

ZAPOMNIANA SZTUKA ALUZJI

„To trud niemały – mówić jasno, nie mówiąc wszystkiego” – zanotował w dzienniku pod koniec lat siedemdziesiątych Jerzy Andrzejewski. Pisarzowi, potępiającemu cenzurę, pewnie przez myśl wówczas nie przeszło, że dzięki niej posiadał umiejętności, które zanikną, gdy nadejdzie wolność.

Na rysunku Lecha Biernackiego, wyciętym przez cenzurę w lutym 1977 r. z pisma „Kierunki”, widać dwa konie stojące w zaprzęgu. Jeden z nich mówi: „Czasami mam nieprzepartą ochotę się pośmiać, ale gospodarz zawsze wtedy myśli, że to z niego”. Dziś taki żart prawie nic nie znaczy, a jeszcze trzy dekady temu oznaczał prawie wszystko. Bawił do łez, bo był wystarczająco wieloznaczny, i do tego jeszcze groźny dla reżymu – skoro dosięgły go nożyczki cenzora.

Dla rządzących w PRL społeczeństwo stanowiło nieustanny kłopot, gdyż zwykle nie postępowało tak, jak tego wymagano. Ale jeszcze większe problemy stwarzali twórcy, w których dziełach co chwila odnajdywano jakieś nieprawomyślne treści. Aby nie dopuszczać do ich przemycania, Główny Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk prowadził nawet ranking autorów, których utwory wymagały największej liczby ingerencji. Tych ze szczytu listy poddawano najostrożniejszej kontroli. Jeden z liderów klasyfikacji – Stefan Kisielewski – doczekał się nawet specjalnych opracowań analizujących aluzje, których zwykły używać. Specjaliści z GUKPPiW w specjalnej instrukcji ostrzegali szeregowych cenzorów, iż: „w języku Kisielewskiego »brat« lub »kotek« oznacza cenzurę. »Konkurencja« oznacza [...] »Kulturę« paryską, w której ukazują się skonfiskowane przez nas jego felietony”. Pomimo tych uwag cenzorzy co jakiś czas zaliczali bolesne wpadki. Często z powodu braków w lekturze, gdy np. przepuszczono w felietonie Kisielewskiego, zamieszczonym w 1976 r. w: „Tygodniku Powszechnym”, prawie dosłowny cytat z *Folwarku zwierzęcego* Orwella, w którym Kisielewski podkreślał: „Odrzucam natomiast zasadę: Wszystkie zwierzęta są równe, ale niektóre są równiejsze”. Nic dziwnego, że felietonistę, po tym jak w czerwcu 1976 r. w wielu polskich miastach doszło do robotniczych buntów, poddano szczególnie surowej kontroli. Kiedy więc we wszystkich państwowych mediach surowo potępiano rozrabiaczy i chuliganów, Kisielewski musiał bezsilnie milczeć, bo wszystko, co pisał dla „Tygodnika Powszechnego”, zdejmowano przed drukiem. W końcu wpadł na pomysł, żeby opublikować felieton w całości poświęcony wakacyjnej pogodzie. Przy czym tekst był utrzymany w konwencji partyjnej nowomowy, używanej do szkalowania „warchołów z Ursusa i Radomia”. „Nieodwracalny charakter optymalnej aury i wszechstronny charakter zaplanowanego wycieczki oraz aktywne poparcie dla optymalnego technicznego wyposażenia...” – pisał Kisielewski, a cenzura felieton puściła, nie spostrzegając, że czytelnicy w bełkotliwym tekście sens odnajdą nie w treści, lecz w jej braku i domyślą się, o co autorowi chodziło.

Zresztą naśladowanie języka propagandy bawiło także wielu innych twórców, gdyż w ten sposób można było łatwo nawiązać kontakt z odbiorcą, pobudzić jego wyobraźnię, a jednocześnie wyprowadzić w pole cenzora. By oddać to, jak wygląda czytanie prasy codziennej, poeta i satyryk Jonasz Kofta stworzył modelową wylizankę, z której czytelnik dowiadywał się, że:

„[...] Podpiszemy rezolucję
 Zarządzimy rewolucję
 Wytoczmy szereg zadań
 Rozszerzymy zakres badań
 Zakreślmy perspektywy
 Ustalimy normatywy
 Odkryjemy złoża rezerw
 Pchniemy w przód pomysły świeże
 Wykonamy przed terminem
 Wzbogacimy asortyment
 Usprawnimy usług sieci
 Podwoimy ilość dzieci [...]”.

I tak dalej... i tak dalej. Powyższą wyliczankę Kofta mógł ciągnąć długo, świetnie oddając nią absurdalność propagandowych treści, z którymi na co dzień spotykali się mieszkańcy PRL. Kolega Kofta, z którym wspólnie stworzyli Kabaret pod Egidą, Jan Pietrzak z kolei potrafił obrazowo przedstawić wrażenia zwykłych ludzi po zetknięciu z MO lub Służbą Bezpieczeństwa. Nawiązując do przedwojennej piosenki, Pietrzak wyjaśniał: „Albo taki kawałek – »O północy się zjawili, jacyś dwaj cywili«. A przecież już od dawna nie przychodzą cywile, tylko mundurowi, i to nad ranem, a nie o północy. Po prostu zmienił się regulamin” – mówił, mrugając znacząco do widowni, a ta doskonale rozumiała, o co chodzi.

W owym czasie lider Kabaretu pod Egidą z wielkim talentem potrafił wychwytywać wszelkie absurdy panujące w PRL. Codzienne życie szarego człowieka w realiach socjalistycznego państwa to dla Pietrzaka jako satyryka wspaniały materiał na kolejne skecze, wiersze, piosenki. Wystarczyło tylko porównać, co się widziało na ulicy oraz słyszało i oglądało w mediach, by dać wyobraźni publiczności spore pole do popisu. Najłatwiejszym trikiem pozwalającym ominąć sito cenzury było sięgnięcie po informacje, które wszyscy znali z gazet i telewizji, porównując zapowiedzi z efektami. Zwłaszcza gdy rzecz dotyczyła konkurencji gospodarczej z Zachodem. „Dopiero w trakcie dalszego rozwoju umysłowego, zaczęły mnie nawiedzać pewne wątpliwości” – mówił Pietrzak – „Jak to jest? – że skoro my przodujemy, to ciągle doganiamy. W telewizorach, lodówkach, samochodach, ruchomych schodach doganiamy, doganiamy. O tym, żeby tamci nas gonili, jakoś nie słysząc. A przecież to my przodujemy?” – pytał. Równie zabawne okazywało się rozważanie, co się dzieje z umysłami ludzi, którzy zmuszeni są żyć w takiej rzeczywistości. Dla Pietrzaka na co dzień: „zastanawiamy się wyłącznie nad tym, jak przekroczyć zadania planowe, zrealizować polecenia, podnieść wydajność z hektara i przenieść na drugi hektar. Zmobilizować, zaktywizować, podlizzać, poklepać ... Ale czasami jeszcze myślimy jak ludzie”.

Połączenie niedopowiedzeń i wieloznacznych aluzji z absurdalnością codzienności PRL przynosiło znakomity efekt. Właściwie fakt, że nie do końca było wiadomo, co twórca chciał konkretnego powiedzieć, powodował, że odbiorca wyobrażał sobie to, co chciałby usłyszeć. Tym samym, zaciemnienie treści, wywołane cenzurą, paradoksalnie sprawiało, że komunikacja „nie wprost” była bardzo treściwa. Przy czym, co nie raz podkreślano w raportach GUKPPiW, najslawniejsze kabarety, jak: „Pod Egidą” czy poznański „Tey”, uprawiały swoistą partyzantkę satyryczną. Podczas występu zdarzały się prezentacje tekstów w wersji pierwotnej, bez uwzględnienia poprawek cenzorskich. I pomimo próśb GUKPPiW władze rezygnowały z karania autorów, wychodząc z założenia, że obywatele jednak potrzebują takiego – „wentyla bezpieczeństwa”.

Skoro więc za pomocą aluzji udawało się przedstawić niektóre elementy rzeczywistości socjalistycznego państwa, to również można było pokusić się o przekazanie odbiorcom całościowego obrazu tego tworu. Jako że ustrój komunistyczny miał być ideałem, do którego się dążyło, szukano często analogii do chrześcijańskiego raju. Taka metafora okazywała się łatwa do odczytania dla czytelnika, a zarazem dawała autorowi duże możliwości do sięgania po różnorodne aluzje. Wykorzystał to m.in. Marcin Wolski, pisząc pod koniec lat siedemdziesiątych wiersz pt. *W raju po dawnemu*:

„[...] Deficyt manny a krzaki ogniste,
kwitną słabiej z braku przekonań, czy tlenu...
Nawet serafiny zwątpiły w ten system.
– Ale koniec końców w raju po dawnemu.
Święty Piotr też zdiadział wśród sprzecznych dyrektyw
Nie boją się Pana, choć kłaniają jemu,
dyskutuje nawet i święty kolektyw,
– ale koniec końców w raju po dawnemu.
Drzewa wiadomości wciąż wzbronione tłumom
duszynek... skarcenie zagraża każdemu.
Co pewien czas płonie gdzieś Giordano Bruno,
– ale koniec końców w raju po dawnemu”.

Taka wizja „niebios” wydała się czytającym wiersz dziwnie znajoma i bez trudu można było w niej znaleźć podobieństwa do Polski rządzonej przez gierkowską ekipę.

Socjalistyczny raj udawało się też przedstawić bardziej ironicznie, jak to np. uczynił Zbigniew Herbert w wierszu *Sprawozdanie z raju*, powtarzając właściwie to, co zazwyczaj głosiła socjalistyczna propaganda, acz tak zręcznie, iż wysłany przez niego komunikat niósł zupełnie odwrotną treść:

„W raju tydzień pracy trwa trzydzieści godzin
pensje są wyższe ceny stale niżą
praca fizyczna nie męczy, wskutek mniejszego przyciągania
rąbanie drzewa to tyle co pisanie na maszynie
ustrój społeczny jest trwały a rządy rozumne
naprawdę w raju jest lepiej niż w jakimkolwiek kraju [...]” – ironizował Herbert.

Innym sposobem na to, by odnieść się całościowo do sytuacji PRL, i stosunków panujących w państwie było nawiązanie do przeszłości, najlepiej bardzo odległej. W taki choćby sposób, jako to uczynił dramaturg Janusz Głowacki w tekście pt.: *Abiit non Obiit* przedstawiającym osobę starożytnego władcy Pergamonu. Tenże: „Attalos II bardzo liczył się ze swoim zdaniem. W związku z tym co parę miesięcy udzielał sobie szerokich wyjaśnień, tłumacząc sobie pewne posunięcia własnej polityki i informując się o przebiegu wojen. Zadawał sobie pytania, udzielał na nie odpowiedzi. Niekiedy zapędzał się w pytaniach za daleko, ale wtedy po prostu nie odpowiadał. W ten sposób i wilk despotyzmu był syty, i owca demokracji cała. [...] Poza tym, jak wspominałem, ogólny układ sił nie był dla władcy Pergamonu korzystny. Skarb skończył się, [...] niewolnicy podnosili głowy. Wprawdzie Attalos potrafił zabezpieczyć sobie odpowiedni aparat i niewolnikom zaraz te głowy spuszczone, ale i kupcy narzekali na opanowanie rynku przez sąsiednie, zaprzyjaźnione państwo rzymskie, z którego wpływami Attalos walczyć nie chciał i nie mógł!”. Tekst napisany niedługo po „wypadkach czerwcowych” w Ursusie i Radomiu budził wyjątkowo wieloznaczne skojarzenia i za każdym razem, jak odbiorca nań spoglądał – czytał Attalos II, a myślał Edward Gierek.

Przy użyciu aluzji udawało się nawet przedstawić sytuację geopolityczną Polski i ukazać pożądaną, a właściwie wymarzoną przez jej mieszkańców kierunek zmian. Tadeusz Konwicki w okrojonym przez cenzurę fragmencie powieści pt.: *Kalendarz i klepsydra* w następujący sposób opisywał pozbycie się „starszego brata” przy pomocy interwencji z zewnątrz. „Wyobraźmy sobie nasz los w jarzmie bezprawia starszego brata, który od dzieciństwa zadreńcza nas kuksańcami, upokarza obelgami, straszy nas po nocach dla rozrywki. I oto nagle zjawia się drugi starszy brat z bardzo daleka. Pierwszy starszy brat, nieświadomy zmiany, po staremu bierze się do dreńczenia naszej osoby. Wtedy nieoczekiwanie ten drugi starszy brat [...] powiada od niechcienia – Zostaw małego, czego się czepiasz? – Pierwszy brat zastyga oniemiały – ja się czepiam? Przecież on jest mój i mogę z nim robić, co mi się podoba. – Na to drugi – on jest taki twój, jak i mój. Radzę: spływasz, bo oberwiesz. – Pierwszy wstrząśnięty niezrozumiałą sytuacją, żeby udowodnić swoje prawa, wymierza ci fangę w nos, na odlew w ucho i rzece – widzisz bratku jak to smakuje. – Teraz starsi bracia zaczynają się okładać pięściami, a my spokojnie oddalamy się do naszych ulubionych zajęć” – czyż nie było to cichym marzeniem większości Polaków?

Cenzura w PRL dotyczyła nie tylko słowa pisanego, ale obejmowała każdą dziedzinę twórczości. Co z kolei powodowało, że twórcy chcący oddać istotę otaczającego ich świata byli wręcz skazani na doskonalenie sztuki aluzji. Przy czym, im lepiej się nią posługiwali, tym zdobywali sobie większą sławę wśród odbiorców. Stąd m.in. wzięła się niezwykła popularność spektakli awangardowego „Teatru Ósmego Dnia”. Uczestniczący w nich widz mógł zobaczyć świat, jaki znał, w skondensowanej formie. W spektaklu *Wyprzedaj dla wszystkich* bohaterowie żyją w rzeczywistości opanowanej przez fałsz, brutalność i okrucieństwo. Aktorzy są bezwolni, a gdy jeden próbuje się zbuntować, pozostali tłumią jego opór. Staje on później przed konsylium psychiatrycznym – diagnoza – histeria, sposób leczenia – sport. Po kuracji buntownik musi wziąć udział w przedstawieniu cyrkowym, a w tym czasie inni aktorzy chórem skandują hasła: „margaryna jest lepsza od masła”, „tombak błyszczący bardziej niż złoto”. Buntownik, doprowadzony do rozpacz, krzyczy: „Ja chcę żyć jak człowiek. Nie tak jak inni ludzie”. Kto uważnie patrzył, bez trudu odnajdywał na scenie przykłady metod stosowanych przez aparat władzy, aby skuteczniej zniewolić społeczeństwo.

Opisywać rzeczywistość PRL można było też przy pomocy zwykłego obrazka. Jeśli naskicowała go wprawna ręka, wówczas odbiorca widział na kartce dużo więcej niż jedynie rysunek. Ot wystarczy wziąć zatrzymany przez GUKPPiW szkic Andrzeja Mleczki. Widzimy na nim plac budowy piramidy. W tle niewolnicy, poganiani batem, ciągną głaz. Na pierwszym planie kierujący budową mówi do strażnika z pejczem: „Martwi mnie ich brak entuzjazmu”. Niby nic szczególnego, ale jeśli taka karykatura powstawała pod koniec lat siedemdziesiątych, wówczas sprawa robiła się od razu polityczna. Podobnie traktować można inny rysunek Mleczki z tego samego okresu, na którym widać stojącą na parapecie klatkę dla ptaków. Wychodzi z niej zakratowany korytarzyk prowadzący za okno do... mniejszej klatki, gdzie siedzi bardzo osowiały ptaszek.

Największe pole do popisu dla mistrzów aluzji dawała sztuka filmowa. Na ekranie bardzo wiele można wyrazić przy pomocy obrazów, dialogów, napisów. Ale dlatego też filmy poddawano najostrożniejszej, wielostopniowej cenzurze. Stąd w efekcie, by przemycić zakazane treści, musiały one przybierać kształt opowieści epatujących surrealizmem. Jednak, gdy twórcom ta sztuka się udawała, ich dzieło stawało się nieśmiertelne, o czym świadczy choćby niesłabnąca popularność komedii Stanisława Barei. O jednym z kultowych dziś filmów – *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz?* GUKPPiW donosił władzom partyjnym: „Przez

pryzmat działań dyrektora pokazano – w sposób tendencyjny, jednostronny, złośliwy – życie społeczno-polityczne i gospodarcze kraju. Wszystko – zarówno w dziedzinie publicznej, jak i osobistej – jest złe, nonsensowne, permanentna nieudolność w gospodarce, powszechna ignorancja, marazm, oszustwo, samowola, błędy w polityce kadrowej, rozdziew między rzeczywistością i propagowanymi hasłami, ludzie podli, fałszywi. Tłem zdarzeń jest Warszawa, również swoiście pokazana: gigantyczne kolejki, na ulicach wielu milicjantów karzących obywateli za nieistotne sprawy, na latarniach transparenty z przypadkowymi hasłami. W końcowych scenach filmu ukazuje się napis nad bramą zakładu: »Witaj druga zmiano«, sugerujący, że nastąpi kolejna seria głupich i łajdackich działań”. I trzeba oddać cenzorom, że ukryte przesłanie dzieła Barei odczytali bezbłędnie. Na szczęście to nie do nich należała ostateczna decyzja o jego losie. Władze bowiem zgodnie z teorią „wentyla bezpieczeństwa” pozwalały twórcom niekiedy na nieco więcej śmielszych aluzji. Tak tworzył się swoisty układ równowagi – z jednej strony ludzie sztuki, wiedzący, że nie mogą sobie pozwolić na zbyt wiele, z drugiej zaś władza rozumiejąca, iż przykręcanie śruby nie może być zbyt mocne, bo to groziło otwartym buntem. Ten związek nie był jednak stabilny, bo rządzący zawsze poczytywali aluzje za zbyt daleko idące, a z kolei autorzy marzyli o jak największym zakresie swobody, aby móc wreszcie mówić wprost, bez niedopowiedzeń. Do czego to musiało doprowadzić? W zasadzie najlepszą odpowiedź daje napisana pod koniec lat siedemdziesiątych piosenka wrocławskiego barda Jacka Zwoźniaka. Na melodię popularnego szlagieru *Zegarmistrz światła*, poeta nucił o tym, jak nadejdzie moment, gdy otaczający go świat stanie się nie do zniesienia i wtedy:

„[...] Wtedy się stanę purpurowy
Jak przy rozwiązywaniu całki
I tak jak w Gdańsku w dzień grudniowy
Wezmę benzynę i zapalki”.

I wcale nie musiało to oznaczać, iż uda się jedynie pod gmach urzędu cenzury.