



# **Lekcja „Dziadów” w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk. Inscenizacja Kazimierza Dejmka w dokumentacji państwowej cenzury**

Barbara Tyszkiewicz

## BARBARA TYSZKIEWICZ

(Instytut Badań Literackich PAN)

### Lekcja *Dziadów* w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk. Inscenizacja Kazimierza Dejmka w dokumentacji państwowej cenzury

Uroczyste obchody rocznicy wybuchu Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej stanowiły istotny moment w kalendarzu świąt celebrowanych przez PRL-owskie władze. Teksty, które miały być przy tej okazji rozpowszechniane (w druku, na scenie, w radiu czy telewizji), poddawano wieloetapowej kontroli prewencyjnej, w znakomitej większości finalizowanej w oddziałach Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk (dalej: GUKPPiW) na terenie całego kraju<sup>1</sup>. Cenzorzy wykluczali niektóre pozycje, poprawiali inne, ale przede wszystkim eliminowali oddziaływanie przypadku i nie dopuszczali do ideologicznych potknięć i dysonansów. W 1967 roku coś poszło nie tak.

Na wyjątkowy – bo pięćdziesiąty – jubileusz radzieckiej rewolucji Teatr Narodowy w Warszawie zaproponował widzom *Dziady* Adama

---

<sup>1</sup> *Stricte* polityczne decyzje, które zapadały w kierowniczych gremiach PZPR albo w gabinetach rządowych – jako luźniej związane z tematem – są w artykule co najwyżej sygnalizowane. Szerzej na ten temat pisał ostatnio M. Rosenberg, *Dziwne przypadki (?) Dziadów Dejmka*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2013, t. 21, nr 1, s. 317–331. Wśród źródeł z tego zakresu na uwagę zasługuje np.teczka z Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej skrótkowo: AAN) o sygnaturze KC PZPR Wydział Kultury, LVI–1414, zawierająca analizę pt. *Na antypolskim i antysocjalistycznym kierunku*. Za odesłanie do tej pozycji dziękuję Kamili Budrowskiej.

Mickiewicza wyreżyserowane przez Kazimierza Dejmka. Inscenizacja (21. w Polsce Ludowej, 3. w powojennej Warszawie)<sup>2</sup> spełniła wszelkie formalne wymogi stawiane wówczas sztukom dopuszczanym na afisz. Publiczność przyjęła ją z dużym zainteresowaniem i już z chwilą premiery podzieliła się w odczuciach. Część reagowała aplauzem, oklaskując zwłaszcza odniesienia do carskiej Rosji i Polaków gnębiomych pod rosyjskim zaborem. Obecni na sali polityczni decydenci nie kryli dezaprobaty lub wręcz oburzenia. Różnica stanowisk utrwałała się wraz z każdym kolejnym podniesieniem kurtyny. Romantyczny dramat, który w końcu stycznia 1968 roku został przez władze „zdjęty” z teatralnych desek, w marcu rozegrał się na „ulicznej” scenie. Jaki udział w takim rozwoju zdarzeń mieli pracownicy GUKPPiW? Czy czuli się winni „przeoczenia”, które zaważyło na genezie marcowych wypadków? Jakie wnioski wyciągnęli z tej sytuacji?

Cenzorska dokumentacja z tego okresu, udostępniana badaczom od lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia, wciąż potrafi zaskakiwać. Znaczne partie archiwaliów uległy wprawdzie zniszczeniu jeszcze w PRL-u, inne zagubiono lub włączono w obręb dość przypadkowych teczek<sup>3</sup>, ale to, co zachowało się w Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej: AAN), wciąż stwarza możliwość zagłębienia się w pomijane dotąd szczegóły kontroli słowa. Usytuowanie ich we właściwej skali, pokazanie ich rozlicznych uwikłań i kontekstów to nie tylko próba przeniknięcia aury otaczającej Dejmowską inscenizację. To również przyczynek do refleksji o warunkach funkcjonowania teatru poddanego dyktatowi politycznej doktryny.

### Podjęte tropy

Podstawową faktografię z zakresu cenzurowania *Dziadów* zgromadziła Marta Fik w książce pt. *Marcowa kultura*, wydanej krótko po

---

<sup>2</sup> Statystyki (z pominięciem realizacji radiowych i telewizyjnej) oparte na *Encyklopedii Teatru Polskiego* [on-line] <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/10935/dziady> [dostęp: 15.09.2016].

<sup>3</sup> W inwentarzu AAN odnotowano liczne tzw. protokoły zniszczeń, ale najczęściej wystarczają one tylko do oszacowania chronologii archiwaliów i bardzo ogólnego przybliżenia ich problematyki. Wśród sygnatur oznaczonych jako „zagubione” jest np.teczka GUKPPiW, 3034 [tj.] Teatr Narodowy

otwarcu dostępu do akt GUKPPiW<sup>4</sup>. Obszerny szkic, dotyczący społeczno-politycznych uwarunkowań spektaklu oraz okoliczności i konsekwencji zdjęcia go z afisza, uzupełniła wyimkami z dwóch cenzorskich teczek<sup>5</sup>. Odzwierciedlały one stanowisko, które urząd zajął wobec inscenizacji, ale – co ważne – dopiero wiosną i latem 1968 roku. W opracowaniu zabrakło bardziej precyzyjnego datowania, gdy tymczasem wydaje się, że to właśnie upływający czas zmienił ogłód wydarzeń.

Odtworzenie dokładnej chronologii akt z pierwszego kwartału 1968 roku komplikuje błąd popełniony w przypisie, tj. odesłanie do kart zawierających zupełnie inne treści<sup>6</sup>. Materiały nie tyle identyczne, ile w dużej mierze zbieżne z przedrukowanymi są w tej samej tezcze (z numerem wytwórcy 74/4), na stronach 159–160. Różnią się skromniejszą objętością, stylistycznymi niuansami i – jak się wydaje – mniejszym dystansem czasowym wobec opisywanych faktów. Do urzędowego obiegu trafiły z datą 7 marca 1968 roku sformułowane w następującym brzmieniu:

W dniu 25 XI 67 r. odbyła się premiera *Dziadów* Mickiewicza w reż. K. Dejmka w Teatrze Narodowym w Warszawie. Pozycja ta została zatwierdzona w planie repertuarowym Teatru Narodowego i miała stanowić wkład teatru do obchodów związanych z Jubileuszem Pięćdziesięciolecia Wielkiej Socjalistycznej

---

<sup>4</sup> M. Fik, *Wokół „Dziadów”*, w tejże: *Marcowa kultura*, Warszawa 1995. Oprócz archiwaliów GUKPPiW aneks obejmował: pisma z archiwum Teatru Narodowego, korespondencję i analizy z KC PZPR, notatki wysokich urzędników z MKiS – Stanisława Witolda Balickiego i Jana Siekiery, protokół sesji Rady Kultury przy MKiS, wypowiedź Kazimierza Dejmka, uwagi reżyserskie i metryki przedstawienia, satyryczną literaturę okolicznościową, tekst społecznej rezolucji.

<sup>5</sup> W oznaczeniu źródeł widnieją sygnatury: GUKPPiW, 828, s. 23, oraz GUKPPiW, 847, s. 122–124, 127–128, 145, opisane odpowiednio jako: „Przeoczenia, I kwartał 1968” oraz „Ingerencje, II kwartał 1968”.

<sup>6</sup> Mowa o sygnaturze opisanej jako GUKPPiW 828, s. 23. Cytowany przez Martę Fik dokument powstał zapewne w kwietniu 1968 r. Możliwe, że był to fragment „Przeglądu Przeoczeń”, do którego odnosiły się słowa: „*Dziady* w realizacji scenicznej Kazimierza Dejmka były przez GUKPPiW pokrótce omówione w «Przeglądzie Przeoczeń». Z uwagi na liczne i autorytatywne wypowiedzi na ten temat oraz złożoność zagadnienia w niniejszym przeglądzie nie będziemy omawiać inscenizacji *Dziadów* w Teatrze Narodowym”. AAN, GUKPPiW, 847, t. 86/2, s. 74 (tj. „Przegląd” nr 6/68 za okres I–III 1968 r., datowany na 10 IV 1968 r.).



Rewolucji Październikowej. GUKPPiW – zdając sobie sprawę z treści dzieła Mickiewicza – uważał za niecelowe, a nawet szkodliwe, wystawienie *Dziadów* z tej okazji. Sprawa ta była przez nas sygnalizowana Wydziałowi Kultury KC PZPR i Ministerstwu Kultury i Sztuki i premiera została przesunięta. Niemniej cenzor uczestniczący w próbie generalnej nie sprostął zadaniu i nie zwrócił uwagi teatrowi, że inscenizacja *Dziadów* w Teatrze Narodowym odbiega zasadniczo od licznych poprzednich inscenizacji tego dzieła. Także nie zasygnalizował żadnych zastrzeżeń swoim bezpośrednim przełożonym. [...] Zasygnalizowanie i przekazanie zastrzeżeń po próbie generalnej mogłoby spowodować podjęcie decyzji o zawieszeniu lub opóźnieniu premiery.<sup>7</sup>

Na tym wątek się urywał. W miejscu zaznaczonym w cytacie wielokropkiem znalazło się niewielkie, ale znaczące uszczegółowienie. Była to swego rodzaju puenta *Dziadów*, a mianowicie nazwanie tych cech inscenizacji, które pochopnie zignorowano podczas kontroli, a okazały się decydujące dla odbioru sztuki. Ujęto je w dwóch zdaniach:

*Dziady* w realizacji scenicznej Dejmka, poprzez usunięcie postaci Gustawa i wyeksponowanie ks. Piotra oraz jego racji moralnych, nabrały określonej wymowy. Trzeci akt przedstawienia (salon warszawski) zawierał wyeksponowane akcenty polityczne, które reżyser spektaklu wyraźnie adresował do widowni.<sup>8</sup>

Dokument ogłoszony w *Marcowej kulturze* (s. 98) zaczynał się bardzo podobnie, ale dalej wносił już nowe treści. Wspominano w nim o służbowych i partyjnych konsekwencjach wyciągniętych wobec (nieujawnionego z nazwiska) cenzora, który zezwolił na premierę sztuki. Za poważny błąd uznano zgodę na podanie do publicznej wiadomości terminu ostatniego spektaklu (30 stycznia 1968 roku), a co za tym idzie – dopuszczenie na widownię „określonych środowisk”, skłonnych do „zorganizowania antypaństwowej demonstracji”. Bez wikłania się w drażliwe szczegóły ubolewano nad „najmniej fortunnym ze wszystkich znanych i możliwych sposobów zdejmowania przedstawienia”. Widać było również wyraźne odżegnywanie się od

---

<sup>7</sup> AAN, GUKPPiW, 828, t. 74/4, s. 160. Fragment „Przeglądu” nr 5/68 przeoczeń i ingerencji zbędnych, datowanego na 7 III 1968 r. Na okładce teczki napisano: „Przeglądy ingerencji i przeoczeń w publikacjach periodycznych, nieperiodycznych, drukach ulotnych itp. 1968 r. za okres od: 26 I – 23 V”.

<sup>8</sup> AAN, GUKPPiW, 828, t. 74/4, s. 160.

odpowiedzialności za działania prewencyjne podjęte wobec dwóch innych pozycji repertuarowych Teatru Narodowego. Zatrzymanie premiery połączonych dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza – *Gyubala Wabazara* i *Jana Karola Macieja Wścieklicy* (w reżyserii Wandy Laskowskiej)<sup>9</sup> – oraz pierwotna decyzja o zmianie tytułu *Ciężkich czasów* Michała Bałuckiego (reżyserowanych przez Dejmka) na mniej aluzyjnego *Pana Lechickiego* zostały ocenione jako „bezzasadne” i „kompromitujące” organa władzy PRL. Zauważono, że zamiast studzić emocje widzów, dodały obu inscenizacjom niepotrzebnego rozgłosu i wzmożyły społeczne niezadowolenie.

Z początkiem lipca 1968 roku kwestia *Dziadów* została podjęta w GUKPPiW jeszcze inaczej. Tę zmianę perspektywy oddawał drugi fragment akt ogłoszonych w *Marcowej kulturze*. Otwierał go akapit sformułowany następująco:

Osia, wokół której skupiała się tematyka większości kwestionowanych przez nas tekstów w omawianym okresie, były wydarzenia marcowe. O ile *Dziady* mickiewiczowskie miały się okazać hasłem wywoławczym dla tamtych wydarzeń, o tyle sztuki teatralne, o których tu będzie mowa, z kolei miały – przez tendencyjnie dobrany tekst – sprowokować do wtórnej, odpowiednio pogłębianej refleksji.<sup>10</sup>

Interpretacja tych słów w praktyce wyglądała rozmaicie. W dramacie George’a Bernarda Shawa *Pierwsza sztuka Fanny* (realizowanym w Teatrze Polskim w Warszawie) uznano za konieczne zastosowanie określonych cięć. Uwaga cenzorów koncentrowała się na „zmniejszeniu doraźnej aluzyjności politycznej sztuki” oraz na trosce o zachowanie jej „bezsportnych artystyczno-ideowych walorów”. Inne rozwiązanie wybrano w Krakowie, gdzie odsunięta w bliżej nieokreśloną

---

<sup>9</sup> Szerzej o ingerencji w dramaty Witkacego pisał Janusz Degler: „Odwołanie premiery *Gyubala Wabazara* nie było «próbą» interwencją władz”, poprzedzając zdjęcie z afisza *Dziadów*, ale następstwem zakazu ich dalszego grania. Decyzję o tym powzięto 15 stycznia 1968 w Komitecie Centralnym PZPR. Dwa tygodnie później, 30 stycznia, odbyło się jedenaste i zarazem ostatnie przedstawienie *Dziadów*. J. Degler, *O niedosłej premierze Gyubala Wabazara w Teatrze Narodowym*. Tekst [on-line] [http://www.witkacologia.eu/teatr/teksty/Gyubal\\_Wahazar.pdf](http://www.witkacologia.eu/teatr/teksty/Gyubal_Wahazar.pdf), s. 4 [dostęp: 15.09.2016].

<sup>10</sup> AAN, GUKPPiW, 847, t. 86/2, s. 122; druk w: M. Fik, *Marcowa kultura*, s. 99.

przyszłość została premiera *Policji* Sławomira Mrożka (przygotowywana na Scenie Studyjnej, pod auspicjami lokalnego oddziału SPA-TiF-ZASP). Podobny los spotkał w Gdańsku *Bezimiennie dzieło* Stanisława Ignacego Witkiewicza z repertuaru Teatru Wybrzeże<sup>11</sup>.

We Wrocławiu pod ostrzałem znalazł się studencki kabaret „Dymek z papierosa”, który od wielu miesięcy „eksploatował” program stanowiący parafrazę Mickiewiczowskich *Dziadów*. Po wydarzeniach z przełomu 1967/1968 roku rzecz „nabrała szczególnej aktualności”, a co za tym idzie, została odpowiednio skrócona. W Krakowie wymuszone zmiany objęły program autorstwa Ludomira Leguta pt. *Od Kraka Pieruszego do Ośca Skolickiego*, grany przez zespół Kawiarni Literackiej. Cenzorski ołówek położył kres rymowanym opowieściom o tym, „że z Warszawy jest lajkonik / ten co pałką ludzi gna”, i o wiośnie, która „Wieszczą głasnęła po pysiu / Czegóż tak dumasz chłoptysiu”.

Marta Fik zrekonstruowała wszystkie te fakty za pomocą cytatów wyjętych z cenzorskich teczek. Przesunęła natomiast do przypisów i tylko zrekapituowała (zaczerpnięte z tych samych źródeł) informacje o innych ingerencjach. Część z nich sklasyfikowała jako zdjęte z afisza „w związku z Marcem” – a więc jedynie pośrednio związane z *Dziadami*. Do tej grupy zaliczyła: *Chryję* Jordana Dimitrowa Radiczkowa w Teatrze Współczesnym w Warszawie, *Pół żartem, pół serio* Mojżesza Broderzona w stołecznym Teatrze Żydowskim oraz inscenizacje przygotowane przez wrocławski Teatr Współczesny: *Judytę* Jeana Giraudoux oraz *Czterdziestu zbrodniarzy i jedno niewiniątko* Oldřicha Danka. Osobno natomiast wspomniała działania „o charakterze podobnym jak w latach poprzednich”, a więc sztuki zatrzymane w Starym Teatrze w Krakowie, „wulgarnego” (według cenzorskich określeń) *Ulissesa* Jamesa Joyce’a i „cyniczną” *Moją córeczkę* Tadeusza Różewicza.

Z przytaczania i komentowania wielu dokonanych wówczas cięć badaczka w ogóle zrezygnowała. Pominęła na przykład milczeniem skreślenia poczynione w dwóch propozycjach stołecznych scen: w *Biografii* Maxa Frischa (w Ateneum) i w *Sułkowskim* Stefana

---

<sup>11</sup> Szerzej o *Bezimiennym dziele* zob. J. Degler, *Witkacego perypetie z cenzurą*, w: *Muzy i Hestia*, red. M. Cieński, J. Sokolski, Wrocław 1999, s. 237–256.

Żeromskiego (w Teatrze Polskim). Z tej pierwszej zniknął passus nacechowany powątpiewaniem w „marksizm-leninizm jako teorię zbawienia na wieczność”, natomiast o drugiej cenzorzy pisali:

z tragedii St. Żeromskiego *Sulkowski*, która ma być wystawiona w Teatrze Polskim w Warszawie, usunęliśmy – ze względu na określoną wymowę – fragment traktujący o pamiętnej operacji Suworowa na terenie warszawskiej Pragi.<sup>12</sup>

Pomijając tego typu dyskusyjne szczegóły, rozróżnienie dokonane przez Martę Fik stanowi udaną próbę zmierzenia się z zasadniczą trudnością, przed którą staje każdy, kto w dokumentacji GUKPPIW szuka wątków powiązanych z Dejmkowską inscenizacją *Dziadów*. Dopóki tytuł ten jest przywoływany *expressis verbis*, sytuacja jest prosta. Komplikuje się z chwilą, gdy odniesienia są jedynie sugerowane, ale w dość jednoznaczny sposób (np. poprzez peryfrazę czy metonimię). Staje się zupełnie nieoczywista, gdy widać tylko przesadne, nieadekwatne do okoliczności ograniczenia narzucane kanonicznym tekstom oraz prewencyjne wykluczanie z publicznego obiegu tych treści, które poprzez skojarzenia ze współczesnymi polskimi problemami niosą ryzyko niepożądanego społecznego rezonansu. Można zaryzykować twierdzenie, że w tym ostatnim wymiarze *Dziady* rzutowały na cenzorskie praktyki nie tylko do połowy 1968 roku, ale aż do likwidacji urzędu w 1990 roku. Otwarte pozostają pytania, kiedy nabrały takiego charakteru oraz dlaczego dopuszczono do premiery. W zasobach AAN w Warszawie zachowały się dane, które mogą być pomocne przy próbie odpowiedzi.

### **Z perspektywy roku 1967**

Przejawy zainteresowania repertuarowymi planami Dejmka cenzorzy okazywali co najmniej dwa miesiące przed planowaną premierą. W czasie narady z 11 września 1967 roku (rutynowo poświęconej „ostatnim, bardziej charakterystycznym momentom w pracy

---

<sup>12</sup> AAN, GUKPPIW, 847, t. 86/2, s. 132. Na następnej stronie zacytowano skreślony passus: „Gdy Suworow, dowódca nieprzyjaciół, zajmował naszą stolicę, kazał wyrzucić do nogi wszystkich mieszkańców jej przedmieścia, wszystkich mężczyzn, kobiety i dzieci. Stosy ciał rzucono na stosy ciał. Ażeby wziąć za to odwet, trzeba najpierw osiąść sekret odwetu. Można go osiąść tylko wśród niebezpieczeństw”.

GUKPPiW”) dostrzeżono trzy zasadnicze problemy związane z widowiskami. Z enigmatycznych zapisów wiadomo jedynie, że chodziło o wyeliminowanie z łamów „Dialogu” przedruku artykułu z „Komsomolskiej Prawdy” (jako że zawierał postulat zniesienia cenzury teatralnej), wątpliwości co do filmowej adaptacji powieści Ericha Marii Remarque’a *Na zachodzie bez zmian* („z uwagi na wymowę”) oraz kwestię ujmowaną następująco: „Niepokojąca jest polityka repertuarowa teatrów. Teatr Narodowy w przeddzień rocznicy Rewolucji Październikowej występuje z premierą *Dziadów*, Teatr Polski z poezją Jesienina”<sup>13</sup>.

W przekazie nie odnotowano przebiegu dalszej dyskusji. Troska o kształt jubileuszowych obchodów rewolucji zaznaczyła się także podczas kolejnej narady, zorganizowanej w GUKPPiW 23 października 1967 roku, ale wymieniano w tym kontekście już zupełnie inne tytuły<sup>14</sup>. Obawy o inscenizację Dejmka znalazły wyraz w żądaniu odsunięcia premiery od niewrażliwej daty 7 listopada, o czym ponad dwa miesiące później w rocznym sprawozdaniu informował prezes GUKPPiW Józef Siemek (o szczegółach dalej). Kontrola przeprowadzona podczas próby generalnej wypadła pomyślnie. Zgodę na rozpowszechnianie wydał jeden człowiek, określany przez Dejmka

---

<sup>13</sup> AAN, GUKPPiW, 958, t. 127/3, s. 25. Czytamy tu m.in. „poważne obiekcje budzi nadanie w telewizji filmu Remarque’a *Na zachodzie bez zmian* z uwagi na jego wymowę. Decyzja w tej sprawie nie została jeszcze podjęta”. Można tylko domniemywać, że chodziło o amerykański film (w reżyserii Lewisa Milestone’a) z 1930 r., który ostatecznie w PRL-owskiej telewizji nigdy nie został wyemitowany. Warto dodać, że 8 V 1967 r. w Teatrze TV pokazano wyreżyserowany przez Zygmunta Liburnera dramat Remarque’a pt. *Ostatnia stacja*. Premierowe wystawienie montażu poezji Siergieja Jesienina pt. *Nam nie drewno potrzebne lecz kamień* (w reżyserii Ewy Bonackiej, na podstawie dokonanego przez Władysława Broniewskiego przekładu poematu *Pugaczow*) odbyło się w Teatrze Polskim w Warszawie w końcu października 1967 r.

<sup>14</sup> Zob. np. AAN, GUKPPiW, 958, t. 127/3, s. 35–37. Notowano tu m.in. „Mamy sporo kłopotów ze «Współczesnością». Ostatni numer poświęcony w całości rocznicy rewolucji zawierał wiele wyraźnych akcentów obrachunkowych”. O ingerencjach w teatrze zob. np. AAN, GUKPPiW, 846, t. 86/1, s. 367: „Państwowy Teatr Ziemi Łódzkiej z okazji 50. rocznicy Rewolucji Październikowej przygotował sceniczną adaptację *Losu człowieka* Michała Szolochowa. W zgłoszonym do tego przedstawienia programie towarzysze z WUKPPiW w Łodzi dokonali ingerencji, zdejmując litografię Henryka Płóciennika, przewidzianą do reprodukcji na pierwszej stronie programu”.

jako „trzeciorzędny cenzor”, zagubiony „syjonista”<sup>15</sup>. Premiera odbyła się w sobotę 25 listopada 1967 roku, a w następnym tygodniu ukazało się kilka prasowych omówień<sup>16</sup>. Wkrótce potem nad sztuką zapadła cisza. Według dotychczasowych ustaleń wstrzymany został druk recenzji pięciu autorów, które zgłoszono do publikacji w różnych czasopismach<sup>17</sup>. Im żywiej reagowała publiczność, tym większe kontrowersje wystawienie budziło u władz. Tę wyjątkową aurę, która z dnia na dzień narastała wokół spektaklu, opisywano już na wiele sposobów z wykorzystaniem zapisków i materiałów zgromadzonych przez ludzi teatru, tajnych niegdyś archiwaliów KC PZPR, akt Ministerstwa Kultury i Sztuki, raportów Służby Bezpieczeństwa itp.<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Słowa Dejmkę z marca 1981 r. relacjonował E. Krasieński, „*Dziady*” Kazimierza Dejmkę w „*chwili osobliwej*”, „Pamiętnik Teatralny” 2005, z. 3/4, s. 9.

<sup>16</sup> O *Dziadach* pisali wówczas: L. Janowicz, *Misterium ludowe*, „Kurier Polski” 1967, nr 280 (z 28 XI), s. 3; Jaszcz. [J.A. Szczepański], „*Dziady*” Kazimierza Dejmkę, „Trybuna Ludu” 1967, nr 330 (z 28 XI), s. 8; A. Grodzicki, „*Dziady*” w *Narodowym*, „*Życie Warszawy*” 1967, nr 282 (z 28 XI), s. 5; K. Beylin, „*Dziady*”, „Express Wieczorny” 1967, nr 283 (z 28 XI), s. 4; S. Polanica [S.E. Bury], „*Dziady*” w *Narodowym*, „Słowo Powszechne” 1967, nr 284 (z 29 XI), s. 4; A. Jarecki, *Wielka improwizacja*, „Sztandar Młodych” 1967, nr 286 (z 30 XI), s. 3. Jeszcze przed premierą opublikowane zostały wywiady: z Kazimierzem Dejmką: rozm. (dag) [właśc. A. Dziembaj], „Kurier Polski” 1967, nr 275, s. 3; z Gustawem Holoubkiem: rozm.woy [właśc. L. Wojciechowski], „Express Wieczorny” 1967, nr 275, s. 3. W końcu roku ukazał się jeszcze komentarz w formie wiersza satyrycznego, podpisany: F.Z. Konopski [R.M. Groński?], „Szpilki” 1967, nr 50, s. 9.

<sup>17</sup> Taki stan badań dokumentowali Edward Krasieński i Magdalena Raszewska, doprecyzowując, że chodziło o teksty Marii Czernerle (w miesięczniku „Teatr”), Zygmunta Grenia (w „*Życiu Literackim*”), Witolda Fillera, *Dejmkę o Mickiewiczu* (w „*Kulturze*” z 10 XII 1967), Zofii Jasińskiej, *Męczennikom narodowej sprawy* (w „*Tygodniku Powszechnym*”) i Anny Tatarkiewicz, „*Czas przypomnieć ojców dzieje*” (w „*Więzi*”). Zob. „Pamiętnik Teatralny” 2005, z. 3/4, s. 381. Nieco dalej (na s. 382–395) przedrukowane zostały trzy ostatnie pozycje, wcześniej pozostające w rękopisach. Poza tekstem Fillera chronologia skreśleń była nieustalona.

<sup>18</sup> Poza omawianą pracą Marty Fik warto zwrócić uwagę na monograficzny zeszyt „Pamiętnika Teatralnego” 2005, nr 3/4, książkę M. Raszewskiej, *Dziady Dejmkę*, Warszawa 2008, oraz szkice: J. Eisler, *Wokół Dziadów*, w tegoż: *Polski rok 1968*, Warszawa 2006, s. 164–175; E. Krasieński, „*Dziady*” (1967), w: *Teatr Kazimierza Dejmkę*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, przy współpr. E. Koldrzak, K. Kuropatwy, K. Packa, Łódź 2010, s. 239–253; M. Rosenberg, *Dziwne przypadki... Z szczególnym zainteresowaniem śledził rozwój wydarzeń wokół Dziadów Jerzy Zawieyski*, autor, którego sztukę *Gdy płoną lasy...* Dejmkę przygotowywał do wystawienia na narodowej

W notatkach z dwóch cenzorskich narad (z 11 i 28 grudnia 1967 roku) poświęconych aktualnym wyzwaniom urzędu o *Dziadach* nie ma ani słowa<sup>19</sup>. Podobnie rzecz ma się w sprawozdaniu Departamentu Prasy, Radia i Telewizji za rok 1967, choć doniesień o ingerencjach związanych z rocznicą październikowej rewolucji można tu znaleźć całkiem sporo<sup>20</sup>. W postaci niewielkiej wzmianki temat ten pojawia się w rutynowym sprawozdaniu za cały rok 1967, które w styczniu następnego roku prezes Siemek przesłał do gabinetu prezesa Rady Ministrów. Z zachowanej w AAN kopii (usianej deklinacyjnymi niekonsekwencjami) wiadomo, że omówienie spraw teatru prezes rozpoczął w iście dramatycznym tonie. Czytamy tu bowiem:

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. *Kniaź Potiomkin* – T. Miciński – Teatr Polski w Warszawie
2. *Judyta* – J. Giraudoux [sic!] [Teatr Ludowy w Nowej Hucie]
3. *Powiadomienie* – V. Havela [sic!] – Teatr Ludowy w Nowej Hucie
4. *Borsuki* – L. Leonowa – Teatr Polski w Poznaniu

---

scenie równoległe z dramatem Mickiewicza. Szerzej na ten temat zob. B. Tyszkiewicz, *Przejście na drugą stronę lustra. Sejmowy epilog „Dziadów” w „Dzienniku” Jerzego Zawieyskiego*, „Więź” 2008, nr 4/5, s. 110–116.

<sup>19</sup> AAN, GUKPPIW, 958, t. 127/3, s. 47–52. W zakresie widowisk: 11 XII 1967 r. zastrzeżenia zgłaszano do *Judyty* Jeana Giraudoux (Teatr Polski w Warszawie) i do *Towarzysza dzierżawcy* Marka Domańskiego (tu z zaznaczeniem „z Bydgoszczy”, w innych przekazach: Teatr Popularny w Grudziądzu, a w istocie – od 1962 r. Teatr Ziemi Pomorskiej, por. przyp. 21); w okresie PRL żaden z tych spektakli nie trafił na afisz. Natomiast 28 XII 1967 r. wątpliwości dotyczyły dramatu Maciejka Zenona Bordowicza *Akty* (Teatr Polski w Warszawie), który miał premierę już 28 II 1968 r. Nieco inne dane figurują w przeglądzie ingerencji, obejmującym przedstawienia zatrzymane w okresie X–XII 1967 r., zob. AAN, GUKPPIW, 846, t. 86/1, s. 357–358. Według tego źródła zgody na wystawienie *Aktów* Bordowicza odmówiono Teatrowi Dramatycznemu w Wałbrzychu (i do premiery nie doszło tam także później), natomiast listę zatrzymanych sztuk otwierały *Stracone wakacje* Józefa Kuśmierka, zgłoszone przez Teatr Nowy w Łodzi (na prapremierę czekały do marca 1977 r., kiedy to wystawiono je w stołecznym Teatrze Rozmaitości).

<sup>20</sup> Zob. AAN, GUKPPIW, 1475, t. 266/4, s. 86–122. O cięciach w związku z rocznicą rewolucji (m.in. w tekstach Andrzeja Szczypiorskiego i Kazimierza Koźniewskiego) zob. tamże, s. 104–105.

5. *Stracone wakacje* – J. Kuśmierek – Teatr Nowy w Łodzi  
6. *Żegnaj Judaszu* – I. Iredyński – Teatr „Krypta” w Szczecinie  
7. *Towarzysz dzierzawca* – M. Domański – Teatr Popularny w Grudziądzu.  
Ponadto w miesięczniku „Dialog” nie dopuszczono do opublikowania dwóch utworów:

1. *Zebek* – M. Nowakowski, J. Abramow
2. *Bigos, czyli pogrzeb po polsku* – T. Rózcwicz.<sup>21</sup>

Wymieniając różnorakie przyczyny, które „zmusiły” cenzorów do wydania tak radykalnych decyzji, Siemek wspominał między innymi obchody 50. rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej, której urząd (mimo pozytywnych opinii z Ministerstwa Kultury i Sztuki) nie pozwolił „uczcić” ani inscenizacją *Kniazia Potiomkina*, ani *Borsuków*. Przy tej okazji – i tylko w dwóch zdaniach – prezes odniósł się do kwestii *Dziadów*, pisząc:

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.<sup>22</sup>

W zakończeniu sprawozdania (już po przeglądzie zagadnień związanych z kontrolą prasy, czasopism oraz publikacji kościelnych i religijnych) Siemek wrócił do „istotnych przeoczeń i błędów politycznych” popełnionych w GUKPPiW w 1967 roku. Nie zatrzymywał się jednak przy inscenizacji Dejmka. Jako szef urzędu poczuwał się przede wszystkim do współodpowiedzialności za „mylne odczytanie treści hasła o hitlerowskich obozach koncentracyjnych”, które zostało zwolnione do druku w ósmym tomie *Wielkiej encyklopedii*

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 62–63. Warto dodać, że ten wykaz nie obejmował pozycji, które skreślono podczas procedur kwalifikacyjnych w Ministerstwie Kultury i Sztuki lub w Wydziałach Kultury PZPR. Spektakularny przykład tego typu działań, podejmowanych wobec dramatu Jerzego Zawieyskiego *Gdy płoną lasy* (który Dejmek realizował na narodowej scenie równolegle z *Dziadami*) zob. O. Dawidowicz-Chymkowska, *Pisarz i reżyserzy, czyli powstawanie dzieła teatralnego. Analiza brulionów „Gdy płoną lasy” Jerzego Zawieyskiego*, w: *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2007, s. 226–290.

<sup>22</sup> AAN, GUKPPiW, 1475, t. 266/4, s. 63.



*powszechnej*<sup>23</sup>. Ponad miesiąc po premierze *Dziadów* najwyraźniej nie stanowiły dla niego na tyle palącej kwestii, by uznać za wskazane pogłębienie zdawkowej samokrytyki. Zrezygnował nawet z sygnalizowania postępów w ograniczaniu recepcji przedstawienia, a tym samym z szansy na swoistą rehabilitację urzędu.

Wyglądało to tak, jakby do centrali przy ulicy Mysiej 5 nie docierało nic z tego, co zaraz po premierze działo się w redakcji „Życia Warszawy”, co 21 grudnia 1967 roku zarzucał Dejmekowi kierownik Wydziału Kultury KC PZPR i co na spotkaniu noworocznym powiedział Władysław Gomułka<sup>24</sup>. Tymczasem egzekwowanie wytycznych, które spływały do GUKPPIW z różnych ośrodków władzy, było dla urzędników działaniem najzupełniej rutynowym. Baczniejszą uwagę zwracali na sprawy, które pozostawiono wyłącznie ich kompetencji. Ze sprawozdania za 1967 rok wynika, że martwiło ich na przykład *Powiadomienie* Havla, „utwór obrachunkowy, wielka satyra na biurokrację i schorzenia aparatu władzy w kraju socjalistycznym”<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 69. Tom 8 encyklopedii ukazał się w grudniu 1966 r., ale polityczne zarzuty stawiane autorom i redaktorom hasła „obozы koncentracyjne hitlerowskie” przybrały na sile latem 1967 r. Za naganny uznano zarówno sposób interpretacji (z nadto oparty na niemieckich przekazach), jak i niedostatek informacji o martyrologii i stratach narodu polskiego. Prezes GUKPPIW do grona współwinnych zaistniałej sytuacji zaliczał także swoich podwładnych i dodawał: „Wymowa tego przeoczenia była tak oczywista, że wymagała ze strony kierownictwa Urzędu zdecydowanych posunięć personalnych (zmiany w kierownictwie Departamentu Publikacji Nieperiodycznych) i nieodzownych w takiej sytuacji kroków organizacyjnych”. O ukaraniu cenzora, który dopuścił do premiery *Dziadów* – Siemek się nie wypowiadał.

<sup>24</sup> Mowa o recenzji Augusta Grodzickiego („*Dziady*” w *Narodowym*, „Życie Warszawy” 1967, nr 282 (z 28 XI), s. 5), która tuż przed skierowaniem do druku była (przez autora i redaktora naczelnego gazety Henryka Korotyńskiego) pośpiesznie szlifowana z nadmiaru entuzjazmu dla spektaklu. Mimo tych wysiłków Biuro Prasy KC PZPR zgłosiło zastrzeżenia dotyczące nazbyt pochlebnej wymowy tekstu. Zob. J. Eisler, *Wokół Dziadów*, w tegoż: *Polski rok 1968*, Warszawa 2006, s. 167. O partyjnych reperkusjach inscenizacji zob. *Kartki z PRL. Ludzie, fakty, wydarzenia*, red. W. Władyka, t. 1, Warszawa 2005, s. 474. Czytamy tu: „21 grudnia 1967 r. Kazimierz Dejmek został w nagłym trybie wezwany do KC na rozmowę z Wincentym Kraską, kierownikiem Wydziału Kultury. Ten wyraźnie sformułował zarzuty: antyrosyjskość, antyradzieckość, religianctwo. 30 grudnia Władysław Gomułka spotkał się z twórcami i działaczami kultury na noworocznym koktajlu. Powiedział tam «*Dziady* wbijają nóż w plecy przyjaźni polsko-radzieckiej»”.

<sup>25</sup> AAN, GUKPPIW, 1475, t. 266/4, s. 63.

Wnikliwie analizowali uwarunkowania artykułu Andrzeja Szczypiorskiego pt. *O historii – intymnie*, który zdjęli z łamów „Argumentów” i zaopiniowali jako „próbkę rewizji zasad polskiego patriotycznego zaangażowania”<sup>26</sup>. Patrząc zaś na swoje obowiązki z szerszej perspektywy, widzieli konieczność dania odporu „dywersji ideologicznej podejmowanej przez Zachód w ramach wojny psychologicznej przeciwko światu socjalistycznemu”<sup>27</sup>. I stanowiło to tylko część z tych wyzwań, które wymieniał prezes Siemek.

### Szeregowy cenzor

Pośród wielu okoliczności dopuszczenia *Dziadów* na afisz nie bez znaczenia wydaje się też bagatelizowany dotąd wątek „personalny”. Nazwisko cenzora – Jerzego Koperskiego – przywołał Michał Rosenberg<sup>28</sup>, ale samą sylwetkę nakreślił dość zdawkowo. Poza wzmianką o tym, że urzędnik „w czasie okupacji był członkiem konspiracyjnej grupy dziecięcej w łódzkim getcie” i „raczej” nie należał do osób „o bardzo niskich kwalifikacjach intelektualnych i niewielkim doświadczeniu”, przypisał mu niesamodzielną i dalece posuniętą dyspozycyjność wobec prezesa GUKPPiW. Koperski – według tej wersji – był zaszczytny antysemicką nagonką i dlatego podjął się realizacji skrytego zlecenia Siemka: przymknął oczy na rażące szczegóły inscenizacji i bez powiadamiania swego bezpośredniego przełożonego (Henryka Olszewskiego, dyrektora Departamentu Widowisk GUKP-PiW) wydał zgodę na premierę. „Z kolei fakt, że już po rozpętaniu afery w urzędzie nie czyniono mu zarzutów za wydanie zezwolenia, może świadczyć, że coś mu obiecano w zamian za odegranie takiej roli” – konkluduje Rosenberg<sup>29</sup>.

Bez wikłania się w zasadniczą polemikę z tym stanowiskiem warto przy tej okazji przyrzeć się hipotezom weryfikowanym przez cenzorskie archiwalia. Z niewielką poprawką można przyjąć, że „szukanie winnych w GUKPPiW rozpoczęło się dopiero w połowie marca”. Przekonuje o tym chociażby analizowana już notatka z 7 marca

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 64.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> M. Rosenberg, *Dziwne przypadki...*, s. 324–325.

<sup>29</sup> Tamże, s. 325.

1968 roku, wskazująca na cenzora, który „nie sprostął zadaniu” i wydał zgodę na premierę *Dziadów*. Spekulację Rosenberga o tym, że „GUKPPiW nie interesował się inscenizacją Dejmka do czasu próby generalnej”, podważają materiały z cenzorskich porad. Zresztą z formalnego punktu widzenia nie powinien się interesować, to właśnie próba generalna była tym etapem, na którym inscenizacja podlegała cenzorskiej ocenie (inna sprawa, że w praktyce różnie z tym bywało). Szeregowy cenzor był zobowiązany konsultować wszelkie wątpliwości ze swoim przełożonym. A co, jeśli ich nie miał, bo działał pod presją czasu, przyniesiony nawalem obowiązków? Albo bezpośredni przełożony zdawał się na jego opinię, unikając w ten sposób zajmowania stanowiska w nader drażliwej kwestii?

Materiału poglądowego z tego zakresu dostarcza urzędowa notatka z datą 15 czerwca 1967 roku, podpisana przez prezesa Siemka<sup>30</sup>. Wiadomo z niej, że od początku istnienia GUKPPiW borykał się z brakiem przepisów prawnych regulujących obowiązki i kompetencje swoich pracowników, a po roku 1956 – także ze znacznymi niedoborami kadrowymi. W skali kraju oznaczało to, że 408 cenzorów zatrudnionych w 1967 roku wykonywało pracę analogiczną do tej, która w 1955 roku była rozłożona na 419 osób. Ta minimalna różnica w zatrudnieniu urastała do katastrofalnej przepaści, zważywszy na zwielokrotnienie liczby tytułów zgłaszanych do kontroli, poszerzaną wciąż listę wydawanych gazet i periodyków, rozwój repertuarów teatralnych i radiowych, upowszechnianie się telewizji itp. Zestawienia statystyczne mówią same za siebie: o ile w 1955 roku do skontrolowania było 16 tysięcy spektakli teatralnych, o tyle w 1966 roku już 37,2 tysiąca. Wyjątkowo trudna była zwłaszcza sytuacja miasta stołecznego Warszawy i całego Mazowsza, które były pozbawione regionalnej dyspozytury i „dzieliły się” pracownikami

---

<sup>30</sup> AAN, GUKPPiW, 1475, t. 266/4, s. 17–28. Pełny tytuł dokumentu brzmiał: „Notatka w sprawie możliwości realizacji decyzji Rady Ministrów z dnia 31 marca 1967 r., dotyczącej usprawnienia organizacji i metod pracy oraz ograniczenia zatrudnienia w naczelnych i centralnych jednostkach administracji państwowej”. Z pisma załącznikowego (s. 29) wynika, że oprócz wiceprezesa Rady Ministrów Piotra Jaroszewicza kopie do wglądu otrzymali m.in. kierownik Biura Prasy KC PZPR Stefan Olszowski oraz członek Biura Politycznego, sekretarz KC PZPR Zenon Kliszko.

zatrudnionymi w centralnych strukturach. Prezes oddawał ten stan, pisząc między innymi:

Na jednego cenzora przypada do kontroli w stosunku rocznym ponad 140 stron książki formatu B-5 dziennie lub 110 stron tekstu czasopism społeczno-politycznych bądź 100 stron czasopism literackich i naukowych. Stan ten ze względu na zbyt obciążenie pracowników musi z konieczności prowadzić w wielu przypadkach do powierzchownej kontroli materiałów, co w skutkach rodzi powstanie tzw. przeoczeń cenzorskich, nieraz o bardzo istotnej wymowie politycznej.<sup>31</sup>

Siemek nie ukrywał, że zawodowego trudu nie wynagradzają jego podwładnym ani płace, ani społeczna akceptacja. Wspominając w rocznym sprawozdaniu 60 pracowników, którzy w 1967 roku zrezygnowali z posad w GUKPPiW (z tego 26 w Warszawie i 34 „w terenie”), ubolewał nad niedoborami kadrowymi i dodawał:

Dowiedziane zostało, że prestiż, autorytet naszych pracowników wpływa z osobistych cech tych ludzi, nie z faktu wykonywanego zawodu cenzora. Co więcej – jest to zawód niepewny. Nie wiele [!] w naszym kraju jest zawodów, w których popełnienie błędu wywołuje tak ostre konsekwencje.<sup>32</sup>

Dopiero na tym tle właściwej wymowy nabierają dokumenty z teczki personalnej Jerzego Koperskiego<sup>33</sup>. Przyszły cenzor urodził się w 1926 roku jako obywatel polski narodowości żydowskiej. Zanim w 1953 roku podjął pracę w GUKPPiW, dosłużył się stopnia kapitana w Wojsku Polskim. Na odchodnym przełożeni wystawili mu opinię opieszałego formalisty, mało odpornego psychicznie, o przeciętnej inteligencji i nienagannym prowadzeniu. Był członkiem PPR, a od 1948 roku – PZPR. Jako żołnierz ukończył kursy z zakresu szkoły średniej, przeszedł przeszkolenie polityczne i w 1949 roku rozpoczął studia na Wydziale Ekonomicznym Wyższej Szkoły Nauk Społecznych przy KC PZPR. Dyplom uzyskał już jako pracownik GUKPPiW. Deklarował (słabą) znajomość trzech języków obcych – niemieckiego,

---

<sup>31</sup> Tamże, s. 27.

<sup>32</sup> Tamże, s. 74.

<sup>33</sup> Teczka ze zbiorów AAN, zespół GUKPPiW, materiały w opracowaniu (bez sygnatury).

rosyjskiego i angielskiego. Po niespełna roku pracy w Departamencie Publikacji Nieperiodycznych awansował na stanowisko starszego cenzora, a potem stopniowo piął się w hierarchii grup zawodowego uposażenia. Został starszym inspektorem, ale od 1956 znów pracował jako starszy cenzor. Dostawał dodatki do pensji, to znów sporadycznie mu je cofano. Państwowe święta: 1 maja, 22 lipca, rocznica rewolucji październikowej, nierzadko oznaczały dla niego kolejne nagrody pieniężne za dobrą pracę. W końcu grudnia 1965 roku ówczesny dyrektor departamentu Bogdan Gutkowski tak uzasadniał wniosek o awans:

J. Koperski zaliczany jest do grupy najstarszych stażem i najbardziej doświadczonych cenzorów. Bardzo samodzielny, operatywny, ofiarny i zdyscyplinowany. Cechuje go duże wyrobienie polityczne. Jest bardzo odpowiedzialny, a nie rzadko zastępuje i kieruje pracą Wydziału Widowisk. Ostatni awans miał miejsce w 1956 r.<sup>34</sup>

Ta opinia przełożyła się na 800 zł podwyżki od stycznia 1966 roku. W maju następnego roku, przy okazji kolejnej nagrody, zaznaczono kompetencje Koperskiego: „szeroki zakres działalności Wydziału Widowisk (teatry zawodowe oraz czasopisma teatralne)” i bliżej nieokreślony „szereg innych czynności wchodzących do zakresu pracy Wydziału”. Ostatni wniosek do prezesa Siemka o przyznanie nagrody (tysiąc złotych z okazji Nowego Roku) wystosował bezpośredni przełożony Koperskiego Henryk Olszewski (dyrektor Departamentu Widowisk) 20 grudnia 1967 roku (a więc w przeddzień wezwania Dejmka na rozmowę do KC PZPR). Odpowiedź odmowna została udzielona 6 stycznia 1968 roku, tzn. już po tym, jak Gomułka stwierdził, że *Dziady* to „nóż wbity w plecy przyjaźni polsko-radzieckiej”<sup>35</sup>.

W połowie kwietnia 1968 roku wręczono Koperskiemu pismo (paraflowane przez wiceprezesa Tadeusza Ratajskiego) z wypowiedzeniem od 1 maja i z zaznaczeniem, że „rozwiązanie stosunku służbowego nastąpi z dniem 31 lipca 1968”. Powodu nie podano. Figuruje on natomiast w dokumencie z nagłówkiem *Charakterystyka osoby ukaranej*, sporządzonym 6 lipca 1968 roku. Czytamy w nim:

---

<sup>34</sup> Tamże, s. 32.

<sup>35</sup> Zob. przyp. 24.

## 8. Rodzaj kary:

- a) administracyjna – wypowiedzenie pracy w okresie 3-miesięcznym za samowolne zwolnienie do rozpowszechniania sztuki *Dziady* w reżyserii Dejmkę [wyróżnienie za oryginałem]
- b) partyjna – jaka? – wydalony z Partii uchwałą POP przy GUKPPiW z dnia 8 IV 68 r.<sup>36</sup>

W dziewiątym punkcie tego samego formularza w odpowiedzi na pytanie: „Do jakiej pracy powinien być kierowany i przez kogo”, postawiono tylko małą, poziomą kreskę. Symbolicznego wydzźwięku nabrała także późniejsza urzędowa korespondencja, pomieszczona w tej samej teczce. Jest tu między innymi list wystosowany 24 grudnia 1968 roku do dyrektora Biura Paszportów i Dowodów Osobistych MSW w Warszawie, w którym dyrektor gabinetu prezesa GUKPPiW Edward Kozikowski informuje, że:

nie wnosi sprzeciwu przeciwko wyjazdowi do Izraela byłego pracownika Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk ob. Jerzego Koperskiego pod warunkiem, że w.w. rozliczy się z Radą Zakładową Zw. Zawodowego przy GUKPPiW ze swoich zobowiązań pieniężnych.<sup>37</sup>

Owe zobowiązania – jak wynika z załączonych akt – to koszty subskrypcji nieodebranych książek (5. tomu *Geografii powszechnej*, 8 części *Atlasu świata*, 12. i 13. tomu *Wielkiej encyklopedii powszechnej*). Przedstawiciele Rady Zakładowej proponowali Koperskiemu odkupienie zamówionych przez niego wydawnictw, ale usłyszeli jedynie, że nie chce z nimi utrzymywać żadnych kontaktów. Ostatecznie jednak uregulował należności.

### Prewencyjny kordon

Po tym jak Koperski podpisał zgodę na premierę *Dziadów*, pracownikom GUKPPiW pozostało już tylko kontrolowanie recepcji sztuki, rychło sprowadzone do przepuszczania wyłącznie ideologiczno-publicystycznych wyjaśnień i komentarzy zgodnych z życzeniami władz. Skromne zestawienie kilku prasowych recenzji, ogłoszonych jeszcze

---

<sup>36</sup> Tamże, s. 60.

<sup>37</sup> Tamże, s. 62.

w listopadzie 1967 roku, poszerzyło się dopiero w lutym następnego roku. Wyłomu w cenzorskiej zaporze dokonał Kazimierz Łastawiecki<sup>38</sup>. W stosunkowo niewielkim tekście (pół strony w miesięczniku społeczno-kulturalnym wydawanym w Gdańsku pod redakcją Edgara Milewskiego) dominowało uznanie. Jeśli we wstępie pojawiały się pewne obawy, to były tłumaczone charakterem „arcydramatu”, który podczas każdej próby przeniesienia na scenę wywoływał gorące dyskusje nad doborem właściwego klucza interpretacyjnego. Recenzent „domyślał się”, że i tym razem widownia podzieli się na tych, którzy ogłoszą artystyczną porażkę Dejmka, i tych, których zachwyci reżyserska koncepcja. On sam uważał, że: „*Dziady* Dejmka i Stopki są monumentalne i klarowne. Mają dobre tempo i prawie w zupełności oczyszczone są z mistyki”. Do tych uogólnień Łastawiecki dodawał pochwały za grę aktorską i pomysły inscenizacyjne, a więc „absolutnie trafne obsadzenie ról”, „doskonałą scenografię poczętą z ducha wiejskiej szopki”, „pomysł genialny i prosty” na oddanie postaci Widma itp. Mankamentów i zakazanych politycznych podtekstów (anty rządowych czy antyrosyjskich) w spektaklu nie zauważał. Przeciwnie, twierdził że kreacja Senatora (w interpretacji Zdzisława Mrożewskiego) przywołuje na myśl najnowszą historię, bo „podobnie tępi, sadystyczni i przebiegli byli hitlerowscy urzędnicy, oddelegowani do tępienia i zabijania polskości w Polakach”. Ten niemiecki wątek, rozwijany w czterech następnych zdaniach, kończył się wzmianką o technice zabijania w obozach śmierci – komorach gazowych i piecach krematoryjnych.

Powody wyjątkowego potraktowania tej recenzji wciąż pozostają niejasne. Hipotetycznie można przyjąć, że zgoda na druk stanowiła swoisty wentyl bezpieczeństwa, tj. miała obalać oskarżenia o ograniczanie wolności słowa, a tym samym – przeciwdziałać narastającej

---

<sup>38</sup> K. Łastawiecki, „*Dziady*” w *Narodowym*, „Literary” 1968, nr 2, s. 22. Z innych publikacji zob. np. S.W. Balicki, *W sprawie przedstawienia „Dziadów” w Teatrze Narodowym*, „Współczesność” 1968, nr 7, s. 1, 6–7 (wyjaśnienie ministra kultury i sztuki złożone na Nadzwyczajnym Walnym Zebraniu Oddziału Warszawskiego ZLP 29 II 1968); J. Lenart, *Początek awantury politycznej*, „Współczesność” 1968, nr 7, s. 1, 6–8 (fragment referatu wygłoszonego na zebraniu POP przy ZLP 16 III 1968); *Mickiewiczowskie „Dziady” na polskich scenach*, „Życie Warszawy” 1968, nr 33, s. 5 (fragmenty telewizyjnych wypowiedzi Grzegorza Łasoty i Witolda Fillera z 3 II 1968 r.).

fali krytyki GUKPPiW. Z drugiej strony publikacja mogła być efektem cenzorskiego „przeoczenia”, skutkiem nazbyt pobieżnej kontroli, przeprowadzonej na Wybrzeżu przez kogoś, kto nie do końca orientował się w stołecznych nastrojach.

Pierwszą ogólnikową wzmiankę można znaleźć w notatce-sprawozdaniu z narady zorganizowanej w GUKPPiW 9 stycznia 1968 roku. W punkcie dotyczącym instruktażu i kontroli czytamy, iż „szeregu celnych ingerencji dokonano w czasopismach terenowych, m.in. w «Odrze» wyeliminowano recenzję z warszawskiego przedstawienia *Dziadów*”<sup>39</sup>. Informacja ta sąsiadowała z doniesieniami o innych skreśleniach, między innymi zapowiedzi książki Jerzego Lovella *Koniec chorahu* (bo pozycja ta jeszcze nie uzyskała zezwolenia na druk) oraz recenzji *Wnieboustąpienia* („zbyt pozytywnej w tonie”) <sup>40</sup>. Czy była to przypadkowa koincydencja faktów – nie wiadomo. Nawet jeśli wspólnym mianownikiem opisywanych posunięć była tylko chronologia, to wytyczały one istotne dla *Dziadów* pole odniesienia.

Idąc tym tropem, warto dodać, że w pierwszych dniach stycznia dokonano między innymi „poważnych cięć” w filmie *Skok* (w reżyserii Kazimierza Kutza) oraz retuszy w kabaretowym programie „Dudka”, kpiącym jakoby z kryzysu ideowego w Polsce. Na cenzorskim celowniku znalazły się też trzy stołeczne sceny. Realizowana w Teatrze Powszechnym (w źródle omyłkowo: Polskim) *Śmierć Dantona* Georga Büchnera budziła niepokój, że „reżyser będzie się starał zaktualizować wymowę tej sztuki”. Podobnie postrzegana była *Sprawa Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej z repertuaru Teatru Narodowego. Natomiast w odniesieniu do *Oskarżyciela publicznego* Fritza Hochwaldera, przygotowywanego w Teatrze Klasycznym, „prawdopodobne” było zatrzymanie „z uwagi na nagromadzenie sztuk o zbliżonej tematyce”<sup>41</sup>. Dziś wiemy, że tylko *Śmierć Dantona*

---

<sup>39</sup> AAN, GUKPPiW, 958, t. 127/3, s. 54. Szczegółów nie podano.

<sup>40</sup> Tamże, s. 55. Tom wojennych reportaży Jerzego Lovella pt. *Koniec chorahu* ukazał się jeszcze w 1968 r. Personalia recenzenta pozostają nieustalone. Warto zaznaczyć, że autorstwo samego *Wnieboustąpienia* mylnie przypisano tu Jerzemu Putramentowi, później skorygowano odręcznym dopiskiem („autor Konwicki”), a w końcu przekreślono cały akapit.

<sup>41</sup> Tamże, s. 55. *Śmierć Dantona* miała premierę w Teatrze Powszechnym 29 II 1968 r. (w reżyserii Adama Hanuszkiewicza). *Sprawa Dantona* nigdy nie trafiła na



doczekała się wówczas stołecznej premiery. Czy był to wynik odrobionej w GUKPPiW lekcji *Dziadów*? Czy kontrowersje wokół Mickiewiczowskiej klasyki sprawiły, że zaczęto nieufnie spoglądać na inne dzieła, gatunki i autorów? Odpowiedź twierdząca (na razie) opiera się tylko na domniemaniu.

Enigmatyczne stwierdzenie: „w czasopiśmie «Nurt» ingerowano [w] recenzję z *Dziadów* w inscenizacji Dejmka”, padło podczas cenzorskiej narady 1 lutego 1968 roku<sup>42</sup>. Kontekst dla niego stanowiły między innymi przekazy o skreśleniach w materiałach dotyczących Izaaka Babla (zgłoszonych przez redakcję „Odry”) oraz w recenzji *Wniebowstąpienia* (pióra Krzysztofa Teodora Toeplitza)<sup>43</sup>. W zakresie widowisk uwaga zebranych skupiła się najpierw na spektaklach telewizyjnych: wstrzymanej adaptacji powieści Władysława Machejka pt. *Niespokojny człowiek* oraz na *Domku z kart*, kwestionowanym ze względu na „celowość wystawienia”<sup>44</sup>. Tylko dyskusja na temat *Aktów* Macieja Zenona Bordowicza (reżyserowanych przez Augusta Kowalczyka w stołecznym Teatrze Polskim) przybrała widać inny finał, bo 28 lutego odbyła się premiera. Nie zachował się żaden ślad po tym, że zawieszenie od 30 stycznia 1968 roku inscenizacji Dejmka miało związek z którąkolwiek z tych decyzji. Podobnie zresztą jak nie łączono go z treścią ostatniego akapitu omawianej notatki, tj. ze zdaniem, które brzmiało: „W pracy *Schillerowskie inscenizacje*

---

deski Teatru Narodowego; po premierze 11 II 1967 r. w Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu (w reżyserii Jerzego Krasowskiego) kolejne wystawienie odbyło się 21 XI listopada 1970 r. w Teatrze Nowym w Łodzi (w reżyserii Jerzego Zegalskiego). *Oskarżyciela publicznego* wystawiono w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza 12 XI 1971 r. (w reżyserii Jana Maciejowskiego).

<sup>42</sup> Tamże, s. 56. Nazwisko autora i tytuł pozostają niewyjaśnione.

<sup>43</sup> W Bibliografii Zawartości Czasopism za rok 1968 r. nie odnotowano żadnej z tych publikacji.

<sup>44</sup> Zob. AAN, GUKPPiW, 958, t. 127/3, s. 57. Adaptacja powieści Władysława Machejka *Niespokojny człowiek* do tej pory nie miała teatralnej ani telewizyjnej premiery. W omawianym źródle brak szczegółów na temat tej decyzji, odnotowano natomiast (nieco niżej na tej samej stronie), że „w «Życiu Literackim» ingerowano we fragmenty relacji Machejka z jego podróży po Kubie”. W przypadku *Domku z kart* nie padło nawet nazwisko autora; zapewne chodziło o spektakl Emila Zegadłowicza, który widzowie mogli obejrzeć na ekranie telewizyjnym w 1953 r., po sfilmowaniu fragmentów inscenizacji Erwina Axera w stołecznym Teatrze Współczesnym.

«*Dziadów*» ingerowano [we] fragment opisujący naradę w Belwedrze w sprawie decyzji o wystawieniu tej sztuki»<sup>45</sup>.

Żeby zrozumieć istotę owego komunikatu, trzeba otworzyć teczkę „Przeglądy ingerencji i przeoczeń w publikacjach periodycznych, nieperiodycznych i drukach ulotnych” za 1968 rok, a dokładnie zestawienie za styczeń–marzec, w którym czytamy:

ze zgłoszonej przez PIW publikacji J. Timoszewicza pt. „*Dziady*” w inscenizacji Schillera uznaliśmy za niezbędne usunięcie rozdziału *Warszawa 1948–49*, w którym autor opisał starania Schillera wokół wystawienia *Dziadów* w 1948 roku i trudności, jakie wówczas na jego drodze pojawiły się uniemożliwiając ostateczne wystawienie dramatu na scenie Teatru Polskiego. W rozdziale tym Timoszewicz zacytował obszerną relację spisaną, „ale nie opublikowaną”, przez Andrzeja Pronaszkę z narady zwołanej 17 X 1948 r. do Belwederu przez B. Bieruta w sprawie inscenizacji *Dziadów*. Sama relacja Pronaszki o spotkaniu utrzymana była w tonacji złośliwej wobec wszystkich prób dostosowania utworu Mickiewicza do ówczesnych wymogów politycznych. Wyingerowany rozdział pracy Timoszewicza zamieszczamy w całości.<sup>46</sup>

Wspominana książka czekała na wydanie aż do 1970 roku, ale ostatecznie ukazała się łącznie z rozdziałem *Warszawa 1948–1949*. Kulisy tych perturbacji odsłonił sam autor w opublikowanym trzy dekady później tomie poświęconym pamięci Marty Fik<sup>47</sup>. Wiadomo stąd, że monografia trafiła do GUKPPiW około 18 stycznia 1968 roku, a więc w tym samym czasie, gdy do Teatru Narodowego dotarł nakaz, by z końcem miesiąca wycofać z repertuaru dramat Mickiewicza. „Słowo «dziady» natychmiast zaczęło wywoływać w urzędzie przy ulicy Mysiej reakcje alergiczne” – komentował świadek i uczestnik tamtych wydarzeń<sup>48</sup>. Dla Timoszewicza oznaczało to nie tylko utratę ważnego rozdziału książki, ale także konieczność pogodzenia

---

<sup>45</sup> Tamże, s. 58. W istocie (o czym niżej) chodziło o książkę Jerzego Timoszewicza „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie* (Warszawa 1970).

<sup>46</sup> AAN, GUKPPiW, 834, t. 77/6, s. 11. Kopia (fatalnej jakości) skreślonego rozdziału, tamże, s. 12–18.

<sup>47</sup> J. Timoszewicz, „*Motyl czarny i pękaty...*” *Przyczynek do dziejów cenzury w PRL*, w: *Pośród spraw publicznych i teatralnych*, Warszawa 1998, s. 235–240.

<sup>48</sup> Tamże, s. 235.

się z dziesiątkami innych, pomniejszych skreśleń. Z upływem czasu większość tych restrykcji została anulowana. Timoszewicz ujmował to następująco:

Czas goi rany, ale – jak się okazało – nie te, które zadaje cenzor. Po roku książka powędrowała powtórnie na Mysią i w lipcu 1969 uzyskała jej pieczęć (jak się potem okazało – nie ostateczną). Rozdział zdjęty w całości udało się uratować za cenę skrótów dokonanych w PIW-ie. Nie były jednak wystarczające, bo czerwony ołówek dosięgnął jeszcze paru fragmentów. Widać ta relacja o niedosłej do skutku inscenizacji stanowiła szczególnie wrażliwe miejsce: była to przecież opowieść o pierwszym zakazie grania *Dziadów* w Polsce Ludowej.<sup>49</sup>

Istotną rolę w tej wspomnieniowej narracji odegrał cytat o „motyłu czarnym i pękacie”, tj. o jednej ze zjaw z IV części *Dziadów*<sup>50</sup>. Timoszewicz „przemyczał” ten motyw już w pracach z lat sześćdziesiątych (ze zrozumiałych względów bardzo oględnie). Nie dość, że przypinał w ten sposób kontrolującym go urzędnikom złośliwą łatkę, to jeszcze testował zakres ich orientacji w dorobku wieszcz. Jeszcze w 1964 roku ryzyko wyszło mu na dobre, w 1969 – już nie. Żałował motyla, który musiał „wyfrunąć” z książki o Schillerze, ale zarazem widział w tej ingerencji ewidentny dowód postępów w „dziadologicznym” wyszkoleniu cenzorów. W dokumentacji GUKPPIW można znaleźć poszczególne kadry z tego rozciągniętego w czasie procesu edukacyjnego.

Dwudziestego siódmego lutego, podczas trzeciej narady zorganizowanej w 1968 roku przy ulicy Mysiej, o *Dziadach* zaledwie napomknęto. Reperkusje Dejmkowskiej inscenizacji wypełniały program i rozpałały gwałtowne emocje podczas posiedzenia Komisji Programowej Dramatu SPATIF-ZASP (zakończonego dwa dni wcześniej) oraz walnego zebrania Oddziału Warszawskiego ZLP (zorganizowanego dwa dni później). Do siedziby GUKPPIW nic z tej atmosfery zdawało

---

<sup>49</sup> Tamże, s. 236.

<sup>50</sup> Metaforę użytą w tytule artykułu Timoszewicz objaśnił dalej, cytując z dzieła Mickiewicza fragment o owadzie, który czynił pokutę za to, że: „Był książek głupim cenzorem / I przelatując sztuk nadobne kwiaty, / Oczerniał każdą piękność, którą tylko zoczył, / Każdą słodkość zatrutym wysysał ozorem / Albo przebiegał do ziemi środka, / I nauk ziarno z samego zarodka / Gadziny zębem roztoczył...”. Tamże, s. 237–238.

się nie przenikać. Tak przynajmniej można wnosić na podstawie pojedynczej, bardzo ogólnikowej wzmianki: „wstrzymaliśmy w «Tygodniku Kulturalnym» recenzję [Bogdana] Hamery o *Dziadach*”<sup>51</sup>. O względach, które podyktowały to skreślenie, w dokumentacji nie ma ani słowa. Dla wszystkich zebranych musiały być one oczywiste, jako że kopia zakwestionowanego tekstu już wcześniej została włączona do wewnętrznego biuletynu instruktażowego „Sygnały” (nr 3 z 14 lutego 1968 roku)<sup>52</sup>. Użyto jej jako materiału poglądowego, opatrzonego tylko danymi o lokalizacji i powielonego bez żadnych komentarzy. I nie była to recenzja, lecz felieton z cyklu *Mój Światopogląd*.

W zatrzymanym odcinku (ok. 4 stron maszynopisu pt. *Pozazdrościć refleksu!*), który miał się ukazać 18 lutego 1968 roku, mieszały się kpina z reżysera, krytyka decyzji o zawieszeniu spektaklu i łagodna drwina z uczestników manifestacji domagających się jego przywrócenia. Przede wszystkim jednak satyryczne ostrze było wymierzone w redaktora Grzegorza Lasotę, który na początku lutego 1968 roku mówił o *Dziadach* w telewizyjnym „Pegazie”<sup>53</sup>. Felietonista skwitował tę wypowiedź następująco:

okazało się, że jedynie Lasota od samego początku wiedział, czym to pachnie. „Nie prezentowaliśmy w «Pegazie» fragmentów premiery *Dziadów* w Teatrze Narodowym, chociaż przedstawienie to szło od listopada ub. roku – powiada. – Uczyniliśmy tak dlatego, że interesujący pod względem aktorskim spektakl wydał się nam w tej inscenizacji nazbyt kontrowersyjny i dwuznaczny w swej wymowie politycznej i filozoficznej”. Widzieliście go? Od razu wiedział i nic nie powiedział. Chwali się tym dopiero teraz, kiedy „pewni ludzie – jak to sam określa – pragnęli zmienić spektakl w demonstrację”. Też refleks, co?<sup>54</sup>

Wymierzając te personalne prztyczki, Hamera poruszał dwa istotne aspekty sprawy. Po pierwsze, ośmieszał i deprecjonował wysuwane *post factum* twierdzenie, jakoby spektakl w sposób oczywisty przekraczał dopuszczalne wówczas normy wolności słowa (a co za tym idzie – nie powinien był otrzymać zgody na rozpowszechnianie). Po drugie, odślawiał mechanizm plotki, która przydała sztuce

<sup>51</sup> AAN, GUKPPiW, 958, t. 127/3, s. 58.

<sup>52</sup> AAN, GUKPPiW, 1207, t. 197/13, s. 9–12.

<sup>53</sup> Por. przyp. 38.

<sup>54</sup> AAN, GUKPPiW, 1207, t. 197/13, s. 11.

niezamierzonego, politycznego rozgłosu i olbrzymiała w miarę oddalania się od miejsca i czasu zdarzeń. W końcu lutego 1968 roku to rozróżnienie nie miało w GUKPPiW większego znaczenia. Wystarczyło swoiste hasło wywoławcze – „recenzja *Dziadów*” – by rzecz traciła prawo do rozpowszechniania. Narastające w kraju społeczne niezadowolenie mobilizowało urzędników do wzmożonej czujności podczas kontrolowania innych pozycji godzących w PRL-owski ład. Za takowe uznali między innymi kinową emisję dramatu Petera Weissa pt. *Męczeństwo i śmierć Marata* (sfilmowanego w wersji, którą Peter Brook przygotował z zespołem Royal Shakespeare Company) oraz telewizyjną adaptację sztuki Henryka Bardijewskiego *Widzowie*<sup>55</sup>.

Problematyka *Dziadów* nie była w programach cenzorskich narad ani przesadnie eksponowana, ani nawet uwzględniana w pełnym zakresie. Zabrakło tu na przykład dyskusji o skreśleniach dokonanych w lutowym numerze pisma „Teatr”. Ślad po nich pozostał w szóstym numerze cenzorskiego „Przeglądu” z 1968 roku, „dotyczącym ingerencji w zakresie publicznej działalności artystycznej [...] za okres styczeń–marzec 1968”. W tym retrospektywnym ujęciu (opracowanym 10 kwietnia 1968 roku) czytamy między innymi:

W „Teatrze” nr 2/68 wstrzymano ogromną, zajmującą ponad 1/3 numeru, bogato ilustrowaną recenzję *Dziadów* w Teatrze Narodowym. Obydwie okładki tego numeru poświęcone były wyłącznie ilustracjom z *Dziadów* w reżyserii K. Dejmką. Autorem recenzji była M. Czanerle.<sup>56</sup>

Wśród informacji o materiałach zakwestionowanych w czasopiśmie teatralnych, muzycznych i filmowych w pierwszym kwartale roku wzmianka ta zajmowała dopiero trzecią pozycję. Poprzedzał ją fragment wycięty z przemówienia Adama Tarna wygłoszonego we Florencji w październiku 1967 roku i w następnym roku zgłoszonego do publikacji w pierwszym numerze „Dialogu”<sup>57</sup>. Pierwsza w tej

<sup>55</sup> Zob. AAN, GUKPPiW, 958, t. 127/3, s. 61. Pierwszą z tych pozycji polska widownia utraciła definitywnie. O dalszych losach *Widzów* zob. niżej.

<sup>56</sup> AAN, GUKPPiW, 847, t. 86/2, s. 86.

<sup>57</sup> Tamże, s. 86. Chodzi o wystąpienie na II Rassegnainternationale dei Teatri Stabili (relacjonowane z odredakcyjnym tytułem *Mowa do głuchych*), a dokładnie fragment, w którym Tarn stwierdzał: „Broniłem więc, pamiętam, sceny pudełkowej i, dla wzmocnienia swoich argumentów, dałem przykład, który mi się właśnie nasunął, przykład

specyficznej hierarchii, groźniejsza od przywoływania ciemnych kart historii Związku Radzieckiego, okazała się drukowana postać utworu Bardijewskiego, o której tak pisano:

Najważniejszą ingerencję stanowi zdjęcie w całości sztuki telewizyjnej Bardijewskiego pt. *Widzowie* w styczniowym numerze „Dialogu”. Sztuka ta pomimo, że akcja dzieje się w warszawskich teatrach, 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.<sup>58</sup>

Tytułu *Widzowie* próżno szukać pośród innych sztuk tego autora. Wbrew pozorom nie trafił jednak na listę PRL-owskich ineditów. Decyzja podjęta w kulminacyjnym momencie społecznego konfliktu o *Dziady* obowiązywała zaledwie przez rok. Po zmianie tytułu na *Aktorzy* jednoaktówka została ogłoszona w drugim numerze „Dialogu” z 1969 roku, a po dwóch miesiącach (już jako *Spektakl*) wystawiona w składance z *Małą komedią* Bardijewskiego w warszawskiej PWST w reżyserii Kazimierza Rudzkiego. Po raz kolejny zyskała prawo druku w autorskim wyborze utworów satyrycznych wydanym w 1976 roku (pt. *Jak zostać monarchistą, a właściwie królem*), tuż po wypadkach radomskich<sup>59</sup>.

Bezdyskusyjne dowody na to, że to polityczne skutki inscenizacji Dejmka spowodowały nasilenie restrykcyjności cenzorskich działań, trudno wskazać. Nie ulega jednak wątpliwości, że wokół tego artystycznego (przynajmniej z genezy) wydarzenia powstało w GUKP-PiW potężne zawirowanie. Prewencyjny kordon rozciągnięty po to, aby ograniczyć recepcję spektaklu, nabrał charakteru „czarnej dziury”

---

zaimprovizowanej sztuki teatralnej. Wyobraźcie sobie – powiedział swoim antagonistom – pokój na Kremlu. W pokoju tym siedzą Beria, Malenkow, Chruszczow. W pokoju obok umiera Stalin. Ci ludzie, związani z sobą przez tyle lat strachem odczuwanym wobec tamtego człowieka, których tyle łączy i dzieli, i którzy boją się teraz jeden drugiego – siedzą i czekają. Czekają na jego śmierć. To wszystko. Jedna dekoracja. Na scenie pudełkowej. I co? Czy i taka sztuka byłaby „naturalistyczna”? Czy nie byłby to raczej dramat historyczny, polityczny, realistyczny, socjalistyczny...?”

<sup>58</sup> Tamże, s. 86.

<sup>59</sup> Za pomoc w ustaleniu wydawniczych losów dramatu bardzo dziękuję córce autora Lilianie Bardijewskiej. Jako osobną kwestię można by rozwinąć różnice w zachowanych wariantach tekstów z lat 1968, 1969 i 1976.

i pochłaniał utwory zanadto zbliżone do współcześnie zinterpretowanego romantycznego dramatu.

### **Długi cień *Dziadów***

Trzeba było czasu, aby wypadki marcowe najpierw zepchnęły *Dziady* na dalszy plan cenzorskich priorytetów, a potem uczyniły z nich wyjątkowe w swoim rodzaju memento. Na naradzie zwołanej w urzędzie 1 kwietnia 1968 roku o dramacie Mickiewicza nie wspomniano nawet słowem. Istotne były wówczas między innymi „dalsze sprecyzowania zapisu nazwisk twórców, których utwory nie mogą być szerzej rozpowszechniane”, zalecenie dotyczące obozów koncentracyjnych, zapisy w sprawie *Kodeksu karnego* i *Małego kodeksu karnego*<sup>60</sup>. W odniesieniu do pisarzy obostrzenia kontroli objęły m.in. Stanisława Wygodzkiego, Pawła Jasienicę, Stefana Kisielewskiego czy Antoniego Słonimskiego. Zarówno wówczas, jak i na następnym spotkaniu, zorganizowanym 17 kwietnia, nie zarejestrowano żadnych poważniejszych problemów stwarzanych przez repertuar teatralny. „Obserwuje się natomiast poważny zastój w teatrach, o ile chodzi o dobór sztuk i koncepcje sceniczne” – czytamy w tej drugiej, kwietniowej notatce<sup>61</sup>. Ten marazm nie trwał długo, bo już 2 maja na zebraniu przy Mysiej 5 padło nazwisko autora (Stanisława Tyma), którego komedia (*Kochany Panie Ionesco!*) nie uzyskała zgody na premierę (w warszawskim STS-ie)<sup>62</sup>. Departament widowisk szybko wracał do zwykłego rytmu pracy, ale na centralnych naradach organizowanych w 1968 roku inscenizacja *Dejmka* nie była już przedmiotem dyskusji (tak przynajmniej wynika z analizowanego źródła, tj. teczki GUKPPIW, 958, t. 127/3, pochodzącej z gabinetu prezesa i zawierającej notatki z narad za okres od listopada 1966 do września 1972 roku). O „właściwy” odbiór sztuki zadbali propagandiści z KC PZPR, którzy zlecieli najpierw zorganizowanie trzech dodatkowych spektakli „dla aktywu” (na przełomie maja i czerwca 1968

---

<sup>60</sup> Zob. AAN, GUKPPIW, 958, t. 127/3, s. 62.

<sup>61</sup> Tamże, s. 66.

<sup>62</sup> Tamże, s. 68. Jak gwałtownym zmianom mogły podlegać takie decyzje, świadczy fakt, że komedia Tyma (pt. *Kochany Panie Ionesco!*) doczekała się premiery w STS-ie już 10 VI 1968 r.

roku), a potem nadzorowali przebieg spotkań z wyróżnionymi tym zaproszeniem widzami<sup>63</sup>.

Spektakl, który 30 stycznia zniknął z repertuaru Teatru Narodowego, nadal rzutował jednak na tryb kontroli innych pozycji. Świadczył o tym już materiał archiwalny ogłoszony drukiem przez Martę Fik. Nie chodziło o jakąś prostą, bezpośrednią zależność. *Dziady* dały początek marcowemu wrzeniu – zauważali urzędnicy z początkiem lipca 1968 roku – a dopiero w efekcie nastąpił wysyp utworów, które „miały – przez tendencyjnie dobrany tekst – sprowokować do wtórnej, odpowiednio pogłębionej refleksji”<sup>64</sup>. Gdyby zestawić wszystkie tytuły ocenione w urzędzie w taki właśnie sposób i uznać, że padł na nie cień rzucany przez *Dziady*, to byłby on bardzo długi.

Niewątpliwie za przyczyną Dejmka zespół cenzorów odpowiedzialnych za repertuar teatrów znacznie pogłębił orientację w regulach rządzących sceniczną komunikacją. Obnosił się z tym jak uczeń, gotów w każdej chwili powtarzać wyuczoną lekcję. Rok po Marcu okazją ku temu stało się widowisko muzyczne *I tak się śpiewa ona pieśń* autorstwa Lecha Budreckiego i Ireneusza Kanickiego. Opiniując tę składankę historycznych pieśni, wspomnień i dokumentów, datowanych od drugiego rozbioru Polski do Manifestu PKWN, cenzorzy pisali:

Pozornie aktorzy zachowują obiektywizm, pozwalają mówić faktom, jednak wybór tych faktów oznacza próbę interpretacji historii. Przejawia 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, nie zamierzone 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 widowni, tkwiących głęboko w naszej świadomości narodowej, tym samym wywołują natychmiastowy rezonans sali. Nawet wyrobiony widz teatralny, przy oglądaniu sztuk tego rodzaju, traci poczucie dystansu historycznego i przyjmuje słowa sceniczne jako aktualne wezwanie do jednoznacznego określenia swojej postawy politycznej. Takie

---

<sup>63</sup> Szerzej na ten temat zob. J. Eisler, *Wokół Dziadów*, s. 187–189.

<sup>64</sup> Por. przyp. 10.



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 namietności, stawiają widza w sytuacji przymusowego solidaryzowania się z reakcją widowni 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.<sup>65</sup>

Był to zaledwie początek wywodu rozwijanego na czterech kolejnych stronach. Całość kończyła się stwierdzeniem, iż rzecz „w obecnym kształcie nie może być wystawiona”, choć (co wspaniałomyślnie pozostawiono bez komentarza) „została zatwierdzona i wprowadzona do planu repertuarowego”<sup>66</sup>. W podobny sposób (może tylko krócej) kwestionowane były inne utwory sceniczne zgłaszane wówczas do kontroli. Ingerencje dotknęły *Po chmurach, po górach* Ernesta Brylla, bo autor wykorzystał jasełkowy motyw i „z aluzyjnych wstawek uczynił podstawową treść utworu, tym samym wyraził swój sąd o współczesności”<sup>67</sup>. Przykrojona została reżyzerska koncepcja (Jerzego Kreczmara) wystawienia *Legionu* Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Cenzorom nie spodobały się w niej irracjonalizm, mistyka i kult Matki Boskiej – Królowej Korony Polskiej, a także fakt, że „Wyspiański, mimo usilnej chęci skompromitowania mickiewiczowskiej koncepcji odrodzenia Polski, nie wyzwała się jednak z wizji stworzonej przez Pierwszego Wieszczę”<sup>68</sup>. Z *Rzeczy listopadowej* Brylla (która w ciągu pół roku od gdańskiej prapremiery już po raz szósty była realizowana w marcu 1969 roku przez Romana Kordzińskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu) wypadł obraz rąk splecionych

---

<sup>65</sup> AAN, GUKPiW, 848, t. 86/3, s. 87 Przegląd ingerencji w zakresie publicznej działalności artystycznej za II–III 1969 r., sporządzony 18 IV 1969 r.

<sup>66</sup> Tamże, s. 91. Wstępna decyzja o zatwierdzeniu pozostawała w gestii urzędników z Ministerstwa Kultury i Sztuki. Tytuł *I tak się śpiewa ona pieśń* nie pojawia się wśród wprowadzonych na scenę (lub drukowanych) utworów autorstwa Budreckiego i Kanickiego.

<sup>67</sup> Tamże, s. 94. Nazwa teatru nie została podana, ale najpewniej mowa o inscenizacji Erwina Axera w Teatrze Współczesnym w Warszawie. W lutym 1969 r. Axer już po raz piąty przeniósł sztukę na scenę (uwzględniając prapremierę w Teatrze TV w 1965 r. pt. *Ballada wigilijna* i realizację radiową z 1968 r.).

<sup>68</sup> Tamże, s. 95.

słomianym sznurem. Sznur, ten ludowy atrybut weselnej ceremonii, aktorzy mogli zachować, ale „tylko trzymany w dłoniach, bez ich związywania”<sup>69</sup>. Za konieczne uznano też złagodzenie wymowy dramatu i wyeliminowanie trzykrotnie powtórnego słowa „wolność!”, naddanego w inscenizacji.

Nieufność budziły w GUKPPiW kolejne próby reżyserskie Dejmka. W drugiej połowie 1969 roku kilkakrotnie odsyłana była do poprawek i ostatecznie zawieszona (ze względu na nazbyt religijną wymowę, podkreśloną poprzez inscenizację) *Dialogus de passione albo żałosna tragedia o Męce Jezusa*, zgłoszona przez warszawski Teatr Ateneum<sup>70</sup>. Nadmieniano, że reżyser pracował nad sztuką już od 1964 roku i ciągle nie mógł nadać jej odpowiedniego kształtu. Patowa sytuacja powtórzyła się w 1970 roku, kiedy premiera planowana w Teatrze Polskim w Szczecinie „ze względu na kontrowersyjny sposób wystawienia tej sztuki w T. Ateneum w Warszawie” została wstrzymana „do czasu zmiany koncepcji inscenizacji”<sup>71</sup>.

O późniejszych kłopotach Dejmka wspominała Joanna Hobot w książce o cenzurowaniu poezji Nowej Fali<sup>72</sup>. Wśród odnalezionych archiwaliów wskazywała oczywiste dowody na to, że „los obwinianego przez cenzurę o inspirowanie wystąpień marcowych spektaklu *Dziadów* nie pozostał bez wpływu na podejście urzędników GUKP-PiW do repertuarów teatralnych i wypowiedzi krytyków”<sup>73</sup>. Potwierdzały to m.in. zatrzymane w 1973 roku recenzje z krakowskiej inscenizacji sztuki (przygotowanej przez Konrada Swinarskiego) oraz skreślenia w tekstach, które eksponowały nowofalowe zmiany w teatrze studenckim. Im bliżej współczesności, tym trudniej odróżnić staranne kształtowanie recepcji sztuk Dejmka od ingerencji dyktowanych przez względy szerszej, politycznej natury. Złożoność sytuacji oddają na przykład drobne cięcia poczynione w sierpniu 1982 roku w recenzji Tadeusza Sobolewskiego pt. „*Wyzwolenie*” w *Teatrze Polskim*,

---

<sup>69</sup> Tamże, s. 96.

<sup>70</sup> Tamże, s. 274, 275.

<sup>71</sup> AAN, GUKPPiW, 1320, t. 228/70, s. 187. Do premiery dopuszczono dopiero 28 IX 1975 r. w Teatrze Nowym w Łodzi.

<sup>72</sup> J. Hobot, *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968–1976)*, Kraków 2000, s. 43.

<sup>73</sup> Tamże, s. 42.

zgłoszonej do publikacji w „Tygodniku Powszechnym” (nr 32)<sup>74</sup>. Nie wiadomo, w jakim stopniu zaważyła na nich osoba reżysera, który wystawił w Warszawie dramat Wyspiańskiego, a w jakim okoliczności obowiązującego wówczas stanu wojennego. Cenzorzy nie godzili się na porównanie wartowników przy Grobie Nieznanego Żołnierza do żurawi, wyeliminowali zdanie: „Milicjanci z boku spisują” i (poprzez podkreślenie) wskazywali jeszcze jeden *passus*, który miał zniknąć z akapitu o następującym brzmieniu:

To przedstawienie bije na równi w nadawców, jak i w odbiorców „farbowanego fałszu” (określenie z *Wesela*), bez podziału na „nich” i „nas”, którego nie znał Wyspiański. Zabieg chwilami okrutny, lecz nieunikniony. Jeśli Konrad ma pozostać Konradem, musi być osobny, oddzielony od wszystkich. Warszawski Konrad przyszedł z Krakowskiego Przedmieścia. Może od niedawna dopiero chodzi po mieście? Mają go tu za męczennika, a on chce być jedynym normalnym pośród szaleństwa i gestów paniki.<sup>75</sup>

Korekty o podobnym charakterze pojawiały się aż do 11 kwietnia 1990 roku, kiedy Ustawa o prawie prasowym zakończyła dzieje GUKPPiW. Granice, w których odbijało się echo *Dziadów*, nie były wyraźnie wytyczone. Nawet próba spojrzenia wstecz mnożyła i nadal mnoży wątpliwości. Leszek Kołakowski tak pisał w 1961 roku:

Bywa, że jakiś skandal publiczny wszystkim wiadomy (co zresztą należy do definicji skandalu) wywołuje przygany, niezadowolenie, sarkania, oburzenie, ale nic z tego nie wynika. Ale ogłoś o nim w prasie i wybuch rewolucja. Wybuch więc nie dlatego, że dowiedzieliśmy się rzeczy skrytej i niewiadomej. I nie dlatego, byśmy mieli jako dzieci udawać przed sobą, że nie znamy owej historii gorszej, bo mówiliśmy o niej nieraz swoim znajomym. Ot, po prostu dlatego, że rewolucja wybuchła nie wtedy, kiedy w jakiejś epoce każdy z osobna ma ochotę się zbuntować od czasu do czasu, ale wtedy, kiedy wszyscy mają na to ochotę jednocześnie i wiedzą wzajem o sobie, że tę ochotę mają. To zaś nigdy się nie zdarza, jeśli fakty, które mogą wzniecać rewolucję, nie uderzają z wielką siłą jednocześnie we wszystkich.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> AAN, GUKPPiW, 1686, t. 334/6, s. 27.

<sup>75</sup> Tamże.

<sup>76</sup> L. Kołakowski, *Pochwała cenzora*, „Gazeta Wyborcza” 2016, nr 95 (z 23–24 IV), s. 50–5. Niedrukowany wcześniej tekst z rękopisu (z Archiwum Leszka Kołakowskiego w Bibliotece Narodowej, sygn. 13.263) przepisała Maria Gamdzyk-Kłuźniak.

Wystarczy poszerzyć tę obserwację o kwestie wypowiediane z narodowej sceny, a pod pojęcie „publicznego skandalu” podłożyć obraz demokratycznych swobód tłamszonych w Polsce, by – piórem filozofa – oddać istotę „rewolucji” wznieconej przez *Dziady*. Zachętą ku temu wydaje się zarysowana w tym samym eseju sytuacja widza, któremu „zdarza się [...] kilkakrotnie chodzić na tę samą sztukę teatralną” i z nadzieją oczekiwać pomyślniejszego niż zwykle rozwoju akcji. „Cenzor ma rację, kiedy zabrania nam słuchania bajki, którą słyszeliśmy już dziewięćdziesiąt i dziewięć razy” – pisał Kołakowski i w konwencji gawędy adresowanej do najmłodszych czytelników dalej tłumaczył:

Wszyscy doświadczają po raz piąty czy dziesiąty tego samego oburzenia, ale wszyscy jednocześnie; i nie tylko doświadczają jednocześnie, ale każdy z nich wie o tym, że inni są tym samym oburzeniem przepelnieni w tym samym momencie, to zaś każdego oburzenie wzmacnia jeszcze i podnieca i wszyscy, nawet nie mówiąc ze sobą, ale tylko wiedząc o sobie i o tym swoim oburzeniu, tak się ekscytują wzajemnie, tak sobie dodają bodźca do zwiększonego oburzenia, że wszystko to kumuluje się w wielką powódź oburzenia, która, niegroźna, gdy jest rozdzielona na krople, wali się teraz z hukiem i zalewa.<sup>77</sup>

Potrzeba było sześciu lat, by ta refleksja znalazła potwierdzenie w faktach, i to w niespotykanej wcześniej w Polsce skali. W mniej spektakularnym wymiarze podobne reakcje teatralnej widowni obserwowano znacznie częściej, zwłaszcza w momentach politycznych napięć i przesileń. W pierwszą rocznicę wprowadzenia w Polsce stanu wojennego w „Tygodniku Powszechnym” (nr 51) zastrzeżenia wzbudził tekst Tadeusza Kaczyńskiego pt. *Opera Beethovena w Łodzi*. Była to recenzja *Fidelii* (granego przez łódzki Teatr Wielki), z której wypadły drobne fragmenty zaznaczone podkreśleniem:

Wyjście więźniów na przechadzkę zostało zainscenizowane w ten sposób, że wyłaniają się oni wszyscy naraz z podziemi (dźwigani przez ogromną zapadnię), a później znikają tam z powrotem – z symbolicznie wzniesionymi w górę palcami [...] NRD-owski inscenizator Wolfgang Weit słusznie przedstawił *Fidelii* jako uniwersalny dramat o wolności i miłości. [...] Trudno utrafić celniej we właściwą porę niż to zrobiła dyrekcja

---

<sup>77</sup> Tamże.

Teatru Wielkiego w Łodzi, wystawiając Beethovenowskiego Fidelia. Kiedy indziej opera zeszlaby zapewne z afisza po paru przedstawieniach, teraz „idzie” od czerwca przy pełnej widowni, przyjmującej całe przedstawienie nader serdecznie, niektóre sceny – owacyjnie.<sup>78</sup>

Wyraźnie widać nici biegnące od tej notatki w przeszłość. Sięgają „punktu” *Dziadów* albo jeszcze dalej. Dejmkowska inscenizacja z końca 1967 roku zyskała wyjątkowy rezonans, bo – poza wszystkim innym – trafiła na swój czas, miejsce i okoliczności.

### Summary

The production of *Forefathers' Eve* (*Dziady*) by Adam Mickiewicz staged by Kazimierz Dejmek in 1967 at the National Theatre in Warsaw – even in terms of established facts – still raises many questions and doubts. The article attempts at reducing this gap by making a selection from the censorship documentation. The result of search queries made in the archival resources of the Main Office of Control of the Press, Publications and Public Performances (in the Archive of New Files in Warsaw) allowed to make a panoramic picture of the events, centred around the production, that took place in 1967 and 1968. The conclusions drawn on the analysis of archival materials dating from the early 60s up to the liquidation of the Main Office of Control form the significant background of the events. The review of particular interventions on the part of censorship (with the indication of those interventions changing dynamics) is a part of a wider reflection on the conditions in which theatre subjected to the dictates of political doctrine had to operate.

---

<sup>78</sup>

AAN, GUKPPIW, 1690, t. 334/10, s. 213.