

Dobrochna Dabert

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-1256-5653

Literatura polska i „strażnicy milczenia”^{*}.

Mechanizmy cenzury w PRL

kontra praktyki obronne

W systemach demokratycznych wolność słowa uznawana jest za jedno z podstawowych praw człowieka. W odróżnieniu od cenzury państwowej funkcjonującej w krajach demokratycznych, gdzie dopuszcza się jedynie cenzurę represyjną, dotyczącą kilku jasno określonych zakresów tematycznych¹, w PRL, oprócz wtórnej, działała bardzo rozbudowana kontrola prewencyjna, której konsekwencje dla literatury polskiej są nadal trudne do oszacowania.

Poniższe rozważania ogniskować się będą wokół wpływu perełowskiej cenzury instytucjonalnej na kształt komunikacji literackiej, status i kondycję dzieła literackiego oraz relacje między twórcami i czytelnikami. Punktem wyjścia stanie się próba odpowiedzi na pytanie: jak działała cenzura, jakie były jej cele i na ile okazywała

^{*} Określeniem „strażnicy milczenia” posłużył się Tomasz Tokarz w artykule *Cisza w służbie propagandy PRL* [Tokarz 2012]

¹ Aktualnie obowiązująca Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej, uchwalona 2 kwietnia 1997 roku, w rozdz. II, art. 31, par. 3 gwarantuje wolność słowa, a jej „ograniczenia w zakresie korzystania z konstytucyjnych wolności i praw mogą być ustanawiane tylko w ustawie i tylko wtedy, gdy są konieczne w demokratycznym państwie dla jego bezpieczeństwa lub porządku publicznego, bądź dla ochrony środowiska, zdrowia i moralności publicznej, albo wolności i praw innych osób. Ograniczenia te nie mogą naruszać istoty wolności i praw” [Konstytucja RP].

się skuteczna. Równie istotny będzie namysł nad podejmowanymi przez twórców i wydawców formami oporu osłabiającymi siłę rażenia cenzury. Wreszcie postawione zostanie pytanie, jaki obraz zniszczeń wyłania się z lektury dokumentów cenzorskich, a także świadectw pisarzy, którzy z autopsji znali poczynania kontrolerów słowa. Stopień zaawansowania polskich badań cenzurologicznych² prowadzonych od początku lat 90. jest wysoki. Bogata literatura przedmiotu nie zostanie tu odrębnie zrelacjonowana, ale będzie intensywnie obecna. To właśnie dzięki tym pracom, opartym na wnikliwych badaniach źródłowych konkretnych przypadków ingerencji cenzorskich, rozpatrującym praktyki cenzury w określonych zakresach czasowych, podejmującym rozpoznania skali działań kontroli instytucjonalnej, możemy się dzisiaj pokusić o próbę scalającej refleksji nad funkcjonowaniem literatury polskiej w warunkach ograniczenia wolności słowa.

Cenzura instytucjonalna w Polsce powojennej była jawnym dowodem na niedemokratyczny status państwa. Główny Urząd Kontroli Publikacji, Prasy i Widowisk do lipca 1981 roku nie działał na podstawie prawomocnej ustawy, tylko dekretu z 1946 roku, który w ciągu dziesięcioleci był kilkakrotnie nowelizowany³. Dopiero za sprawą Porozumień Sierpniowych zalegalizowano istnienie urzędu, wymuszając w październiku 1981 roku sformułowanie ustawy o cenzurze. Przestała ona jednak obowiązywać już 13 grudnia 1981 roku wraz z wejściem w życie dekretu o stanie wojennym, który wzmógł na kilka lat aktywność cenzury zwalczającej wspólnie z Służbą Bezpieczeństwa nieprawomyślne dzieła literackie i ich autorów. Pod koniec lat 80. funkcjonariusze urzędu, wyczuwając zmieniające się trendy polityczne, złagodzili swoje podejście do zakazanego słowa.

- 2 Badania nad cenzurą prowadzone są w Polsce w ramach różnych dyscyplin naukowych: historii, politologii, socjologii, prawa, bibliologii, medioznawstwa i wreszcie literaturoznawstwa.
- 3 W systemach demokratycznych dekret jako normatywny akt prawny wydawany nie przez parlament, ale przez władzę wykonawczą możliwy jest w ściśle określonych warunkach nadzwyczajnych. W RP jedynie w czasie stanu wojennego przyzywała się na wydawanie dekretów wobec niemożliwości zebrania się obu izb parlamentarnych.

Nielegalność cenzury, samo jej istnienie i sposoby działania objęto tajemnicą państwową. Nie dopuszczano do upowszechniania pełnej wiedzy na ten temat, choć – jak wskazał Bogusław Gogol – była to „instytucja jawna, ale działała w oparciu o różne stopnie tajności i poufności, przy czym szczególnie uważnie strzegła tajemnic własnego warsztatu” [Gogol 2012: 9], uniemożliwiając nawet identyfikację swoich funkcjonariuszy⁴. Wszystko po to, by ukryć praktyki sprzeczne z regułami demokratycznymi. Zdaniem Marty Wyki utajnienie sposobów i zakresu funkcjonowania cenzury miał daleko idące konsekwencje: „[...] cenzor stawał się współautorem dzieła, działającym niezwykle dyskretnie; do roku 1981 nie zaznaczano wszak żadnych ingerencji cenzorskich, a i później robiono to wybiórczo, stosując w dodatku przeróżne fortele” [Wyka 1996: 135].

Stanisław Barańczak już w 1980 roku postawił tezę o totalitarnym charakterze cenzury jako instytucji, która wytwarza postulowany przez władze obraz rzeczywistości – zarówno współczesnej, jak i historycznej: kontrolowała przeszłość i przyszłość, tłumiała inne ideologie i światopoglądy, kształtowała nowego człowieka podporządkowanego obowiązującej doktrynie, doraźnie integrowała społeczeństwa wokół haseł narzuconych przez władze albo kierowała frustracje społeczne w zaplanowanym kierunku, wreszcie represjonowała niewygodnych obywateli/autorów za sprzeciw wobec systemu [Barańczak 1980a]. Po latach Wyka potwierdziła tę opinię, zwracając uwagę, że skoro cenzura umożliwiała druk jednemu autorom, a innym odmawiała tego prawa, to stawała się „mecenasem pewnych twórców i gnębicielem innych, współredaktorem gazet, współdyrektorem wydawnictw” [Wyka 1996: 143].

- 4 Wszystkie publikacje, a więc również utwory literackie, w stopce redakcyjnej zawierały sygnaturę, tj. poufny podpis cenzora składający się z dużej litery i numerów. Przykładowo: kryptonim T-13–220 umieszczony w stopce redakcyjnej publikacji Sławomira Mrożka *Tango. Woda* (Kraków 1984) wskazywał na cenzora, który zezwolił na druk dramatów, z kolei pod kryptonimem N-4 krył się cenzor tomu opowiadań Tadeusza Różewicza *Przerwany egzamin* (Warszawa 1965), a siódme wydanie *Słownika ortograficznego* autorstwa Stanisława Jodłowskiego i Witolda Taszyckiego z 1968 roku skontrolował cenzor ukrywający się pod kryptonimem R-16.

Z ustaleń badaczy problematyki instytucjonalnej kontroli słowa w PRL wyłania się obraz chaosu decyzyjnego przejawiającego się w licznych niekonsekwencjach na poziomie zarządzania centralnego i lokalnego. Zmienny rygoryzm systemu cenzorskiego wiązał się, rzecz jasna, z przełomami politycznymi, które przynosiły krótkie okresy „odwilży”. Nie była to jednak wyłączna przyczyna postrzegania poczynań cenzorskich jako niespójnych. Zaskakujące decyzje, zarówno niekorzystne, jak i pomyślne dla autorów, mogły wynikać z przyczyn nieoczywistych, ale charakterystycznych dla osobliwości rodzimej wersji realnego socjalizmu. Brak jasnych kryteriów ingerencji w utwory literackie, czasowe lub stałe zakazy publikacji, rozproszenie odpowiedzialności za decyzje, rozbieżności między lokalnymi a centralnymi wytycznymi – to wszystko sprawiało, że cenzura postrzegana była jako działanie niejawne, o nieustalonych regułach, a przez to szczególnie groźne, bo trudne do rozpoznania [zob. Barańczak 1977]. Dopiero ujawnienie tajnych dokumentów cenzorskich przez byłego krakowskiego cenzora Tomasza Strzyżewskiego⁵ ostatecznie wykazało orwellowską totalność działań Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, a co za tym idzie, odsłoniło podstawową zasadę jego funkcjonowania: brak stałych zasad. Wprawdzie GUKPPiW wzorowany był na modelu radzieckim, a pracownicy Głównego Zarządu do spraw Literatury i Sztuki (Gławlit) zakładali polską instytucję państwowej cenzury, szkoląc pierwszych rodzimych funkcjonariuszy urzędu, jednak obok oczywistych podobieństw w mechanizmach funkcjonowania dostrzegalne są różnice wynikające z odmiennych uwarunkowań historycznych, stopnia nasilenia terroru, a także mentalności obu narodów⁶.

Konsekwencją chaosu prawnego była nieprzejrzystość zasad funkcjonowania instytucji cenzury. Kamila Kamińska-Chelminiak

- 5 W 1977 roku dokumenty czytano na antenie Radia Wolna Europa, a niebawem w emigracyjnym wydawnictwie „Aneks” opublikowano *Wielką księgę cenzury*. Ukazała się również jej krajowa wersja: *Czarna księga cenzury PRL (1977)* wydana przez podziemną oficynę NOW-a.
- 6 Jak wynika z badań transnarodowych nad problematyką cenzury w ZSRR i krajach satelickich, w każdym kraju wytworzyła się narodowa wersja systemu ograniczania wolności słowa [zob. Budrowska 2021].

zwróciła uwagę na sytuację w lokalnych oddziałach urzędu, którego pracownicy czasem „wylamywali się z ideologicznej ortodoksji”, liberalnie traktując petentów tylko dlatego, że znali ich osobiście lub mieli z nimi różnego rodzaju powiązania [zob. Kamińska-Chelminiak 2022]. Do podobnych wniosków doszła Kamila Budrowska, badając działania cenzury w latach 1958–1959. Jej ustalenia dotyczą wprowadzie konkretnego momentu historycznego (czasu odwilży popaździernikowej), ale pozwalają też zrozumieć pewne ogólne mechanizmy funkcjonowania instytucji – nie tylko w tym czasie. Badaczka wskazała czynniki, które wpływały na nieoczywistość niektórych decyzji urzędu:

Niekiedy udawało się stosunkowo bez większych szkód dla tekstu opublikować go, dzięki temu, że procedury cenzorskie nie odbywały się na szczeblu centralnym, tylko lokalnym. Szczególnie w latach 50. dyrektywy zmieniały się tak często, że nie docierały one na czas i tym sposobem zarządzony odgórnie zapis na nazwisko, tytuł czy podnoszoną tematykę nie był respektowany. Decydować mogły także względy strategiczne: świadome godzenie się urzędników GUKPPIw na wyjątki związane ze statusem autora (Brzechwa, Staff), pozycją wydawniczą (PAX), układanie się z Kościołem („Tygodnik Powszechny”). [Budrowska 2022: 111]

Pierwsze lata działania cenzury niewątpliwie były obarczone błędami, co rozumiałe w „okresie rozruchowym”. Kolejne dekady nie przynosiły jednak stabilizacji reguł funkcjonowania tej instytucji. Niekiedy decyzje, które zapadały na wyższych szczeblach (niekoniecznie w GUKPPIw, ale w Komitecie Centralnym PZPR, Ministerstwie Spraw Wewnętrznych czy Ministerstwie Kultury i Sztuki), nie zostawiały śladu w żadnych dokumentach. Jak wskazała Wyka, wiele rozstrzygnięć dotyczących ingerencji szczegółowych lub eliminacji tekstów podejmowano bowiem nieoficjalnie – „na telefon” [Wyka 1996: 132]. Brak kompetencji filologicznych wśród funkcjonariuszy cenzury, tak bardzo doskwierający instytucji, szczególnie w jej najwcześniejszej fazie istnienia, mógł nieoczekiwanie stawać się okolicznością sprzyjającą

autorowi⁷. Na przykład opowiadanie Sławomira Mrożka *Półpancerze praktyczne* uzyskało w 1953 roku pozytywną opinię cenzora, który nie dostrzegł ironicznej wymowy utworu, bowiem odczytał go dosłownie [zob. Budrowska 2009: 91]. Trudności w zrozumieniu sensu utworu przez pracownika urzędu mogły więc okazać się dla autora szansą na publikację, choć często okupioną zaniżonym nakładem.

W 1954 roku tomik poetycki Stanisława Różewicza *Równina*, złożony do Wydawnictwa Literackiego – jak odnotowała Budrowska – zyskał pozytywne, choć nie entuzjastyczne recenzje cenzorskie. W jednej z nich można było przeczytać: „Szkoda tylko, że autor stosuje w dalszym ciągu dziwolągi formalne” [cyt. za: Budrowska 2009: 92]. Z kolei powieści historyczne Teodora Parnickiego okazywały się dla cenzorów nie lada wyzwaniem ze względu na ich hermetyczność i skomplikowanie formalne potwierdzane przez krytyków literackich. To powodowało, iż cenzorzy nie byli w stanie dotrzeć do sensów tych utworów, czuli się bezradni wobec tej prozy. Jak konkluduje Marzena Woźniak-Łabieniec, wyrażając zgodę na druk, mieli nadzieję, że „skomplikowana strona formalna [...] jest swoistym «gwarantem», iż niecenzuralne wątki nie przebiją się do świadomości czytelnika” [Woźniak-Łabieniec 2022: 157].

Z reguły tekst poddawany był dwóm recenzjom cenzorskim, niekiedy jednak mogło być ich więcej – jeśli utwór budził kontrowersję, był niezrozumiały dla cenzorów albo gdy zmieniał się klimat polityczny zarówno w kraju, jak i na świecie. Przypadek siedmiokrotnego recenzowania powieści *Pamiętnik znaleziony w wannie* (1961) Stanisława Lema opisał Kajetan Mojsak [zob. Mojsak 2015]. Zgoda na druk została wydana dopiero wtedy, gdy autor wprowadził do tekstu nowy wstęp o konstrukcji satyrycznej, odwołujący się do realiów zimnej wojny i amerykańskiego kapitalizmu. Jak zauważa Mojsak: „[...] autor osiąga swego rodzaju dystansujący cywilizacyjny «efekt obcości» wobec rzeczywistości xx wieku” [Mojsak 2015: 298], co uspokaja cenzorów upatrujących w powieściowej fikcji bezpośrednich odniesień do aktualnej sytuacji politycznej

7 W dalszej części tekstu wskazane będą przypadki „kłopotliwych” autorów, których twórczość stanowiła prawdziwe wyzwanie dla kompetencji i erudycji cenzorów.

w kraju. Problem ze zgodą na druk wynikał także z nieoczywistego przesłania utworu, wytworzonego dzięki skomplikowanej konstrukcji przywołującej na myśl, zdaniem badacza, „interpretacyjny labirynt” z ukrytymi treściami zaszyfrowanymi w formie z „nadmiarem potencjalnych znaczeń [Mojsak 2015: 299 i n.]. Cenzorzy nie byli intelektualnie gotowi na zmierzenie się z tekstem Lema; poszukiwali standardowo zakazanych aspektów społeczno-politycznych, ale nie potrafili ich należycie wyeksplikować. Niemniej podejrzewając dwuznaczną wymowę utworu, wskazywali na jego rzekomo niską wartość artystyczną, przez którą powieść nie była „ani literacko, ani ideowo interesująca” [cyt. za: Mojsak 2015: 302]. Ów wstęp, który ostatecznie zapewnił Lemowi zgodę na druk, potraktowany został przez kontrolerów słowa, jak trafnie zauważa Mojsak, jako „rama do odczytania”, będąca kluczem do „bezpiecznego” wyjaśnienia sensu powieści. Jak podkreślają badacze twórczości Lema, Jerzy Jarzębski [2000] i Marcin Wołk [2009], przedmowa ta miała jednak kamuflować prawdziwe intencje pisarza, wskutek czego przyczyniła się do jego taktycznego zwycięstwa.

Jak już wcześniej wskazano, rozbudowana cenzura wstępna była wyznacznikiem niedemokratycznego charakteru działań instytucji kontroli słowa. **Kontrola prewencyjna** literatury służyła wyeliminowaniu treści niewygodnych dla władzy jeszcze przed ich publikacją. Barańczak w swoim esej o cenzurze w PRL przywołał trafne spostrzeżenie niemieckiej teoretyk cenzury Ulli Otto, która wprowadzenie kontroli wstępnej postrzegała jako radykalną zmianę sytuacji prawnej: „[...] w takim wypadku system ogólnej tolerancji z zastrzeżonym prawem zakazu zastąpiony zostaje przez system ogólnego zakazu z zastrzeżonym prawem zwolnienia” [Otto 1968; cyt. za: Barańczak 1980a: 5].

Nieuchronność ingerencji cenzorskich wyzwalała jedno z najniebezpieczniejszych zachowań twórcy – samookaleczanie własnych tekstów i zaniechania tematyczne, w tym unikanie tematyki współczesnej jako najbardziej narażonej na zarzut nierealizowania postulowanej przez władze wizji rzeczywistości PRL. Autocenzurę należy traktować jako radykalny przejaw cenzury wstępnej, której specyfikę trafnie rozpoznał Stefan Kisielewski. Jego zdaniem chodziło o

zasugerowanie czytającym, że autorzy myślą tak właśnie jak piszą [i] jednocześnie przyzwyczajenie piszących, aby myśleli i formułowali swe myśli w pewien określony sposób, bo pisanie w inny sposób będzie likwidowane lub przez odpowiednie skreślenia zmieniane. [Kisielewski 1977: 57]

Barańczak postrzegał autocenzurę jako kolejny dowód na totalitarny charakter systemu łamiącego ludzkie charaktery:

[...] literatura sama siebie obezwładnia i knebluje. Osobliwy to widok – ofiara, która sama zakłada sobie knebel, mimo że z pozoru nikt jej do tego nie zmusza. Obrazek ten znajduje wyjaśnienie dopiero wtedy, gdy wiemy, że za własnowolnymi z pozoru czynami stoi przymus bardziej skomplikowany niż naga fizyczna przemoc, przymus wykorzystujący strach, małoduszność, pragnienie kariery czy zaszczytów, lub po prostu konieczność zarobkowania. Cały złożony system postrachów, przynęt, oszustw, sofistycznych racjonalizacji służy temu, aby pisarz sam zamykał sobie usta. Aby, dzięki temu, było z nim jeszcze mniej kłopotu. [Barańczak 1980b: 2]

Na interesujący ślad przenikania „ducha” autocenzury do pisarstwa niezależnego zwróciła uwagę Małgorzata Wątkowska, analizując dzienniki polskich intelektualistów z okresu PRL-u – Stefana Kisielewskiego, Andrzeja Kijowskiego oraz Zygmunta Mycielskiego, opublikowane po raz pierwszy dopiero po likwidacji urzędu cenzury. Badaczka przekonująco dowiodła, że choć zapiski te powstawały poza zasięgiem instytucjonalnej kontroli, jako swoiste ćwiczenie w nieskrępowanym wyrażaniu myśli, to jednak odnaleźć w nich można ślady wewnętrznych zmagania autorów, którzy nie potrafili przemóc się, by pisać otwarcie i szczerze. Wątkowska zaproponowała następujące wyjaśnienie tego zjawiska:

Instytucjonalny mechanizm kontroli myśli i słów ulega bowiem procesowi zinterioryzowania, staje się wewnętrzną instancją powstrzymującą pisanie prawd, rejestrację faktów,

wyrażanie opinii i poglądów, które mogłyby zostać odebrane jako niecenzuralne. [Wątkowska 2010: 44]

To właśnie cenzura przewencyjna przyczyniała się do uewnętrznienia zakazów – sprawiała, że sami cenzurowani wytwarzali w sobie świadomość tego, co zabronione, niestosowne, drażliwe, o czym nie należy publicznie pisać.

Publikowanie poza zasięgiem cenzury stało się formą odrzucenia państwowej kontroli nad słowem w sferze publicznej oraz próbą radykalnego przezwyciężenia destrukcyjnego procesu samocenzurowania. Jak po latach wspominał Adam Zagajewski:

Z pokoleniem Nowej Fali, koncentrującej się wokół krakowskiej grupy poetyckiej „Teraz” i wokół wspaniałych młodych poznaniaków, rzuciliśmy wyzwanie systemowi i odrzuciliśmy zgodę na autocenzurę i cenzurę. To oczywiście nie stało się z dnia na dzień. Trwało kilka lat. Na początku półświatomie, ale z każdym rokiem dojrzalej, pewniej. Sprawdzaliśmy, na ile cenzorzy nam pozwolą, jakie wyznaczają granice, i powoli myśleliśmy o wydawnictwach podziemnych. [Torański 2016: 88]

Pierwsze teksty trafiające do podziemnych oficyn wydawniczych najczęściej były pisane z myślą o publikacji w oficjalnym obiegu, ale zostały negatywnie zaopiniowane przez cenzurę⁸. Przypadek *Kompleksu polskiego* (1977), powieści Tadeusza Konwickiego, jest nieco inny – autor zrezygnował bowiem z próby opublikowania dzieła w debiutowym wydawnictwie, a zamiast tego przekazał je podziemnemu „Zapisowi”. Nieoczekiwanie musiał jednak zmierzyć się z zarzutami o autocenzurę formułowanymi przez przedstawicieli środowiska opozycyjnego. Podczas spotkania w salonie Anny i Tadeusza Walendowskich w październiku 1977 roku dyskutowano nad powieścią krytykowaną m.in. przez Jacka Kurońa, rozczarowanego samoograniczeniem się Konwickiego [*Salon. Niezależni...* 2016: 51]. Henryk Wujec wspominał tę konfrontację

8 Pierwsze numery literackiego czasopisma „Zapis” zgodnie z założeniami redaktorów składały się właśnie z tekstów odrzuconych przez cenzurę.

jako doświadczenie trudne dla pisarza: „Tadeusz usłyszał, że to, co pisze, powinno być silniejsze, zachęcające, a nie jakieś tam sceptyczne rozważania” [*Salon. Niezależni...* 2016: 53]. Jan Lityński nie zgadzał się jednak z taką oceną powieści i postawy Konwickiego:

Jacek zaatakował go trochę bezsensownie, zarzucając mu, że sam się cenzuruje. Uważał, że skoro można pisać bez cenzury, to należy pisać ostro przeciw władzy. Tymczasem Konwicki nie uprawiał publicystyki – pisał powieści. To była opowieść o ludziach, jego widzenie Polski – nie miała służyć żadnej sprawie. [*Salon. Niezależni...* 2016: 54]

Niewątpliwie niektórzy pisarze zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństwa dobrowolnego samoograniczania własnej wyobraźni. Zdaniem Zagajewskiego jego własna metoda twórcza do pewnego stopnia chroniła go przed ryzykiem autocenzury:

Jeśli nie jestem w transie, piszę okropnie. Dlatego nie potrafię pisać inaczej aniżeli w pewnym uniesieniu. A jak się pisze w transie, to nie myśli się o cenzurze, ani o partii. Płynie się. Potem to czytam i rewiduję, jednak w pierwszym ataku na stronicę, wkręconą w maszynę do pisanja, na pewno nie było autocenzury. W podświadomości może tak – żeby Breżniewa nie obrażać, ale przecież nigdy o nim nie zamierzałem pisać. [Torański 2016: 95]

Poza zakresem niniejszego szkicu pozostaje problematyka autocenzury pisarzy dyspozycyjnych, z reguły obdarzonych słabszym talentem. Swoje braki rekompensowali oni pełną akceptacją dla sytuacji politycznej i kulturalnej, co jednak i tak nie chroniło ich przed czujną kontrolą urzędową ich poczynañ. Warto natomiast zatrzymać się nad przypadkiem hołubionego przez władze, a zarazem wybitnego pisarza, jakim był Jarosław Iwaszkiewicz. Jak bowiem zauważyła Elżbieta Dąbrowicz: „[...] jego twórczość literacka również została okaleczona oportunistem” [Dąbrowicz 2016: 33]. Analizując dokumenty cenzorskie, badaczka natrafiła na recenzje tomu poetyckiego *Warkocz jesieni* (1954), a także opowiadań ze zbioru

Kwartet Mendelssohna (1954) oraz drugiego tomu *Sławy i chwały* (1958). To w nich ujawnia się Iwaszkiewiczowska umiejętność dostosowywania się do oczekiwań nowej, powojennej epoki, choć przecież pisarz o tak silnej pozycji politycznej mógłby sobie pozwolić na większą swobodę twórczą. Recenzje te odsłaniają również inne oblicze cenzury, która z pewną tolerancją i wyrozumiałością traktowała twórczość autorów dobrze postrzeganych przez władze, nawet jeśli ci nie w pełni realizowali jej oczekiwania. W takich wypadkach urzędnicy byli nawet gotowi do swoistej nadinterpretacji utworu, by przekonać do jego „słusznego” przesłania – niejako wbrew tekstowi. Proceder ten badaczka dostrzegła w recenzjach cenzorskich *Sławy i chwały*:

[...] z satysfakcją odnotowano, że tylko pozornie jego głównym tematem jest muzyka, bo w istocie chodzi o „podzwonne dla obszarników, po pierwszej wojnie światowej częściowo wydziedziczonych ze swych posiadłości”. Uważniej pochylono się nad scenami w Odessie, ale zinterpretowano je na korzyść autora: „Wędrówki odeskie, jak i przegląd całej przeszłości, dały Januszowi przekonanie, że gdyby przed laty potrafił uwierzyć w ideę przyjaciela – Wołodii, po latach nie musiałby na próżno tracić czasu na poszukiwaniu sensu życia”. [Dąbrowicz 2016: 34]

Wyjątkową pozycję współtwórcy Skamandra potwierdza relacja Andrzeja Kijowskiego przekazana Krzysztofowi Mętrakowi w 1969 roku. Cenzura nie zezwoliła wówczas na druk w „Teatrze” i „Twórczości” jego dwóch szkiców poświęconych Witoldowi Gombrowiczowi, zaakceptowała natomiast publikację listów autora *Ferdynand* do Iwaszkiewicza [zob. Mętrak 1997: 14].

W kontekście rozważań nad istotą autocenzury nie można pominąć kontroli wstępnej, podejmowanej już na poziomie redakcji i wydawnictw. To właśnie redaktorzy, wydawcy i recenzenci wydawniczy starali się bowiem wyeliminować najbardziej kontrowersyjne z punktu widzenia urzędu fragmenty i sformułowania, by publikacja pomyślnie przeszła etap kontroli. Była to forma instytucjonalnej autocenzury, uprzedzającej niejako ewentualne zastrzeżenia, swoiste „czytanie w myślach” kontrolera, rozeznawanie,

które z fragmentów tekstu, sformułowań czy słów okażą się dla cenzora nie do zaakceptowania. Należy jednak zauważyć, że ani wydawcy, ani autorzy nie mieli dostępu do aktualizowanych zwykle raz na tydzień zaleceń cenzorskich, dlatego ich działania były obarczone ryzykiem zbędnego okaleczenia tekstu. Zagajewski po latach stwierdzał jednoznacznie:

Cenzura była tylko częścią systemu przemocy, większej całości, przeciwko której występowali [...] autorzy. [...] Głównymi cenzorami w wydawnictwach państwowych PRL byli ich dyrektorzy i niektórzy przynajmniej redaktorzy. [Torański 2016: 91]

Proceder ten nie ograniczał się do wydawnictw i redakcji prasowych znanych z serwilistycznego stosunku do władzy. O zwyczajach wstępnej selekcji felietonów Kisielewskiego, dokonywanej najczęściej już na poziomie redakcji w „Tygodniku Powszechnym”, znanym przecież z krytycznej postawy wobec systemu politycznego w Polsce, pisała Kamińska-Chelminiak [zob. Kamińska-Chelminiak 2017: 52–53]. Sam autor potwierdzał w *Dziennikach* procedurę wielostopniowego cenzurowania jego tekstów:

[...] w pierwszej kolejności były cenzurowane na poziomie redakcji, czytał je zarówno redaktor naczelny, jak i niektórzy publicyści dyskutując na zebraniu redakcyjnym, czy nadają się do druku, następnie trafiały one do WUKPPIw [Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – D.D.], a stamtąd były wysyłane do GUKPPIw w Warszawie. [Kamińska-Chelminiak 2017: 56]

W końcowej fazie istnienia PRL-u i jej opresyjnych instytucji ówczesny rzecznik rządu Jerzy Urban na jednej z konferencji prasowych przewrotnie przekonywał słuchaczy, iż cenzura pełni pozytywną funkcję, bowiem „pozwała redaktorom twórczo myśleć”, a także zwalnia ich od nadmiernej odpowiedzialności i obaw o „jakieś błędy publikacyjne” [Mentzel 1990: 107].

Marzena Woźniak-Łabieniec, rozpatrując działania cenzury m.in. wobec cyklu powieściowego Teodora Parnickiego *Nowa*

baśń – a zwłaszcza tomu drugiego *Czas siania i czas zbierania* (1962) – przywołała praktykę wewnętrznej weryfikacji treści przez redaktorów Państwowego Instytutu Wydawniczego, poprzedzając jeszcze kontakt z cenzurą instytucjonalną. W korespondencji z Głównym Urzędem Kontroli redaktor naczelny PIW-u raportował: „Lektura wydawnictwa była pod tym względem szczególnie staranna. Wykreśliłiśmy parę fragmentów niekoniecznych dla całości książki, a ilościowo pomnażających to zagadnienie” [cyt. za: Woźniak-Łabieniec 2022: 142]. Obraz kapitułujących wydawców, godzących się na daleko idący kompromis z cenzurą przełamany był nierzadkimi przypadkami walki o utwór przy pomocy różnych form nacisku na urząd kontrolny. Warto wspomnieć tu o batalii o opublikowanie powieści Parnickiego prowadzonej przez wydawcę – odkrył on bowiem nieoczywiste postępowanie redaktora, który w celu przekonania cenzury, że książka warta jest druku bez dalszych ingerencji, nie tylko dokonał skreśleń profilaktycznych, ale także dołączył do maszynopisu bardzo pozytywną opinię wewnętrzną napisaną przez cenionego recenzenta [zob. Woźniak-Łabieniec 2022: 143]. Niektórzy szefowie wydawnictw mieli dobre relacje z urzędem cenzury, partią czy innymi ośrodkami władzy i byli w stanie nakłonić cenzorów do nierespektowania obowiązujących dyrektyw. Jak podaje Woźniak-Łabieniec, cenzura zakwestionowała fragment pracy historycznoliterackiej Jarosława Marka Rymkiewicza o Aleksandrze Fredrze [Rymkiewicz 1977], w której pojawił się *passus* poświęcony powieści *Wariacje pocztowe* Kazimierza Brandysa, objętego wtedy całkowitym zakazem druku:

[...] autor nie chciał zrezygnować z istotnego dla siebie tekstu i zwrócił się o pomoc do redaktora wydawnictwa [Czytelnik – D.D.] Stanisława Bębenka. Ten – wykorzystując swoją pozycję – wymógł na cenzorze zgodę na pozostawienie kontrowersyjnego fragmentu. [Woźniak-Łabieniec 2022: 192]

Badania nad cenzurą literatury pięknej przyniosły już sporą wiedzę o metodach ograniczania wolności twórczej – wskazywano m.in. na brak jednolitych i stałych reguł działania oraz nieprzejrzystość systemu kontroli. Taka sytuacja pozwalała na utrzymywanie

pisarzy w ciągłej niepewności – czy przypadkiem nie dopuszczają się „zbrodniomyśli”, czy nie wkraczają na zakazany teren o niezdefiniowanych granicach. Chodziło o to, by nikt nie rozpoznał reguł gry, w której musiał uczestniczyć. Z tomiku poetyckiego *Komunikat* (1972) Zagajewskiego cenzura zdjęła dwa wiersze: tytułowy *Komunikat* oraz *Skarga młodzieńca z dawnych lat*. Już po zniesieniu cenzury autor próbował dociec, co zdecydowało o zakwestionowaniu tych utworów: „Nie było w nich nic o Breżniewie ani o Gierku. Była natomiast aura opresji i wyrażenie silnej potrzeby wyzwolenia się z niej” [Torański 2016: 88].

Już w najwcześniejszym okresie powojennym władza rozpoczęła akcję, która nie mogła wydawać się ani logiczna, ani racjonalna. Powszechnie znane były katastrofalne straty materialne, jakie polska kultura poniosła w wyniku II wojny światowej⁹. Tymczasem niebawem po ustaniu działań zbrojnych władze rozpoczęły czystkę wśród ocalałych zbiorów – weryfikowano już i tak uszczuplone zasoby większości bibliotek w Polsce i wycofywano z obiegu czytelniczego dzieła autorów niepożądanych. W latach 1952–1953 Ministerstwo Kultury i Sztuki we współpracy z Ministerstwem Bezpieczeństwa Publicznego przeprowadziło tajną akcję opartą na liście książek zakazanych¹⁰ przygotowanej wcześniej przez Komisję Oceny Wycofywanych Wydawnictw. Budrowska przesłodziła losy przedwojennych utworów wybitnych klasyków literatury polskiej

- 9 Na przykład część cennych starodruków Ossolineum wywiezionych przez Niemców w 1944 roku na Dolny Śląsk zaginęła bezpowrotnie; Biblioteka Narodowa utraciła ok. 80–90 procent zbiorów podczas działań wojennych; zbiory poznańskiej Biblioteki Raczyńskich w trakcie walk o Poznań w 1945 roku zostały zniszczone w 90 procentach.
- 10 Elżbieta Dąbrowicz zrelacjonowała najważniejsze rozstrzygnięcia, które znalazły się w dokumencie: „Na dokument ów składają się trzy listy ułożone alfabetycznie według nazwisk autorów. Imiona zaznaczono inicjałami. Pierwsza obywateli się bez tytułu, druga zawiera «książki zdezaktualizowane», trzecia – «książki dla dzieci». Przy niektórych autorach z list nr 1 i 3 znajdujemy adnotację «wszystkie utwory». Dlaczego książki wymienione należy «niezwłocznie wycofać», od biedy informuje tylko druga lista: bo są «zdezaktualizowane». Co do pierwszej i trzeciej, widocznie miało się rozumieć samo przez się, dlaczego pewne nazwiska i tytuły należy z obiegu wyeliminować. Ze wstępnej «uwagi» do ostatniej listy dowiadujemy się jeszcze, że powodem do wycofania jest nie tylko naganne nazwisko bądź tytuł, ale «niewłaściwe» może być również miejsce wydania” [Dąbrowicz 2013: 45].

w powojennych warunkach politycznych. Z jej badań wynika, że wielu autorów nie wpisywało się w projekt nowej kultury. Ofiarą cenzury stał się nawet w 1950 roku Henryk Sienkiewicz, którego powieść *Wiry* (prwdr. 1910) uzyskiwała negatywną opinię cenzorów. W tym czasie PIW przygotowywał edycję dzieł wszystkich pisarza, dlatego nie można było wycofać zgody na jej druk, nakład jednak radykalnie zmniejszono – z planowanych przez wydawnictwo 10 500 egzemplarzy do jedynie 3000 [zob. Budrowska 2022: 85]. Z powodów politycznych w pierwszym okresie działania urzędu literatura dwudziestolecia międzywojennego miała być całkowicie „wyparta z publicznej przestrzeni”. Czasem jednak wyrażano zgodę na wznowienie konkretnego utworu, choć nie ze względu na jego treść, lecz z powodu nazwiska autora. Dzięki badaniom Budrowskiej znamy uzasadnienie wznowienia powieści Zofii Nałkowskiej *Niedobra miłość. Romans prowincjonalny* (prwdr. 1928). Znalazło się ono w jednej z recenzji z 1951 roku:

[...] wydaje się, że jedynym motywem czy argumentem przemawiającym na rzecz wydania tej książki jest możliwość pozyskania dla naszej twórczości talentu Nałkowskiej, jest nakaz walki o przeciągnięcie na naszą stronę zdolniejszych z grona starych pisarzy, którzy nie są zdecydowanymi wrogami ustroju. [Budrowska 2022: 59]

Przypadek „złamania” dyrektywy eliminowania „sanacyjnej” literatury rozpatrywany przez badaczkę wyjaśnia niektóre przyczyny sprzecznych decyzji urzędu, które mogły być społecznie niezrozumiałe.

Dzięki wnikliwym analizom poszczególnych przypadków działań cenzury jesteśmy dzisiaj w stanie uzmysłowić sobie jej **nieoczywisty modus vivendi**. Istniała wprawdzie ogólna orientacja odnośnie tego, które tematy ze względów politycznych nie mają szans na zaistnienie w przestrzeni publicznej. Przykładowo z różnym nasileniem w poszczególnych okresach PRL zakazane były takie tematy, jak: Katyń, stalinizm, socrealizm, problematyka żydowska, w szczególności dotycząca Żydów w Polsce, wojna 1920 roku, powstanie warszawskie i powojenne wydarzenia związane z Marcem '68,

masakrą na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku czy tzw. wypadkami w Radomiu i Ursusie. Szeroko rozumiane wątki antyradzieckie, często ujmowane jako „godzenie w sojusze”, zakazane były do końca trwania instytucjonalnej cenzury. Również kwestie obyczajowe podlegały tabuizacji, szczególnie w okresie stalinizmu [zob. Budrowska 2012], za rządów Władysława Gomułki i częściowo Edwarda Gierka. Takie podejście ujawniało znamienne cechy realnego socjalizmu – jego drobnomieszczańską hipokryzję i bigoterię.

Skala ingerencji w teksty literackie była zróżnicowana. Czasem cenzorskie korekty ograniczały się do pojedynczych słów, fraz, zdań czy akapitów, nierzadko jednak wykreślano całe utwory, np. wiersz z tomiku poetyckiego, esej lub opowiadanie ze zbioru, lub wstrzymywano zgodę na druk całej powieści, antologii itp. Lektura zachowanych dokumentów cenzorskich z widocznymi eliminacjami dowodzi wielokrotnie, że ingerencje te były całkowicie bezzasadne – nawet jak na realia systemu autorytarnego, broniącego monopolu własnej wizji świata. Jak podkreślała Wyka, zdarzało się, że można było wymienić dzieło, ale bez podania nazwiska autora (np. Gombrowicza) lub tłumacza (np. Miłosza); niekiedy „można było pisać o autorze *Szekspira współczesnego*, ale nie o Kotcie” [Wyka 1996: 144]. Warto dodać, iż praktyki ingerencyjne obejmowały w zasadzie wszystkich autorów, również partyjnych i akolitów władzy. Niekiedy manipulowano wymową słów, takich jak: „najwybitniejszy”, „nieprzeciętny”, „wybitny” poprzez wprowadzenie – oczywiście wbrew intencjom autora – ironicznych cudzysłówów. Praktyka ta, jak pisze Wyka, była wdrażana w okresie stalinizmu, w latach 1968–1970 i na początku stanu wojennego [Wyka 1996: 142]. Brzemienny w skutkach zabieg wymiany słów odnajdziemy w kolejnym wydaniu pracy Anny Miłskiej pt. *Pisarze polscy 1890–1970. Wybór sylwetek 1543–1944*¹¹ – zdanie odnoszące się do Antoniego Słonimskiego: „jeden z najznakomitszych poetów” wymieniono na: „należy do grona wybitnych pisarzy” [Wyka 1996: 143]. Jak widać, nie były to więc niewinne korekty stylistyczne. Dzięki takim zabiegom cenzor ustalał lub weryfikował – zdaniem

11 Wydanie CRZZ (Centralna Rada Związków Zawodowych) 1972.

Wyki – artystyczne hierarchie, kreował rzeczywistość kulturalną, zarówno bieżącą, jak i przeszłą.

Jednym z bardziej spektakularnych przykładów próby całkowitego wyeliminowania ze świadomości kulturowej pisarza i jego dorobku był przypadek Czesława Miłosza. Po jego wystąpieniu o azyl polityczny we Francji w 1951 roku urząd cenzury skutecznie wymazywał istnienie pisarza z pamięci czytelników [zob. Gardocki 2015]. Miało to poważne konsekwencje dla pełnej recepcji dokonań literackich twórcy, a zarazem zniekształcało historyczno-literacki obraz polskiej literatury powojennej. Jak zauważa Wiktor Gardocki:

[...] badacze literatury mieli świadomość, że nie ma możliwości opublikowania większego, pełniejszego opracowania dotyczącego Miłosza, nawet jeśli dotyczyć miało jego twórczości z okresu międzywojennego. [Gardocki 2015: 322–323]

Inedita stanowią najdalej idącą konsekwencję działań cenzury prewencyjnej. Budrowska prowadziła badania nad cenzurą z lat 1948–1955, a jedną ze swych prac poświęciła właśnie utworom zatrzymanym w całości, a więc tym, które nigdy nie ujrzały światła dziennego [zob. Budrowska 2013]. Badaczka odnalazła trzy niedopuszczone do druku teksty: sztukę teatralną *Dni grozy* nieznanego autora – Rajmunda Hempla, powieść fantastyczną dla młodego czytelnika *O własnych siłach*, prawdopodobnie będącą drugą częścią prozy *Zmora świata* Władysława Umińskiego, popularnego na początku XX wieku pisarza i eseisty, oraz dramat *Nadziei* Druckiej pt. *Lamus*. W dokumentach cenzorskich natrafiła także na nigdy nieopublikowany wiersz Władysława Broniewskiego *Skrót rozmowy z Paryżem*. Jak przyznaje sama uczona: „Poza wierszem Broniewskiego, nie są to utwory artystycznie dojrzałe, interesujące raczej jako dokument czasu i sytuacji, a nie dzieła mające ponadczasową wartość estetyczną” [Budrowska 2013: 341]. Wskazana przez Budrowską niska ranga artystyczna owych tekstów daje pewną nadzieję, że ewentualne kolejne odkrycia ineditów lub śladów po nich nie będą liczne, a ich nieobecność w procesie historycznoliterackim nie okaże się nadmiernie dotkliwa.

Wiktor Gardocki w Archiwum Akt Nowych, gdzie przechowywane są dokumenty cenzury, natrafił natomiast na rękopisy trzech nieopublikowanych dotąd wierszy Antoniego Pawlaka z 1983 roku, które miały znaleźć się w tomiku *** wydanym w roku 1984 przez oficynę Pomorze [zob. Gardocki 2022: 123–136]. Czy badania archiwaliów z kolejnych lat, dzisiaj jeszcze nie w pełni rozpoznane, przyniosą następne świadectwa „zatraconych utworów”? Wydaje się to, niestety, jedynie pytaniem retorycznym.

Poważnym problemem dla współczesnych edytorów są zaginione pierwowzory tekstów opublikowanych z ingerencjami cenzorskimi. W wielu przypadkach nawet po likwidacji urzędu cenzury nie udało się wydać tych utworów ponownie, w oryginalnej wersji autorskiej. Zdaniem Marzeny Woźniak-Łabieniec część tekstów, szczególnie tych, które ukazały się w latach 50. i 60., jest dzisiaj nie do odzyskania w swojej pierwotnej wersji ze względu na ówczesną praktykę cenzorską. Jak zauważa badaczka, rękopisy, które przesyłano do kontroli

często nie posiadały kopii, autorzy przekazywali jedyne egzemplarze, które przerobione ręką cenzora traciły pierwotny kształt. Jeśli zachowały się tylko warianty wydane, a więc ocenzone – pierwotne wersje ginęły bezpowrotnie niszczone w GUPPKiW lub w pokojach Ministerstwa Kultury i Sztuki. W dokumentacji cenzorskiej i w innych peerelowskich zbiorach znajdujemy niekiedy nigdy niepublikowane utwory, które nie mają swoich kopii nawet w osobistych archiwach pisarzy, co stawia przed wydawcami nowe pytania edytorskie. [Woźniak-Łabieniec 2022: 178]

Wskazane przykłady prewencyjnego cenzurowania zapewne nie wyczerpują wszystkich form ingerencji w utwór literacki, dają jednak wyobrażenie rozległości zjawiska kontroli wstępnej, które ukształtowało się i funkcjonowało w Polsce powojennej.

Cenzura represyjna stanowiła równie skuteczny środek tłumienia wolności słowa. Była już mowa o manipulowaniu nakładami – przypomnijmy: utwory budzące wątpliwości cenzorów otrzymywały zakaz szerszego zaistnienia, co oznaczało, że ukazywały

się w niewielkiej liczbie egzemplarzy. Przykładowo w opinii cenzorów kontrowersyjny debiut Marka Hłaski *Baza Sokołowska* w 1953 roku wydany został bez skreśleń, ale w niskim (jak na ówczesne standardy) nakładzie 5000 egzemplarzy [zob. Budrowska 2009: 98]. Aby zmniejszyć oddziaływanie kontrowersyjnej publikacji na czytelników, sięgano także po inne środki. Na przykład ograniczano jej zasięg wydawniczy poprzez dodawanie formuły „przeznaczony do rozpowszechniania tylko na drodze sprzedaży zamkniętej” [Wyka 1996: 144]. Niekiedy wprowadzano zaporową cenę albo wydawano zgodę na druk jedynie w prowincjonalnej oficynie. W 1986 roku na fali nadchodzącej ze Wschodu odwilży w PIW ukazały się dzieła wszystkie Gombrowicza. Dziewięciotomowy komplet kosztował 10 000 złotych, a więc tyle, ile wynosiła ówczesna miesięczna pensja uniwersyteckiego asystenta stażysty [zob. Mentzel 1990: 11].

Cenzura miała wpływ również na recepcję utworów; mogła ograniczać jej zakres, manipulować nią, nie dopuszczając do druku tekstów pochlebnych, lub wręcz prowadzić do zakazu publikowania jakichkolwiek wzmianek o „niewygodnym” utworze. Cenzurowanie krytyki literackiej niosło niebezpieczne konsekwencje, takie jak autocenzura piszących o literaturze, a także prowadzenie ezopowej gry z czytelnikiem [zob. Woźniak-Łabieniec 2022]. Warto nadmienić, że nawet drobna wzmianka o ocenianym utworze w publikacjach emigracyjnych, np. na łamach paryskiej „Kultury”, skutkowałą zakazem druku kolejnych tekstów niesubordinowanego krytyka. Działania urzędu cenzury w obszarze kontroli wtórnej były intensywnie wspomagane przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, w ramach którego funkcjonowała Służba Bezpieczeństwa – instytucja o zdecydowanie represyjnym i przemocowym charakterze. Kamińska-Chelminiak zwróciła uwagę na aktywny udział SB w przedsięwzięciach związanych z kontrolą publikacji:

[...] zakres współpracy cenzorów i funkcjonariuszy UB oraz SB był szerszy, niż wynikałoby to z (ubogiej) literatury przedmiotu oraz powszechnej wiedzy na temat cenzury. Cenzorzy wykonywali dla UB i SB szereg tak zwanych prac zleconych:

analizowali dostarczone im książki, czasopisma, druki ulotne, płyty i przeźrocza. [Kamińska-Chelminiak 2020: 202]

Lektura przykładowego dokumentu SB przynosi informacje o aktywności tej instytucji na rzecz ograniczenia rozpowszechniania publikacji przy okazji inwigilowania konkretnych pisarzy. Dodatkowo w aktach tych znajdziemy wzmianki o współpracy SB nie tylko z GUKPPIw, ale i z innymi instytucjami państwowymi, np. z Ministerstwem Kultury i Sztuki. Z kolei w jednym z raportów sporządzonych przez funkcjonariusza inwigilującego Mariana Promińskiego i Jerzego Broszkiewicza pojawia się adnotacja o nieoficjalnych pertraktacjach pisarzy z zachodnimi wydawnictwami w sprawie obcojęzycznych edycji ich utworów. W raporcie zwrócono uwagę na lukę prawną, która taki „proceder” umożliwia; jednocześnie uspakajano: „Istnieje jednak koncepcja ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki, aby wszelkie publikacje za granicą kontrolowane były przez przedsiębiorstwo państwowe” [1961 listopad...: 125]. Współczesne badania nad mechanizmami cenzury potwierdzają, iż dokumenty jej dotyczące odnaleźć można również w innych archiwach, np. Wydziału Kultury, Nauki i Prasy KC PZPR, a także resortów podległych Ministerstwu Obrony Narodowej, Ministerstwu Spraw Wewnętrznych czy Ministerstwu Spraw Zagranicznych [zob. Wyka 1996: 134]. Bez większej przesady można postawić tezę, że w tłumienie wolności słowa zaangażowane były najważniejsze urzędy administracji państwowej.

Charakterystyczną formą działania cenzury represyjnej były konfiskaty książek na granicach. Zdaniem Janusza Dunina rekwiracje odbywały się według bezpośrednich wytycznych władz bezpieczeństwa, „zupełnie niezależnie od oficjalnych urzędów cenzury”¹². Jak pisze badacz, zatrzymywane na granicy druki przeznaczone były zarówno dla odbiorców indywidualnych, jak i dla państwowych bibliotek naukowych, które miały zgodę cenzury

12 Temat, który podjął Janusz Dunin w swoim artykule *Biblioteki naukowe wobec cenzury*, wymaga niewątpliwie dalszych, głębszych rozpoznań i zbadania relacji między urzędem cenzury i urzędem celnym podlegającym Ministerstwu Obrony Narodowej.

na gromadzenie publikacji zagranicznych. Nierzadko konfiskowano książki przesyłane oficjalnie w ramach wymiany międzybibliotecznej. Zdarzało się, że nie tylko zatrzymywano je, ale i – dosłownie – niszczone. Poczynania te potwierdzał Leszek Prorok w swoim dzienniku:

Zatrzymane przy odprawach celnych i rewizjach paczek z Zachodu książki, albumy itp. publikacje w j. polskim (emigracyjne) oraz zagraniczne przywożone są do fabryki papieru w Jeziornie k. Warszawy i wrzucane do kotła jako surowiec. Podobno transportujący ten towar lub sypiący go do maszyny jako surowiec robotnicy są zażenowani faktem niszczytelstwa, żyje w nich przecież kult ładnej książki. [Prorok 1998: 269]

Dotkliwą formą ograniczania wolnego dostępu do literatury nieakceptowanej przez władze było wydzielenie od końca lat 40. w bibliotekach naukowych kategorii zbiorów zastrzeżonych, a więc publikacji objętych zakazem udostępniania. Początkowo powojenne **prohibity** stanowiły wydawnictwa przedwojenne i emigracyjne, jednak w kolejnych latach dołączano do nich publikacje, na które cenzura wydała „zapis”. Były to tzw. zbiory specjalne przechowywane w bibliotekach uniwersyteckich i naukowych – dosłownie – w metalowych, zamkniętych na klucz kłatkach. W ten sposób *de facto* pozbawiano czytelników dostępu do wolnego słowa, tylko w wyjątkowych sytuacjach zezwalało bowiem na skorzystanie z tych zasobów. Taki przywilej – pod ścisłą kontrolą – mieli, oprócz funkcjonariuszy partyjnych i rządowych, jedynie naukowcy, doktoranci i magistranci – po uzyskaniu pisemnej zgody przełożonych i dyrektorów placówek bibliotecznych. Zbiory udostępniano w czytelniach, a każda wizyta mająca na celu kontakt z zakazaną literaturą była skrzętnie odnotowywana. Dla książek zaliczonych do tej kategorii sporządzano odrębne katalogi, niedostępne dla postronnych czytelników. Po raz pierwszy istnienie zbiorów zastrzeżonych ujawniono w 1956 roku, ale nie udało się ich wtedy zlikwidować. Dopiero w 1980 roku, na fali solidarnościowej rewolucji wywalczone zniesienie prohibitów – zakazane książki wróciły do ogólnodostępnych księgozbiorów, a do

katalogów głównych wprowadzono karty katalogowe wyłączonych zbiorów [zob. Sławiński 2004; Góra 2016].

Historia zakazanych książek nie zakończyła się jednak po wydarzeniach Sierpnia '80. Niebawem po wprowadzeniu stanu wojennego wydano bowiem zakaz gromadzenia wydawnictw drugoobiegowych, który wielu pracowników bibliotek naukowych skutecznie jednak łamało. Z relacji kustosz Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Instytutu Badań Literackich w Warszawie wynika, że pracownicy tej placówki nie tylko nie zaprzestali potajemnego zbierania zakazanej literatury, ale również prowadzili jej bieżącą rejestrację, sygnując woluminy literą „S” (specjalne) [*Zbiory bardzo...* 2016: 428]. Prohibity drugoobiegowe ukrywano przed nieprzychylnym wzrokiem ówczesnego dyrektora IBL, włączając je do zbioru maszynopisów.

Stanisław Rosiek zwrócił uwagę, iż rozważania nad cenzurą represyjną i jej skutkami skupiły się na debiutowych wydawnictwach, gdy tymczasem literatura określana jako funkcjonująca „poza zasięgiem cenzury” również, i to dotkliwie, podlegała instytucjonalnej cenzurze represyjnej. Wprawdzie wydawcy podziemni próbowali zapewnić bezpieczeństwo swoim autorom poprzez zamieszczanie adnotacji „wydano bez wiedzy i zgody autora”, ale tajne służby prowadzące szeroką inwigilację środowisk kultury opozycyjnej doskonale rozpoznawały tę fikcyjną formę maskującą. Konsekwencje karne za opublikowanie, drukowanie, kolportowanie, posiadanie tego typu literatury, a nawet za sam akt jej czytania – były bardzo poważne, zwłaszcza w pierwszym okresie istnienia drugiego obiegu (1977–1980) oraz podczas stanu wojennego [zob. Rosiek 2011]. Wprawdzie wpływy GUKPPiW formalnie nie obejmowały książek publikowanych w wydawnictwach podziemnych, jednak mogły wpływać na ich recepcję w pierwszym obiegu. Poprzez kontrolę oficjalnej prasy dbano o to, by nie pojawiały się w niej choćby najmniejsze omówienia czy wzmianki dotyczące publikacji drugoobiegowych [zob. Woźniak-Łabieniec 2022: 200–202]. „Strażnicy milczenia” ze szczególną gorliwością zabiegali o to, by literatura, która wymknęła im się spod kontroli, nie miała szans na zaistnienie. Utwory pozbawione debitu państwowego unikały więc cenzury prewencyjnej, ale często okazywały się bezbronne

nie tyle wobec instytucji cenzury, ile – przede wszystkim – zbrojnego aparatu władzy.

Nie po raz pierwszy pisarze polscy stanęli przed wyzwaniem tworzenia w cieniu cenzury. Doświadczenie zmagania literatury powstającej pod zaborami rosyjskim, pruskim i austriackim stanowi niejako część jej „pamięci genetycznej”. **Różne strategie obrony** przed cenzurą przewencyjną i unikania jej siły rażenia miały zatem za sobą wielowiekową tradycję. „Literatura ezopowa”, jak określił ją Leszek Szaruga, dawała szansę na „wyjście z pułapki jawnego serwilizmu” [Szaruga 1994: 55]. Aby chronić przekaz, twórcy sięgali po różnorodne strategie oddalenia – czasowego i przestrzennego. Oddalenie w przeszłość, obecne w powieści historycznej, wzmacniano często poprzez osadzenie akcji z dala od realiów polskich. Budrowska zauważa, iż takie powieści, jak: *Ciemności kryją ziemię* (1957), *Bramy raju* (1960) Jerzego Andrzejewskiego, *Przybysz z Narbony* (1978) Juliana Strykowskiego czy *Msza za miasto Arras* (1971) Andrzeja Szczypiorskiego „prócz historycznego kostiumu, mają także akcję przeniesioną daleko poza Polskę – co można uznać za jeszcze inną, choć także «kostiumową strategię»” [Budrowska 2009: 243]. Dodatkowo – jak wskazuje Szaruga – historyczny kamuflaż w tych powieściach wzmocniony był „kostiumem kościelnym”. Jego skuteczność aluzyjna brała się stąd, iż

[w]e wszystkich utworach [...] ukryte jest przekonanie o jakiejś zasadniczej, strukturalnej tożsamości ideologii komunistycznej i „ideologii katolickiej” posługujących się tymi samymi mechanizmami w życiu społecznym. Zapewne: zestawienie praktyk rządzenia partii komunistycznej współcześnie i władz kościelnych w piętnastym stuleciu w niektórych krajach europejskich ujawnia wiele nieodpartych analogii. Jedną z nich – w omawianych powieściach bodaj najistotniejszą – jest prześladowanie „innowierców” czy choćby tylko tych, którzy z tych czy innych powodów w słuszność postępowania władz zwątpili. [Szaruga 1994: 10]

Autor, sięgając po kostium kościelny, mógł zakładać, że władza odczyta utwór jako krytykę Kościoła i jego niechlubnych kart

z przeszłości. Również ze względu na ograniczenia cenzuralne – zdaniem Szarugi – proza Marka Nowakowskiego przybrała „kostium lumpowski”. Taka forma wprowadzie zacieśnia obszar rozpoznania rzeczywistości, jednak zarazem umożliwia wiwiskcję społeczną w skali mikro. Jak przypominał badacz: jedynie dyspozycyjni wobec władz pisarze mieli prawo do podejmowania ujęć szerokich, panoramicznych – tylko ich twórczość dawała bowiem gwarancję przedstawienia rzeczywistości zgodnej z oczekiwaniami decydentów państwowych. „Dla pozostałych [zostawała – D.D.] konieczność, może nie zawsze sobie w pełni uświadamiana, zawężania pola penetracji pisarskiej, najczęściej właśnie do środowisk «egzotycznych», przeważnie marginesu społecznego” [Szaruga 1994: 55].

Budrowska badała wczesną twórczość Lema i jego perypetie z cenzurą. To doprowadziło ją do wniosku, iż tworzenie literatury fantastycznej było dla pisarza formą „kamufłowania tematów ważnych dla współczesności” [zob. Budrowska 2009: 249–252], uwolnienia się od ograniczeń narzucanych przez władze. Badaczka zastanawiała się również, czy wskazanie określonego adresata czytelniczego mogło być formą ochrony tekstu. Jej zdaniem bowiem sporadycznie utwór w warstwie dosłownej przeznaczony był dla dzieci, a w warstwie aluzyjnej dla dorosłych. Tak można postrzegać choćby baśń Ireny Jurgielewiczowej *O chłopcu, który szukał domu* (1957), wiersz *Szóstka-oszustka* (1945) Jana Brzechwy (rzekoma aluzja do planu sześcioletniego) [Budrowska 2009: 254], a także tegoż autora wierszowaną opowieść *Szelmostwa lisa Witalisa* (1948). Czy utwory te są świadectwami autonomicznych decyzji pisarzy o twórczym realizowaniu się w obszarze literatury dziecięcej jako dającym szansę na niezależność artystyczną? A może była to forma eskapizmu? Jak słusznie zauważa Budrowska, na tym etapie badań można stawiać jedynie hipotezy.

Leszek Szaruga, rozpatrując opowiadanie *Zdarzenie w Miasteczku* Marka Nowakowskiego oraz powieści Janusza Andermana, wskazał na jeszcze inny chwyt umożliwiający opublikowanie utworu. Określił ten zabieg jako swoistą strategię narracyjną polegającą na usytuowaniu „narratora «pomiędzy» – między pozycją świadka i uczestnika, między postawą akceptacji rzeczywistości

i jej krytyki. Pozwalało to na pozorne zawieszenie sądów i ocen, na dystans nierzadko [...] ironiczny [...] lub autoironiczny” [Szaruga 1994: 73]. Z kolei Joanna Hobot-Marcinek, badaczka poezji Nowej Fali, dostrzegła i opisała wypracowaną przez poetów swoistą „strategię obejścia” cenzury, jednak nie dzięki tradycyjnym zabiegom eufemizującym czy alegoryzującym, znanym z zaborowych tradycji.

„Strategia obejścia” nie odwoływała się zatem do tradycyjnych, spetryfikowanych już zastępników, lecz pozwalała czerpać ze świata dotąd „nieprzedstawionego” konkret[u] odsyłając[ego] czytelnika do właściwego tematu wypowiedzi. [Hobot-Marcinek 2017: 77]

Stąd kiedy nawiązywano do Marca '68, posługiwano się nazwiskiem Mickiewicza; podobną funkcję pełniły – jak zauważa badaczka – choćby „wspomnienia o burzliwej wiośnie”. Nawet podkreślenie powtarzalności, cykliczności zjawisk obecnych w kulturze społecznej stawało się nośnikiem zakamuflowanej krytyki rządów. Wprawdzie mówienie peryfrazami i ogólnikami – a więc wbrew postulatowi mówienia wprost – było obecne w tej poezji, ale jako „aluzj[a], opart[a] na konkretnie zaczerpniętym z rzeczywistości i do tej rzeczywistości odsyłającym” [Hobot-Marcinek 2017: 85]. Ryszard Nycz zwrócił także uwagę na inny aspekt twórczości nowofalowej (oraz wcześniejszej groteskowo-satyrycznej Sławomira Mrożka), która do pewnego stopnia ubezwłasnowolniała cenzorów – była wyzwaniem dla ich kompetencji lingwistycznych. Nowa strategia poetycka oparta na krytyce nowomowy potraktowana została „jako wyjściowy idiom stylistyczny przez młodych prozaików i powieściopisarzy aktywnych pisarsko w okresie stanu wojennego” [Nycz 1998: 16].

Pozostaje pytanie o skuteczność tych metod ratowania literatury. Fortele stosowane przez twórców nie zawsze przynosiły pożądane efekty. Na przykład strategia przesunięcia przestrzennego z centrum na prowincję w powieści *Próba* (1983) Tadeusza Siejaka nie zakamuflowała przesłania utworu przed bystrym okiem cenzora. Było dla niego oczywiste, że werystyczny obraz zdegenerowanych

i skorumpowanych prominentów partyjnych z powiatowego miasteczka to *pars pro toto* całego systemu władzy w PRL. Trafne rozpoznanie kamuflażu poskutkowało wydaniem negatywnej opinii o możliwości druku. Po roku odrzucony tekst został jednak opublikowany – prawdopodobnie wskutek zaskakującej i trudnej dzisiaj do wyjaśnienia interwencji partyjnych notabli najwyższego szczebla [zob. Tyszkiewicz 2016].

Piotr Perkowski, analizując twórczość Konwickiego z perspektywy jego zmagania z cenzurą, dokonał przeglądu różnorodnych strategii ezopowych prozaika. Podał ogładowi m.in. *Dziurę w niebie* (1959) – powieść w zamierzeniu autorskim rozrachunkową, która przybrała formę literatury dla młodzieży. Jak zauważa Perkowski:

Ten rozrachunek z epoką stalinowską [...] został umiejętnie ukryty w strukturze *Dziury w niebie*, bez lektury nastawionej na możliwość wydobywania aluzji napisane mową ezopową niewielkie fragmenty tekstu łatwe są do przeoczenia. [Perkowski 2006: 79]

Do *Sennika współczesnego* (1963) autor wprowadził natomiast postać, która – jak określił Perkowski – pełni funkcję „wewnętrznego cenzora w powieści” [Perkowski 2006: 79], tj. komentuje i mityguje niecenzuralne wypowiedzi bohaterów. Z kolei nasyczone krytyką egzystencji w świecie realnego socjalizmu *Wniebowstąpienie* (1967) stanowi ciekawy przykład przeoczenia cenzorskiego. Zdaniem badacza z zachowanych dokumentów cenzury wynika, że „powieść [została – D.D.] oceniona jako bardzo istotne przeoczenie cenzorskie z uwagi na swój nihilistyczny charakter, wulgarne przedstawienie rzeczywistości naszego kraju i barokowy język” [Perkowski 2006: 85]. Niebawem nałożono na Konwickiego zapis cenzorski, a w kolejnym roku znalazł się on wśród pisarzy, którym zezwolono na druk pod warunkiem ograniczenia pozytywnej recepcji utworów.

Zwierzoczekoupiór (1969) podejrzliwa cenzura uznała za powieść naszpikowaną aluzjami i wymogła na autorze ich eliminację. Ale i tym razem, jak wskazał Perkowski, umknęły jej niecenzuralne

treści zawarte we wstępie, pozornie skierowanym do młodego czytelnika, oraz zakończeniu, które kończy się wielce znaczącym niedopowiedzeniem. Niedopuszczalna uwaga na temat zjawiska cenzury, odnosząca się oczywiście do rodzimych realiów, przemyciona została poprzez wprowadzenie rozmyślań młodego bohatera, który wyobraża sobie, że został królem: „[...] gdyby wszystko było wolno, na pewno w gazetach zaczęliby rysować moje karykatury, pisać różne wiersze i felietony ośmieszające” [Konwicki 1972: 182]. W opinii Perkowskiego „jest to oczywiste odwołanie do praktyki władz peerelowskich, ukryte za metaforą «egzotycznego kraju»” [Perkowski 2006: 89]. Z kolei niby-dziennik *Kalendarz i klepsydra* badacz określa jako „prawdziwy manifest literackiego uniku” [Perkowski 2006: 91], a *Nowy Świat i okolice* oparty został – jego zdaniem – na zasadzie „przewrotnego dialogu z cenzorem, dyskusji o granicach literackiej swobody i zakresie kompetencji cenzorskich” [Perkowski 2006: 94]. W tym ujęciu cenzor „stał się projektowanym i, co ważne, ujawnionym odbiorcą dzieła, jego obecność przestała być tajemnicą poliszynela” [Perkowski 2006: 94].

Zdaniem Hanny Gosk Konwicki

literackie „nie” wobec tematów tabu politycznie zadekretowanych w czasach PRL-u wypowiada, stosując poetykę realizmu traumatycznego, której głównym przejawem literackim są fragmentaryczna, refrenowa fabuła utworów, kreacja bohatera traumatycznego i specyficzne ukształtowanie prozatorskiej czasoprzestrzeni. [Gosk 2019: 107–108]

Nieoczywiste konstrukcje narracyjne prozy Konwickiego nie tylko budziły niepokój cenzorów, ale przede wszystkim utrudniały im wskazanie konkretnych nieakceptowalnych fragmentów.

W opinii Barbary Tyszkiewicz przyczyną bezradności cenzorów, którzy mieli wydać werdykt w sprawie dopuszczenia do publikacji *Kalendarza i klepsydry*, były obecne w tym utworze wątki kresowe. Cenzorzy obawiali się, że „niewinne z pozoru przejawy nostalgii za Wileńszczyzną mogą prowokować czytelników do namysłu nad zakrętami historii i szukania «jakichś zupełnie innych skojarzeń»” [Tyszkiewicz 2016: 147], nie potrafili jednak

znaleźć podstaw do ingerencji. Jak przyznał sam Konwicki: „[...] cenzura boi się nie tyle treści, co wyrazistej stylistyki” [Mętrak 1997: 133].

Nie tylko autorzy podejmowali swoiste gry z cenzorem i czytelnikiem; zdarzało się, że w obronę słowa angażowali się także krytycy. W recenzji *Trampoliny* Nowakowskiego (1964) – powieści ze środowiska warszawskiego półświatka – Woźniak-Łabieniec zwróciła uwagę na charakterystyczny sposób konstrukcji tekstu Henryka Berezy, nazwany przez nią „poetyką ściśniętego gardła” [Woźniak-Łabieniec 2022: 127]. Ceniony krytyk, licząc na domyślność czytelników, „przemycił” w recenzji informację, że powieść ta, napisana w 1958 roku, przez sześć lat była wstrzymywana przez cenzurę: „Marek Nowakowski przez przeoczenie czy przypadek, a może z premedytacją nie poinformował swoich czytelników, że *Trampolina* nie jest utworem napisanym ostatnio” [Bereza 1964: 114].

Szaruga z kolei wskazał na nierzadki przypadek „połowicznej” recepcji krytycznej jako swoistej strategii obronnej. Jedno z opowiadań Nowakowskiego – *Zdarzenie w Miasteczku* z tomu *Układ zamknięty* (1972) – aluzyjnie nawiązuje do protestów studenckich w marcu 1968 roku. To oczywiste odniesienie nie zostało jednak odnotowane w recenzjach. Jak podkreśla Szaruga, krytycy literaccy nie rozszyfrowywali w swych tekstach ukrytego sensu opowiadania

z dwóch co najmniej powodów. Pierwszym z nich był niepisany wymóg ochrony autora przed cenzorem. Drugim z kolei – objęcie wydarzeń studenckiego buntu z Marca 1968 ścisłym „zapisem” cenzorskim, nie pozwalającym nawet mówić o istnieniu tego wydarzenia. [Szaruga 1994: 66–67]

Niekiedy nawet krytycy, z obawy przed poważnymi reperkusjami państwa ingerującego w dyskusje artystyczne, decydowali się na zaprzestanie twardej polemiki z autorem, którego twórczości nie cenili. Artur Sandauer uznał, iż „skoro jest możliwe, że ktoś przez to straci posadę, wydawnictwo skreśli mu książkę [...] nie wolno nikogo w ten sposób tępić” [Mętrak 1997: 22].

Wprawdzie Konwicki, podobnie jak wielu innych pisarzy, w swojej strategii gry z cenzorem osiągał poziom mistrzowski, to jednak zjawisko „literatury ezopowej” budziło – i budzi – sprzeczne opinie. Nie tylko dlatego, że strategia aluzji, uniku, przemilczeń czy kamuflaży nie zawsze przynosiła oczekiwane skutki w postaci ostatecznej zgody na publikację. Wyrażano również uzasadnioną obawę, iż wszystkie te zabiegi w efekcie ograniczały możliwość nieskrępowanej działalności twórczej. Zdaniem Lema, kiedy twórcy sięgają po problematykę marginesu społecznego czy umieszczają ją w entourage’u historycznym, literatura upodabnia się „do abstrakcyjnego malarstwa swoją nieoznaczonością treściową przy zachowanym kunszcie formy” [Lem 1990: 134]. Z tego względu w oficjalnym obiegu twórczość Mariana Brandysa czy Tadeusza Konwickiego napotykała znaczne trudności, podczas gdy pisarstwo Leona Buczkowskiego czy Teodora Parnickiego mogło funkcjonować stosunkowo swobodnie.

Podobne wątpliwości zgłaszał Tadeusz Drewnowski. W jego ocenie problem nie sprowadzał się do pojedynczych interwencji cenzorskich – chodziło o narzucanie zmian strukturalnych w kulturze literackiej i manipulowanie całym procesem literackim [zob. Drewnowski 1998]. Brak możliwości tworzenia wielkich panoram współczesności w literaturze, wymuszanie ucieczki w kostiumy historyczne, fantastyczne, w prywatność czy określone gatunki, a nawet rodzaje literackie – to wszystko było formą manipulacji dokonywanej na procesie historycznoliterackim. Słusznie zauważa Budrowska, że

przyjęcie określonego sposobu walki z kontrolą słowa oparte więc być [...] [musiało – D.D.] na a n t y c y p a c j i cenzorskiego myślenia, co można poczytywać za swoiste zwycięstwo „Ministerstwa Prawdy”, gdyż „gra” odbywa się wedle reguł przez nie stworzonych. [Budrowska 2009: 245]

Lem również był przekonany, że wypychanie literatury realistycznej i tematyki współczesnej z pola literackiego prowadziło do stopniowego fałszowania

hierarchii tematów, spraw, artystycznych kierunków, i w końcu ocaleć mógł tylko ten, kto uprzednio zdążył sobie stworzyć własny jakiś świat, nie przylegający dosłownie do prawdy naszego świata. [Lem 1990: 134]

Kisielewski, publicysta o wyraźnym profilu politycznym, miał poczucie ubezwłasnowolnienia – skoro nie była możliwa pełna swoboda wyrażania się, bo wolna publicystyka w warunkach cenzury jest po prostu niemożliwa. Kamińska-Chełminiak zwróciła uwagę na skonstruowane przez Kisielewskiego pojęcie „terapii ciszy”:

[...] miała być [ona – D.D.] celową polityką przemilczania zasadniczych tematów, oscylujących wokół spraw międzynarodowych, geopolitycznych, w zamian poruszania kwestii błahych, drugorzędnych, o znaczeniu lokalnym, które miały przyciągnąć uwagę, budzić emocje, lecz niewiele mówić o całości systemu. [Kamińska-Chełminiak 2017: 50]

Niektóre skutki przemilczania, w imię którego w całości eliminowano utwory o jednoznacznie politycznym wydźwięku, czasem dostrzec można było dopiero z pewnej perspektywy czasowej. Na przykład w opublikowanych w 1974 roku *Opowiadaniach* Mrożka zabrakło „kilku opowiadań tych najgłębiej niecenzuralnych, a taki układ całości zmienia wymowę i znaczenia tekstu”, to lektura tomu po latach mogła prowadzić – jak pisze Budrowska – do nie tylko niepełnego, ale i mylącego obrazu dzieła Mrożka [Budrowska 2022: 209; zob. też Budrowska 2018; Gardocki 2018].

Zagajewski, zastanawiając się nad skutkami istnienia cenzury państwowej w życiu literackim, daleki był od demonizowania jej wpływu na kondycję środowiska artystycznego w PRL:

Cenzura na pewno była jednym z powodów samozniszczenia, umierania talentów, nie sądzę jednak, aby była głównym. [...] Chodziłem na zebrania Związku Literatów Polskich w Krakowie. Widywałem tam wielu miernych pisarzy. Jako młody autor, który – rzecz jasna – uważał się za utalentowanego poetę, nie

mogłem zrozumieć, dlaczego ci ludzie tak zmarnowali sobie życie. Chodzą po świecie, należą do ZLP i piszą nędzne wiersze i powieści. Może niektórzy byli ofiarami systemu i cenzury, ale w maszynierii niszczącej talenty cenzura była tylko jednym z trybów, chyba nie najważniejszym. [Torański 2016: 89]

Nie należy również ignorować oczywistej prawdy, że w środowisku literackim, także w okresie PRL-u, trwała rywalizacja – prowadzono pozapolityczne walki o zaistnienie, pojawiały się animozje i niechęci wzajemne, które nie miały wiele wspólnego z polityką [zob. Szalat 2022].

Refleksja badaczy i twórców zmierzająca do dokonania bilansu strat, które w kulturze literackiej wynikały z systemowych ograniczeń wolności słowa, nakierowana była przede wszystkim na oszacowanie szkód wyrządzonych samym twórcom, choć istotne było też dostrzeżenie reperkusji tego zjawiska dla całego procesu historycznoliterackiego. Równie ważna była przy tym perspektywa strat po stronie odbiorców.

Podczas jednego z tajnych spotkań opozycyjnych z 1978 roku, na które zaproszono redaktorów „Zapisu”, przeprowadzono dyskusję nad kondycją literatury w pierwszym i drugim obiegu. Głos zabrał m.in. Lesław Maleszka¹³, w owym czasie zaufany i ceniony przez środowisko opozycjonista, który niezwykle trafnie rozpoznał najpoważniejsze zagrożenia dla relacji autor–czytelnik wynikające z metod działań cenzury państwowej. Z dzisiejszej perspektywy i udokumentowanej wiedzy na temat tej osoby zadziwia niebywały poziom cynizmu tego zaangażowanego w swoją pracę konfidenta:

Cenzura jest dla odbiorcy niewidzialna, nieistniejąca, odbiorca cenzury nie doświadcza, rzadko kiedy cenzura pozwala sobie poharatać tekst, żeby z niego jako żywo, przez jego ewidentną niespójność, ołówek cenzorski wyzierał. Na ogół bierze

13 Lesław Maleszka – polonista i dziennikarz, działacz opozycji demokratycznej w latach 70. i 80., a zarazem aktywny tajny współpracownik Służby Bezpieczeństwa, zamieszany w niewyjaśnioną do dzisiaj śmierć Stanisława Pyjasa w 1977 roku.

się powieść, czyta się ją – powiedzmy *Kalendarz i klepsydrę* Konwickiego – i w gruncie rzeczy ma się wrażenie, że gra jest prowadzona całkowicie na rachunek autora, pod którą autor się może podpisać, w której prezentuje siebie. Tworzy się więc taki układ, w którym odbiorca ma prawo wierzyć autorowi, zgłaszać pod jego adresem wszelkie możliwe zastrzeżenia. Czynnikiem cenzury, który występuje na linii nadawca–odbiorca, jest czynnikiem zatartym. Brakuje w tym kontekście odniesienia, jakim jest wolność literatury. [*Salon. Niezależni...* 2016: 99]

Należy jeszcze podjąć trudne pytanie o konsekwencje powstania alternatywnego obiegu literackiego jako reakcji na niszczytelne działania cenzury. Poza dyskusją pozostają ogromne zasługi drugiego obiegu dla stworzenia przestrzeni umożliwiającej rozpowszechnianie wolnego słowa. Trudno jednak nie dostrzec skutków ubocznych tej nienaturalnej sytuacji – a budziła ona wątpliwości wielu pisarzy i badaczy literatury.

Lem doceniał znaczenie drugiego obiegu, ale widział też zagrożenia dla literatury wynikające z publikowania poza oficjalnym nurtem. Niepokoił go zwłaszcza niszowy charakter pozacenzorskiego ruchu wydawniczego, uniemożliwiający kontrpropozycjom artystycznym równie silne wybrzmienie jak w obiegu oficjalnym. Z tego względu autor *Solaris* nie zdecydował się na publikowanie swych dzieł w drugim obiegu. Traktował tego typu działalność jedynie jako rozpaczliwą próbę ocalenia utworu poprzez symboliczny akt wydania – w niewielkim nakładzie, pozbawionym profesjonalnej redakcji, składu i oprawy graficznej. Wybitny pisarz miał do drugiego obiegu stosunek ambiwalentny. Nie mógł pogodzić się z prymatem etyki nad estetyką, a właśnie to założenie było podstawą sztuki walczącej, zbuntowanej, sztuki sprzeciwu – literatury niegodzącej się na funkcjonowanie w ramach przestrzeni oficjalnej, poddanej instytucjonalnej, państwowej kontroli treści.

Substytut wolności, osiąganey po wykroczeniu poza cenzurę, nie jest tą pełną, wysoką wolnością, z której cały świat widać,

która jest powietrzem literatury uniwersalnej, to znaczy nie znającej żadnych granic. [Lem 1990: 137]

Wątpliwości Lema podzielał Jan Prokop, który na początku lat 80. uznał, iż powstanie drugiego obiegu wprowadziło literaturę „w świat ostro zarysowanych przeciwieństw, twardych wyborów, dramatycznych decyzji” [Prokop 1985: 162]. Niepokoiło go zepchnięcie na drugi plan wartości wypowiedzi indywidualnej na rzecz zbiorowej, prymatu etyki nad estetyką:

Czyż bowiem jednoznaczność Prawdy i Dobra nie zabija delikatnej tkanki poetyckiego słowa budującego w półcieniu, w niepewności ludzkiego konketu, a umierającego w zbyt ostrym świetle Wiecznych Idei? [...] Imperatyw jednoznaczności pozbawia literaturę jej fundamentów, którymi są kruchość, migotliwość, pokora i wątplenie, nieostateczność, niespełnienie, nieidentyczność z sobą. [Prokop 1985: 162–163]

Barańczak doskonale zdawał sobie sprawę z konsekwencji, jakie niesie decyzja artysty o wejściu w przestrzeń zakazaną:

Bez autocenzury, bez ograniczeń, bez masek, bez aluzji. O tym, co stanowi naszą szeroko rozumianą rzeczywistość i zespół naszych o niej wyobrażeń. [...] W momencie jednak, kiedy się knebel wypłuwa, pojawia się to zasadnicze pytanie. Gdy pamięta się jednak, że to jest jednak literatura, że ma ona swoje wewnętrzne, autonomiczne prawa. Mówienie pełnym głosem okazuje się wtedy decyzją o charakterze etycznym, ale jeszcze nie estetycznym [...]. [*Salon. Niezależni...* 2016: 99]

Niemniej istniało przekonanie, że wartościowa literatura drugiego obiegu, choć wydawana w niewielkich nakładach i funkcjonująca w ograniczonej przestrzeni czytelniczej, w przyszłości trafi do nurtu oficjalnego, dostępnego wszystkim, a to umożliwi profesjonalną dyskusję krytyczną nad jej znaczeniem i miejscem w polskiej literaturze. Sceptyczny Lem zwracał jednak uwagę, że

moment społecznego zaistnienia tych dzieł ma istotne znaczenie, bowiem

[d]zielo to nie brylant, który można zakopać w ziemi w niezmienionym blasku. Dzieła są raczej jak ciała krwi, które krążą, wywierając wpływ na cały organizm i wzajem siebie. Wybitny utwór zatrzymany w szufladzie autora, cenzora lub istniejący dla trzystu osób w kraju staje się *de facto* niemy. Nie może oddziaływać ani na liczne umysły, ani na liczne utwory, nie tworzy nowej propozycji widzenia świata, nie staje się integralną kroplą umysłowej cyrkulacji, a ponadto jeszcze doraźne względy polityczne zniekształcają przysługującą mu ocenę. Ujawniony po latach, może i będzie rewelacją, ale będzie też pogrobowcem swojego czasu. [Lem 1990: 136]¹⁴

Oczekiwania innych pisarzy wobec niecenzurowanego obiegu literatury skupiały się na imponderabiliach. Marian Brandys w trakcie tajnego spotkania poświęconego literaturze w drugim obiegu zarzuty wielu dyskutantów, że literatura poza zasięgiem cenzury nie jest w pełni artystyczna, że powstaje na zamówienie społeczne, ripostował: „[...] odkąd jest «Zapis» – nie może się u nas ukazać arcydzieło o którym by się czytelnik nie dowiedział. I to wydaje mi się sprawą zasadniczą” [Salon. Niezależni... 2016: 101]. Czynnie zaangażowany w działalność opozycyjną i publikujący w drugim obiegu Jerzy Ficowski na zebraniu Oddziału Warszawskiego ZLP 3 maja 1978 roku, komentując nałożony na niego zakaz publikowania, stwierdził: „Nie skarzę się na ponad dwa ostatnie lata, w ciągu

14 Z perspektywy czasu, który minął od zakończenia misji literackiego podziemia, prognoza Lema nie wydaje się zanedo pesymistyczna. Dwadzieścia lat po 1989 roku wydawcy i instytucje państwowe (Oficyna Wydawnicza Volumen i wydawnictwo Bellona we współpracy z Europejskim Centrum Solidarności, Narodowym Centrum Kultury, Radą Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa oraz stowarzyszeniem Pokolenie) podjęli inicjatywę wydania Kanonu Literatury Podziemnej. Przy wyborze tytułów kierowano się wartością literacką dzieła, społeczną wagą jego problematyki oraz czasem opublikowania. Z powodu niewielkiego zainteresowania czytelników przedsięwzięcie nie zostało jednak w pełni zrealizowane – z planowanych 23 pozycji ukazało się jedynie 16, a wydane tomy można dziś nabyć w tzw. tanich księgarniach za symboliczną kwotę dwóch złotych.

których nie wolno nam było zarabiać piórem [...] Nie w zarobkowaniu przecież tkwi sens pisarstwa [...]. Nie wierzę w skuteczność milczenia [...]”¹⁵.

Dla literaturoznawcy i autora wielu publikacji drugoobiegowych, Leszka Szarugi, rola, jaką odegrały podziemne wydawnictwa, jest oczywista. Przywołując opublikowanie w oficjalnym obiegu w 1978 roku tomu opowiadań *Księżę nocy* Nowakowskiego – autora, który zaledwie rok wcześniej rozpoczął współpracę z podziemnym czasopiśmie „Zapis” – widział w tym wydarzeniu sukces rodzącego się dopiero drugiego obiegu literatury. Zdaniem Szarugi casus ten „obniżał barierę cenzury” i wywierał presję na państwowych wydawców, przymuszając ich niejako do publikowania utworów uznawanych dotąd za niecenzuralne [zob. Szaruga 1994: 79–80]. Nie ma wątpliwości, że los cenzury instytucjonalnej w momencie powstania drugiego obiegu został przesądzony.

• • •

Nielatwo jednoznacznie, wyczerpująco i ostatecznie sformułować odpowiedź na postawione na wstępie pytania o zakres i skutki funkcjonowania cenzury państwowej w przestrzeni działalności twórczej. Niewątpliwie literatura za sprawą cenzury utraciła normalne warunki rozwoju, a kolejne szczegółowe badania dokumentów GUKPPIW oraz innych instytucji z pewnością uzupełnią dotychczasową wiedzę na ten temat.

Pojawiająca się przewrotna teza o kulturotwórczej roli cenzury, która zmuszała pisarzy do poszukiwania subtelnych, nieoczywistych środków wyrazu, wydaje się trudna do obrony [zob. *Tren na śmierć cenzora*]. To przecież wtedy, gdy przychodził czas „odwilży”, kiedy impet wszechogarniającej kontroli państwowej słabł, powstawały dzieła najbardziej wartościowe, wytyczające nowe drogi rozwojowe literatury. Truizmem jest stwierdzenie, że sztuka potrzebuje wolności. Jeśli w warunkach totalnej kontroli

15 Archiwum ZLP, sygn. 11.625, k. 60, 61. Stenogram Walnego Zebrania Oddziału Warszawskiego ZLP, 3 maja 1978 [cyt. za: Krajewski 2004].

słowa powstawały utwory przepelnione wielopiętrową metaforą, pełne wyrafinowanych aluzji czy przypowieści, opierające konstrukcję świata przedstawionego na ironii czy grotesce, to nie zawsze były one efektem suwerennej decyzji autora – ich oryginalny kształt formalny bywał efektem pozaartystycznego przymusu.

Jeden z bohaterów *Małej apokalipsy* Konwickiego, prowadzący wykłady w urzędzie cenzury, w specjalnie wydzielonym departamencie aluzji, objaśniał korzyści, jakie płyną z tolerowania ezopowej literatury, uznając ją za kontrolowany przez władzę „wentyl bezpieczeństwa”¹⁶. Warto pamiętać, że operowanie wyrafinowanymi środkami kamuflującymi niecenzuralne treści musiało ograniczać krąg odbiorczy tylko do tych, którzy byli w stanie ów zabieg zidentyfikować i prawidłowo zdeszyfrować.

Literatura z okresu Polski Ludowej nie kojarzy się jednak tylko z nieautentyczną twórczością, podporządkowaną oficjalnej ideologii albo tak okaleczoną, że jej samoistna wartość stoi pod znakiem zapytania. W tym okresie, mimo wszystko, powstały dzieła, które na zawsze pozostaną w ścisłym kanonie literatury narodowej, choć zapewne noszą blizny po cenzurze. Michał Głowiński wyjaśnia ten paradoks

[j]ako nieustanne napięcie między dążeniami do wolności, do niezależności i swobodnej ekspresji a okolicznościami, w jakich przyszło artystyczne (lub naukowe) zamierzenia realizować, okolicznościami niesprzyjającymi, przeszkodami, które piętrzyły się w pewnych okresach tak, że wydawały się nie do przezwyciężenia, w innych okresach były zaś relatywnie mniej uciążliwe. [Głowiński 1996: 40; zob. Głowiński 2011].

- 16 Przykładowa aluzja: „[...] nie nazywając rzeczy po imieniu, ujawnia ją, sugeruje i doprowadza do podświadomości odbiorcy. Zatem prawda nieobjawiona staje się prawdą publiczną. Napięcia wywołane głodem prawdy, czy raczej, ja bym powiedział, kompleksem prawdy, te groźne napięcia zostają skutecznie anulowane właśnie przez umiejętnie zastosowaną aluzję. Dlatego aluzyjności nie wolno tępić, wręcz przeciwnie, trzeba ją popierać, a nawet uczyć rozumnej, wyważonej aluzji. Po jakimś czasie odbiorca będzie przedkładał aluzję od prawdy nad samą prawdę” [Konwicki 2010: 30].

Jednym z założeń projektodawców totalnej kontroli państwowej było pełne podporządkowanie sztuki własnym oczekiwaniom i celom. Za strategiami oporu, które można wyrazić frazeologizmami: „wymowne milczenie”, „mówienie między wierszami” i „czytanie między wierszami”, krył się niezwykle wysiłek i autorów, i czytelników – by zminimalizować destrukcyjne działania cenzury. Trudno uciec od konstatacji, że interakcja pisarzy z cenzurą – stosowanie wybiegów i strategii unikowych – musiała opierać się na samoograniczeniach. Najpoważniejszy skutek totalizującej cenzury instytucjonalnej odnosi się właśnie do tego problemu. Różne wymiary i odcienie autocenzury dotknęły wszystkie środowiska twórcze i nie sposób było się przed nią uchronić. Problem ten dotyczył także autorów piszących i drukujących w drugim obiegu, jako że ta alternatywna przestrzeń kultury funkcjonowała jako reakcja na istnienie zniewolonego świata oficjalnego.

Zarysowana tu syntetyzująca historia relacji między cenzorem a cenzurowanym, a także między zniekształconym tekstem a jego czytelnikiem, z jednej strony ujawnia skalę tłumienia wolności artystycznej w warunkach realnego socjalizmu, z drugiej rozmiar i złożoność strategii obronnych osłabiających moc narzędzia, które wspomagać miało stworzenie „nowego człowieka” i jego „nowej sztuki”. I choć w ostatecznym rozrachunku walka twórców, a także czytelników, z cenzurą często okazywała się skuteczna, to nie należy zapominać o cenie, jaką przyszło za to zapłacić wszystkim.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

- Konstytucja RP – *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.*, <https://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/polski/kon1.htm> [dostęp: 11.08.2025].
- Konwicki Tadeusz (1972), *Zwierzczeńkopiór*, il. Danuta Konwicka, wyd. 2, Czytelnik, Warszawa.
- Konwicki Tadeusz (2010), *Mała apokalipsa*, tekst na podstawie rękopisu oprac. i przygot. do dr. Przemysław Kaniecki, il. Danuta Konwicka, wyd. 20 popr., Agora, Warszawa.

Rymkiewicz Jarosław Marek (1977), *Fredro jest w złym humorze*, Czytelnik, Warszawa.

1961 listopad 27, Kraków – Analiza materiałów zgromadzonych w sprawie operacyjnego sprawdzenia „Ugor” w związku z kontaktami Mariana Promińskiego i Jerzego Broszkiewicza z przedstawicielami wydawnictw zachodnioniemieckich, sporządzona przez starszego oficera operacyjnego Wydziału III KW MO w Krakowie Leona Nowaka, tajne, w: *Twórczość obca nam klasowo. Aparat represji wobec środowiska literackiego 1956–1990*, red. Andrzej Chojnowski, Sebastian Ligarski, Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2009.

Literatura

Barańczak Stanisław (1977), *Dlaczego „Zapis”, „Zapis”. Poezja, proza, eseje, felietony, „Zapis”, nr 1 (styczeń).*

Barańczak Stanisław (1980a), *Cenzura w PRL. Parę podstawowych informacji*, „Poznańskie Broszury Społeczne”, z. 2.

Barańczak Stanisław (1980b), *Knebel i słowo*, NOWA, Warszawa.

Bereza Henryk (1964), *Prehistoria, „Twórczość”, nr 10.*

Błoński Jan (1995), *Cenzor jako czytelnik*, w: tegoż, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Budrowska Kamila (2009), *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.

Budrowska Kamila (2012), *Cenzura, tabu i wstyd. Cenzura obyczajowa w PRL-u (1948–1958)*, „Napis”, nr 18, <https://doi.org/10.18318/napis.2012.1.15>.

Budrowska Kamila (2013), *Zatrzymane przez cenzurę. Inedita z połowy wieku XX*, IBL PAN, Warszawa.

Budrowska Kamila (2018), *O cenzurze, która nigdy nie odeszła. Teksty literackie przekształcone przez PRL-owską cenzurę we współczesnej przestrzeni publicznej. Spojrzenie edytora*, w: *Cenzuro wróć? Mechanizmy ograniczania wolności słowa w Polsce po 1990 roku*, [red.] Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chelminiak, ASPRA-JR, Pułtusk.

Budrowska Kamila (2021), *Badania porównawcze (transnarodowe) nad cenzurą i cenzurowaniem literatury w byłych krajach komunistycznych Europy Środkowo-Wschodniej. Wstępne rozpoznania i przegląd stanu badań*, „Wielogłos”, nr 3 (49), <https://doi.org/10.4467/2084395XW1.21.021.15036>.

Budrowska Kamila (2022), *Cenzura i okolice. Studia o cenzurze instytucjonalnej w Polsce w latach 1944–1990*, IBL PAN, Warszawa.

- Dąbrowicz Elżbieta (2013), *Zdezaktualizowane. Na marginesie „Wykazu książek podlegających niezwłóchnemu wycofaniu 1 X 1951 r.”*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1 (19), <https://doi.org/10.18778/1505-9057.19.04>.
- Dąbrowicz Elżbieta (2016), *Cenzura a mobilność pisarzy. Wokół „Porachunków osobistych” Leopolda Tyrmanda*, w: *Sztuka czytania między wierszami. Cenzura w komunikacji literackiej w Polsce w latach 1965–1989*, red. Kamila Budrowska, Maria Kotowska-Kachel, IBL PAN, Warszawa.
- Drewnowski Tadeusz (1998), *Cenzura PRL a współczesne edytorstwo*, red. Janusz Pelc, Marek Prejs, [b.w.], Warszawa.
- Dunin Janusz (2001), *Biblioteki naukowe wobec cenzury*, „Przegląd Biblioteczny”, nr 4.
- Gardocki Wiktor (2015), *Rzecz o nieistnieniu Czesława Miłosza (1979–1981)*, w: 1984. *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, red. Kamila Budrowska, Wiktor Gardocki, Elżbieta Jurkowska, IBL PAN, Warszawa.
- Gardocki Wiktor (2018), *Rekonstrukcja. Dwie wersje „Obłądu” Jerzego Krzysztonia*, w: *Cenzuro wróć? Mechanizmy ograniczania wolności słowa w Polsce po 1990 roku*, [red.] Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chelminiak, ASPRA-JR, Pułtusk.
- Gardocki Wiktor (2022), *Pod presją cenzury. Szkice o kontroli słowa 1945–1990*, Episteme, Lublin.
- Głowiński Michał (1996), *PRL-owskie mity i realia*, w: Marta Fik, Andrzej Friszke, Michał Głowiński i in., *Spór o PRL*, wstęp Piotr S. Wandycz, Znak, Kraków.
- Głowiński Michał (2011), *Jak pisać o Polsce Ludowej?*, w: *Opowiedzieć PRL*, red. Katarzyna Chmielewska, Grzegorz Wołowicz, IBL PAN, Warszawa.
- Gogol Bogusław (2012), *„Fabryka fałszywych tekstów” z działalności Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Gdańsku w latach 1945–1958*, IPN, Warszawa.
- Gosk Hanna (2019), *Literackie „nie” wobec tematów tabu politycznie zadekretowanych w czasach PRL-u. Przykład prozy Tadeusza Konwickiego*, w: tejsze, *Przemoc (w) opowieści. Ze studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków.
- Góra Barbara (2016), *Los „zakazanych książek” w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu*, „Biuletyn Historii Wychowania”, nr 35.
- Hobot-Marcinek Joanna (2017), *Co się stało z tą świetną poezją? Cenzura wobec programów i praktyki poetyckiej Pokolenia ’68*,

- w: *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chelminiak, ASPRA-JR, Warszawa.
- Jarzębski Jerzy (2000), *Podróż do kresu znaczenia* [posł.], w: Stanisław Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jerzy Ficowski, członek KSS „KOR”, w wystąpieniu na zebraniu Oddziału Warszawskiego ZLP (2013), w: *Obieg NOW-ej*, wybór i oprac. Łukasz Bertram, Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa.
- Kamińska-Chelminiak Kamila (2017), „Mieć dwie twarze, podwójne życie”. O cenzurze w „Dziennikach” Stefana Kisielewskiego, w: *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chelminiak, ASPRA-JR, Warszawa.
- Kamińska-Chelminiak Kamila (2020), *Współpraca cenzorów z Urzędem Bezpieczeństwa i Służby Bezpieczeństwa w Polsce w latach 1945–1989 – wybrane zagadnienia*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem”, t. 42, nr 3, <https://doi.org/10.19195/2300-7249.42.3.10>.
- Kamińska-Chelminiak Kamila (2022), *Działalność aparatu cenzury z perspektywy lokalnej jako przyczynek do badań nad stalinizmem*, „Dzieje Najnowsze”, nr 2, <https://doi.org/10.12775/DN.2022.2.07>.
- Kisielewski Stefan (1977), *Przeciw cenzurze – legalnie*, „Zapis”, nr 4.
- Krajewski Andrzej (2004), *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, TRIO, Warszawa.
- Lem Stanisław (1990), *Mój pogląd na literaturę*, „Teksty Drugie”, nr 2.
- Mentzel Zbigniew (1990), *Pod kreską. Ostatnie kwartały PRL*, Puls, Londyn.
- Mętrak Krzysztof (1997), *Dziennik 1969–1979*, wybór, oprac., wstęp Waław HOLEWIŃSKI, Iskry, Warszawa.
- Mojsak Kajetan (2015), *W labiryncie. Cenzorskie recenzje „Pamiętnika znalezionego w wannie” Stanisława Lema*, „Napis”, nr 21, <https://doi.org/10.18318/napis.2015.1.21>.
- Nowak Piotr (2019), *Władza i cenzura w Polsce Ludowej (1944–1989). Powiązania, relacje, wpływy. Garść uwag i refleksji*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne”, nr 2, <https://doi.org/10.12775/TSB.2019.016>.
- Nycz Ryszard (1998), *Literatura polska w cieniu cenzury (wykład)*, „Teksty Drugie”, nr 3.
- Otto Ulla (1968), *Die literarische Zensur als Problem der Sociologie der Politik*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart.
- Perkowski Piotr (2006), *Pół wieku z cenzurą. Przypadek Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki”, nr 97, z. 2.

- Prokop Jan (1985), *Pióro i miecz*, w: tegoż, *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą. Studia i szkice literackie*, Polonia Book, London.
- Prorok Leszek (1998), *Dziennik 1949–1984*, przedm. Jan Józef Szczepański, wstęp Jan Żaryn, wybór Agna Baran, Baran i Suszczyński, Kraków.
- Rosiek Stanisław (2011), *Wolność czytania* [prwdr. 1985], w: tegoż, *Władza słowa. Szkice, notatki, świadectwa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Salon. Niezależni w „światlicy” Anny Erdman i Tadeusza Walendowskiego 1976–79 (2016), [wybór i oprac. Katarzyna Przyborska, Marta Markowska, współprac. Agnieszka Dębska], Ośrodek „Karta”, Warszawa.
- Sławiński Zbigniew (2004), *Przyczynek do historii „prohibitów” w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu w latach 1980–1989*, „Biblioteka”, nr 8 (17).
- Szarłat Aleksandra (2022), *SPATiF. Upajający pozór wolności*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Szaruga Leszek (1994), *Wobec totalitaryzmu. Kostium kościelny w prozie polskiej. Wobec cenzury, Ottonianum*, Szczecin.
- Tokarz Tomasz (2012), *Cisza w służbie propagandy PRL*, „Kultura i Historia”, nr 21, <https://tinyurl.com/3y4njxpj> [dostęp: 18.08.2024].
- Torański Błażej (2016), *Poza zasięgiem pióra. Z Adamem Zagajewskim poetą*, w: tegoż, *Knebel. Cenzura w PRL-u*, Zona Zero, Warszawa.
- Tren na śmierć cenzora (1992), oprac. Ewa Magowska, „Kino”, nr 11¹⁷.
- Tyszkiewicz Barbara (2016), *Sztuka czytania między wierszami. Z problematyki cenzorskich instruktaży drugiej połowy lat siedemdziesiątych*, w: *Sztuka czytania między wierszami. Cenzura w komunikacji literackiej w Polsce w latach 1965–1989*, red. Kamila Budrowska, Maria Kotowska-Kachel, IBL PAN, Warszawa.
- Wątkowska Małgorzata (2010), *Cenzura i wstyd w dziennikach polskich intelektualistów 2. połowy XX wieku*, w: *Kultura bez cenzury (?)*, red. Joanna Czaplińska, Anna Modelska-Kwaśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Wolk Marcin (2009), *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Woźniak-Łabieniec Marzena (2022), *Cenzorskie lekcje literatury. Studia o systemowej kontroli słowa w Polsce po 1945 roku*, Wydawnictwo

17 Wybór wypowiedzi polskich reżyserów na temat instytucji cenzury opracowany na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu dokumentalnego pod tym samym tytułem zrealizowanego w 1992 roku przez Krzysztofa Magowskiego.

Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, <https://doi.org/10.18778//8220-801-6>.

Wyka Marta (1996), *Cenzor jako współautor*, w: *Literatura i władza*, [red. Bożena Wojnowska], Wydawnictwo IBL, Warszawa.
Zbiory bardzo specjalne. Rozmowa z Bożeną Nieznańską, emerytowanym st. kustoszem Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki IBL (2016), w: *IBL w PRL, t. 1: Studia i wspomnienia*, red. Elżbieta Kiślak, IBL PAN, Warszawa.

Dobrochna Dabert

Polish Literature and the “Guardians of Silence”. Censorship Mechanisms in the Polish People’s Republic *versus* Defensive Techniques

The article attempts to synthesise the issue of institutional censorship mechanisms in the Polish People’s Republic which affected the literary communities and literature itself. It also analyses the techniques that writers and literary critics used in order to limit the damage done by the censors. The extended preventive and repressive censorship spawned the phenomenon of self-censorship whose scale has yet to be fully assessed. The detailed research into literary censorship so far allows one to claim that in the discussed period, it is exactly this phenomenon that caused most damage, limiting the freedom of creative expression on a scale that is difficult to estimate.

Keywords: preventive censorship; repressive censorship; self-censorship; underground publishing; Polish literature in the Polish People’s Republic; totalitarian system.

Dobrochna Dabert – prof. UAM, dr hab., filmoznawca i literaturoznawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej. Autorka książek: *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego* (1998), *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki* (2003), *Mowa kontrolowana. Szkice o języku publicznym w Polsce po 1989 roku* (2003), *Między wizją a spełnieniem. Profile ideowe i artystyczne czasopism literackich w drugim obiegu wydawniczym 1982–1989* (2014). Kieruje Pracownią Badań Literatury i Kultury Niezależnej. Adres e-mail: dobro@amu.edu.pl.