

ANDRZEJ STOFF

(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

„Październik skończył się w listopadzie”. Janusza Krasińskiego gra z cenzurą

Wykorzystany w tytule cytat z powieści Janusza Krasińskiego *Niemoc* najlepiej określa sytuację, o jakiej tu będzie mowa. Chodzi o moment historyczny, w którym znaleźli się twórcy kultury – podobnie jak całe polskie społeczeństwo – tuż po przemianach jesieni roku 1956, kiedy to władza komunistyczna poczuła się znowu dostatecznie silna, by rozpocząć stopniowe, ale dość szybkie wycofywanie się z poczynionych wcześniej ze względów taktycznych ustępstw i mogła zaostrzyć kontrolę także nad kulturą. Tę przecież zawsze uważała za formę – a był to jeden z obowiązujących sloganów – transmisji stanowiska partii do mas. Pisarze bardzo szybko przekonali się, że „nowe” to „stare”, tylko w warunkach mniejszego – w sensie skali i dotkliwości – terroru politycznego. Cenzura bardzo szybko przywróciła w literaturze „przewodnią rolę partii”, a pisarze, którzy nie zdążyli wypowiedzieć się w miesiącach względnej wolności słowa, musieli zdecydować się albo na otwarte służenie partii – z zastosowaniem jej ideologii, zmodyfikowanej teraz przez dodanie krytyki „błędów i wypaczeń” (ale nadal pryncypialnie „socjalistycznej”), albo na wymyślanie coraz to nowych form taktyki w obchodzeniu cenzorskich zapisów, albo – co było jednak praktyką, ze względów, o których i tutaj będzie trzeba wspomnieć w odpowiednim miejscu wywodu, najrzadziej stosowaną – pisanie do szuflady w oczekiwaniu na powrót bardziej sprzyjających czasów. Taka też była u schyłku roku 1956 sytuacja Janusza Krasińskiego.

Ofiara dwóch totalitaryzmów: narodowego socjalizmu i systemu komunistycznego, dziewiętnastoletek po Auschwitz-Birkenau, Flossenburgu i Dachau, po powrocie do kraju aresztowany i skazany na piętnaście lat pod absurdalnym zarzutem szpiegostwa na rzecz Stanów Zjednoczonych, więzień Mokotowa, Wronek i Rawicza, zwolniony został z więzienia w wyniku amnestii w roku 1956, ale uniewinniony z zarzutów dopiero w sierpniu 1998 roku przez Izbę Wojskową Sądu Najwyższego. Ta obozowo-więzienna dominanta lat młodości stała się dla Krasieńskiego obsesyjną przesłanką pisarstwa, to ona odpowiada za wybór tematów opowiadań i powieści, to ona tłumaczy powrót do tych samych motywów własnej biografii i różne ich opracowywanie nie tylko w prozie, ale i w dramatach. Słowa „obsesja” używam tu za samym autorem, który w wywiadzie dla pisma „Arcana” tak mówił na ten temat – nie tyle usprawiedliwiając się z charakteru własnego pisarstwa, co opowiadając za spełnieniem konkretnej jego funkcji w odniesieniu do młodszych pokoleń, w czym widzi swoją rolę jako zarazem świadka historii i twórcy:

Niewątpliwie moją obsesją jest mój życiorys, bardzo skomplikowany i powie-działbym, że do dziś tragiczny. Obsesją jest też konieczność przekazania tego, co się przeżyło innym, jako doświadczenia, które, nie zakłócając szczęśliwego życia młodym, pozostawiłoby w ich świadomości fakt, że [...] nigdy nie wiadomo, co może się w życiu zdarzyć. [...] chciałbym młodym ludziom przekazać to doświadczenie, które nie jest tylko moim własnym, ale także tysięcy Polaków. Ja tylko potrafiłem dać temu namacalne świadectwo, inni po prostu poodchodzili, może coś mówili, ale nie zostawili takiego śladu jak ja na piśmie. To jest moja obsesja, to, co przeżyłem i fakt, że może się to powtórzyć, choć nie wiadomo w jakiej formie.

I dodawał praktyczną motywację własnej postawy:

Dobrze jest, jeśli człowiek w jakimś stopniu jest na to przygotowany; zupełnie inaczej wtedy żyje, ma inny stosunek do innych osób. Jest wtedy po prostu głębszym, mądrzejszym i chyba lepszym człowiekiem.¹

Taki też jest rodowód opowiadań więziennych, które Krasieński zaczął pisać tuż po wyjściu na wolność i, w miarę możliwości,

¹ *Moją obsesją jest mój życiorys*, rozmowa B. Gancarczyk z Januszem Krasieńskim, „Arcana” 2008, nr 6 (84), s. 147.

drukować w czasopismach. Kłopoty zaczęły się, gdy w wydawnictwie Iskry złożył tom, zawierający między innymi i te utwory. Książka nie mogła się ukazać z powodu zaostrzenia polityki kulturalnej przez władzę, która jeszcze nie tak dawno deklarowała reformatorski kierunek przemian w Polsce. To, że książka ukazała się wreszcie pt. *Jakie wielkie słońce* w roku 1962, było możliwe jedynie dzięki temu, że autor za pomocą niewielkich zmian w tekstach swoich utworów spowodował zmianę miejsca akcji, sugerując, że opisywane w nich represje dokonywane są w Hiszpanii i dotyczą rozprawienia się generała Franco z republikanami. A to był temat mile widziany przez partyjnych stróżów „obowiązującej linii politycznej”, jako że udział polskich komunistów w wojnie w Hiszpanii był składnikiem nowej, kłamliwej jak wszystkie inne jej składniki, ideologicznej mitologii oraz atutem wielu partyjnych biografii. Wśród zabiegów stosowanych ówczesnie przez autorów dla ominięcia przewidywanych zastrzeżeń cenzury bądź w celu wycofania tych konkretnie już przez nią sformułowanych rozwiązanie zastosowane przez Janusza Krasieńskiego jest na tyle szczególne, że zasługuje na osobną uwagę. Także z tego powodu, że skłania ono do refleksji już nie o charakterze praktycznym czy tylko historycznym, lecz również teoretycznoliterackim, a ponadto jeszcze z racji moralnego aspektu takiego właśnie postępowania, jaki uświadamiał sobie już sam autor, a który i dla współczesnego czytelnika nie pozostaje obojętny. Wszelkie działania, których celem było przemykanie w utworach literackich choćby części prawdy na zakazany temat, a nawet jedynie aluzyjne wskazanie kierunku, gdzie jej – już poza samym utworem – szukać, w powszechnym przekonaniu uchodziły przecież w tamtych czasach, a i nadal uchodzą, za zasługę pisarza, który je podejmował. Obecnie można jednak, bez obawy osądzenia o opowiedzenie się po stronie cenzurujących, zastanawiać się publicznie nad świadomościowymi i etycznymi konsekwencjami przynajmniej niektórych ówczesnych autorskich wybiegów antycenzorskich. Rozwiązania zastosowane przez Janusza Krasieńskiego wręcz prowokują do podjęcia tego rodzaju refleksji.

W przypadku opowiadań, których ceną ukazania się były owe zmiany, autor zachował ramową integralność tekstu – nie dodał, ani nie ujął najmniejszego nawet fragmentu żadnego utworu. W funkcji ideologicznego bezpiecznika występuje tu, bardzo oszczędnie

zresztą stosowany, język hiszpański. To obcojęzyczna stylizacja miała oddalić możliwość utożsamienia przez czytelników opisywanych doświadczeń więziennych postaci literackich z niedawnym okresem wszechwładzy Urzędu Bezpieczeństwa tu, nad Wisłą, pod rządami namiestnika Stalina – Bieruta. Zmiany, mające na celu zasugerowanie frankistowskiej Hiszpanii jako miejsca akcji, dotyczą przede wszystkim imion bądź nazwisk postaci – mamy więc *Pabla* zamiast Janka, *Carlota* zamiast Karola, *Agustina* w miejsce Małaja. Wymianie podlegają też ogólne nazwy osobowe, zwłaszcza dotyczące osób funkcyjnych w więzieniu, stąd *medico* zamiast lekarz, *criado* zamiast sanitariusz, *guardia* – strażnik, *sepultador* – grabarz, ale także *hombre* (człowiek) i *testigo* (świadek). Wyjątkowo tylko pojawia się określenie rodzaju miejsca: tak podwórze więzienne zmienia się w *patio*. Kto wie, czy bardziej funkcjonalne w tworzeniu sugestii nowego, niepolskiego środowiska nie są jednak słówka funkcjonalne jako składniki wypowiedzi postaci: *aca* (tu), *si* (tak), *bien* (dobrze) czy przekleństwa (*caramba*). Jako interwencje słowne w zastaną sytuację mają one, mimo semantycznej niesamodzielności, szczególną zdolność nadawania tej sytuacji kolorytu świata i kultury, z której pochodzą. Do wyjątków natomiast należą hiszpańskie odpowiedniki nazw przedmiotów uposażających świat przedstawiony opowiadań. Odnotować tu można *sangre* (krew), *Gotas de valeriana* (krople walerianowe), *rata* (szczur) i to chyba wszystko. Oszczędność w stosowaniu tych zabiegów bierze się przede wszystkim stąd, że nasilenie zmian w tych zakresach słownictwa mogło spowodować trudności z odbiorem tekstu a w konsekwencji w ogóle kłopoty z czytelniczką rekonstrukcją świata przedstawionego.

Opowiadania w najmniejszym nawet stopniu nie tracą przejrzystości znaczeniowej co do typu sytuacji i losu postaci, nie tylko zresztą z racji nielicznych podmian leksykalnych, ale i sposobu, w jaki zostają one z myślą o polskim czytelniku tekstowo oswojone. Krasiński posługuje się dwiema technikami zastępowania słów polskich hiszpańskimi: wymianą i interpolacją. Pierwsza polega na użyciu nowego słowa w miejsce słowa oryginalnego i to bez najmniejszego nawet naruszenia składni. Rozwiązanie drugie, interpolacja, to włączenie hiszpańskiego słowa lub zwrotu w polskojęzyczne zdanie z zachowaniem wszystkich jego dotychczasowych składników, wskutek

czego czytelnik otrzymuje równocześnie i element stylizujący, i jego tłumaczenie. Interesująca może być odpowiedź na pytanie, jaka jest skala zmian, jak częste ingerencje w tekst oryginału wystarczyły, by osiągnąć cel; a ukazanie się tomiku *Jakie wielkie słońce* w roku 1962 pokazuje, że były skuteczne. „Skuteczność” nie jest tu zresztą najważniejszym słowem. Jeżeli w ogóle jesteśmy w stanie zrozumieć ówczesną sytuację i przesłanki ostatecznej decyzji cenzora, to najbardziej prawdopodobne wydaje się uznanie ustępstwa pisarza za wystarczające dla czysto formalnego wypełnienia kryterium ideologicznej poprawności przy pełnej, choć skrywanej, świadomości rzeczywistych intencji autora. Tego rodzaju zakłamanie było zjawiskiem, lepiej lub gorzej maskowanym, bardzo częstym u reprezentantów różnych poziomów ówczesnej władzy. To, co bywało przejawem swego rodzaju symbiozy twórcy i cenzora w uzgadnianiu akceptowalnego poziomu prawdy w wypowiedzi na tematy podlegające politycznej reglamentacji, bo było ideologicznie drażliwe, nie pozostawało jednak bez konsekwencji dla świadomości odbiorców. Nawet poprawne rozpoznanie przez nich, co w danym utworze jest kostiumem, a co prawdą, nie było dostateczną rękojmią wyłącznie pozytywnego wyniku lektury. Jeżeli to, co miało być artystycznym kamuflażem dla przekazywanej idei, było wystarczająco atrakcyjne, także treści z kamuflażem tym związane były przez utwór przekazywane jako jego rzeczywiste przesłanie – bez względu na pierwotną intencję autora.

Rozpatrzmy więc szczegółowo, ale tylko na przykładzie jednego utworu – dla ilustracji zagadnienia, jak wygląda charakterystyka ilościowa zabiegu zastosowanego przez Janusza Krasieńskiego. Charakterystykę ilościową rozumiem tu jako miernik potencjalnego oddziaływania na czytelnika, a więc zjawisko kompozycyjne, od którego zależy narzucenie odbiorcy określonego sposobu czytania utworu – w tym przypadku jako opowieści ułożonej w realiach hiszpańskich czasu wojny domowej i represji, jakie po niej nastąpiły². Nie chodzi mi natomiast o stosunek objętości tekstu zmienionego do

² Abstrahuję natomiast od rzeczywistego przebiegu wydarzeń w Hiszpanii, w których strona „republikańska” miała swój krwawy udział. Wypada o tym wspomnieć z tej racji, że zmienione opowiadania Krasieńskiego stały się pośrednio – i w sytuacji dosłownego odbioru przez czytelników – sposobem szerzenia zafałszowanej historii Europy.

całości tekstu opowiadania; mamy tu przecież do czynienia z obcojęzycznymi elementami prostymi i izolowanymi, tj. takimi, które nigdy nie składają się na całości o własnej funkcji. Ważniejsza dla wspomnianego efektu kompozycyjnego jest liczba miejsc ingerencji, elementów, dzięki którym następuje jednak reidentyfikacja scenerii. Liczba miejsc przypominających czytelnikowi historyczną i topograficzną lokalizację tematu jest tu ważniejsza od liczby słów czy zdań. Opowiadanie *Potworek*, którym pisarz debiutował jako prozaik, zajmuje w tomiku z roku 1962 siedem stron druku (dokładnie sześć i pół). Autor dokonał w nim czterdziestu pięciu zmian, rzadko kiedy obszerniejszych niż jednowyrazowe, a więc średnio siedmiu zmian na stronę. Jednak tylko dwadzieścia cztery zmiany dotyczą innych identyfikatorów środowiska niż imiona i w ogóle określenia osobowe. Stanowią więc one zaledwie 53% miejsc ingerencji. Jest to o tyle ważne, że obcojęzyczne imiona, po oswojeniu się z nimi przez czytelnika wskutek powtarzalności w tekście, przestają być w dużym stopniu odbierane jako egzotyczne i stają się po prostu identyfikatorami postaci. Tym bardziej, że za takim doświadczeniem czytelnicznym przemawia stała praktyka używania imion i nazwisk obcojęzycznych w literaturze rodzimej, spowodowana różnymi potrzebami tematycznymi i fabularnymi. Dopiero gdy w tekście pojawią się inne elementy językowe, współgrające z nazwami osobowymi, a więc takie, które cechuje jednorazowość użycia, czyli bogatsza referencja, jak to jest zwłaszcza w przypadku wypowiedzi postaci, sugestia konkretnego miejsca i czasu zdarzeń – a więc ostatecznie tematu i idei utworu – staje się odpowiednio bardziej wyrazista.

Inne zmiany są nieliczne, choć znamienne. Kwintesencja opowiadania *Potworek*, czyli słowa „Samemu strasznie smutno umierać!” – brzmi w adaptacji, która miała zapewnić zgodę cenzora: „Es terrible morir solo”. Tłumaczeniu na hiszpański uległ nawet tekst polskiej pieśni religijnej *U drzwi Twoich stoje Panie*, której początek stanowi kluczowy motyw opowiadania *Jakie wielkie słońce*. Jest to zrozumiałe, ponieważ powszechna jej znajomość niweczyłaby sugestię lokalizacji wydarzeń w Hiszpanii. A motyw tego opowiadania jest wyjątkowo drastyczny, chodzi bowiem o dramat skatowanego więźnia, który trwa przy tej jedynej zapamiętanej formule, i którą w momencie przenosin do szpitala psychiatrycznego jest w stanie

uzupełnić jeszcze tylko jednym, symbolicznym w tych okolicznościach, słowem: „czekam...”³)

Dla sprawiedliwości trzeba odnotować, że przestylizowanie scenarii z więzienia komunistycznego na frankistowskie nie jest jedynym rodzajem zmian, choć inne należą do zabiegów wyjątkowych. Trudno dziś dociec proveniencji zmiany wyłogów munduru sędziowskiego w opowiadaniu *Gdybyś poszedł pierwszy* z czerwonych na czarne: czy sprawcą był, wyczulony już na potencjalne zarzuty, sam autor, cenzor, czy redaktor, ale przykład ten pokazuje, jak ostrożni powinniśmy być w przypadku analizy tekstów publikowanych pod nadzorem cenzury. W istocie każdy szczegół mógł w nich być obiektem manipulacji⁴; to duże wyzwanie dla pracujących nad reedycjami utworów z tamtej epoki, bowiem znajomość szczegółów i wyczucie ich znaczenia jest dzisiaj inne, niż było w momencie ich publikacji. W sumie więc liczba miejsc autorskich zmian wydaje się minimalna dla skutecznego zapewnienia geograficznego i historycznego kamuflażu.

Dla teoretyka literatury sytuacja, jaką stworzył wybieg zastosowany przez Janusza Krasińskiego w celu obejścia już zgłaszanych oraz spodziewanych zastrzeżeń cenzury i jednak opublikowania tomu zawierającego także opowiadania więzienne, jest doskonałą okazją do rozpatrzenia przynajmniej dwu spraw ogólnych. Pierwsza to kwestia

³ Które czytelnik musi odnieść do całego wersu, z którego ono pochodzi: „(...) czekam na Twe zmiłowanie”.

⁴ Charakterystyczne są przykłady innych „drobiazgów”. W jednym z wywiadów pisarz tak wspominał ingerencję cenzury w tekst *Śniadania u Desdemony*: „Bohater wychodzi z więzienia, wraca do domu, zastaje tam żonę i swojego kolegę. Więc wytacza mu prywatny proces, który się odbywa metodami stalinowskimi. Nawet bohater w którymś momencie krzyczy: «to są metody stalinowskie». Cenzura oczywiście zdjęła tę kwestię, zastanawialiśmy się, czym je zastąpić, w końcu zmieniono na «metody azjatyckie». Zwraca uwagę całkowita niefunkcjonalność tej zmiany względem świadomości czytelników; cenzorowi wystarczyło uniknięcie bezpośredniego nazwania wzorca zachowań. *Urodziłem się pisarzem. Z Januszem Krasińskim, laureatem nagrody im. Józefa Mackiewicza, rozmawia Kama Pawlicka* (15.11.2006). Cyt. za: www.institutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosc,12466 HYPERLINK „http://www.institutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosc,12466” www.institutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosc,12466 (dostęp w dniu 4 kwietnia 2014). Dla ocalenia innego miejsca w tej sztuce wystarczyła zmiana liczby mnogiej na pojedynczą: „więzienia były przepelnione” na „więzienie było przepelnione”. *Moją obsesją jest mój życiorys*, s. 154.

kompozycyjna, ale o istotnym znaczeniu dla ontologii dzieła literackiego. Technicznie sprowadzić ją można do pytania o znaczenie poszczególnych elementów składowych dla całości utworu. Refleksja nad taktyką zastosowaną przez pisarza, a zwłaszcza nad jej semantycznymi i ideowymi konsekwencjami, uświadamia nieoczekiwanie, jak niewielkich zmian w strukturze utworu wystarczy dokonać, by zmienił on całkowicie swoją wymowę. Nie sytuację fabularną, ale właśnie ideową wymowę. I nie tylko w sposób taki, by zabieg naruszył ją, lecz całkowicie wymienił na sprzeczną z dotychczasową. Analiza poetyki utworów, którymi się zazwyczaj zajmujemy, przekonuje nas z jednej strony o tym, jak precyzyjna potrafi być ich konstrukcja, a z drugiej – jak pewne są podstawowe znaczenia utworu, bo gwarantowane równocześnie przez wiele współfunkcjonalnych składników. Przecież to właśnie owa złożoność strukturalna bywa najczęściej wyzwaniem dla interpretatora w przypadku utworów trudnych. Tymczasem dokonane przez Krasińskiego tekstowo drobne zmiany („kosmetyczne zmiany”, chciało by się rzec, odwołując się do potocznego frazeologizmu), spowodowały przeniesienie akcji w całkiem nowe środowisko zdarzeń, wprowadziły inny kontekst historyczny, a ostatecznie zmieniły wymowę utworów na całkowicie sprzeczną z doświadczeniami życiowymi autora i sensem zabrania przez niego głosu jako pisarza właśnie. Traktując zmiany dosłownie, trzeba byłoby bowiem uznać, że autor z kogoś, kto mógłby wiele powiedzieć o komunistycznym bezprawiu i więziennym terrorze, bo sam był jego ofiarą, stał się piewą jednego z mitów założycielskich nowego systemu, bo tak właśnie funkcjonował udział międzynarodówki komunistycznej w wojnie domowej w Hiszpanii.

Jest to sytuacja zdumiewająca, jeżeli uświadomimy sobie, jak niewiele ingerencji w językowy kształt utworu doprowadziło do radykalnych zmian w semantyce utworu i jego wymowie ideowej. Postępując tak, Krasiński wykorzystał jedną z właściwości dzieła literackiego, a ściślej mówiąc – jego językowego fundamentu. Wykorzystał mianowicie występowanie w nim „miejsc wyróżnionych”⁵.

⁵ Ich koncepcję sformułowałem w artykule: A. Stoff, *Początki autobiografii na tle problematyki „miejsc wyróżnionych” narracji*, opublikowanym w tomie zbiorowym: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski i J. Speina, Toruń 1993.

Nazwałem tak swego czasu te składniki utworu, których znaczenie dla jego semantyki jest nieproporcjonalnie duże w stosunku do ich tekstowej objętości. Opowiadania więzienne pokazują, że mogą nimi być także elementy stylizacji językowej, które – umiejętnie rozmieszczone – zapewniają skutecznie czytelnikowi minimum informacji na temat lokalizacji geograficznej, a dzięki odwołaniu do jego wiedzy, także chronologiczno-historycznej.

Kwestia druga jest natury moralnej i w analizowanym tu przypadku sprowadza się do pytania, czy pisarz ma prawo płacić dowolną cenę za ujrzenie swoich dzieł w druku w niesprzyjających warunkach historycznych. I czy może to czynić motywując swoje postępowanie dobrem czytelnika, który jednak otrzymuje w ten sposób utwór, który w przeciwnym wypadku w ogóle by nie zaistniał i by nie mógł, choćby w sposób ułomny, przekazać cokolwiek komukolwiek. Czy jednak dobro czytelnika można mierzyć samym faktem możliwości przeczytania przez niego nowych utworów, czy też raczej chodzi o to, by to, co on otrzymuje miało jak najwyższą wartość wynikającą z prawdziwości świadectwa autora? Może więc jednak jego dobro jako uczestnika kultury jest i tym przypadku wyłącznie dobrem literatury, której powołaniu twórca – publikując swój utwór w określonych warunkach i określonej formie – sprzeniewierzył się bądź nie? I bardziej praktycznie: Czy jest gdzieś granica w postępowaniu z cenzurą między ustępstwami etycznymi i nieetycznymi? Sensem literatury jest przecież dzielenie się przez tych, którzy piszą, z tymi, którzy czytają własnym, czyli niezastępowalnym przez cokolwiek innego, doświadczeniem życia i zbudowanym na nim rozumieniem świata i człowieka. Jaka może być racja odrzucenia tego, co najgłębiej własne, względnie ograniczenie tego do funkcji sztafażu, na rzecz czegoś, co nie jest własne, ba, co należy do kanonu obowiązującej właśnie ideologii, z którą – jak wiadomo skądinąd – autor się nie zgadza?

Czytelnik opowiadań więziennych otrzymał więc jednak w wydaniu z roku 1962 nie to, o czym autor miał prawo i obowiązek zaświadczyć. Otrzymywał rzecz zgoła inną w stosunku do tej, z jaką mógłby się zapoznać, gdyby kultura nie podlegała ideologicznemu skrępowaniu, gdyby kłamstwo, choćby w wymiarze artystycznym, nie było ceną zaistnienia w literaturze. W analizie tej i podobnych jej sytuacji pisarskich nie można jednak zapominać, że inna jest cena,

jaką w takich warunkach płaci ktoś już będący uznanym pisarzem, inna natomiast kogoś, kto dopiero dorabia się miana pisarza. Krasieński opublikował wcześniej w formie książkowej jedynie powieść współczesną *Haracz szarego dnia* (IW PAX, 1959) i tom reportaży *Przerwany rejs „Białej Marianny”* (Iskry 1960). W opowiadaniach chciał się podzielić tym, co jak się okazało, najtrwalej ukształtowało go jako człowieka i w istocie uczyniło z niego pisarza. Bez potwierdzenia siebie w literaturze nie ma pisarza. A więc tylko w odniesieniu do autora dobrze już znanego krytyce i czytelnikom można mówić o „wymownym zamilknięciu” i brak jego nowych publikacji uznawać za gest niezgody na system regulujący życie kulturalne. Tylko taki „brak” liczy się w kulturze i bywa, że obrasta legendą. W przypadku Krasieńskiego wcześniejsze publikacje czasopiśmienne niektórych opowiadań, a więc formy istnienia w kulturze skazane na zupełnie inny i bardzo ograniczony tryb funkcjonowania, niewiele są w stanie zmienić w ocenie sytuacji jego sytuacji jako pisarza. Zwłaszcza w warunkach ideologicznej recydywy, jaka nastąpiła tak rychło po październiku, trudno było zresztą przyjmować, że niedługo znowu coś się zmieni na lepsze, że warto poczekać, by uczestniczyć w kulturze na swoich warunkach. System wydawał się (nie tylko zresztą wtedy!) trwały, zdolny do obrony swoich zasad za cenę pewnych tylko i chwilowych ustępstw. Poczucie realizmu nakazywało aktywność w dziedzinie, którą się wybrało – w nadziei, że jednak uda się powiedzieć coś istotnego, że zawsze można jakoś przechytryć nadzorców kultury. To nie jest usprawiedliwienie konkretnych decyzji pisarza, o którym mowa; jest to rekonstrukcja sytuacji, w jakiej znaleźli się wtedy wszyscy twórcy. A była to sytuacja radykalnie odmienna od tej, z jaką musieli się oni zmierzyć choćby po upływie półwiecza, w stanie wojennym. Istniał już wtedy od jakiegoś czasu „drugi obieg”, w którym, przynajmniej w pewnych kręgach, publikowanie uchodziło za nobilitację, łatwiejsze też było dotarcie z utworami na Zachód, a w kraju przynajmniej częściowo podtrzymywane były więzi zadzierzgnięte w okresie Solidarności, co często skutkowało udziałem w nietypowych formach upowszechniania kultury. Nic z tego, a przynajmniej nie w takim wymiarze, jak w przywołanej tu sytuacji początku lat 80., nie było dane twórcom debiutującym w krótkim okresie popaździernikowym.

Publiczny charakter wystąpień twórcy sprawia, że jego głos inicjuje nie tylko indywidualne, ściśle jednostkowe reakcje czytelników, ale i inne głosy publiczne. Schematu komunikacji literackiej, jak się to fachowo mówi, także w przypadku skutków perypetii z cenzurą opowiadań więziennych Krasieńskiego nie da się ograniczyć do relacji autor – cenzor – czytelnik, lecz objąć on musi także krytykę literacką. To ona przecież powołana jest do tego, by – niejako w imieniu przyszłych czytelników – przywitać w kulturze nowy utwór: objaśnić, co objaśnienia potrzebuje, wstępnie zinterpretować i ocenić, by zachęcając lub zniechęcając do jego przeczytania współtworzyć i aktywizować życie kulturalne. Tymczasem krytyk przymierzając się do napisania recenzji tomowi *Jakie wielkie słońce* w roku 1962 stawał w sytuacji, która w istocie była repliką wcześniejszej sytuacji samego pisarza w momencie podejmowania decyzji o druku zmienionej z uwagi na cenzurę wersji opowiadań. Mógł uczestniczyć w kłamstwie, przyjmując lub udając, że przyjmuje dosłowne znaczenia tekstu lub zrezygnować z publikacji recenzji, gdyby uznał, że wartością nadrzędną jest możliwość wypowiedzenia prawdy w sposób bezpośredni i w niczym nie skrępowany. Ale lista stanowisk możliwych do zajęcia przez krytyka nie ograniczała się do wyboru tylko któregoś z nich. Mógł on (powinien!) przecież znać wersje opowiadań drukowane w czasopiśmie, a wtedy jego dylematy jako szczególnego uczestnika dialogu kulturowego potęgowały się jeszcze bardziej. Upubliczniając fakt autorskiego wybiegu przez przypomnienie pierwodruków, składałby w istocie donos na pisarza – bolesny jednak także dla niego samego, ponieważ jest rzeczą pewną, że recenzja zawierająca taką informację – równoznaczną ze wskazówką dla czytelników, jak czytać, by dochować wierności pierwotnym intencjom autora – na pewno by się nie ukazała. Żaden cenzor na to by nie pozwolił, także w trosce o własną karierę, i recenzja, bez zgody na druk, pozostałaby w obiegu urzędowym jako zwykły donos, materiał szkoleniowy, argument za bardziej dociekliwą kontrolą twórczości Krasieńskiego w przyszłości. Krytyk mógł wreszcie starać się tak pisać, by za cenę daniny złożonej systemowi w postaci jakichś ogólników, mrugnąć porozumiewawczo do czytelników, z których jakaś część na pewno znała więzienne losy Krasieńskiego i zdawała sobie sprawę z absurdalności hiszpańskiej lokalizacji zdarzeń.

Dla życia kulturalnego żadne rozwiązanie nie było jednak dobre. Przyjęcie którejkolwiek z możliwych ówczesnie postaw sprawiło, że krytyk, wypełniając formalnie swoje powołanie, przyczyniał się do pogłębienia chaosu świadomościowego potencjalnych, a potem rzeczywistych czytelników. Zamiast wyjaśniać – rozmywał semantykę utworów, zamiast budować hierarchię wartości, choćby tylko artystycznych, szamotał się na pograniczu prawdy i kłamstwa, a wreszcie podważał zaufanie do krytyki literackiej jako instytucji. Mimo tych niesprzyjających okoliczności na temat tomu opowiadań Krasińskiego zabrało głos kilku wybitnych krytyków: Andrzej Kijowski, Tomasz Łubieński, Stanisław Grochowiak, Stanisław Zieliński, a recenzje zamieściły wszystkie liczące się pisma kulturalne.

Szczegółowa analiza wszystkich głosów ówczesnej krytyki na temat tomu *Jakie wielkie słońce*, ze szczególnym uwzględnieniem jej stanowiska wobec opowiadań więziennych, przynieść by mogła wyraziste świadectwo sytuacji krytyki literackiej w okolicznościach trudnych, a więc takich, które od piszących wymagają szczególnej docieklowości, rzetelności i sprawiedliwości, a ostatecznie nawet milczenia. W przypadku utworów tu omawianych w zasadzie żadna postawa aktywna (z wyjątkiem „wymownego” milczenia znanego krytyka) nie mogła sprostać wyzwaniom historii i polityki. A recenzenci opowiadań radzili sobie różnie. Na przykład Stanisław Zieliński zbudował swoją recenzję z argumentów za potwornością reżymu generała Franco, wydobywanych z opowiadań na podstawie narzucenia poszczególnym ich motywom jednoznacznej interpretacji historycznej odpowiadającej zastosowanej przez autora stylizacji. Pisał wprost: „Jesteśmy w Hiszpanii. Nad opowiadaniem świeci ogromne kastylijskie słońce”⁶. Pewne fragmenty recenzji nabierają dwuznaczności, ale nie w sensie mowy ezopowej, lecz wątpliwości moralnych samego krytyka. Cóż bowiem znaczą, co mogły znaczyć dla ówczesnych czytelników opowiadań Krasińskiego takie choćby zdania: „Krasiński jest już pisarzem doświadczonym, nie pławi się w grafomańskich ozdobnikach, nie zachłystuje się historycznie patosem. I na szczęście, nie jest rentierem żyjącym z martyrologii”⁷. Horyzont negatywnych,

⁶ S. Zieliński, [rec.], „Nowe Książki” 1962, nr 10, s. 602.

⁷ Tamże, s. 603.

ale na szczęście niespełnionych możliwości jako przesłanka wartości opowiadań? Niby to słuszne, ale w jakim stopniu jest to wyrażona *à rebours* pochwała realizmu opisów więziennych, nad którymi zbyt nie rozwodzenie się prowadzić by mogło do skojarzenia z biografią pisarza. A drugie z tych zdań, o pisarskim rentierstwie? Martyrologia, mająca być literackim kapitałem procentującym w twórczości, to niewątpliwie własny los autora. Czyżby krytyk posuwał się aż do takiej niegodziwości, by przypisać Krasieńskiemu (i po chwalić go za to) odejście od własnych doświadczeń więziennych na rzecz wyrażania zgodnej z ideologią partyjną „obiektywnej konieczności historycznej”? Co prawda tej formuły, tak charakterystycznej dla komunistycznej nowomowy, nie ma w tekście, ale deklarowany przez krytyka sens wydaje się jej niebezpiecznie bliski. A już na pewno musiał być bliiski czytelnikom na co dzień z nią obcującym.

Majstersztykiem uniku wobec wypowiedzenia tego, czego z uczciwości nie należało powiedzieć, jest recenzja Stanisława Grochowiaka. Słowa odnoszące się do opowiadań więziennych brzmią u poety-krytyka wręcz jak ostrzeżenie: „Jakoś nie mam do tych opowiadań serca”⁸. Jeszcze ciekawszy jest sposób uzasadnienia owej niechęci: „Mechaniczny zabieg przeniesienia się na teren egzotycznej dla autora Hiszpanii za bardzo pachnie *Atlasem* Romera, podręcznikiem dla lektorów hiszpańskiego, komunikatami z gazet”⁹. To już wręcz wskazówka dla czytelników recenzji, że środowiskową stylizację „na Hiszpanię” należy odbierać jako nieautentyczną. Taki jest sens określenia „mechaniczny zabieg” w kontekście pochwał za inne właściwości tej prozy. Swoje rozważania o stosunku Krasieńskiego do bohaterów opowiadań Grochowiak kończy słowami, które zdają się być wskazówką co do klucza, według którego należy je czytać: „Ta wiedza zawarta jest poza tekstem”. Recenzja jako rozmowa wtajemniczonych, a nie wtajemniczanie przyszłych czytelników w podstawowe sensy i właściwości utworu, który krytyk poznał jako pierwszy, to częsty przypadek funkcjonowania krytyki literackiej w tamtych czasach.

⁸ S. Grochowiak, *Nazywanie świata*, „Nowa Kultura” 1962, nr 32, s. 2. Niezwykły jest kontekst tej recenzji. Pierwszą stroną tego numeru „Nowej Kultury” zajmują artykuły z okazji śmierci Leona Kruczkowskiego.

⁹ Tamże.

Z kolei Tomasz Łubieński w swojej recenzji tak ostentacyjnie zwraca uwagę na stylizacyjny zabieg autora, iż wydaje się to aż podejrzane: „Blisko połowę tomu poświęca Krasieński więzieniom generała Franco, jak ma o tym świadczyć ogromna ilość przekleństw, powiedzonek, całych fraz w języku hiszpańskim, na szczęście zaraz dublowanych przez jędrną polszczyznę”¹⁰. W takim sformułowaniu zwraca uwagę ton powątpiewania („jak ma o tym świadczyć”), nie oddająca realiów przesada w charakterystyce stylizacji (przekleństwa można policzyć na palcach jednej ręki), a także wyraźna ulga w stwierdzeniu powrotu do „jędrnej polszczyzny”. Jeżeli zestawimy to jeszcze ze zdaniem: „Krasieński w porę porzuca hiszpańskie więzienia i najswobodniej przechodzi do spraw polskich”¹¹, to trudno oprzeć się wrażeniu, że recenzent uprawia tu jeszcze bardziej skomplikowaną grę niż autor, ponieważ nie chce wprost krytykować Krasieńskiego za zastosowany zabieg, gdyż sam znajduje się w sytuacji podobnego skrępowania przez cenzurę, ale jednak daje mu pośrednio do zrozumienia, że postępowanie takie ocenia krytycznie. A stałe akcentowanie polskości – czy ma jakiś podtekst, adresowany przynajmniej do czytelników wtajemniczonych w biografię pisarza? Nie da się dzisiaj z całkowitą pewnością ustalić, czy taka interpretacja słów krytyka właściwa jest jedynie współczesnemu czytelnikowi recenzji, czy była możliwa także wtedy?

Nieemożność pisania prawdy w istocie degeneruje kontakt krytyka z czytelnikami utworów, o których on pisze. Propozycja czytania i wartościowania staje się grą podwójnie uwarunkowaną, w najlepszym przypadku rodzajem intelektualnej zabawy, której nieodmiennie towarzyszy jednak poczucie utraty czegoś ważnego i sensownego. Jak przemycić choćby sugestię rzeczywistych znaczeń omawianego utworu, żeby w zawilościach wybiegu nie skompromitować się moralnie przed czytelnikami zorientowanymi w biografii pisarza i jak pisać, by w ogóle rzecz ujrzała światło dzienne. To dwa wyzwania, którym sprostać jednocześnie było niezwykle trudno. Prawda życiowego doświadczenia autora, nawet w przypadku czytelników dobrze zorientowanych, o co chodzi, ginie bowiem wtedy gdzieś

¹⁰ T. Łubieński, *Krasieński w opowiadaniach*, „Twórczość” 1962, nr 6, s. 131.

¹¹ Tamże, s. 131.

w zabiegach taktycznych, w słowach używanych nie przedmiotowo, ale dla zmylenia jednych czytelników (tych „oficjalnych”) i z nadzieją dotarcia do innych, którzy zrozumieją i docenią wybieg. A wszystko to w sytuacji podlegania cenzuralnym restrykcjom druku, a więc – ostatecznie – w zagrożeniu brakiem publikacji, czyli zupełnym wyłączeniem z relacji kulturowych, które stanowią sens istnienia krytyki literackiej.

Janusz Krasiński opublikował opowiadania więzienne ponownie, już w pierwotnej formie, w roku 1983 w tomiku *Gdybyś poszedł pierwszsz*¹². Przywrócił im polskie środowisko, co w końcu było zabiegiem prostym, bo polegającym jedynie na opuszczeniu hiszpańskojęzycznych wtętotów, opatrzył także (tylko je!) datami powstania, tak że nie było już wątpliwości, kto i w czym więzieniu siedzi. Jednak tym, co tkwiło w nim przez lata, mógł w pełni podzielić się dopiero w cyklu powieściowym: *Na stracenie* (1992), *Twarzą do ściany* (1996), *Niemoc* (1999), *Przed agonią* (2005)¹³ stanowiącym panoramę historii Polski po roku 1944 i rozliczenie z własnego w nią uwikłania. W trzeciej części cyklu, w powieści *Niemoc*, mamy do czynienia z sytuacją wyjątkową, bo autorskiego udokumentowania zmian poczynionych w opowiadaniach więziennych i przeanalizowania ich konsekwencji. Rzecz jest tym bardziej interesująca, że pisarz rozrachunku z samym sobą, z ceną tamtej sprzed lat gry z cenzurą, dokonał za pośrednictwem innego utworu literackiego, a nie wspomnień, wywiadu czy innego tekstu niefikcjonalnego. Ale nawet w czasach, kiedy nie istnieje już urząd cenzury, sytuacja autora w ocenie jego samego nie jest wcale ani oczywista, ani jednoznaczna. Jest natomiast w pewnym sensie paradoksalna.

Żeby nie podejmować nowego wątku, dotyczącego stosunku pisarza do przemian po roku 1989 i rozpoznania jego własnej w nich sytuacji, przywołam jedynie autodiagnozę zawartą w *Braciach syjamskich z San Diego*¹⁴. Akcja tej ukończonej w 2007 roku powieści rozgrywa się współcześnie w Stanach Zjednoczonych i jest relacją z perypetii

¹² Wydawnictwo Literackie, Kraków, w serii na 30-lecie Wydawnictwa.

¹³ Autor pozostawił piąty tom cyklu, zatytułowany *Przełom*, który obejmuje wydarzenia po roku 1989 i kończy się słowami: „Na tym urywa się opowieść o Szymonie”. (Świadectwo przyjaciela pisarza, Krzysztofa Zarzeckiego, z marca 2013 r.).

¹⁴ J. Krasiński, *Bracia syjamscy z San Diego*, Kraków 2009.

związanych z próbą wydania za oceanem powieści *Niemoc*, a przy okazji niejako diagnozą mentalności amerykańskiej w ogóle, a mentalności Polonii w szczególności. Jest to jednak także okazja do zdiagnozowania sytuacji własnej jako pisarza:

Cholera, gdyby tam w tej już niepodległej Polsce wydawali mnie jak trzeba... Ale tam nad moimi książkami wciąż jeszcze czuwała stara komunistyczna cenzura. A choć już pozbawiona urzędu, zaledwie pokątna, to dostatecznie skuteczna. Umiała posłużyć się związanymi ze starym systemem publicystami, krytykami, zacieraczami śladów zbrodni, którzy wmawiali, zwłaszcza młodym czytelnikom, że wszystko, co dotyczy komunistycznej przeszłości już nic ich nie obchodzi.¹⁵

To właśnie *Niemoc*, stanowiąca trzecią część historyczno-autobiograficznej pentalogii, dostarcza szczegółowej dokumentacji tamtej decyzji sprzed lat. Nie jest to dokumentacja filologiczna, bardziej – zgodnie z charakterem powieści – polityczna i psychologiczna. Krasiński doskonale pokazuje tu relacje między autorem, wydawcą i cenzurą w czasach PRL-u w perspektywie wielkiej polityki. To jest wartość dokumentalna tego świadectwa. Ale bodaj bardziej wartościowa jest krytyczna analiza własnej ówczesnej decyzji, analiza przeprowadzona ostatecznie w kategoriach nie taktycznych – jako mniej lub bardziej udanej gry z cenzurą – lecz moralnych. Powieściowy kontekst wzbogaca tę analizę o moment, który sytuacji nadaje cechy jeszcze bardziej dramatyczne. Decyzja autora wydania opowiadań więziennych za cenę zmiany miejsca ich akcji, przez czytelnika *Niemocy* powinna być rozpatrywana kontrapunktycznie względem innej sytuacji, która nieoczekiwanie nabiera znaczenia argumentu za wydaniem opowiadań w jakiegokolwiek formie, w pewnym sensie staje się usprawiedliwieniem tamtej decyzji. Jest to historia pamiętnika kapitana Ryszarda, adiutanta trzech kolejnych dowódców Polskiego Państwa Podziemnego. Pamiętnik ten zaczął powstawać jeszcze w więzieniu na Mokotowie z namowy Różańskiego, jako składnik zeznań, a po zwolnieniu autora i skazaniu jego (i nie tylko jego) dotychczasowego oprawcy, stał się – pisany nadal – dokumentem tragicznej historii Polski. Śledczy umiejętnie skłonił więźnia do pisanja, argumentując przewrotnie:

¹⁵ Tamże, s. 96.

Wiem [...], że prawdę napiszecie tylko o trupach, ale nam i to przyda się w dochodzeniu. Waszych generałów historia i tak pogrzebie. Jedyny ślad, jaki po nich pozostanie, to będzie to, co napiszecie. W bezpieczeńce nic nie ginie. Wystawiony im przez was pomnik zachowamy w sejfie.¹⁶

Przejęcie rękopisu, w istocie cennego dokumentu historycznego, przez bezpieczeńkę jest groźną przestrożą przed powierzaniem świadectwa swoich losów i doświadczeń przeszłości w formie tak łatwej do przejęcia i zniszczenia. Tylko publikacja gwarantuje przetrwanie świadectwa i przesłania, choćby w zniekształconej formie. Te zniekształcenia są ceną, jaką pisarzowi przychodzi zapłacić za względne bezpieczeństwo jego myśli, aż do czasu kiedy ktoś orientujący się jeszcze w sytuacji przywróci tekstom ich pierwotną, autorską formę. W przypadku opowiadań więziennych tym „kimś” był jeszcze ze zrządzenia historii sam autor. Inni twórcy mogą już liczyć tylko na dociekliwość redaktorów i badaczy oraz rzetelność wydawców. Za rzecz szczególnie cenną w literackim ujęciu tamtej ważnej decyzji uznałbym brutalną niekiedy szczerłość pisarza. Ówczesny swój stan tuż po otrzymaniu w wydawnictwie wiadomości o czymś donosie w sprawie manipulacji faktografią opowiadań i perspektywie związanych z tym restrykcji wydawniczych oddaje następująco:

[...] zakaz druku! Właściwie powinien uznać to za zaszczyt. Za najbardziej wiarygodne świadectwo, iż przez zhiszpańszczenie swych bohaterów, ofiar bezpieczeństwa, nie usiłował dołączyć do budowniczych komunizmu, nie sięgał po tytuł inżyniera ludzkich dusz. A więc pod względem moralnym powinno przywrócić mu to spokój. Ale jak wyżyć bez możliwości druku?! *O Dios!* Nic, tylko uciec gdzieś do lasu i zostać drwalem!¹⁷

Ten emocjonalny gest nie przynosi jednak uspokojenia. Epizodem dopowiadającym ciąg dalszy owej gry z cenzurą, a właściwie jej usprawiedliwieniem przez publiczne upomnienie się o prawdę, jest wystąpienie powieściowego *alter ego* pisarza – Szymona Bolesty na zjeździe pisarzy. Krasieński dał tam diagnozę ówczesnego środowiska literackiego w jego relacjach z władzą, ale to już materiał na osobną

¹⁶ J. Krasieński, *Niemoc*, Kraków 2006, s. 32.

¹⁷ Tamże, s. 440.

analizę, tu ważna jest wypowiedź jednego z rozmówców i reakcja na nią. Emocjonalne wystąpienie Bolesty w imię imponderabiliów literatury sprawiło, że – jak sam w pewnym momencie sobie to uświadomił – „choć o coś zupełnie innego tu walczył, to niespodzianie znalazł się o krok od partyjnej kariery”¹⁸. Ale dla niniejszego tematu ważny jest inny moment. Już w kuluarach jeden z dyskutantów, jakby streszczając wątpliwości samego autora i formułując je na kształt wyrzutu sumienia, tak komentuje decyzję o wydaniu „zhiszpańszczyonych” opowiadań: „Czasem większą stratą jest, gdy książka wychodzi wbrew zamysłom autora, niż gdyby miała nie wyjść wcale”¹⁹. Co czuł autor przytaczając te słowa w kluczowym momencie rachunku nadziei i złudzeń? Mamy chyba prawo widzieć odpowiedź w reakcji Szymona, który „włożył do ust kolejną kanapkę, by nie musieć więcej odpowiadać”²⁰.

Summary

‘October ended in November.’ Janusz Krasiński’s games with censors

After being released from communist prison as a result of 1956 amnesty, Janusz Krasiński debuted as a poet and writer of short stories which he considered a testimony to what he and the public had experienced in the time of communist terror. The price to publish his prison short stories, already delayed due to the objections of the censorship, was the change of the setting for Spain and the time of the plot for the period of repression enforced by the victorious General Franco. The analysis of these changes, as to the volume and number extremely modest, enables to form some conclusions pertaining to literary theory and morality. The first one relates to the composition of a literary work and encourages to ponder upon the semantic stability of a literary work. In the case of Krasiński’s prison short stories it was enough to change some names and a few

¹⁸ Tamże, s. 462.

¹⁹ Tamże, s. 467.

²⁰ Tamże.

expressions to produce items completely contrary to the author's life experiences and beliefs. The moral issue relates to the question whether in the People's Republic of Poland a chance to have ones works published justified any possible concession towards censorship, every tactic to circumvent its true or presumable objections. In his novel *Powerlessness* [Niemoc], published after the censorship in Poland had been abolished, the writer introduced an autobiographical motif related to the publishing of his short stories; he openly regrets having made the concessions in the past.