

Ryszard Nycz

Literatura polska w cieniu cenzury : wykład

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (51), 5-27

1998

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.

Szkice

Ryszard Nycz

Literatura polska w cieniu cenzury (Wykład)

1. Zniesienie cenzury oraz rozwiązanie Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk (6 czerwca 1990 roku) było jednym z tych rzadkich aktów polityczno-prawnych, których znaczenie – dziś widać to wcale wyraźnie – wykroczyło zdecydowanie poza swe bezpośrednie i lokalne skutki (usunięcia ograniczeń nakładanych na zawartość i sposób przekazu głoszonych i rozpowszechnianych wypowiedzi). Wywarło bowiem wpływ i na nasze rozumienie literatury polskiej w jej historycznej całości i specyfice (a nie tylko powojennego czterdziestopięcioletnia), i na jej aktualne cechy i problemy (choćby przez to, że pozbawiło racji bytu całkiem pokaźną gałąź tej literatury, a postawiło pod znakiem zapytania szczególne i tak dla niej charakterystyczne techniki i konwencje). Łatwo to sobie wyobrazić, jeśli zechcemy sobie uprzytomnić, że literatura polska przez ostatnich lat dwieście powstawała i kształtowała swe cechy – które uznaje się powszechnie za cechy osobliwe, dla niej specyficzne – w obliczu istniejących instytucji kontroli; zmuszona do rozwoju w cieniu politycznej cenzury bądź też świadomie (i z nakładem niemałych kosztów – życiowych, poznawczych, artystycznych) sytuując się poza zasięgiem jej władzy.

Cały ten olbrzymi kontynent literacki – niczym Atlantyda – zanurzył się dziś w mityczną, jakkolwiek tak niedawną przecież, przeszłość. Wypróbowane techniki i literackie chwytły okazały się bezużyteczne. Najbardziej atrakcyjne, bo najśmielsze politycznie, tematy szybko zbanalizowały się ostatecznie. Powszechnie znane zaś i stosowane sposoby czytania „między wierszami” stały się anachroniczne i przestały być powszechne – co spowodowało m.in., że nie mała część polskiej literatury nie jest już „bezpośrednio” rozumiana (ani też interesująca) dla polskiego, młodego zwłaszcza, czytelnika. Oto pierwsze z brzegu przyczyny, dla których literatura polska wydaje się być obecnie w przełomowym dla siebie okresie przejściowym, współczesna krytyka literacka zaś w fazie gorączkowych przewartościowań, poszukiwań nowych syntez i nowych kryteriów. Niewątpliwie na sytuację tę oddziaływały wiele innych czynników: ogólna zmiana wrażliwości, przemiany kulturalne, nowe trendy intelektualne i artystyczne; lecz wśród nich najbardziej z pewnością konkretną i brzemionną w skutki była właśnie nieobecność cenzury.

Mając tedy w pamięci skalę i złożoność problemu – nie do wyczerpania w krótkim wprowadzeniu do przedmiotu – chciałbym zaproponować kilka krótkich spojrzeń na specyfikę podstawowych, w moim przekonaniu, wymiarów tego kompleksu zagadnień, a mianowicie: najpierw (i tu idę, po większej części, za istniejącymi opracowaniami) na dawne dzieje polskiej literatury pod okiem cenzora, jak też różne strategie literackiej mowy ezopowej, potem na jej współczesną, ostatnią fazę rozwoju i w końcu na dzisiejszą sytuację powstałą po zniesieniu cenzury, zwłaszcza w sferach: instytucji życia literackiego, postaw pisarskich i preferencji czytelniczych oraz przemian w zakresie poetyki.

2. Instytucje kontroli, jak wiadomo, są tak stare jak sama literatura. Nie inaczej też było w przypadku polskiej literatury i piśmiennictwa, którym nieomal od początku towarzyszyło mniej lub bardziej czujne oko kościelnego czy państwowego cenzora. Zdaniem historyków tej problematyki, pierwszą ofiarą cenzury był w Polsce niejaki Sz wajpolt Fioł (Frankończyk z Neustadt, zamieszkały w Krakowie), który w 1491 roku skazany został na więzienie za druk czterech prawosławnych książek religijnych. Pierwszą ocenzurowaną książką była zaś *Chronica Polonorum* Macieja Miechowity z 1519 roku, w której autor ośmielił się wyrazić wątpliwość, czy siedemdziesięcioczero-

letni król Władysław Jagiełło ożeniony w 1422 z siedemnastoletnią Zofią (Sonką) Holszańską mógł mieć z nią 3 synów: Władysława Warneńczyka (ur. 1424), Kazimierza (ur. 1426) i Kazimierza Jagiellończyka (ur. 1427). Miechowita powołał się przy tym na opinię Wielkiego Księcia Witolda, który na zjeździe w Horodle miał oskarżyć Sonkę przed królem o utrzymywanie związków pozamażeńskich aż z siedmioma rycerzami, a mianowicie: z Hińczą z Rogowa, z Piotrem Kurowskim, z Wawrzyńcem Zarembą z Kalinowa, z Janem Kraską, z Janem z Koniecpola oraz z braćmi: Piotrem i Dobiesławem ze Szczekocin (czterech pierwszych pojmano i uwięziono, trzech pozostałych zbiegło). „Dziwią się niektórzy – konkludował Miechowita – jakim sposobem mogła kwitnąca młodziuchna królowa zostać matką od zgrzybiałego starca”. Cały ten wywód wybitnego historyka, wraz ze wszystkimi szczegółami dotyczącymi tajemnic rodu jagiellońskiego oraz prawomocności następstwa tronu, został starannie usunięty z pierwszego i kilku kolejnych wydań *Kroniki Polskiej*.

Jak z tych dwóch przykładów można wnosić, cenzura wówczas była kościelna oraz kanclerska, państwowa i miała charakter lokalno-doraźny, na ogół niezbyt dotkliwy (i niekiedy tylko stymulowany interwencjami ambasadorów obcych mocarstw). Ostatnim aktem prawnym dawnej Rzeczypospolitej w tej materii było uchwalenie przez Sejm Czteroletni Praw kardynalnych 5 stycznia 1791, które w art. XI gwarantowały wolność głosu każdemu obywatelowi (tj. całemu stanowi szlacheckiemu) pod ewentualną sankcją sądu. Owa pierwsza formalnoprawna gwarancja wolności słowa pozostała właściwie jedynie na papierze, bowiem już w dwa miesiące później konfederaci targowiccy przywrócili działalność cenzury, a ościenne państwa rozciągnęły własną jurysdykcję (obejmującą oczywiście i cenzurę) nad przejmowanymi terenami polskimi.

Z trzech wariantów instytucji kontroli, jakim poddane było piśmiennictwo polskie – austriackiej, pruskiej i rosyjskiej – niewątpliwie najbardziej wyrafinowaną i w konsekwencji najbardziej dotkliwą w skutkach była cenzura rosyjska. Ona też stworzyła formy nacisku i kontroli, z których korzystać będzie po drugiej wojnie światowej komunistyczna cenzura w Polsce. Pozostająca zaś pod zasięgiem jej władzy literatura polska wypracowała formy oporu, które zachowały swą skuteczność także w powojennym czterdziestopięcioleciu. Toteż na te właśnie zjawiska chciałbym teraz zwrócić uwagę.

W guberniach Królestwa Kongresowego wszystkie druki podlegały kontroli rosyjskiej cenzury, która łączyła w sobie cechy dotychczasowego systemu cenzury prewencyjnej, utrzymywanego jako zasada, z elementami cenzury represyjnej i (w praktyce) nakazowej. Ogólnie biorąc cenzura książek była ostrzejsza od prasowej, surowszej cenzurze podlegały też wydawnictwa dla ludu oraz teksty literackie z oprawą muzyczną. Z książek wydanych poza granicami Królestwa całkowitemu zakazowi rozpowszechnienia podlegały m.in. te, które zachęcały młodzież do pracy nad wskrzeszeniem Polski, które wymieniały zachodnie gubernie imperium jako ziemie polskie (np. „nasza Ukraina, Wołyń i Podole” w powieści Orzeszkowej *Ostatnia miłość*), bądź sugerowały polskość jakichkolwiek ziem w granicach Cesarstwa („gdzie bądź na ziemi polskiej”). Nie oszczędzano dzieł naukowych i specjalistycznych, jeśli uznano je za przesiąknięte ideami patriotycznymi (w rodzaju *Szkoły polskiej gospodarstwa społecznego* J. Supińskiego). W wydawnictwach religijnych skrupulatnie wykreślano (z obawy przed wydzwiewkiem politycznym) modlitwy, w których Matka Boska była nazwana „Królową Polski”, a także modlitwy „za ojczyznę” i „za więźniów”.

Zarówno nazwę „Polska”, jak przymiotnik „polski” rygorystycznie eliminowano z użycia i zastępowano przez określenia „krajowy” lub „nasz”. W latach szczególnie zaostrej cenzury (1867, 1873) na liście zabronionych wyrazów znalazła się także „ojczyzna”. Usuwano też nazwy narodowych godności, elementy muzyki, stroju, obyczajów („konfederatka, kontusz, karabela”), „króla” nakazano zaś zamieniać na „księcia”. Można powiedzieć, że strategicznym celem tych zabiegów było wyeliminowanie z języka (a w konsekwencji ze świadomości) wszelkich przejawów polskości; usunięcie nazwy „Polska” miało doprowadzić do zaniku pojęcia, a w rezultacie do zatarcia poczucia odrębności narodowej. Polityka językowa dostosowywała się w ten sposób do politycznego *status quo*, gdzie nawet oficjalna nazwa „Królestwo Polskie” zastępowana była przez zalecane określenie „Priwislanskij Kraj”.

Na owo eliminowanie wszelkich przejawów polskości społeczeństwo odpowiedziało bojkotem rosyjskości w sferze życia codziennego, obyczajowego i towarzyskiego; pisarze zaś – wyrugowaniem wszelkich przejawów obecności Rosjan w środowisku, które poza tym wnikliwie opisywali. O ile można sądzić, była to praktyka w pełni aprobowana

przez czytelników. Spośród wielu autorów powieści realistycznych opublikowanych w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX w. chyba jedynie Reymont jako autor *Ziemi obiecanej* został skrytykowany za to, że ukazał nieprawdziwy obraz wielkiego fabrycznego miasta w Królestwie Polskim. Symptomatyczne jest wszakże, iż zarzut ten postawił mu Roman Dmowski, znany zwolennik współpracy polsko-rosyjskiej, w recenzji drukowanej w „Przeglądzie Wszechpolskim” (1899 nr 2), a więc poza granicami Królestwa, pisząc, że Reymont przedstawił w swej powieści Polaków, Niemców i Żydów, pominął natomiast Rosjan, chociaż to oni byli właśnie wówczas faktycznymi administratorami Łodzi. Lecz podobny zarzut można by postawić wielu innym, zresztą najwybitniejszym, pisarzom: Orzeszkowej, Prusowi, Sienkiewiczowi, Berentowi czy Żeromskiemu.

Krótko mówiąc, na represje carskie społeczność polska odpowiedziała bojkotem (który stał się swego rodzaju sposobem na życie, patriotycznym obowiązkiem), na cenzuralne restrykcje – wyrugowaniem Rosji i Rosjan z pola swego widzenia. Na płaszczyźnie literackiej oznaczało to wyeliminowanie Rosjan jako potencjalnego przedmiotu opisu. W sferze życia codziennego natomiast przyniosło ograniczenie albo wręcz wstrzymanie się od wszelkich z nimi kontaktów. Przekaz zaś zakazanych treści (politycznych, patriotycznych, narodowych) – w sytuacji istniejących ograniczeń (oraz idących za nimi represji) nakładanych na swobodę wypowiedzi – dokonywał się dzięki wypracowaniu szczególnego „ezopowego” języka czy stylu, któremu porozumienie z krajowym czytelnikiem zapewniało nośność, trwałość oraz skuteczność oddziaływania. Jak pisała Eliza Orzeszkowa w liście do tłumaczki *Nad Niemnem*, Malwiny Blumberg, w 1887 roku:

Żadnej daty i żadna rzecz, tycząca się narodowych walk i cierpień, po imieniu nie nazwana. Jest to, można powiedzieć, styl więzienny: na to słowo tyle zdarzeń, na tamto tyle, taki znak na to pojęcie, na tamto inny. I rozumiemy się – autor z czytelnikami – wybornie.

3. Język ezopowy można by najogólniej określić jako taki sposób formułowania wypowiedzi, przy którym treści – często moralizujące lub satyryczne – nie są wysłowione bezpośrednio, lecz występują pod postacią alegorii, symboli lub wieloznacznych fabuł. Ezopowym językiem posługiwała się często poezja okolicznościowa dawnej Polski i publicystyka polityczna, zwłaszcza jednak korzystała

z niego chętnie literatura poddana silnym ograniczeniom cenzury. Powstanie i trwałość tego szczególnego języka wymuszone bywały zazwyczaj określonymi warunkami historycznymi; w tym w szczególności ostro egzekwowanego zakazu mówienia (tzn. publicznego mówienia i pisania) na pewne tematy, przy czym działająca cenzura posiada zazwyczaj szczegółowe wykazy tych spraw, a także słów, które nie mogą paść ze sceny czy ujrzeć druku. Można go traktować jako odmianę alegorycznego kodu, w którym warstwa figuralnych znaczeń ma stworzyć rodzaj hermetycznej osłony ukrytego przed okiem cenzora przekazu, stabilność zaś kodu i kompetencja lekturowa odbiorcy (wyposażonego w klucz interpretacyjny) zapewnia czytelność zaszyfrowanej treści.

Ogólnie biorąc, wyróżnić można trzy typy artystycznych strategii, służących przekazywaniu „zakazanych” treści patriotycznych, polityczno-narodowych. Pierwsza polegała na ominięciu ograniczeń cenzuralnych dzięki wyborowi tematu historycznego oraz gatunku powieści historycznej, uznanego przez cenzurę za stosunkowo „niewinny”. Z tego właśnie powodu powieść historyczna – wbrew wskazaniom europejskich teoretyków pozytywnej filozofii i literatury – rozwinęła się tak bujnie w literaturze pozytywistycznej. Tą metodą np. Walery Przyborowski powieść pt. *Upiory*, poświęconą powstaniu styczniowemu, osadził w realiach hiszpańskich; Warszawa stała się Bilbao, Krakowskie Przedmieście – Madryckim Przedmieściem, a Traugutt – niejaki Bona Fide. Podobne intencje kierowały Kraszewskim, Sienkiewiczem czy Orzeszkową, wybierającym tematykę antyczną (czy, w ogólności, historyczną) i motyw oporu „przeciw imperialnej potędze”.

Strategia druga artystyczno-perswazyjnych działań pisarzy polegała na wykorzystaniu sygnałów ingerencji cenzuralnych (rzeczywistych bądź „autocenzuralnie” zakładanych) jako wtórnego i specjalnego znaku dodatkowego przekazu. Czytane w kodzie ezopowego języka wykreślenia cenzury, sygnalizowane np. wielokropkiem, nabierały charakteru retorycznej figury elipsy (przekazującej informację poprzez celowe jej ominięcie). Z podobną strategią mamy do czynienia wszędzie tam, gdzie np. ingerencja cenzury spowodowała zastąpienie przymiotnika „polski” zaimkiem „nasz” oraz rzeczownika „Polska” słowem „kraj”. W kontekście ezopowego języka określenia te nabierały charakteru celowych zabiegów retory-

cznych; np. antonomazji (rozumianej tu jako zastąpienie imienia własnego epitetem lub peryfrazą) oraz ewokowały wtórnie odpowiedni literacki kontekst patriotyczny (w rodzaju *Pieśń o ziemi naszej* W. Pola czy poezji Lenartowicza). Można by powiedzieć, że w ramach tej strategii ogólnie przyjętą taktyką było dążenie do odzyskania utraconych pozycji i przekształcenia w polityczny przekaz zabiegu, który miał służyć właśnie wyeliminowaniu wszelkich politycznych przekazów.

Z trzecim typem strategii pisarskiej mamy natomiast do czynienia wszędzie tam, gdzie dochodzi do specjalnego ukształtowania stylistycznego wypowiedzi, które uzyskują rangę metafor, alegorii czy symboli patriotyczno-politycznych treści. Taki charakter ma np. nader częste, niemal obiegowe, określenie powstań i ich skutków jako „burzy” i „nieszczęścia”. Oto przykład innej peryfrazy, zaczerpnięty z *Anastazji* Elizy Orzeszkowej: „(...) na wojnę był wyszedł, a potem lata dość długie krainę osobliwą, daleką i białą zamieszkiwał”. W zdaniu tym nie pojawia się słowo „powstanie”, ani też „zesłanie” czy „Syberia”; dwa ostatnie określenia natomiast zostały peryfrastycznie zastąpione przez wymienienie cech miejsca pobytu bohatera. Znamienne dla peryfrazy omówienie pozwala bowiem przemilczeć czy opuścić te wyrazy i pojęcia, które z punktu widzenia cenzury okazałyby się z pewnością „nieprawomyślne”. Semantyczne zaś cechy ezopowego mówienia, zrealizowanego w literackiej wypowiedzi, zachęcają do wszczęcia inferencyjnego procesu interpretacyjnego prowadzącego do uzupełnienia brakujących informacji o historycznych i politycznych wydarzeniach.

Stosownie do ogólnych wyznaczników tekstów alegorycznych, jak też właściwej alegorezie metodyki ich odczytywania, w interpretacjach wypowiedzi ezopowej wszystkich wspomnianych rodzajów daje się zauważyć skłonność do przydawania dwuplanowości semantycznej tego typu konstrukcji funkcji różnicowania odmiennych – co do zakresu wymaganej wiedzy – typów odbioru. Wedle tego, nieco „życzeniowego” sposobu myślenia, *sensus litteralis*, oparty na znaczeniach bezpośrednich, oczyszczonych z wszelkich patriotyczno-politycznych treści, przeznaczony był zasadniczo dla (dość naiwnie pojmanego) cenzora; drugi szereg znaczeniowy natomiast, alegoryczny *sensus spiritualis*, adresowany miał być wyłącznie do (domyślnego i kompetentnego) polskiego czytelnika, z którym autor-patriota zawarł kulturalno-narodowe przymierze.

Ta prostoduszna wizja harmonijnego współistnienia funkcji kontrolnej, sprawowanej przez instytucję cenzury, z komunikacyjnymi zadaniami literatury nieczęsto jednak znajdowała potwierdzenie w historycznoliterackiej rzeczywistości. W istocie, cenzor mógł nie rozumieć znaczeń nie pojawiających się *explicite*. Mógł też udawać, że nie rozumie ich drugiej, politycznej, warstwy. Można też zaryzykować trzecią hipotezę. Cenzorowi jako państwowemu urzędnikowi mogło wystarczać, że zabronione określenia i tematy nie pojawiały się w bezpośrednich sformułowaniach; w tym przypadku główną przyczyną zezwalania na druk książek tego rodzaju była nie tyle przemyślność pisarzy, co przekonanie cenzora o nieszkodliwości takich konstrukcji i całej literackiej „zabawy w konspirację”.

Biorąc rzecz ogólnie, wypada poprzestać na przesadnie może ostrożnej konstatacji. Zarówno na strategii pisarskiej, jak i na strategii cenzorskiej decydujący wpływ miała wielka ilość trudnych do przewidzenia zmiennych, które – w praktyce – zmuszały obie strony do stosowania rozwiązań indywidualnych, nie zawsze zgodnych z wyjściowym schematem, a niekiedy nawet odwracających modelowy układ ról: pisarz (lub jego redaktor czy wydawca), uprzedzając spodziewane ingerencje, wprowadził wewnętrzną cenzurę; cenzor zaś bywał idealnym czytelnikiem, rozszyfrowującym najłżejsze i najchytrzej formułowane aluzje; czytelnik natomiast popadał w jedną z dwu skrajności – stosując ezopowy kod odczytywania do dzieł w ogóle z niego nie korzystających, bądź przeciwnie; zadowalał się poziomem literalnym, nie widząc powodu doszukiwania się wszędzie politycznych treści. Nie ulega wszakże wątpliwości, że w każdym z tych, wchodzących w grę, przypadków istnienie cenzury oraz jej – i faktyczna, i możliwa – działalność prowadziła do naznaczenia specyficznym piętnem charakteru całej literatury.

4. Świadomość tego stanu rzeczy, tzn. świadomość, że w literaturze powstałej w cieniu cenzury, by posłużyć się frazą Mickiewicza: „myśli i natchnienia/Wyglądają z wyrazów jak z za krat więzienia” stała się – bodaj po raz pierwszy – przedmiotem krytycznej refleksji pisarzy i krytyków młodopolskich. Zainicjowano bowiem wówczas właśnie naukowe badania nad historycznymi przejawami funkcjonowania instytucji politycznej kontroli (od staropolszczyzny po współczesność). Wszczęto także krytyczną analizę krótko- i długotrwałych skutków, jak pisał Antoni Potocki w *Polskiej literaturze współczes-*

nej, „wpływu cenzury na styl literatury naszej (...) oraz na sposób symbolicznego i pełnego porozumień koncyptowania tej doby”. Podejmując to zadanie, wskazywano nie tylko na pozytywne, lecz także na negatywne artystyczne i poznawcze konsekwencje tego rodzaju „ingerencji czynnika politycznego w sprawy literatury”, którymi było zwłaszcza, zdaniem Potockiego, powstanie m.in. szczególnej odmiany literatury „cenzuralnej”, naznaczonej banalnością myśli („nałóg zdawkowości i ogólników”) i konwencjonalnością wyrazu (autor „wypowiada się «...» cenzuralnie, reszta – w wielokropku. Wielokropek jest masonskim znakiem”). W opinii krytyka literatura ta, stosując „dwojaką miarę prawdy”, prowadziła do „niwelacji” jej poziomu oraz niebezpiecznej relatywizacji nie tylko literackich wartości.

W strategiach gry z cenzurą literatury polskiej czasów zaborów można zauważyć – upraszczając rzecz maksymalnie – nieco odmienne dominanty w poszczególnych okresach. Specyfikę sytuacji literatury romantycznej określa przede wszystkim to, że jej najwybitniejsza część tworzona i upubliczniana była zasadniczo poza zasięgiem zaborczej cenzury, a dopiero jej wydania krajowe podlegały politycznej kontroli – co m.in. pozwalało śledzić skalę i rodzaj cenzorskich ingerencji. Zupełnie inna pod tym względem była sytuacja piśmiennictwa pozytywistycznego, w swej zasadniczej części tworzonego z myślą o publikacji w podlegających cenzurze wydawnictwach krajowych. To zaś skazywało ją na przyjęcie reguł narzucanych przez zaborcze instytucje kontroli oraz kultywację strategii ezopowego mówienia. Jak łatwo zauważyć, w tym przypadku cenzura przestaje stanowić zewnętrzne niebezpieczeństwo ingerencji dla tekstu uprzednio integralnego, staje się natomiast stałym czynnikiem oraz ważnym wewnętrznym wymiarem wszystkich faz komunikacyjnego procesu: tworzenia, semantycznej budowy, a także lektury utworu literackiego.

Widziana w tej perspektywie twórczość młodopolska odznacza się przede wszystkim znacznie większą różnorodnością technik i strategii omijania cenzuralnych ograniczeń: pisarze korzystają sporadycznie z możliwości publikacji integralnych wersji w zagranicznych wydawnictwach, które następnie nielegalnie kolportowano w kraju; zasadniczo jednak publikują w wydawnictwach krajowych, godząc się na ograniczenia rekompensowane udanymi chwytami ezopowego porozumienia z odbiorcą; nierzadko wszakże również publikują, równoległe dwie wersje – bardziej okrojona przez cenzurę rosyjską oraz bliższą autor-

skim intencjom, w liberalniejszym w tym względzie zaborze austriackim. Jeśli mimo wszystko szukać by cech specyficznych sytuacji tej literatury, to chyba w rozwoju osobliwego, symbolistycznego wariantu ezopowego języka, tzn. takiej budowy semantycznej tekstu, w której ezopowy przekaz stanowił jedną z wielu możliwych (acz równie słabo uprawomocnionych) wykładni złożonej, a przy tym zasadniczo niejasnej czy nieokreślonej, symboliki pojęciowej dzieła.

Dzięki interpretacyjnej inwencji wyrafinowanych intelektualnie czytelników (oraz obowiązywaniu w tym kręgu ezopowego kodu porozumienia z odbiorcą) nawet najbardziej „oderwane od życia”, „artystowskie” utwory tego rodzaju uzyskiwały nierzadko wyraźną polityczną intencję i patriotyczne znaczenie. Dobrym tego przykładem może być świadectwo recepcji tak typowego dla alegoryczno-symbolistycznej poetyki młodopolskiej utworu, jak *Skarb* L. Staffa. W lekturze młodego Henryka Elzenberga, zanotowanej w *Kłopotcie z istnieniem* pod datą 28. VI. 1912, niejasny sens tytułowego symbolu podlegał łatwemu rozszyfrowaniu za sprawą aktualizującego osadzenia owego „czysto” autonomicznego dzieła sztuki w kontekście ówczesnej sytuacji politycznej:

Skarb to oczywiście ojczyzna. Utwór sławi ideę ojczyzny wbrew krytyce kosmopolitów i tych, którzy myślą utylitarne [...] Ojczyzna to „świętynia”, lud to „kamienie”, z których się świątynię buduje, i nie ma co „kamienia pytać o wolę”. Hart, w który [Staff] wyposażył swych bohaterów jest nieludzki: to już nie charaktery, to naciągnięte sprężyny. [...] Ale *Skarb* czyta się chętnie w chwili, gdy jedno Koło Polskie – to w Petersburgu – kamie głosuje za pół miliardem na flotę wojenną rosyjską, a drugie – to po tej tu stronie – cofa już powziętą uchwałę w sprawie językowej dlatego, że minister austriacki zaoponował. Ci, którym się to nie podoba, pocieszają się Strażnikiem Niezłomnym.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku cenzura – jakkolwiek nieporównywalna z carską ani co do charakteru, ani do zasięgu czy mocy – bynajmniej nie znikła w dwudziestoleciu międzywojennym. Dotykała, co prawda, przede wszystkim anarchizujących, lewicujących lub komunizujących pisarzy awangardy (Jasińskiego, Sterna, Wata, Peipera, Czuchnowskiego), lecz nie omijała też twórców zbliżonych do rządzącego obozu sanacji (m.in. ofiarą jej padły felietony Antoniego Słonimskiego oraz jeden z najwybitniejszych utworów międzywojennej polskiej literatury – *Bal w Operze* Juliana Tuwima). Kwestie te jednak wypadnie z konieczności pominąć, podobnie jak okupacyjną cenzurę niemiecką i rosyjską w okresie drugiej wojny, by móc

przejsć do krótkiej charakterystyki cenzuralnych ograniczeń literatury polskiej w ostatnim, powojennym okresie.

5. Przypomniałem tu obszerniej kontekst XIX-wieczny, gdyż, w moim przekonaniu, uchwycenie strategii zarówno cenzorskiej, jak pisarskiej w okresie Polski Ludowej nie może być w pełni zadowalające bez przywołania tradycji w tej mierze kluczowej; tzn. wzorów cenzury carskiej oraz literackich technik oporu pisarzy XIX-wiecznych. To one bowiem dostarczyły podstawowych modeli zachowań pisarzy wobec narzuconej władzy, one też określiły wyjściowy charakter relacji między literaturą a polityką. Spróbujmy zatem odnieść poczynione tam rozróżnienia – cenzuralnych represji, bojkotu oraz odmian mowy ezopowej – do literatury powojennego czterdziestopięciolecia.

Eliminacji z druku przez cenzurę podlegał przede wszystkim znaczny obszar wiedzy historycznej, związany z represjami sowieckimi wobec społeczeństwa polskiego (tematyka martyrologiczna, wojenna, powstańcza, łagrowa, polityczna), a więc ten kompleks zagadnień, który decydował o tożsamości kulturalnej i mentalnej narodu. A ponadto: współczesna literatura emigracyjna, światowa klasyka antykomunistyczna, pisarze w jakimś okresie i z jakichś względów nieprawomyślni oraz ogromny i zmieniający się w czasie zespół tematów, sformułowań, poglądów, których zasady doboru jak też techniki eliminacji uprzytamnia *Czarna księga cenzury*, czyli zespół dokumentów cenzury z lat 1974-1977, wywieziony za granicę przez pracownika cenzury Tomasza Strzyżewskiego i opublikowany w Londynie w 1977 roku. W okresie szczególnie nasilonej kontroli, tzn. w latach 1949-1955, nawet brak publikacji pożądanej wypowiedzi mógł stać się powodem zamknięcia pisma (co stało się zresztą udziałem „Tygodnika Powszechnego” w 1953). Są to rzeczy znane, a nadto, jak myślę, typowe dla działalności urzędów kontroli we wszystkich krajach dawnego obozu demokracji ludowych.

O bojkocie komunistycznej władzy trudno mówić w sensie ścisłym (tzn. takim, który by uzasadniał porównanie z bojkotem Rosjan przez Polaków w okresie zaborów), wyjąwszy pewien okres po wprowadzeniu stanu wojennego, kiedy to bojkot kontrolowanych przez władzę środków przekazu istotnie stał się faktem, tzn. przybrał charakter masowy, zorganizowany i skuteczny; obejmował też nie tylko twórców

kultury, lecz i jej odbiorców – czytelników odsyłających pewnym pisarzom książki, czy widzów wygwizdujących aktorów i muzyków lub odmawiających zbiorowo uczestnictwa w spektaklach i koncertach.

Wreszcie język ezopowy. Ogólnie biorąc stanowi on trwałą i ważną składnik całej literatury w tym okresie, z wyłączeniem być może tylko jej fazy socrealistycznej (ze względu na wyjątkowo silne naciski cenzuralne oraz charakter doktryny, która nie dopuszczała alegoryczno-symbolicznych form ekspresji). Bardzo popularne były, podobnie jak w XIX wieku, historyczne parable i alegorie, uprawiane szczególnie chętnie w tzw. okresie „odwilży” (po 1956 roku). Oto przykłady: *Sir Tomasz More odmawia* Hanny Malewskiej, alegoryczne opowiadania Andrzejewskiego i jego powieść *Ciemności kryją ziemię*, tryptyk dramatyczny Jerzego Broszkiewicza *Imiona władzy*, powieści Jacka Bocheńskiego *Boski Juliusz* i *Nazo poeta*, proza J. J. Szczepańskiego, a także podobnego rodzaju utwory analizujące mechanizmy wydarzeń marca 1968, w rodzaju najgłośniejszej z nich – *Mszy za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego. Natomiast technika druga – wykorzystywanie ingerencji cenzorskich dla przekazu zakazanych treści – była stosowana rzadko (dla małej swej skuteczności i czytelności). Jest ona jednak bardzo znamieną dla literatury publikowanej w latach osiemdziesiątych, co prawda głównie z tego powodu, że ostatnia ustawa o cenzurze z 1981 roku gwarantowała możliwość specjalnego zaznaczania ingerencji cenzorskich wraz z podaniem odpowiedniego paragrafu naruszonego rzekomo prawa.

Niewątpliwie najbardziej wartościowe artystycznie rezultaty przyniosła technika trzecia – wypracowania specjalnego zespołu środków stylistycznych dla przekazu zakazanych treści polityczno-historycznych. Skala rozwiązań jest tu bardzo duża. Może to być abstrakcyjno-groteskowy styl Sławomira Mrożka, który często osiąga polityczną aktualność dzięki ostentacyjnemu odżegnaniu się od takich intencji, jak w znanej przedmowie do *Policji*:

Sztuka ta nie zawiera niczego poza tym, co zawiera, to znaczy nie jest żadną aluzją do niczego, nie jest też żadną metaforą i nie trzeba jej odczytywać.

Może to być też jawnie dialogujący z XIX-wieczną tradycją, a także ze współczesnym sobie cenzorem, styl Tadeusza Konwickiego z *Kalendarza i klepsydry* i, zwłaszcza, *Nowego świata i okolic*. Wielkim kła-

sykiem w tej kategorii jest niewątpliwie Zbigniew Herbert, którego cała twórczość ma właściwie alegoryczno-ezopowy charakter, a tom *Raport z obłązonego miasta* jest wzorcową, monumentalną realizacją artystyczno-ideowych możliwości tego typu pisarstwa.

Ten rzut oka na powojenną literaturę z perspektywy XIX-wiecznych kryteriów pozwala sobie uprzytomnić, że nie obejmują one przynajmniej dwóch ważnych zjawisk, które jako nowe, nie mieszczące się w dawnych klasyfikacjach, są szczególnie istotne jako specyficzne właśnie dla literatury ostatniego okresu. Pierwsze to k r y t y k a n o w o m o w y, prekursorsko zainicjowana przez Mrożka (w jego wczesnych satyryczno-groteskowych utworach z późnych lat pięćdziesiątych), rozwinięta do rozmiarów podstawowej strategii poetyckiej przez poetów pokolenia 68 (przede wszystkim Barańczaka i Krynickiego), a następnie szeroko stosowana i instrumentalizowana jako wyjściowy idiom stylistyczny przez młodych prozaików i powieściopisarzy aktywnych pisarsko w okresie stanu wojennego. Drugim specyficznym i nowym zjawiskiem było powstanie niezależnego obiegu wydań i c z e g o w połowie lat siedemdziesiątych i jego gwałtowny rozwój w latach osiemdziesiątych. Ruch ten nie tylko poszerzył możliwości upowszechniania literatury, lecz przede wszystkim radykalnie zmienił tej literatury uwarunkowania oraz kryteria oceny – szacowanej odtąd ze względu na realną możliwość swobodnej, pozacenzuralnej wypowiedzi.

Dość zapoznanym, a na pewno niedocenionym prekursorem tego ruchu jest Janusz Szpotański, autor licznych poematów satyrycznych, w których dowcip łączył się z przenikliwością polityczną, celnością obserwacji psycho-socjologicznych oraz solidnym warsztatem poetyckim. Kolportowane w maszynopisach, odtwarzane na taśmach w formie śpiewanych oper, a także wykonywane w prywatnych mieszkaniach przez samego autora – *Cisi i Gęgacze*, *Targowica czyli Opera Gnoma*, *Caryca i Zwierciadło*, *Towarzysz Szmaciak* – były pierwszym bodaj objawem niezależnej aktywności artystycznej, spełniającej się całkowicie poza zasięgiem cenzury i kontroli. Najpełniejsze wydanie utworów Szpotańskiego ukazało się nakładem londyńskiego „Pulsu” w 1990 roku. Było to jednak za późno, by zapewnić mu należną popularność w szerokich kręgach czytelniczych, zainteresowanych wówczas raczej przekładami zachodniej literatury, zwłaszcza śmiałej obyczajowo oraz sensacyjno-szpiegowskiej. Tak więc pozostał Szpotański prekursorem,

czy raczej zapoznanym klasykiem, polskiej nieoficjalnej literatury satyryczno-politycznej.

6. W powyższym przeglądzie, przeprowadzonym w telegraficznym skrócie, starałem się pokazać, że długoletnia aktywność instytucji i urzędu cenzury nadała charakterystyczne z n a m i ę polskiej literaturze jako całości, co widać wyraźnie nie tylko na przykładach XIX-wiecznych, lecz w nie mniejszym stopniu w twórczości powojennego czterdziestopięciolecia. Konsekwencje działania politycznej instytucji kontroli, jak też motywowanego ich istnieniem użycia ezopowego języka nie ograniczały się jedynie do wyodrębnionego sektora problematyki oraz jednej z wielu literackich strategii – determinowały bowiem (tzn. kształtowały i deformowały zarazem) charakter całej literatury, cechy i kompetencje jej czytelników a także wyznaczniki i kategorie opisowo-wartościujące życia literackiego danego okresu.

P o p i e r w s z e, dominujący w polskiej literaturze język ezopowy nie ma postaci ustalonej i sformalizowanej; nie przybrał kształtu wypracowanego w pełni kodu alegorycznego, wykorzystywanego zgodnie z pewną „umową” obowiązującą między pisarzami a publicznością, lecz zachował charakter fragmentaryczny, cząstkowy, zmienny (bo związany z historycznymi, politycznymi i kulturalnymi uwarunkowaniami danego obiegu literackiego), a także pasożytniczy – wobec tropologicznej natury języka oraz tradycyjnych konotacji kulturowych. Z tego powodu nie daje się on na ogół całkowicie „przełożyć” czy „zdeszyfrować” na spójne i skończone znaczenie alegoryczne. W konsekwencji jednak stał się czymś więcej niż tylko technicznym i historycznym środkiem pośredniego komunikowania, przenikającego przez istniejące instytucje kontroli; stał się mianowicie trwałym składnikiem indywidualnej poetyki.

Jakoż niektórzy pisarze (ci zwłaszcza, którym bliski jest w ogóle styl alegoryczny) stosują go także wówczas, gdy nie są skrępowani względami cenzuralnymi – jak Mroźek czy Herbert w twórczości powstałej poza Polską, czy po likwidacji cenzury. Wzmaga on niewątpliwie „literackość” dzieł (bo wzbogaca styl, pomnaża złożoność semantyki), co bywało niekiedy powodem do, wygłaszanych przez krytyków czy samych pisarzy, ironicznych pochwał cenzury, „zmuszającej” twórców do tego rodzaju objawów stylistyczno-semantycznej inwencji. W ogół-

ności jednak, jego użycie nadało literaturze polskiej trwałe z n a m i ę h e r m e t y c z n o ś c i i okazjonalności zarazem; znamię, które niezrządło utrudnia uchwycenie wymiaru znaczenia decydującego o historycznoliterackiej randze jakiegoś zjawiska, a niekiedy wręcz uniemożliwia poznawczy z nią kontakt czytelnikom nie dysponującym owym specjalnym rodzajem kompetencji.

P o d r u g i e, dominacja ezopowego sposobu odczytywania literatury w minionym okresie jej dziejów, naznaczonym obecnością instytucji kontroli, wywarła deformujący wpływ na semantykę tekstu literackiego, powodując jego nadinterpretację czy raczej p r z e i n t e r p r e t o w a n i e, w wyniku czego polityczno-aktualizujące znaczenie uzyskiwały także utwory powstałe zasadniczo bez takiej intencji (jak *Szachin-szach* czy *Cesarz* Kapuścińskiego). Alegorię, jak wiadomo, zawsze można dołączyć, jako że stanowić ona może nie tylko część podstawowego wymiaru semantyki tekstu, lecz także rodzaj suplementarnego systemu znaczeniowego, o który z zewnątrz uzupełnia się i wzbogaca jego wymowa, i który – jako kod lekturowy – zależy w decydującej mierze od jego przyswojenia, trwania i upowszechnienia w czytelniczej świadomości. Tak i w tym przypadku – lektury w ezopowym kodzie – sensory wtórne, wprowadzone z zewnątrz czy narzucone przez czytelników, współkształtując (jeśli nie determinując) oblicze tego rodzaju literackiego faktu, stawały się następnie trwałym komponentem sensu dzieła, mimo że nie pozostawały w żadnym bezpośrednim czy koniecznym związku z jego wewnętrzną budową.

P o t r z e c i e, samo istnienie instytucji cenzury – nie tylko aktywnie ograniczającej swobodę wypowiedzi, ale tworzącej, po prostu, rodzaj stałego układu odniesienia dla pisania, czytania i oceniania literatury – powodowało, że także twórcy, którzy nigdy nie lokowali swych zainteresowań ani ambicji w sferze problematyki historyczno-politycznej byli rozumiani w jej kategoriach. Prowadziło to niekiedy do oceny utworu z uwagi na to, o czym on nie mówił oraz ze względu na przypuszczalne przyczyny nieobecności określonych (ezopowych) technik i znaczeń. Nadawało to wyborom, dokonywanym przez „apolitycznych” pisarzy – nie zawsze usprawiedliwione – polityczne piętno fałszywej apolityczności, podejrzanego „azylu” czy raczej „rezerwatu” urzędzonego „w piekle” dla artystów, który skądinąd istotnie zapewniał im, jak pisał Herbert, „całkowitą izolację od piekielnego życia”, a był nie tylko aprobowany, lecz i oficjalnie dofinansowywany przez władzę.

Ci zaś z kolei, którzy omijając kontrolę cenzorską, wybierali publikowanie w nieoficjalnym, alternatywnym obiegu, ulegali częstokroć automatyzmowi konsekwencji raz powziętej decyzji, spychając swą twórczość – w – wysoko wówczas ocenianą – polityczną doraźność, publicystykę oraz kult jednoznaczności i jaskrawo dychotomiczną, czarno-białą skalę wartości. Oba zjawiska warunkowało, podsycało, a także uzasadniało powstanie (czy może odrodzenie w odwrotnej postaci) szczególnego rodzaju doktrynerstwa krytycznego, polegającego na szacowaniu utworu wedle wyłącznie jednego kryterium: z góry ustalonej „idealnej” zawartości literackiego przekazu.

Wzmiankowane cechy wpłynęły w dużej mierze na dominujący obraz polskiej literatury jako całości – w tym zwłaszcza jej charakteru i specyfiki – i to bez względu na obecność w jej dziejach nurtów i poetyk nie podległych wpływom mowy ezopowej i nie dających się wytłumaczyć w kategoriach pozytywnej czy negatywnej reakcji na działanie instytucji kontroli. Dzisiejsza sytuacja, acz ciągle nie przedstawia się jasno i trudno jeszcze mówić o w pełni wykrystalizowanych jej nowych, stabilnych parametrach, pozwala wszakże na zasygnalizowanie przynajmniej podstawowych tendencji w trzech wspomnianych wyżej zakresach (tj. instytucji i norm życia literackiego, preferencji czytelnich oraz dominant indywidualnych poetyk).

Tak więc w sferze instytucji i norm życia literackiego zniesienie cenzury pozwoliło nie tylko w krótkim czasie odrobić długoletnie zaległości (rozpowszechnić zakazane dotąd książki, spopularyzować wiedzę o kontrolowanych wcześniej obszarach historii), lecz – co równie ważne – wymusiło generalne przewartościowanie naszych postaw i oczekiwań wobec literatury (zwalniając ją z podejmowania patriotycznej misji przemycania „nielegalnych” idei), jak też wobec statusu i roli pisarza w normalnym nowoczesnym społeczeństwie (w którym jego poprzednia uprzywilejowana, „posłannicza”, pozycja byłaby niczym nie uzasadniona). Na współczesnym wolnym rynku idei pisarz musi już na własną rękę odbudowywać czy raczej projektować od nowa komunikacyjne więzi z czytelnikami; wydawca – tworzyć literacki rynek wedle innych niż dotąd zasad; całe środowisko zaś – współkształtować od podstaw instytucje życia literackiego kulturalnego.

Bezkompromisowa w mówieniu prawdy literatura niezależnego obiegu ma w tych warunkach znaczenie historyczne, w obu sensach tego sło-

wa. Alegoryczne powieści o tematyce historycznej interesują dziś pewnie wyłącznie historyków literatury starszego pokolenia, oswojonych niegdyś z ezopowym kodem. Ezopowy zaś styl, który zrosł się w świadomości czytelniczej z samym pojęciem i specyfiką polskiej literatury, kołacze się co prawda jeszcze w niej dalej, pozbawiony jest jednak wszelkiego dotychczasowego – politycznego, poznawczego, artystycznego – uprawomocnienia.

W dziedzinie preferencji czytelniczych najważniejszym wydarzeniem był niewątpliwie rozpad mitu „narodowego” porozumienia; fikcji jednomyślności polskich autorów z polskimi czytelnikami. Literacko-polityczna umowa o ezopowym komunikowaniu oparta była na założeniu narodowej zgody – w podstawowych kwestiach politycznych, światopoglądowych i aksjologicznych; ezopowy język wymagał bowiem jedynie właściwego odebrania, rozszyfrowania utajonego przekazu, a nie dyskusowania nad jego trafnością. Wyprowadzenie dyskursu politycznego na powierzchnię, także na powierzchnię tekstu, ujawniło niepewność jego dotychczasowych uprawomocnień oraz faktycznie istniejący pluralizm postaw, wymuszający ich wzajemną konfrontację, a zatem również konieczność podawania uzasadnień prezentowanych stanowisk, które nie mogą już odwoływać się do presuponowanej „powszechnej zgody”.

7. Na koniec chciałbym też zwrócić uwagę na pewne zmiany czy przemieszczenia w zakresie literackich stylów i strategii. Ogólnie biorąc, miejsce dotychczasowej dominanty – zajmowane przez zespół specjalnych chwytów szyfrowania informacji, budowania systemu aluzji i tropologicznych substytucji wielowarstwowych, głębinyowych znaczeń – wypełniane jest stopniowo, lecz zauważalnie, przez techniki eksponujące złożoność organizacji oraz semantyczną wartość powierzchniowego poziomu; przerzucające właśnie na niego ciężar „wieloznaczenia” utworu. Odpowiednio do tego, stosowany dotąd przy wprowadzaniu mowy ezopowej, tradycyjny, wertykalny wariant alegorii, oparty na opozycji powierzchni i głębi, znaczenia jawnego i ukrytego – wypierany jest coraz wyraźniej przez wariant alegorii narracyjnej, rozwijającej się wyłącznie z literalnych znaczeń i nie wymagającej dla swego odczytania w zasadzie żadnego zewnętrznego uzupełnienia. Najłatwiej dostrzec różnicę porównując konkretne teksty.

Dobrym przykładem pierwszego wariantu może być klasyczny w swym gatunku wiersz Herberta, długo publikowany bez tytułu, a zaczynający się od incipitu *Stoimy na granicy...* Jak świadczy historia recepcji tego utworu, zaszyfrowane w samym tekście ezopowe znaczenie okazało się na tyle trudne do odgadnięcia przez (również polskich) czytelników, że przez wiele lat pozostało w istocie całkowicie dla nich niedostępne, hermetyczne. Dopiero przywrócenie usuniętych przez cenzurę informacji – metatekstowej (w postaci tytułu: *Węgrom*) oraz pozatekstowej (w postaci daty: 1956) – pozwoliło nie tylko odczytać cały wiersz jako utwór poświęcony powstaniu węgierskiemu, lecz i odnieść poszczególne jego frazy i na pozór pozahistoryczną symbolikę do konkretnych politycznych wydarzeń i historycznych okoliczności (np.: „stoimy na granicy”, „wyciągamy ręce”, „i wielki sznur z powietrza / wiążemy bracia dla was”).

Drugi wariant natomiast – który reprezentować może wiersz również bardzo znany: Wisławy Szymborskiej *Głos w sprawie pornografii* – wskazuje na wejście tego typu dyskursu literackiego na drogę daleko idących przemian. Utwór ten, powstały w połowie lat osiemdziesiątych, a więc w ostatniej, schyłkowej fazie istnienia cenzury i zarazem użytkowania języka ezopowego, można traktować jako pożegnanie; nostalgiczno-ironiczne podzwonne, złożone w hołdzie „długim, nocnym rodaków rozmowom”, jak też dawnemu stylowi przekazywania ich wzniosłych a sekretnych sensów. Nie kryją się już one w tym przypadku pod zasłoną metaforycznych substytucji, lecz wynikają wprost z nader udanego wyzyskania zleksykalizowanej homonimii oraz idiomatyki „rozwiązłych” znaczeń literalnego poziomu, łączącej w dwuznacznej grze erotykę z polityką, swobodę seksualną ze swobodą myślenia, a w ogólności, można powiedzieć, „zdradziecki” charakter języka (demaskujący jego użytkownika) z „podstępnie” wykorzystaną techniką liryki roli. Zrozumienie wiersza – w tym i odczytanie „sekretniej” informacji o konspiracyjnym spotkaniu poświęconym politycznej dyskusji – nie wymaga wprowadzenia jakichś dodatkowych, pozatekstowych informacji z obszaru historii czy polityki, lecz jedynie ogólnego rozeznania w rzeczach literatury i tradycji kulturalnej oraz pewnej wprawy w wydobywaniu ogólniejszej wymowy utworu z osobliwej konfiguracji literalnych znaczeń. Głębia tekstu tego rodzaju mieści się, rzecz można, na zewnątrz utworu, a wszystkie sekrety ukryte są na jego bogatej powierzchni.

Z kolei fazę trzecią odchodzenia od ezopowej mowy i tradycyjnych zobowiązań literatury ilustrować może sztandarowy utwór „brulionowego” pokolenia – wiersz *Dla Jana Polkowskiego* Marcina Świetlickiego. Znaczenie tego utworu – w przyjętej tu perspektywie – polega przede wszystkim na sile wyzwalającego gestu sprzeciwu wobec gorsetu mowy ezopowej, spełniającej, co prawda, społeczne oczekiwania i powinności, lecz za cenę duchowego i artystycznego ubezwłasnowolnienia (naznaczenia piętnem „poezji niewolników”, nawet wiersze miłosne piszących „smoczymi literami”). Jak łatwo zauważyć, Świetlicki również posługuje się dwuplanową strukturą semantyczną – tu, w postaci ironicznej metaforyki poetyckiego dyskursu. Czyni to jednak dla ujawnienia owych wcześniej przemilczanych czy bagatelizowanych konsekwencji tak budowanego przekazu i w efekcie zmierza do odwrócenia tradycyjnej hierarchii między znaczeniem bezpośrednim a zaszyfrowanym – obstając zdecydowanie za mówieniem na swój sposób, we własnym imieniu i o prawdzie indywidualnego doświadczenia, a nie w charakterze „tuby” obowiązkowego przekazu społeczno-narodowo –religijnych treści zastygłych w zamkniętym repertuarze stale tasowanych klisz i stereotypów.

Wiersz Świetlickiego ma już prawdopodobnie zapewnione miejsce w historii współczesnej polskiej literatury jako ważny dowód przełomu w świadomości literackiej, który o „przełomowości” tej zaświadcza też samą strukturą wypowiedzi: proklamującej program nowej poezji w toku sarkastycznej polemiki, a także dramatycznego rozrachunku z powinnościami literatury, spełnianymi za pomocą mowy ezopowej. Jednakże współczesne dialogi z poetycką tradycją (nie)cenzuralnego „podwójnego mówienia” na tym jeszcze się nie kończą. Fazę czwartą – i jak dotąd ostatnią – dokumentować może pomysłowy *Akslop* Miłosa Biedrzyckiego, który pozwolił sobie na koniec przytoczyć jako utwór relatywnie najmniej znany:

Akslop, może to jakieś duńskie miasto
jestem tu przejazdem, co prawda na
nieco dłużej, bo ministrowie rolnictwa
usiedli na bańkach z mlekiem i zatarasowali
wszystkie szosy. zdążono mnie trochę rozwałkować
lokalnymi osobliwościami, jak Diwron
czy Cziweżór. kochałem tutejsze dziewczyny,
policja parę razy pogoniła mnie po
chodnikach. mieszkańcy są bardzo serdeczni,

namawiają, żebym został na dłużej. obiecuję
wam, gdziekolwiek będę, zawsze pamiętać będę
Akslop.

Wiersz Biedrzyckiego wart jest tu uwagi przede wszystkim jako reprezentatywne (a przy tym pełne świadomie kreowanej dezynwoltury) świadectwo duchowej swobody w kształtowaniu poetyckiego głosu i spojrzenia; nie zakłóconego już ani przez nakazy spełniania misji i obowiązku, ani przez poczucie resentymetu, ani wreszcie przez negację czy wolę sprzeciwu, choć opartego jeszcze na odniesieniu do owego tradycyjnego modelu literatury. Efekt uniezwyklenia spojrzenia poetyckiego zostaje tu osiągnięty tyleż dzięki przyjęciu poznawczej strategii „obcego”, co nader owocnemu użyciu klasycznego chwytu palindromu (polegającego w tym przypadku na odwróceniu układu literowego nazw własnych), który szyfrując rozwiązanie zagadki na powierzchni tekstu, buduje swój podwójny przekaz na jednym, prymarnym poziomie (językowo-napisowym) jego artystycznej organizacji. Wiersz ten traktuję jako przykład ostatniej fazy literackich dialogów z cenzurą w zaszyfrowanej mowie głównie ze względu na – niczym niemal skrępowaną i przez to zyskującą walor programowy – o d m i e n n o ś ć przyjętego punktu widzenia.

Ostentacyjne a zarazem żartobliwe zdystansowanie się wobec polskocentrycznej perspektywy i jej najwyższych wartości – „samoczynnej” identyfikacji z syndromem cech polskości i alegorycznym kodem ich odbioru – świadczy chyba dostatecznie wymownie o odległości przebytej drogi. Długi cień, jaki cenzura rzucała na polską literaturę, do tego typu utworów już nie sięga; jak wiadomo zresztą, upiory nie rzucają cienia. Wskazuje to na głęboko odmienną sytuację, zwłaszcza młodszych pokoleń, pisarzy i czytelników, nie tylko wolnych od konieczności brania pod uwagę konsekwencji istnienia cenzury, ale i z coraz większą trudnością zdolnych do uprzytomnienia sobie rozległości władzy tej dziwnej instytucji, której nazwa – że posłużę się chwytem Biedrzyckiego – zaczyna już brzmieć jak *aruznec*.

8. Dopowiedzmy jeszcze na zakończenie: w czasach takich jak dzisiejsze, literatura – z wielu, zrozumiałych przyczyn – zajmuje marginalną pozycję w hierarchii aktualnych społecznych potrzeb i zainteresowań. Pisarz zaś musi od nowa, i we własnym już tylko imieniu, walczyć o uwagę czytelników. Panuje ogólna nieprzejrzystość wa-

runków, niejednoznaczność sytuacji, niejednorodność czynników decydujących o kształcie twórczości. Rzec by można, że postkomunizm i posttotalitaryzm wszedł tu w osobliwą symbiozę z postmodernizmem i innymi post-izmami. Już same te niejednoznaczne, a po trosze i „pro-wizoryczne”, określenia wskazują dobitnie na świadomość głęboko przejściowego stanu literackiej i kulturalnej terażniejszości.

Tę świadomość odnaleźć można przede wszystkim w pisarstwie najwybitniejszych przedstawicieli z generacji, która weszła do literatury w późnych latach osiemdziesiątych, i stąd pewnie odznacza się ona tak intensywnym doświadczaniem wartości wolności – jako jeszcze świadoma zarówno zagrożeń, jak szans, a już pozbawiona tyleż obaw, co złudzeń. Być może więc właśnie od tej generacji oczekiwać można spełnienia tego, co najtrudniejsze – i co zarazem uzmysławia skalę i gruntowność dokonujących się przemian: – ukształtowania własnego idiomu literackiego mówienia, określenia od nowa charakteru polskiej literatury.

1990, 1995 r.

Wykorzystana literatura przedmiotu (wybór):

- S. Barańczak *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984.
- J. Baudoin de Courtenay *Kaprysy tłumicieli myśli ludzkiej*, Kraków 1903.
- J. Błoński *Cenzor jako czytelnik*, w tegoż: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995.
- F. Bostel *Zakaz Miechowity*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1884.
- K. Duszenko *Warszawscy pozytywiści i carska cenzura*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” t. XVIII, z. 3.
- J. Dużyk *Z dziejów cenzury w Krakowie w w. XV-XVIII*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie” 1956.
- J. Fijałek *Początki cenzury rewolucyjnej w kościele rzymskokatolickim w Polsce*, w: *Studia staropolskie*, Kraków 1928.

- S. Frybes *Reguły gry z cenzurą warszawską*, w: *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku*, cz. 2, red. S. Frybes, Wrocław 1987.
- N. Gąsiorowska *Wolność druku w Królestwie Kongresowym 1815-1830*, Warszawa 1916.
- M. Głowiński *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990.
- Tenże *Rytuał i demagogia. Trzyznaście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.
- S. Gorski *Z dziejów cenzury w Polsce*, „Biblioteka Warszawska” 1905, t. 4.
- F. Hoesick *Ze wspomnień o cenzurze rosyjskiej w Warszawie*, Warszawa 1929.
- M. Holquist *Corrupt Originals: The Paradox of Censorship*, „PMLA” vol. 109, January 1994.
- M. Inglot *Carska cenzura w latach 1831-1850 wobec arcydzieł literatury polskiej*, „Ze Skarbca Kultury” 1965 z. 17.
- L. Loseff *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, München 1984.
- I. Matuszewski *Zniesienie cenzury a literatura piękna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906 nr 2.
- A. Martuszevska *Porozumienie z czytelnikiem (o „ezopowym języku” powieści pozytywistycznej)*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, studia pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977.
- Taż *Pozytywistyczna mowa ezopowa w kontekście literackich kategorii dotyczących milczenia i przemilczenia*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 2.
- B. Mucha *Dzieje cenzury w Rosji*, Łódź 1994.
- *Perspectives on Literature and Society in Eastern and Western Europe*, ed. by G. A. Hosking and G. F. Crusing, London 1989.
- *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, pod red. J. Kosteckiego i A. Brodzkiej, t. 1-2, Warszawa 1992.
- A. Potocki *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1912.
- F. Ramotowska *Warszawskie komitety cenzury w latach 1832-1915*, w: *Warszawa XIX wieku. 1795-1918*, z. 2, Warszawa 1971.
- J. M. Rymkiewicz *Nie ma Polski, nie ma Rosji, nie było powstania*, referat na sesji poświęconej powstaniu styczniowemu, IBL PAN, Warszawa 1984.

- T. Syga *Te księgi proste. Dzieje pierwszych polskich wydań książek Mickiewicza*, Warszawa 1956.
- Z. Szelaąg *Literatura zabroniona 1832–1862. Zjawisko – rynek – rozpowszechnienie*, Kielce 1989.
- B. Szyndler *Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku*, Kraków 1993.
- *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*, wybór, przekład i oprac. M. Prussak, Warszawa 1994.
- M. Tobera „*Wesołe gazetki*”. *Prasa satyryczno-humorystyczna w Królestwie Polskim w latach 1905-1914*, Warszawa 1988.
- F. Thom *Drewniany język*, przeł. I. Bielicka, konsultacja i posłowie M. Głowiński, Warszawa 1990.
- J. Tretiak *Z dziejów rosyjskiej cenzury*, Kraków 1894.
- A. Tuszyńska *Rosjanie w Warszawie*, Paryż 1990.
- A. Wat *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1-2, przedm. Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, wyd. II popr., Londyn 1981.
- Tenże *Świat na haku i pod kluczem. (Eseje)*, oprac. K. Rutkowski, do druku przygotował G. Sowuła, Londyn 1985.
- *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, pod red. J. Maciejewskiego, Wrocław 1988.
- *Zapisy cenzury z lat 1948-1955*, „Regiony” 1996 nr 3.