

AGNIESZKA CZYŻAK

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Pułapki autocenzury – o *Łańcuchu czystych serc* Janusza Andermana

Jeśli czytelnik nieprzyzwyczajony do czytania not redakcyjnych, zamieszczanych zazwyczaj na końcu książki, sięgnąłby po wydany w roku 2012 tom opowiadań Janusza Andermana, miałby z pewnością niemały kłopot, by scalić swe lekturowe wrażenia czy też uspołnić odczytanie narracyjnego przekazu. *Łańcuch czystych serc*, reklamowany na okładce jako seria tekstów „mistrza krótkiej formy”, genialnych opowiadań, „dla których krytycy nie znajdują porównania w polskiej literaturze i które czytelnicy wreszcie mogą poznać w całości”, musi budzić w trakcie lektury coraz większą interpretacyjną niepewność i rosnącą analityczną podejrzliwość.

W początkowych partiach utworu odbiorca trafia np. na takie jednoznacznie podsumowanie obrazu jednego z pamiętnych „dni grudniowych”:

Historia wymierzy im kiedyś ciężki surowy wyrok – za warcholstwo, zacieńczenie, nieodpowiedzialność, brak wyobraźni. To ich sumienie obciąży przelana w srode polska krew. Niech odpowiedzą matkom poległych górników w kopalni Wujek, w imię jakiej sprawy postanowili doprowadzić do konfrontacji. Niech teraz spojrzą w oczy matkom zabitych.¹

Natomiast sto stron dalej napotyka na – równie jednoznaczną – wizję

¹ J. Anderman, *Łańcuch czystych serc*, Kraków 2012, s. 18–19.

życia w zamknięciu, zaskakujące portrety ludzi internowanych w grudniu 1981:

kilkuset ludzi to była małpiarnia, najpierw bronilem się przed tym obrazem i nie przyjmowałem do wiadomości swoich ocen, potem obraz zwyciężył i zdominował mnie [...] jak mnie to wszystko mierzi, ta atmosfera bogoojczyźniana, ten rytuał, te chóralne pienia religijne każdego dnia przez kraty, podrywanie co chwilę z byle powodu całego więzienia do głodówki, a widziałem takich krzykaczy, co żarli w nocy ukradkiem i przerywali te głodówki po dwóch dniach.²

Bohater przywołanego opowiadania *Jakoś pusto...* nie ustaje w rozbijaniu złudzeń, związanych z codziennymi zachowaniami działaczy opozycji w sytuacji uwięzienia. Stara się zniszczyć, a przynajmniej naruszyć wizje zrodzone z relacji zamieszczanych w wydawnictwach drugiego obiegu. Oddaje się z pasją demaskowaniu zafalszowań potocznie obowiązującego obrazu życia w warunkach internowania i z prawdziwym przekonaniem kreśli rzeczywiste (czyli odarte z – niezasłużonego jego zdaniem, a bezzasadnie przejętego z tradycji – nimbu sakralizowanej ofiary męczenników za narodową sprawę) przebiegi zdarzeń:

patrzył, jak ci, co chcieli wieszać łapówkarzy, dają teraz łapówki naczelnikowi gminy, który odsiaduje swój wyrok za łapówki i zarządza łaźnią i za łapówkę można wyłudzić od niego łań z pieczątką więzienną; będzie go można przemycić na widzenie; baby lubiły się wtedy ubierać na znak żałoby w takie popielate koszule z pieczątką [...], patrzył na ludzi, którzy byli szczęśliwi, byli szczęśliwi, że siedzą i nie zauważali, że ta aureola jest z łupieżu.³

Narastające pomieszanie czytelnicze daje się wytłumaczyć prostym faktem: *Łańcuch czystych serc* został złożony z trzech zbiorów opowiadań – bardzo znanych w przestrzeni drugiego obiegu *Braku tchu*⁴ oraz *Kraju świata*⁵ i powstałego już po przełomie 1989 roku

² Tamże, s. 136.

³ Tamże, s. 137–138.

⁴ J. Anderman, *Brak tchu*, Puls, Londyn 1983; *Myśl*, Warszawa 1985; *Rytm*, Warszawa 1986.

⁵ Tenże, *Kraj świata*, Instytut Literacki, Paryż 1988, PoMOST, Warszawa 1988.

zbioru zatytułowanego *Tymczasem*⁶ (złożony po upływie dekad, *nota bene* bez dbałości o wskazanie uprzednich ram tekstów teraz złączonych w jeden tom).

Mniej oczywiste wydaje się jednak to, że granica między niemożliwymi do uzgodnienia językami przebiega właśnie między dwoma zbiorami wydawanymi pierwotnie poza cenzurą – na co zwracali już uwagę odbiorcy pierwszego oficjalnie połączonego ich wydania z roku 1990, który ukazał się na fali „odzyskiwania” dla szerszej publiczności wydawnictw drugoobiegowych⁷. Pragnienie udostępnienia czytelnikom tekstów zakazanych przez cenzurę prowadziło nieraz do swoiście mechanicznego ich przedrukowywania – w tym przypadku za oczywisty łącznik między niespójnymi zbiorami uznano nie tylko nazwisko autora, ale i przynależność pierwszych wydań do sfery kultury nieoficjalnej.

Tymczasem *Brak tchu* i *Kraj świata*, pomimo iż daty ich powstania dzieli zaledwie pięć lat, a oba zbiory powstały w realiach schyłkowego PRL-u, z przeznaczeniem dla wydawnictw niezależnych, różnią się od siebie niepomernie. Stanowią odbicie zasadniczej przemiany w literackim kształtowaniu obrazu narodowej wspólnoty, jaka dokonała się w dziewiątej dekadzie XX wieku, oraz ówczesnego etapu procesów rozpadu języka, zdolnego niegdyś wskrzeszać zbiorowe mity, szczególnie w czasach zagrożenia losów zbiorowości.

Jerzy Jarzębski w *Apetycie na Przemianę*, wskazując na zawartą w *Braku tchu* mroczną wizję stanu wojennego, mówił o „czarno-białej optyce” ówczesnego odczytywania utworu⁸, wyrastającej z autorskiej decyzji świadomego konstruowania zbioru⁹ jako jednoznacznego gestu sprzeciwu wobec stanu wojennego. Wizja czasu historycznego, który unaoczniał i uwyrażniał wszelkie wynaturzenia systemu, w wariacie podjętym przez Andermana służyła przede wszystkim

⁶ Tenże, *Tymczasem*, Lublin 1998.

⁷ Tenże, *Brak tchu. Kraj świata*, Poznań 1990.

⁸ J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 35.

⁹ W zbiorze znajdują się także opowiadania powstałe w końcu lat 70. Każde z nich rozdzielone zostało krótkimi tekstami zatytułowanymi *Kraj obraz*, w których znajduje się główne przesłanie o silnie agitacyjnym charakterze.

budowaniu postawy oporu wobec władzy i niezgody na wszelką niesprawiedliwość narzuconego ustroju. Inaczej stało się z odbiorem wydania angielskiego, do którego dołączono opowiadanie *Jakoś pusto...*, przynależące już do zbioru *Kraj świata*. Wystarczyło bowiem dodać najbardziej jednoznacznie krytyczny obraz opozycji i jej funkcjonowania w stanie wojennym, by odbiorcy w sposób odheroizowany i poddany wątpieniu odczytali teksty zawarte w *Braku tchu*.

Kraj świata – zazwyczaj postrzegany jako jeden z bardziej wyrazistych śladów czy sygnałów przełomu świadomości zbiorowej, gest ożywczego dla kultury sprzeciwu wobec obowiązujących schematów – to prawdziwie subwersywny i obrazoburczy obraz polskiej wspólnoty. Jarzębski, podobnie jak wielu innych krytyków, pisząc o zbiorowym bohaterze *Kraju świata*, tak podsumowuje zawartą w opowiadaniach wizję:

Biedny ten tłum! Łapserdacki, lękliwy, otumaniony słowami i wódką, śniący na jawie, traktowany na zmianę sloganami i wodą z działek, tęskniący do Prawdy, to znów do jakichś niedostępnych dóbr albo do naiwnie pornograficznych satysfakcji.¹⁰

To tłum przede wszystkim pozbawiony autentyzmu doznań i gestów, uwięziony w marazmie codzienności, biernie poddający się narzucanym schematom.

Jarzębski, opisując przemiany narracji u Andermana, wskazywał, że w utworach powstałych po stanie wojennym narrator przestawał być tylko doskonałym medium wielości zasłyszanych języków, ale z wolna okazywał się także bezradnym produktem cudzej mowy. Badacz dodawał:

W *Braku tchu* proces ten idzie krok dalej: porażone stanem wojennym „ja” autora-narratora-bohatera ulega tam atrofii, daje się tylko niekiedy rozpoznać pod formą „ty” lub „on”, wtopione w protokolarny zapis zdarzeń i wypowiedzi.¹¹

Tym samym bardziej dojmująca okazywała się prezentowana w utworach obcość i nierealność świata, opisywanego z coraz większym dystansem, poczuciem beznadziei i bezradności.

¹⁰ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 38.

¹¹ Tamże, s. 39.

W *Kraju świata* natomiast dystans przerodził się w przymus rejestracji wynaturzeń życia wspólnotowego – i tego oficjalnego, i opozycyjnego, działań dozwolonych i zakazanych, łączących się zresztą z wolną w tekstach w jeden konglomerat nieprawości, podłości, a zarazem śmieszności. Demaskować rządzące nim zasady można było – zdaniem Andermana – jedynie przy pomocy poetyki absurdu i (nad)używania gorzkiego sarkazmu. Jarzębski pisał:

patetyczne niekiedy obrazy cierpienia z wcześniejszej książki ustępują w *Kraju świata* już tylko grotesce – tak jakby wyczerpały się w autorze złoża litości i współczucia dla towarzyszy niedoli, tak jakby chciał wreszcie przedstawić ich takimi, jakimi naprawdę są, bez rozgrzeszeń i konsekracji.¹²

Natomiast Marta Wyka w szkicu, będącym bezpośrednią reakcją na zbiór Andermana, a zatytułowanym *Co słyszać na kraju świata* (pierwodruk w „Arce” 1989, nr 27) postawiła zrozumiałe w ówczesnej rzeczywistości pytanie:

jak daleko pisarz może się posunąć w karykaturalnym postrzeganiu świata, czy wolno mu być obserwatorem okrutnym w swoim niezaangażowaniu, prześmiewcą tam, gdzie czytelnik oczekuje choćby odrobiny litości, gdzie chociaż go drażni, zaś upór nihilistycznego autora tylko irytuje?¹³

W recenzji, z której można wyczytać ledwo maskowane zniecierpliwienie wobec autora i jego tekstu, Wyka wskazuje na imperatywy moralne, które (zgodnie z nakazem czasu i poczucia obowiązków wobec zbiorowości) „hoduje w sobie” i czytelnik, i krytyk. Imperatywom takim, wywiedzionym z tradycyjnego pojmowania wspólnotowych powinności, nie musi wprawdzie hołdować pisarz – lecz, być może wciąż jeszcze, powinien.

Tekst ten (przedrukowany zresztą później w autorskim tomie, zatytułowanym przez badaczkę znacząco *Szkice z epoki powinności*) nie zawiera jej zdaniem „morałów”, lecz zobiektywizowaną, „ocenę chwytów”, która pozostaje oceną jednoznacznie negatywną. Marta Wyka co prawda wyraźnie opisuje warunki, które doprowadziły

¹² Tamże, s. 39–40.

¹³ M. Wyka, *Szkice z epoki powinności*, Kraków 1992, s. 31.

do powstania obrazoburczych wówczas opowiadań Andermana – dostrzec można nawet w jej interpretacji niechętnie zrozumienie dla swoistej konieczności ich zaistnienia w przestrzeni literackiej komunikacji. Tym bowiem, co osłabiało literaturę drugiego obiegu, a co stanowiło wówczas główny, krytyczny punkt odniesienia dla tekstów z *Kraju Świata*, była nieprzepracowana w nowych warunkach tradycja. Innymi słowy:

presja dykcji romantycznej i jej wpływ na ukształtowanie „ja” zbiorowego. Echa mesjanistyczne dosyć łatwo rozróżnić w cierpięcniczym chórze, a sugestia, iż wszyscy znajdujemy się w tej samej celi, niczym zbuntowana młodzież w *Dziadach*, również się pojawia. Rodzi się zatem bardzo swoista autocenzura, jej argumentem staje się zbiorowe sumienie, sumienie w jakimś sensie represyjne i działające opóźniająco wobec literatury. Ta swoista moralna retardacja hamuje rozwój środków wyrazu.¹⁴

Ten rodzaj autocenzury, przyjmowanej zrazu jako oczywista zasada niepodlegającej zewnętrznym regulacjom zbiorowej komunikacji, ciążył coraz większej liczbie twórców. Z drugiej strony postrzegany był jako swoista bariera, złożona z tłumiących twórczą wolność nakazów, a zatem zamykająca drogę do uczestnictwa w kulturze opozycyjnej dla debiutantów z roczników sześćdziesiątych. Uznana za narzucone ograniczenie autocenzura wymuszała reakcje negatywne: gwałtowny bunt, zdystansowany sprzeciw lub gest zaniechania. Tekst Marty Wyki przekazuje jednak w sposób zawołowany nierzadkie wówczas przekonanie, że wiedza o negatywnych dla literatury skutkach autocenzury, nakazującej tworzyć w ramach obowiązującego romantycznego paradygmatu, nie powinna prowadzić (jeszcze) do gestów ostatecznego i bezwarunkowego odrzucenia zbiorowych mitów – a negatywna ocena „chwytów” zastosowanych przez autora *Kraju Świata* zasadza się w istocie na piętnowaniu skali i środków krytycznego osądu.

Takiej autocenzurze poddawane były opowiadania Andermana z *Braku tchu*. Czytane dzisiaj odsłaniają swoją wtórność i perswazyjność. Jak okazało się po latach, niezwykle intensywny (by nie rzec najważniejszy) wpływ na dalszą drogę pisarską Andermana miało

¹⁴ Tamże.

właśnie uzyskanie świadomości – po części dobrowolnego, po części wymuszonego przez historyczne determinanty – podlegania takiemu, prowadzącemu do utraty twórczej autonomii, poddaństwu wobec zbiorowych powinności. Pisarz w odruchu autentycznego buntu zaczął hołdować formule antyautocenzury, która stała się głównym artystycznym credo, wyznawanym w sposób bezkompromisowy, niezmienny i niepoddawany kolejnym weryfikacjom.

Anderman zaczął traktować (zinterioryzowany i uznawany za nadrzędny) nakaz odrzucania wszelkich znamion podlegania autocenzurze za główny wyznacznik twórczej autonomii. Mieczysław Orski w zbiorze tekstów krytycznych wydany w roku 2006, a zatytułowanym, zarazem znacząco i jednoznacznie, *Rozbite zwierciadło. Krytyczny przewodnik po gościńcach nowej polskiej prozy* starał się podsumować literackie ślady doświadczenia przełomu. Pisząc o *Fotografiach* Andermana wydanych w 2002, badacz wskazywał na konsekwencje podjętych niegdyś przez pisarza wyborów:

Język, którym posługują się bohaterowie Andermana to (podobnie jak w poprzednim tomie autora *Kraju świata*) często konglomerat mowy zredukowanej do warstwy pragmatycznej, znamionującej duchową pustkę oraz inercję jej użytkowników, świadczącej o ich Orwellowskiej „sterowalności”. To język poddaństwa, i może nade wszystko uprawianej publicznie gry w pozory i kłamstwa.¹⁵

Autentyczna pasja, z jaką Anderman tropił zafałszowania językowych obrazów świata, sygnały zakłamywania sfery świadomości zbiorowej, zaczęła jednak częstokroć przerażać się w kreowanie przewidywalnie krytycznych i rozpoznawalnie przerysowanych scenek, symulujących niemal reportażowe „obrazki z życia”. Orski, zastanawiając się nad skutecznością przyjętej przez pisarza metody artystycznej, postawił również hipotezę o szerszym zasięgu, łączącą rozpoznanie estetyczne z etycznym:

może takie „flesze” nowelistyczne – w perspektywie powszechnej niemocy epickiej i diagnostycznej – są właśnie celnym, skutecznym i „sprawiedliwym”

¹⁵ M. Orski, *Rozbite zwierciadło. Krytyczny przewodnik po gościńcach nowej polskiej prozy*, Wrocław 2006, s. 59.

wehikułem transmisji nieklamanej i nieretuszowanej prawdy o Polsce i Polakach minionego półwiecza?¹⁶

Jeżeli jednak nowelistyka Andermana, jak twierdzi badacz, więcej mówi o polskich dziejach najnowszych niż napisane z dystansem historyczne opracowanie, to trzeba uznać, że dzieje te pozostają nieodmiennie w sferze niewyraźności – groteskowo ukazane okruczności życia i odpryski rzeczywistości oraz przepelnione poczuciem absurdu istnienia fragmenty doświadczenia, przekształcone w literaturę silnie nacechowaną perswazyjnie, nie mogą przecież usunąć z pola widzenia projektów odmiennych i wizji zasadzających się na innym oglądzie rzeczywistości. Podobnie rzecz by się miała z potocznym przekonaniem, że o PRL-u więcej mówią komedie Stanisława Barei niż np. filmy z nurtu kina moralnego niepokoju; zasadnym jest mówić, że współtworzą one obraz przeszłości, pozostając jej niezbywalną częścią¹⁷, uproszczeniem i uroszczeniem jest oddawać im palmę pierwszeństwa.

Orski jednak w przywołanym tekście, wchodząc w ten sam rejestr stylistyczny, którego używał Anderman, konkludował:

Może przypadkowe „błyski” pamięci, sygnały poruszonego sumienia i impulsy wyobraźni autorskiej (wsparte dobrze spożytkowanymi przez Andermana narzędziami komizmu sytuacyjnego) najtrafniej oddają fenomen zamykanego dziś powierzchownie i idiosynkratycznie w formułkach „PRL-u” rozbitego zwierciadła naszej historii państwa ludowego, więc całej jego brzydoty i urody, hańby domowej i chwały światoburczej, głupoty władzy i politycznego prekursorstwa elit w skali wschodnioeuropejskiej, patosu i śmieszności, składających się na „album” naszych nowych dziejów?¹⁸

Jednoznacznie krytyczny osąd miałby tym samym służyć przywracaniu niechcianej pamięci i budzeniu uśpionych sumień.

Równoprawne i zasadne są jednak także odmienne osądy trwa-

¹⁶ Tamże, s. 58.

¹⁷ Należy jednak wspomnieć, że Stanisław Bareja, kreując przesyconą absurdem i nieprawością przestrzeń serialu *Zmiennicy*, w jednym z odcinków wyprawili swoich bohaterów w *Podróż sentymentalną* (tak właśnie brzmi jego tytuł), by mogli odwiedzić miejsca związane z heroicznymi działaniami polskiego narodu.

¹⁸ M. Orski, dz. cyt., s. 58–59.

łości pisarskich dokonań. Marta Wyka już w roku 1989, podkreślając fakt, że wydobyta przez Andermana egzotyka naszego „kraju świata” budzi chichot, autentyczna groźę, litość i zdumienie, postawiła diagnozę na przyszłość: „Ile zostanie z tej egzotyki dla tzw. przyszłych pokoleń? Zapewne nie wszystko, ale to już nie nasz kłopot”¹⁹. Tym samym badaczka starała się z jednej strony w specyficzny sposób unieważnić niewygodny tekst, z drugiej zaś podsuwała projekt uznania go za – równie egzotyczny jak przedmiot literackich rozpoznań Andermana – element tradycji, która zostanie ostatecznie unieważniona przez przyszłe pokolenia.

Z kolei Jerzy Jarzębski, w komentarzu do własnej recenzji, napisanym po upływie mniej więcej dekady, już bez wcześniej deklarowanej „dobrej woli” wobec artystycznych działań podjętych przez zbuntowanego i rozgoryczonego pisarza, pisał o ich ulotnym charakterze i ograniczonej do czasu powstania roli: „Póki więc czytelnicy pamiętają opisywane przezeń zdarzenia, póty liczyć może na zrozumienie i aprobatę – po upływie niewielu lat temperatura tej prozy wystygła, znika aktualność, a z nią i życie”²⁰. Wskazując, że nawet zmiana kodu, przełożenie utworu na uważany za łatwiejszy i atrakcyjniejszy dla odbiorców język filmu, nie jest w stanie wpłynąć na zmianę stanu rzeczy, podsumowywał: „Spektakularna klęska, jaką poniósł oparty na *Kraju świata* film (quasi)fabularny, dobrze o tym świadczy”²¹. Krótki żywot szybko zapomnianego przez wszystkich filmu²² zdawał się potwierdzać przede wszystkim utratę publiczności zdolnej uznać diagnozy Andermana za własne, ważne, determinujące samoświadomość zbiorowości.

Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że opowiadania Andermana mają przede wszystkim wartość historyczną – stanowią odbicie i specyficzną dokumentację dokonujących się także (a może przede wszystkim) w przestrzeni drugiego obiegu przemian świadomości

¹⁹ M. Wyka, dz. cyt., s. 32.

²⁰ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 42.

²¹ Tamże.

²² Mowa o rzeczywiście obojętnie przyjętym i szybko zapomnianym filmie *Kraj świata* z 1993 r., w reżyserii Marii Zmarz-Koczanowicz, według scenariusza Janusza Andermana.

zbiorowej, są to rejestrowane na gorąco procesy rozpadu wspólnego języka. Nie mogą zatem funkcjonować jako świadectwo stanu wojennego i lat późniejszych, pojmowanych jako zapis przebiegu zdarzeń historycznych. Przemysław Czapliński tak określał specyfikę tych opowiadań:

Najrzadziej nazywana po imieniu jest rzeczywistość stanu wojennego, jej miejsce zaś zajmuje, nie mniej istotna, rzeczywistość lingwistyczna. Radykalnemu podziałowi społeczeństwa odpowiada bowiem zupełna rozbieżność języków, skoro obie strony zgrupowały się wokół wartości wyrażanych za pomocą anachronicznych klisz i nieprzekładalnych stereotypów.²³

Dwa wydane poza cenzurą zbiory opowiadań Andermana nie stanowią więc dokumentu dziejów dziewiątej dekady XX wieku, lecz dokument przemian literackiego reagowania na zbiorowe potrzeby. Przede wszystkim na potrzebę oswojenia rzeczywistości dzięki tekstom kultury. *Brak tchu* to próba wpisania się w obowiązujący paradygmat, *Kraj świata* to próba ostatecznego zdezaktywowania wyrosłych z tradycji sposobów kreowania literatury podporządkowanej nakazom wspólnoty, która sama przecież podlegała wówczas wielorakim procesom rozpadu. Współczesny brak zainteresowania dla powstałych w minionych realiach utworów Andermana potwierdza, iż literatura ostatecznie utraciła siłę uprawomocnienia rzeczywistości, pisarze przestali grać rolę wyrazicieli zbiorowego sumienia, odbiorcy zaś mają za nic przebrzmiałe, dla wielu nieczytelne, dla wielu nieistotne spory o język, tradycję i narodową tożsamość.

Jednocześnie historia autora, którego debiut powieściowy z roku 1976 zatytułowany był *Zabawa w głuchy telefon*, potwierdza destrukcyjną rolę cenzury – zarówno pisanie w przestrzeni komunikacyjnej sterowanej wedle odgórnie wskazywanych reguł, jak i wolnej od bezpośredniego nadzoru okazało się w istocie poddane presji samej jej istnienia. Cenzura państwowa skłaniała do tworzenia jednostronnych wizji rzeczywistości, zgodnych z oficjalną wykładnią. Literatura drugiego obiegu, ufundowana na sprzeciwie wobec cenzorskich nakazów i zakazów, była przestrzenią powstawania

²³ P. Czapliński, *Ślady przelotu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 46.

podobnie jednostronnych, choć biegunowo przeciwnych obrazów świata. Zrodzona w tych warunkach autocenzura wywoływała bunt marzących o niezawisłości literatury pisarzy – a jednak ów bunt, paradoksalnie, wyrażał się w kreowaniu wizji wciąż oferujących jednostronny, niezmiennie perswazyjny ogląd polskich realiów.

W twórczości Andermana dokonany pod koniec lat 70. wybór zdeterminował drogę późniejszą. To dlatego opowiadania z tomu *Tymczasem* (dołączone do *Łańcucha czystych serc*) pomimo zmiany warunków ich powstawania stanowią prostą kontynuację raz ukształtowanego wzorca. Bohaterką opowiadania *Masa upadłościowa*, otwierającego „transformacyjną” serię tekstów, jest żyjąca na skraju nędzy emerytowana nauczycielka, która kradnie. Kradnie książki z „masy upadłościowej”, czym budzi rodzaj zaprawionej wzruszeniem litości u znających ją z dawnych lat strażników, niegdyś jej uczniów. Jak się jednak okazuje w zakończeniu, stara kobieta kradnie książki po to tylko, by je spalić w piecu i dzięki nim ogrzać się przez chwilę.

Tom *Łańcuch czystych serc* zamyka opowiadanie *No i tak...*, pierwotnie zamieszczone w tomie zbiorowym, którego autorzy pisali na zadany temat: nowych zasad tworzenia literatury w zmienionych warunkach społeczno-politycznych. Opowiadanie to zawiera gest ostatecznego zerwania z tradycją²⁴. Tu bohaterem-narratorem został młodociany, początkujący pisarz, który podczas pobytu z wycieczką w Oblęgorku, zamiast oglądać przeznaczony dla publiczności spektakl (jak można się domyślić patriotyczny z ducha), odbywa pospieszny stosunek z przewodniczką, w łóżu samego Sienkiewicza. Tym działaniem w przewrotny sposób wpisuje się w tradycję (mówi nawet w chwilę po spełnieniu „poczułem jak przygniata mnie i miażdży wieloryb tradycji”²⁵), więc w odruchu buntu odrzuca wieczne pióro, do tej pory symbolizujące jego pisarskie powołanie.

Ten symboliczny gest odrzucenia wiary w literaturę, w jej zdolność odmieniania świata i ludzi, odnajdywania sensu egzystencji w pewnym stopniu zapowiada autodiagnoza wyłożona w mowie

²⁴ Tekst pochodzi z tomu zbiorowego złożonego z opowiadań wielu autorów, a zatytułowanego *Lekcja pisania*, Wołowiec 1998.

²⁵ J. Anderman, *Łańcuch...*, dz. cyt., s. 286.

narratora z opowiadania *Jakoś pusto...*, która brzmi z jednej strony paradoksalnie, z drugiej wnikliwie:

w końcu ani słowa nie napisałem o tych czasach... ten mój cenzor, by mnie zakłamał na śmierć, bo przecież nie można było o tym wszystkim pisać, przecież trzeba krzepić serca i krzewić mity.²⁶

Literatura skazana na powtarzanie gestów przynależących do epok minionych staje się pustosłowiem, zbędną gadaniną, niezdolną dotknąć nawet powierzchni bytu. Jednak Anderman, powtarzając wielokrotnie gest buntu wobec obowiązującego nie tylko w przestrzeni drugiego obiegu języka, nie zdołał przekroczyć narzuconego same-mu sobie zdania: skupiania się na artykułowaniu krytycznego osądu i wyrażaniu sprzeciwu.

Zwątpienie w sens własnych działań twórczych doprowadziło Andermana nawet do zwątpienia w wartość (całej?) polskiej literatury, a przynajmniej do dokonania jej jednoznacznej i obrazoburczej oceny. Jego zgorzkniały bohater tak opisuje wzajemne karmienie się złudzeniami, podtrzymywanie się na duchu, tworzenie zbiorowego przekonania, że

Europa pamięta o literaturze polskiej, że ją podziwia; wspaniałych nas i ten zgnojony wspaniałą naród, który opisujemy własną krwią na tak zwanych kartach, a przecież te karty to blotki, blotki; to nasz cenzor rozdaje karty; to ten cenzor nie pozwolił mi napisać, że nie chciałem jakiejś legitymacji kombatanckiej; każdemu, kto siedział w moim więzieniu, wręczano taką legitymację; pamiątka na całe życie, mówili ze wzruszeniem, przepustka do historii, mówili historycznie...²⁷

Cenzor przyuczony w każdym z pisarzy wierzących w zbiorowe powinności okazuje się w twórczości Andermana równie niebezpieczny jak urzędnik państwowy wypełniający nakaz kontrolowania słów. Jeden i drugi odbiera literaturze wolność, a twórcy – niezawisłość (lub choćby jej pozory). Jednocześnie, jak pokazują dzieje pisarza i recepcji jego utworów, jeśli którykolwiek z nich stanie się

²⁶ Tamże, s. 138.

²⁷ Tamże, s. 140–141.

głównym punktem odniesienia artystycznych wyborów – akceptowanym przez służalczą uległość lub odrzucanym w odruchu niekłamnego buntu – to prowadzić musi do uzależnienia powstających tekstów od destrukcyjnych sił tkwiących poza nimi, zdolnych niszczyć nawet wewnętrzną wiarę w sens tworzenia literatury. Pułapką dla pisarza okazać się zatem może zarówno uległość, jeśli będzie rezygnacją z potrzeby naruszania schematów i konwencji, jak i bunt, jeśli pozostanie pozorem twórczego samostanowienia.

Summary

Traps of auto-censorship. About Janusz Anderman's
The Chain of Pure Hearts [*Łańcuch czystych serc*]

The article presents interpretation of Janusz Anderman's literary works performed with special consideration of his manifold relations with censorship. The author who wrote books for the second circulation quite early experienced and described the pressure of auto-censorship which to a large extent accompanied the 1980s independent culture. His later works, starting with the collection of short stories *A Country of the World* [*Kraj świata*] from 1988, were devoted not only to identifying this phenomenon but also to creating literary visions proving that there is a need to constantly demonstrate one's own artistic and critical independence.