

Michał Rosenberg

Mówić pełnym głosem : władze wobec dramatopisarzy i środowiska teatralnego na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych

Pamięć i Sprawiedliwość 13/2 (24), 453-487

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mówić pełnym głosem. Władze wobec dramatopisarzy i środowiska teatralnego na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych

Przybierająca na sile od połowy lat pięćdziesiątych odwilż objęła swoim zasięgiem także życie kulturalne. W dziedzinie teatru przejawiała się ona w zjawiskach o bardzo różnym charakterze. Za jej początek można uznać premierę *Łażni* Władimira Majakowskiego, którego komedie, mimo zaangażowania ich autora w komunizm, były dotychczas zakazane. Przedstawienie wyreżyserowane przez Kazimierza Dejmka¹ pojawiło się na scenie kierowanego przez niego Teatru Nowego w Łodzi w grudniu 1954 r. Następne dwa lata to czas nadrabiania zaległości. Wiązało się to przede wszystkim z powrotem na sceny polskiego repertuaru romantycznego oraz twórczości Stanisława Wyspiańskiego². Zaczęły się pojawiać również sztuki twórców – polskich, a przede wszystkim zachodnich – które w latach ubiegłych nie miały szans na realizację. Byli to pisarze o różnych temperamentach i twórczych osobowościach, reprezentowali różne style i upodobania tematyczne, ale łączyło ich to, że ich utwory nie mieściły się w ideologicznej ramie wytyczonej przez władze i nie spełniały wymogów realizmu socjalistycznego³. Jednocześnie polscy dramatopisarze coraz odważniej zaczęli się wyłamywać z gorsetu socrealizmu. Szerokim echem, ze względu na rozrachunkowy charakter sztuki, odbiła się premiera dramatu Jerzego Lutowskiego *Ostry dyżur*⁴. Natomiast jako swoiste epitafium dla okresu kończącego się w październiku 1956 r. można potraktować napisaną na konkurs

¹ Kazimierz Dejmek (1924–2002) – reżyser. Kierował Teatrem Nowym w Łodzi (trzykrotnie), Teatrem Narodowym i Teatrem Polskim w Warszawie. W latach 1993–1996 był ministrem kultury i sztuki.

² M. Napiontkowa, *Pozorna normalizacja. O powrocie klasyki polskiej na scenę [w:] Październik '56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym Polski. Materiały ogólnopolskiej sesji naukowej, Rzeszów 23–25 września 1996 roku*, red. A. Kulawik, Kraków 1996, s. 247–262; M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981, s. 103–116.

³ Spośród pisarzy polskich należy wymienić Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, Jerzego Szaniawskiego, Jerzego Zawieyskiego, Romana Brandstaettera, Annę Świrszczyńską. Z twórców zagranicznych – Bertolta Brechta, Jeana Paula Sartre'a, Alberta Camusa, Samuela Becketta, Eugène'a Ionesco, Tennessee Williamsa, Arthura Millera, Friedricha Dürrenmatta, Maxa Frischa (M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2012, s. 226–228, M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów...*, s. 144–153).

⁴ Jerzy Lutowski (1923–1985) – pisarz, dramatopisarz, scenarzysta filmowy, lekarz. Po raz pierwszy *Ostry dyżur* wystawił Erwin Axer w Teatrze Narodowym. Premiera odbyła się 21 lipca 1955 r. W roku 1956 sztuka ukazała się również w wydaniu książkowym (M. Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003, s. 168–172; M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października...*, s. 224–226).

dramaturgiczny w 1944 r. sztukę Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego *Święto Winkelrieda*, która doczekała się prapremiery⁵ dopiero nieco ponad miesiąc przed VIII Plenum KC PZPR⁶.

Czas odwilży sprzyjał również powstawaniu nowych teatralnych bytów. Szczególną aktywnością wykazało się tu środowisko studenckie. Do najważniejszych należały warszawski STS⁷, gdański Bim-Bom⁸ i łódzki „Pstrąg”⁹. Oprócz nich w tym okresie rozpoczęły swą działalność m.in. Teatr na Tarczyńskiej¹⁰, Teatr Cricot 2¹¹ czy Pantomima Wrocławska¹². W 1956 r. z inicjatywy Adama Tarna¹³ zaczęło się ukazywać poświęcone współczesnej dramaturgii pismo „Dialog”, które odegrało niebagatelną rolę w polskim życiu teatralnym.

Władysław Gomułka krótko po dojściu do władzy przystąpił do ograniczania osiągniętych w Październiku swobód. Przejawiało się to we wzmożeniu partyjnej kontroli i zaostrzeniu cenzury. Pierwszą ofiarą tych działań stało się środowisko dziennikarskie. Dokonano zmian personalnych w wielu redakcjach. Likwidacji uległo wiele powstałych na fali odwilży tytułów, w tym tygodnik „Po Prostu”, będący jednym z głównych symboli październikowych przemian¹⁴. Z krytyczną oceną czynników partyjnych spotkała się również sytuacja „na odcinku” wydawniczym. Za błędy popełnione w dziedzinie

⁵ Jerzy Andrzejewski (1909–1983) – pisarz, publicysta, dramatopisarz; Jerzy Zagórski (1907–1984) – poeta, tłumacz, dramatopisarz. *Święto Winkelrieda* w reżyserii Kazimierza Dejmka miało swoją prapremierę 14 września 1956 r. w Teatrze Nowym w Łodzi.

⁶ M. Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń...*, s. 88–89.

⁷ Studencki Teatr Satyryków (STS) – teatr działający w latach 1954–1975. Od 1970 r. pod nazwą Teatr Satyryków STS, w 1972 r. przymusowo połączony z Teatrem Rozmaitości. Z STS związani byli m.in. Agnieszka Osiecka, Andrzej Jarecki, Jarosław Abramow, Witold Dąbrowski, Ziemowit Fedeci, Stanisław Tym, Jerzy Markuszewski.

⁸ Bim-Bom – działający w latach 1954–1960 w Gdańsku teatr skupiający studentów Politechniki Gdańskiej, Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Sopocie. Związani z nim byli m.in. Zbigniew Cybulski, Jacek Fedorowicz, Wowo Bielicki, Bogumił Kobiela, Jerzy Afanasjew.

⁹ Studencki Teatr Satyry „Pstrąg” – teatr działający od 1954 r. w łódzkim środowisku akademickim.

¹⁰ Teatr na Tarczyńskiej – działał od 1955 r. w mieszkaniu Lecha Emfazeego Stefańskiego przy ul. Tarczyńskiej w Warszawie. Oprócz gospodarza tworzyli go Miron Białoszewski i Bogusław Choiński. W latach 1959–1963 w swoim mieszkaniu przy pl. Dąbrowskiego Białoszewski wraz z Ludmiłą Murawską i Ludwikiem Heringiem tworzył Teatr Osobny.

¹¹ Teatr Cricot 2 – założony w 1955 r. przez Tadeusza Kantora. Swą nazwą nawiązywał do działającego w latach 1933–1939 awangardowego teatru Cricot. Pierwsze spektakle oparte były na motywach ze sztuk Stanisława Ignacego Witkiewicza. W 1975 r. odbyła się premiera najsłynniejszego przedstawienia tego teatru *Umarła klasa*, które stało się manifestem nowego nurtu w działalności teatralnej Kantora, określanego mianem „teatru śmierci”.

¹² Pantomima Wrocławska – teatr założony w 1956 r. przez Henryka Tomaszewskiego. Początkowo działał jako Studio Pantomimy przy Państwowych Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu, od 1958 r. jako teatr zawodowy, początkowo pod nazwą Miejski Teatr Pantomimy, a później Wrocławski Teatr Pantomimy.

¹³ Adam Tarn (1902–1975) – dramatopisarz, pisarz, tłumacz, kierownik literacki teatrów. W 1968 r. usunięty ze stanowiska redaktora naczelnego „Dialogu” i kierownika literackiego Teatru Współczesnego w Warszawie, emigrował do Kanady, gdzie pracował na uniwersytetach w Calgary i Ottawie. Zmarł w Szwajcarii.

¹⁴ T. Mielczarek, *Od „Nowej Kultury” do „Polityki”*. *Tygodniki społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne PRL*, Kielce 2003; D. Rafalska, *Między marzeniami a rzeczywistością. Tygodnik „Po prostu” wobec głównych problemów społecznych i politycznych Polski w latach 1955–1957*, Warszawa 2008; K. Persak, *Sprawa Henryka Hollanda*, Warszawa 2006, s. 26–44; W. Władyka, *Lata 1956–1960 [w:] Czasopisma społeczno-kulturalne w okresie PRL*, red. U. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 137–168.

kinematografii¹⁵ w kwietniu 1958 r. stanowiskiem zapłacił minister kultury Karol Kuryluk. W sztukach plastycznych z coraz większą otwartością krytykowano oderwanie się od życia, zamknięcie na sztukę realistyczną oraz hołdowanie abstrakcjonizmowi¹⁶.

Restrykcje w polityce wydawniczej i zaostrzenie cenzury uderzyły także w pisarzy. Propozycje Stefana Żółkiewskiego¹⁷, który doradzał władzom partyjnym podtrzymanie liberalnej polityki październikowej, dialog ze środowiskiem literackim oraz złagodzenie cenzury, pozostały bez echa. Władze obrały inną strategię. Jej głównym wyznacznikiem stała się walka z opozycją w łonie Związku Literatów Polskich, która była utożsamiana z Antonim Słonimskim¹⁸ oraz niedoszłymi członkami redakcji miesięcznika „Europa”¹⁹. Zjazd ZLP w grudniu 1959 r. należy uznać raczej za porażkę związkowej opozycji. Stanowisko prezesa po Słonimskim objął Jarosław Iwaszkiewicz²⁰. Również proporcje w składzie zarządu związku mogły napawać władze umiarkowanym optymizmem²¹.

Zaostrzenie kursu znalazło odbicie również w polityce personalnej oraz kształcie instytucji mających roztaczać kontrolę nad sferą kultury. W miejsce zdymisjonowanego Karola Kuryluka na ministra kultury został powołany Tadeusz Galiński, związany do tej pory głównie z aparatem propagandowym partii. 30 października 1959 r. ze stanowiska sekretarza KC odpowiedzialnego za sprawy kultury zrezygnował Jerzy Morawski. Kilka dni później Biuro Polityczne podjęło decyzję o likwidacji Komisji Kultury przy KC²² i przywróceniu Wydziału Kultury, co ostatecznie dokonało się w styczniu roku

¹⁵ 25 kwietnia 1958 r. Biuro Polityczne wydało negatywną ocenę filmu Aleksandra Forda *Ósmy dzień tygodnia* na podstawie opowiadania Marka Hłaski, co wiązało się z zakazem rozpowszechniania filmu w Polsce i decyzją o niewysłaniu go na zagraniczny festiwal. Działo się to już po wydaniu przez Instytut Literacki w Paryżu dwóch powieści Hłaski, *Cmentarzy* i *Następnego do raju*. Biuro Polityczne podjęło jednocześnie decyzję o powołaniu dwóch komisji. Pierwsza z nich miała zbadać sytuację w Naczelnym Zarządzie Kinematografii oraz zreorganizować działającą przy nim komisję kolaudacyjną, druga zaś miała dokonać przeglądu planu produkcji filmowej (A. Friszke, *Kultura czy ideologia? Polityka kulturalna kierownictwa PZPR w latach 1957–1963* [w:] *Władza a społeczeństwo w PRL. Studia historyczne*, red. A. Friszke, Warszawa 2003, s. 119).

¹⁶ *Ibidem*, s. 116–119.

¹⁷ Stefan Żółkiewski (1911–1991) – historyk i teoretyk literatury, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, twórca Instytutu Badań Literackich PAN. Redaktor naczelny „Kuźnicy” i „Polityki”. Poseł na sejm, w latach 1948–1968 członek KC PZPR, 1955–1956 kierownik Wydziału Kultury i Nauki KC, 1956–1959 minister szkolnictwa wyższego.

¹⁸ Antoni Słonimski (1895–1976) – poeta, publicysta, krytyk teatralny, dramatopisarz. W latach 1956–1959 prezes ZLP.

¹⁹ Pierwszy numer miesięcznika „Europa” miał się ukazać jesienią 1957 r. Negatywna reakcja Gomułki spowodowała jednak, że zgoda na wydawanie pisma została cofnięta. W proteście kilku członków redakcji złożyły legitymacje partyjne. Byli wśród nich Jerzy Andrzejewski, Stanisław Dygat, Paweł Hertz, Mieczysław Jastrun, Jan Kott, Adam Ważyk i Jerzy Żuławski.

²⁰ Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) – poeta, pisarz, dramatopisarz. Przez wiele lat pełnił funkcję prezesa ZLP.

²¹ A. Friszke, *Kultura czy ideologia?...*, s. 120–124; K. Rokicki, *Literaci. Relacje między literatami a władzami PRL w latach 1956–1970*, Warszawa 2011, s. 133–182.

²² W miejsce zlikwidowanego po VIII plenum KC PZPR Wydziału Kultury KC powstał początkowo Sekretariat do spraw Kultury, przekształcony w styczniu 1957 r. w kolegialne ciało pod nazwą Komisja Kultury przy KC PZPR. W założeniach Sekretariatu KC komisja miała stać się ciałem symbolizującym przejście od arbitralnego sposobu zarządzania kulturą do zarządzania opartego na kompromisie. Przewodniczącym został Leon Kruczkowski, jego zastępcami Włodzimierz Sokorski i Erwin Axer, sekretarzem zaś etatowy pracownik KC Tadeusz Daniłowicz. Niedługo po powołaniu komisji z jej prac wycofali się Mieczysław Jastrun i Julian Przyboś, którzy wystąpili z partii, oraz Kazimierz Brandys i Jan

następnego. Na czele wydziału stanął były dziennikarz, od jesieni 1956 r. sprawujący funkcję pierwszego sekretarza KW PZPR w Poznaniu, Wincenty Kraśko. Sekretarzem KC, który miał nadzorować kierowany przez Kraśkę wydział, został niemający większego doświadczenia w sprawach kultury Edward Ochab. Czas pokazał, że również wielokrotnie głos decydujący w tej dziedzinie miał najbliższy współpracownik Gomułki – Zenon Kliszko²³. Wkrótce przy odtworzonym Wydziale Kultury powstała Komisja Kultury, mająca spełniać funkcję ciała doradczego. W jej skład weszli przede wszystkim przedstawiciele aparatu partyjnego, administracji rządowej oraz zaufani twórcy. W rzeczywistości komisja nie odegrała większej roli, a jej wpływ na kształtowanie polityki wydziału okazał się fikcyjny²⁴.

W tym samym czasie dokonywały się zmiany o charakterze systemowym, polegające na decentralizacji życia kulturalnego. Proces ten polegał na wyłączeniu instytucji kultury spod kontroli władz centralnych i przekazywaniu nadzoru nad nimi radom narodowym. W dziedzinie teatru działo się to w latach 1955–1958. Pod bezpośrednim nadzorem Ministerstwa Kultury i Sztuki pozostało pięć teatrów: Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatr Polski w Warszawie, Teatr Narodowy, Opera Warszawska i Opera Objazdowa. Rady narodowe przejęły budżety teatrów i odpowiedzialność za wykonanie planów. W gestii ministerstwa pozostały kwestie kluczowe, m.in. zatwierdzanie planów repertuarowych i zmian na stanowiskach kierowniczych w teatrach. Tak rozumianej decentralizacji sprzeciwiało się Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu²⁵, które podkreślało konieczność przeniesienia punktu ciężkości w zarządzaniu teatrami do samych teatrów i ich dyrekcji oraz nieprzygotowanie pracowników rad narodowych do sprawowania nadzoru nad teatrami. Stowarzyszenie krytykowało również zbyt szybkie tempo decentralizacji i postulowało wprowadzenie rozwiązań ewolucyjnych²⁶.

Z procesem decentralizacji ściśle wiązała się kolejna reorganizacja Ministerstwa Kultury i Sztuki, przygotowywana od połowy 1958 r. Po opisanych wyżej zmianach utrzymywanie centralnych zarządów z rozbudowaną strukturą, w tym Centralnego Zarządu Teatrów, pochłaniało za dużo pieniędzy i okazało się po prostu niepotrzebne. Ostateczna zmiana została przeprowadzona w maju 1959 r. Miejsce CZT zajął Zespół do spraw Teatru.

Zaostrzenie kursu wobec środowisk kultury, wzmocnienie cenzury i zwiększenie ideologicznej pryncypialności w połączeniu z decentralizacją mogą wywoływać wrażenie, że próbowano wlać stare treści w nowe ramy instytucjonalne. Przeprowadzenie decentralizacji do końca – oczywiście w ograniczonym wymiarze, jaki od początku był zakładany – może świadczyć o tym, że partyjni decydenci widzieli w niej narzędzie bar-

Świdorski. Stosunkowo niewielki wpływ komisji na politykę kulturalną należy przypisać jej niejasnym i zmieniającym się kompetencjom, niezgodności politycznej jej członków oraz niechęci urzędników KC i Ministerstwa Kultury do rezygnacji z arbitralnego kierowania polityką kulturalną (A. Friszke, *Kultura czy ideologia?...*, s. 124; M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października...*, s. 101–105).

²³ A. Friszke, *Kultura czy ideologia?...*, s. 126–127.

²⁴ K. Rokicki, *Literaci...*, s. 185.

²⁵ Stowarzyszenie twórcze, powstałe w 1950 r., po likwidacji Związku Artystów Scen Polskich.

²⁶ *Mały Słownik Teatru Polskiego (1944–1964)*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, nr 3–4, s. 237–238; M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października...*, s. 142–147.

dziej efektywnego wdrażania nowych/starych koncepcji. Stało się inaczej. To właśnie decentralizacja uzależniała życie kulturalne od większej liczby czynników, pozwoliła dojść do głosu interesom i potrzebom lokalnych instancji partyjnych i administracyjnych. W grę wchodził tu również snobizm urzędników, którzy chcieli uchodzić za mecenasów kultury, oraz ich wyczulenie na kontakty ze znanymi artystami²⁷. Wszystkie te czynniki ułatwiały podejmowanie przez środowisko artystyczne działań prowadzących do osłabiania ideologiczno-politycznej presji władz.

Zasygnalizowane powyżej tendencje nie ominęły teatru i dramaturgii. W pochodzącej prawdopodobnie z końca 1959 r. analizie Komisji Kultury przy KC czytamy: „Po r. 1956 wkroczyła na nasze sceny współczesna sztuka zachodnia o różnorodnym warsztacie artystycznym i reprezentująca różne treści ideowo-społeczne: od socjalistycznych i postępowych do dyskusyjnych ideologicznie, a często rozwijające obce nam teorie filozoficzno-moralne. Teatr nasz oderwany w latach minionych od teatru krajów kapitalistycznych często bezkrytycznie sięgał do tych nieznanych mu nurtów i prądów. [...] Niepodobno akceptować na scenie państwa socjalistycznego pytań podających w wątpliwość sens ludzkich poczynań, sięgających niewiarę w budowę lepszego życia w kraju, kiedy głównym wiodącym nurtem w naszym teatrze winna być ofensywa ideowa socjalizmu, mobilizacja szlachetnych uczuć ludzkich, społeczno-wychowawczy kierunek oddziaływania. Realizowana obecnie polityka kulturalna Partii, tak, jak została sformułowana na naradzie kulturalno-oświatowej w grudniu 1958 r., a później przez III Zjazd Partii²⁸, pozwala na rywalizację różnych stylów artystycznych i dopuszcza do ograniczonego upowszechniania na małych scenach w miejscowościach o większej ilości teatrów także sztuk nieopowiadających się bezpośrednio za socjalizmem, eliminuje jednak w sposób zdecydowany sztuki antysocjalistyczne. Problem właściwego miejsca dla repertuaru dyskusyjnego jest głównym przedmiotem sporu ze środowiskami twórczymi. [...] W centralnym nurcie naszego repertuaru muszą się zawsze wybijać sprawy życia ideowego jednostki i społeczeństwa, ponieważ teatr działający na emocje i wyobraźnię musi być przede wszystkim środkiem szerzenia socjalistycznych i postępowych idei. [...] Uznając prawo teatrów do eksperymentu, jako niezbędnego czynnika rozwoju życia artystycznego, należy zapewnić kierownictwu niektórych teatrów możliwość utrzymania małych scen, tzw. teatru propozycji, zaspakajających potrzeby intelektualne i warsztatowe środowisk twórczych, rozszerzających źródła inspiracji artystycznych. [...] Unikać przy tym trzeba mechanicznego przenoszenia repertuaru eksperymentalnego lub dyskusyjnego z wielkich skupisk twórczych, dysponujących wieloma scenami, do miejscowości, gdzie jest tylko jedna scena. Należy eliminować sztuki nawet o wysokich walorach artystycznych i warsztatowych, jeżeli wyraźnie kolidują z naszymi założeniami ideowymi²⁹. W cytowanym dokumencie nieco miejsca poświęcono również współczesnej polskiej dramaturgii: „[...] pisarze stronią raczej od ostrzejszych problemów społecznych, a uciekają do spraw obyczajowych i psychologicznych. Należy tu również

²⁷ A. Friszke, *Kultura czy ideologia?*..., s. 144.

²⁸ Kilkakrotnie odkładany w czasie zjazd odbył się w marcu 1959 r.

²⁹ AAN, KC PZPR, 237/XVIII-241, Informacja o sytuacji programowej teatrów w Polsce, b.d., k. 48, 51, 108-109.

uwzględnić lęk pisarzy przed cenzurą, słusznie uczuloną na przedstawienia problemów życia współczesnego, od których niepodobna uciec w utworach mówiących o nich. Pisarze, często również partyjni, wysuwają postulat możliwości głoszenia pełnej prawdy o życiu ze swojego punktu widzenia, o jego dobrych i złych stronach, ostrego krytykowania rzeczywistości. Najczęściej jednak wielu pisarzy nie chce uwzględnić w swym rozumowaniu i nie chce się liczyć ze stanem świadomości społeczeństwa, ze złożoną sytuacją wewnętrzną i ostrymi nieraz konfliktami społecznymi. Na przestrzeni ostatnich lat powstało wiele utworów krytycznych wobec socjalizmu – a najwyższy już czas na twórczość mówiącą o osiągnięciach i perspektywach socjalistycznego ustroju. Te postulaty zaś traktują pisarze jeszcze ciągle jako nawoływanie do schematycznej twórczości. Oto – z grubsza – krąg dylematów utrudniających szybszy rozwój zaangażowanej społecznie twórczości dramaturgicznej³⁰. Ten obszerny cytat świetnie obrazuje kierunki polityki władz w obrębie teatru i dramaturgii po III Zjeździe partii, a jednocześnie stanowi tło konferencji dramatopisarzy, która odbyła się w dniach 5–6 marca 1961 r.

Z inicjatywą zorganizowania wspomnianej konferencji wystąpił Zarząd Główny ZLP³¹. Władze reprezentowali Kraśko³², Galiński, dyrektor Zespołu do spraw Teatru MKiS Jerzy Jasiński oraz Leon Kruczkowski³³. Kierownik Wydziału Kultury KC w ogóle nie zabrał głosu. Z kolei minister Galiński obraził się na reakcje audytorium podczas wystąpienia Jasińskiego, a także zapewne na ostre wystąpienia innych prelegentów, i nie wygłosił oczekiwanego przez uczestników przemówienia. Jerzy Zawieyski, który przewodniczył obradom, tak w swoim dzienniku opisał całą sytuację: „Dalszy ciąg konferencji dramaturgów. Wielki atak na zespół do spraw teatru, zwłaszcza na Jasińskiego. Zabrał głos. Mówił w taki sposób, że sala ryczała ze śmiechu. Nie mogłem opanować porządku i kilkakrotnie nawoływałem, by nie przeszkadzano mówcy. Jasi[e]ński padł nie tyle pod atakami, ile na skutek ośmieszenia się. Minister Galiński ponadto obrażony i na popołudniowe posiedzenie nie przyszedł³⁴. Tak więc prezentacja stanowiska władz, oprócz wspomnianego wyżej Jasińskiego, przypadła w udziale Kruczkowskiemu.

Warto zauważyć, że sposób, w jaki potraktowano dyrektora Zespołu do spraw Teatru, wysoka temperatura i ostry ton niektórych przemówień oraz reakcja ministra Galińskiego zupełnie nie idą w parze z postępowaniem środowiska literackiego w tym okresie, przez Konrada Rokickiego nazwanym „spokojnymi latami 1960–1963”, w których „społeczność literacka zastępywała w oczekiwaniu na gesty porozumienia ze strony

³⁰ *Ibidem*, k. 62.

³¹ Decyzja o konieczności zwołania spotkania poświęconego współczesnej dramaturgii została podjęta podczas XI Zjazdu ZLP, który odbył się w Sopocie w dniach 25–26 listopada 1960 r.

³² Wincenty Kraśko obecny był pierwszego dnia konferencji. Trudno stwierdzić, czy przysłuchiwał się obradom dnia następnego.

³³ Leon Kruczkowski (1900–1962) – pisarz, dramatopisarz, poeta. W latach 1945–1948 wiceminister kultury i sztuki, 1949–1956 prezes ZLP. Członek KRN, a następnie poseł na sejm. Od 1957 r. członek Rady Państwa. Kruczkowski nie cieszył się sympatią środowiska literackiego. Mimo niewątpliwych sukcesów tego autora na polu literackim duża część tego środowiska uważała go przede wszystkim za funkcjonariusza partyjnego. Pamiętano mu, że w latach 1949–1956 był jedną z głównych postaci kształtujących państwową politykę kulturalną. Jego wystąpienie podczas konferencji, którą współorganizował, również było zgodne z ówczesną linią partii wobec środowisk kulturalnych. Brak oklasków po wystąpieniu Kruczkowskiego potwierdza zachowywaną wobec niego rezerwę.

³⁴ J. Zawieyski, *Dzienniki*, t. 2, Warszawa 2012, s. 95. Zapis z 6 marca 1961 r.

Mówić pełnym głosem. Władze wobec dramatopisarzy i środowiska teatralnego

władz”³⁵. Szczególnie widać to w porównaniu ze spokojnym przebiegiem wcześniejszego o kilka miesięcy zjazdu ZLP w Sopocie czy późniejszego o kilka miesięcy zjazdu w Katowicach³⁶. Być może powodem tego był szerszy krąg uczestników konferencji, na których wybór władze nie miały takiego wpływu jak w przypadku zjazdów ZLP. Decydenci chyba jednak potraktowali tę konferencję jako wypadek przy pracy w układaniu poprawnych relacji ze związkiem, skoro w tym samym roku MKiS zwiększyło budżet ZLP mniej więcej o milion złotych³⁷.

* * *

Poniżej zamieszczono obszernie wypowiedzi uczestników opisanej wyżej konferencji. Podstawą edycji jest stenogram konferencji przechowywany w Archiwum Akt Nowych pod sygnaturą AAN, KC PZPR 237/XVIII-210³⁸. Kluczowym kryterium wyboru wypowiedzi były kwestie ukazujące styk polityki i twórczości, a mówiąc ściślej – sprawy relacji między organami kształtującymi i nadzorującymi politykę wobec współczesnej dramaturgii i teatru a środowiskami reprezentującymi te dziedziny. Pominięto natomiast wystąpienia lub fragmenty wystąpień podejmujące problemy warsztatowe, z wyjątkiem przemówienia Leona Kruczkowskiego, w którym stanowią one element prezentowanej przez niego, a pożądanej przez władze, wizji współczesnej dramaturgii. Poprawione zostały błędy ortograficzne, gramatyczne, interpunkcja oraz błędna pisownia nazwisk, nazw partyjnych i ministerialnych instancji.

³⁵ K. Rokicki, *Literaci...*, s. 194, 208.

³⁶ *Ibidem*, s. 190–197.

³⁷ *Ibidem*, s. 194.

³⁸ Streszczenie wszystkich wystąpień ogłoszonych podczas konferencji zob.: *Trudności współczesnej dramaturgii polskiej*, „Dialog” 1961, nr 4, s. 114–140.

1961 marzec 5–6, Warszawa – Stenogram konferencji dramaturgów, dotyczącej sytuacji polskiej dramaturgii współczesnej (fragmenty)

Stenogram z obrad konferencji dramaturgów w dniach 5–6 marca 1961 r.

[...] **Ob. Adam Tarn:** Proszę koleżanek i kolegów!

Zagajając dyskusję pierwszego od jedenastu lat zjazdu dramaturgów i – choć na poprzednim zjeździe, w Oborach¹, nie byłem – pomny jego plonu, przystępuję do rzeczy z największą pokorą. Gdyby nawet sztuki, które wyszły z Obór², nie były dla nas przestrożą, to wraz z dramatem werystycznym³ zestarzeliliśmy się od tego czasu, przebyliśmy lata pięćdziesiąte – antyteatr, dramat absurdalny⁴ – i stanęliśmy wobec zagadnień, o których nam się nie śniło.

[...] Nasz dramat był zawsze dramatem idei i dzisiaj właściwie nie ma różnicy zasadniczej między nami pisarzami i ludźmi teatru a kierownikami naszej polityki kulturalnej, którzy nie narzucają nam roli agitatorów, jak było to w okresie „produkcyjniaków”, my się rwiemy, po prostu rwiemy się do dramaturgii jak najbardziej zaangażowanej w nasze sprawy współczesne. Każdy z nas ma coś na wątrobie, jeśli idzie o te sprawy. Każdy ma coś do powiedzenia. Zdawałoby się, [że] kierownicy naszej polityki kulturalnej powinni tylko w tej sytuacji trzymać nas za połę, wołając: „Wolnego, nie samą polityką człowiek żyje. Daliście dla rozumu, dajcież coś dla ducha”.

A tymczasem nie ma sztuk. Teatry już nawet przestały na nas liczyć. Gdy zwracają się do mnie z różnych miast jako do redaktora „Dialogu”, pytając, czy szykujemy coś nowego, a ja pytam, czy idzie o współczesną sztukę polską, odpowiadają: Polskich sztuk przecież nie ma, ale może macie przekład. Istotnie, te sztuki polskie, które są, jeśli tylko legitymują się jakimś takim rzemiosłem, bez trudu trafiają do teatrów. Słabe utwory debiutanckie podawane są z rąk do rąk niczym cenna porcelana. Jeden z teatrów stołecznych ogłosił nawet konkurs dla debiutantów, choć uprzedzałem dyrektora⁵, że my w „Dialogu” – mimo ostrzeżenia drukowanego w każdym numerze, że „rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca” – otrzymujemy ok. 300 debiutanckich sztuk rocznie i w ciągu 5 lat z 1500 maszynopisów wyłowiliśmy tylko jedną, jeśli się nie mylę, pełnospektaklową rzecz, którą uznaliśmy za wartą druku: *Kucharki* Nory Szczepańskiej⁶.

¹ I Krajowa Narada Teatralna w Oborach odbyła się w dniach 18–19 czerwca 1949 r. W jej trakcie uznano realizm socjalistyczny za główną metodę twórczą w polskim teatrze.

² Gra słów i wyraźna aluzja do tzw. sztuk wiejskich, które stanowiły jeden z nurtów dramaturgii socrealistycznej.

³ Chodzi o dramaturgię socrealistyczną.

⁴ Teatr absurdu – jeden z nurtów w dwudziestowiecznej dramaturgii. Główni przedstawiciele: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Jean Genet, Arthur Adamov. Z polskich twórców do tego kręgu zaliczani są Witold Gombrowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Sławomir Mrożek i Tadeusz Różewicz.

⁵ Janusz Warmiński (1922–1996) – reżyser, dramaturg, aktor. W latach 1952–1958 i 1960–1996 dyrektor Teatru Ateneum w Warszawie. Teatr ten od 1961 r. organizował Konkurs Debiutu Dramaturgicznego.

⁶ Nora Szczepańska (1914–2004) – poetka, autorka powieści dla młodzieży. Prapremiera jej sztuki miała miejsce 28 maja 1964 r. w PWST w Krakowie w reżyserii Jerzego Jarockiego (N. Szczepańska, *Kucharki*, „Dialog” 1961, nr 1, s. 5–35).

Jak to – powie ktoś – nie ma sztuk współczesnych, a cóż wy drukujecie w „Dialogu”, i ileż to sztuk, których nie drukujecie, zapowiada i streszcza biuletyn wydawany przez Zespół do spraw Teatru? [...]”⁷

Nie będę dalej wyliczał, bo z tytułów, które już podałem, widać od razu, że coś się tu nie zgadza, i to podwójnie. Z jednej strony zachodzi zasadnicza sprzeczność między moim twierdzeniem, że dosłownie rwiemy się do sztuk zaangażowanych w sprawy współczesne, a materiałem zawartym w dwóch rocznikach „Dialogu” – [...] przynajmniej, że gdybym wymienił tytuły sztuk drukowanych w „Dialogu” od jego powstania, kontrast [...] byłby jeszcze jaskrawszy, a z drugiej strony – ilość tytułów wymienionych przeze mnie zdaje się przeczyć temu, że nie ma sztuk polskich. Są – powie ktoś, tylko mają po jednej premierze, więc to chyba świadczy o ich słabości? Otóż nie, nie o słabości. Nie chcę wnikać w walory tych sztuk, ale wystarczy [...] zestawić dwie premiery *Kartoteki*⁸, którą interesuje się wiele krajów, skąd przychodzą do nas listy – z olbrzymią ilością teatrów polskich, które wystawiły *Kuglarzy*⁹. Zastanówmy się jednak nad zasadniczą sprzecznością, na którą wskazałem. Jeśli prawdą jest, że problematyka współczesna leży nam, pisarzom i ludziom teatru na sercu tak samo jak kierownikom polityki kulturalnej, to dlaczego nie mogłem wymienić ani jednego utworu, który by dotyczył tej problematyki, a przynajmniej nie tak marginesowo jak *Wszędzie są studnie*¹⁰ i nie tak aluzyjnie jak *Kartoteka* czy *Indyk*¹¹? Dlaczego np. Brandstaetter, po *Milczeniu* w r. 1956, napisał tylko *Medeę*¹²? Dlaczego Lutowski po *Oстрыm dyżurze* dał w r. 1957 tylko jednoaktówkę *Oswobodziciele i oswobodzeni*, a w roku ub. jednoaktówkę *Fala*¹³? Dlaczego Kruczkowski, który jest pisarzem najbardziej z nas wszystkich zaangażowanym, nie dał po *Odwiedzinach* w roku 1955¹⁴ ani jednej rzeczy dziejącej się współcześnie? Czemu

⁷ W tym miejscu Tarn wymienia tytuły polskich sztuk współczesnych opublikowanych w „Dialogu” w latach 1959–1960. W 1959 r. ukazało się 12 sztuk pełnospektaklowych, w roku następnym zaś 8 sztuk pełnospektaklowych i 4 jednoaktówki.

⁸ Tadeusz Różewicz (1921–2014) – poeta, dramatopisarz, pisarz. Jego *Kartoteka* miała swoją prapremierę w Teatrze Dramatycznym w Warszawie 25 marca 1960 r. Reżyserem była Wanda Laskowska. Kolejną polską realizacją było przedstawienie w Teatrze Lalek „Groteska” w Krakowie w reżyserii Zofii Jaremy. Premiera odbyła się 10 lutego 1961 r. (T. Różewicz, *Kartoteka*, „Dialog” 1960, nr 2, s. 5–20).

⁹ Sztuka Zdzisława Skowrońskiego *Kuglarze* nie była publikowana w „Dialogu”. Jej premiera odbyła się 5 maja 1960 r. w Teatrze Nowym w Łodzi, w reżyserii Kazimierza Dejmka i Jerzego Antczaka. Na początku lat sześćdziesiątych pojawiła się na scenach kilkunastu teatrów.

¹⁰ Prapremiera sztuki Tymoteusza Karpowicza, granej pod tytułem *Studnie*, odbyła się w Teatrze Ateneum 30 stycznia 1960 r. w reżyserii Jana Kulczyńskiego (T. Karpowicz, *Wszędzie są studnie*, „Dialog” 1960, nr 1, s. 5–34).

¹¹ Sławomir Mrożek (1930–2013) – dramatopisarz, pisarz, rysownik, satyryk. Prapremiera *Indyka* miała miejsce 25 lutego 1961 r. w Starym Teatrze w Krakowie. Przedstawienie wyreżyserowała Lidia Zamkow (S. Mrożek, *Indyk*, „Dialog” 1960, nr 10, s. 5–36).

¹² Roman Brandstaetter (1906–1987) – poeta, pisarz, dramatopisarz. Prapremiera *Milczenia* odbyła się na scenie Teatru Wybrzeże 2 kwietnia 1957 r., w reżyserii Tadeusza Żuchniewskiego. *Medea* nie doczekała się żadnej realizacji (R. Brandstaetter, *Milczenie*, „Dialog” 1956, nr 6, s. 3–28; *idem*, *Medea*, „Dialog” 1959, nr 4, s. 5–40).

¹³ Sztuka *Oswobodziciele i oswobodzeni* nie została wystawiona. Jednoaktówka *Fala* stanowiła drugą część przedstawienia pod tytułem *Okulary*, wystawianego w Teatrze Powszechnym w Łodzi. Premiera w reżyserii Krystyny Berwińskiej odbyła się 4 marca 1961 r. (J. Lutowski, *Oswobodziciele i oswobodzeni*, „Dialog” 1957, nr 1, s. 57–66; *idem*, *Fala*, „Dialog” 1960, nr 5, s. 34–46).

¹⁴ Prapremiera *Odwiedzin* miała miejsce w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 30 września

Maliszewski, który napisał *Wczoraj i przedwczoraj*¹⁵, nie pisze o tym, co jest dziś? Albo Zawieyski, Korcelli, Gruszczyński, Wydrzyński? Albo Auderska czy Świrszczyńska¹⁶? Ale pytam Was, koleżanki i koledzy – jesteście na tej sali, czy myślę się, twierdząc, że to, co macie na wątrobie, należy właśnie do bolączek społecznych? Czy nie żyjecie tym samym, czym żyje cały kraj? Czy nie o tym przede wszystkim chcielibyście pisać?

Rzucam pytania retoryczne, które może nawet niektórym z Was wydadzą się naiwne, ale już najwyższy czas, byśmy mówili bez ogródek i bez obawy, że może to nam ktoś poczytać za złe. Nie piszemy o tym, co nas najbardziej obchodzi – a jeśli piszemy, to posługujemy się kostiumem, aluzją, alegorią, bo albo sami doświadczyliśmy „absolutnej niemożności”, albo nie chcemy się „wychylić”, ale zakładamy, że to wszystko tabu. Oczywiście, każdy z nas może się powołać na fakty. Niejeden z nas sparzył się w ciągu tych lat. Walczyłem kiedyś przed 4 laty o sztukę Natalii Rolleczek¹⁷ o dziewczynie z Nowej Huty, która szukając szczęścia, idzie do Komitetu PZPR z naiwną wiarą, że jej tam pomogą. Sztuka miała urok świeżości, była pełna fantazji i [wdzięku]^a. Teatr Nowohucki nie chciał jej co prawda grać, uważał ją za słabą, ale postanowiliśmy ją [wy]-drukować. Niestety, cenzura jej nie puściła. Ostateczny werdykt brzmiał: Rzecz jest dobra, politycznie słuszna i miałaby chyba powodzenie w teatrze, ale funkcjonariusze partyjni czuliby się dotknięci; nie możecie jej drukować.

Oczywiście trudne sprawy dramaturgii komplikuje jeszcze związek dramatu z teatrem, którego rola politycznej trybuny poddaje dramat kryteriom raczej chwiejnym i zmiennym. Największą jednak trudnością jest niewątpliwie to, że kryteria te stosują właśnie nie politycy, ale drżący w swych posadach urzędnicy administracyjni, którzy pośredniczą między nami, pisarzami i ludźmi teatru, a kierownictwem naszej polityki kulturalnej. Mamy bowiem instrukcje, wytyczne – jakimi administracja ma się kierować – dawno już zostały poszerzone przez kierownictwo partyjne. Od postępowych pod względem politycznym sztuk pisarzy obcych, poprzez sztuki dyskusyjne, do sztuk obojętnych politycznie, wszystko można wystawiać w naszych teatrach, jeśli sztuka ma artystyczne walory. I to jest wielki krok naprzód.

Ale w ciągu długich lat, kiedyśmy o tych sprawach nie mówili publicznie, powstała dziwna sytuacja: znaleźliśmy się pod kuratelą. Nasza niezaradność, bierność polityczna, brak odwagi cywilnej, wszystko to złożyło się na ubezwłasnowolnienie nas jako twórców. Dzisiaj administracja może nam dyktować, co mamy pisać i jak mamy pisać, co

1955 r. Przedstawienie wyreżyserował Józef Karbowski. Kilka dni później, 8 października 1955 r., odbyła się premiera w Teatrze Polskim w Warszawie w inscenizacji Mariana Wyrzykowskiego.

^a W stenogramie w tym miejscu widnieje niezrozumiałe słowo *dwieki*.

¹⁵ Aleksander Maliszewski (1901–1978) – poeta, dramaturg, pisarz, tłumacz. Prapremiera *Wczoraj i przedwczoraj* w reżyserii Stanisława Miłskiego odbyła się w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie – Elblągu 22 lipca 1950 r.

¹⁶ Jerzy Zawieyski (1902–1969) – dramaturg, pisarz, aktor. W latach 1957–1969 poseł na sejm z ramienia Znak, 1957–1968 członek Rady Państwa; Kazimierz Korcelli (1903–1987) – dramaturg, pisarz, redaktor „Dialogu”; Krzysztof Gruszczyński (1925–1992) – pisarz, dramaturg; Andrzej Wydrzyński (1921–1992) – pisarz, dramaturg, scenarzysta, publicysta; Halina Auderska (1904–2000) – dramaturg, pisarka, scenarzystka, autorka słuchowisk radiowych, w latach osiemdziesiątych posłanka na sejm, prezes ZLP; Anna Świrszczyńska (1909–1984) – poetka, dramaturg, autorka książek dla dzieci.

¹⁷ Natalia Rolleczek (ur. 1919) – pisarka, dramaturg, autorka książek dla dzieci.

wystawiać i jak to wystawiać. Przed decentralizacją we wszystkich władzach ówczesnego systemu administracyjnego można było przynajmniej odwołać się bardzo wysoko, aż do Biura Politycznego włącznie, w sprawach artystycznych. Dzisiaj o wystawieniu każdej sztuki – stanowi, czy raczej nie stanowi – i Wydział Kultury Rady Narodowej, i Komitet Wojewódzki, i Zespół do spraw Teatru¹⁸. Więc nie sposób przekonać jednych, by sprzeciwili się drugim. I *veto* każdego z nich równa się zakazowi. Bo na „nie” każdy z nich łatwo się decyduje; gdy mówi „tak”, przyjmuje odpowiedzialność.

Przytoczę tu tylko jeden przykład, ale jakże symptomatyczny. W roku ubiegłym łódzki Teatr Powszechny wstawił do repertuaru sztukę debiutanta, aktora tegoż teatru Karola Obidniaka pt. *Pokój pełen dymu*. Zespół do spraw Teatru sprzeciwił się jej wystawieniu. W opinii Zespołu do spraw Teatru sztuka była „szmirą” – i tak oświadczone wręcz autorowi. Teatr Powszechny nie dał za wygraną. Zwrócił się do łódzkiego KW. Pierwszy sekretarz KW tow. Tatarkówna¹⁹ osobiście wstawiła się za sztuką Obidniaka. Zespół do Spraw Teatru zmiękł, ale postawił jako warunek, że sztuka będzie grana tylko w Łodzi i nie więcej niż 20 razy, po czym zejdzie z afisza. Teatr, *nolens volens*, przyjął to dyktando.

[...] Dodam [...], że przeczytałem tę sztukę jednym tchem. Być może nie wydrukowalibyśmy jej w „Dialogu”, nie jest to utwór literacki, ale sądzę, że każdy dobry fachowiec uznałby *Pokój pełen dymu* za materiał sceniczny, z którego reżyser może coś zrobić. Znacie, koledzy, ten rodzaj sztuki. Są żywe postaci, acz uproszczone w rysunku, ostro postawiony konflikt. Dialog jakby przepisany z taśmy magnetofonowej, ale niepozbawiony spięć i świadczą o tym, że autor ma tzw. nerw sceniczny.

Mój Boże! Ileż to gorszych, prymitywnych i pretensjonalnych zarazem sztuk tego rodzaju sprowadzamy z zagranicy, płacąc za nie w dewizach, i podajemy publiczności jako „kawał życia” młodzieży amerykańskiej²⁰.

¹⁸ Po decentralizacji system kontroli repertuaru teatralnego składał się z kilku ogniw. Pierwsze ogniwo stanowiły komisje repertuarowe przy wydziałach kultury Rad Narodowych oraz wydziały propagandy miejskich bądź wojewódzkich komitetów PZPR. Z tymi właśnie instancjami dyrekcje teatrów prowadziły pierwsze konsultacje dotyczące repertuaru planowanego na dany sezon. Następnie plany repertuarowe były przysyłane do Centralnego Zarządu Teatrów w MKiS, a po reorganizacji ministerstwa w 1959 r. do Zespołu do spraw Teatru, gdzie poddawano je dalszym analizom i konsultacjom z zaproszonymi dyrektorami teatrów i odpowiedzialnymi za sprawy teatralne przedstawicielami władz terenowych. Kolejnym ogniwem był GUKPPiW oraz jego wojewódzkie struktury, które wydawały ostateczną decyzję o dopuszczeniu lub niedopuszczeniu sztuki do wystawienia. Na tym jednak rola cenzury się nie kończyła, i było to związane ze specyfiką procesu kontroli repertuaru teatralnego. Władze nigdy nie mogły być pewne, że zawarte w tekście i zatwierdzone idee nie zostaną wypaczone w trakcie realizacji przedstawienia przez jego twórców. Stąd wizyty cenzorów nie tylko na zarezerwowanych dla nich próbach generalnych, ale nierzadko także podczas wcześniejszych prób (w szczególności „niebezpiecznych” przypadkach obecni byli również przedstawiciele ministerstwa i różnych instancji partyjnych), niekiedy na dosyć wczesnym etapie pracy nad spektaklem, gdzie ingerowano np. w sposób ujęcia roli i interpretacji tekstu przez aktorów lub w zaproponowane przez reżysera rozwiązania sytuacyjne. O roli cenzora jako współtwórcy zob.: M. Fik, *Cenzor jako współautor* [w:] *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Warszawa 1996, s. 131–147.

¹⁹ Michalina Tatarkówna-Majkowska (1908–1986) – w latach 1953–1955 I sekretarz KW PZPR w Łodzi, 1955–1964 I sekretarz Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Łodzi. Członek KC PZPR, posłanka na sejm.

²⁰ Sztuka Obidniaka ukazywała grupę tak zwanej trudnej młodzieży, która po dokonaniu morderstwa na przypadkowym człowieku barykaduje się w mieszkaniu jednego z nich. Tam, w pełnym papierosowego dymu pokoju, pijąc wódkę, oczekują na nadejście milicji. Przy okazji ujawniają się różnego rodzaju

A przy tym sztuka *Obidniaka* jest nie tylko wolna od politycznych herezji – jeśli mnie nie wierzycie, to wierzcie tow. Tatarównie – ale, jak mawiał min[ister] Sokorski – załatwia nam problem. I tej sztuce przeciwstawił się jako szmirze Zespół do spraw Teatru. Gdy zaś po 20 przedstawieniach zdjęto sztukę z afisza, kilka teatrów zainteresowało się nią. Przełożono ją na niemiecki i na rosyjski. ZAiKS²¹ zamieścił o niej wzmiankę w wydawanym przez siebie obcojęzycznym biuletynie. Nadeszły propozycje z Czechosłowacji i Jugosławii. Nic nie dało się zrobić. Żaden teatr polski nie mógł grać sztuki *Obidniaka*. ZAiKS otrzymał zakaz wysyłania tekstu za granicę. Zespół do Spraw Teatru był nieugięty.

Proszę koleżanek i kolegów, wypadków tego typu jest więcej. Nie zawsze idzie o sztukę, której trudno jest przypiąć łatkę polityczną, jak w tym wypadku, i rzadko się zdarza, by I sekretarz KW interweniował w takiej sprawie.

Przypomnę więc tylko, że Zespół do spraw Teatru bardzo utrudniał wystawienie *Policji Mrożka* poza Warszawą²² i że jeśli *Kartoteka Różewicza* miała tylko 2 premiery – nie ma to nic wspólnego z walorami tej sztuki ani gotowością wielu teatrów do wzięcia jej na warsztat.

Tak samo rzecz się ma w dziedzinie dramaturgii obcej. Zatwierdzając do wystawienia trzeciorzędne sztuczkiła importowane z Zachodu – Zespół do spraw Teatru z reguły przeciwstawia się sztukom o wysokiej randze artystycznej, głębokiej treści filozoficznej, które na Zachodzie mają opinię sztuk postępowych, lewicowych i są atakowane przez prasę reakcyjną. Zespół do spraw Teatru kwestionuje te sztuki z punktu widzenia ich przydatności do budowy socjalizmu w Polsce. Zarzuca im czarnowidztwo albo brak moralności, przy czym interpretuje je nieraz w sposób wręcz humorystyczny.

Diabeł i Pan Bóg – wielki sukces artystyczny i polityczny Teatru Dramatycznego²³ – utwór, o którym grupa dramaturgów i krytyków radzieckich, zwiedzających nasze teatry, mówiła z zachwytem nie tylko dla kreacji Gustawa Holoubka, reżyserii Ludwika René²⁴ i scenografii Jana Kosińskiego, ale dla treści, które ten dramat przynosi, był przez Zespół do spraw Teatru po prostu torpedowany. Brałem udział w posiedzeniu ówczesnej Komisji Kultury Komitetu Centralnego, na którym nikt, absolutnie nikt nie miał zastrzeżeń do tej sztuki Sartre'a, a mimo to przez kilka miesięcy jeszcze po tym posiedzeniu Zespół do spraw Teatru robił wszystko, co mógł, by nie dopuścić do jej wystawienia.

problemy w relacjach z rodzicami i patologie ówczesnej rzeczywistości. Po przybyciu milicji dochodzi do strzelaniny. Utwór kończy scena w sądzie, gdzie bohaterowie sztuki ponoszą odpowiedzialność za swój bandycki wybryk.

²¹ Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych, utworzony w 1918 r. Zajmuje się ochroną praw autorских, egzkwowaniem honorariów i tantiem oraz propagowaniem polskiej twórczości za granicą.

²² Prapremiera *Policji*, granej pod tytułem *Policjanci*, odbyła się w Teatrze Dramatycznym w Warszawie 27 czerwca 1958 r. Reżyserem przedstawienia był Jan Świdorski. Od czasu prapremiery do momentu rozpoczęcia konferencji poza Warszawą odbyły się cztery premiery tej sztuki: w teatrach w Katowicach, Kielcach, Łodzi i Wrocławiu (S. Mrożek, *Policja*, „Dialog” 1958, nr 6, s. 55–75).

²³ Sztuka Jeana Paula Sartre'a została wystawiona w Teatrze Dramatycznym w Warszawie przez Ludwika Renégo. Premiera odbyła się 28 maja 1960 r.

²⁴ Ludwik René (1914–1999) – reżyser, związany głównie z Teatrem Dramatycznym w Warszawie.

Ale dużo częściej przegrywamy batalię. Jeśli czytaliście, koleżanki i koledzy, znakomitą sztukę Brendana Behana o walce irlandzkiej o niepodległość, sztukę pt. *Zakładnik*²⁵, która jest powszechnie na Zachodzie uznana jako najwybitniejsze angielskie dzieło dramatyczne ostatnich lat 20, to zdziwi was zapewne zakaz wystawienia jej w Polsce, wydany przez Zespół do spraw Teatru dlatego, że jak oficjalnie stwierdzono, rzecz dzieje się w burdelu. Tak, rzecz dzieje się w burdelu. Jeśli znacie sztukę, to wiecie, że jest to zarzut nonsensowny, ponieważ nic, ani jedna kwestia, ani jedna sytuacja nie może zgorszyć nawet naszych własnych ciotek. Pod tym względem sztuka jest równie szokująca co *Opera za trzy grosze* Brechta²⁶, któremu zresztą autor niejedno zawdzięcza. Jeśli sztuki nie znacie, to ją przeczytajcie, bo dzięki Zespołowi do spraw Teatru nie zobaczycie jej na scenie.

Również *Urodziny Stanleya* – sztuka jednego z najwybitniejszych w Anglii młodych dramaturgów, Harolda Pintera²⁷, została zakazana przez Zespół do spraw Teatru. Ale tę historię muszę Wam pokrótce opowiedzieć. Rzecz jest z ducha Kafki – o lęku człowieka. Dwaj osobnicy, o których właściwie nic nie wiadomo, zjawiają się w małym pensjonacie nadmorskim, żeby uprowadzić jedyne go przebywającego tam gościa – o którym również nic nie wiadomo, poza tym, że jest bezrobotnym muzykiem kawiarnianym i że ma na imię Stanley. Od chwili, gdy ci dwaj się zjawiają, Stanley ich się boi, oni zaś zachowują się tajemniczo. I zaraz prawie poddają go absurdalnemu przesłuchaniu, biorąc go w tzw. krzyżowy ogień pytań, ale pytań pozbawionych wszelkiego sensu, pytań wręcz karykaturalnych, pod którymi jednak Stanley się załamuje i, w trzecim akcie, zidiociałego, wywożą go dokądś. Jest to tragifarsa naprawdę wstrząsająca. Otóż Zespół do spraw Teatru zakazał jej wystawienia, decyzję swoją motywując tym, że sztuka jest... antysemicka. Bo jeden z uprowadzających nazywa się Goldberg. Oczywiście, w ten sam sposób można by dowodzić, że sztuka jest antyirlandzka czy antykatolicka, bo drugi z uprowadzających nazywa się McCann. Nawiasem mówiąc, i autor sztuki jest Żydem, i ja, tłumacz sztuki, jestem Żydem – i tak się złożyło, że dyrektor, który chciał sztukę wystawić, jest Żydem. (Huczne oklaski). Ale nie ma argumentów, które by dotarły do niewzruszonego w swej politycznej mądrości i wszechwiedzy artystycznej, literackiej, dramaturgicznej Zespołu do spraw Teatru.

Czymże jednak kierują się urzędnicy wydający takie zakazy? Skąd ta pewność siebie w dziedzinie, w której każdy z nas chyba ma wątpliwości? Przy czym postawienie sprawy w ten sposób, że my, artyści, nie mamy rozumu politycznego, a oni, działacze kulturalni, chcą nam tylko pomóc, jest postawieniem sprawy na głowie. Pisarz czy reżyser tworzący w kraju socjalistycznym jest działaczem kulturalnym w pełnym tego

²⁵ Brendan Behan (1923–1964) – irlandzki poeta, pisarz, dramatopisarz (B. Behan, *Zakładnik*, „Dialog” 1960, nr 12, s. 49–89).

²⁶ Bertolt Brecht (1898–1956) – dramatopisarz, reżyser, pisarz, poeta. W listopadzie 1949 r., po decyzji o osiedleniu się w NRD, stworzył zespół teatralny pod nazwą Berliner Ensemble i stanął na jego czele.

²⁷ Harold Pinter (1930–2008) – dramatopisarz, pisarz, scenarzysta. Jeden z głównych przedstawicieli nurtu w dwudziestowiecznej dramaturgii określanego mianem teatru absurdu. W 2005 r. Pinter otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury. *Urodziny Stanleya* pojawiły się na polskiej scenie dopiero w 1966 r. Przedstawienie w Teatrze Polskim w Warszawie wyreżyserował Jerzy Kreczmar (H. Pinter, *Urodziny Stanleya*, „Dialog” 1960, nr 10, s. 37–77).

słowa znaczeniu. I jesteście świadomi swojej odpowiedzialności. Więcej. Bierzymy ją na siebie otwarcie, informując [*sic!*] to, co robimy – i stając przed sądem opinii publicznej nie tylko dziś, ale i jutro, i pojutrze, jeśli nie będziemy zapomniani. Więc dlaczego i kto chce nas prowadzić za rączkę?

Chyba że kierownicy naszego życia kulturalnego – ale to rzecz nie do pomyślenia – uważają nas za wrogów socjalizmu, zakapturzonych przeciwników politycznych. Ale, powtarzam, to nie do pomyślenia. I tak jak śmieszne byłoby przypuszczenie, że kierownictwo partyjne z zasady nie ma zaufania do pisarzy i ludzi teatru – czy to partyjnych, czy bezpartyjnych – że z zasady przydziela nam opiekunów, tak samo nie można sobie wyobrazić, by decydując już przed laty o tym, że komenderowanie sztuką zostaje zniesione, że pozostaje tylko administrowanie, kierownicy naszego państwa chcieli powierzyć urzędnikom pisanie i wystawianie sztuk teatralnych. Najlepszy dowód – to, że gdy Zespół do spraw Teatru wystąpił niedawno – na Kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki – z wnioskiem, by utworzono dodatkowo dwa etaty dla pracowników, którzy by zatwierdzali, cytuję: „egzemplarze reżyserskie sztuk mogących być niewłaściwie odczytanymi przez poszczególne teatry”, żeby, cytuję: „Zespół do spraw Teatru interesował się realizacją poszczególnych pozycji w trakcie przygotowywania ich przez teatry” – minister wniosek ten odrzucił²⁸.

Ale do czego już dochodzi, proszę koleżanek i kolegów. Jeszcze krok, a Zespół do spraw Teatru zaproponuje ministrowi kultury, żeby pisarze konsultowali się z Zespołem w trakcie pisania dramatów – żeby Zespół do spraw Teatru czuwał nad przygotowaniem tekstów literackich. Zresztą ten krok został prawie zrobiony. Innym bowiem z jego wniosków na wspomnianym kolegium było reaktywowanie Sekcji Tłumaczy Związku Literatów Polskich, by Zespół do spraw Teatru mógł czuwać nad przekładami sztuk. Oczywiście, i ten wniosek minister odrzucił.

Samo zjawisko jednak jest groźne. Wygląda na coraz to zwiększający się apetyt twórczy – jeśli mogę tak się wyrazić – urzędników administracyjnych, choć nie o to idzie, że chcieliby reżyserować sztuki albo przynajmniej czuwać nad reżyserią Axera²⁹, Renégo czy Dejmka. To się tylko tak wydaje. Byliby bardzo zażenowani, bardzo zakłopotani, gdyby naprawdę mieli to robić. Rzecz w tym, że Zespół do spraw Teatru po prostu się boi. Boi się, że sztuka będzie uznana za nieprawomyślną, pesymistyczną. Otarli się już trochę o teatr i wiedzą, że w realizacji scenicznej niejedno można stuszować, wypunktować, wyolbrzymić, że aktora można różnie ustawić. A Zespół do spraw Teatru przecież odpowiada za wydźwięk. Każdy teatr w Polsce – nie wiem, czy koledzy zdają sobie z tego sprawę, każdy teatr w Polsce musi wylegitymować się wobec Zespołu do spraw Teatru, dlaczego chce wziąć na warsztat taką sztukę, a nie inną. Ale kto wie, czy aprobując daną sztukę, Zespół się nie wkopie. Może się okazać, że rzecz wypadnie inaczej – że zamiast krotoczwili będzie sztuka „czarna”. Może happy end jest... aluzyjny? (Huczne oklaski). Niby wszystko w porządku, wszystko dobrze się kończy, pobierają się, śpiewają *Międzynarodówkę* – w tekście nie ma nic podejrzanego – a teatr robi taki kawał, że *Międzynarodówka* będzie brzmiała jak *Boże, Caria chrani*³⁰.

²⁸ Minister mógł zrobić to z czystym sumieniem, gdyż było to zadanie cenzury.

²⁹ Erwin Axer (1917–2012) – reżyser. W latach 1949–1981 kierował Teatrem Współczesnym w Warszawie.

³⁰ *Boże, chroń cara*, rosyjski hymn państwowy w latach 1833–1917.

Otóż jest to błędne koło. Ponieważ nikt z nas nie ma możliwości wypowiedzenia się na tematy aktualne inaczej niż za pomocą aluzji, z tzw. mruganiem do widza – ponieważ sprawy dnia dzisiejszego, z wyjątkiem takich marginaliów jak nadużycia w MHD czy garbarniach, czy garmażeriach, to temat zakazany – i szukamy sposobów, by poważne zagadnienia przemycić bodaj w farsie – jak to robi Mrożek, więc cokolwiek mówimy, jest podejrzane. Teatr sobie jeszcze radzi. Wielki repertuar klasyczny, jak każda wielka sztuka, pozwala snuć głębsze refleksje, unaoczniać podobieństwa, wyciągać wnioski, odnosząc się również do współczesności. Co prawda i tutaj napotykałyśmy przeszkody. Ale, dla teatru, *est modus in rebus*³¹. Natomiast my, autorzy dramatyczni, jesteśmy bezsilni. Nie każdemu leży rodzaj, którego *exemplum* jest *Kartoteka*. Sztuki pseudohistoryczne i alegoryczne łatwo dają się odczytać jako krytyka panujących u nas stosunków, a że nie może to być krytyka specyficzna – że nie można stawiać kropek nad „i” – więc gdy autor bije, dajmy na to, w zakłamanie, w fałsz, w karierowiczostwo, to zatyka mu się usta, jak gdyby nie było u nas zakłamania, fałszu, karierowiczostwa w ogóle – żeby widz nie pomyślał, że sztuka mówi o budowie socjalizmu w Polsce.

I im silniejszy jest nacisk, im ostrzej wszelkiego rodzaju wyimaginowane aluzje są tępię, tłamszone, tym widz staje się czujniejszy. Nie ma takiego problemu, tematu, wydarzenia, które by widz dzisiejszy – przekonany, że każde słowo padające ze sceny musi mieć ukryty sens – nie przyjął jako czegoś, o czym się nie mówi. I dlatego tyle bzdurnych przedstawień, tyle lipy ideowej, odnosi sukcesy. Amerykańskich „beatników”³² – których brody i brudne swetry są protestem przeciwko supercywilizacji klas posiadających, czymś w rodzaju nieustającej demonstracji anarchistycznej – naśladuje się u nas jako bohaterów nonkonformizmu. Młodzieży bowiem jest obojętne, o jaki tu konformizm idzie. Sam bunt, wyraz buntu przeciwko wszystkiemu, co zakłamanie, drętwe, apeluje do niej swoją rewolucyjnością. Taki jest sens, świadomie czy nieświadomie podkreślany, imprez teatralnych w rodzaju Teatru Białoszewskiego³³, Teatru 38³⁴, Teatru 13 Rzędów³⁵, rocznych Teatrów Propozycji³⁶ rozsianych po całym niemal kraju, które są tolerowane na zasadzie *il faut bien que jeunesse se passe* – trudno, niech się młodzież wyszumi. I na podobnej zasadzie toleruje się tzw. spektakle elitarne – *Krzeseł* Ionesco, *Czekając na Godota* Becketta³⁷ czy *Kartotekę* Różewicza, byle cicho, bez szumu, w jakiejś małej salce.

³¹ W tym kontekście: jest sposób na wszystko.

³² Beatnicy – ruch społeczno-literacki, który narodził się w latach pięćdziesiątych w USA. Bunt beatników wymierzony był w tradycyjną obyczajowość mieszczańską i zachodnią cywilizację.

³³ Miron Białoszewski (1922–1983) – poeta, pisarz, dramatopisarz.

³⁴ Teatr 38 – założony w 1957 r. w Krakowie przez malarza, scenografa i reżysera Waldemara Krygiera.

³⁵ Teatr 13 Rzędów – działający od 1958 r. w Opolu teatr założony przez małżeństwo Stanisławę Łopuszańską-Ławską i Eugeniusza Ławskiego. Od 1959 r. kierowany przez Jerzego Grotowskiego i Ludwika Flaszena. Od marca 1962 r. działał pod nazwą Teatr-Laboratorium 13 Rzędów. Pod koniec 1964 r. teatr przeniósł się do Wrocławia, gdzie funkcjonował od 1965 r. jako Teatr Laboratorium.

³⁶ Chodzi o różne grupy teatralne o charakterze efemerycznym, działające przed wszystkim w środowisku akademickim.

³⁷ Eugène Ionesco (1909–1994) – dramatopisarz, pisarz; Samuel Beckett (1906–1989) – dramatopisarz, pisarz, laureat literackiej Nagrody Nobla w 1969 r. Czołowi przedstawiciele teatru absurdu. Polska prapremiera *Krzeseł* odbyła się w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego 18 maja 1957 r. Reżyserem był Józef Wyszymirski. W 1957 r. sztuka miała jeszcze dwie premiery na polskich scenach. Następną realizacją miała miejsce w Teatrze Dramatycznym w Warszawie dopiero w 1979 r. Z kolei *Czekając*

Oczywiście dobre i to. Nie skarżę się. Stwierdzam. Chociaż coraz trudniej „przemycić” taką sztukę, bo jak już wskazałem, ktoś się za nas boi.

Muszę więc ponad głowami tych, którzy się boją, zwrócić się teraz do właściwych głów. Czyżby nie chcieli z nami rozmawiać? Czy trzeba nam pośredników, którzy by za każdym razem, przy każdej sztuce mierzyli stopień naszego zaangażowania i w gruncie rzeczy nie dopuszczali wyższej temperatury społecznej jak tylko gorączka konsumenta, gdy go się okrada w sklepie? Wiecie przecież, towarzysze, że nam publicystyka nie zastąpi dramaturgii, że nawet wielka publicystyka nie stworzy dobrej dramaturgii. Ale zagadnienia społeczne, zagadnienia moralności, odpowiedzialności, konfliktów – w każdym ustroju, a tym bardziej w naszym stanowią właściwą domenę dla pisarza i dla teatru. Mówię: tym bardziej w naszym ustroju, ponieważ marzenia artysty, jego dążenia pokrywają się z celami socjalizmu, z walką o równość i szczęście człowieka. Teatr przez tysiące lat był tą trybuną polityczną, z której apelowano do sumienia narodu, wzywano naród do walki, tępiono zdrajców, sztydono z świętoszków. My, ludzie teatru i piszący dla teatru, jesteśmy nie tylko działaczami kulturalnymi. Jesteśmy, a przynajmniej chcielibyśmy być również trybunami, heroldami. Dlaczego więc nie możemy przemawiać z tej trybuny? Dlaczego jesteśmy jak ów Wielki Mówca, na którego cały czas czeka się w *Krzesłach* Ionesco – i który gdy się wreszcie zjawia, okazuje się niemową?

Chciałbym więc i mam nadzieję, że koledzy wypowiedzą się na ten temat, chciałbym zaproponować pewną reformę, która by stworzyła odpowiednie warunki i dla pisarzy, i dla teatru. Nie trzeba nam nagród, jak to postulował niedawno jeden z naszych krytyków teatralnych. Na przynętę finansową nie złowi się dobrych sztuk. Ani konkursy nic nie zdziałają. (Oklaski). Nawet gdyby nam podwyższono tantiemy, chociaż mało zarabiamy³⁸, nie zmobilizuje to dramaturgów ani nie zachęci innych pisarzy, którzy

na *Godota* po raz pierwszy w Polsce wystawił Jerzy Kreczmar w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Premiera odbyła się 25 stycznia 1957 r. (E. Ionesco, *Krzesła*, „Dialog” 1957, nr 3, s. 46–68; S. Beckett, *Czekając na Godota (fragmenty)*, „Dialog” 1956, nr 1, s. 88–98).

³⁸ Należy podkreślić, że w Polsce nie było w zasadzie autorów, którzy utrzymywali się wyłącznie z pisania sztuk teatralnych. Dramatopisarstwo było przeważnie jednym z kilku zajęć, obok innej działalności, zazwyczaj literackiej czy publicystycznej. Finansowym wsparciem twórców zajmowało się Ministerstwo Kultury. Najczęściej stosowaną formą subwencjonowania autorów (w dokumentach ministerialnych stosowano określenie „popieranie polskiej twórczości dramaturgicznej”) były zamówienia. Inną, choć stosunkowo rzadko stosowaną, formę pozyskiwania utworów dramatycznych stanowiły zakupy przez ministerstwo gotowych sztuk. Od 1968 r. ministerstwo zaczęło przydzielać stypendia na napisanie sztuki. Po raz pierwszy stypendia otrzymała grupa dramatopisarzy, którzy zobowiązali się napisać sztuki na zamknięty konkurs ogłoszony przez Ministerstwo Kultury i Związek Literatów Polskich z okazji dwudziestopięciolecia Polski Ludowej. W latach następnych stypendia przydzielano średnio 8–10 autorom rocznie, którzy zgłaszali się do ministerstwa z pomysłami nowych sztuk. Nieefektywność systemu stypendialnego spowodowała, że coraz rzadziej stosowano tę formę wsparcia, co przyczyniło się do tego, że np. w roku 1974 przyznano jedynie dwa stypendia. Dużo lepsze efekty przynosiły zamówienia i zakupy sztuk pisanych w porozumieniu z konkretnymi teatrami. Mimo sygnałów płynących ze środowiska literackiego i teatralnego ministerstwo dostrzegło ten fakt dopiero w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Poszło za tym zwiększenie kwot na te formy wsparcia kosztem kwot wydatkowanych na stypendia. Dla porównania w pierwszym półroczu 1974 r. na stypendia wydano jedynie 20 tys. zł, natomiast na zamówienia prawie 253 tys. zł. Poczynając od 1949 r., wynagrodzenie za napisanie sztuki wynosiło maksymalnie 5 tys. zł. W 1954 r. minister kultury i sztuki ustanowił stawkę od 3 do 6 tys. zł za sztukę dla teatrów dramatycznych i od 1 do 4 tys. zł za sztukę dla teatrów lalkowych. Rok później na wniosek Zarządu Głównego ZLP minister zgodził się na podwyższenie stawek za sztuki przeznaczone

dotychczas nie parali się dramaturgią. Ale gdyby kierownictwo partyjne w procesie decentralizacji posunęło się jeszcze o krok i zamiast dyrektorów i naczelników wydziałów obarczyło odpowiedzialnością same teatry, gdyby kosztem usankcjonowania hierarchii, jaka przecież faktycznie istnieje i jest uznana przez wszystkich, ustanowiono kilkanaście teatrów jako, że tak powiem, zeroekranowe, produkujące, a nie reprodukujące i tym teatrom dano wolną rękę, gdybyście, towarzysze, polegali na kierownictwie artystycznym tych teatrów, tych wybranych, tak jak polegacie na urzędnikach administracyjnych, którzy przecież nie mogą przewidzieć, jaki kształt sceniczny przyjmie dana sztuka, jaki będzie jej wydźwięk, byłby to olbrzymi krok naprzód. Gdyby pisarz miał pewność uzyskaną w ten sposób, że może swoją sztukę wystawić, że będziecie ją sądzili nie według maszynopisu, który jest partyturą, ale ze sceny – byłby to istotny bodziec dla niego. Zresztą to, co proponuję, równa się tylko zniesieniu cenzury prewencyjnej, która nie jest stosowana w prasie ani w wydawnictwach książkowych, przynajmniej nie jako reguła. Dlaczego więc mają jej podlegać teatry – gdzie jest najmniej uzasadniona, bo lektura maszynopisu a obejrzenie spektaklu to jednak bardzo różne rzeczy.

A my, pisarze, przyjmując spadającą na nas w tym układzie część odpowiedzialności, moglibyśmy nareszcie związać się z teatrem. W układzie bowiem, w którym rola teatru jako współtwórcy nabrałaby znaczenia politycznego, teatr stanowiłby dla pisarza oparcie. Tylko że tutaj czyha na nas niebezpieczeństwo w postaci tzw. inscenizatora – scenografa czy reżysera, uzurpującego sobie najwyższe prawa i przywileje. Inscenizator tego typu potrafi tak wypaczyć sens sztuki, że równa się to odebraniu pisarzowi głosu.

dla teatrów dramatycznych od 4 do 10 tys. zł. Takie same stawki od 1958 r. dotyczyły sztuk dla teatrów lalkowych. Przeciętne wynagrodzenie w połowie lat pięćdziesiątych wynosiło 1008 zł, więc minimalna stawka za napisanie sztuki stanowiła prawie 4 średnie pensje, maksymalna zaś – prawie 10 średnich wynagrodzeń. Ustalone w połowie lat pięćdziesiątych stawki obowiązywały formalnie przez całe lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte. Jednak spadek wartości pieniądza zmusił ministerstwo w połowie lat siedemdziesiątych do, w zasadzie pozaprawnego, podwyższenia stawek do sumy od 10 (co stanowiło niewiele ponad dwa średnie wynagrodzenia w tym okresie) do 20 tys. zł. (czyli prawie pięciokrotność średniej płacy), a w szczególnych przypadkach, za zgodą ministra kultury, nawet do 30 tys. zł. Pod koniec lat siedemdziesiątych maksymalną stawkę podwyższono do 50 tys. zł, co stanowiło 10 średnich pensji. W przypadku stypendiów maksymalna stawka wynosiła 18 tys. zł (po 3 tysiące miesięcznie przez pół roku trwania stypendium) i stosowana była wyjątkowo, przeważnie dla autorów realizujących specjalne zamówienia, jak np. pisanie sztuk na trzydziestolecie Polski Ludowej albo z okazji trzydziestej rocznicy powstania ludowego Wojska Polskiego. Najczęściej stypendia wynosiły około 10 tys. zł. Od początku lat sześćdziesiątych wśród dramatopisarzy, którzy otrzymywali subwencję, zaczęli przeważać autorzy stawiający pierwsze kroki na polu dramaturgii. Początek lat siedemdziesiątych przyniósł załamanie się tej tendencji i w ogóle całego programu wspierania twórczości dramatycznej. Spowodowane to było nasileniem cenzury w końcu lat sześćdziesiątych i stosunkowo niewielką atrakcyjnością finansową ministerialnego systemu, co z kolei wywołało zniechęcenie i odejście od dramaturgii wielu autorów. Natomiast sztukami autorów, którzy otrzymali wsparcie resortu kultury, w wielu wypadkach teatry w ogóle nie były zainteresowane, a ich żywot zamiast na scenie kończył się w szafach ministerialnych urzędników. Pod koniec pierwszej połowy lat siedemdziesiątych ministerstwo zwróciło się więc w stronę dramatopisarzy doświadczonych, a za tym poszło również wspomniane wyżej znaczne podwyższenie stawek autorskich. Ponadto każdy autor wystawionej sztuki otrzymywał tantiemy w wysokości 10 proc. wpływów kasowych ze spektaklu. Wysokość wpływów kasowych od lat pięćdziesiątych przez następne dwie dekady pozostawała mniej więcej na tym samym poziomie, co w rezultacie wywołało stopniowe obniżanie realnej wartości tantiem.

[...] Wiązać się z takimi inscenizatorami [...] i, na dobitkę, dzielić z nimi odpowiedzialność za nasz trud, przyjmować ich do artystycznej spółki z nieograniczoną odpowiedzialnością polityczną, tego – w moim przekonaniu – nie można ryzykować. Ale nie powinniśmy się obawiać odcięcia się od nich i pozostawienia im swobody działania tam, gdzie najmniej mogą szkodzić – w obrębie wielkiej klasyki.

[...] Bo nawet zakładając, że kierownicy naszej polityki kulturalnej wyjdą nam na przeciw i stworzą warunki, w których będziemy mogli nareszcie mówić pełnym głosem, wcale nie jestem pewien, czy głos nam nie zadrży, czy się nie załamie. Proponuję więc, byśmy w dyskusji najwięcej miejsca, największą uwagę poświęcili sprawom warsztatu. [...] (Oklaski). [...]

Ob. Morstin³⁹:

[...] Trzeba naszym dramaturgom zostawić wolny wybór tematu i tego odcinka życia współczesnego, który chce i czuje się na siłach odtworzyć artystycznie. Niczego się w tej dziedzinie nie osiągnie dyrektywami.

Nie tylko honorariów i honorów potrzebują twórcy, ale potrzebują warunków raczej artystycznych. Oczywiście może się narodzić albo już się narodził jakiś twórca, który napisze wielki dramat współczesny. Może go już napisał – ale na to liczyć nie można. Kontentujmy się tym, co jest. A jestem przekonany, że nasza twórczość współczesna, dramatyczna nie jest gorsza, a może nawet lepsza od twórczości zagranicznej.

Miałem zresztą tego dowody na samym sobie, że dajmy na to, będąc w Wiedniu na *Policjantach* Mrożka, widziałem, jak ta polska twórczość bierze publiczność, tylko trzeba przełamać wielkie opory, które istnieją, żeby się ta twórczość na Zachód dostała. A jeszcze wobec przepisów dewizowych, choć się jakiś autor na Zachód dostanie, to zamiast żeby robić reklamę twórczości polskiej – musi czym prędzej wrócić do kraju, aby nie być posądzony, że zrobił przestępstwa dewizowe. Te wszystkie opory sprawiają, że dzisiaj nasza sztuka nie jest tak znana na Zachodzie, jak byłaby znana, gdyby się tam mogła przedostać. Tyle o sztuce współczesnej.

[...] Ponieważ mówimy sobie tutaj wszystko szczerze – kilka słów co do tych spraw związanych z wrażliwością tematu. Ja w roku 1933 napisałem sztukę pt. *Rzeczpospolita poetów* [...]. Teraz sztukę tę chcieli wydać w wydawnictwie zbiorowym moich dzieł. Cenzura najpierw kazała szereg rzeczy skreślić, potem się namyśliła i całą sztukę skreśliła już po wydrukowaniu, twierdząc, że to jest temat aktualny dzisiaj, bo tam jest temat władzy. To jest sztuka arystotelowska, napisana z uśmiechem. Jeżeli były aluzje, to do władzy sanacyjnej. Nie widzę powodu, dla którego sztuka już wydrukowana została przez cenzurę polską odrzucona. To nie zachęca autora, który pisał sztuki o wrażliwych tematach i składał je do teatru, gdzie cenzura byłaby na pewno jeszcze ostrzejsza.

Jednym słowem, nie jest tak źle. Autorzy nasi piszą dobre sztuki, lepsze niż na Zachodzie. Dobrze będzie, jak one będą grane, gorzej, jak się na scenę nie dostaną. [...] (Oklaski). [...]

³⁹ Ludwik Hieronim Morstin (1886–1966) – dramaturg, pisarz, kierownik literacki teatrów, publicysta, przedwojenny dyplomata.

Mówić pełnym głosem. Władze wobec dramatopisarzy i środowiska teatralnego

Ob. Rolleczek:

Usprawiedliwieniem mojego przemówienia będzie to, że będzie krótkie, a do zabrania głosu skłoniło mnie głębokie poczucie wstydu i przygnębienia, które mnie ogarnia w miarę uczestniczenia w tych obradach.

Dlatego poczucie wstydu, że nasza rozmowa bardzo kulturalna i udokumentowana przykładami bardzo na poziomie, coraz bardziej mi przypomina onanię umysłową, która w końcu do niczego nie doprowadza i przypomina bardzo niesławne nasze zebrania sprzed wielu laty, kiedy tu grasował Grzesio Lasota⁴⁰ i nie dochodziliśmy nigdy do konkretnych wniosków. Do poczucia rozpaczki skłania mnie przeświadczenie, że mieliśmy mówić o sytuacji dramaturga w Polsce i bardzo konkretnie o tematach współczesnych.

Nie mam zamiaru tutaj wmawiać, jestem zanadto rozsądna, a Wy zbyt cwani, żeby wmawiać, że napisałam kapitalną sztukę, która nie została wystawiona, że z tego jest niepowetowana strata w Teatrze Polskim, który dlatego nie osiągnie wyzyna, których nigdy nie osiągnie.

Jeżeli wracam do tego, że od trzech lat doświadczam na sobie metod postępowania z dramaturgiem, to tylko dlatego, że uważam to za przykład klasyczny, że dramaturg młody, dobrze się zapowiadający od 10 lat, jak ja, jest w sytuacji gorszej niż defraudant, bo defraudant ma adwokata, ma prawo głosu w sądzie i wie, z jakim zespołem sędziowskim ma do czynienia. A dramaturg taki jak ja ma do czynienia z siłami anonimowymi i jeżeli bym czegoś pragnęła, to żeby się ujawniły i powiedziały, czego żądają, jakie mają zarzuty, ażebym się mogła poprawić i być lepsza.

Nie będę mówiła o pierwszej sztuce, o której wspominał red. Tarn. To się działo przed 4 laty. Ostatnio napisałam sztukę, którą podam w trzech zdaniach, żeby kolegów nie nudzić.

Biedne miasteczko, takie jakich mamy tysiące w Polsce. Parę tysięcy mieszkańców, jest ksiądz proboszcz i sekretarz, którzy nawet ze sobą rozmawiają, bo z kim ma rozmawiać sekretarz w takim małym miasteczku, gdzie się śmiertelnie nudzi.

Ale nie można ich podejrzewać o żadną czystość ideologiczną we wzajemnych stosunkach. Miasteczko jest strasznie biedne. Pewnego dnia przyjeżdża do miasteczka afezystka i ogłasza fałszywy cud. Na tle tego fałszywego cudu oczywiście ksiądz bardzo zyskuje. Ale sekretarz całą swoją energią przeciwstawia się temu, wtedy kiedy ksiądz, znając stanowisko starszyny kościelnej, nabiera wody w usta i milczy. Sekretarz walczy z tym cudem i kiedy wreszcie udowodnił wszystkim, że to jest cud fałszywy, wtedy tłum w ferworze jego ogłasza za świętego.

Ta sztuka bardzo się podoba Komitetowi Wojewódzkiemu w Krakowie, chcą ją wystawić. Kiedy dyr. Krzemiński⁴¹ dostał ją w swoje ręce, oszalał ze strachu. Powiada: ja jestem przecież Żydem, jeżeli wystawię taką sztukę, to wszystkie kościoły i seminaria mnie zbojkotują, i kto wtedy będzie chodził do teatru. Ja wtedy milknę i nagle zaczynają grać siły, anonimowe potęgi, o których nie mogę nic wiedzieć. Mianowicie sprawa zostaje

⁴⁰ Grzegorz Lasota (1929–2014) – dziennikarz, krytyk literacki „Nowej Kultury” i „Przeglądu Kulturalnego”, reżyser filmów dokumentalnych.

⁴¹ Władysław Krzemiński (1907–1966) – aktor, reżyser, pedagog. W latach 1954 i 1957–1963 był dyrektorem Starego Teatru w Krakowie.

przekazana do Zespołu do spraw Teatru. Tam są wybitni marksiści, tow. Pastuszko, tow. Jasiński, tow. Zakrzewska⁴². Uczeni marksiści, ale może zbyt mało demokratyczni na to, ażeby porozmawiać osobiście z autorem i wytłumaczyć mu swoje stanowisko. Mam wrażenie, że każda z tych wybitnych postaci, które wymieniałam, jest rzeczywiście marksistą, ale ma swojego własnego patrona, ducha świętego, wywodzącego się z Marksa, Engelsa, Lenina, Stalina, Mao Tse Tungą i aktualnego ministra kultury i sztuki, i na tej podstawie tworzy sobie swój osobisty sąd. Ja nic nie wiem, co się dzieje z moją sztuką i jakie są jej losy. Kiedy miałam okazję podejść do towarzyszk Zakrzewskiej i zapytać się, co się dzieje z moją sztuką, wtedy udzielono mi odpowiedzi: dowiedcie się w swoim czasie. Otóż nigdy w swoim czasie nie dowiedziałam się, jakie były zarzuty i dlaczego sztuka nie poszła.

Natomiast jest mi wiadomo, że przyszedł jakiś telefon do dyrekcji teatru i dyrekcja teatru nigdy już nie może wystawić tej sztuki, bo co by powiedziało 150 kościołów w Krakowie, 20 seminariów i wszystkie siostry zakonne.

Jeżeli tow. Zakrzewska, Pastuszko i Jasiński są tylko parawanem dla jakichś wyższych potęg, które decydują z góry, co wolno, a czego nie wolno, to w takim razie ja bym pragnęła wiedzieć, dlaczego z nami nie rozmawiają wprost i nie powiedzą: zrobiliście takie i takie sztuki szkodliwe, one nam przeszkadzają budować socjalizm, przeszkadzają budować Turowsów, Konin itd. Dlaczego z nami nie rozmawiają? Czy jesteśmy aż tak źli? Czy dopuściliśmy się aż takich defraudacji moralnych, ażeby nas nie obdarzać kredytem zaufania i bez pośredników, bez czynników administracyjno-dyrektorskich nie porozmawiać z nami?

Dlaczego tow. Kruczkowski nie zrobi tego, żeby nam pomóc, ażeby móc porozmawiać z tymi wielkimi potęgami. Towarzyszka Zakrzewska, Pastuszko i jeszcze inne poobielanegroby czy potęgi być może mają najlepsze chęci, ale mają taki rozkaz z góry. Co to jest w ogóle za nomenklatura – rozkaz z góry?

Moi drodzy. Ja nigdy bym tu nie stała i raczej byłabym jakąś służącą, gdyby nie Polska Ludowa. Zdaje sobie z tego doskonale sprawę, bo jaki jest mój życiorys, to wiecie chociażby z *Drewnianego różańca*⁴³. Inny rodzaj istnienia w Polsce Ludowej nie może

⁴² Jan Zbigniew Pastuszko (1913–1999) – działacz kulturalny, krytyk teatralny, wicedyrektor Centralnego Zarządu Teatrów, a następnie Zespołu do spraw Teatru. W latach 1973–1975 kierował Filmoteką Narodową; Jerzy Jasiński (1913–2008) – prawnik, pianista, krytyk muzyczny. Po wojnie organizator życia muzycznego w województwie pomorskim. Od 1949 r. piastował różne funkcje w MKiS. W latach 1957–1959 dyrektor CZT, a następnie ZdsT. W latach 1964–1966 dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie, a w latach 1966–1968 Teatru Wielkiego w Warszawie. W latach osiemdziesiątych wicedyrektor Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Inicjator wielu festiwali muzycznych, badacz twórczości Ignacego Jana Paderewskiego; Halina Zakrzewska (1909–2005) – absolwentka polonistyki i rusycystyki na Uniwersytecie Warszawskim. Przed wojną nauczycielka. W czasie okupacji w Oddziale II (Informacyjno-Wywiadowym) KG AK ps. „Beda”, „Wanda” (od września 1944 r. w randze kapitana). Żona szefa Wydziału Bezpieczeństwa i Kontrwywiadu Oddziału II KG AK Bernarda Zakrzewskiego ps. „Oskar”, „Hipolit”. Po wojnie pracowała w redakcji słuchowisk Polskiego Radia oraz wykładała w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie z siedzibą w Łodzi. W latach 1946 i 1949–1954 więziona. Później stała na czele Wydziału Repertuarowego CZT, a następnie Wydziału Teatrów Dramatycznych ZdsT. W okresie dyrekcji Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym pełniła funkcję sekretarza literackiego. W latach 1971–1978 konsultantka literacka w Teatrze Ateneum.

⁴³ *Drewniany różaniec* – wydana w 1953 r. autobiograficzna powieść Natalii Rolleczek, opowiadająca o jej dwuletnim pobycie w sierocińcu siostrzyczek. Władze wykorzystały książkę Rolleczek do walki z Kościołem. W 1964 r. Ewa i Czesław Petelscy nakręcili na jej podstawie film.

dla mnie egzystować i nie wyobrażam go sobie, ale dlaczego te wyższe potęgi zakładają ten stopień nieufności w stosunku do mnie czy innych pisarzy w moim pokoleniu? To jest sytuacja, która staje się wprost tragiczna. Ja mam trzy lata zmarnowane nad jedną, drugą, trzecią sztuką, w stosunku do której nikt nie powie uczciwie z tych wyższych czynników, dlaczego ona nie zostanie uznana.

Ja zawsze wyobrażałam sobie, że w Polsce Ludowej w kulturze są potrzebni żywi twórcy, a dzisiaj ogarnia mnie przerażenie, bo widzę, że potrzebni są grabarze administracyjni do grzebania tych rzeczy.

To jest straszne uczucie. Myśmy nie powinni z tego się śmiać. Czy my mamy znowu wyjść jak cała kupa idiotów stąd! Nic się nie zmienia! To wszystko jest jakieś strasznie zawstydzające. Jesteśmy dorosłymi ludźmi. My pragniemy tego, ażeby z nami po partyjnemu uczciwie porozmawiać. Macie takie i takie zarzuty, proszę, pokażcie nam, czego pragniecie, czego od nas oczekujecie, mówcie otwarcie z nami. Ja nie chcę tego, ażeby ideologia marksistowska była używana wobec mnie jako młot na czarownicę, że ja tworzę złe rzeczy, antysocjalistyczne, i dlatego dostaję obuchem po głowie, bo to jest nieprawda, bo to są tylko wydedukowane przesłanki administracji, która woli ze strachu takiej rzeczy nie puścić. To chciałam właśnie powiedzieć. Dziękuję. (Długotrwałe oklaski)⁴⁴. [...]

Ob. Miller⁴⁵:

Nie bez pewnego niepokoju przysłuchiwałem się wczoraj przebiegowi dyskusji nad referatami. Pierwszy referat kol. Tarna udokumentowany, poważny, głęboki w tezach i w udokumentowaniu znalazł zaraz ripostę w postaci referatu czy raczej koreferatu kol. Csató⁴⁶. A wszystkie tezy kol. Tarna zostały delikatnie, eufemistycznie przewekslowane, w sposób niewątpliwie zręczny zróżniczkowane, ale neutralizujące wszystkie te ważne jakże sprawy, postulaty, które wysnuł kol. Tarn. Nie zaszedłbym może tak daleko w optymizmie jak kol. Tarn, który stwierdził, że przecież za ten stan rzeczy należy winić ogniwa pośredniczące, nie jakieś nadrzędne czynniki. Może – ale od wieków się ludzie tak przyzwyczaili i nie zawsze z rozwojem sytuacji czy jakichś tam warunków. Nie sądzę, żeby te pasy transmisyjne nie łączyły się z motorkiem centralnym, więc czasem autorzy będą swe pretensje zgłaszać, ale fakt faktem, że dobrze nie jest, że jest raczej sytuacja żałości godna.

Niezupełnie zgodziłbym się z optymizmem kol. Csató, który stwierdził, że znowu nie jest tak najgorzej, bo jest trochę lepiej jak gorzej, bo w hierarchii sztuk można wskazać kilka pozycji niewątpliwie wartościujących [*sic!*] itd. To jest słuszne. Ale koniec końcem

⁴⁴ Jerzy Zawieyski określił wystąpienie Rolleczek jako grafomańskie (J. Zawieyski, *Dzienniki*, t. 2, s. 95).

⁴⁵ Jan Nepomucen Miller (1890–1977) – krytyk literacki i teatralny, publicysta, poeta, dramatopisarz. Przed wojną związany z prasą lewicową. W czasie okupacji i krótko po jej zakończeniu prezes Oddziału Warszawskiego ZLP. Wraz z Marią Dąbrowską redagował zbliżony do PSL tygodnik „Warszawa”. We wrześniu 1965 r. Miller został skazany na 3 lata więzienia za opublikowanie pod pseudonimem Stanisław Niemira kilku artykułów w londyńskich „Wiadomościach”, w których krytycznie odnosił się do polityki kulturalnej władz. Na mocy amnestii wyrok zawieszono i zmniejszono do półtora roku. Wystąpienie Millera było pierwszym głosem w drugim dniu konferencji.

⁴⁶ Edward Csató (1920–1968) – krytyk i historyk teatru. Redaktor naczelną pisma „Teatr”.

nie o wyjątkach mówimy, lecz o normie, i raczej interesuje nas ta norma, bo ona jest świadectwem poziomu, świadectwem takiego czy innego wspięcia, a to wspięcie nie jest wysokie. Dlaczego? Kol. Tarn dostatecznie to umotywował, nie będę powtarzał jego tez, zresztą zostało to wypowiedziane z pewnym akcentem – dlatego można je tylko rozcieńczać. Kol. Csató podkreślił natomiast, że nie o to chodzi, że warunki są takie czy inne nie-sprzyjające, że są te czy owe trudności, ale że brak zaplecza intelektualnego. Jakże może być, u Pana Boga i wszystkich świętych, zaplecze u dramaturgów w tych warunkach? Przecież my się na ogół żywimy tylko czołówkami pism codziennych. Przez 10–15 lat zarówno literatura nasza, jak i dramaturgia mogła tylko rozcieńczać tezy umieszczane w czołówkach pism codziennych. Jakże tu mówić o zapleczu intelektualnym itd. Podobno mamy możliwość zbliżenia się do pewnego zróżniczkowania pojęć. Kol. Csató zaczął te pojęcia różniczkować i tak różniczkował, że zneutralizował wszystko, co było rzeczowego i udokumentowanego w referacie kol. Tarna.

Dyskusja, naturalnie była tak czy owak ciekawa, wzbogaciła pod tymi czy innymi względami, ale też rozplynęła się raczej w przyczynkach. Należałoby więc wrócić do postulatu wyjściowego kol. Tarna. Postulaty te są – przyznać trzeba – są raczej minimalistyczne, ale wydaje się w takich warunkach, że to minimum jest właściwie maksimum. Bądźmy więc nie bolszewikami, a mienszewikami w tym wypadku, i żeby choć kilka tych zeroekranowych teatrów miało możliwość na własne ryzyko sztuki wystawiać, bez tych 17 sit pośrednich, które zneutralizują wszystko tak skutecznie, że zanim ktoś dojdzie do tego, żeby jego sztuki były grane, zanim będzie miał możliwość jakiegokolwiek ujawnienia się, to naturalnie wszystkie określniki, wszystkie metafory, wszystko to diabli wezmą i... „Ala lubi kota czy kot Alę”. Gdzież tu mówić o zróżniczkowaniu, o zapleczu intelektualnym, kiedy wciąż jesteśmy w obrębie abecadła i nie wolno nam się wychylać.

Trochę się zajmuję literaturą nową, zajmuję się – powiedzmy – filozofią marksistowską, trochę próbuję się zbliżyć do dialektycznego marksizmu – mówię „zbliżyć się”, ale właściwie tkwię teoretycznie w tym od wielu, wielu lat. Otóż muszę z niepokojem stwierdzić, że u nas w sąsiedztwie od lat 40 nie spotkałem ciekawszych, bardziej roz-powszechnionych ujęć rozwidlenia tych pojęć.

Jest coś niepokojącego w tej scholastycznej martwocie, która nie może nas intelektualnie zapłodnić. Przeciwnie, my, artyści, musimy ją zapładniać. I nie łudźmy się, sztuka – do siedmiu diabłów – może sobie rościć pretensje do torowania drogi zarówno pojęciom, jak i uczuciom, i zawsze tę rolę spełniała. Dlaczego w tej chwili sądzonym jej tylko jak pieskowi służyć, dlaczego ciągle jesteśmy w przedszkolu, dlaczego ciągle ALA LUBI KOTA, kiedy ten kot może być pstrokaty, kulawy, a Ala garbuska. Sytuacja jest niepokojąca. W granicach tych pojęć żaden dramat, żadna sztuka, nic się nie rozwinię, co najwyżej to, na co nie bez pewnej racji patrzymy z niepokojem, a więc rozwój poezji, malarstwa raczej w obrębie abstrakcji, kształtu, metafory itp. Bo w tych granicach to uchodzi za niewinną zabawkę, więc bawcie się, ale gdy sztuka próbuje odegrać prawdziwą rolę życiową, gdy się chce zaangażować społecznie, to ALA LUBI KOTA. Nic ponad to, broń Boże, wróćmy do punktu wyjścia. Właściwie nie warto się rozrzucać. Popieram najgoręcej wszystkie tezy kolegi Tarna, uważając je za minimalistyczne; jeżeli tylko o to można w danych warunkach walczyć, to walczmy, jeżeli choć w tych granicach można coś zrobić. A w gruncie rzeczy jeżeli możemy czegoś oczekiwać od

Mówić pełnym głosem. Władze wobec dramatopisarzy i środowiska teatralnego

sztuki polskiej, która ma ambicje i czołowe tradycje, to nie ludźmy się, że ona w tych warunkach cośkolwiek osiągnie i czegoś dokona. (Oklaski). [...]

Ob. Kruczkowski:

Proszę kolegów, chciałbym zacząć od kilku słów w nawiązaniu do referatów, a w szczególności do referatu kol. Tarna. Otóż referat ten, tak jak inne tego rodzaju utwory, zawierał rzeczy słuszne obok spornych i mniej słusznych. Z czym się nie zgadzam w referacie kol. Tarna? Przede wszystkim z bardzo przesadzoną w referacie oceną możliwości, że tak powiem, niszczycielskich Zespołu do spraw Teatru. Nie wierzę i chyba nikt nie wierzy na serio, żeby skądinąd sympatyczny dyr. Jasieński czy pani Zakrzewska byli w stanie naprawdę przeszkodzić komuś z nas w pisaniu takich sztuk, na jakie nas stać, tak samo jak nie mogą nam w tym dopomóc.

Ja oczywiście upraszcam sprawę, bo kol. Tarnowi chodziło o to, że urząd, o którym mowa, jakoby przeszkadza nam pośrednio przez swoje funkcje, jak to określił kol. Tarn „prewencyjnej cenzury”, stwarzając w ten sposób niedobłą atmosferę, onieśmielającą pisarza dramaturga. Na pewno się zdarzały i zdarzają się poszczególne wypadki, o których konkretnie wczoraj słyszeliśmy, wypadki ingerencji tego urzędu o charakterze prewencyjnym, czasem bardzo niefortunnej ingerencji. Ale przecież nie stawiamy tej sprawy na głowie. Przecież w gruncie rzeczy nie można przyjąć tego rodzaju zasady, bo to byłaby utopia i fantastyka, że każda napisana przez autora, także polskiego, sztuka musi być wystawiona. Takiej zasady nie ma oczywiście w żadnym układzie stosunków współczesnych i czy sam teatr, czy taki lub inny „czynnik” mający w tych sprawach coś do powiedzenia dokonują jakiegos wyboru pod takim czy innym kątem. Nie ma kraju, nie ma stosunków społecznych takich, w których cała produkcja wychodząca z pracowni pisarskiej dostaje się niejako automatycznie na scenę. Wybór jest dokonywany szerzej, mniej szeroko, wg takich czy innych kryteriów – politycznych, artystycznych, kasowych itd., ale zawsze ten wybór jest dokonywany.

Zatem sam fakt, że cała bieżąca produkcja dramatyczna nie jest prezentowana na scenie, jest sam przez się naturalnym faktem. Oczywiście można i trzeba się bić o to, żeby szerokość tego wyboru była jak największa, ale nie można się bić o zasadę, by wszystko, co jest napisane, było wystawione niejako automatycznie. Jakikolwiek słuszne czy bzdurne mogą być przyczyny dyskwalifikowania określonego utworu przez takie czy inne czynniki administracyjne czy przez sam teatr, zazwyczaj o takich faktach dowiadujemy się przypadkowo i zresztą nie o wszystkich. Natomiast istotną sprawą, która nas powinna interesować, jest to, o czym wszyscy wiemy, notorycznie, na co dzień, i to od kilku lat, to, o czym mówił wczoraj w dyskusji kol. Kott⁴⁷, mianowicie brak współczesnego tematu, związanego z dzisiejszym naszym życiem, z dzisiejszą Polską. Mówił o tym kol. Csató, w referacie kol. Tarna też należało szerzej tę sprawę uwzględnić. Bardzo interesująco mówił o tym również kol. Kott w swoim wczorajszym wystąpieniu.

⁴⁷ Jan Kott (1914–2001) – krytyk teatralny i literacki, teoretyk teatru, publicysta, tłumacz. Członek redakcji tygodnika „Kuźnica”. Jeden z propagatorów realizmu socjalistycznego. W 1957 r. wystąpił z PZPR. Od 1966 r. mieszkał w Stanach Zjednoczonych.

Natomiast bardzo trafnie i słusznie kol. Tarn zwrócił uwagę na inne jeszcze niebezpieczeństwo, które zaczyna rysować się niepokojąco dla naszej współczesnej dramaturgii, niebezpieczeństwo ze strony niektórych ludzi teatru. Mam na myśli to, co kol. Tarn mówił wczoraj o koncepcjach tzw. teatru integralnego, pod którą to piękną nazwą kryją się coraz jawniej formułowane przy różnych okazjach postulaty „wyzwolenia teatru od literatury”. W ten sposób niemal dosłownie to się formułuje, przy czym jesteśmy tutaj na szczęście w dobrym towarzystwie, bo ci sami, którzy wysuwają to hasło, idą dalej, żądając również wyzwolenia teatru od aktora (na sali wesołość). To są niebezpieczne tendencje, na szczęście jeszcze nie dominujące, ale są one coraz śmieiej wypowiedane i co gorsza realizowane na niektórych naszych scenach.

[...] I chyba na pewno istnienie takich tendencji i zjawisk stanowi jakiś współczynnik tych wszystkich złożonych przyczyn, które peszą czy płoszą i bez tego dość płochliwy naród naszych dramaturgów. Po prostu niepokoją i przeszkadzają w swobodnym rozwijaniu możliwości twórczych. Dobrze byłoby, żebyśmy i o tych sprawach mówili, mówiąc o trudnościach przeżywanych przez naszą dramaturgię.

Chciałbym teraz przejść do najważniejszych z tych trudności, do tych, które – moim zdaniem – powodują brak tematu współczesnego w naszej dramaturgii. Można określić je jako trudności warsztatowe, ale w szerokim rozumieniu, jako warsztatu koncepcyjnego, badawczego itd.

Słuszne było we wczorajszym wystąpieniu kol. Kotta stwierdzenie faktu, że nasza sytuacja w dziedzinie teatru jest dość wyjątkowa w świecie, zarówno w stosunku do Zachodu, jak i krajów socjalistycznych. Zdaniem kol. Kotta, zasadniczym nurtem w dramaturgii współczesnej w krajach kapitalistycznych nie jest nurt awangardowy, stanowi on tam dość wąski margines, dominują natomiast, jak dawniej, konwencje mniej lub więcej realistyczne oraz tematyka obyczajowa, psychologiczna, odzwierciedlająca dzisiejsze życie tamtych krajów. Jeżeli chodzi o kraje socjalistyczne, i tam również dominuje teatr realistyczny o zakresach tematycznych właściwych tym krajom. Natomiast nasza sytuacja jest wyraźnie różna od tamtych obydwu. Skąd ta wyjątkowość, skoro do niedawna mieliśmy sytuację dość podobną do sytuacji w innych krajach obozu socjalistycznego? Przecież i nasza dramaturgia, cała zresztą nasza literatura, usiłowała w pewnym okresie wejść w łożysko realizmu socjalistycznego i na tej drodze szukać nowych twórczych możliwości. Ta sytuacja – jak wiemy – kilka lat temu dość gwałtownie zmieniła się. Zmieniła się w sposób, który można by określić jako gwałtowne wypadnięcie z obranego na pewien czas toru rozwoju. Wiemy, że były określone przyczyny tego „wypadnięcia z toru”, ale jakie mogły być jego skutki. Skutkiem takiego wypadnięcia nie mógł być, oczywiście, lekki powrót do sytuacji, jaka była w naszej literaturze przed tym okresem, okresem pierwszych prób tworzenia socjalistycznej dramaturgii, realizmu socjalistycznego. Tego powrotu być nie mogło, powrotu do teatru sprzed roku 1949, czyli – w tej dziedzinie – powrotu do przedwojennej sytuacji literackiej. Dlaczego nie mogło być tego powrotu – to jasne. Po pierwsze, inna stała się nasza rzeczywistość społeczna, polityczna, gospodarcza, ustrojowa.

Po drugie, przez lata ubiegłe narosły w nas samych określone, nowe doświadczenia, nowe elementy świadomości, które nie pozwalały nam na prosty mechaniczny powrót do stanu rzeczy, jaki był przed wojną czy w pierwszych latach po wyzwoleniu. Te rzeczy,

które w nas po roku 1945 narosły, nie dały się już wyrugować i dlatego niemożliwe było po kryzysie lat 1955–[19]56 wrócić do sytuacji sprzed dziesięciu lat. Zdarzyło się więc coś innego i to dość paradoksalnego, że nasza dramaturgia i nasza literatura w ogóle, jakimś bardzo szerokim frontem wzięła ostry kurs na to, co w krajach zachodnich stanowi właśnie margines – na „awangardę”. Było to dość zresztą zrozumiałe, bo właśnie w kierunkach awangardowych pisarze nasi znaleźli nie tylko pożądaną odmianę poetyki, ale i odpowiadający ich nastrojom klimat filozoficzny, a więc wspólnotę uczuć katastroficznych, filozofię osamotnienia, bezsensu życia itd. To właśnie z natury rzeczy było bliskie wielu naszym pisarzom po przeżyciu katastrofy „wykolejenia”. Ale istotę awangardy, jak wiemy, stanowi to, że ona właśnie jest jakąś „czołówką” albo jakimś marginesem w stosunku do jakiegoś zasadniczego zjawiska, do czegoś „akademickiego”, oficjalnego, większościowego. Tymczasem u nas zapanowała sytuacja dość osobliwa, na „awangardę” zaczęło się równanie całego frontu kulturalnego, szczególnie wystąpiło to w plastyce, ale nie tylko w plastyce. Mieliśmy więc do czynienia z jakimś konformizmem *à rebours*, ze zjawiskiem, które jest sprzeczne z samą istotą awangardy, która jeśli staje się powszechna, jeżeli wszyscy czy większość jest „awangardowa”, to kończy się awangarda, jej „upowszechnienie” zabija jej istotę. Dodajmy, że ta „zmasowana” awangarda nie miała w gruncie rzeczy z kim walczyć, nie napotykała na większe opory, a nawet przeciwnie, sama zaczęła trochę tyranizować, narzucać określone konwencje, określone gusty i antygusty. Oczywiście w tych warunkach straciła coś, co normalnie decyduje o żywotności, o płodności, o sensie awangardyzmu.

Tak, ale i to jeszcze nie wystarcza do pełnego wyjaśnienia sytuacji naszej dramaturgii i naszych trudności, nie wyjaśnia najważniejszego zjawiska: nieobecności tematu współczesnego w naszej dramaturgii. Bo przecież mógłby ktoś powiedzieć, że nie wszyscy ulegamy pokusom awangardowym, że wielu z nas pozostało realistami, pisarzami uznającymi potrzebę sztuk zaangażowanych politycznie, potrzebę społecznikostwa w literaturze. Są tacy pisarze, jest ich niemało u nas. Dlaczego i u nich widzimy to samo zjawisko nieobecności tematu współczesnego?

Na pewno niejednen z nas myśli o tym, odczuwa bardzo żywo potrzebę podjęcia właśnie tego nieszczęsnego tematu współczesnego, chciałby się dobrać do tego, nawet może krąży nieraz dokoła pewnych konkretnych pomysłów. Jednak lata mijają, a rezultatów konkretnych nie ma. Tutaj dopiero dochodzimy do najistotniejszych trudności, które oczywiście nie mogą być wyczerpane w krótkim wystąpieniu dyskusyjnym.

Ograniczę się więc tylko do zaawizowania, rzucenia dwóch spraw natury czysto praktycznej z punktu widzenia twórczości, warsztatu w szerszym pojęciu. Jakie są te trudności, na czym one polegają? Jest ich oczywiście znacznie więcej. Chciałbym rzucić tylko dwa takie przykłady. Otóż weźmy naprzód pewien motyw sytuacyjny, który jest bardzo częsty w dorobku dramaturgii światowej na przestrzeni setek lat, aż do najnowszej – motyw sytuacji „bohaterskiej”. Mam na myśli sytuację człowieka, który w imię i na rzecz jakiejś nadrzędnej idei, w którą wierzy, poświęca swoje życie, swoje szczęście, swoje takie czy inne osobiste walory, które są dla niego cenne.

Jak wiemy, jest niezliczona ilość utworów dramatycznych w literaturze wszystkich krajów i wszystkich czasów, których ten schemat sytuacji „bohaterskiej” stanowi główny motyw utworu.

Jak przełożyć ten motyw sytuacji bohaterskiej na nasze czasy, na nasze warunki, to znaczy, używając naszej potocznej formuły, jak przełożyć ją na język literacki kraju budującego socjalizm? Otóż u nas mówi się nieraz o bohaterstwie pracy, o bohaterach pracy, o samej pracy jako bohaterze współczesnej socjalistycznej literatury. Łatwo jednak dostrzec, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które mieści się w tych konwencjach widzenia świata, do jakich przywykliśmy, w jakich się wychowaliśmy i w jakich akceptujemy tyle starych utworów operujących formułą „sytuacji bohaterskiej”. I nie tylko akceptujemy stare, ileż to powstało u nas po wojnie tęgich dzieł literackich, także dramatycznych, choćby o ludziach naszego ruchu oporu, dających życie w walce z okupantem!

Tymczasem bohater naszych czasów powinien być bohaterem, który nie ginie, ale żyje, który ma żyć i którego bohaterstwo polega m.in. na codziennych wysiłkach i wyrzeczeniach w imię budowy lepszego ustroju, w imię socjalizmu. Chodzi więc o rzecz najtrudniejszą, bo zupełnie nową, nieobecną w zespole dziedziczonych przez nas konwencji literackich: o znalezienie klucza do tego nowego typu bohaterstwa, bohaterstwa pracy, aby ono stało się przekonujące [*sic!*] jako materiał, jako tworzywo w rękach dramaturga. I widocznie cała rzecz polega na tym, że tego odkrywczego klucza nie umieliśmy jeszcze znaleźć.

Albo weźmy inny przykład. Weźmy dla odmiany nie motyw sytuacyjny, ale postać, postać sceniczną. Weźmy postać dyrygenta gospodarczego, dobrze znaną z teatru XIX-wiecznego, nawet XX-wiecznego. Znamy postać dyrygenta gospodarczego w sensie kapitalistycznym, fabrykanta, rekina przemysłowego, jakiegoś „lewiatańczyka”⁴⁸. Ta postać występuje w bardzo wielu dobrych sztukach.

A jak wygląda ten „dyrygent” w warunkach naszych, socjalistycznych? Będzie to jakiś dyrektor centralnego zarządu czy zjednoczenia przemysłowego lub po prostu wielkiej fabryki. Porównując te dwie postacie, widzimy, że ta pierwsza jest niesłuchanie krwista, malownicza, bo to jest człowiek, w którego rękę leży pełna decyzja w stosunku do setek ludzi, którzy pracują na jego własnym warsztacie. To jest w pełni postać sceniczna, władcza, która może wchodzić w takie czy inne dramatyczne bardzo nieraz konflikty z masami ludzkimi czy ze swoimi współpracownikami. Tymczasem nasz „dyrygent” jest człowiekiem, który nie może działać na zasadzie „władcy”, który pracuje zawsze w ramach jakiegoś kolektywu (wesołość na sali).

Nie chodzi o to, ażebyśmy tęsknili do tamtego pierwszego, a chcieli zlikwidować tego drugiego, ale patrząc na obu oczyma dramaturgów, widzimy, że tamten jest postacią „suwerena”, człowieka zdolnego własną indywidualną wolą tworzyć konflikty w całym tego słowa znaczeniu, a ten drugi jest człowiekiem, który też oczywiście może przeżywać określone konflikty, ale przecież skala tych możliwości dramatycznych, jakie tkwią w jednej i drugiej postaci, jest dosyć nieporównywalna.

I znowu zachodzi konieczność znalezienia klucza do tego nowego typu dyrygenta gospodarczego, który jest jakimś elementem naszego życia, tak jak tamten był elementem dawnego życia. Rzecz w tym, aby ten „nasz” w naszych dramatach był postacią

⁴⁸ Chodzi o istniejący od 1919 r. Centralny Związek Polskiego Przemysłu, Górnictwa, Handlu i Finansów (w 1932 r. przekształcony w Centralny Związek Przemysłu Polskiego), powszechnie nazywany Lewiatanem.

sceniczną równie żywą jak tyle postaci fabrykantów w dawnej dramaturgii. Zadanie to nie jest łatwiejsze, przeciwnie, znacznie trudniejsze.

To są te przykłady. Można by wyliczyć ich znacznie więcej. Mówię po prostu o pewnych konwencjach, nie czysto formalnych, ciasno warsztatowych, bo to łatwo zmienić, łatwo stosunkowo wyskoczyć z jednych, a wskoczyć w drugie, jak wiemy z doświadczeń ostatnich, nie ma nic łatwiejszego. Ale tu chodzi o konwencje w głębszym znaczeniu, o konwencje widzenia świata, filozoficzne, ideologiczne, o znalezienie nowych, takich, aby możliwe było dostrzeganie tego całego żywiołu dramatycznego, jaki jest niewątpliwie i w naszym współczesnym życiu.

Nie pretendując ani do precyzji, ani do wyczerpania tych zagadnień, chciałem po prostu rzucić konkretne przykłady w przekonaniu, że zasługują one na bardziej rozwiniętą dyskusję, gdyż tylko na tej drodze dojść możemy do wyjaśnienia przyczyn, tych najgłębszych, faktu najbardziej niepokojącego, mianowicie braku tematu współczesnego w naszej dramaturgii lat ostatnich.

Mnie się wydaje, że dopóki się do tego nie dobierzemy, nie przewentylujemy tego kręgu zagadnień jak te, które przypadkowo tu poruszyłem, to nasze narady daleko nas nie zaprowadzą. Oczywiście mogą być bardzo pożyteczne osądy działalności takiej czy innej instytucji – w tej liczbie i Zespołu do spraw Teatru, ale to nie są sprawy, które decydują. Decydować będzie znalezienie tych kluczy, które nam pozwolą otwierać współczesne życie, ludzi, sytuacje itd. i znajdować równowartościowe odpowiedniki tych sytuacji i tych żywych postaci scenicznych, które znamy i pamiętamy z dobrej dramaturgii przeszłości. [...]

Kol. Lutowski:

[...] Zainteresowała mnie wypowiedź kol. Kruczkowskiego, który powiedział, że- byśmy zajęli się tutaj problemem warsztatowym, jakiejś możliwości podjęcia czy niemożności podjęcia tematu współczesnego. Byłbym szczęśliwy, gdybym uczestniczył za jakiś czas w takim zebraniu, w którym będziemy mówili o swoich trudnościach warsztatowych i będziemy pracowali nad doskonaleniem naszego warsztatu. Zdaje się, że w tej chwili na tym zebraniu jeszcze jest niezupełnie na to czas.

[...] Powinniśmy znaleźć powód bardziej istotny, dlaczego jest tak trudno i dlaczego to zebranie musiało być zorganizowane?

Mam bardzo świeże odczucie z pobytu w Łodzi, gdzie byłem na prapremierze sztuki⁴⁹. Opowiem kolegom dyskusję nad sztuką i atmosferę, w jakiej tę sztukę się próbowało. Przyjeżdżam do Łodzi na jedną z prób, o godz. drugiej w nocy jest telefon do drukarni, aby wstrzymać druk afiszów, druk programu w gazetach, gdyż są poważne zastrzeżenia ze strony czyjejś, dokładnie nie wiem – czy ze strony Centralnego Zarządu⁵⁰, czy ze strony Głównego Urzędu Kontroli Prasy i Widowisk, czy ze strony Min[isterstwa] Kultury, czy ze strony Kurii Biskupiej.

Odbywa się próba w bardzo nerwowej atmosferze, na próbie jest 10 osób nieznanymi mi, twarze dość jednolite (wesołość). Zaczyna się później dyskusja i w dyskusji

⁴⁹ Zob. przyp. 13.

⁵⁰ Centralny Zarząd Teatrów MKiS istniał do 1959 r. W jego miejsce utworzono Zespół do spraw Teatru.

w drugiej części tej sztuki – tę całą sztukę być może koledzy znają, tak żywo i sprężysto zapowiedzianą przez kol. Tarna, [pt.] *Fala*. Rzecz się dzieje w czasie inkwizycji. Obok ludzi, którzy decydują o wystawieniu sztuki, jest delegatka z Komitetu Wojewódzkiego, która powiada, że sztuka obraża uczucia całego narodu polskiego, bo sztuka mówi, że cały naród polski jest antysemicki, że możemy zadrażnić wszystkich nazistów i rasistów. Wreszcie opinia koleżanki, która powiedziała o tym, że ją to wszystko wzrusza, bo ona jest Żydówką, że wszyscy Żydzi mogą się poczuć obrażeni. Opinia głównej cenzorki w Łodzi⁵¹, która inteligentnie i kulturalnie mówiła o całości, ale ponieważ sztuka mówi, że przed 16 laty mury w całej Asturii [...]b, czy nie mogło być wobec tego bez tych 16 lat, bo 16 lat istnieje Polska Ludowa.

Boję się ludzi, którzy nie wierzą w naszą rzeczywistość i sugerują niemożliwą do przyjęcia reakcję. Przyjechał przedstawiciel Głównego Urzędu Kontroli z Warszawy, była dyskusja, w czasie której nikt nie zajął stanowiska. Postanowiono zrobić 5 zamkniętych przedstawień i zobaczyć, jak zareaguje publiczność. Jest premiera sztuki, jest wzmianka w gazecie, że Teatr Powszechny ma przedstawienie zamknięte. Kierownik wychodzi przed scenę i informuje, że będzie grana sztuka Jerzego Lutowskiego pt. *Okulary*, bo nikt nie wiedział w zakładach, na co poszedł do teatru.

Kiedy szły trzy sztuki Dejmka⁵², wstał cenzor (nazwisko mogę podać do protokołu) i powiedział, że dwie jednoaktówki mogłyby pójść, a co do trzeciej mam zastrzeżenia, bo może w narodzie wzbudzić ona sympatię do monarchii.

Kto decyduje o naszych utworach, o tym, czy jesteśmy za czym, czy jesteśmy przeciw, kto ośmiela się mówić za widza, za krytykę, za ludzi, którzy są odbiorcami sztuki, kto ma prawo do decydowania w takich sprawach, bo ci ludzie jednak decydują. To są dla nas rzeczy śmieszne, budziły nawet śmiech na tej sali. Byłyby bardzo śmieszne, gdybyśmy byli na widowni, ale w tej całej farsie jesteśmy na scenie, gramy jedną z głównych ról.

[...] Kol. Kruczkowski powiedział, że chcielibyśmy napisać o tym czy o tym. Rzeczywiście tworzy się błędne koło, bo my, którzy jesteśmy zaangażowani, nie mamy możliwości walczenia po tej stronie barykady, nas się widzi jako potencjalnych wrogów, w każdym słowie widzi się beczkę dynamitu, którą chcemy rzucić pod gmach Polski Ludowej.

[...] Jak to towarzyszka z Łodzi powiedziała, że wyjdą na ulicę i wybiją szyby. Abstrahując od tego, że sklepów żydowskich nie ma w Łodzi.

[...] W każdym kraju istnieje jakaś kontrola tego, co się mówi ze sceny – i to jest zrozumiałe. Tylko w każdym kraju istnieje większy margines co do tej kontroli i trzeba mieć większe zaufanie do autora. Może apelować do tego, aby stworzyć instytucję redaktorów odpowiedzialnych, więc w teatrze dyrektora odpowiedzialnego, który po prostu pójdzie siedzieć – my się możemy złożyć na rodzinę (na sali wesołość). Póki tej

^b W stenogramie brak tekstu, fragment wykropkowany.

⁵¹ Chodzi o Naczelnik WUKPPiW w Łodzi, Marię Lorber, która później pełniła funkcję zastępcy redaktora naczelnego tygodnika satyrycznego „Karuzela”. W 1968 r. usunięta z partii i zwolniona z pracy, wyemigrowała najpierw do Danii, a następnie do Izraela.

⁵² Chodzi zapewne o program składany pt. *Album jednoaktówek*. Weszły na niego trzy jednoaktówki: *Siążyć i Kamil Arago* Stanisława Cata-Mackiewicza oraz *Król w szafie* Jarosława Marka Rymkiewicza. Reżyserem całości był Jerzy Antczak. Dejmek sprawował kierownictwo artystyczne nad tym przedsięwzięciem. Premiera odbyła się w Teatrze Nowym w Łodzi 22 XI 1960 r.

Mówić pełnym głosem. Władze wobec dramatopisarzy i środowiska teatralnego

sprawy nie rozstrzygniemy – nie będziemy się mogli posunąć naprzód. I ciągle będzie się słyszeć: słuchajcie, chcemy sztuki zaangażowanej, w której ludzie cierpią, ale rzeczywistość w końcu zwycięży.

Jeżeli będziemy krępowani w tym, co jest najbardziej szczerze w naszej pozycji – nigdy nie będzie ona mogła być realizowana. Jak długo nie będziemy ponosić odpowiedzialności my, tak długo współczesna literatura nie powstanie w Polsce. (Oklaski). [...]

Dyr. Axer:

Proszę państwa, po to, byśmy mogli zadośćuczynić wypowiedanym wczoraj z tego miejsca pragnieniom i żądaniom tekstów, potrzebne są, jak mi się wydaje, pewne zmiany, pewne reformy życia teatralnego. Ograniczam się do projektów takich, które uważam za stosunkowo łatwe do wprowadzenia, stosunkowo realne. Nie wiem, czy to jest sprawa wiadoma wszystkim obecnym tutaj i jasna całkowicie, że ogromna większość teatrów w Polsce, a to są z reguły teatry miejskie⁵³, poza kilkoma, podlega dwóm, w rzeczywistości trzem, może czterem, a może nawet pięciu ośrodkom dyspozycyjnym. Są to oczywiście: wydziały kultury Rad Narodowych, Zespół do spraw Teatru przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, miejskie komitety PZPR i w pewnym sensie, w sensie działania pośredniego (gdzie nie chodzi o państwowe teatry⁵⁴) Wydział Kultury KC. Piątym, i nie w najmniejszym stopniu wpływającym na życie teatru dyspozytorem stał się, zwłaszcza w ostatnim roku, Urząd Kontroli Prasy. Nie potrzeba nawet u audytorium niewtajemniczonego w zawile arkany planowania i realizowania planów zbyt wielkiej wyobraźni, żeby domyślić się trudności teatru uwikłanego w często sprzeczne, a zawsze nieskoordynowane dyspozycje, kryteria, żądania, obawy, nadzieje tych wszystkich czynników. A nie wątpię, że całkowite zrozumienie sytuacji znajdzie się w audytorium, które z racji swoich funkcji literackich urzędowo obdarzone jest wyobraźnią i nieraz bardzo dokładną znajomością spraw sceny.

Jest to sprawa niewątpliwie trudna, może i przykra, ale wydaje mi się, że kształtowanie teatru, tak samo jak i kształtowanie dramaturgii, będzie, było i jest zawsze tylko w rękach dramatopisarza, aktorów i reżysera. Niełatwo jest im pomóc, łatwo zaszkodzić im przy najlepszej nawet woli. Niemożliwością zaś jest obok nich, poza nimi i zamiast nich tworzyć repertuar, tworzyć teatr. Obecny układ spraw, choć się to może wydać paradoksem, niemal do tego zmierza. Ubezważnowolniając nas czy też zmierzając do ubezważnowolnienia w zakresie planowania i realizowania repertuaru, wytrąca się nam z rąk inicjatywę, sprawia, że gramy to, czego grać nie zamierzaliśmy, a nie gramy tego, co zamierzaliśmy grać, że przedstawienia przybierają kształt niejednokrotnie przypadkowy, niezamierzony przez nas ani oczywiście przez tych, którzy taki stan rzeczy spowodowali, a zmierzali do całkiem innych, znacznie piękniejszych i wyższych celów.

Jeżeli mówimy, a mówiono tutaj wiele o prawie artysty do ponoszenia pełnej odpowiedzialności za swoją pracę, o prawie do zaufania ze strony społeczeństwa i jego kierowników, to bynajmniej nie w mniemaniu iluzorycznym, że na mocy zarządzenia

⁵³ Chodzi o teatry pozostające pod kontrolą lokalnych rad narodowych.

⁵⁴ Mówiąc o „państwowych teatrach”, Axer zapewne miał na myśli te sceny, które nie zostały w wyniku decentralizacji przekazane radom narodowym, tylko podlegały bezpośrednio MKiS.

pana ministra kultury i sztuki, na mocy decyzji Wydziału Kultury KC państwo od dnia jutrzejszego wyrzeknie się jakiegokolwiek kontroli, jakiegokolwiek ingerencji, jakiegokolwiek prawa do współdecydowania o przeznaczeniu pieniędzy, które teatrom przekazuje do dyspozycji ze swojej państwowej puli. Nie jest to zresztą naszym zamiarem domagać się tego ani namawiać kogoś na to. Zamiarem naszym jedynie jest namawiać usilnie na to, by ilość ośrodków dyspozycyjnych, ośrodków sprawujących opiekę nad teatrami zmniejszyć do granic rozsądnych, tzn. maksymalnych granic. Sytuacja, w której jeden ośrodek, Zespół do spraw Teatru, notabene nieposiadający ani odpowiednich uprawnień, ani odpowiednich kwalifikacji do wypełniania powierzonych mu zadań bardzo rozległych, odpowiada za „ideologię”, za wszystkie sprawy związane z reprezentacją, wyrazem artystycznym i nie poczuwa się do odpowiedzialności, bo nie odpowiada za finanse, natomiast Rada Miejska⁵⁵, dyspozytor kwot subwencyjnych, odpowiadająca za gospodarkę teatru, ma tylko i to bardzo ograniczony głos we wszystkich sprawach poza pieniężnymi – jest sytuacją niezdrową, sytuacją, w której muszą upadać i upadają teatry.

Skoro, jak wiadomo, nie ma powrotu do centralizacji, należy wzmocnić decentralizację, należy znieść ogniwo pośrednie w postaci Zespołu do spraw Teatru, względnie pozostawić mu jedynie funkcję koordynacyjną i ewentualnie funkcje hamulca bezpieczeństwa, którego – wiemy to z praktyki podróżniczej – używa się tylko w ostatecznym wypadku. Gros planowania i odpowiedzialności artystycznej, politycznej i finansowej powinny ponosić teatry, reprezentowane przez swoich dyrektorów, którzy i tak konsekwencje polityki teatralnej ponoszą. Teatry współpracujące z ministerstwem, gdy są teatrami państwowymi, a z miastem, gdy są teatrami miejskimi. To byłby pewien wniosek praktyczny, organizacyjny, wniosek pierwszy, jaki mi się wydaje, praktycznej natury i, jak sądzę, wniosek możliwy do zrealizowania.

Druga sprawa, z którą pragnę wystąpić, dotyczy innego ośrodka dyspozycyjnego.

Od pewnego czasu stosujemy nie tylko, jak się to od lat utarło, cenzurę normalną, orzekającą w przeddzień premiery, w zetknięciu z dojrzałym kształtem przedstawienia o możliwości dopuszczenia lub niedopuszczenia do publicznej eksploatacji spektaklu. Stosuje się od pewnego czasu, i to nie wyjątkowo, ale z reguły, cenzurę prewencyjną. Taką cenzurę, a niczym innym jest działalność Zespołu do spraw Teatru, taką cenzurę stosuje, wbrew swoim oficjalnie zaleconym zadaniom, Urząd Kontroli Prasy. Oczywiście wiedzą o tym władze, państwo o tym wiedzą i my wiemy o tym, że cenzura prewencyjna ma zalety nie do pogardzenia. Pozwala to uniknąć rażących błędów politycznych, czasem nawet artystycznych w niektórych teatrach. Przede wszystkim zaś oszczędza państwu setki tysięcy złotych bezpowrotnie wydanych, bezpowrotnie zainwestowanych w sztuki, które w dniu próby generalnej, a zdarzały się takie wypadki, chociaż rzadko, trzeba wycofać z planu publicznych przedstawień. Na pozór te korzyści zdają się tak wielkie, że trudno zrozumieć, dlaczego partia, ministerstwo miałyby się decydować na rezygnację z cenzury prewencyjnej, dlaczego my, ludzie teatru, zamiast domagać się jej zniesienia, nie powinniśmy raczej prosić o utrzymanie jej błogosławionego działania.

⁵⁵ Chodzi o rady narodowe.

Mówić pełnym głosem. Władze wobec dramatopisarzy i środowiska teatralnego

Każda rzecz ma dwa aspekty, a cenzura prewencyjna w większym stopniu jeszcze niż inne zjawisko jest tworem o dwu obliczach. Jedno próbowaliśmy odmalować. Jest i drugie.

Państwo rozumieją, że próba generalna przedstawienia zawierającego wiele wątpliwych elementów, o których nie wiadomo, jak zagrają za dzień, dwa lub trzy wobec wypełnionej widowni, to jest kłopotliwa sprawa. Niełatwo jest ponieść ciężar odpowiedzialności za zniweczenie wielomiesięcznego wysiłku artystów, trudu autora lub tłumacza, którego też uważamy za autora, za unicestwienie wydatkowanych kwot, które z reguły sięgają (bo z mego doświadczenia mogę sądzić), są to sumy sięgające ćwierć miliona złotych. Są teatry, w których są to sumy znacznie wyższe. Toteż decyzję zdjęcia przedstawienia w okresie prób generalnych podejmuje się zazwyczaj z większym namysłem, z większym poczuciem odpowiedzialności w stosunku do państwa, do siebie samego i do opinii publicznej, której przedstawiciele stanowią obecni na próbie generalnej aktorzy, robotnicy, zaproszeni widzowie, goście, z większym poczuciem odpowiedzialności aniżeli sekretne, często niedomyślane, nie dość odpowiedzialne i nieugruntowane dostateczną znajomością przedmiotu decyzje prewencyjnej cenzury.

Proszę Państwa. Nie tylko polityk, nie tylko działacz administracji kulturalnej, nie nawet najbardziej doświadczony i fachowy aktor, reżyser, pisarz nie jest w stanie z całkowitą pewnością określić na podstawie egzemplarza sztuki jej przewidywanego kształtu artystycznego, ostatecznej wymowy ideowej. Jestem dlatego głęboko i całkowicie przekonany, dlatego właśnie, a nie z innych przyczyn, nie widzę innej drogi dla zapewnienia teatrowi polskiemu i polskiej dramaturgii należnych jej warunków rozwoju, jak zapewnienie artyście teatru, pisarzowi, reżyserowi czy aktorowi, czy inscenizatorowi plastycznemu największych możliwości, szans samodzielnego i odpowiedzialnego działania.

Cenzura prewencyjna stanowi tu niemalże czynnik hamujący i szkody wyrządzone przez nią nawet w ciągu tych ubiegłych kilku miesięcy intensywnej akcji, jakkolwiek ukryte przed oczyma społeczeństwa, przerastają te szkody, które mogłoby wyrządzić i zapewne w przyszłości jeszcze wyrządzi, zastosowanie w ostatecznych wypadkach normalnych środków interwencyjnych w postaci zdjęcia gotowego przedstawienia. W drugim przypadku bowiem chodzi o szkody materialne. W pierwszym brak warunków do trafnego rozstrzygnięcia, ponadto tzw. asekuranctwo, czasami nawet zła wola czynią szkody, których nie da się określić w kategoriach materialnych.

Gorąco namawiałbym, w interesie artystycznego i ideowego rozwoju pracy pisarza i ludzi teatru, o zrezygnowanie z prewencyjnego działania w stosunku do literatury dramatycznej, zarówno polskiej, jak i obcej.

To byłby mój drugi wniosek praktycznej natury, wniosek – jak mi się wydaje – możliwy do zrealizowania. (Oklaski) [...]

Dyr. Jerzy Jasiński:

[...] Istotnie – Zespół do spraw Teatru jest tą jednostką, komórką administracyjną w ramach resortu Kultury i Sztuki. Odpadły od niego wszystkie sprawy administracyjne i nawet do pewnego stopnia organizacyjne i Zespół do praw Teatru w zasadzie powinien się zajmować tylko niemal wyłącznie sprawami merytorycznymi, a więc właściwie sprawami repertuaru, sprawami równocześnie i kształtu scenicznego repertuaru, jaki

dochodzi do widza, to jest na drodze oczywiście analizy, na drodze jakichś sugestii, na drodze również i dyskusji z teatrami. Tej funkcji chyba nie sposób odebrać Zespołowi do spraw Teatru. Można to robić gorzej, można robić lepiej. W miarę naszych sił staramy się jak najlepiej to robić.

Jeżeli chodzi konkretnie całkowicie o sprawy dramaturgii, Zespół do spraw Teatru pragnie stworzyć takie warunki, ażeby dramaturgia polska jak najlepiej się rozwijała. Oczywiście jakim instrumentem może Zespół do spraw Teatru działać? Padło wprawdzie w referacie wprowadzającym słowo, że Zespół do spraw Teatru może narzucać temat, może wkraczać w warsztat pisarza. Otóż mnie się wydaje, że na przestrzeni ostatnich już kilku dobrych lat nigdy coś podobnego się nie zdarzyło. Zespół do spraw Teatru nigdy nie narzucał żadnego tematu i nigdy nie wkraczał w sam warsztat, aż do chwili otrzymania gotowego dzieła.

Jeżeli chodzi [...] o ocenę gotowego dzieła, staramy się zawsze nie sami [...] oceniać gotowy produkt poetycki czy literacki. Zawsze – chciałbym to bardzo mocno podkreślić – korzystamy z pomocy właśnie ludzi pióra, teoretyków, krytyków, samych członków Związku Literatów Polskich.

Opinie są – tak mnie się przynajmniej wydaje – jak najbardziej życzliwe. Nie staramy się tych opinii chować pod sukno. Oczywiście w wielu wypadkach bez podpisu krytykującego, oceniającego zawsze do rąk twórcy donosimy. Tutaj, konkretnie rzecz biorąc, padły zarzuty poparte przykładami specjalnie dwóch sztuk, mianowicie *Pokój pełen dymu* Obidniaka i *Cudowne zjawisko* Natalii Rolleczek. Były podane streszczenia, dość frapujące niewątpliwie było wystąpienie pani Rolleczek, która też swój utwór streściła niewątpliwie w ten sposób, że można było jakoś z tą propozycją się zgodzić.

Proszę mi darować, a[le] proszę pozwolić, że ja odczytam opinię, recenzję o sztuce Karola Obidniaka *Pokój pełen dymu*.

(Głos z sali: Czyja recenzja?).

Niestety, nie mogę podać. (Na sali wesołość i wrzawa). Jeżeli wszyscy piszący dla nas zgodzą się, aby podawać nazwiska – będę zwolniony od słowa.

(Głosy z sali: To lepiej nie czytać, albo z nazwiskami, albo wcale).

Ob. Zawieyski: Jeżeli nie można przytoczyć nazwisk, to może rzeczywiście lepiej nie czytać *in extenso*, tylko może pan dyrektor zechce omówić.

(Głos z sali: Omówienie jest w referacie kol. Csató).

Ob. Zawieyski: Proszę kolegów! Zwrócilibyśmy się do pana dyrektora, aby dał ogólne omówienie.

Dyr. Jasiński: Opinia jest bardzo niedobra i po przeanalizowaniu jej u nas w Zespole do spraw Teatru zgodziliśmy się z tą opinią, że sztuka jest jakaś nieporadna, w wielu wypadkach ujmująca temat całkowicie opacznie, i że ta sztuka może przynieść szkodę specjalnie widzowi młodemu. Państwo prosicie, aby podawać recenzję z nazwiskiem, była recenzja publiczna Jacka Frühlinga⁵⁶, którego wszyscy znacie. Wyraźnie było postawione pytanie: po co i w jakim celu była wystawiana?

(Głos z sali: W prasie, to mu wolno).

Byliśmy na próbie generalnej tej pozycji, o którą tak żarliwie walczył referent. Mnie

⁵⁶ Jacek Frühling (1892–1976) – krytyk teatralny, tłumacz.

Mówić pełnym głosem. Władze wobec dramatopisarzy i środowiska teatralnego

się wydaje, że reżyseria pogłębiła słabości sztuki i wymowę tej sztuki, z jaką miała ona dojść do widza. Prawda, że myśmy zgodzili się na te 20 przedstawień, że później miała miejsce duża dyskusja i bardzo wielu przyznało rację, że ta sztuka nie powinna się być ukazać w teatrze. Nawet sami aktorzy występujący w tej sztuce występowali przeciwko niej, aczkolwiek to ich kolega był jej autorem. To nie wyklucza, że Obidniak, jako znający warsztat i teatr, może napisać bardzo interesującą sztukę, i nie wyrzekamy się tego. I zamawiać będziemy u niego i jeśli to będzie sztuka, która i artystycznie będzie nam odpowiadać, i ideowo, to na pewno będziemy ją propagować.

Jeżeli chodzi o *Cudowne zjawisko* Natalii Rolleczek – chciałem również przytoczyć opinię fachowców, ale nie będę jej podawał.

Ob. Zagórski: Jeżeli anonimowa – nie dla nas. Była uchwałą w naszych wydawnictwach, że nie przyjmujemy anonimowych recenzji.

Dyr. Jasiński: Wobec tego my stracimy to grono piszące dla nas.

Ob. Zagórski: Zmienić to grono.

Dyr. Jasiński: Dla nas jest to grono miarodajne.

Ob. Zagórski: Dla nas nie.

Dyr. Jasiński: Jeżeli nawet w tej samej sztuce tak wygląda, że i sekretarz gminy i miejskiej organizacji partii, i przewodniczący rady narodowej padają na kolana przed szarlatanką, jeżeli proszą sami, by została, bo jest potrzebna.

N. Rolleczek: Nieprawda, tego nie ma w tekście.

Dyr. Jasiński: Wówczas to bardzo wielki budzi w nas sprzeciw.

(Głos z sali: Proszę o głos w kwestii formalnej).

Przewodniczący: Nie w trakcie przemówienia.

(Głos z sali: Ale ja chciałem zabrać głos w związku z tym, co będzie cytowane).

Dyr. Jasiński: Już nie będzie. Była bardzo mała ilość sztuk, które Zespół do spraw Teatru nie zalecał do grania, względnie które odrzucił. Żeby nie być gołosłownym, chcę podać trochę statystyki, która może rzucić światło na cały problem, jak dochodzi nasza dramaturgia do teatru. Najpierw może piętnastolecia, a później ostatnie trzy sezony.

W piętnastolecu w latach 1945–[19]60 napisanych zostało ok. 706 utworów dramatycznych, z których wystawiono 316. Łącznie odbyły się 832 premiery, nie wystawiono 390 sztuk. Gdyby to jakoś ująć procentowo, to blisko połowa została wystawiona.

Spośród 59 adaptacji wystawiono 44, odbyło się 128 premier, nie wystawiono 15 adaptacji. Procent wystawionych adaptacji sięga 75 proc. Bliższe dane za ostatnie 3 sezony 1957–[19]60. Zespół do spraw Teatru względnie teatry zamówiły 86 utworów dramatycznych, 7 utworów dla dzieci i młodzieży i 3 adaptacje dla Teatru Żydowskiego.

Z 86 utworów dramatycznych dotychczas scenicznie zrealizowano 35 – łącznie 56 premier. Dla młodzieży z 7 utworów – 4, dla Teatru Żydowskiego wystawiono wszystkie 3 utwory. Łącznie zamówiono 86 utworów dramatycznych, z których 46 wystawiono, dalsze 14 znajdują się w planach repertuarowych na sezon bieżący w teatrach.

Sumując więc, na 86 sztuk zamówionych – 56 zostało już bądź zostanie w bieżącym roku zrealizowanych scenicznie przez nasze teatry. Dane nie obejmują tzw. nadscenek teatru propozycji czy realizacji radiowej, bo niektóre były realizowane w radiu.

Procentowy stosunek realizacji jest lepszy niż od 15 lat, gdyż wynosi około 55 proc. Dodać należy, że teatry zrealizowały w ostatnim czterolecu dalsze 32 utwory pełno-

spektaklowe niezamówione, tzn. napisane przez dramaturgów bez zwracania się o zamówienie do zespołu. (Głos: Co z tego wynikło?).

88 realizacji, procentowo jeszcze bardziej wzrasta, do 77 proc., w teatrach [dramatycznych] w ciągu ostatnich trzech sezonów. W teatrach lalkowych jest o wiele lepiej, tam przeważnie jest realizowany repertuar polski i polskie adaptacje. 70 proc. całości. To jedna sprawa.

Druga sprawa – ktoś robi zespół, by popularyzować względnie wprowadzić te nowo uzyskane sztuki na deski sceniczne. Jasna rzecz, nie jesteśmy biurem pośrednictwa czy przedsiębiorstwem dramaturgów, aczkolwiek w wielu wypadkach jesteśmy [tym] wszystkim, w bardzo wielu wypadkach.

Proszę wziąć do ręki nasz biuletyn, gdzie w każdym biuletynie 5, 6 pozycji polskich najnowszych jest omawianych. Robimy całe zestawy. Kol. Marczak-Oborski⁵⁷ ostatnio opracował całą dramaturgię polską piętnastolecia, która została wydrukowana w naszym biuletynie. W tym roku uzupełniamy rokiem sześćdziesiątym. Po co to robimy? Żeby można było zwrócić uwagę teatrom na te propozycje dramaturgiczne, których w tej chwili się nie gra, a które zostały napisane, w wielu wypadkach znane, żeby można było do nich wrócić. To się nam udało. W bieżącym sezonie spotykaliśmy często wznowienia z uprzednich lat. Z tego powodu bardzo się cieszyliśmy.

Może nie warto o tym mówić, wspomnę jednak, że nie ma chyba rozmowy kogośkolwiek z przedstawicielstwa wydziału repertuarowego czy dyrekcji zespołu z kierownictwem artystycznym i literackim teatru, żeby się nie mówiło o współczesnej polskiej dramaturgii. To jest po prostu niemalże kanon w naszych rozmowach.

Doprowadziliśmy do tego również, że o ile uprzednio, w czasie minionych trzech lat, przyjmowaliśmy puste kratki w planach przewidzianych na współczesne sztuki, od dwóch i pół lat nie przyjmujemy białych kratek, tylko prosimy o wypełnienie konkretną sztuką, o podanie, jaką konkretną sztukę polską chce dany teatr wystawić. I to nam się o tyle udaje, biorąc pod uwagę możliwości ekonomiczne teatru, możliwości aktorskie ([na przykład] nie sposób grać *Śmierci generała* Kruczkowskiego, nie posiadając odpowiedniego aktora); biorąc pod uwagę sytuację województwa, miasta, gdzie są potrzebne pewne tematy, na które gospodarz terenu chce zwrócić uwagę; biorąc pod uwagę rozmiary sceny itd. Ten procent, który przytoczyłem – 77 proc. nowej dramaturgii jest realizowany. Chyba rzuca to odpowiednie światło na stan faktyczny.

[...] Inna sprawa, proszę Państwa, to sprawa realizacji. Prawdę powiedział red. Tarn, mówiąc, że co innego jest pozycja, a co innego realizacja. Spotykamy się z tym niejednokrotnie. Jednocześnie były takie wypadki, kiedy prosiliśmy przy bardzo ryzykownej sztuce, żeby teatr pokazał w pierwszych próbach scenicznych przedstawienie bez żadnych nakładów finansowych. Okazało się, że już były pewne nakłady, że trudno było odstąpić od tej pozycji. Antycypowaliśmy pewne niebezpieczeństwo na to, żeby się zapoznać z główną ideą, jaki ma kierunek reżyser w doprowadzeniu do widza chociażby *Diabła i Pana Boga*, zdaje się, że krytyka, że ingerowaliśmy, to chyba nawet na dobre

⁵⁷ Stanisław Marczak-Oborski (1921–1987) – historyk teatru, krytyk teatralny, publicysta, kierownik literacki teatrów, poeta. Pracownik Centralnego Zarządu Teatrów MKiS. Od 1956 r. pracownik Instytutu Sztuki PAN.

Mówić pełnym głosem. Władze wobec dramatopisarzy i środowiska teatralnego

teatrowi wyszła (wesołość na sali), kiedy poprosiliśmy o to, żeby pokazać, jakie główne akcenty z tej wielości słowa w *Diable i Panu Bogu* reżyser chce doprowadzić do widza. To jest potrzebne przed rozmową z cenzurą. Nie chcę ukrywać, że *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego wymagały wielu długich dyskusji z Urzędem Prasy. Przekonaliśmy, że można wystawić i może należy.

Dalej, były wypadki nieprzygotowania, jak *Nie-Boska komedia*⁵⁸ i *Słońce krąży wokół ziemi*⁵⁹. Jeżeli wiemy, jeżeli mamy argumenty, łatwiej jest dochodzić do wspólnego wniosku, ale oczywiście nie ma mowy o tym, nie przyznaję się ja przynajmniej do tego, czy Urząd Kontroli Prasy jest potrzebny, czy nie – chyba żeby pomóc w dyskusjach – to jest dobrze, jeżeli wiemy o głównej idei. Bardzo żałuję – przyznam się otwarcie – że nie wniknęliśmy bardziej choćby w *Nosorożca* krakowskiego⁶⁰, który ostatnio został wystawiony, bo może zwróciłibyśmy uwagę na pewne niebezpieczeństwo. Bo nam się w wielu wypadkach udawały pewne rzeczy. Jeżeli mówimy o jakiejś w dalszym ciągu wielkiej życzliwości w stosunku do polskiej dramaturgii, to chcę powiedzieć, że ostatnio właśnie min[ister] Galiński zgodził się na to, że będziemy przyznawali doraźne nagrody za najlepszą pozycję dramaturgiczną i za najlepszą inscenizację. Fundusz interwencyjny jest, on nie jest duży, ale w różnych wypadkach na współczesną twórczość można z tego funduszu korzystać. [...]. (Oklaski). [...]

Źródło: AAN, KC PZPR 237/XVIII-210, mps

Michał Rosenberg (ur. 1980) – ukończył historię na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. W 21 numerze „Pamięci i Sprawiedliwości” opublikował artykuł *Dziwne przypadki (?) „Dziadów” Dejmka*. Pod kierunkiem prof. Jerzego Eislera przygotowuje pracę doktorską na temat polityki władz wobec środowiska teatralnego w latach 1956–1981.

⁵⁸ Prawdopodobnie chodzi o spektakl w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego w Teatrze Nowym w Łodzi, którego premiera odbyła się 19 czerwca 1959 r.; o ingerencjach w kształt tego przedstawienia zob.: M. Napiontkowa, M. Raszewska, *Bohdan Korzeniewski. Kalendarium życia i twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, nr 1–2, s. 52; M. Rosenberg, *Dziwne przypadki (?) „Dziadów” Dejmka*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2013, nr 21, s. 322.

⁵⁹ Mowa o przedstawieniu w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Sztukę Andrzeja Wydrzyńskiego wyreżyserował Tadeusz Żuchniewski. Premiera miała miejsce 12 sierpnia 1958 r.

⁶⁰ Premiera *Nosorożca* Eugène’a Ionesco w reżyserii Piotra Pawłowskiego odbyła się w Starym Teatrze w Krakowie 25 lutego 1961 r.