych. [...] [31 X odbyła się trzecia próba,] jeszcze prowizoryczna, która dowiodła, że reżyser jest w stanie nadać sztuce zupełnie nowy kształt sceniczny, w zasadzie możliwy do przyjęcia.

Ostateczna decyzja co do dalszych losów spektaklu zapaść miała po ostatniej próbie z dnia 4 XI 1969, po której zanotowano:

Przedstawienie było wyraźnym krokiem wstecz, w stosunku do poprzedniej wersji. W rozmowie z przedstawicielami Departamentu Widowisk dyrektor Warmiński tłumaczył ten fakt „zmęczeniem” teatru i zgodził się na przerwanie prób nad sztuką *De passione*.... Sądzymy jednak, że o ile po powrocie reżysera Dejmkę z zagranicy teatr uzna za konieczne doprowadzenie przedstawienia do premiery, możliwość taka istnieje przy przyjęciu za punkt wyjścia kształtu przedstawienia zaprezentowanego 31 X b.r.

[AAN, sygn. 237/XVIII/330]

11 czerwca 1970

Premiera *Kurdesza* E. Brylla. Reż. J. Warmiński, Warszawa, Teatr Ateneum.

Cenzura ingerowała w tekst recenzji Jerzego Koeniga, zamieszczony w „Teatrze” nr 17. Wyeliminowano fragment dotyczący krakowskiej inscenizacji sztuki Brylla, m.in. zdanie:

miał tu miejsce epizod krakowski i głośna, krótkotrwała połajanka, w której z obu stron padały ostre, może nawet ktoś powiedzieć – najostrzejsze słowa. [...] ta burza lokalna [...] ujawniła istnienie napięć, których skrytą obecność od dawna podejrzewano.

Ingerowano również we fragment, który – zdaniem cenzora – nadawał „kontrowersyjnemu piarstwu E. Brylla cechę wyroczeni w sprawach politycznych”:

Kurdesz trafia na scenę w chwili podobnej co *Rzecz listopadowa*, gdy procesy w życiu bieżącym kraju zadziwiająco harmonizują z kierunkiem wyrzekań poetyckich dramatopisarza.

[AAN, GUKPPiW, t. 1320]

Cenzura zakwestionowała również afisz Jana Młodożeńca, nadesłany do kontroli przez teatr, „ze względu na negatywną wymowę polityczną zawartą w motywie zło-cistej trąbki (symbol głosu) uwiązanej na ciężkich ogniach łańcucha”.

[AAN, GUKPPiW, t. 883]