

Piotr Perkowski

Pół wieku z cenzurą : przeypadek Tadeusza Konwickiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 97/2, 75-95

2006

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

PIOTR PERKOWSKI
(Uniwersytet Gdański)

PÓŁ WIEKU Z CENZURĄ PRZYPADEK TADEUSZA KONWICKIEGO

Jednym z najbardziej charakterystycznych rysów historii polskiej literatury powojennej była działalność cenzury. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, którego funkcjonowanie potwierdzał dekret z 5 VII 1946, towarzyszył polskiej literaturze nieustannie przez 45 lat istnienia PRL i wywierał niebagatelny wpływ na jej kształt. Jednak nie tylko urząd przy ulicy Mysiej w Warszawie zajmował się cenzurowaniem twórców.

Ścisły nadzór nad obiegiem książki w Polsce został ostatecznie ustanowiony pod koniec lat czterdziestych wraz z wprowadzeniem doktryny realizmu socjalistycznego i monopolizacją życia politycznego kraju. Przejęcie kontroli polegało w pierwszym okresie na wyeliminowaniu z rynku księgarskiego niezależnych wydawców i zastąpieniu ich dwudziestoma kilkoma wydawnictwami koncesjonowanymi, ściśle związanymi z aparatem władzy. Wśród szerokiego wachlarza mechanizmów kontrolnych występujących w Polsce powojennej należałoby wymienić autocenzurę praktykowaną przez twórców, działalność recenzyjną wydawnictw i redakcji, wpływ poszczególnych wydziałów Komitetu Centralnego PZPR na kształt tekstów oraz, kojarzony szczególnie złowrogo, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie i jego regionalne odpowiedniki.

Zjawisko autocenzury było efektem istnienia represyjnego i onnipotentnego mechanizmu kontroli. Wydawnictwa i redakcje podejmowały się cenzury prewencyjnej, zadaniem redaktorów było często uprzedzanie autorów, że takie lub inne sformułowania nie mają szans na akceptację cenzorów. Rola redaktorów sprowadzała się do negocjowania między urzędami cenzury a autorem – kolejnych partii tekstu. Komitet Centralny PZPR stanowił ostateczną instancję, do której mogli się odwołać zarówno cenzorzy, jak i redaktorzy, a czasem nawet i sami twórcy. Od decyzji kierownictwa partyjnego nie było odwołania. Trafiające do GUKPPIW maszynopisy były wcześniej oceniane przez samego autora, który zakładał podczas pisania, co można by uznać ewentualnie za niecenzuralne, a także przez pracowników wydawnictwa, przyjmujących rolę mediatorów.

W obrębie urzędu przy Mysiej kontrolą książek zajmowała się specjalnie wydzielona do tego celu komórka, zwana w latach sześćdziesiątych Departamentem Publikacji Nieperiodycznych, a od r. 1972 – Zespołem Publikacji Nieperiodycznych. Zespół Publikacji Nieperiodycznych GUKPPIW liczył w r. 1975, w chwili

największej biurokratyzacji cenzury, 36 pracowników, w tym 33 pracowników działalności podstawowej, czyli cenzorów. W skład jednostki wchodziło 7 kilkusobowych, sprofilowanych stanowisk pracy, a wśród nich stanowisko do spraw literatury pięknej. Zespół zatrudniał ludzi z wykształceniem prawniczym, ekonomicznym, socjologicznym, filozoficznym, historycznym, geograficznym, polonistycznym, zróżnicowanym ze względu na rozległą tematykę książek. Do roku 1955 w GUKPPiW obowiązywała kontrola trójfazowa. Cenzor czytał maszynopis i wyrażał zgodę na tzw. skład, czyli przygotowanie matryc drukarskich. Podczas drugiego etapu – kontroli właściwej – sprawdzano pierwsze wydruki, czyli tzw. szczotki, i udzielano zgody na druk. W fazie trzeciej czytano książkę w ostatecznej postaci i wydawano (lub nie) zgodę na rozpowszechnianie. Uproszczona kontrola dwufazowa w latach następnych obejmowała jedynie zgodę na druk i rozpowszechnianie¹.

Przedstawiony mechanizm kontrolny prowadził, co najgorsze, do wytworzenia w czytelnikach błędnego przeświadczenia, że autor myśli tak, jak zostało napisane w tekście. Ten „trzeci obieg literatury”, a więc szeroko pojmowana cenzura, terroryzował pisarzy przez prawie pół wieku, a przynajmniej aż do powstania drugiego obiegu, i znacznie wpłynął na charakter twórczości w PRL w ogóle². Śmiem twierdzić, że proza Tadeusza Konwickiego, jednego z najbardziej reprezentatywnych pisarzy tej epoki literatury polskiej, była wręcz kształtowana w nieustannym dialogu z cenzurą. Kolejne powieści Konwickiego noszą w sobie ślady ingerencji cenzorskich, są jednak przede wszystkim zapisem mowy ezopowej, za której pomocą autor starał się przemycić swoją, niezależną wizję partyzanckich zmagających w podwileńskich lasach oraz obraz szarej, przygnębiającej rzeczywistości PRL. Język powieści Konwickiego, jak rzadko którego prozaika powojennego, zawiera wiele pułapek zastawianych na pracowników redakcji i GUKPPiW. Zadaniem niniejszego tekstu jest prześledzenie tych pułapek i odtworzenie historii owych obustronnych zmagających rozgrywających się między dwoma biegunami systemu kontroli myśli – autocenzurą twórcy i interesami propagandy komunistycznej.

Rojsty, niedoszły debiut prozatorski Konwickiego, musiały poczekać na publikację 8 lat. We wstępie do pierwszego wydania z r. 1956 autor tłumaczył użycie pierwszoosobowej narracji w powieści. Zadaniem tej formy było po prostu prowokowanie czytelnika, ale w żadnym wypadku nie miała ona, zdaniem Konwickiego, sugerować, że powieść jest pamiętnikiem. Chociaż komentarz ten należy uznać za zgodny z prawdą (*Rojsty* pamiętnikiem z pewnością nie są), jednak żywiołu autobiograficznego w tym utworze jest dużo. „Żubr” to pseudonim partyzancki nie tylko Stanisława, ale i samego Konwickiego. Usytuowanie akcji w okolicach Wilna, rodzinne relacje Stanisława, czas pobytu w oddziałach leśnych, poszczególne opisy działań partyzanckich wskazują, że w fabule tej powieści jest wiele odwołań autobiograficznych. Chociaż cenzor nie mógł, oczywiście, liczyć

¹ Zob. Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej ANN), Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (dalej: GUKPPiW), sygn. 1451, k. 92–93. – A. Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972. Instytucja i ludzie*. Warszawa 2001, s. 106.

² Zob. S. K i s i e l e w s k i, *Przeciw cenzurze – legalnie (garść wspomnień)*. W: *Bez cenzury*. Wyd. 2, poszerz. Paryż 1987, s. 79. – J. H o b o t, „Trzeci obieg” literatury: Cenzor jako odbiorca poezji nowofalowej. „Teksty Drugie” 1998, nr 3.

nych z owych odwołań odczytać, na pewno miał świadomość, że powieść ta nie jest jedynie swobodną grą wyobraźni. Pod koniec lat czterdziestych w Polsce, gdy walki niepodległościowej właściwie już nie było, rozpoczynał się natomiast proces stalinizacji, taka kompetentna, precyzyjna i oschła relacja uczestnika partyzantki antykomunistycznej, osadzona silnie w jego biografii, mogła zostać odebrana jako zakamuflowane sprawozdanie z pola walki³.

Ponadto książka, w której pod pozorem krytyki przedstawionych opisów naprawdę starano się przemycić jakąś bardziej zrelatywizowaną ocenę działań Armii Krajowej, została napisana w niesprzyjającym klimacie politycznym. W roku 1948 wszelki niuans groził zbytnią pobłażliwością dla „zapłutych karłów reakcji”. Być może, bezpieczny komentarz, który nie pozostawiałby cienia wątpliwości co do „słusznej” waloryzacji, a co za tym idzie – do uporządkowania świata na zasadzie czarno-białej opozycji, zapewniłby Konwickiemu debiut powieściowy już w latach czterdziestych. Ostatecznie dopiero w r. 1956 cenzor był w stanie przymknąć oko na pewne „niedociągnięcia” *Rojstów*. W utrzymanej w chłodnym tonie recenzji pracownik GUKPPiW stwierdzał:

Reasumując: powieść, a szczególnie rozwiązanie powieści, odznacza się, powiedziabym, politycznym unikiem, zbytym obiektywizmem, wydaje się jednak, że nie dyskwalifikuje to *Rojstów* w całości. Nie uważałam tego za kwestię cenzorską⁴.

Tuż po ukazaniu się powieści w r. 1956 Ludwik Flaszen na łamach „Życia Literackiego” wyraził w odwilżowej recenzji zdziwienie, dlaczego ta jednostronna, tendencyjna w przedstawieniu racji stron książka w ogóle została wstrzymana przez komunistyczną cenzurę 8 lat wcześniej⁵.

Drugą powieścią Konwickiego odrzuconą przez cenzurę i opublikowaną po raz pierwszy również dopiero w r. 1956 na fali odwilży była powstała dwa lata wcześniej książka *Z obłąkanego miasta*. To utwór o charakterze politycznym i rachunkowym, który stanowił przejaw zwątpienia autora w stalinizm. W nim, podobnie jak w *Rojstach*, Konwicki starał się przedstawić diagnozę niespokojnych czasów, w których przyszło mu żyć. Owa diagnoza zawierałaby się w słowach wypowiedzianych przez głównego bohatera:

Jesteśmy krajem pozorów, świetnego, dynamicznego gestu okrywającego jałową inercję. Państwem, w którym tyle się dzieje, że nic się nie dzieje. Pokrzywdzeni przez wiatry historii, nazbyt wiele wysiłku poświęcamy prostowaniu nieustannemu⁶.

Bolesław Porejko odważnie opowiada swoje losy, losy człowieka pozbywającego się kolejnych złudzeń – najpierw w wileńskiej akowskiej partyzance, potem w kraju. Ocena tego okresu życia Bolesława przypomina tę zaprezentowaną w *Rojstach*. Chociaż wyraźnie zaznaczony jest przez narratora bezsens tamtych poczynań, krytykę przeprowadzono z perspektywy szerszej, filozoficznej.

Dla ówczesnych „odwilżowych” recenzentów nie do przyjęcia była tenden-

³ S. Burkot (*Uwikłany w historię*. W zb.: *W kręgu literatury Polski Ludowej*. Red. M. Stępień. Kraków 1975, s. 115–116) o narracji pierwszoosobowej w *Rojstach* napisał, że wykazuje ona cechy „wiernego protokołu”, zgodnie zresztą z modnymi wówczas w literaturze behawiorystycznymi tendencjami „opisywania z zewnątrz”.

⁴ AAN, GUKPPiW, sygn. 424 (31/36), k. 80–81.

⁵ L. Fla s z e n, *Spóźniony debiut*. „Życie Literackie” 1956, nr 29, s. 10.

⁶ T. K o n w i c k i, *Z obłąkanego miasta*. Warszawa 1956, s. 129.

cyjność tej prozy. Ludwik Flaszen nazywał Konwickiego „surrealistą dla racji wyższych”, którego „drapieżne, wysforowane w przyszłość książki kolejno żółkną w makulaturę”⁷. Surrealizm „z ludzką twarzą” wydawał się w kontekście Października szczególnie obrzydliwy, a sam Konwicki nie zdecydował się już nigdy na wznowienie tej książki. W podobnym tonie pisał w r. 1956 o tomie *Z obłązonego miasta* Waław Sadkowski:

Olśnienia, które jeszcze dwa lata temu zapierały oddech, dziś są konformistycznym banałem. Akty odwagi, które wtedy zwykło się zestawiać nieomal z Giordano Bruno, dziś wydają się egzaltowanymi wykrzyknikami na kartach pamiętników pensjonarek. Książki poczęte z przychylnym myśleniem, które zadziwiały w roku 1954, dziś rodzą się martwe i niewspółmierne do czasu⁸.

Nieadekwatność nowych idei politycznych zadecydowała o nieprzychylnym przyjęciu tej dziwnej powieści i wtrąceniu jej w niebyt artystyczny.

Dziura w niebie wydana została po raz pierwszy w 1959 roku. Stała się drugim, po pozostającej jeszcze pod wpływem doktryny realnego socjalizmu powieści *Z obłązonego miasta*, rozrachunkiem Konwickiego z epoką stalinizmu. Jak wspominał autor, książka ta była (w cudzysłowie) „próbą obrony stalinowca”, a więc obroną zachowania tożsamości i odpowiedzialności za swoje postępowanie, gdy wszyscy na fali odwilży błyskawicznie wyparli się własnej przeszłości⁹. *Dziura w niebie* to pozornie książka dla młodzieży. Jej głównym wątkiem jest rywalizacja dwóch grup chłopców o wzgórze, zwane przez nich Puszkarnią. Tam znajduje się stara, nieczynna drukarnia-papiernia. Chociaż – podkreślała krytyka – pomysł takiej chłopięcej wojny przypomina *Chłopców z placu broni* Molnara, sposób jej przedstawienia obcy jest literaturze młodzieżowej. Rywalizacja chłopców, toczona zawsze wieczorną porą przez zorganizowane na wzór militarny oddziały, sugeruje działania partyzanckie. Gdzieś między wierszami wyczuwalna jest sytuacja leśnego zagrożenia z *Rojstów*. Słowo to pada parokrotnie w powieści jako przekleństwo: „żeby go na rojsty”. Tak jak wojna partyzancka w debiucie Konwickiego przywołała czasem na myśl chłopięcą zabawę, tak chłopięca zabawa w *Dziurze w niebie* przypomina prawdziwą leśną wojnę¹⁰.

Czas akcji powieści jest nie do końca jednoznaczny. Na pewno ukazana tu została przedwojenna litewska prowincja. Ale z drugiej strony, niektóre fragmenty każą myśleć o celowym uogólnianiu wymowy wątków fabularnych. Komunały posterunkowego Maciejki brzmią, jakby mogły być wypowiedziane również w rzeczywistości powojennej. Sens pojawiających się w *Dziurze w niebie* obrazów pogrzebienia żywcem głównego bohatera, chłopca o znaczącym imieniu Polek, staje się łatwiejszy do ogarnięcia, gdy uwzględnimy pogląd Konwickiego na własną

⁷ L. Flaszen, *Recenzja nieco archiwalna*. „Życie Literackie” 1956, nr 49, s. 9.

⁸ W. Sadkowski, *Kto napisze tę książkę?* „Nowa Kultura” 1957, nr 3, s. 2.

⁹ Zob. S. Nowicki [S. Bereś], *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*. Londyn 1986, s. 75–76.

¹⁰ J. Arlt (*Tadeusz Konwickis Prosawerk von „Rojsty” bis „Bohiń”*. Zur Entwicklung von Motivbestand und Erzählstruktur. Bern 1997, s. 133) pisze: „Zabawa ma miejsce przeważnie w ciemności, w nocy, a więc w nietypowym dla dzieci czasie. Dzieci bawią się w wojnę. Wojna i ciemność to miejsce wydarzeń *Rojstów* oraz wszystkich scen z udziałem Derkacza we *Władzy*. Podczas wojny ciemność należy do partyzantów, gdyż działają oni tylko w nocy. Zatem motyw wojny ze wcześniejszych dzieł został przeniesiony na zabawę dzieci w *Dziurze w niebie*”.

biografię, trudność, z jaką przyszło mu się otrząsnąć ze stalinizmu, i łatwość, z jaką udało się otrząsnąć innym. Fragment rzucający światło na sprawę domniemanej polityczności tej powieści znajdziemy w *Kalendarzu i klepsydrze*:

W 1956 roku runęła moja nadpilowana gałąź i ja razem z nią. Gruchnąłem o ziemię, aż zatrzeszczały kości [...]. Więc leżałem sobie w bólu i w gnoju i było mi wszystko jedno, i sprawiało to pewną ulgę, że jest mi wszystko jedno [...]. Nade mną grzmiał październik, huczał listopad, stękał grudzień, szemrał styczeń, popiskiwał luty. Ja leżałem bez ruchu obliczając krew płynącą z nosa¹¹.

Ten rozrachunek z epoką stalinizmu, trudny dla Konwickiego, potraktowany tak poważnie w książce przeznaczonej przewrotnie dla młodzieży, został bardzo umiejętnie ukryty w strukturze *Dziury w niebie*; bez lektury nastawionej na możliwość wydobywania aluzji napisane mową ezopową niewielkie fragmenty tekstu łatwe są do przeoczenia. Część ówczesnej krytyki doskonale wychwyciła ową niejednoznaczność i aluzyjność najnowszej i pozornie młodzieżowej prozy. Odczytanie to zostało jednak przemycone, śladem Konwickiego, w nie do końca jednoznacznych sformułowaniach, ponad cenzorem, z przekonaniem, że trafi wprost do wyrobionego czytelnika. Wilhelm Mach napisał pełną entuzjazmu recenzję, w której rozwodził się nad filozoficznością przekazu i dojrzałością narracji *Dziury w niebie*¹². Jednak ten w „swej wymowie filozoficznej jak najbardziej współczesny utwór”¹³ nie spotkał się z należnym mu zainteresowaniem cenzora. Ów potraktował *Dziurę w niebie* jako po prostu książkę dla młodzieży. Lekkie kontrowersje wzbudziły „niecenzuralne słowa”, słabe zarysowanie społecznych problemów kresów (a na co to młodzieży? – mógłby ktoś dziś zapytać). Ostateczny werdykt kontroli prewencyjnej brzmiał: „Książka będzie ciekawą pozycją dla młodocianego czytelnika, a bohater jest postacią godną naśladowania”¹⁴. W tym przypadku cenzor był zbyt nieuważnym odbiorcą.

Paweł, bohater *Sennika współczesnego*, odzyskuje przytomność po nieudanej próbie samobójczej. Tak zaczyna się ta powieść, kto wie, czy nie najdoskonalsza w całej prozie Konwickiego. To przebudzenie niedoszłego samobójcy jest jakby kontynuacją wątku zawartego w poprzedniej powieści – w *Dziurze w niebie*. Tam mężczyzna przybyły do doliny powiesił się na drzewie, tu połyka odpowiednią ilość środków nasennych, jak dowiadujemy się później, aby poradzić sobie z nieakceptowaną przeszłością. Paweł po przebudzeniu wielokrotnie podkreśla, że czuje się źle, boli go głowa, co z kolei przypomina wrażenia Polka Krywki, gdy w starej papierni przykrył go stertami papieru miniony socrealizm.

Najbardziej dyskusyjnymi fragmentami powieści są te, w których bohaterowie mieszkający i pracujący w dolinie spotykają się razem przy stole. Ildefons Korsak, gdy wypije już określoną ilość alkoholu, śpiewa kontrowersyjne białoruskie i rosyjskie piosenki. Każda taka próba kończy się gwałtowną interwencją jego siostry – pani Malwiny Korsakówny, pełniącej rolę wewnętrznego cenzora w powieści, a także podejrzliwą reakcją torowego, prawomyślnego, choć „odsuniętego” działacza partyjnego:

¹¹ T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*. Warszawa 1976, s. 84.

¹² W. Mach, *Przeczytaj „Dziurę w niebie”*. „Nowa Kultura” 1959, nr 33, s. 3.

¹³ R. Matuszewski, *Konwickiego świat odnaleziony*. „Nowa Kultura” 1959, nr 51/52, s. 1.

¹⁴ AAN, GUKPPiW, sygn. 625 [brak paginacji].

*U kałchozie dobra żyć:
Adin kosić, wosiem śpić.
A kak słońce prypiacze,
To i hetyj uciacze... –*

zaśpiewał nagle cieniutkim głosem Ildefons Korsak i osunął się na ziemię. Siostra, jakby przygotowana na taki obrót sprawy, zręcznym ruchem schwyciła go pod pachy, ustawiła pod ścianą.

– Co on śpiewa? – spytał torowy ścierając sos z brody.

Pani Malwina przycisnęła energicznie brata do futryny okiennej.

– A takie głupoty, nie warto nawet mówić¹⁵.

Mimo rozpaczliwych interwencji siostry ta białoruska piosenka o zwyczajach pracowniczych w kołchozach nie była ostatnią zaśpiewaną przez Ildefonsa. Pani Malwina próbuje zresztą wprowadzić nieskuteczną „prewencję”:

– Tylko broń Boże Ildeczkowi nie dawajcie. Normalnemu mężczyźnie zanim wódka do nóg dojdzie, to i parę godzin minie. A on kurczaczek, ledwo kieliszczyk przelknie, już słabutki i niezdrow.

*Sinije morie, krasnyj parachod.
Siadu, pajedu na Dalnij Wostok.
Na Dalniem Wostokie puszkii griemiat
Bielyje aficjery miortwyje lezat.*

zaśpiewał Ildefons Korsak i drgnął w kolanach, lecz silne ręce siostry powstrzymały go przed upadkiem¹⁶.

Właściwie nie wiadomo, dlaczego akurat za tę piosenkę mieliby się obecni na spotkaniu przedstawiciele władzy – torowy i sierżant Główko – obrazić. Jest tu pewna drobna niekonsekwencja, którą wyjaśniają odnalezione w archiwach GUKPPiW ingerencje cenzorskie. Otóż pierwotnie słowa drugiej piosenki śpiewanej przez pana Ildefonsa brzmiały zupełnie inaczej i były kontynuacją kołchozowego wątku:

*U kałchoz darożka prosta,
A z kałchozu kasiakom.
U kałchoz idziosz abutyj,
A z kałchozu basiakom... –*

zaśpiewał Ildefons Korsak i drgnął w kolanach [...]¹⁷.

Zarzut stawiany kołchozom, tym razem po rosyjsku, dotyczył raczej zdolności produkcyjnych tych przedsiębiorstw. Zgodnie z dyrektywą fragment ten został przez cenzora wycięty, a w jego miejsce wstawiono niewinną politycznie piosenkę z okresu rewolucji październikowej¹⁸.

Bohaterowie *Sennika współczesnego* pracują przy budowie linii kolejowej pod nadzorem partyjnego torowego. Działalność ta jest, można przypuszczać, karą wymierzoną przez władzę ludową jej ofiarom, skazanym na obóz pracy przymusowej, chociaż w tekście nie znajdziemy o tym fakcie bezpośredniej informacji.

¹⁵ T. K o n w i c k i, *Sennik współczesny*. Warszawa 1963, s. 14.

¹⁶ *Ibidem*, s. 15.

¹⁷ AAN, GUKPPiW, sygn. 797, k. 116. Ingerencje cenzorskie w *Senniku współczesnym* zapisane zostały słynnym czerwonym ołówkiem.

¹⁸ Zauważmy, że w wersji autorskiej myślnik kończący piosenkę uzasadniał użycie małej litery w słowie „zaśpiewał”.

Partyzant Krupa toczy wyjątkowo zacięty bój z komunistyczną ideologią i jej działaczami. Jego słowne utarczki z torowym Dębickim należą do najbardziej kontrowersyjnych w powieści. Również innym bohaterom (skazańcom?) zdarza się rozpocząć jakiś wątek. Pani Malwina, której aktywność sprowadza się raczej do łagodzenia ewentualnych konfliktów między partyzantem a torowym i kontrolowania występów wokalnych brata, porusza czasem niebezpieczny temat, wspominając życie na kresach:

U nas na wschodzie panie, też był taki jeden, kowal Hołobla. [...] Ciągłe tylko przez takie wielkie okulary po nocach na księżyc patrzył, w dzień, panie, kuł i kuł bez chwili odpoczynku. Taką maszynę stroił wielką jak stodoła.

– No i co? – wtrącił sierżant.

– No i znikł jednej nocy.

– Pewnie poleciał na księżyc? – zapytał szyderczo partyzant¹⁹.

Gdzie ewentualnie „poleciał” kowal i dlaczego partyzant „zapytał szyderczo”, możemy dziś domniemywać, jeśli zestawimy tę opowieść z inną opowieścią pani Malwiny:

U nas na wschodzie był taki koło Ejszyszek, co całymi dniami książki czytał i czytał. A później raz odzywa się do ludzi, że ziemia kręci się nawokoło słońca. Śmieliśmy się z niego, biednego, i nie wiedzieliśmy, że w domu wariatów skończy. Bo jak przyszła wojna...

– Na krowę lepiej uważajcie – przerwał niechętnie torowy. – Już piąty placek położyła na szynach²⁰.

We wrześniu 1939 na wschodnie ziemie Rzeczypospolitej wkroczyli Rosjanie, którzy z miejsca przystąpili do represjonowania polskiej inteligencji. Bohaterowie wspomnień pani Malwiny nie skończyli w domu wariatów ani na księżycu, ale po prostu w GUŁagu.

Sennik współczesny poddawany był całościowym interpretacjom politycznym. Nadchodzący moment zatopienia miasteczka i powolną pracę przy budowie bocznic kolejowej Zdzisław Najder potraktował w swojej recenzji z 1964 r. jako wyrażone aluzje, a próbę samobójczą Pawła jako wynik „czynnego zaangażowania w rzeczywistość”²¹. Taki sąd jest pewnym nadużyciem, ponieważ z tekstu powieści wynika jednoznacznie, że duża część rozterek głównego bohatera jest raczej rezultatem niemożności ułożenia swej partyzanckiej biografii. Ale takie nadinterpretowanie spełniało w PRL ważną funkcję społeczną. Aluzje polityczne zawarł też w swojej recenzji Stanisław Zieliński:

Świat zabity deskami. „My gazety, i owszem, czytamy, wiemy, że dzisiejsze czasy to nie to samo co dawniej”. [...] Mieszkańców doliny trudno zadziwić nowinami: „My wszystko wiemy. Nie czekamy na nowiny”. Sputniki komentuje się tradycyjnie. Co z tego, że przeleci raz albo dwa razy dziennie nad głową? [...] Wygasają ostatnie koncesje na rzecz przeszłości. Teraźniejszość wylania się zza horyzontu z całą swą techniką i jazgotem maszyn. Jeszcze chwila i na dobre rozsiądzie się nad Sołą. Tamę, co za ironia losu, zaprojektowali inżynierowie pochodzący z tych właśnie stron. Konwicky rzuca na szalę i tamę (jeszcze jej nie ma, lecz spokój krajobrazu już zdążyła złamać), i lichey płot, który „zabierze się ze sobą”, gdy każą jechać. Sądź, człowieku, czy tama wspanialsza, czy płot tragiczniejszy?²²

¹⁹ Konwicky, *Sennik współczesny*, s. 212.

²⁰ *Ibidem*, s. 98.

²¹ Z. Najder, *Sen nieprześniony*. „Twórczość” 1964, nr 4, s. 70.

²² S. Zieliński, *Dolina ludzi osiadłych*. „Nowe Książki” 1964, nr 1, s. 16

Owe próby były bardziej przejawem polemicznej aktywności politycznej recenzentów niż analizami filologicznymi. Ów „świat zabity deskami”, „tama”, o której pisano, nie stanowiły dla *Sennika* interpretacyjnych wyznaczników, były raczej „mrugnięciem” w stronę projektowanego czytelnika²³. Na ich podstawie można też zaobserwować, jak kilka lat po odwilży zmieniał się język recenzji: od wypowiedzi, w których krytyka stalinizmu była mocniej zakamuflowana, przechodzono do tych całkiem jawnie krytycznych wobec systemu.

Zniechęcenie do polityki władzy komunistycznej, niecałkiem jeszcze wyczuwane w *Senniku współczesnym*, ujawniło się nad wyraz w kolejnej powieści Konwickiego. Chociaż wydane w r. 1967 *Wniebowstąpienie* było próbą również literackiego rozrachunku z bezsensownością istnienia i próbą zapisu dramatu egzystencji ludzkiej, nie ten jej wymiar miał szczególnie zainteresować czytelnika i recenzenta. Bohaterem tej intrygującej książki jest człowiek bez imienia i bez pamięci, który pewnego dnia budzi się pod warszawskim wiaduktem z krwawą raną z tyłu głowy. Rozpoczyna się jego bezwładna nocna wędrówka ulicami stolicy w towarzystwie podejrzanych osobników, niby to przewodników, niby to stołecznych cwaniaczków. Nocna panorama Warszawy ze sterczącym w górę kikutem Pałacu Kultury i jego tajemniczymi podziemiami, przesycona przygnębiającą kolorystyką i groźnymi zjawiskami o proveniencji zarówno meteorologicznej, jak i politycznej, silnie oddziaływała na wyobraźnię ówczesnego odbiorcy.

Zastanawia przede wszystkim wysoce kontrowersyjnie kreowana rzeczywistość lat sześćdziesiątych, o której Konwicki wypowiedział się dosadnie w rozmowie ze Stanisławem Beresiem: „ostatecznie już dawno było widać, że żyjemy w państwie policyjnym i totalitarnym”²⁴. Świat, który wyłania się podczas wędrówek bohaterów *Wniebowstąpienia*, jest światem wyjątkowo dla nich nieprzyjaznym. Od pierwszych stron wyczuwalna jest atmosfera poważnego zagrożenia²⁵. Pisarz wspominał:

Pamiętajmy, że był to czas tzw. małej stabilizacji, że była to ponura, czarna Warszawa, szczególnie nocą jesienną czy zimową. Nawet nie było Dworca Centralnego i tak to wyglądało, że zapadliśmy w letarg. I mnie intrygowało, i sprawiało jakąś satysfakcję opisanie takiego miasta w różnych fazach umierania²⁶.

Akcja powieści rozgrywa się tuż przed spodziewanym wybuchem światowe-

²³ Tamę jako wyznacznik represyjności systemu komunistycznego zinterpretował też w swojej, nie dopuszczonej do publikacji ze względów cenzuralnych, rozprawie doktorskiej J. Wałc (*Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata* (1975). Maszynopis w Bibliotece Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie, s. 38): „Mieszkańcy nadsolańskiego miasteczka chcą żyć spokojnie i zwyczajnie, zupełnie nieambitnie, natomiast udziałem Pawła jako członka partii staje się konieczność przekonania ich, że *pro publico bono* trzeba zniszczyć rzeczywistość, w której żyją, zalać wodą dolinę, aby mogła powstać hydroelektrownia. Jest to uszczęśliwianie ludzi wbrew ich woli, jest to zabieranie im wszystkiego, co ich własne [...]”.

²⁴ Nowicki, *op. cit.*, s. 199.

²⁵ Ten stan zagrożenia występuje zresztą w innych powieściach Konwickiego. W *Senniku współczesnym* dolina ma ulec zagładzie poprzez zalanie wodą, w *Zwierzoczekoupiorze* rzecz rozgrywa się tuż przed uderzeniem meteorytów w ziemię, w *Nic albo nic* bohaterowie często wspominają o mającym nastąpić kataklizmie, w *Małej apokalipsie* główny bohater ma dokonać samospalenia przed Pałacem Kultury.

²⁶ *Patriota z nogą na hamulcu*. Z T. Konwickim rozmawia J. Markuszewski. „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 144, z 22–23 VI, s. 17.

go konfliktu (jakby reminiscencja z konfliktu kubańskiego z r. 1962, gdy, jak się powszechnie uważa, palce przywódców obu bloków spoczywały już na guzikach uruchamiających wyrzutnie atomowe). Na ulicach Warszawy pojawiają się czołgi i żołnierze, obywatele nieustannie legitymowani są przez wszechobecne patrole milicji. Jeden z przewodników głównego bohatera, Wiesio, w którego imieniu czytelnik mógł doszukiwać się aluzji do pierwszego sekretarza, wieszczy, że MO zdoła w przeciągu nocy spisać paręnaście tysięcy ludzi. Obywatele są inwigilowani nawet w miejscach schadzek (przez groteskowo czołgającego się w trawie milicjanta), przez megafony podawane są wciąż komunikaty o stanie zagrożenia, a nad głowami bohaterów przelatują kolejne samoloty.

Poza wyczuwalnym stanem zagrożenia wyłania się z opisów zawartych we *Wniebowstąpieniu* peerelowska codzienność „małej stabilizacji” w jej najbardziej ponurym aspekcie. Żarówki w pomieszczeniach są przepalone, przed sklepami formują się długie kolejki, ponieważ występują poważne problemy zaopatrzeniowe i ludzie wykupują „resztki dietetycznych sucharków”, na ulicach tworzą się korki w wyniku zerwania linii trakcyjnej i mają miejsce wypadki samochodowe, gdyż kierowca miejskiej polewaczki musi wykonać plan i zostawia na jezdni nadmiar wody, z kranu cieknie brudna woda, kelner z niechęcią obsługuje klientów, w lokalach króluje wódka i woda sodowa, Pałac Kultury przytłacza swą socrealistyczną bryłą, a na ulicach królują saturatory. Nawet obwoluta pierwszego wydania *Wniebowstąpienia* naśladowała tytułową stronicę „Ekspressu Wieczornego” z na wpół czytelną datą „sobota 8, niedziela 9 września 1966 r.”, co było rodzajem „dążenia do gazetowej aktualności”, jak pisała na łamach „Literatury” Małgorzata Czermińska²⁷.

Świat *Wniebowstąpienia* przesycony jest kolorem czerwonym (jaskrawym bądź zabrudzonym, rdzawym), a gdy bladym świtem bohater kończy swoją tułaczkę, traci zdolność widzenia barw i wszystko staje się szare. Sama kolorystyka opisu wywołuje wrażenie zagrożenia egzystencji ludzkiej lub jest po prostu projekcją „podłej” świadomości osób przebywających w mieście. Postacie *Wniebowstąpienia* zajmują się destrukcją (owo plucie Kurpiów przez balustradę nie jest przypadkowe), zagłuszaniem rzeczywistości i towarzyszącej jej świadomości. Stąd rzeki wypijanego alkoholu i dziwaczne, niby filozoficzne rozmowy, w których dominuje tematyka bezsensu istnienia. Stąd częste zmiany miejsca, poszukiwanie lokalu nadającego się do zagłuszenia egzystencji. Przy kontuarze samotny pan krzyczy „rachunku!”, jakby wołał o ratunek. Nawet Milicja Obywatelska pogrążona jest w jakimś marazmie. Milicjantowi nie chce się przesłuchać zatrzymanego, a jego mundur i cały posterunek są w opłakanym stanie. Po ulicach miasta w towarzystwie atakującego ze wszystkich stron zimnego wiatru przelewa się w niewiadomych kierunkach tłum szarych obywateli. Snują się tu także obywatele groteskowo poprzebierani w stroje ludowe, poprzebierani zresztą z okazji zbliżającego się dożynkowego święta państwowego. Dla odbiorcy peerelowskiego było, oczywiście, od początku jasne, że w dziwaczne, przesycone sztucznym folklorem stroje kazała się przebrać mieszkańcom miasta władza ludowa.

Czytelna jest również sprawa konfliktu światowego z blokiem zachodnim (zresztą samoloty w powieści lecą na zachód). Aluzyjność niektórych rozmów widoczna jest szczególnie w scenie podróży taksówką:

²⁷ M. C z e r m i ń s k a, *Pomyłka w życiorysie*. „Literatura” 1974, nr 27, s. 4.

- Ech że wy w kichę dmuchani – zachrypiał naraz gruby kierowca.
- Pan Lilek pochylił się nad przednim siedzeniem.
- Co się stało?
- Dręczą ten biedny naród.
- Kto?
- Ja nie wiem, kto! – ryknął starganym głosem taksówkarz. Pan Lilek cofnął się, trochę stropiony.
- Mówię tylko – ciągnął odrobinę spokojniej szofer – że znowu kołują, napinają, szkalują..
- Eskalują – poprawił Lilek.
- Eszkalują, a naród się męczy. W sklepach towaru zabrakło już po obiedzie²⁸.

Chwilę później taksówkarz przejeżdża gołębia (w domyśle: gołębia pokoju), który jednak podrywa się do lotu, co zostaje podsumowane przez głównego bohatera uwagą: „nawet ptaki są mocniejsze od nas”²⁹. Kraj zagrożony jest więc uwikłaniem w konflikt wywołany (podobno) przez zachodniego przeciwnika. W komunistycznej propagandzie to właśnie oni „eskalują”, a szary obywatel potrafi jedynie bezmyślnie (przekręcając obco brzmiące słowa) powtarzać propagandowe komunały. Jako złośliwy komentarz do powojennej rzeczywistości występuje we *Wniebowstąpieniu* opowieść pana Wiesia o myśliwym z „oceanu wiecznych lodów” na Dalekim Wschodzie, który od pierwszej wojny światowej nie miał żadnych wiadomości z cywilizowanego świata. Gdy dowiaduje się, że była również druga wojna, którą znów wygrali „nasi”, po chwili milczenia stwierdza: „szkoda”, i udaje się z powrotem na swą samotną wyspę wśród lodów.

We *Wniebowstąpieniu* wszechobecne neony, zawieszane w rozmaitych punktach miasta, pełnią rolę ironicznego komentarza do prezentowanej w powieści wizji ponurej i brzydkiej Warszawy. Wymowa haseł na nich zamieszczanych jest tak różna od powtarzających się obrazów upadku stolicy, że każda czytelnikowi zwrócić uwagę na propagandowy wymiar języka władzy. Niektóre z nich apelują do pozytywnych uczuć odbiorcy: „uśmiech za uśmiech”, „kochajcie kwiaty”, chociaż wiadomo, że w opisanej ponurej rzeczywistości nie ma miejsca na wyrazy sympatii i ciepłe doznania. Inne proponują jakieś miłe plany wyjazdowe: „podróżuj samolotem”, „zwiedzajcie wybrzeże Bałtyku” (taki neon wisi nad zatłoczoną warszawską aleją, jakby chciano się w ten sposób pozbyć tego tłoku). Jeszcze inne sugerują sposoby na bezpieczną i lepszą egzystencję: „ubezpiecz siebie i swoje mieszkanie”, „czytaj prasę”, „oszczędność matką dobrobytu”. Kolejne odwołują się do świetlanej przyszłości: „lepszą przyszłość”, „wykonamy plan”, „nigdy więcej wojny”. Ważny jest kontrast, zderzenie dwóch wymiarów – słowa i rzeczywistości – w taki sposób, aby jej opis natychmiast obnażał fałsz komunikatu neonowego. Przykładowo, wzmiankę o neonie „kochajcie kwiaty” poprzedza obraz:

Ogonki zmęczonych ludzi stały pod sklepami. Przechodnie w nienaturalnym pośpiechu potracali się na szerokich trotuarach. W perspektywie ulicy zapalił się pierwszy neon: kochajcie kwiaty³⁰.

W interesującej pracy Małgorzaty Szpakowskiej dotyczącej przemian obyczajowych w Polsce drugiej połowy XX w. został sugestywnie przedstawiony obraz codzienności za Gomułki. Badaczka przypominała, jak dalece szara, męcząca i po

²⁸ T. Konwicki, *Wniebowstąpienie*. Warszawa 1967, s. 15–16.

²⁹ *Ibidem*, s. 16.

³⁰ *Ibidem*, s. 32.

prostu biedna była egzystencja ówczesnego Polaka, w tym polskiego inteligenta³¹. W tym planie historycznym *Wniebowstąpienie* to, tak jak migoczące treści neonów, tytuł kłamliwy, użyty z wyraźną intencją prześmiewczą. W zakończeniu powieści bohaterowie wjeżdżają na ostatnie piętro Pałacu Kultury i Nauki, skąd nie mogą już wrócić na ziemię. Pozostaje im tylko obserwowanie zmęczonej nocnymi wydarzeniami Warszawy przygotowującej się do święta państwowego. Doświadczają zatem „wniebowstąpienia”, które jest jedynie ironiczną namiastką postulowanego w tytule powieści religijnego wydarzenia, przekroczeniem granicy między dwoma światami – tym powszednim i tym pośmiertnym – z którego tak naprawdę nic dla samej egzystencji bohaterów nie wynika. Bohaterowie *Wniebowstąpienia* to właściwie upiory, zjawy snujące się po świetle naznaczonym pierwiastkiem piekielnym. Owo zwątpienie w możliwość prawdziwego wniebowstąpienia – gdyż parszywa rzeczywistość nie pozwala bohaterom odnaleźć się nawet w dostępnym im świecie – wyraził w swojej równie niecenzuralnej jak *Wniebowstąpienie* i dlatego nie wydanej w PRL rozprawie Jan Walc:

Wydaje się, że właśnie powrót na ziemię, do świata spraw codziennych, byłby dla bohatera omawianej książki w n i e b o w s t ą p i e n i e m. Byłby – bo nie mamy żadnych podstaw, aby sądzić, że wniebowstąpienie to dokonało się czy dokona. Zakończenie książki pozostawiające bohaterów na wieży Pałacu Kultury – pełniące tu zapewne rolę podobną jak Mont Blanc w *Kordianie* – i ich chochołi taniec dokoła niej każą nam raczej podejrzewać, że nie dokona się ono nigdy [...]. Tak więc niebo okazuje się piekłem, poznanie okazuje się piekłem, świadomość okazuje się piekłem³².

Powieść Tadeusza Konwickiego *Wniebowstąpienie*, która niedawno ukazała się na półkach księgarskich, została oceniona jako bardzo istotne przeoczenie cenzorskie z uwagi na swój nihilistyczny charakter, wulgarne przedstawienie rzeczywistości naszego kraju i brukowy język³³.

– donosił Komitetowi Centralnemu urząd przy Mysiej w styczniu 1968. Trudno się dziwić, że interpretacja rozrachunkowa, w której peerelowska smutna warszawska rzeczywistość zdecydowanie negatywnie wpływała na dusze bohaterów (choć można by przecież znaleźć i głębsze uzasadnienie takiego stanu), wzbudziła poważne zastrzeżenia władz. Ten sprzyjający aktualizacjom nowy styl pisarstwa Konwickiego spowodował, że cenzura *post factum* rozpoczęła działania zmierzające do ograniczenia wpływu wydanego *Wniebowstąpienia* na publiczność literacką w kraju. Rezygnacja pisarza z członkostwa partyjnego, groźba politycznej interpretacji jego ostatniej książki i w ogóle stopniowe rozchodzenie się dróg władz i literatów partyjnych spowodowały, że Konwicki został w r. 1967, tuż po publikacji kontrowersyjnej powieści, objęty represjami. W zapisie cenzuralnym nr 35 z r. 1967 (niestety brak daty dziennej) w punkcie „j” stwierdzano:

Wszelkie własne materiały osób niżej wymienionych, jak również publikacje na ich temat oraz publikacje, które miałyby charakter pochwalny lub nosiłyby cechy demonstracji (np. przecenianie walorów literackich, wartości warsztatu twórczego czy zmasowanie materiałów w danym numerze) należy każdorazowo sygnalizować Kierownictwu GUKPPiW, a do czasu ostatecznej decyzji wstrzymywać³⁴.

³¹ M. Szpakowska, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*. Warszawa 2003.

³² Walc, *op. cit.*, s. 114–115.

³³ AAN, KC PZPR. Wydział Kultury, sygn. 655/18 [brak paginacji].

³⁴ Archiwum Państwowe w Gdańsku, WUKPPiW w Gdańsku, sygn. 319, k. 43.

Dalej następowała lista osób podlegających zapisowi, a wśród nich obok Konwickiego znaleźli się m.in.: Jacek Bocheński, Paweł Beylin, Tadeusz Drewnowski, Ryszard Matuszewski, Igor Newerly, Jerzy Pomianowski i Julian Strykowski. W związku z funkcjonującym zapisem donoszono w listopadzie 1967:

Niezbędne okazało się [...] dokonanie poważnych ingerencji w książce o Tadeuszu Konwickim, nie mówiąc już o celowości ukazania się takiej właśnie książki³⁵.

W następnym roku kierownictwo partyjne wyodrębniło cztery grupy literatów i naukowców objętych zapisami. Pierwsza zawierała nazwiska, które w ogóle nie mogły się pojawiać na łamach mediów, a dzieł nimi podpisywanych nie wolno było publikować. Do drugiej zaliczano tych, których nie należało publikować i popularyzować, do trzeciej tych, których nie należało reklamować, a do czwartej – nazwiska, które musiały być konsultowane z cenzurą. Konwickiego zaklasyfikowano do grupy trzeciej³⁶.

W wydanym w r. 1969 *Zwierzoczekoupiorze*, kolejnej powieści przeznaczony niby dla młodzieży, autor przedstawił dość dziwaczną historię chłopca o imieniu Piotr. Chłopiec ten, mieszkający w powojennym polskim mieście (zapewne w Warszawie), podróżuje wraz z mówiącym ludzkim głosem dogiem Sebastianem do innego świata, w którym czytelnik prozy Konwickiego odnajduje wileńską przedwojenną prowincję i ukazaną w *Senniku współczesnym* dolinę. Podróże te, podczas których bohater napotyka swojego sobowtóra, Troipa (anagram), przeplatane są opisami scen z rodzinnego i towarzyskiego życia chłopca nad wyraz rozwiniętego i odczytanego. Cenzorzy, uwarunkowani szczególnie po niefortunnym dopuszczeniu do publikacji w r. 1967 *Wniebowstąpienia*, potraktowali *Zwierzoczekoupiora* z podejrzliwością i surowością. Z góry przyjęto założenie, że jest to powieść z kluczem, w której aluzyjność względem PRL odgrywa ważną rolę, chociaż nie dezawuuje książki jako całości:

Fabula powieści oparta jest na półrzeczywistych majakach człowieka nieuleczalnie chorego, przebywającego w szpitalu. Żeby było dziwniej, bohaterem jest poeta – mędrzec, udający dziecko. Stan ciągłych skoków gorączkowych odbiera bohaterowi świadomość własnego bytu i dlatego rzeczywistość i senne majaczenia splatają się w niepodzielną całość. Są to majaki chłopca o imieniu Troip (czytaj: odwrotnie Piotr), który wyrastał na wileńskich „kresach”, zestawione z losami współczesnego warszawiaka.

Jest to książka „z kluczem”. [...] Uważaliśmy, że chociaż istnieje pewne ryzyko przy tego typu książkach, to można zezwolić na druk po ingerencjach. Cenzorzy, którzy czytali książkę, stwierdzali w swoich wnioskach recenzyjnych, że nie ma podstaw do zdyskwalifikowania książki. Dokonano więc licznych ingerencji idących w kierunku eliminacji zbyt przejrzystych aluzji, dotyczących współczesnej Polski, oraz stwierdzeń z końcowych partii książki, mających istotne znaczenie dla rysunku naszej rzeczywistości. [...] W podobne tendencje należy ingerować – we wszelkich notach sygnałnych bądź w recenzjach omawiających książkę³⁷.

Wśród kontrowersyjnych treści, które umknęły wyczulonemu oku pracownika cenzury, zachował się oryginalny wstęp i nieco przewrotne zakończenie powieści. Rozpoczyna się ona wyraźnym „mrugnięciem” w stronę dorosłego czytelnika:

³⁵ AAN, GUKPPiW, sygn. 958, k. 42. Mowa tu o monografii: J. Fuksiewicz, *Tadeusz Konwicki*. Warszawa 1967.

³⁶ AAN, KC PZPR, Wydział Kultury, sygn. 655/18 [brak paginacji].

³⁷ AAN, GUKPPiW, sygn. 1051, k. 16–17.

Ta książka nie jest dla grzecznych dzieci. Grzeczne dzieci nic nie skorzystają z czytania moich wspomnień. Szkoda po prostu fatygi. Natomiast dzieci niegrzeczne – to zupełnie inna sprawa. Dzieci niegrzeczne znajdują w tej zdumiewającej historii wiele myśli pouczających, sporo przykładów wartościowych, a przede wszystkim dużo zrozumienia i współczucia dla ich trudnego losu³⁸.

Oczywiście, wstęp ten był adresowany nie tyle do młodego, ile przede wszystkim do dorosłego odbiorcy. Już na początku lektury dojrzały czytelnik konfrontowany był z sugestią „niegrzecznej” lektury, czyli lektury politycznej, zaangażowanej, buntowniczej wobec „rodzica”, czyli władzy. W takim wypadku nawet tytułowy „zwierzoczekoupiór” mógł być odczytany jako symbol upiornego polskiego komunizmu, niezależnie od tego, jaka była intencja samego autora³⁹.

W dziwnym, jak na młodzieżową prozę, zakończeniu nagle okazuje się, że główny bohater jest śmiertelnie chorym chłopcem, który aby urozmaicić sobie szpitalną udługę, wymyślił całą opowiedzianą w *Zwierzoczekoupiorze* historię. Ostatnie słowa powieści można odczytywać dwuznacznie: „Najcudowniejsze, że pohasałem sobie trochę na swobodzie. Życzę wam tego samego. Żebyśmy tylko zdrowi byli. Żebyśmy tylko...”⁴⁰. Ta niespodziewana forma liczby mnogiej, skierowana jakby do wspólnoty, i powtórzenie życzenia z urwaniem tekstu w drugim wypowiedzeniu i pozostawieniem wielokropka (niczym z czasów carskiej cenzury, gdzie wielokropki były w literaturze i publicystyce polskiej znaczący) sugerowały, że cała książka przeznaczona była także dla czytelnika dorosłego, zanurzonego w peerelowskiej codzienności końca lat sześćdziesiątych, świadomego niedawnego marcowego przesilenia. Okazało się jednak, że owo tajemnicze zakończenie to dzieło samego cenzora, a wersja pierwotna była o wiele bardziej dosadna. W *Nowym Świecie i okolicach* Konwicki wyjawiał, że *Zwierzoczekoupiora* zakończył słowami: „Żebyśmy tylko zdrowi byli, żebyśmy tylko wolni byli”⁴¹.

W narracji powieści dostrzec można często zwątpienie w kompetencje czytelnicze młodego odbiorcy, zwątpienie przejawiające się w zaniechaniu pewnych wątków (ponieważ i tak nie zostaną należycie zinterpretowane) czy w odsyłaniu czytelnika do encyklopedii, podważaniu jego zdolności do właściwego rozumienia. To manifestowane podejrzenie o niedojrzały odbiór czytelny jest natomiast dla dorosłego, który w ten sposób zostaje zachęcony do lektury między wierszami. Komunikat, który od razu tak właśnie nastawiał czytelnika, zamieszczony był na obwolucie projektowanego wydania:

Ta pozornie „młodzieżowa” opowieść o przygodach, które się wydarzają i które się śnią kilkunastoletniemu chłopcu, pobłażliwie zezwalającemu uważać się za mniej dojrzałego od swego otoczenia, to w istocie przepiękna, poetycka baśń o nie przebranych zasobach liryzmu, humoru i zarazem trafnej psychologicznej intuicji, z jaką autor kreuje osobliwą postać narratora i czyni jego opowieść małym zwierciadłem paradoksów współczesnego świata⁴².

Cenzorzy nie zgodzili się na takie konstatacje, które od razu projektowałyby odbiór najnowszej powieści autora kontrowersyjnego *Wniebowstąpienia* ponownie w sposób dla władzy niekorzystny, bo czymże było określenie „małe zwierciadło

³⁸ T. Konwicki, *Zwierzoczekoupiór*. Wyd. 2. Warszawa 1972, s. 6.

³⁹ Zob. P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja*. T. 4: *Proza polska od 1956*. Warszawa 1994, s. 177.

⁴⁰ Konwicki, *Zwierzoczekoupiór*, s. 277.

⁴¹ T. Konwicki, *Nowy Świat i okolice*. Warszawa 1986, s. 162.

⁴² AAN, GUKPiW, sygn. 1051, k. 21.

paradoksów współczesnego świata”, jeśli nie eleganckim eufemizmem. Treść tekstu na obwołanie zmieniono więc radykalnie, opisując książkę jako jeszcze jedną pozycję dla młodzieży.

Podobnie postąpiono z czytelnymi aluzjami do gomułkowskiej rzeczywistości, czego ślad znajdujemy w już cytowanym fragmencie recenzji sporządzonej na użytek GUKPPiW. Jednak niektóre drobne aluzje ostały się. Kaloryfery w mieszkaniu bohatera często nie grzeją. Mama Piotra poznaje Cecylię w ogonku po masło. Ojciec stracił pracę po jakimś konflikcie z dyrektorem. Przed blokiem lub przy pojemnikach na śmieci miejscowi pijaczkowie spożywają alkohol. Najbardziej interesująco prezentują się opisy programów emitowanych w telewizji. Na ekranie telewizora, jeśli nie pojawia się komunikat „przepraszamy za usterki”, migają sceny „wyciągania rur na zimno w jakiejś hucie”, „monotonnego przedzenia przędzy”, „zachwalania przygotowania do wiosennych siewów” i „melioracji łąk”⁴³, na które patrzy ponuro rodzina Piotra. Ponieważ historia opowiadana (i wymyślana) przez chłopca ma dwa alternatywne (pesymistyczne i optymistyczne) zakończenia, również tematyka programu telewizyjnego zmienia się zależnie od wydzwiku. W zakończeniu pechowym ojciec zabiera Piotra z planu filmowego i przywozi do domu, gdzie właśnie „w telewizji pokazywano butelkowanie mleka i to widocznie od dłuższego czasu, bo nikt nie patrzył na ekran”⁴⁴. W zakończeniu optymistycznym – w telewizji wyemitowano „prawdziwą rewiew z girlsami” i ojciec Piotra po raz pierwszy z zainteresowaniem patrzył w ekran. Na komętę, która ma uderzyć w ziemię, wszyscy bohaterowie czekają z utęsknieniem: „wszyscy mają dosyć, wszystkim trochę obrzydło” – komentuje Piotr⁴⁵.

Te uciążliwości przypominają o jeszcze innej książce „dla młodzieży”. W wydanej w r. 1962 powieści Sławomira Mrożka *Ucieczka na południe* Gruby, Średni i Chudy przeżywają masę dziwnych i raczej niewesołych przygód, pomagając małpudłowi uciec z PRL. Aparatczycy w domowym zaciszu z nudów zakładają przed lustrem zabawne sztuczne nosy, a burmistrz miasteczka na wszelki wypadek uroczystie wita przybyłego gościa, chociaż nie wie, kim on jest (ale może być przecież dostojnikiem z któregoś z sojusznicznych państw). Wędrując przez cały kraj chłopcy co chwila natrafiają na rozmaite aberracje socjalistycznej rzeczywistości. Napotykają fabrykę, w której, aby wykonać plan, wypuszcza się dym z komina, choć nic się nie produkuje. W innym zakładzie wytwarza się obuwie, ale tylko na lewą nogę⁴⁶.

W *Zwierzoczkoupiorze* znajduje się mała aluzja do kontroli słowa w PRL. Narrator wyobraża sobie, co by się wydarzyło, gdyby został królem, i stwierdza: „gdyby wszystko było wolno, na pewno w gazetach zaczęłoby rysować moje karykatury, pisać różne wiersze i felietony ośmieszające”⁴⁷, zgodnie z myśleniem represyjnej i nadzorującej władzy. Innym razem Piotr wyobraża sobie, co by zrobił, gdyby zdobył czarodziejską różdżkę albo czapkę-niewidkę. Wśród paru pomysłów pojawia się i taki:

Przyjemnie byłoby również trafić do jakiegoś dalekiego, egzotycznego kraju na fałszowanie wyborów. Oczekiwałbym cierpliwie, aż te komisje skrutacyjne z ogromnym wysiłkiem,

⁴³ Konwicki, *Zwierzoczkoupiór*, s. 66, 67, 134, 182.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 260.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 87.

⁴⁶ S. Mrożek, *Ucieczka na południe*. Warszawa 1961.

⁴⁷ Konwicki, *Zwierzoczkoupiór*, s. 110.

w straszliwej męce i z koszmarnymi nerwami sfalszują wreszcie szczęśliwie wyniki i wtedy dopiero, w ostatniej chwili, przywróciłbym stan faktyczny. Strach pomyśleć, co by się działo⁴⁸.

Jest to oczywiste odwołanie do praktyki władz peerelowskich, ukryte za metaforą „egzotycznego kraju”. Natomiast nie udało się przemycić Konwickiemu jawnie krytycznej *Bajki o fartolu*. Cenzura wycięła ją w całości. Trudno się dziwić, ponieważ był to wyraźny przytyk do warunków, jakie należało spełnić, aby uzyskać w PRL znaczącą pozycję. Uczciwy, pracowity i pasjonujący się wieloma rzeczami Jasio, gdy dorasta, zostaje kolejno kompozytorem, dyrektorem i wreszcie konduktorem. Jednak każdy z tych zawodów staje się poniewczasie życiową porażką. Dorosły Jan zostaje bez pracy i wtedy wpada na wysiadającego z limuzyny pana w cylindrze, który okazuje się jego towarzyszem zabaw dzieciennych. Na pytanie, jak udało mu się osiągnąć tak wysoką pozycję, dostoyny pan odpowiada, że po prostu należy mieć „trochę fartolu”. Karolek już bardzo wcześniej przejawiał pewne cechy, które zadecydowały o tytułowym „fartolu”: „bawił się jakoś czujnie, w napięciu, nie popełniał omyłek i tylko dziwnie się uśmiechał”⁴⁹. Tak więc to nieludzkie cechy antagonisty Jasia, promowane przez system, zadecydowały o jego powodzeniu życiowym.

Wniebowstąpienie, które faktycznie stanowiło literackie zerwanie pisarza z partią i spowodowało represje cenzuralne, było najbardziej krytycznie usytuowanym wobec systemu dziełem Konwickiego z okresu gomułkowskiego, a może i w całym jego dorobku. Choć pisarz stał się ostrożniejszy, późniejszy *Zwierzoczekoupiór* także zawierał pewne czytelne jedynie dla dorosłego odbiorcy aluzje. Podobnie sprawa wyglądała w kolejnej powieści „dla dorosłych” Konwickiego, w wydanym w r. 1971 *Nic albo nic*⁵⁰. Ta dziwna książka, jedna ze słabszych w jego twórczości, wpisywała się w ów rozrachunkowy styl *Wniebowstąpienia*. Autorowi udało się wychwycić moment przesilenia politycznego, kiedy ekipa Gierka dopiero rozpoczynała swoje rządy i zaistniała realna szansa, że wiele kontrowersyjnych treści przejdzie przez sito cenzury, w owym okresie równie niepewnej w swych poczynaniach. W niektórych opisach zawartych w *Nic albo nic* czytelnik odnajdywał wyzywającą poetykę *Wniebowstąpienia*.

Choć główny bohater powieści żyje w prywatnym, pełnym rojeń świecie (nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, czy jest on owym wampirem zabijającym kobiety, czy tylko mu się wydaje) i we własnej przeszłości, jest także po części okrążony przez doczesność, z której nie ma innego wyjścia niż końcowa i udana ucieczka w śmierć. Aby uzupełnić ten ponury obraz, należy wspomnieć, że dla bohaterów powieści nie ma też lepszej przyszłości. Wszyscy trwają w oczekiwaniu na zagładę. Sam tytuł utworu zdaje się sugerować ową rozpaczliwą i wyniszczającą alternatywę, a raczej jej brak:

Polski inteligent w roku 1970, w przeciwieństwie do bohatera opowiadania Stefana Żeromskiego *Wszystko i nic*, przekonany jest, że zależy od niego jedynie „nic albo nic”⁵¹.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 253.

⁴⁹ AAN, GUKPPiW, sygn. 1051, k. 20.

⁵⁰ T. Konwicki, *Nic albo nic*. Warszawa 1971. Ślady kontroli cenzorskiej zachowały się w archiwum w zaprotokołowanej informacji z narady w GUKPPiW (AAN, GUKPPiW, sygn. 958, k. 116): „Ponadto dokonano częściowych ingerencji w książce Konwickiego *Nic albo nic*”.

⁵¹ J. Walc, *Zastąpić samobójcę*. „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 42, s. 10.

– pisał w 1988 r. Jan Walc. Dla ówczesnych czytelników tytuł ten oznaczał rozpaczliwość czasów, w których powstawały *Wniebowstąpienie* i *Nic albo nic*⁵². Konwicki opowiadał Stanisławowi Beresiewi, że ów zagadkowy tytuł –

oznacza rodzaj wyboru, jaki został nam dany w późnych latach gomulkowski. Było czarno, ponuro, w Warszawie nie było nawet przyzwoitego dworca ani ulicy dojazdowej, a ludzie siedzieli w domach bez żadnej alternatywy. [...] W tym systemie mieliśmy do wyboru nic albo nic⁵³.

Kalendarz i klepsydrę opublikował Konwicki jeszcze w 1976 r. w obiegu oficjalnym i utwór ten został poddany kontroli cenzorskiej⁵⁴. Wiele fragmentów z książki wycięto, m.in. refleksje o marcu 1968 i grudniu 1970, o antysemityzmie i dygnitarzach partyjnych⁵⁵. Ten „łże-dziennik” publiczność i krytyka przyjęły z bardzo dużym zainteresowaniem, jak wspomina Przemysław Czapliński, *Kalendarz* nie schodził z łam czasopism przez 38 tygodni i możliwe, że był najżarliwiej omawianą książką w całej polskiej literaturze powojennej. Największe zaciekawienie wzbudziły portrety bliższych i dalszych znajomych, kreślone z pewną nonszalancją i manifestowaną szczerością⁵⁶. Pomińmy skandal towarzyski związany z ukazaniem się utworu; w powieści zawarta została, pisana mową ezo-pową, ocena pierwszej połowy dekady lat siedemdziesiątych, ubrana w formę paradiennika⁵⁷.

W *Kalendarzu i klepsydrze* udało się przede wszystkim przemycić sporo treści, które zawierały aluzje do mechanizmu kontroli słowa w PRL. Już w początkowych partiach książki zostaje przekazany czytelnikowi wyraźny komunikat, że

⁵² Konwicki (*Pamiętam, że było gorąco*. Z T. Konwickim rozmawiają K. Bielas i J. Szczerba. Kraków 2001, s. 105–106) wspominał: „Wolna Europa, która traktowała mnie dość surowo, po *Nic albo nic* wykonała eseik poświęcony mechanice mojego oszukiwania cenzury. Nie był to szlachetny gest ze strony tej szlachetnej radiostacji. Wiadome ministerstwo z ul. Koszykowej zrobiło z nasłuchu stenogram i przesłało z komplementami do »Czytelnika«, żeby moje wydawnictwo wiedziało, jakich sztuczek używam. Zresztą po *Wniebowstąpieniu* i tak byłem pod troskliwą uwagą cenzury. Jakaś kierowniczką działu czy departamentu została przez tę książkę zdegradowana i już tylko etykiety na lemoniadzie cenzurowała, i potem, wstyd powiedzieć, cenzura się mnie trochę bała”.

⁵³ Nowicki, *op. cit.*, s. 122.

⁵⁴ Tytuł w ciekawy i jak najbardziej polityczny sposób zinterpretował w r. 1988 Walc (*Zastąpić samobójcę*, s. 10). Według niego pojęcie „kalendarza” wiąże się z uczciwym, mozolnym i naturalnym odmierzaniem czasu, rozciągającym się na pokolenia. Takie odmierzanie czasu zostaje systematycznie zaburzane w twórczości Konwickiego przez represyjny i absurdalny system PRL, a apogeum swoje osiąga w *Małej apokalipsie*, gdzie nikt już nie wie, w jakim dniu roku toczy się akcja. Symbolem nowego, orwellowskiego świata jest „klepsydra”, którą byle jaki urzędnik może odwracać wte i wewte.

⁵⁵ Jak wiele, może się przekonać czytelnik porównując wydania peerelowskie z niedawno opublikowanym wydaniem przygotowanym na podstawie rękopisu: T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*. Wyd. 4. Warszawa 2005.

⁵⁶ P. Czapliński, *Tadeusz Konwicki*. Poznań 1994, s. 98–101.

⁵⁷ Używam określeń zaczerpniętych od J. Smulskiego („Ulepiec”. *Kilka uwag o formie gatunkowej tryptyku Tadeusza Konwickiego „Kalendarz i klepsydra”, „Wschody i zachody księżycyca”, „Nowy Świat i okolice”*. W zb.: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*. Red. Cz. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1993, s. 157). *Kalendarz i klepsydrę* nazwał „paradiennikiem”, *Wschody i zachody księżycyca* „parapamiętnikiem”, a *Nowy Świat i okolice* „zbiorem parafelietonów”. Choć sam badacz krytykuje mało zręczne brzmienie tych terminów gatunkowych, dla moich rozważań wydają się one całkiem przydatne.

ów paradiennik, zwany przez autora pomysłowo „łże-dziennikiem”, posiada swoje ograniczenia:

Najmilej byłoby napisać prawdę. Całą prawdę o czasach, o ludziach współczesnych i o sobie. Ale jest to niewykonalne z wielu powodów. Nie umiem pisać do szuflady⁵⁸.

„Pisanie o czasach zaledwie ogólnikowo”⁵⁹, twórczość ukryta za parawanem aluzji, było oczywiście wymuszone przez realia. Ówczesny świadomy tego czytelnik wiedział o owym przymusie i podejrzewał, że gdyby tylko autor mógł, uczyniłby tę książkę zupełnie inną. Wspominana przykra konieczność stawała się rodzajem niepisanej umowy zawartej między nadawcą a odbiorcą dzieła. Narrator nawiązuje do praktyki uniku stosowanej skutecznie już pod zaborami:

Chciałbym umieć tak pisać, żeby nie trzeba było pisać pewnych słów rozstrzelonym drukiem albo tłustym drukiem, żeby nie trzeba było stosować wykrzykników, żeby nie trzeba było używać wielokropków⁶⁰.

W *Kalendarzu i klepsydrze* ostała się refleksja dotycząca całej strategii pisania w peerelowskiej rzeczywistości. To prawdziwy manifest literackiego uniku, właściwie motto przyświecające działalności twórczej Konwickiego w końcu lat pięćdziesiątych, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych:

W moim słodkim życiu zdarzają się dni kwaśne. Myślę o tych momentach, kiedy przychodzą z drukarni pierwsze korekty moich książek. Wtedy dopiero zaczynają się harce, podchody i łamańce. Każdemu literatowi, najbardziej nawet gorliwemu, przytrafia się scena nie do druku, akapit nie do druku, wyrażenie nie do druku. A ja wręcz celuję w takich gafach. Więc zaczyna się długa mordęga, wspaniały pojedynek samotnego autora z siłą wyższą. Rozpoczynają się targi, zwodzenia, uniki. Na miejsce drastycznego powiedzonka wstawiam również drastyczne, ale inaczej sformułowane, i czekam na cud. Ale cuda zdarzają się rzadko. Więc formułuję nowe powiedzonko, niby mniej drastyczne, ale za to z jakimś bocznym jadem. Może przejdzie. Nie, nie przechodzi. Więc rysuję coś łagodniejszego, lecz z pewną nadwartością poetycką. Również odpada. Zatem wracam do punktu wyjścia i proponuję jeszcze ostrzejszy frazes obszyty zupełnie nowymi słowami. Teraz znowu zjeżdżam z góry do epitetów jałowych, nijakich, wszystkim obojętnych. Ale zjeżdżam chytrze, ciągle gdzieś zbaczam, stosuję jakieś odwyrtki, ciągle jakiś ułomek znaczenia raptownie przeinaczam w sobie wygodnym kierunku. Przeciwnik powoli słabnie i ustępuje albo ja słabnę i kapituluję.

Mówiąc szczerze, czasem to ramię mnie sterujące nieznanie popchnę i ono dziabnie moje mięso tak zgrabnie, że raptem kupa słów staje się cudownym sztychem błyskotliwej myśli, dojmującego nastroju albo pojemnej metafory. Czasem więc mi pomogą, czasem nawet ulepszą jakąś sytuację albo wywód myślowy, czasem zaostrzą niespodzianie pointę. Tak więc te kwaśne dni, podczas których puchnie mi wątroba i burzy się krew, a oczy zachodzą bielmem wściekłości, te dni wcale nie są takie złe, może nawet podświadomie tęsknię do tych kwaśnych dni, jak tęskni zając do wielkiego, wspaniałego polowania z nagonką⁶¹.

Kolejne książki Konwicki publikował w drugim obiegu. *Kompleks polski*, tworzony jeszcze z myślą o druku w obiegu oficjalnym, ukazał się ostatecznie jako jeden z kolejnych numerów „Zapisu” w 1977 roku. Podobny los spotkał pisaną już wyłącznie z myślą o nielegalnej publikacji *Matą apokalipsę*, wydaną w „Zapisie” w 1979 roku. W listopadzie 1980 prezes „Czytelnika” Stanisław Bębenek relacjonował w gmachu GUKPPiW:

⁵⁸ T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*. Warszawa 1976, s. 6.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, s. 253–254.

Ja Konwickiemu wydałem *Kalendarz i klepsydę* po wielu trudach, potem chciałem też w taki sposób nad *Kompleksem polskim* popracować, ale on [to] wydał w wydawnictwie podziemnym. *Mała apokalipsa* to jest zupełnie antykomunistyczna książka. Nie mógłbym jej wydać jako członek partii⁶².

W jednej ze scen *Małej apokalipsy* Tadeusz (ważna jest ta identyfikacja z imieniem Konwickiego), główny bohater, który w geście protestu ma dokonać samospalenia przed Pałacem Kultury, stoi nawet koło budynku GUKPPiW przy ulicy Mysiej. W jego rozważaniach pojawia się myśl, że podstawowym zadaniem cenzury powinno być zaszczerpienie w intelektualistach autocenzury, wykształcenie w nich mechanizmu samokontroli, który dopuszczałby tylko umiejętną aluzję. A wtedy cenzura nie musiałaby już ze swojej strony ingerować w żadne teksty. Władysław Bułat (w tej postaci dopatrywano się odpowiednika Andrzeja Wajdy) przyznaje w rozmowie z Tadeuszem, że tworzy swoje opozycyjne filmy w granicach dozwolonych przez cenzurę. Ten mechanizm zniewolenia jest więc szczególnie perfidny, bo okazuje się, że owe kontestatorskie dzieła są jedynie rodzajem „wentylu bezpieczeństwa” umiejętnie stosowanego przez represyjny system:

Teraz będę kopał i gryzł, jak tylko potrafię. To znaczy, na ile mi pozwoli cenzura. A pozwoli więcej niż innym, bo wyrobiłem sobie nazwisko, bo kraj czeka na moje filmy. Widzisz, jakie to powstało sprzężenie zwrotne. Mogę kopać w zęby partię, bo mam prawo, a mam prawo, bo usługiwałem partii⁶³.

– wyznaje Bułat. Aluzja jest więc dopuszczana przez państwo, „niepokorni” twórcy, opozycja, wszyscy uwikłani są w niemożliwy do rozerwania mechanizm koegzystencji z aparatem przymusu, taka wydaje się wymowa *Małej apokalipsy*. W urzędzie cenzury powstał nawet „samodzielny departament aluzji”, o czym informuje Tadeusza „marcowy docent” Edward Schmidt, który miał tam wykłady. Groźne napięcia społeczne są eliminowane dzięki istnieniu „rozumnej, wyważonej aluzji”⁶⁴.

W PRL próbą usystematyzowania zakresu kontroli i, co za tym idzie, określenia dopuszczalnej aluzji była ustawa o cenzurze z lipca 1981 – wynik podpisanych porozumień sierpniowych. Zgodnie z postanowieniami dokumentu ingerencje cenzorskie powinny być jawne, czyli zaznaczane w tekście. Na żądanie autora wydawca miał być zobowiązany do odnotowania zmian w utworze i podania podstawy prawnej. W ustawie precyzowano dokładnie, czego nie można było czynić korzystając z zagwarantowanej wolności słowa. Wykreślano m.in. fragmenty, w których „godzono w niepodległość lub integralność terytorialną PRL”, „godzono w konstytucyjne zasady polityki zagranicznej PRL i jej sojusze”, „nawoływano do popełnienia przestępstwa lub je pochwalano”, „nawoływano do obalenia, łżono, wyszydzano lub poniżano konstytucyjny ustrój PRL”⁶⁵. Owo prawo o cenzurze, okaleczone zresztą przez postanowienia dekretu o stanie wojennym, funkcjonowało w latach osiemdziesiątych z różnym skutkiem. W praktyce większość zmian w tekście w ogóle nie była zaznaczana. Z punktu widzenia cenzorów nadmierna liczba odnotowanych ingerencji, np. na łamach „Tygodnika Powszechnego”

⁶² AAN, GUKPPiW, sygn. 1605, k. 28 v.

⁶³ T. Konwicki, *Mała apokalipsa*. Warszawa 1988, s. 88.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 32.

⁶⁵ Cyt. za: Z. Radziowska, *Z historii walki o wolność słowa w Polsce (cenzura w PRL w latach 1981–1987)*. Kraków 1990, s. 5.

go”, ukazywałyaby zbytnią represyjność aparatu kontroli. Dlatego starano się ich liczbę negocjować z wydawnictwami i redakcjami.

W jedynym peerelowskim wydaniu oficjalnym *Małej apokalipsy* z 1988 r. czytelnik mógł zaobserwować absurdy kontroli sprawowanej przez upadający system polityczny, porównując edycję z tą z drugiego obiegu. Na stronie 26 fragment ze spotkania dwóch przywódców socjalistycznych państw – pierwszych sekretarzy ZSRR i Polski – został wycięty:

Zapalam telewizor, muszę coś zrobić, trzęsą mi się ręce, nie mogę zebrać myśli. I na małym obrazku widzę samolot, a pod nim dwóch grubych facetów całujących się w usta. To nasz sekretarz i ten ich ruski, car carów, pan połowy świata. Nasz ma dobroduszną twarz kardynała albo dozorca, dziś nazywanego naczelnikiem domu. Tamtego historia i geny wyposażyły w fizjonomię kałmucką. Popieścili się i słuchają hymnów. A naszym hymnem jest teraz *Międzynarodówka*. Dostaliśmy ją po starszym bracie, jak kamizelkę.

Chowam do kieszeni dowód osobisty [...]⁶⁶.

Absurdalność owej ingerencji wynikała z faktu, iż w tym samym wydaniu pozostawiono wszystkie inne „drapieżne” fragmenty, w których często dosadniej wypowiadano się o charakterze sojuszu ze wschodnim mocarstwem. Owa jedyna ingerencja była w jakiś sposób przejawem niespójności działań kontrolnych systemu w końcowym okresie jego istnienia.

Po roku 1981, gdy doszło do konfrontacji władzy z opozycją, raczej literatura gorszego sortu dominowała w podziemiu wydawniczym. Jego funkcją było nie tyle wypełnianie luk powstałych w wyniku reglamentacji obiegu oficjalnego, ile zaspokajanie potrzeb społecznych, nie tylko tych literackich. Stąd popularność różnych pozycji wykpiwających władzę, a także bogoojczyźnianych i tych dawno nie drukowanych – endeckich, bądź po prostu takich, które wydane w latach osiemdziesiątych miały antykomunistyczny wydźwięk. Również nielegalnym publikacjom Konwickiego można by postawić pewien zarzut. Świadomość drukowania bez cenzury groziła rezygnacją z opartej na aluzji, ciekawej poetyki, charakterystycznej dla wielu książek tego autora. Precyzyjny sposób narracji, w której każdy szczegół miał swoje znaczenie, częste celowe zacieranie związków przyczynowo-skutkowych i świadome stosowanie strategii przemilczania tworzyły tę momentami subtelną i błyskotliwą poetykę *Dziury w niebie*, *Sennika współczesnego* i także *Wniebowstąpienia*.

Świadomość braku cenzorskiego ołówka mogła prowadzić do zbyt dosadnej, mało subtelnej narracji i w rezultacie do otarcia się o kicz. Ostatnia z cyklu rozliczeniowych powieści Konwickiego – *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* z r. 1984 – jest już tylko socrealizmem *à rebours*. Jan Walc jako Lech Laicki pisał w „Kulturze Niezależnej” z r. 1985 z dezaprobatą o tej najnowszej prozie:

Czyj to język, którym napisana jest ta książka i co w niej robi Matka Boska, pojawiając się co parę stron albo i po kilka razy na stronie, choć przedtem nie pojawiała się przez trzydzieści parę lat w żadnej z kilkunastu książek Konwickiego⁶⁷.

⁶⁶ T. Konwicki, *Mała apokalipsa*, „Zapis” 1979, nr 10, s. 18–19. Podkreśl. P. P. Fragmentu podkreślonego brak w wydaniu *Małej apokalipsy* z r. 1988 (s. 26).

⁶⁷ Cyt. za: Arlt, *op. cit.*, s. 417. Również dla M. Fik (*Remanent owoców zakazanych*. W: *Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po październiku 1956*. Przed-

Natomiast ciekawa z punktu widzenia gry autora z cenzorem jest trzecia, po *Kalendarzu i klepsydry* oraz drugoobiegowych *Wschodach i zachodach księżycy*, opowieść z autobiograficznego cyklu Konwickiego – wydany w 1986 r. w oficjalnym obiegu *Nowy Świat i okolice*. Wedle relacji odautorskiej Konwicki postanowił wrócić do obiegu oficjalnego, zaniósł książkę do „Czytelnika” i zadeklarował, że jest gotów opublikować ją w tym legalnym wydawnictwie pod warunkiem, że nie zostanie ocenzurowana. Tak też się stało⁶⁸. Powrót autora do obiegu legalnego oparty był na błyskotliwym pomysle. Zasadą konstrukcyjną książki złożonej z parafelietonów stał się przewrotny dialog z cenzorem, dyskusja o granicach literackiej swobody i zakresie kompetencji cenzorskich. Takie jawne wspomnienie o aparacie kontroli było niewątpliwie wynikiem osłabienia tegoż w końcowym okresie istnienia PRL. Cenzor w *Nowym Świecie* stał się projektowanym i, co ważne, ujawnionym odbiorcą dzieła, jego obecność przestała być tajemnicą poliszynela. Na samym początku *Nowego Świata i okolic* narrator uzasadnia decyzję o powrocie do państwowego wydawnictwa:

I żeby sobie utrudnić to dziwaczne przedsięwzięcie, ten okropny zamiar starego recydywisty, więc żeby skomplikować pisanie tej nikomu niepotrzebnej książki [...], postanawiam napisać książkę dla normalnego państwowego wydawnictwa, książkę, co ją sam starannie i fachowo ocenzuruję. Już dawno rozeszły się nasze drogi, to znaczy moje i urzędu cenzury. Kiedyś to był mój pierwszy wnikliwy czytelnik, mój powiernik, mój wrogi przyjaciel czy przyjazny wróg. A potem straciliśmy się z oczu i ja się odzwyczaiłem od pierwszego wnikliwego czytelnika, od nieznanego powiernika i od wrogiego przyjaciela. Nie kontrolowany, pozbawiony czulej opieki, straciwszy miarę ideową i wagę obywatelską, pisywałem, co mi ślina na język przyniosła, jakieś koślawe powieści i pokraczne wspomnienia⁶⁹.

Chociaż to uzasadnienie ironiczne, wypadałoby zwrócić uwagę, że z czterech wydanych w drugim obiegu, poza kontrolą cenzorską, książek dwóm ostatnim – *Wschodom i zachodom księżycy* oraz *Rzece podziemnej, podziemnym ptakom* – wyraźnie brakowało literackiego konceptu. Narrator postanawia świadomie, jak stwierdza, „wrócić w jarzmo”, „poddać się uściskowi tego szlachetnego urzędu, co rezyduje w Warszawie przy ulicy Mysiej”⁷⁰. Rozczarowany postawą nieuważnych czytelników postanawia napisać książkę dla cenzora, który zawsze z dbałością i czujnością śledził jego twórczość. W ten sposób niechciany odbiorca dzieła, najgroźniejszy czytelnik, nad istnieniem którego autor nie mógł przejść do

mowa J. Turowicz. Warszawa 1997) *Rzeka podziemna* była jedynie ubogą krewną *Malej apokalipsy* i *Kompleksu polskiego*. Czaplinski (op. cit., 163–165) natomiast nazywa *Rzekę podziemną*, ze względu na jej tendencyjność, powieścią „realizmu antysocjalistycznego”.

⁶⁸ Zob. *W szponach romantyzmu*. Z T. Konwickim rozmawia E. Sawicka. „Odra” 1988, nr 1, s. 23. – *Chciałbym znaleźć klucz do polskości...* Z T. Konwickim rozmawia W. Szaniawski. „Przegląd Katolicki” 1987, nr 35, s. 4. Chociaż sama książka Konwickiego, zgodnie z jego relacją, nie padła ofiarą cenzury, wycięto sformułowania z recenzji M. P. Prusa (*Co tam u pana, panie Konwicki?* „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 47, s. 4). Czytelnik tego tekstu nie mógł się dowiedzieć, jaką „przykrą prawdę” próbuje wyjawiać Konwicki: „Również w *Nowym Świecie i okolicach* Konwicki, ta polska Kasandra, próbuje uświadomić nam tę przykrą prawdę [- -] [Ustawa z dn. 31 VII 81 r., O kontroli publikacji i widowisk, art. 2, pkt. 6 (Dz. U. nr 20, poz. 99, zm.: 1983 Dz. U. nr 44, poz. 204)]”. Obydwie ingerencje (druga dotyczyła informacji, kim tak naprawdę jest cenzor) zostały dokonane na mocy art. 2, pkt. 6 ustawy o cenzurze z lipca 1981, czyli z powodu „nawoływania do popełnienia przestępstwa lub jego pochwalania”.

⁶⁹ Konwicki, *Nowy Świat i okolice*, s. 5–6.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 6.

porządku dziennego, lecz musiał dokonać autocenzury i rachunku strat i zysków przed oddaniem książki do wydawnictwa, stawał się adresatem utworu. Takie ironiczne ujęcie uatrakcyjniało lekturę książki i narzucało jej dodatkowy walor kompozycyjny.

W powieści dostrzec można nawet pewne lekceważenie aparatu kontroli, spowodowane świadomością istnienia drugiego obiegu, który skutecznie podważał zasadność wzmożonego nadzoru w obiegu oficjalnym. Oczywiście, nie tylko napomknienie o cenzorze było pretekstem do krytycznego oglądu rzeczywistości PRL. W *Nowym Świecie i okolicach* wiele jest fragmentów, które jeszcze w latach siedemdziesiątych zostałyby najprawdopodobniej wycięte, a spora część refleksji narradora przypominała w swojej dosadności refleksje zawarte w twórczości Konwickiego wydawanej w drugim obiegu. W trakcie lektury czytelnik napotyka częste naigrawanie się z oficjalnej propagandy, z wszechobecnego „wodolejstwa”, z represyjnych, lecz bezsensownych działań władz. Kot Iwan, pozytywny bohater *Kalendarza i Nowego Świata*, w tej ostatniej książce z pogardliwą obojętnością traktuje nawet najbardziej błyskotliwych publicystów „Trybuny Ludu”. Otwarte mówienie o cenzorze, apostrofy do „nieznanego opiekuna”, „duchowego przewodnika”, „intelektualnego ojca” świadczyły jednak przede wszystkim o osłabieniu aparatu kontroli słowa w latach osiemdziesiątych. Dotychczasowe *tabu*, praktyka wycinania wszelkich fragmentów, w których zawarte byłoby stwierdzenie faktu nadzoru nad wypowiedzianym słowem w Polsce i istnienia urzędu przy ulicy Mysiej, zostało w *Nowym Świecie i okolicach* przełamane.

HALF A CENTURY WITH CENSORSHIP. THE CASE OF TADEUSZ KONWICKI

Tadeusz Konwicki produced his prose in an incessant dialogue with censorship. He wanted to imply an independent vision of guerillas' struggles in Vilnius forests, Stalinism and grey, depressing reality of the Polish People's Republic. Konwicki's language is rich in traps set for the workers of Main Office for the Control of Press, Publication and Spectacles. A precise narration, in which every detail was meaningful, frequent and purposeful blurring of the cause-result sequence and intentional resort to silence compose a subtle and brilliant poetics of *Holes in the Sky*, *Contemporary Dream Book*, *Ascension into Heaven*. The issuing of the last put Konwicki on the censorship list in 1967. Thus *The Anthropos-Specter-Beast* (1969) – a novel seemingly for children was treated by censorship with suspicion. When published uncensored in samizdat, the novel might display a tough, unobtrusive narration, coming close to kitsch. The official edition of *New World Avenue and Vicinity* (1986) is interesting as it contains a playful dialogue with a censor – a discussion on the borders of an author's freedom.