



niadanie u cenzora

Wybrany aspekt edycji dramatów Janusza Krasińskiego

Pisarz, który w okresie stalinizmu został skazany na wieloletnie więzienie za domniemaną współpracę z wywiadem Stanów Zjednoczonych, musiał budzić czujność cenzury PRL, nawet jeśli nie istniał na jego nazwisko oficjalny zapis. Kiedy twórca ten zamierzał opublikować i wystawić dramat opisujący powrót do domu dwóch więźniów, którzy opuścili swoje cele na mocy amnestii – z pewnością podlegał szczególnej opiece cenzorskiej. Było to założenie wstępne poczynione w trakcie prac edytorskich nad *Śniadaniem u Desdemony*, sztuką włączoną do tomu *Krzak gorejący. Dramaty Janusza Krasińskiego* (Warszawa 2013). Pozwalało ono domyślać się, że istnieją znaczące różnice między maszynopisami autorskimi a przekazami drukowanymi, jak również między publikacjami. Można było także żywić nadzieję, że ślady prac cenzora nad sztuką zostały zapisane w dokumentach urzędu na ulicy Mysiej i w gąszczu w większości niezbadanych jeszcze teczek, które zawierają część akt GUKPPiW (Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk), uda się odnaleźć potrzebne materiały.

Tytułem *Śniadanie u Desdemony* Janusz Krasiński opatrzył teksty pisane z myślą o odmiennych sposobach ich późniejszej realizacji: dramat radiowy oraz powstały w zbliżonym czasie dramat sceniczny, opatrzony dodatkowo podtytułem *Sztuka w dwóch aktach*. Słuchowisko na podstawie tego pierwszego tekstu zostało zrealizowane w październiku 1971 roku, natomiast dzieło sceniczne miało swoją prapremierę w Teatrze Ludowym w Warszawie miesiąc później. *Sztukę w dwóch aktach* ogłoszono drukiem w „Dialogu” (1971, nr 9) i przedrukowano w tomie *Czapa i inne dramaty* (Warszawa 1973). Dramat radiowy ukazał się w periodyku „Teatr Polskiego Radia”

(1971, nr 4), został też wydany w zbiorze zawierającym inne sztuki radiowe Krasińskiego, nadając tytuł całemu tomowi¹.

Na łamach pisma „Teatr Polskiej Telewizji” (1975, nr 2) opublikowano także autorski scenariusz spektaklu Teatru Telewizji, zrealizowanego w 1974 roku (premiera odbyła się 6 stycznia 1975 roku). Publikacje są opatrzone tym samym tytułem, mają podobny trzon akcji i tych samych głównych bohaterów, ale są zauważalne zasadnicze różnice w poszczególnych scenach i doborze środków artystycznych. Odmienności te wynikają przede wszystkim z faktu, że *Śniadanie u Desdemony* Krasiński stworzył z myślą o dwóch różnych mediach: radiu i scenie teatralnej. To dlatego dramat radiowy, choć krótszy od dramatu scenicznego, ma więcej scen początkowych. Autor wykorzystał fakt, że w radiu możliwe są szybkie zmiany miejsca akcji – od depozytu więziennego, przez dworzec i kawiarnię po kościół. Natomiast *Śniadanie* sceniczne Krasiński zamyka w ścianach niewielkiego mieszkania, jednocześnie dodając sceny, które tam się rozgrywają, oraz pogłębiając i uszczegóławiając wątki już istniejące. Ponadto trudno oprzeć się wrażeniu, że dramat sceniczny jest nieznacznie późniejszy, widać w nim większą dojrzałość koncepcji artystycznej (choć nie można nic zarzucić walorom estetycznym dzieła radiowego). Z kolei tekst opublikowany w periodyku „Teatr Polskiej Telewizji” jest późniejszą adaptacją dramatu scenicznego na potrzeby Teatru Telewizji, polegającą głównie na skróceniu dialogów. Można uznać, że różnice między radiowym *Śniadaniem u Desdemony* a *Sztuką w dwóch aktach* wynikają z odmienności gatunkowej dramatu radiowego i scenicznego. Różnice między drugim wydaniem dramatu radiowego w stosunku do pierwodruku były niewielkie, o wiele większe można było dostrzec między pierwodrukiem a przedrukiem dramatu scenicznego. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że zmiany widoczne w tekście zamieszczonym w antologii PIW-u można przypisać dążeniu autora do kondensacji wypowiedzianych kwestii i do pogłębienia wątku dotyczącego relacji małżonków. Zachowane maszynopisy sztuki scenicznej pokazują podobny proces jeszcze na wcześniejszym etapie powstawania utworu.

Bez cenzury?

Zmiany w kształcie tekstu *Sztuki scenicznej w dwóch aktach*, tak łatwo tłumaczące się ewolucją koncepcji twórczej, mogą wywoływać wrażenie, że przekazy drukowane *Śniadania u Desdemony* były poddawane jedynie korekcie autorskiej. Dziwiła jednak przy tym zupełna otwartość w poruszaniu

tematu więzień stalinowskich. Tekst sprawia wrażenie, że spodziewanej interwencji cenzorskiej nie było. Objęty amnestią więzień o imieniu Tadeusz wraca do domu – do żony i dzieci. Towarzyszy mu młodszy kolega z celi – Szymon. W domu zastaje małżonkę i ich wspólnego przyjaciela. Rozpoczyna się dramat zazdrosnego męża, pełnej poświęcenia żony, oddanego przyjaciela. Ale równie silnie zaznaczają się w sztuce przeżycia więzienne i ich wpływ na zachowanie i psychikę obu uwolnionych. Sugestywnie jest także narysowana postać żony – przeżywającej wyrok męża, odrzuconej społecznie i egzystującej na granicy biedy. Akcja jest dość wyraziście osadzona w miejscu i czasie: mieszkanie znajduje się w świeżo odbudowanej Warszawie. Wiadomo jest także, że ani Tadeusz, ani Szymon nie zostali skazani za pospolite przestępstwa. Hanka opowiada Tadeuszowi o Adamie (ich wspólnym przyjaciolem):

HANKA Tylko on przychodził tutaj upewnić twoje dzieci, że nikogo nie zamordował. Tłumaczył im, że w więzieniu nie siedzi się tylko za kradzież i zabójstwa. Raz nawet w szkole zrobił awanturę nauczycielce. Powiedziała Jurczkowi, że wyrośnie z niego takie samo ziółko jak tatuś. Okropnie ją zwymyślał. Potem oboje baliśmy się, że mogą być z tego nieprzyjemności².

Jeszcze bardziej zadziwiająca jest scena, w której Tadeusz bierze do rąk płytę podpisaną *Karioka*. Okazuje się jednak, że nagrany jest tam utwór Luigiego Nono:

TADEUSZ Nono? A co to takiego?

HANKA Włoski kompozytor. Adam przyniósł to tutaj jako pewną ciekawostkę. Podobno tak wygląda teraz nowoczesna muzyka. Też uważam, że to okropne. Ale Adam się tym zachwyca.

TADEUSZ Dobrze, a dlaczego to się nazywa karioka?

HANKA To się wcale tak nie nazywa. To tylko taka nalepka.

TADEUSZ A co za dureń ją przykleił?

ADAM Nie dureń, tylko student, od którego kupiłem tę płytę. Dostał ją skądś z zagranicy, a nalepkę przykleił dla niepoznaki. Zresztą i tak o mało nie wyrzucili go za to z uniwersytetu.

TADEUSZ Za tę nalepkę?

ADAM Nie, za płytę. Takich rzeczy nie wolno było grać. To był bardzo źle widziany formalizm.

TADEUSZ I słusznie. Przecież to jest utwór wariata.

ADAM (*oburzony*) O właśnie! To samo twierdzili ci, co wydawali te zakazy. Dokładnie to samo. Myślałem,

że masz nieco szersze horyzonty. Zaraz pewnie powiesz, że teoria Einsteina to też burżuazyjny wymysł. Że nie może być pojęć, które byłyby względne, bo to podważa zasady obowiązującej filozofii³.

Luigi Nono był w Komunistycznej Partii Włoch od 1952 roku, a więc jego nazwisko w 1971 roku nie mogło budzić zastrzeżeń cenzury. Ale, jak wynika z dialogu, twórczość kompozytora była wcześniej zakazana jako „bardzo źle widziany formalizm”. Jest to aluzja do socrealistycznej krytyki sztuki awangardowej. Jak pisze Grzegorz Wołowicz:

Formalizm był zwalczany na wszystkich odcinkach „frontu ideologicznego”, w 1949 r. oskarżono oń także sztukę cyrkową, jednak dziedziną najbardziej zaciętej walki z nim były literatura, muzyka oraz sztuki plastyczne. W muzyce za najjaskrawszy przejaw formalizmu uznawano dodekafonizm (Arnold Schönberg był prawdziwym szwarccharakterem stalinowskiej muzykologii)⁴.

Jest więc wielce prawdopodobne, że twórczość Nono, ucznia Arnolda Schönberga, mogła być nieakceptowana w dobie socrealizmu. Czytelnik może o tym swobodnie przeczytać w wydaniu książkowym *Śniadania u Desdemony* oraz w „Dialogu”. W publikacjach tych nie została też usunięta wyraźna kpina z marksizmu. Dopiero w scenariuszu telewizyjnym komentarz do zamienionej nalepki jest zgoła odmienny:

HANKA To się wcale tak nie nazywa. To tylko taka nalepka.

TADEUSZ A co za dureń ją przykleił?

ADAM Nie dureń tylko student, od którego kupiłem tę płytę. A nalepkę przykleił dla kawału. Zresztą wtedy takich rzeczy nie należało grać. To był źle widziany formalizm⁵.

Teatr Telewizji z pewnością mógł liczyć na znacznie szerszą widownię niż spektakle na deskach miejskich teatrów. Masowy odbiorca nie usłyszał już jawnej kpiny z ideologii marksizmu, mógł jedynie dowiedzieć się, że sztuka awangardowa nie była wprawdzie zakazana, lecz jednak „źle widziana”. W dramacie radiowym tej sceny brak. Nie ma jej także w maszynopisach tej wersji, więc – być może – autor wymyślił ją podczas pisania dramatu scenicznego, a fragment ten okrojono dopiero na potrzeby Teatru Telewizji w 1974 roku.

Słowo o metodzie

Porównanie pierwodruku oraz przedruku sztuki scenicznej z zachowanymi maszynopisami pozwoliło stwierdzić, że maszynopis, który Janusz Krasiński złożył w Muzeum Literatury⁶, różni się od pozostałych przekazów jednym, bardzo charakterystycznym sformulowaniem. Pojawia się ono w scenie, kiedy Tadeusz robi Adamowi swego rodzaju przesłuchanie, tzn. niedelikatnie badając jego potłuczone plecy, zadaje mu ból, a w tym samym czasie pyta o relacje z Hanką. Fragment ten w obu przekazach drukowanych *Sztuki w dwóch aktach* brzmi identycznie:

ADAM To jest despotyczna metoda.

TADEUSZ Co jest despotyczna metoda?

ADAM To, co ze mną robisz.

HANKA Dobrze, ale co on robi? Co to za badanie?

TADEUSZ Nie wtrącaj się.

ADAM Despotyczna metoda... Gotów byłbyś skazać człowieka za jego ukryte myśli.

TADEUSZ Aaaa!... Więc jednak przyznajesz się!

ADAM Nie przyznaję się. Chcę tylko powiedzieć, że tego nie przewiduje żadne prawo. Tak właśnie do niedawna postępowało wielu oskarżycieli.

TADEUSZ Bardzo możliwe. Więc co z tego?

ADAM Jak to, co z tego? Posługujesz się metodami tych, którzy ciebie skazali. I to jest dla mnie niesłychane. Myślałem, że wyniesiesz stamtąd lepsze nauki⁷.

Powstała na podstawie dramatu scenicznego autorska adaptacja dla Teatru Telewizji została pozbawiona zdania: „Tak właśnie do niedawna postępowało wielu oskarżycieli”, oraz ostatniej kwestii Adama, co zupełnie stępiło oskarżycielskie ostrze tej sceny. O wiele jednak ciekawsza, bo jednowyrazowa, jest wspomniana już różnica między publikacjami dramatu scenicznego a jednym z jego przekazów niepublikowanych. Maszynopis złożony w Muzeum Literatury podaje, że metoda stosowana przez Tadeusza jest stalinowska. Adam mówi wprost: „To jest stalinowska metoda”⁸, Tadeusz powtarza to zdanie, Adam je potwierdza. Bez dodatkowych danych trudno jest ustalić, czy słowo zostało zmienione przez autora – mielibyśmy więc do czynienia z autocenzurą (zwłaszcza że jeden z maszynopisów zawiera „poprawne” sformułowanie), czy przez oficjalną cenzurę albo też w wyniku ostrożności redakcji „Dialogu”.

Rozstrzygnięcie takie jest jednak kluczowe dla edytora, ponieważ wpływa na podjęcie decyzji o przywróceniu sformuło-

wania „stalinowska metoda” z najwcześniejszego zachowanego maszynopisu sztuki scenicznej lub pozostaniu przy wersji zmienionej w pierwodruku. Można wstępnie zakładać, że zmiana została dokonana przez osoby trzecie, ponieważ już od 1957 roku istniał zapis na słowo „stalinizm” (a więc i wyrazy od niego pochodzące) i było ono zastępowane przewidzianym wcześniej sformułowaniem: „okres miniony”⁹. Jak podkreśla Marta Fik, cały temat stalinizmu był „przez cenzurę szczególnie chroniony, i to jeszcze w połowie lat 80.”¹⁰. Autor mógł nie wiedzieć o takim zapisie (bądź mimo to chciał użyć takiego określenia), stąd „stalinowska metoda” w najwcześniejszym maszynopisie. Wobec chwilowego fiaska poszukiwań dokumentów dotyczących tej sztuki w Archiwum Akt Nowych trudno rozstrzygnąć, czy wyraz został zmieniony przez redakcję „Dialogu” czy dopiero przez cenzora. Do PIW-u natomiast trafił już tekst poprawiony, o czym świadczy maszynopis przechowywany w domu pisarza oraz jego kopia, włożona do teczki *Pięć dramatów IV*, zawierającej sztuki włączone później do zbioru *Czapa i inne dramaty*.

Istotnym tropem wydaje się historia zamiany słów w dramacie radiowym, w którym znajduje się identyczna scena. W jego pierwodruku pojawia się określenie „azjatycka metoda”¹¹, natomiast w przedruku „despotyczna metoda”¹². Poprawiane określenie ma zatem warianty „azjatycka”/„despotyczna”, co może wskazywać, że zmiany były dokonywane przez różne osoby – cenzorów lub redaktorów. Wersja radiowa, zawierająca sformułowanie „azjatycka metoda”, ukazała się zaledwie kilka miesięcy wcześniej niż pierwodruk dramatu scenicznego, w którym widnieje określenie „despotyczna”, przedrukowane we wszystkich wydaniach. Pierwsza wersja poprawki mówiąca o „azjatyckiej metodzie” przeniknęła jeszcze do słuchowiska, którego premiera odbyła się 19 października 1971 roku. W mieszkaniu pisarza jest także przechowywany maszynopis radiowego *Śniadania u Desdemony*, złożony w teczce razem z innymi dramatami radiowymi. W teczce znajduje się spis treści, po którym można wnioskować, że zebrane tam maszynopisy były pierwotnym zrębem tomu wydanego w 1976 roku. Maszynopisy złożone w teczce powstały zatem najpewniej już po ukazaniu się pierwodruku sztuki scenicznej w 1971 roku, a być może nawet po ukazaniu się zbioru PIW-u. W maszynopisie *Śniadania u Desdemony* z tej teczki, podobnie jak w maszynopisie z Muzeum Literatury, czytamy o „stalinowskiej metodzie”. Bardzo istotny jest fakt, że Krasiński wrócił do wcześniejszego brzmienia fragmentu.

W zamianie słowa „azjatycka” na „despotyczna” w tomie dramatów radiowych (1976) można upatrywać ręki cenzorskiej,

co znajduje potwierdzenie w o wiele wcześniejszym sposobie ocenzurowania *Jaskini filozofów* Zbigniewa Herberta. Grzegorz Wroniewicz w nocie edytorskiej do *Dramatów* podaje, że w wersjach maszynopisowych sztuki Wysłannik mówi: „[...] w głębi Azji żyją plemiona, które składają ofiary z ludzi”¹³. Natomiast we wszystkich wydaniach widnieje zapis, że plemiona te zamieszkują Afrykę. Zmiana doprowadziła do zatarcia aluzji do Imperium Rosyjskiego¹⁴. Negatywne skojarzenia ze wschodnim kontynentem były zatem usuwane nie tylko we wrześniu 1956 roku (kiedy ukazał się tekst Herberta), lecz również na początku lat siedemdziesiątych, kiedy publikowano sztukę Krasińskiego. W przypadku *Śniadania u Desdemony* zmiana była o tyle szczęśliwsza, że nie niweczyła aluzyjnego charakteru ocenzurowanego fragmentu.

Świadeństwo autora

Podmiana słowa określającego metodę przesłuchiwania była jedynym śladem ingerencji zewnętrznej, ujawnionym podczas kolacjonowania przekazów. Pozostałe różnice wskazywały na autorską i najpewniej wydawniczą pracę nad kształtem stylistycznym i artystycznym sztuki scenicznej, której ostateczna

Śniadanie u Desdemony Janusz Krasiński tworzył z myślą o dwóch różnych mediach

wersja ukazała się w 1973 roku w zbiorze PIW-u *Czapa i inne dramaty*. Gdyby nie uwagi, które Krasiński dołączył do maszynopisu złożonego w Muzeum Literatury, można byłoby pozostać pod mylnym wrażeniem, że tekst nie wzbudził szczególnego zainteresowania urzędu

cenzury. Pierwsza notatka autora, z datą 1 grudnia 1992 roku (czyli niedługo przed przekazaniem maszynopisu do muzeum), odnosi się do kwestii Szymona z aktu pierwszego i zdania: „Więzienia były przepelnione i nie było miejsca na taki luksus”:

Przed wystawieniem sztuki Mysia zakwestionowała to zdanie. Cenzor polecił mi je przeformułować. Nie wiedziałem jak, a cenzor sam mi podsunął myśl: więzienie, jedno więzienie było przepelnione. Aktor w czasie obecności cenzora w teatrze zastosował się do polecenia, później grał jak w tekście¹⁵.

Premiera *Śniadania u Desdemony* odbyła się 14 listopada 1971 roku, czyli dwa miesiące po ogłoszeniu sztuki w „Dialogu”. Nie ulega jednak wątpliwości, że prace nad spektaklem w warszawskim Teatrze Ludowym musiały rozpocząć się o wiele wcześniej. Autor został wezwany do centrali GUKPPiW zapew-

ne po zatwierdzeniu repertuaru przez odpowiednie urzędy¹⁶. Polecenie cenzorskie było nieprzestrzegane nie tylko na kolejnych spektaklach, lecz również w publikacjach: wszystkie przekazy mówią o więzieniach, a nie jednym więzieniu. Najwyraźniej inny cenzor, dopuszczając tekst do publikacji, nie zaingerował w tym miejscu. Natomiast kolejny fragment, opatrzony w maszynopisie uwagą Krasieńskiego, został opublikowany w wersji zmienionej podczas cenzurowania tekstu na potrzeby spektaklu. W akcie drugim Adam z Hanką wspominają noc, którą Hanka spędziła z prokuratorem, aby uratować męża przed karą śmierci. Notatka autora dotyczy fragmentu:

HANKA Przestań już. Nie mogę tego słuchać.
Doprowadzisz mnie do tego, że pójde i wypalę oczy temu knurowi. Niech mnie złapią i posadzą.
ADAM (*śmieje się ironicznie*) Nie pójdziesz i nie wypalisz. Chyba że poprosisz o widzenie z nim. Ale musiałabyś się podać za jego żonę. Inaczej nie udzieli ci widzenia. Wybawca twojego męża zmienił się już z nim miejscami. I obawiam się, że nieprędko będziesz go mogła spotkać na ulicy.
HANKA Siedzi?!
ADAM Siedzi.
HANKA Naprawdę?
ADAM Naprawdę.
HANKA (*wzdycha*) Daj Boże zdrowie jego prokuratorowi¹⁷.

Komentarz Krasieńskiego znajduje się na oddzielnej kartce:

Ta wstawka to warunek cenzury. W trakcie rozmów na Mysiej sam wpadłem na ten pomysł, by wsadzić prokuratora i w ten sposób uratować sztukę. J. Krasieński 1 XII 1992 r.¹⁸

Krótką notatką sugeruje, że Krasieński musiał spotykać się z cenzorem wielokrotnie (wspomina przecież o „rozmowach”). GUKPPiW miał zapewne dwa wyjścia: zatrzymać sztukę lub odpowiednio ją przeredagować. Wybrano tę drugą możliwość, a *Śniadanie* pojawiło się na scenie i w druku dzięki dopisaniu krótkiej wymiany zdań. Najważniejsze okazało się wyjaśnienie, dlaczego Tadeusz, który przecież nie został skazany ani za kradzież, ani za morderstwo, przesiedział tyle lat w więzieniu, początkowo czekając na wykonanie wyroku śmierci. Otóż, znalazł się on tam z powodu nieuczciwości i podłości prokuratora, którego jednak dosięgła socjalistyczna sprawiedliwość. Całe zło stalinizmu (albo lepiej: „minionego okresu”, jak chciała cenzura

było winą nieuczciwych jednostek, a nie wcielanej w życie ideologii. Stąd również poprzednia sugestia cenzora: „więzienie było przepełnione” – niechlubny wyjątek mógł się zdarzyć, ale nie można czynić z tego reguły.

Decyzje edytorskie

Notatka Krasieńskiego dołączona do maszynopisu z Muzeum Literatury jest potwierdzeniem rozpoznania dokonanego wiele lat temu przez Martę Fik: „[...] szereg rzeczy załatwiano przez telefon (co nagminne, gdy idzie o teatry, szczególnie warszawskie), często nawet w trakcie osobistej rozmowy”¹⁹. Brak jakichkolwiek pozostałości w dokumentacji po tego typu konsultacjach zupełnie nie dziwi, podobnie jak nieuchwytność takich ingerencji w maszynopisach, w których autor osobiście dokonał zmian. Zjawisko to jest wielkim utrudnieniem w pracy edytorów, którzy zmagają się z pytaniem, czy – i w jaki sposób – przywracać pierwotne wersje fragmentów zmienionych przez cenzurę. W przypadku *Śniadania u Desdemony* należało wczytać się w treść świadectwa, które autor postanowił przekazać do muzeum. Mowa jest w nim o nacisku ze strony cenzury przed wystawieniem sztuki w teatrze. W dokumentacji nieistniejącego już warszawskiego Teatru Ludowego znaleziono egzemplarz reżyserski i inspicjencki oraz dołączony do nich egzemplarz cenzorski²⁰. Ten ostatni – opatrzony pieczęcią „GUKPPiW zezwala na wykonanie” z datą 9 sierpnia 1971 roku i podpisem cenzora – charakteryzuje się większą liczbą ingerencji niż te, które pisarz zaznaczył w maszynopisie przekazanym do Muzeum Literatury. Cenzor skreślił np. zdanie: „Posługujesz się metodami tych, którzy ciebie skazali”, zmienił słowa dotyczące zadośćuczynienia za więzienie: „przeprowadzisz rehabilitację” na „wystąpisz o odszkodowanie”, przeredagował zdanie dotyczące obrońców: „Nie ufam obrońcom, którzy współpracują z oskarżycielem” na „Nie ufam niektórym obrońcom” oraz wykreślił fragment, w którym Tadeusz opowiada, że na rozprawie przytoczono jego pierwsze zeznanie, które odwołał jeszcze w czasie śledztwa i musiał je odwoływać po raz drugi w sądzie.

Najbardziej interesująca jest jednak ingerencja dotycząca „stalinowskiej metody” – cenzor zmienił ją na „niedopuszczalną”. Słowa to najprawdopodobniej wypowiadali aktorzy podczas spektaklu, gdyż poprawka została naniesiona również na egzemplarz reżyserski (egzemplarz suflerski nie zachował się, natomiast inspicjencki zawiera tylko uwagi techniczne naniesione na nieocenzurowaną wersję maszynopisu). Jest to więc trzecia wersja tego samego sformułowania, co wskazu-

je, że tekst, bez względu na to, czy był dopuszczany na scenę, do radia, telewizji czy do publikacji, w tym miejscu ani razu nie zachował redakcji pierwotnej. Jest to o tyle istotne, że w innych miejscach ingerencje (te udokumentowane w maszynopisie cenzorskim z Teatru Ludowego i te, których można się domyślać, analizując wersję telewizyjną i radiową) są rozbieżne w zależności od tego, w jaki sposób tekst miał być rozpowszechniany. W tekście opublikowanym jest ich najmniej – znajduje się w nim jedynie uzgodniony z cenzorem odpowiedzialnym za widowiska dopisany fragment o uwięzieniu prokuratora oraz ingerencja dotycząca „stalinowskiej metody”. Nie mając w ręku egzemplarza cenzorskiego z adnotacją o dopuszczeniu do druku bądź jakiegokolwiek notatki cenzora związanej z publikacją sztuki, nie można mieć pewności, na jakim etapie sformułowanie to otrzymało brzmienie „despotyczna metoda”. Można by przypuszczać, że wprowadził je autor nauczony wcześniejszym doświadczeniem dotyczącym spektaklu. Przeczy temu jednak maszynopis z Muzeum Literatury, zawierający dodatkowy fragment wymuszony przez cenzora odpowiedzialnego za widowiska, a jednocześnie zachowujący „stalinowską metodę”. O wiele bardziej prawdopodobne jest, że to właśnie w takim kształcie pisarz złożył *Śniadanie u Desdemony* u pierwszego wydawcy. Zmiana mogła więc powstać na etapie prac wydawniczych, jeśli redakcja „Dialogu” chciała zachować ostrożność. Nawet jednak w tym wypadku byłaby to zmiana nieautorska, dokonana ze względów cenzuralnych.

W podjęciu decyzji edytorskiej dotyczącej brzmienia tego sformułowania najważniejszy okazał się więc maszynopis złożony w Muzeum Literatury *ad futuram rei memoriam*, w którym widnieje sformułowanie „stalinowska metoda”, ale nie jest ono opatrzone żadną uwagą. Być może Krasieński, przeglądając maszynopis w latach dziewięćdziesiątych, nie zauważył tego fragmentu lub jego brzmienie nie wzbudziło w nim żadnych zastrzeżeń. Maszynopis nie stał się podstawą edycji dramatu w 2013 roku, ponieważ to wydanie PIW-u było ostatnią, nieznacznie przepracowaną przez autora wersją. Jednocześnie jednak wersja opublikowana przez PIW zawierała problematyczne sformułowanie „despotyczna metoda”. Autor nie złożył w muzeum maszynopisu z wersją ostateczną sztuki, ponieważ takiego nie miał. Zachowany w mieszkaniu pisarza maszynopis i jego kopia są wprawdzie zbliżone do wersji opublikowanej w 1973 roku, ale ich niestaranność i specyficzne błędy w pisowni pozwalają sądzić, że nie zostały wykonane przez Krasieńskiego. To z pewnością przesądziło o tym, że autor wybrał wcześniejszy maszynopis, aby go opatrzyć uwagami i oddać pod muzealną opiekę. Zapisane tam sformułowanie „stalinowska metoda”, obecne również w analogicznym fragmencie

maszynopisu dramatu radiowego i niejednakowo zmieniane w kolejnych publikacjach, zostało uznane za zgodne z intencją autorską i przywrócone w edycji w 2013 roku – pierwszym wyborze dramatów Krasieńskiego, który ukazał się po zlikwidowaniu cenzury w Polsce²¹. Zdecydowano się natomiast nie wykreślać fragmentu o uwięzieniu prokuratora, który został dopisany pod wpływem rozmów pisarza z cenzorem. Przekazując maszynopis do muzeum, Krasieński opisał okoliczności powstania dodatkowego fragmentu, ale go nie przekreślił. Pozwala to domyślać się, że gdyby pisarz miał możliwość reedycji dramatu po 1989 roku, prawdopodobnie pozostawiłby to miejsce bez zmian. Dlatego też fragment ten nie został usunięty w edycji przygotowanej w 2013 roku, a jedynie opatrzony przypisem informującym o notatce pisarza.

Summary: *Breakfast with the censor. A chosen aspect of the edition of dramas by Janusz Krasieński*

Key Words: Janusz Krasieński, *Krzak gorejący. Dramaty, Śniadanie u Desdemony*, GUKPPIW, censorship in Poland, censorial copy, editing

The article discusses a chosen aspect of the edition of Janusz Krasieński's dramas (*Krzak gorejący. Dramaty*, Wydawnictwo IBL 2013), i.e. censorial interference in a play entitled *Śniadanie u Desdemony*. The biography of the writer (who was imprisoned during the Stalin period) and the subject matter of the work – the release of two prisoners under the amnesty – enabled to suspect that the plans of publishing the drama (first edition: 1971) could particularly interest Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk.

The attempts to find in Archiwum Akt Nowych a censorial copy or information about the censorial interference in the planned publication were futile. The comparison of editions with typescripts kept in the author's house showed significant differences in the text only in two cases: in rephrasing the words "Stalinist method" and adding the fragment in which the protagonist informs about the arrest of a dishonest prosecutor. In the typescript placed in Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza in Warsaw, the writer noted that the form of the play was influenced by his conversation with a censor on the subject of performing the play at the Ludowy Teatr in Warsaw (premiere: 1971).

Krasieński noted that the fragment about the prosecutor was created under the influence of the author's visit to the office in Mysia street. However, giving the typescript to the museum in 1990s, he did not decide to cross out that part of his play; therefore, the writer expressed his intention. The typescript from Muzeum Literatury included the phrase "Stalinist method", as opposed to the first printing, in which one can see the words "despotic method", or the radio version of the play, in which "Asian method" appears. No additional information that could indicate the interference of the censor was given to the phrase. On the other hand, the censorial copy with a permit to performance at the Ludowy Theatre includes the change of "Stalinist method" into "unacceptable method". The correction signals that

the term “Stalinist” could be perceived as “unprintable”; however, it does not give an unambiguous answer whether “despotic method” appeared in the first edition after the direct interference of the censor who gave permission to publish the play or as a result of the writer’s self-censorship. The history of the phrase and its editing – as well as the presence of its original version in the typescript donated by the author to Muzeum Literatury – allowed to perceive the words “Stalinist method” as consistent with the author’s intention and reintroduce them in the edition from 2013 – the first selection of Krasiński’s dramas which was published after the dismantling of censorship in Poland.

.....

¹ J. Krasiński, *Śniadanie u Desdemony. Słuchowiska radiowe i dramaty*, Warszawa 1976.

² Tekst podają za wydaniem: J. Krasiński, *Śniadanie u Desdemony. Sztuka w dwóch aktach*, w: idem, *Czapa i inne dramaty*, Warszawa 1973, s. 220. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem „PIW” i numerem strony.

³ PIW, s. 198–199.

⁴ G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999, s. 17.

⁵ „Teatr Polskiej Telewizji” 1975, nr 2, s. 18.

⁶ J. Krasiński, „Śniadanie u Desdemony. Sztuka”, maszynopis z odręcznymi dopis., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, inw. 4252. Odwołania do tego maszynopisu oznaczam dalej skrótem „ML, inw. 4252”.

⁷ PIW, s. 232–233.

⁸ ML, inw. 4252.

⁹ M. Fik, *Cenzor jako współautor*, w: *Literatura i władza*, pod red. B. Wojnowskiej, Warszawa 1996, s. 139.

¹⁰ Ibidem, s. 137.

¹¹ „Teatr Polskiego Radia” 1971, nr 4, s. 52.

¹² W zbiorze *Śniadanie u Desdemony. Słuchowiska radiowe i dramaty*, Warszawa 1976.

¹³ G. Wroniewicz, *Nota edytorska*, w: Z. Herbert, *Dramaty*, Warszawa 2008, s. 242.

¹⁴ Wroniewicz zwraca przy tym uwagę, że Herbert nigdy nie skorzystał z możliwości przywrócenia pierwotnego brzmienia fragmentów zmienionych przez cenzurę po 1989 roku.

¹⁵ ML, inw. 4252.

¹⁶ Repertuar teatrów był zatwierdzany przez Wydział Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej, a następnie sztuki przekazywano do lokalnych urzędów cenzury; P. Perkowski, „Działalność Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w latach siedemdziesiątych”, maszynopis rozprawy doktorskiej, Gdańsk 2005, s. 147; cyt. za: K. Budrowska, „Do wyższych ja rzeczy urodzon...” – nieznanymi dramatem przypisany Zofii Kossak, w: „Lancetem, a nie maczugą”. *Cenzura wobec literatury i jej twórców w latach 1945–1965*, pod red. K. Budrowskiej i M. Woźniak-Łabieniec, Warszawa 2012, s. 61.

¹⁷ PIW, s. 258–259.

¹⁸ ML, inw. 4252.

¹⁹ M. Fik, op. cit., s. 132.

²⁰ Teczka z maszynopisami *Śniadania u Desdemony* z archiwum Teatru Ludowego w Warszawie znajduje się w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. Akta A, sygn. 1/99.

²¹ J. Krasiński, *Krzak gorejący. Dramaty*, wybór i wstęp W. Zwinogrodzka, oprac. tekstów A. Kramkowska-Dąbrowska, Warszawa 2013.

WOJEWÓDZKI URZĄD KONTROLI PUBLIKACJI I WIDOWISK

Publikacji Nieperiodycznych

podtytuł

przez

wydawnictwo

liczba nakładu

oryginalna, czy tłumaczenie

zleżenie pracy recenzentowi

Recenzja powinna między innymi dawać odpowiedź na następujące kwestie:
 a) Tematyka i problematyka książki.
 b) Ideologiczne i społeczno-wychowawcze znaczenie książki.

RECENZJA

książka „Stalinistka” – jest wyrazem samej autorskiej
 50 roku – ale może dwadzieścia pięć lat, w których
 do dziś jeszcze kilka publikacji naukowych
 i Karajewa, które zostały geograficznie w „
 „ – a po ostatniej wojnie intensywnie do
 stanie się zorientowały znacznie sprzeciwie
 o zignata wybitnej pisarki, ale jej zastępy, b
 która I-go stopnia przynajmniej autorskie „
 ostatnie.

„Stalinistka” stanowi pełną twórczość
 autorskiej... autorskiej. Wierne były
 „Stalinistka” (1901 r.) a klimatem swoim odpo
 wył autor. Po niemałym czasie popadł, bo
 konsekwencje „Stalinistki”: „Kobiety”, porost
 „modny” wiersz liczący literackich /
 „wiersz” „głęboki” „magię duszy”. Wiersz
 „Stalinistki” w konsekwencji doprowadzi
 pritano – i nie tylko pritano – od
 zagadnień społecznych. Jest typ dla ma
 Zofii Stalinistki. Jest jej powstanie
 „Kobiety” „cisza” „długość” „Kobiety”, nawiązuje
 „rewolucji”. Zofii Stalinistki „Kobiety”
 „Stalinistka” ale daremnie by oczekiwać
 „Stalinistka” jest wierszem, powstanie go

odpis rec
 Cecel
 Pisma wybrau

Yatlowshu

Crytelu

20.11.13 r.