

Piotr Nowak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wybrane strategie walki z cenzurą w Polsce Ludowej 1944–1989

Selected strategies of combating censorship in People's Poland (1944-1989)

ABSTRAKT

Autor artykułu systematyzuje przeciwdziałania ograniczeniom cenzuralnym w Polsce Ludowej, jakie podejmowali twórcy oraz wydawcy. Opisane w artykule strategie walki z cenzurą przybierały różne formy i ulegały zmianom w latach 1944–1989, niemniej jednak wiele z nich miało charakter uniwersalny i ponadczasowy. Tym właśnie poświęcono najwięcej uwagi, analizując wybrane z nich oraz ilustrując przykładami.

W rezultacie otrzymaliśmy interesujący obraz łagodzenia ograniczeń cenzuralnych działaniami podejmowanymi przez autorów i wydawców.

SŁOWA KLUCZOWE:

Polska Ludowa, cenzura, literatura piękna, piśmiennictwo naukowe, prasa, teatr, film

ABSTRACT

The author of the article systematizes the actions undertaken to counteract censorship in the People's Republic of Poland by authors and publishers. The strategies to combat censorship described in the article took various forms and underwent changes in the years 1944–1989, but nevertheless, many of them were universal and timeless. Most attention was paid to the latter kind of strategies as the selected ones were analyzed and illustrated with examples. As a result, an interesting picture of the easing of censorship restrictions by the actions taken by authors and publishers is presented.

KEYWORDS:

People's Republic of Poland, censorship, fiction, scientific literature, press, theatre, film

UWAGI WSTĘPNE, CZYLI TWÓRCZA ŚWIADOMOŚĆ ISTNIENIA CENZURY

Oczywiście możliwe jest ingerowanie cenzury, podyktowane czynnikami irracjonalnymi, ale ja nie uważam za możliwe, ażeby z góry taką ewentualność uwzględniać, iż cenzor jest po prostu głupim człowiekiem, który nie rozumie tego, co czyta. Tak więc nie widzę żadnej możliwości skreślenia, a jeśli cenzura rzecz

zakwestionuje, będę się od takiej decyzji uporczywie odwoływał, ponieważ uważam, że sprawa jest czysta jak łąza¹.

W Polsce organa kontroli druków były pomocniczym narzędziem wykorzystywanym przez partię w sterowaniu procesami wydawniczymi², paradoksalnie jednak na tyle ważnym, że umożliwiającym „załatwienie” niektórych „interesów” twórców i wydawców, pod warunkiem zaniechania otwartej krytyki ustroju, partii i rządu. Stwarzało to bezprecedensową w krajach tzw. demokracji ludowej możliwość pertraktacji z cenzurą, która – jak się często okazywało – jeśli tylko była prowadzona w odpowiedni sposób – nieraz przynosiła oczekiwane przez jej klientelę rezultaty. Kontakty z Głównym Urzędem Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk stanowiły grę, w której – paradoksalnie – obowiązywały pewne reguły. Likwidacja urzędu na wzór enerdowski byłaby grą bez reguł, w której silniejszy (państwo) zawsze wygrywa³.

Taki system cenzury w Polsce tworzył dla twórców wąskie pole publikacji przekazu, z jakim chcieli wystąpić, pod warunkiem, że był on inteligentnie prze-mycany. Możliwość taka istniała także, dlatego że nigdy w okresie Polski Ludowej partii nie udało się pozyskać większości obywateli do swej polityki. Nawet w kluczowych obszarze, jakim była prasa i ruch wydawniczy, zawsze istnieli dziennikarze i redaktorzy, których partia tylko pozornie pozyskała. Można było zaobserwować pozorne uśpienie dziennikarzy na co dzień sprawiających wrażenie konformistyczne nastawionej grupy realizatorów linii partii. W chwili kryzysu grupa ta zamieniała się w aktywne, pełne pasji orędowników zmian sięgających daleko poza swoje redakcje⁴.

Podobnie w redakcjach wydawnictw – jeśli nawet szefa cechowało podporządkowanie się władzy, to zwykle w zespołach redakcyjnych pracowali ludzie mniej bojaźliwi, którzy podejmowali próby pertraktacji z im podobnymi w organach cenzury, by coś niecenzuralnego wydać⁵.

¹ S. Lem (1921–2006) do Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” z 21 lutego 1973 [w:] W. Orliński, *Lem w PRL-u, czyli nieco prawdy w zwiększonej objętości na podstawie korespondencji Stanisława Lema*. Kraków 2021, s. 217.

² J. Drygalski, J. Kwaśniewski, *(Nie)realny socjalizm*. Wyd. Nauk. PWN, Warszawa 1992, s. 273.

³ M. Rajch, *Czy w NRD istniała cenzura literacka? Przekształcenia i biurokratyczno-organizacyjne umocowanie urzędu kontroli literatury w NRD*. Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 2017, 41/3, s. 95–103.

⁴ Tamże, s. 26.

⁵ Maria Iwaszkiewicz, *Portrety*. Warszawa: Sedno 2020, s. 194.

Życie w ustroju socjalistycznym wymagało opanowania szczególnych algorytmów postępowania, co niektórym obywatelom się udawało i dzięki temu nie odczuwali zbyt dotkliwie wad tego ustroju. Uwagę tę można przenieść na różne jego obszary, dotyczyła ona także autorów. Grać z cenzurą bardzo dobrze nauczył się na przykład Jan Parandowski (1895–1978), który cykl esejów opublikowanych w „Tygodniku Powszechnym” bez problemów wydał następnie w Czytelniku. Leopold Tyrmand (1920–1985) konstatował, że

Facet otrzymał forszę, szacunek i uznanie od nas, a potem wszystko to samo od marksistów. Wszyscy są zadowoleni. I jak on to robi? Są tacy, którzy mają za złe Parandowskiemu jego sposób lawirowania, nazywają go chytrym i sprytnym. Ja uważam to za wspaniałe zwycięstwo zręcznej realizacji uprzednio przemyślanej, wypracowanej koncepcji życia w komunizmie⁶.

Życie w ustroju socjalistycznym wymagało opanowania szczególnych algorytmów postępowania, co niektórym obywatelom się udawało i dzięki temu nie odczuwali zbyt dotkliwie wad tego ustroju. Uwagę tę można przenieść na różne jego obszary, dotyczyła ona także autorów.

Komuniści dzierżący władzę w Polsce w latach 1944–1989 przyjęli w pewnym momencie taktykę pozyskiwania twórców, publicznie deklarujących swój niekoniecznie pozytywny stosunek (lecz nie otwarcie wrogi) do nowego ustroju. Wystarczyło, że był on neutralny. Władze wysyłały do wpływowych grup twórców sygnały, że są gotowe do ugody. W pewnych okresach służyła do tego celu także cenzura. Pozwalały na to m.in. zupełnie nieprzejrzyste przepisy regulujące funkcjonowanie tej instytucji. Dzięki temu kierownictwo cenzury nie było nimi zbyt krępowane⁷. W ten sposób, pomimo negatywnych recenzji cenzorskich,

⁶ *Alfabet Tyrmanda* (D. Pachocki – red.), Kraków 2020, s. 242.

⁷ B. Gogol, „*Fabryka fałszywych tekstów*”. *Z działalności Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Gdańsku w latach 1945–1958*. Warszawa 2012, s. 110.

udało się wydać w państwowych oficynach klasykę literatury młodzieżowej autorstwa Juliusza Verne'a czy Jacka Londona⁸.

Nie tylko zresztą z tego powodu instytucje cenzury stanowiły tzw. mniejsze zło (prawdziwym złem mógłby być jej brak), ponieważ jedną z „zalet” instytucjonalnego systemu cenzuralnego była jej rola jako przewodnika, który informował twórców i wydawców, na ile w danym okresie rozwoju demokracji socjalistycznej mogli sobie pozwolić, a to w dużym stopniu zwalniało ich z totalnej autocenzury, która nigdy – z punktu widzenia samego dzieła – nie była pożądana. Wprawdzie recenzje cenzorskie miały charakter poufny i nie trafiały ani do wydawnictw, ani tym bardziej do autorów, jednak redaktorom przesyłano wykaz sugerowanych w tekście ingerencji. To dawało orientację i pozwalało na przyjęcie strategii dalszego postępowania⁹.

Poniżej przedstawionych zostało kilka, zdaniem autora najczęściej wykorzystywanych, strategii walki z cenzurą: (1) autocenzura i eskapizm, (2) przeczekanie, (3) parabola – kostium – język ezopowy, (4) drugi obieg wydawniczy, (5) kontakty z władzą, (6) cenzuralna „korupcja” oraz (7) handicap inscenizacji.

Pełne zrozumienie przyjętej w artykule koncepcji analizy wymaga poczynienia kilku uwag natury porządkującej. Po pierwsze: w artykule omówiono trzy typy twórczości – publicystykę, literaturę naukową oraz piękną. Kilka uwag poczyniono także zagadnieniom cenzurowania inscenizacji teatralnych. Wynika to z przekonania o uniwersalnym charakterze strategii walki z cenzurą w kontekście każdego z nich. Kwestia druga: nie wprowadzono wyraźniejszych cezur (poza podziałem na okresy przed i po Październiku '56), omawiając strategie walki z cenzurą w szerokim spektrum chronologii, którą wyznacza istnienie Polski Ludowej. Podejście to dyktuje przekonanie autora o uniwersalności strategii walki z cenzurą w całym badanym okresie. Po trzecie wreszcie: zawarte poniżej uwagi w każdym przypadku bazują na tezie, że cenzura, pomimo dużej roli, jaką odgrywała w relacjach twórcy – władza ludowa, do końca swego istnienia była tylko notariuszem władzy, prawdziwa gra zawsze toczyła się pomiędzy władzą a twórcami.

⁸ K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL (1948–1958)*. Białystok 2010, s. 219.

⁹ Tamże, s. 104.

AUTOCENZURA I ESKAPIZM

Autocenzura była złem, aktem rozpaczony twórców, którzy musieli po nią sięgać, by zaistnieć w przestrzeni publicznej, ale, jak uważa Krzysztof Kozłowski (1931–2013), autocenzura w Polsce nie demolowała tak bardzo rodzimej twórczości, jak to miało miejsce w innych krajach socjalistycznych. W tych krajach „gdzie jej oficjalnie nie wprowadzono, autor pozostawał sam na sam ze swoim strachem, a w takim konflikcie człowiek zawsze przegrywa”¹⁰, dzielił ewentualne konsekwencje niezadowolenia władzy z wydania swego dzieła z cenzorem, co redukowało jego lęk przed karą. W sumie rozszerzało to możliwości twórcze, a przede wszystkim zwalniało ze stosowania zbyt posuniętej autocenzury¹¹.

Stosowanie strategii autocenzuralnej niezwykle klarownie rysowało się w naukach historycznych. Historycy doskonale wiedzieli, jakie tematy są całkowicie bezpieczne, jakie wymagają wyczucia i ostrożności, jakie stanowią pole minowe, a jakie są samobójstwem. Zachowania autocenzuralne sugerował nawet establishment zarządzający badaniami historycznymi.

Stosowanie strategii autocenzuralnej niezwykle klarownie rysowało się w naukach historycznych. Historycy doskonale wiedzieli, jakie tematy są całkowicie bezpieczne, jakie wymagają wyczucia i ostrożności, jakie stanowią pole minowe, a jakie są samobójstwem. Zachowania autocenzuralne sugerował nawet establishment zarządzający badaniami historycznymi. Z ustaleń Zbigniewa Romka wynika, że do połowy lat 50. ubiegłego wieku zanim tekst trafił do oceny

¹⁰ Wspomnienia Krzysztofa Kozłowskiego odpowiedzialnego w „Tygodniku Powszechnym” za kontakty z cenzurą na przełomie lat 1960/1970. A. Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972*. Warszawa 2001, s. 123 (cyt. za: M. Urban, *Kisielewski przeciw cenzurze i „wyrzucaniu zębów” publicystyce*. [w:] *Przekroczyć tę studnię strachu*, s. 150).

¹¹ Tamże.

przez organ cenzury, przechodził czterostopniową kwalifikację „wewnętrzną” (sekretarz Wydziału Nauk Społecznych PAN, Instytut PAN, wyznaczenie recenzenta przez kolegium Instytutu, decyzja polegająca na przyjęciu, skierowaniu do poprawek, odrzuceniu)¹². Pomimo różnych ocen przeważa opinia, że od drugiej połowy lat 50. ubiegłego wieku decyzje w tym zakresie podejmowali ludzie świadomi swej roli, którzy wbrew naciskom władzy zdołali ocalić to, co w polskich naukach historycznych stanowiło ewidentne osiągnięcia. Z pewnością kluczem do tego sukcesu było m.in. wspomniane narzucanie twórcom określonych zachowań autocenzuralnych. Z tego powodu nie pojawiały się pogłębione studia obejmujące dzieje Polski od połowy wieku XIX do okresu peerelu. Na pytanie, w jakim stopniu zachowania te wpływały z wiary w słuszność pomijania pewnych tematów, a w jakim była to taktyka przeczekania, nikt chyba nie udzieli przekonującej odpowiedzi¹³.

A jak problem autocenzury wyglądał u twórców literatury pięknej? Kamila Budrowska w zasadzie wyklucza niestosowanie przez autorów autocenzury. Jej zdaniem nie było dzieła literackiego, którego twórcą nie stosowałby jej w mniejszym lub większym stopniu¹⁴.

Namacalnym, zdecydowanie negatywnym efektem autocenzury występującym w całym okresie istnienia Polski Ludowej była rezygnacja z formy powieści realistycznej podejmującej problematykę współczesną. Jakakolwiek próba przemycenia realistycznego obrazu ówczesnej Polski w szerszej perspektywie skazana była na odrzucenie przez cenzurę. Nie oznaczało to całkowitego zaniku realizmu w prozie polskiej – był on jednak zredukowany do krótkiego opowiadania, mówiącego o prowincjonalnym epizodzie, nawet z udziałem bohatera reprezentującego organizację partyjną. Nie mogło to jednak zastąpić epickiej panoramy, jaką dawała mocno zakorzeniona w literaturze polskiej powieść realistyczna. Rozczłonkowanie realizmu w literaturze do małych, incydentalnych obrazów nie pozwalało na spojrzenie na ówczesną Polskę w sposób dobitnie przedstawiający jego blaski, cienie i nędzę w ujęciu syntetycznym, co z pewnością w niemałym stopniu było konsekwencją wymuszonych przez cenzurę samoograniczeń autorów.

¹² Z Romek, *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944–1970*. Warszawa 2010, s. 173–174.

¹³ Tamże, s. 173.

¹⁴ K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury...* Dz. cyt., s. 257.

Jak twierdzi Leszek Szaruga

Innym chwytem powiększającym szanse publikacji utworu było przyjęcie swoistej strategii narracyjnej. Było nią usytuowanie narratora „pomiędzy”, między pozycją świadka i uczestnika, między akceptacją rzeczywistości i jej krytyki. Jednakże również skuteczność tych chwytów okazała się ograniczona. Granicę wyznaczał horyzont prawdy wypowiedzanej na temat życia społecznego w Polsce – im był mniejszy, im więc mniejszy zakres rzeczywistości obejmował, tym miał większe szanse na publikację¹⁵.

PRZECZEKANIE

Z autocenzurą i eskapizmem wiąże się strategia, którą można by z powodzeniem nazwać strategią przeczekania. Polega ona na odkładaniu w czasie inicjatyw wydawniczych, o których z góry było wiadomo, że organ cenzury je zatrzyma. Autorzy i wydawcy szybko zorientowali się, że swoboda twórcza związana jest z cyklem politycznym w Polsce, czyli okresami tzw. odwilży politycznych. Następowyły one regularnie od lat 50. ubiegłego wieku, choć pierwsze łagodzenie kryteriów kwalifikacji do druku w połowie lat 50. bardzo niektórych autorów zaskakiwało („Cenzura kompletnie zgłupiała, puszcza wszystko”¹⁶). W perspektywie nadchodzącej odwilży politycznej należało zgłosić zatrzymane wcześniej teksty. Zwolnienie tekstu przez cenzurę nie miało charakteru bezterminowego, obowiązywało zwykle przez trzy miesiące¹⁷, wobec możliwego zaostrenia kursu należało się pospieszyć, aby uzyskać pozwolenie na druk.

Zjawisku temu towarzyszyły tzw. zapisy na nazwisko, co poważanie zmieniało pejzaż zwłaszcza polskiej literatury pięknej. Pewni znani autorzy znikali na pewien okres z list autorów drukowanych, na ich miejscu pojawiali się twórcy mniej znani, którzy w ten sposób, zwykle nietrwale, trafiali do panteonu literackiego. Niestety, byli też twórcy, którzy po zaostreniu działań cenzury nie powrócili już do pierwszego szeregu twórców polskiej literatury (Ferdynand Goetel, Ferdynand Antoni Ossendowski)¹⁸.

¹⁵ L. Szaruga, *Wobec totalitaryzmu: kostium kościelny w prozie polskiej*. Szczecin 1994, s. 73.

¹⁶ S. Lem do J. Wróblewskiego z 30 marca 1956 r. [w:] W. Orliński, *Lem w PRL-u, czyli nieco prawdy w zwiększonej objętości na podstawie korespondencji Stanisława Lema*. Kraków 2021, s. 362.

¹⁷ K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury...* Dz. cyt., s. 208–209.

¹⁸ Tamże, s. 67.

Wariantem strategii, o której w tej chwili mówimy, było także przenoszenie dzieł z wydawnictwa do wydawnictwa. Na tego typu działania w zakresie literatury dziecięcej uwagę zwraca Kamila Budrowska, pisząc:

A jak reagują na istnienie GUKPPiW sami pisarze dziecięcy? Wydaje się, że dość szybko orientują się w chaosie panującym na tym rynku wydawniczym i przyjmują postawę zwlekania: przenoszą swoje teksty z wydawnictwa do wydawnictwa, czekają na przychylniejszą opinię i dobry moment. Rzadko zdarzają się sytuacje zatrzymania druku na tak długo, by metoda ta zawiodła¹⁹.

W pewnym sensie omawianą w tej chwili strategię mogą również ilustrować losy wydawnicze *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego, na co zwraca uwagę R. Młynarczyk. Jeśli porównamy kolejne wydania tego dzieła, to pomiędzy tekstem pierwodruku, jaki pojawił się w 1947 roku, a wersją, która ujrzała światło dzienne w połowie lat 50., wprowadzona została niemająca precedensu liczba przeróbek. Andrzejewski zdecydował się nawet na zmianę tytułu książki (w 1947 roku nosiła tytuł *Zaraz po wojnie*). Dokonane zmiany w tekście stanowią dowód lęku autora przed zatrzymaniem przez cenzurę kolejnych wydań książki. Aby temu zapobiec, Jerzy Andrzejewski nie zawahał się przed wprowadzeniem zmian wymaganych przez urząd kontroli druków. Każdorazowo wyznaczała je bieżąca polityka władz partyjno-państwowych²⁰.

„FOLWARK ZWIERZĘCY” PO POLSKU, CZYLI PARABOLA/KOSTIUM/JĘZYK EZOPOWY

Z upływem lat wzrastał poziom wykształcenia pracowników cenzury. W latach 70. cenzor zwykle był już człowiekiem z cenzusem wyższego wykształcenia, zorientowanym zarówno w globalnej sytuacji politycznej, jak i bieżących trendach literackich, „chętnie obserwował grę w komunikację ezopową, która niejako sankcjonowała jego istnienie, uzasadniała jego rolę i pozycję”²¹ – konstatował Bogusław Sułkowski.

¹⁹ Tamże, s. 225.

²⁰ R. Młynarczyk, *Hłasko. Proletariacki książę*. Wołowiec 2020, s. 120.

²¹ B. Sułkowski, *„Ten przeklęty język ezopowy”. O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy – obiegi alternatywne*, t. 2, red. J. Kostecki, A. Brodzka, Warszawa 1992, s. 276.

Metoda przedstawiania organowi cenzury dzieł, które cechował „podwójny sens”, nie była wcale nowa. Stosowano ją już w pierwszej połowie XIX wieku wobec carskich organów cenzuralnych. Twórcy musieli jej nadużywać, bowiem utworzony przez Mikołaja I w 1826 system państwowej cenzury uczulał cenзорów na walkę z tą strategią omijania zapisów. Dwa lata później zapis ten został usunięty i cenзорzy w swych decyzjach mieli brać pod uwagę wyłącznie jawny sens utworu²². Z pewnością wzmacniało to pozycję twórców wobec cenzury i rozszerzało możliwości stosowania tej strategii oszukiwania organów kontrolnych.

Metoda przedstawiania organowi cenzury dzieł, które cechował „podwójny sens”, nie była wcale nowa. Stosowano ją już w pierwszej połowie XIX wieku wobec carskich organów cenzuralnych.

Konieczność zastosowania paraboli skutkowała nieustannym doskonaleniem tej metody wśród twórców. Jej wykorzystywanie doprowadzało także do sytuacji nieprzewidywanych, na które uwagę zwracał Janusz Głowacki.

Bo ja się przez kilkadziesiąt lat męczyłem, kombinując, jak by coś prawdziwego napisać, ale tak subtelnie, żeby puścili. Jak by też cenzurę obejść i przechytryć? Gdzie na przykład akcję sztuki albo książki przenieść, do jakiego kraju, czy w jaki wiek, żeby się kojarzyło, ale nie do końca? Jaką parabolą uspić czujność cenзора? Rzymskie imperium się na przykład do tego celu nadawało, inkwizycja hiszpańska też nie najgorzej. Z prostszych zabiegów – więzienie albo zakład poprawczy dla nieletnich dziewcząt, jak u mnie w „Kopciuchu”. I tu trzeba przyznać, że czytelników i widzów mieliśmy w Polsce Ludowej wyjątkowo wdzięcznych w wychwytywaniu aluzji, nawet tam, gdzie jej nie było²³.

A to dlatego, że byli oni długo kształtowani przez kulturę paraboli i języka ezopowego. Wszystko bezproblemowo funkcjonowało pod warunkiem, że także odbiorcy wiedzieli, jak odnajdywać sens paraboli czy metafory. Sprawa się

²² M. Łętowski, *Gdy lżyliśmy ustrój i godziliśmy w sojusz: cenzura prasowa w PRL na przykładzie katolickiego tygodnika społecznego „Ład”*. Lublin 2010, s. 13.

²³ J. Głowacki, *Z głowy*. Warszawa 2004, s. 12.

komplikowała w momencie, gdy dzieła z ukrytym sensem nabierały potęgi tego ukrycia przez wystawienie w teatrze lub ekranizację. Dochodziło nawet do tego, że w Polsce ukrytych znaczeń doszukiwano się w znanej od wieków literaturze światowej – zupełnie inaczej niż w krajach o ugruntowanej demokracji odczytywano Szekspira czy Balzaka²⁴. Również arcydzieła sztuki filmowej inaczej odczytywano na świecie, a inaczej w Polsce. Przykładem może być *Lot nad kukułczym gniazdem* Miloša Formana. W Polsce nadawano temu obrazowi wydźwięk polityczny, w USA i Europie Zachodniej uchodził za manifest krytykujący stosunki panujące w szpitalach psychiatrycznych²⁵.

Zwykle nadinterpretowano przekaz, najczęściej nadając mu sens polityczny. Bogusław Sułkowski sięga w tym miejscu po przykład Hamleta, w którego odbiorze w Polsce lat 80. dominowały elementy polityczne (nawiązujące do bieżących wydarzeń w kraju), a nie sens egzystencjalny, jaki proponuje Szekspir²⁶. Skądinąd odwołania bieżącej polityki do historii były najbardziej popularne prawdopodobnie z powodów łatwego odnalezienia analogii. Najczęściej sięgano przy tym do tzw. kostiumu kościelnego z uwagi na łatwość przeniesienia ówczesnych realów politycznych do historii Kościoła²⁷. Co ciekawe, taka interpretacja nie była oczywista dla katolicko zorientowanego odłamu krytyki literackiej. Leszek Szaruga na przykład poddaje w wątpliwość zasadność utożsamiania ideologii komunistycznej z ideologią Kościoła przez alegorię inkwizycji jako totalitarnego systemu komunistycznego. Według niego błędne jest „przekonanie o jakiejś zasadniczej, strukturalnej ideologii komunistycznej i „ideologii katolickiej”²⁸. Instytucje Kościoła katolickiego nie wykazują takich tendencji²⁹.

Interesującą strategię przyjął Stanisław Lem, który wykorzystywał kostium fantastyczny (maskę nierealności) w celu przedstawienia stosunków panujących w ustroju socjalistycznym³⁰. Antonina Kłoskowska w latach 50. ubrała aluzję dotyczącą cenzury stalinowskiej w kostium cenzury obowiązującej w Królestwie

²⁴ B. Sułkowski, *Ten przeklęty język ezopowy...* Dz. cyt., s. 268–269.

²⁵ Tamże, s. 280.

²⁶ Tamże, s. 267.

²⁷ L. Szaruga, *Wobec totalitaryzmu...* Dz. cyt., s. 73.

K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury...* Dz. cyt., s. 243.

²⁸ L. Szaruga, *Wobec totalitaryzmu...*, Dz. cyt., s. 10.

²⁹ Tamże.

³⁰ K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury...* Dz. cyt., s. 250.

Polskim (w artykule *Autor, publiczność, cenzura*)³¹, a Sławomir Mrożek wkroczył w świat teatru absurdu³².

Marek Hłasko natomiast przeniósł akcję swego dzieła *Wielki strach* do Stanów Zjednoczonych. Przedstawienie pewnych stosunków panujących w Ameryce było metaforycznym obrazem tego, co działo się w Polsce (przesłuchania, lęk, inwigilacja etc.). Pomimo oczywistej wymowy antytotalitarnej *Wielki strach* pojawił się drukiem w „Sztandarze Młodych”³³. Cenzura nie zatrzymała utworu, prawdopodobnie kostium amerykański zadziałał³⁴.

DRUGI OBIEG WYDAWNICZY

Czy drugi obieg wydawniczy, jaki pojawił się w Polsce w latach 70. ubiegłego wieku, był efektem zaostrzenia cenzury, głównie nieustannego rozszerzania zapisów (listy, na której figurowały nazwiska autorów, którzy mieli zakaz publikacji), czy raczej słabości państwa (w tym oczywiście organów cenzury)? Wydaje się, że bez względu na formy działania cenzury i jej efektywność i tak pojawiłby się drugi obieg. W tej dziedzinie socjalistyczne państwo było słabe, choć Stanisław Barańczak miał inne zadanie – „knebel został ściśnięty zbyt mocno i boleśnie”³⁵.

Na temat drugiego³⁶ obiegu informacji w PRL-u napisano już tyle, że nie da się nawet najbardziej wartościowych publikacji, jakie powstały na ten temat, zasygnalizować w krótkiej formie artykułu. Potraktujmy więc drugi obieg wyłącz-

³¹ A. Kłosowska, *Autor – publiczność – cenzura (wokół warszawskiego wydania „Pism” A. Mickiewicza z 1858 r.)*. „Nauka Polska” R. 4: 1956 z. 2/3, s. 127–174, s. 114.

³² L. Szaruga, *Wobec totalitaryzmu...* Dz. cyt., s. 12.

³³ M. Hłasko, *Wielki strach*. „Przedpole”: dwutygodniowy dodatek kulturalny do „Sztandaru Młodych”. – 1955, nr 2, s. 3–4.

³⁴ R. Młynarczyk, *Hłasko...* Dz. cyt., s. 130.

³⁵ S. Barańczak, *Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*, s. 167 (cyt. za E. Polańska, *Knebel i słowo*. [w:] *Przeskoczyć studnię strachu*, s. 172).

³⁶ Od drugiej połowy lat 70. w polskim ruchu wydawniczym istniały trzy obiegi publikacji: oficjalny krajowy, nielegalny krajowy oraz emigracyjny. Historycy książki mówią także o kolejnym obiegu, ponieważ w Polsce Ludowej działał nielegalny rynek książki dalekiej od ambicji literatury wysokiej. W jego ramach sprzedawano pokątnie piśmiennictwo typu *Sy-billa*, kopie poczytnej literatury, której nakład został wyczerpany lub której wydanie dopiero zapowiedziano (*Sztuka kochania* M. Wiślockiej) oraz nielegalnej oczywiście pornografii. J. Dunin, *Opis jako forma rozpowszechniania tekstów*, (w:) *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne* t. 2 (Kostecki, J., Brodzka, A. – red.). Warszawa 1992, s. 162–163.

nie jako strategię walki z cenzurą, nie wdając się w dyskusję nad innymi ważkimi problemami, jakie w jego kontekście pojawiły się w polskim ruchu wydawniczym. Warto jednak w tym miejscu zaznaczyć, że miał on swych przeciwników również wśród pisarzy opozycyjnych, ich bowiem zdaniem rozbijał jedność literatury polskiej.

Zasadnicze pytanie, jakie należy postawić w przypadku drugiego obiegu wydawniczego, dotyczy „opłacalności” publikowania w wydawnictwach, które go tworzyły. I tu także nie odpowiemy jednoznacznie, bowiem jeśli odpowiedź jest w ogóle możliwa, to z pewnością z uwagi na liczbę zmiennych koniecznych do uwzględnienia będzie ona bardzo trudna i z pewnością skrajnie subiektywna.

Zasadnicze pytanie, jakie należy postawić w przypadku drugiego obiegu wydawniczego, dotyczy „opłacalności” publikowania w wydawnictwach, które go tworzyły.

Twórcy stawali przed nie lada dylematem, czy warto było pisać wprost to, co chcieli w swych dziełach przekazać, nie mając pewności, jaka będzie skala recepcji ich utworów (z całą pewnością mniejsza, niż w obiegu oficjalnym), czy „zagrać” z cenzurą, licząc, że uda się choćby częściowo opublikować u oficjalnych wydawców najważniejsze elementy przesłania swego dzieła. Wariantów postrzegania tych kwestii było więcej, gdyż niekoniecznie zdobywało się popularność liczbą sprzedanych egzemplarzy. Wskaźnikiem konsumpcji dzieła literackiego był nie tylko sprzedany nakład książki, ale faktyczna liczba jej czytelników, a publikacje drugiego obiegu wędrowały z rąk do rąk. Skądinąd pojawia się kolejny dylemat twórców związany z publikacją utworów w drugim obiegu wydawniczym: czy opłacało się zasilać wąską grupę publikujących w drugim obiegu, kosztem niebagatelnej ceny całkowitego zamknięcia sobie drogi do publikacji w oficjalnych wydawnictwach? Byli autorzy, którzy się na to decydowali, byli jednak i tacy, którzy z tego rezygnowali.

Nie można mieć wątpliwości, że mniej więcej do połowy lat 80. znakomita większość twórców ogłaszających swe dzieła w drugim obiegu miała zakaz

publikacji w wydawnictwach oficjalnych. Pozwalając nielicznym, którzy ogłaszali swe dzieła w drugim obiegu, na publikowanie w oficynach państwowych władze prawdopodobnie miały na celu podzielenie środowiska pisarzy. W latach 70. dotyczyło to Jerzego Andrzejewskiego, Marka Nowakowskiego oraz Wiktora Woroszyńskiego³⁷. Sytuacja uległa zmianie po stanie wojennym, gdy władze umożliwiały publikowanie w wydawnictwach oficjalnych szerszej grupie autorów publikujących w drugim obiegu³⁸.

Katolicycy posłowie zasiadający w Sejmie mieli z pewnością mniej dylematów i z mniejszym wahaniem decydowali się na publikowanie swych wystąpień na łamach prasy drugiego obiegu. Druk wystąpień poselskich umożliwiła ustawa z 1981 roku, na mocy jej postanowień można było je drukować bez kontroli cenzorskiej. W ten sposób na łamach „Ładu” pojawiły się wygłoszone w Sejmie przemówienia Edmunda Osmańczyka (1913–1989), Karola Małcużyńskiego (1922–1984) oraz Janusza Zabłockiego (1926–1914)³⁹.

Przemówienia mego z 5 września – pisał w swych *Dziennikach* Janusz Zabłocki – nie mogę puścić do druku [...] jeżeli nie usunę z niego pewnych sformułowań jaskrawie kolidujących z polityką partii. Ale i tak postawię na swoim, bo puszczyć pełny i niezdeformowany ingerencją tekst przemówienia w powielanym biuletynie Koła Poselskiego pod tytułem „Ład”, którego pierwszy numer bez pytania ich o zgodę robi Maciek Łętowski i który będziemy naszymi kanałami jak najszybciej upowszechniać⁴⁰.

KONEKSJE Z WŁADZĄ

Organy cenzury odpowiadały przed centralnymi lub terenowymi organami władzy. Z uwagi na powiązania autorów oraz wydawców z przedstawicielami partii wykorzystywano znajomości, by zwalniać budzące wątpliwości cenzury publikacje.

Aby uratować „niecenzuralny” tekst, szukano poparcia nawet na najwyższych szczeblach władzy. Z. Romek przywołuje w tym kontekście słowa prof. Czesława Madajczyka, który wskazywał na „możliwość odwołania się od decyzji GUKPiW do Wydziału Nauki KC”. Przy okazji prof. Madajczyk dodawał, że „nieraz

³⁷ L. Szaruga, *Wobec totalitaryzmu...* Dz. cyt., s. 79.

³⁸ Tamże, s. 89.

³⁹ M. Łętowski, *Gdy lżyliśmy ustrój...* Dz. cyt. s. 107.

⁴⁰ J. Zabłocki, *Dzienniki 1976–1986*. Tom 3 (część 1 1976–1981), s. 552–553.

z ich pomocą można było osiągnąć rozwiązanie kompromisowe i obejść wytyczne, jakimi kierowała się cenzura”⁴¹.

Radosław Młynarski w najnowszej biografii Marka Hłaski zastanawia się nad drukiem jego dalekich od pochwały socjalizmu dzieł, w których autor nie ukrywał rozczarowania ustrojem, a mimo tego otrzymywał nagrody państwowe. Sugestia, jaka pada ze strony biografy, mówi, że „młody pisarz po prostu miał być drukowany z racji swych powiązań i znajomości”⁴².

Leopold Tyrmand przytacza natomiast casus swojego *Filipa* (Kraków: Wydawnictwo Literackie 1961). Jego zdaniem książkę tę udało się wydać głównie dzięki znajomościom, jakie posiadał szef tego wydawnictwa w Ministerstwie Kultury i Sztuki⁴³.

Na koneksje wśród najwyższych władz partyjno-państwowych powołuje się w swych *Dziennikach* także przywoływany wcześniej Janusz Zabłocki:

Już późnym latem [1978 roku – przyp. P.N.] przyszła do mnie nieoczekiwanie pocztą z Anglii pierwsza partia mojej broszury *Tożsamość i siły narodu*, wydanej przez londyńską „Odnowę” [...]. Trzeba wszakże w jakiś sposób przed miejscowymi władzami zalegalizować zarówno samo napisanie przeze mnie tej broszury bez cenzury dla wydawnictwa emigracyjnego, jak też jej przeniknięcie do kraju. [...] Właśnie mam dzisiaj, o godz. 10.30, wizytę u Stanisława Kania. [...] powiedziałem mu o napisaniu przeze mnie broszury dla „Odnowy” [...]. Jakoż przyjął broszurę z podziękowaniem, obiecując, iż się z nią zapozna [...] stało się coś bardzo ważnego: oto w wypadku zaatakowania mnie gdzieś na niższym szczeblu mogłem powiedzieć, że o istnieniu tej publikacji poinformowany jest towarzysz Kania⁴⁴.

„NA PRZYŃĘTĘ CENZURZE” CZYLI CENZURALNA KORUPCJA

Proponowanie prezentu, by osiągnąć cel, na którym szczególnie nam zależy, znane jest pod nazwą korupcji. W przypadku walki z cenzurą przybierała ona specyficzną formę, choć notowano także przypadki łapówkarstwa w klasycznej postaci⁴⁵.

⁴¹ Z. Romek, *Cenzura a nauka historyczna...* Dz. cyt., s. 52.

⁴² R. Młynarski, *Hłasko...* Dz. cyt., s. 143–144.

⁴³ *Alfabet Tyrmanda...* Dz. cyt. 2020, s. 234.

⁴⁴ J. Zabłocki, *Dzienniki 1976–1986...* Dz. cyt., s. 383–384.

⁴⁵ *Rozmowa na tematy cenzorskie*, „Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny” 1955, r. 10, k. 2–9 (w:) „Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny”. Wybór dokumentów z 1955 r., red. Budrowska, K., Budnik, M., Gardocki, W., Białystok 2018, s. 205.

Przyjrzyjmy się przykładowi najbardziej popularnej korupcji cenzuralnej, którą M. Młynarczyk definiował tak:

Kiedy Hłasko pisze o filmach, chwali socjalistyczne założenia, szydząc z oderwanych od rzeczywistości postaci i gani polskie kryminały, nie szczędząc jednocześnie cierpkich słów Sherlockowi Holmesowi; krytykuje literaturę dwudziestolecia międzywojennego, lecz nie za burżuazyjność, ale niezrozumienie dla proletariatu. Słowem – oddaje władzy pokłon, wykorzystując jednocześnie okazję do przekazania własnych poglądów⁴⁶.

Najczęściej autorzy podejmowali próbę „schlebiania” założeniom ustroju z jednoczesnym zamieszczaniem w swych utworach wątków, na których im zależało – nie trzeba dodawać, że zwykle niezgodnych z wykładnią władz odpowiedzialnych za kulturę, sztukę i literaturę. Były urzędy kontroli druków, które „chwyciły przynętę”, ale niektóre (zwłaszcza jeśli zastosowana została mało subtelnie) szybko ją zdemaskowały.

Ciekawy chwyt zastosował autor w opowiadaniu *Tłumacz*. Akcja rozgrywa się w celi titowskiego więzienia, w której siedzi trzech więźniów: ustasza, czetnik i komunistę. Treścią jego jest opowiadanie ustaszy – b[yłego] strażnika [obozu] koncentracyjnego w paweliczowskiej Chorwacji – o swej miłości do więźniarki – komunistki albańskiej. Nie wiadomo tylko, dlaczego jednym z towarzyszy więziennych ma być komunistę – nic bowiem z jego osobowości na to nie wskazuje. Prawdopodobnie więc autor umieścił go tam ‘na przynętę’ dla cenzury⁴⁷.

HANDICAP INSCENIZACJI

W drukarniach sporadycznie dochodziło do celowych przeoczeń zecerów (zwłaszcza składających prasę); skład z maszynopisów, które nie posiadały adnotacji cenzorskich, w latach 50. ubiegłego wieku traktowany był jako działanie na szkodę państwa, za co groziły bardzo surowe kary. Większą możliwość pomijania

⁴⁶ R. Młynarczyk, *Hłasko...* Dz. cyt., s. 123–124.

⁴⁷ Z recenzji Z. Beryta opowiadań Marka Antoniego Wasilewskiego (Księgarnia Gustowskiego) z 26 stycznia 1950 r. Archiwum Państwowe w Poznaniu, Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 230, s. 81 (cyt. za P. Nowak, *Cenzura wobec rynku książki. Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu w latach 1946–1955*, Poznań 2012, s. 133–134).

decyzji cenzora mieli twórcy inscenizacji teatralnych, gdyż cenzor nadzorujący próby spektakli nie mógł przerwać przedstawienia z udziałem publiczności. Z pewnością zmiana wydzźwięku sztuki poprzez przededefiniowanie akcentów na scenie była rodzajem strategii walki z cenzurą – prawdziwe zagrożenie dla cenzorów stanowiły spektakle kabaretów.

Największym jednak problemem dla cenzury okazały się amatorskie grupy teatralne. Z ustaleń A. Artysiewicz wynika, że na każde dwa teatry zarejestrowane przypadały trzy niezarejestrowane. Wobec tego o istnieniu sześćdziesięciu procent z nich cenzura mogła w ogóle nie wiedzieć. Nie bez znaczenia był także objazdowy charakter, co dodatkowo utrudniało kontrolę cenzorską nawet teatrów działających legalnie⁴⁸.

WNIOSKI

W grudniu 1956 roku ówczesny kierownik Wydziału Propagandy i Agitacji KC PZPR Artur Starewicz (1917–2014) na wspólnej naradzie dziennikarzy oraz naczelników Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk mówił, że

w żadnym kraju nie ma takiej swobody prasy jak w Polsce. W żadnym kraju rząd nie finansuje prasy, która występuje przeciwko jego polityce. Takie cuda zdarzają się tylko u nas w Polsce. [...] Nie wszystkie gazety, nie wszyscy dziennikarze, ale bardzo poważana część dziennikarzy nie liczy się z potrzebami partii, z interesem państwa, z interesami narodu⁴⁹.

Autor niniejszego artykułu jest przekonany, że działo się tak nie tylko na skutek odważnych działań dziennikarzy, lecz także bardziej elastycznego, niż się sądzi zachowania cenzury.

Uwagi Artura Starewicza z powodzeniem przenieść można na inne typy wydawanego w Polsce piśmiennictwa. Ale bilans dorobku polskiej literatury oraz innych przywołanych w artykule form twórczości zwłaszcza po roku 1956 jest pozytywny, pomimo wymazania z niego obiektywnego przedstawienia świata rzeczywistego w szerszej perspektywie realizmu, a na pewnych obszarach

⁴⁸ A. Artysiewicz, *Cenzorska wizja dramatu i teatru na podstawie „odpraw krajowych” z lat 1945–1946*, [w:] *Dramat i teatr w dokumentach GUKPPiW*. Seria „Cenzura w PRL. Archiwalia”. T. 2 (K. Budrowska, K. Budnik, M. Kościewicz). Białystok 2017, s. 18.

⁴⁹ B. Gogol, „*Fabryka fałszywych tekstów*”... Dz. cyt., s. 95–96.

wybitny. Polscy twórcy stawali przed wyborem: przystosowanie lub publikacja w drugim obiegu. Była jednak także trzecia droga – walka z decyzjami cenzury. Zwykle nierówna, lecz nieraz skuteczna.

BIBLIOGRAFIA

- A. Artysiewicz, *Cenzorska wizja dramatu i teatru na podstawie „odpraw krajowych” z lat 1945–1946*, (w) *Dramat i teatr w dokumentach GUKPPiW*. Seria „Cenzura w PRL. Archiwalia” t. 2 (K. Budrowska, K. Budnik, M. Kościewicz – red.). Białystok 2017.
- Alfabet Tyrmanda* (Pachocki, D. – red.). Kraków 2020.
- Barańczak, S., *Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*. Warszawa 1980.
- „Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny”. Wybór dokumentów z 1955 r. (Budrowska, K., Budnik, M., Gardocki, W. – red.), Białystok 2018.
- Budrowska, K., *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL (1948–1958)*. Białystok 2010.
- Drygalski, J., Kwaśniewski, J., *(Nie)realny socjalizm*. Warszawa 1992.
- Dunin, J., *Opis jako forma rozpowszechniania tekstów*, (w:) *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne* t. 2 (Kostecki, J., Brodzka, A. – red.). Warszawa 1992.
- Głowacki, J., *Z głowy*. Warszawa 2004.
- Gogol, B., *„Fabryka fałszywych tekstów”. Z działalności Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Gdańsku w latach 1945–1958*. Warszawa 2012.
- Hłasko, M., *Wielki strach. „Przedpole”*: dwutygodniowy dodatek kulturalny do „Sztandaru Młodych”. – 1955, nr 2.
- Iwaszkiewicz, M., *Portrety*. Warszawa 2020.
- Kłoskowska, A., *Autor – publiczność – cenzura (wokół warszawskiego wydania „Pism” A. Mickiewicza z 1858 r.)*. „Nauka Polska” R. 4: 1956 z. 2/3.
- Łętowski, M., *Gdy lżyliśmy ustrój i godziliśmy w sojusz: cenzura prasowa w PRL na przykładzie katolickiego tygodnika społecznego „Ład”*. Lublin 2010.
- Młynarczyk, R., *Hłasko. Proletariacki książkę*. Wołowiec 2020.
- Nowak, P., *Cenzura wobec rynku książki. Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu w latach 1946–1955*. Poznań 2012.
- Orliński, W., *Lem w PRL-u, czyli nieco prawdy w zwiększonej objętości na podstawie korespondencji Stanisława Lema*. Kraków 2021.
- Pawlicki, A., *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972*. Warszawa 2001.
- Rajch, M., *Czy w NRD istniała cenzura literacka? Przekształcenia i biurokratyczno-organizacyjne umocowanie urzędu kontroli literatury w NRD*. Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica 2017, 41/3, s. 95–103.
- Romek, Z., *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944–1970*. Warszawa 2010.
- Rozmowa na tematy cenzorskie*, „Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny” 1955, r. 10, k. 2–9, (w:) „Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny”. Wybór dokumentów z 1955 r. (Budrowska, K., Budnik, M., Gardocki, W. – red.), Białystok 2018.

- Sułkowski, B., „Ten przeklęty język ezopowy”. *O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy – obiegi alternatywne*, t. 2, (Kostecki, J., Brodzka, A. – red.). Warszawa 1992.
- Szaruga, L., *Wobec totalitaryzmu: kostium kościelny w prozie polskiej*. Szczecin 1994.
- Urban, M., *Kisielewski przeciw cenzurze i „wrywaniu zębów” publicystyce*, (w:) *Przekroczyć tę studnię strachu: autor i dzieło a cenzura PRL*. Kraków 2010, s. 149–167.
- Zabłocki, J., *Dzienniki 1976–1986*. Tom 3 (część 1 1976–1981). Warszawa 2013.

Biogram

Piotr Nowak – specjalista z zakresu bibliologii i nauki o informacji, historyk. Doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor ponad stu publikacji naukowych, w tym następujących książek: *Wstęp do nauki o informacji* (wraz z M. Górnym), Poznań: Instytut Językoznawstwa 1989; *Poznań jako ośrodek wydawniczy w dwudziestoleciu 1919–1939*. Poznań: Wyd. Nauk. UAM 1997; *Wybrane problemy efektywności polskich czasopism naukowych dziedziny humanistyki*. Poznań: Motivex 2000; *Bibliometria. Webometria. Podstawy, wybrane zastosowania*. Poznań: Wyd. Nauk. UAM 2006; *Cenzura wobec rynku książki. Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu w latach 1946–1955*. Poznań: Wyd. Nauk. UAM 2012; „*Kto w życiu myśli, nie pisze nic...*”. *Krótką historia perlustracji w Polsce*. Poznań: Wyd. Nauk. UAM 2016. W ostatnim okresie zainteresowania naukowe autora koncentrują się na problematyce kontroli druków, ze szczególnym uwzględnieniem cenzury funkcjonującej w Polsce Ludowej.
ORCID: 0000-0001-8027-2396