

KAJETAN MOJSAK Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

KONTROLERZY I STRATEDZY

Kamila Budrowska, *LITERATURA I PISARZE WOBEC CENZURY PRL 1948–1958*. (Recenzenci: Zdzisław Łapiński, Sławomir Buryła). Białystok 2009. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, ss. 332.

Książka *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958* poświęcona jest funkcjonowaniu cenzury oraz – przede wszystkim – jej wpływowi na kształt literatury polskiej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Przedmiotem opracowania są zarówno reguły i praktyka cenzurowania tekstów, jak też autorskie strategie unikania ingerencji.

Problematyka ta przez ostatnie dwie dekady przykuwała uwagę badaczy: pojawiły się próby syntetycznego ujęcia działalności Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, a także opierające się na materiałach archiwalnych rozprawy dotyczące konkretnych twórców. We wprowadzeniu do swojej książki Kamila Budrowska omawia najistotniejsze dotychczasowe prace literaturoznawcze (m.in. Marty Fik, Tadeusza Drewnowskiego, Ryszarda Nycza, Joanny Hobot, Johna M. Batesa, Piotra Perkowskiego¹) i historyczne (Darii Nałęcz czy Aleksandra Pawlickiego²), streszcza ich główne ustalenia, a niektóre z nich, w dalszej

¹ M. Fik, *Cenzor jako współautor*. W zb.: *Literatura i władza*. Red. B. Wojnowska. Wstęp E. Sarnowska-Temierusz. Warszawa 1996. – T. Drewnowski, *Cenzura PRL a współczesne edytorstwo*. W zb.: *Autor, tekst, cenzura. Prace na Kongres Sławistów w Krakowie w roku 1998*. Red. J. Pelc, M. Prejs. Warszawa 1998. – R. Nycz, *Literatura w cieniu cenzury*. (Wykład). „Teksty Drugie” 1998, nr 3. – J. Hobot, *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968–1976)*. Kraków 2000. – J. Bates, *Cenzura wobec problemu niemieckiego w Polsce (1948–1955)*. W zb.: *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*. Red. D. Dąbrowska, P. Michałowski. Szczecin 2002. – P. Perkowski, *Pół wieku z cenzurą. Przypadek Tadeusza Konwickiego*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 2.

² *Główny Urząd Kontroli Prasy 1945–1949*. Oprac. D. Nałęcz. Warszawa 1994. – A. Pawlicki, *Kompletna zarość. Cenzura w latach 1965–1972. Instytucja i ludzie*. Warszawa 2001.

części rozprawy, konfrontuje z wynikami własnej kwerendy. Stan badań pozostaje, jak przekonuje autorka, skromny w porównaniu z ogromem dokumentów czekających na odkrycie. Książka przynosi najbogatszy jak dotąd materiał archiwalny; jej podstawą jest kwerenda obejmująca 1330 teczek (300 z nich dotyczy literatury). Budrowska przytacza obszernie fragmenty cenzorskich recenzji (według jej obliczeń stanowią one około 70% pism na temat literatury), odwołuje się też m.in. do biuletynów informacyjno-instrukcyjnych z lat 1952–1955 i stenogramów z odpraw krajowych; w ten sposób rekonstruuje proces formowania się reguł cenzury w latach 1945–1948. Ponadto badaczka przedstawia opis stanu archiwów i kataloguje najczęściej występujące typy dokumentów cenzorskich. Rozprawa Budrowskiej może zatem pełnić funkcję przewodnika po materiałach archiwalnych.

Ścisłe trzymanie się źródeł pozwala przybliżyć czytelnikowi organizację i zasady działania urzędu (choć te zagadnienia, częściowo już omówione przez innych autorów, nie są głównym tematem książki), a także scharakteryzować poetykę cenzorskich recenzji, drobiazgowo zilustrować historię kontroli poszczególnych utworów i wskazać dalsze kierunki badań wartych podjęcia.

Zaznaczone w tytule ograniczenie chronologiczne, przebiegające w poprzek tradycyjnej periodyzacji historycznoliterackiej i z pozoru może arbitralne, uznać należy za w pełni uzasadnione – zarówno stanem archiwów, jak i dynamiką rozwoju GUKPPIW. Wybór roku 1948 jako daty początkowej podyktowany jest faktem, że niewiele zachowało się dokumentów (istotnych z literaturoznawczego punktu widzenia) z lat wcześniejszych. Cezura roku 1958 również nie jest ostra, ale całkowicie usprawiedliwione wydaje się potraktowanie jej jako końca odwilży oraz początku nowego kursu w GUKPPIW i w polityce kulturalnej w ogólności. Omówienie w ramach jednej pracy całości materiału z lat 1945–1989 byłoby, zdaniem autorki, niemożliwe, a i o wiążące wnioski byłoby tu trudniej. Wybrany okres sprawia zresztą wrażenie szczególnie ciekawego – obejmuje wszak lata formowania się ideowych i organizacyjnych podstaw pracy urzędu, etap najbardziej rygorystycznej kontroli po 1949 roku, a także czas największej liberalizacji, kiedy reguły cenzurowania zmieniały się szybko i nieraz chaotycznie, tworząc istotne pola niedookreślenia (czego efektem było choćby, wynikające z pewnego nieporozumienia, przepuszczenie do druku *Odwilży* Ilji Erenburga, przedstawione szczegółowo w rozdziale końcowym części IV *Konteksty*). Warto zwrócić uwagę, że tak zakreślone ramy chronologiczne zostają przekroczone w rozdziale 1 części II, omawiającym kontrolowanie utworów Jerzego Andrzejewskiego (aż do roku 1963), a wiele ze sformułowanych wniosków stosuje się również do lat późniejszych. Istotne jest poczynione przez Budrowską zastrzeżenie, że GUKPPIW był jedynie instytucją wykonawczą, zależną od wyższych instancji, toteż zdobycie pełniejszej wiedzy o funkcjonowaniu systemu kontroli możliwe będzie dopiero po przebadaniu archiwów PPR i PZPR, MIP, MON, a także zbiorów wydawnictw oraz materiałów autorskich: rękopisów, listów, pamiętników.

Zgodnie z zapowiedzią zawartą we *Wprowadzeniu*, unikając interpretacyjnych nadużyć, autorka nie formułuje zbyt daleko idących wniosków, ostrożnie stawia tezy, rezygnuje z pochopnego doszukiwania się regularności i tworzenia modeli, koncentrując się raczej na złożoności omawianych sytuacji; często przy tym zdaje sprawę z pojawiających się wątpliwości. Takie powściągliwe postępowanie wyda się uzasadnione, gdy uświadomimy sobie liczne niekonsekwencje w działaniu urzędu kontroli, zmienność panujących w nim zasad, różnorodność relacji między GUKPPIW a poszczególnymi pisarzami. Podejmując dyskusję nad niektórymi dotychczasowymi ustaleniami naukowymi, Budrowska zazwyczaj zmierza do ich osłabienia, uzupełnienia lub wycieniania; w sposób bardziej zdecydowany rewidowane są „stereotypy”, „obiegowe opinie” o cenzurze – nie przyporządkowane konkretnym autorom (np. s. 21, 38).

Książka składa się z *Wprowadzenia*, *Zakończenia* i czterech głównych części: *Próba syntezy*, *Przypadki szczególne*, *Strategie autorskie*, *Konteksty*. Część I przynosi drobiazgową rekonstrukcję „teorii” oraz „praktyki” działania urzędu – a więc zarówno jego podstaw ideowych i organizacyjnych, wypracowanych w pierwszych latach powojennych, jak i jego

późniejszego funkcjonowania, nie wolnego od niekonsekwencji, zależnego od zmieniającej się sytuacji politycznej. Kolejno poruszane przez autorkę kwestie: teoria i praktyka cenzurowania, kontrola literatury ze względu na treść, a także z uwagi na osobę i pozycję autora, rola wydawnictw, miejsce odbiorcy – dają szeroki obraz omawianej problematyki. Wszystkich pojawiających się tu wątków nie sposób streścić, warto jednak przywołać niektóre z istotniejszych ustaleń Budrowskiej.

Pisząc o wytycznych do działań cenzorów, badaczka podkreśla m.in. fakt, że dużej liczebności i drobiazgowości wskazówek dla pracowników GUKPPIW towarzyszy niejednoznaczność, pojemność i nieostrość sformułowań, co pozostanie normą również w późniejszych latach. Ten brak precyzji – podyktowany chyba w jakiejś mierze „pedagogiczno-wychowawczym” aspektem cenzury, ale i wymogiem elastyczności wobec konkretnych utworów oraz zmieniających się realiów politycznych – skutkować mógł, z jednej strony, pewną samowolą lub poczuciem zagubienia szeregowego pracownika urzędu, z drugiej zaś nieograniczonym podciąganiem wszystkiego, co niewygodne, pod odpowiedni paragraf („tajemnica państwowa”, „interes państwa” etc.). Obok ingerencji w tekst – już w pierwszych latach działania instytucji – ukształtowały się takie formy kontroli, jak zmniejszenie nakładu, ograniczenie przyznania papieru, opatrywanie utworów przedmowami odpowiednio ukierunkowującymi odbiór.

We fragmencie dotyczącym cenzurowania ze względu na treść badaczka przedstawia dobrze już rozpoznany zakres „cenzorskich problemów” (m.in. obraz Polski międzywojennej, Armia Krajowa, powstanie warszawskie, nacjonalizm, okrutne lub „cyniczne” sposoby ukazywania okupacji i Zagłady, „religianctwo”, „godzenie w dobre imię ZSRR”), ilustrując go fragmentami cenzorskich recenzji utworów Zofii Kossak-Szczuckiej, Tadeusza Borowskiego, Zofii Nałkowskiej czy Leopolda Buczkowskiego. Za najciekawsze ustalenia należy uznać choćby te dotyczące, po pierwsze, tekstów socrealistycznych (wbrew pozorom nie mogły one liczyć na taryfę ulgową, wręcz przeciwnie – czytano je wnikliwie, pieczołowicie dopracowując ich wymowę ideową); po drugie, wznawiania w okresie socrealizmu – mimo wielu zastrzeżeń cenzorów – wybitnych utworów z lat 1945–1948, np. Nałkowskiej i Borowskiego; po trzecie, różnicy między ingerencjami w poezji i w prozie (większe zmiany przeprowadzano w książkach prozatorskich, zwłaszcza w powieściach, jako znajdujących najszerzy oddźwięk społeczny, w poezji natomiast cięto co najwyżej pojedyncze strofy lub usuwano wybrane utwory, przy czym wiersze nie dopuszczone do druku w prasie często mogły ukazać się w tomikach).

Przedstawiając kwestię tzw. zapisu na nazwisko, badaczka wymienia jego główne przyczyny, a także klasyfikuje poziom restrykcji: zakaz obejmował albo wszelkie teksty danego autora i jakiekolwiek wzmianki o pisarzu (przypadek Czesława Miłosza, Ferdynanda Goetla, Witolda Gombrowicza), albo tylko omówienia twórczości, albo – w wersji najłagodniejszej – jedynie informacje o konkretnym dziele. Na szczególne względy mogli liczyć, oczywiście, pisarze związani z partią, w których przypadku czasem przymykano oko na teksty ideologicznie niejednoznaczne (z uwagi m.in. na to „przeoczono” *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka); ponadto ulgowo traktowani byli twórcy ideowo „niepewni”, lecz uznani za klasyków i warci pozyskania (przypadek Marii Dąbrowskiej)³, ale też – co ciekawe – młodzi, przychodzący ze środowiska obcego ideowo i „dojrzewający” (niekiedy zapewne celowo wydłużający ten proces) do „właściwej” postawy polityczno-światopoglądowej, tacy jak Tadeusz Różewicz czy Paweł Hertz.

³ Ogólniej rzecz ujmując, w urzędzie stosowano zasadę, by „w klasyku nie kreslić”. W końcowym rozdziale, pt. *Konteksty. Nauka o literaturze*, Budrowska zwraca uwagę, że w latach 1948–1950 nie wznawiano niektórych „problematycznych” tekstów (np. *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*), zachowywano jednak integralność klasycznych utworów (Mickiewicza czy Słowackiego), które dopuszczono do publikacji. Bardzo drobnych, nieznacznych zmian dokonywano po roku 1950, ale tylko w wyjątkowych przypadkach.

Wyjątkowo istotny dla zrozumienia działania cenzury jest fragment poświęcony miejscu wyznaczonemu redakcjom i wydawnictwom w procesie kontroli. Przypadła im, jak stwierdza autorka, rola skomplikowana i wieloznaczna. Z jednej strony, dokonywały one wstępnych ingerencji, co odbywało się pod istotnym naciskiem GUKPPIW, który starał się oddelegować część swoich obowiązków na inne instancje, a tym samym ograniczyć liczbę cięć dokonywanych w samym urzędzie⁴. Z drugiej strony, pełniły funkcję pośrednika między pisarzem a cenzorem, nieraz też zgłaszały sprzeciw wobec decyzji cenzury (przykładem Wydawnictwo Literackie). Zdaniem Budrowskiej, w świetle badań archiwalnych nawet restrykcyjne działania wydawców jawią się zazwyczaj jako droga do osiągnięcia kompromisu.

Końcowe fragmenty części I przynoszą ciekawą analizę poetyki cenzorskich recenzji. Istotna jest podjęta przez autorkę weryfikacja pojawiającej się w piśmiennictwie⁵ tezy o braku wykształcenia⁶ oraz niskich językowych i intelektualnych kompetencjach cenzorów. Rzecz wygląda na złożoną, sprawozdania wykazują znaczną różnorodność – w zależności od przedmiotu opisu i od zdolności urzędnika: od tekstów fatalnie napisanych i poznawczo miażdżących, po utrzymane na wysokim poziomie językowym i zakorzenione w dyskursie krytycznoliterackim. Poetyka recenzji powstających w GUKPPIW mieści się, w ocenie badaczki, na przecięciu kilku stylów: urzędowego, naukowego i, przede wszystkim, publicystycznego, który – choć w rozpatrywanym okresie bywa nacechowany wpływem propagandowej nowomowy – pozostaje najsilniej zindywidualizowany i często zbliża się do języka krytyki literackiej.

Autorka dodatkowo cieniuje obraz pracowników cenzury i daje zarys ich codzienności w rozdziale *Kilka słów o PRL-owskim cenzorze. Próba portretu*. Wspomina tu np. o zachowanych wierszowanych kupletach i innych satyrycznych utworach, w których cenzorzy autoironicznie dystansują się od własnych działań oraz ich podstaw ideologicznych. Ten fragment książki przynosi ciekawy materiał anegdotyczny, a także, co ważniejsze, zaprzecza wyobrażeniom na temat zatrudnionych w GUKPPIW jako niewykształconych, fanatycznych nieprzyjaciół pisarzy.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Budrowska konsekwentnie posługuje się neutralnym językiem badawczym, daleka jest i od ferowania jałowych poznawczo ocen etycznych wobec twórców, i od demonizowania GUKPPIW oraz jego pracowników. Drobnym odstępstwem od tej reguły są powracające w książce określenia nacechowane aksjologicznie, takie jak „Ministerstwo Prawdy”, „walka z cenzurą”, „styl więzienny”, będące pewną pozostałością dyskursu „antytotalitarnego”. Pełnią one jedynie funkcję skrótów myślowych lub pojawiają się ze względów stylistycznych (konieczność znalezienia synonimów) i nie znajdują odbicia w metodologicznej warstwie pracy ani w wysnuwanych wnioskach.

Syntetyczny obraz ogólnych założeń i mechanizmów działania urzędu zostaje uzupełniony w części II rozprawy o analizie „przypadków szczególnych”: Jerzego Andrzejewskiego, Stanisława Lema, Władysława Broniewskiego i autorów książek dla dzieci, opartą na bogatym materiale archiwalnym. Przywoływane tu obszernie fragmenty recenzji pozwalają wnikać w sposób myślenia cenzorów oraz w powody ich decyzji. Ta część książki, a zwłaszcza rozdział poświęcony autorowi *Popiołu i diamentu*, daje wyjątkowo dobry wgląd w złożony

⁴ W ten sposób wypracowywano złożony system, w którym sam proces twórczy nabierał charakteru negocjacyjnego. Zob. na ten temat m.in. E. Dąbrowicz, „Jakiś zwycięstwo”. *Cenzura w PRL-u – post factum*. W zb.: *Literatura w granicach prawa (XIX–XX w.)*. Red. K. Budrowska, E. Dąbrowicz, M. Luł. Warszawa 2013, s. 357. – Z. Romek, *Poza prawem. System funkcjonowania cenzury w PRL*. W zb.: jw., s. 181).

⁵ Zob. m.in. P. Nowak, *Swoi i obcy w językowym obrazie świata. Język publicystyki polskiej z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych*. Lublin 2002.

⁶ Staranne wykształcenie, jak się okazuje, nie należało w GUKPPIW do rzadkości, a przy tym ogólny poziom rósł sukcesywnie – od około 15% pracowników z wykształceniem wyższym w roku 1958 do 80% w roku 1970 (s. 115).

splot procesu twórczego, kontrolnego, negocyjacyjnego i wydawniczego – z cenzurą i autocenzurą w tle.

Relacjonując perypetie kolejnych tekstów Andrzejewskiego, badaczka analizuje m.in. motywy wprowadzenia zmian w drugim wydaniu *Popiołu i diamentu* (przychylając się do tezy, iż pisarz zrobił to z własnej inicjatywy), rekonstruuje historię problematycznych opowiadań (zatrzymanie zbioru *Kukutka – opowiadania optymistyczne* w 1949 roku i poszczególnych późniejszych utworów, takich jak *Warszawianka*, *Narcyż*, *Wielki lament papierowej głowy*) oraz *Bram raju* (tu zwraca uwagę, że kostium historyczny i „właściwe” przesłanie były dla cenzorów czytelne). Najwięcej miejsca zajmuje analiza procesu powstawania i cenzurowania opowieści *Idzie skacząc po górach*. Dowiadujemy się, jakie konkretnie zarzuty wysuwali pracownicy GUKPPiW, jakich ingerencji dokonano, poznajemy też historię tzw. sceny wernisażowej⁷, która pojawia się we wczesnych i późnych wersjach powieści.

Drobne zastrzeżenia budzić może *passus* poświęcony „strategiom” Andrzejewskiego zastosowanym w tej powieści i próbom wyjaśnienia, dlaczego autor zgodził się na usunięcie sceny wernisażowej (s. 141). Nie do końca przekonują np. wnioski na temat niebezpieczeństw mechanizmu autocenzury, odniesione do wspomnianego fragmentu tego utworu (przyczozonego na s. 136–137), skoro ma on, co badaczka dostrzega, jawny ton ironiczny, najwyraźniej odczytany przez cenzorów. Trudno też zgodzić się ze stwierdzeniem, iż „cenzura, za pośrednictwem wydawnictw, naciskała na pisarzy, by – przynajmniej formalnie – akceptowali marksistowski światopogląd, stąd częste sztuczne »wtręty« o Marksie, Stalinie” (s. 141). Jest ono trafne w odniesieniu do realiów lat pięćdziesiątych – zwłaszcza tych dotyczących nauki, ale z pewnością nie stosuje się do literatury lat sześćdziesiątych.

Można również dyskutować nad granicami użyteczności pojęcia kostiumu⁸. O ile nie ma wątpliwości co do takiej klasyfikacji dzieł *Bramy raju* czy *Ciemności kryją ziemię* (z zastrzeżeniem, że i w tych przypadkach sprawa zależy od zmiennego kontekstu lektury), o tyle mówienie o „kostiumie egzotycznym” w odniesieniu do *Idzie skacząc po górach* (s. 141) wydaje mi się nadinterpretacją. Powieść wprawdzie krąży wokół polskich problemów, ale nie charakteryzuje się właściwą dla „kostiumów” dwuplanowością semantyczną; realia francusko-hiszpańskie nie są tu warstwą, którą można „zdjąć”, by odkryć właściwy sens; to raczej w ramach większej, „zachodniej” całości pojawiają się poszczególne „polskie” wątki i aluzje polityczne, nie determinujące struktury i wymowy całego dzieła. Ta uwaga odnosi się również do – odznaczających się silnym potencjałem alegoryczno-parabolicznym – utworów Lema. Mówienie tu o „kostiumie fantastycznym” wydaje się nietrafne. Istotną sprawą jest hierarchia znaczeń; niektóre dzieła tego pisarza da się czytać np. jako krytykę komunistycznej utopii, ale ich sens zasadniczy cechuje znacznie większa uniwersalność.

W rozdziale poświęconym wczesnej twórczości Lema badaczka wysuwa tezę, że zakazy nałożone na dwie pierwsze jego książki (w roku 1949 zatrzymano *Wywiad i atomy* – tom zbierający opublikowane już w prasie opowiadania – oraz drukowaną wcześniej w odcinkach powieść *Człowiek z Marsa*) i na realistyczny *Szpital Przemienienia* (który ukazał się, po poprawkach i dopisaniu przez autora dwóch tomów bardziej poprawnych ideologicznie, dopiero w roku 1955, w 7 lat od powstania pierwszej części) zadecydowały o tym, że jako

⁷ Chodzi tu o rozmowę prowadzoną w czasie wernisażu prac Antonia Oritza w Paryżu przez Marka Kostkę z Laurenssem. Kostka – postać niewątpliwie wzorowana na M. Hłasce – zapytany o sytuację ludzi sztuki w Polsce, wygłasza superlatywy na temat polskiego rządu i Partii, które „uwielbiają artystów i dają im pełną swobodę”, dzięki czemu artyści polscy są „szczęśliwi jak słowiki”. Fragment ten został okrojony, gdyż, jak zauważył cenzor, w ustach Kostki był „oczywistą kpina”.

⁸ Za istotę „kostiumowości” uznaje Budrowska – komentując pracę L. Szarugi *Wobec totalitaryzmu. Kostium kościelny w prozie polskiej. – Wobec cenzury* (Szczecin 1994) – „opisanie niecenzuralnego, a istotnego dla społeczeństwa polskiego problemu, przy umiejscowieniu go w innym kontekście historycznym, najlepiej bardzo odległym” (s. 243).

drogę twórczą wybrał pisarz fantastykę naukową. Wniosek taki – choć mieści się on w nie dającej się podważyć ogólnej diagnozie wpływu cenzury na zahamowanie rozwoju literatury realistycznej o tematyce współczesnej – można uznać za kontrowersyjny. Elementy fantastyki pojawiały się wszak w najstarszych tekstach Lema, pisanych jeszcze w okresie umiarkowanej kontroli i zapowiadających już w załączku późniejsze książki⁹. Również jego dojrzała twórczość dowodzi, że wybór *science fiction* był nieprzypadkowy¹⁰. Wszystkie najważniejsze tematy i problemy poruszane w ciągu tylu lat przez autora *Solaris* znalazły – czy do pewnego momentu znajdowały – w fantastyce naukowej adekwatne medium. Warto przywołać tu wypowiedź samego Lema, która, choć nie rozstrzygająca, wydaje się istotna: „Zresztą gdyby nawet wszystko szło normalnym torem i moje książki ukazywałyby się w naturalnym porządku powstawania, wcale nie sądzę, abym miał kiedykolwiek stać się pisarzem realistycznym”¹¹. Myślę zatem, że nie należy przeceniać wpływu cenzury na wybór drogi twórczej Lema. Ani też „ezopowych” aspektów fantastyki naukowej. Zapewne gatunek ten umożliwiał aluzyjne i paraboliczne przemycanie pewnych aktualnych treści; jednak autor *Solaris* – począwszy od dzieł najwcześniejszych – skupiał się na problemach o wymiarze ogólnoludzkim i globalnym¹². Wątpliwości budzi też wzmianka o tym, że cenzorzy prześlępili głęboko zakamuflowany pesymizm pierwszych opublikowanych utworów Lema (s. 251). Wszak *Obłok Magellana* i *Astronaucci* mieszczą się jeszcze w granicach eutopii (utopii pozytywnej, technologicznej)¹³, dopiero późniejsze dzieła przyniosą pesymistyczną diagnozę ludzkich możliwości poznawczych i etycznych oraz krytyczną rozprawę z utopią (również, ale nie tylko, stalinowską).

Także Broniewski, mimo przywilejów, jakimi się cieszył, miał kłopoty z cenzurą: zgłaszano zastrzeżenia do ponad 20 jego wierszy, które w efekcie wędrowały pomiędzy różnymi tomami, w kilku utworach zmieniono drobne „niezręczne” określenia dotyczące ZSRR, co najmniej jeden (*Radio*) zatrzymano w całości. W rozdziale poświęconym poecie badaczka m.in. stwierdza, że pisarze o mocnej pozycji nie stosowali jednorodnej strategii wobec cenzury, lecz tylko doraźne zabiegi w odpowiedzi na konkretne ingerencje, a jedyną reakcją „systemową” była autocenzura – w tym przypadku odłożenie wiersza do szuflady.

Szczególnie ciekawie przedstawiają się ustalenia Budrowskiej dotyczące literatury dziecięcej i młodzieżowej. Autorka poddaje rewizji opinii, jakoby twórczość ową w okresie socrealizmu traktowano (ze względu na jej szczególne zadania wychowawcze) równie surowo jak tę dla dorosłych. Okazuje się, że na początku lat pięćdziesiątych teksty uznane za klasycz-

⁹ Zob. J. Jarzębski, *Golem z Marsa*. Pośl. w: S. Lem, *Człowiek z Marsa*. Warszawa 1994, s. 140. Także A. Smuszkiewicz (*Stanisław Lem*. Poznań 1995, s. 13) uważa, że „autor *Solaris* już dość wcześniej był nieomal w pełni ukształtowany jako pisarz [...]”.

¹⁰ Fakt, że w pewnym momencie fantastyka okazała się „kulą u nogi” (ze względu na ograniczenia gatunku oraz na rzekome niezrozumienie ze strony krytyków) i że Lem przekroczył jej granice, m.in. w stronę eseistyki, nie świadczy, iż decyzja o podjęciu takiego rodzaju pisarstwa była, jak chce M. Szpakowska (*Dyskusje ze Stanisławem Lemem*. Warszawa 1996, s. 9), „pomyłką teoretyczną”. Budrowska przywołuje opinię Szpakowskiej (tu omyłkowo nazywając ją M. Baranowską, s. 177) niejako na potwierdzenie tezy o „niekonieczności” wyboru fantastyki naukowej.

¹¹ S. Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*. Kraków 1987, s. 26.

¹² Racje ma J. Jarzębski (*Wszelchświat Lema*. Kraków 2003, s. 31), zauważając, że autor *Solaris* pozostaje daleki od „polonocentryzmu”, a podejmowana przezeń refleksja polityczna jest „wielorako uwarunkowana i wpisana w bardzo ogólny system filozoficznych poglądów i hipotez”.

¹³ Jak pisze Jarzębski (*ibidem*, s. 14, 56), Lem „jakby uwierzył, iż ludzkość oświecona niejako naturalnie zorganizuje się w zgodny, produktywny kolektyw”, przy czym, „zwycięstwo komunizmu [...] jest częstą deklaracją: w istocie chodzi raczej o wyminięcie problematyki politycznej, zbycie jej ogólnikami tak, by odsłonić pole dla prezentacji »utopii technologicznej«, czyli tego, co autora fascynowało naprawdę”.

ne – Marii Konopnickiej, Stanisława Jachowicza, a także Jana Brzechwy – choć były ostro, często sarkastycznie, oceniane, m.in. ze względu na takie „wady”, jak formalizm, brak treści wychowawczych, propagowanie wartości mieszczańskich, psychologizm, symbolizm, napuszony język, niepowiązanie z rzeczywistością, nadmiar fantastyki – publikowano jednak bez ingerencji, szybko i w dużych nakładach. Panowała tu, jak przypuszcza autorka, sytuacja „wymuszonego przeczekania”: tymczasowo godzono się na funkcjonowanie ideologicznie podejrzanych utworów – z braku literatury realizującej założenia doktryny socrealistycznej. Badaczka przygląda się też reakcjom twórców: przytacza przykłady przekształcania tekstów lub próby pisania w sposób spełniający wymogi nowej polityki kulturalnej (Brzechwa) oraz korzystania z mowy ezopowej (*O chłopcu, który szukał domu* Ireny Jurgielewiczowej), zaznaczając, że dominowało „oczekiwanie na zmiany zewnętrzne i wykorzystywanie niejednorodnej postawy urzędu cenzury wobec tej kategorii pisarstwa” (s. 226).

Przyjmowane przez pisarzy strategie radzenia sobie z systemem kontroli, a także – mający zasadnicze znaczenie, choć trudno uchwytne – problem autocenzury to szczególnie istotne wątki omawianej pracy. W obrębie całej książki autorka wskazuje na takie zabiegi, jak przeczekanie, kostium, kamuflaż, mowa ezopowa czy tzw. strategia porcelanowego pieska (podsuwanie cenzorom przerysowanego, zbędnego fragmentu czy sceny niecenzuralnej, łatwej do rozszyfrowania i odwracającej uwagę od głębiej ukrytych nieprawomyślnych treści). W rozdziale *Gotowy wzór reakcji. Cenzura carska a cenzura w PRL-u* omówione zostają dodatkowo zbieżności (wynikające z istnienia poniekąd tego samego suwerena politycznego) oraz różnice (wypływające głównie z innego podejścia do kwestii religijnych i patriotycznych) między cenzurą carską a PRL-owską, ale przede wszystkim podobieństwa w reakcjach literatury polskiej. Odwołując się do opinii Hobot i Nycza, a także do wyników własnej kwereńdy, badaczka pisze o sięganiu przez autorów do „sprawdzonego” w XIX wieku wzorca radzenia sobie z opresją i o „korzystaniu z gotowego schematu” (s. 231).

Podsumowanie tych zagadnień przynosi rozdział „*Mowa ezopowa*” i „*porcelanowy piesek*”. *Autorskie strategie radzenia sobie z cenzurą*. Na podstawie zarówno wyników prac swoich poprzedników, jak i własnych ustaleń dotyczących „przypadków szczególnych”, Budrowska formułuje tu kilka istotnych spostrzeżeń. Materiał archiwalny świadczy o słuszności tezy Nycza, iż najbardziej popularnymi rozwiązaniami, tak jak w okresie zaborów, były w latach czterdziestych i pięćdziesiątych „kostiumy” – historyczne i egzotyczne (s. 256). Ważne wydaje się ponadto stwierdzenie, że czytelne „antycenzorskie” strategie wewnątrztekstowe pojawiały się przede wszystkim w prozie; w przypadku poezji natomiast ochronie integralności utworu służyły częściej zabiegi zewnątrztekstowe. Pisząc o mowie ezopowej, Budrowska wskazuje – za Hobot – że nie da się w sposób pewny rozstrzygnąć, co jest „strategią”, a co niezależną od cenzorskiego kontekstu kreacją artystyczną (s. 241); nie sposób też, zdaniem badaczki, mówić o „immanentnych” cechach ezopowości, ugruntowanych w „intencji dzieła”. Dowodów na sięganie po strategiczne posunięcia można poszukiwać w wypowiedziach pisarzy (listy, notatki, dzienniki), a także porównując wersje tekstu; niemniej jednak przeważnie zjawisko to pozostaje nieuchwytne i trudne do jednoznacznej oceny.

Drobne zastrzeżenia budzi chyba nieco zbyt szerokie posługiwanie się pojęciem strategii. Sądzę, że autorskich decyzji dotyczących wyboru kierunku twórczości (literatury dziecięcej w przypadku Brzechwy czy fantastycznej w przypadku Lema) – abstrahując od podkreślanej przez autorkę niemożliwości rozstrzygnięcia, w jakim stopniu owe decyzje były podyktowane istnieniem systemu kontroli – nie należy traktować jako strategii (w takim sensie, w jakim jest nią np. mowa ezopowa), ale jako osobny rodzaj reakcji na działalność cenzury. Koncentracja na twórczości mniej narażonej na ingerencje to wszak wybór niejako bardziej całościowy, w dodatku raczej „unikowy” (nazywanie tego „walką” czy „strategią” byłoby tu zasadne, gdyby stawką w tej grze było tylko opublikowanie czegośkolwiek w obiegu oficjalnym).

Podsumowując i porządkując najważniejsze zaprezentowane przez autorkę pisarskie

reakcje na istnienie cenzury, można zaproponować taką ich szkicową typologię (z zastrzeżeniem, że zabiegi te w praktyce często się pokrywają):

- 1) autocenzura w wąskim sensie, czyli strategię „zaniechania” lub „przeczekania”;
- 2) autorskie decyzje o podjęciu lub ograniczeniu się do twórczości mniej narażonej na ingerencję;
- 3) zabiegi mające na celu przemycenie niecenzuralnej problematyki:
 - a) lokalne, częstkowe – ezopowe bądź aluzyjne;
 - b) kostiumowe, obejmujące całą strukturę i sens utworu;
 - c) wpisywanie potencjalnych znaczeń społeczno-politycznych w utwór paraboliczny o sensie bardziej uniwersalnym.

Autocenzurę w sensie wąskim (przemilczenie, przeczekanie) oraz wybór „bezpiecznego” rodzaju twórczości należałoby potraktować jako dwie odmienne formy „zaniechania”, a termin „strategia” zarezerwować dla zabiegów ezopowych, kostiumowych i aluzyjnych. Zjawiskiem z innego porządku jest natomiast „autocenzura” w szerokim sensie, rozumiana – m.in. za (przywoływanym przez Budrowską) Michaela Kienzlem – jako stan świadomości czy fakt psychospołeczny; jako swoiste uwewnętrznienie norm cenzury przez osoby jej poddane – uwewnętrznienie wiążące się również z ograniczeniem wolności myśli (s. 246). Byłaby to płaszczyzna wstępnie wyznaczająca zakres możliwości twórczych i przyjmowanych strategii.

Określenie „walka z cenzurą”, powracające w charakterze skrótu myślowego (o realnej „walce” z urzędem, oczywiście, nie było mowy w oficjalnym obiegu), może być, poza kontekstem omawianej pracy, nieco mylące. W istocie jednak zaproponowane przez Budrowską – szczególnie cenne – wnioski dotyczące gier i strategii podejmowanych przez twórców odsłaniają złudność rzekomo „tajnego” porozumienia autora z czytelnikiem ponad głową cenzora¹⁴ i z pewnością są podstawą do rewizji utartych wyobrażeń na ten temat. Zadanie pracowników urzędu polegało (wbrew intuicjom Jana Błońskiego) nie tylko na „wycinaniu” pojedynczych słów i sformułowań, ale też na rekonstruowaniu ogólnej idei, nadanego sensu utworu, jak i na czujnym odczytywaniu – często ukrytej, trudno uchwytniej – niewłaściwej „tendencji”. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że urzędnicy zazwyczaj trafnie rekonstruują ów sens ogólny, a przy tym „zaskakująco często mają świadomość autorskich strategii – wiele zabiegów rozpoznają i tolerują”, w licznych przypadkach nie ingerują jednak w dzieło na tyle głęboko, by je zlikwidować. Ponadto „samo przyjęcie przez autora takiej czy innej strategii opiera się na antycypacji cenzorskiego myślenia, co też oznacza, że to urząd dyktuje reguły tej gry” (s. 245). Na pewną naiwność literackiej „zabawy w konspirację” zwracał wcześniej uwagę m.in. Nycz¹⁵, niemniej dopiero praca Budrowskiej – dzięki mocnemu osadzeniu w źródłach archiwalnych – pozwala zobaczyć możliwie pełny obraz zjawiska i dostrzec złożoność owej kilkustopniowej i wieloczynnikowej sytuacji komunikacyjnej.

To w ogóle jedna z największych zalet omawianej rozprawy: dotychczasowe hipotezy na temat działania urzędu kontroli i jego wpływu na literaturę, nawet jeśli w pełni trafne, często formułowane były na podstawie samych tekstów literackich i świadectw lektury; cenzura była swego rodzaju miejscem pustym, jej rolę dedukowano niejako z dwóch pozostałych elementów układanki. Omawiana rozprawa pozwala – w dużo większym stopniu niż publi-

¹⁴ W świetle ustaleń Budrowskiej mylnie okazuje się np. sformułowane bez wglądu w archiwa cenzury przekonanie Szarugi (op. cit., s. 37), że rozszyfrowanie przez krytykę właściwego sensu utworu kostiumowego (np. w recenzjach) równałoby się złożeniu „donosu na pisarza”.

¹⁵ Nycz, op. cit., s. 12. Ciekawe uwagi poświęcił tej sprawie również S. Mrózek we wspomnianym tekście na temat swoich zmagających z GUKPPIW (Cenzura. W: *Życie i inne okoliczności*. Wybór, wstęp, oprac. T. Nyczek. Warszawa 2003, s. 123–124).

kowane do tej pory prace, oparte na materiałach archiwalnych – uzupełnić tę lukę i otwiera pole do dalszych badań.

Bardzo mocne ugruntowanie w źródłach, neutralna i pojemna siatka pojęciowa, wieloaspektowy i wolny od uproszczeń ogląd tematu, ciekawy dobór konkretnych przypadków – wszystkie te cechy sprawiają, że książka Kamili Budrowskiej jest niezbędną lekturą dla przyszłych badaczy cenzury i dla wszystkich zainteresowanych powojennym życiem literackim.

Abstract

KAJETAN MOJSAK Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences,
Warsaw

CONTROLLERS AND STRATEGISTS

The review is devoted to Kamila Budrowska's book *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958* (*Literature and Writers against Polish People's Republic Censorship 1948–1958*). The subject of the volume is the rules and practice of literary texts censoring, as well as authors' strategies of avoiding it. The book, based on rich archive search query, offers a broad and complex picture of censorship activities and its influence over Polish literature.