

Maciej Tramer

Bрудnopis

in blanco

Rzecz o poezji
Władysława Broniewskiego

Brudnopis

in blanco

Rzecz o poezji
Władysława Broniewskiego



Jurkowi



NR 2815

Maciej Tramer

Bрудnopsis

in blanco

Rzecz o poezji
Władysława Broniewskiego



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Leonard Neuger

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wstęp	9
-----------------	---

Część pierwsza Broniewski prawie polityczny

Napisane – przeżyte – ustalone	19
Potrzeba nowego	41
Pochwała bałaganu	55
Prośba o kłopot	55
Kiedy wszystko znaczy „wszystko”	61
„Kieliszek czystej”	65
„Zagryzmołony i w siebie pochylon...”	69

Część druga Długie dzieje jednej przyjaźni

Jeden z nałogów	83
Wejście w topos	93
Nie w tym miejscu – nie o tym czasie	101

Część trzecia Miękkie rewolucje twardego rewolucjonisty

Wybór i zbiór	115
Ostatni przystanek	127

W drogę	133
„Charakterystyczne unikanie precyzji”	137
„Dokąd? – nie wiem. Dokąd? – nie pytaj”.	147
Mitologia ortograficzna albo uwierzyć niewierzącemu. O ateizmie i zaświatach Broniewskiego	161
Czego Broniewski nie napisał...	177

Część czwarta

„Przez ten krwawy świat...”

Upiór upióra	197
Prosty krok na krętej drodze	207
Dawny prorok	221
Śladem partykuły, czyli zupełnie inaczej.	229
Ruiny języka – budowanie ruin	243

Część piąta

„I mgła na placu Teatralnym”

Krótką lekcja genezy	265
Liryka bez maski	287
<i>Obligatio est iuris vinculum</i>	307

Część szósta

Poza szufladą

„[...] mina koguta i serce wariata – głupstwo szlachetne” – rzecz o dosłowności Broniewskiego	325
„Z bagnietem w rękę...”	325
W szeregu	333
Jak z aktualnego zrobić aktualne?	337
Monolit i tekstolit	345
„Jeżeli nie lękasz się pieśni”.	351

Bibliografia	359
Indeks osobowy	375
Summary	381
Резюме	383

Wstęp

„Legenda Broniewskiego będzie miała dość materiału” – zapisał w wydrukowanym w paryskiej „Kulturze” tuż po śmierci poety wspomnieniu o autorze *Troski i pieśni* Czesław Miłosz¹. Miał bowiem Władysław Broniewski życie wyjątkowo bujne, co samo w sobie nie musiałyby jeszcze oznaczać niczego szczególnego (w końcu nie on jeden), gdyby nie charakter zdarzeń, ich złożoność i niezwykła intensywność. Zdecydowało o tym na pewno uwikłanie poety w ścisłe relacje z historią, a dokładniej – jego udział w kilku istotnych wydarzeniach, na którełożyły się na pewno: pierwsza wojna światowa z kompletnym szlakiem bojowym 4. pułku piechoty Legionów, obóz w Szczypiornie, Polska Organizacja Wojskowa, wojna polsko-bolszewicka, przewrót majowy, współpraca ze środowiskami radykalnej lewicy, burzliwe losy „Miesięcznika Literackiego”, drugowojenna odyseja oraz późniejsze naiwne i szczere zaangażowanie w budowę PRL-u; do tego czterokrotne uwięzienia przez „każde prawo i każdy ustrój”², w którym przyszło mu żyć. Z pewnością każdy z wyliczonych tu w skrócie epizodów może stanowić podstawę odrębnej opowieści. Zwłaszcza że dotyczą one osobowości o temperamencie, który decydował o często skomplikowanych relacjach towarzyskich i rodzinnych. Prócz obrosłych w legendę alkoholowych perypetii i kłopotliwych nocnych telefonów, jakimi obdarzał swoich przyjaciół, oraz nieco mniej znanych skłonności do hazardu, wielokrotnie

¹ C. MIŁOSZ: *O Broniewskim*. „Kultura” [paryska] 1962, nr 4.

² W. BRONIEWSKI: *Do poezji*. W: IDEM: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 2. Płock–Toruń 1997, s. 180.

angażował się Broniewski w romanse, z których niewiele było udanych. Między nimi zdarzyły się trzy małżeństwa – każde inaczej nie-szczęśliwe.

Nie o tym jednak będzie ta książka. Nie „odkryje” po raz kolejny długo skrywanych przez oficjalną peerelowską krytykę faktów, dotyczących legionowej przeszłości i NKWD-owskiego więzienia³, podobnie jak nie będzie „odkrywała” ani zaprzeczała lub udowadniała, a w najmniejszym stopniu usprawiedliwiała politycznego zaangażowania Broniewskiego w działalność komunistyczną. Nie zapyta nawet (choć jest to kwestia niezmiernie ciekawa i warta uczciwego studium) o przyczynę i drogę, które zbliżyły poetę do polskiej radykalnej lewicy. Nie będzie też odsłaniać nieznanych faktów z intymnego życia poety.

Broniewskiego wewnętrzne rozłamanie, które nader różniamie było oceniane [...], przenika całą twórczość autora *Troski i pieśni*⁴.

Dla Marii Janion intensywność wszelkich relacji – jednako: publicznych i intymnych – była efektem gwałtownych frontowych doświadczeń i „tęsknotą za wojenną ekstazą”, co później znalazło wyraz w poezji bardzo bliskiej „egzaltacji romantycznej”⁵. Z tym zdaniem sporu nie będzie, chociaż nie będzie również budowania portretu psychologicznego, który pozwoliłby odnaleźć w tej poezji i dowieść roli swoistej autopsychoterapii czy powojennych reakcji obronnych. Na potrzeby tej książki niech wystarczy konstatacja „złożoności”

³ Na ten temat opublikowano po przełomie roku 1989 sporo materiałów. Z najważniejszych wymienić można, zbierającą wspomnienia, popularną książkę: „*Ja jestem kamień*”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*. Oprac. M. PRYZWAN. Warszawa 2002; *Władysław Broniewski nie znany*. Wybór i wstęp J. KAJTOCH. Kraków 1992; F. LICHODZIEJEWSKA: *Broniewski bez cenzury 1939–1945*. Warszawa 1992.

⁴ M. JANION: *Broniewskiego „morze zjawisk”*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. JANION. Warszawa 1976, s. 11. Podkr. autorki.

⁵ M. JANION: „*W starych szmatach żołnierskich*”. W: EADEM: *Placz generała. Eseje o wojnie*. Wyd. drugie przejrane i poszerzone. Warszawa 2007, s. 269–270.

postaci i twórczości Broniewskiego. Oczywiście – charakterystyczny dla literatury zaangażowanej związek tej poezji z rzeczywistością (wielokrotnie podnoszony przez wszystkich niemal badaczy Broniewskiego) pozostanie niekwestionowany. Korekcie poddany zostanie jedynie statyczny porządek, co pozwoli przyjąć założenie, że to nie udział w wojnie wepchnął Broniewskiego w romantyczną konwencję i zaopatrzył w język, ale romantyczne wzorce zadecydowały o jego ochotniczej rekrutacji i udziale w wojnie. Stawiając sprawę jaśniej (i wciąż romantycznej konwencji niezmiernie blisko), można powiedzieć, że owocująca serią wierszy realna siedmioletnia służba w wojsku miała wyraźnie metapoetycki rodowód, to znaczy: pozostając w ścisłym i zaangażowanym związku, rzeczywiste przeżycie inspirowane było literaturą po to, aby napisane zostało to, co będzie mogło być przeczytane i przeżyte. I o tym właśnie będzie ta książka.

„Pogubiliśmy się w ocenach poezji Broniewskiego”⁶ – ogłosił w 1997 roku Tadeusz Bujnicki. W ustach i pod piórem jednego z najważniejszych badaczy twórczości autora *Komuny Paryskiej* taka deklaracja ma na pewno szczególny wymiar. Samokrytyczny gest literaturoznawcy („Piszę o tym, bom sam pełen winy”)⁷ niejako bierze w nawias sporą część wcześniejszego dorobku popularnonaukowego i naukowego poświęconego tej twórczości. Wbrew pozorom retoryczna demonstracja nie brzmi ponurym echem. Wręcz przeciwnie – w tym samokrytycznym geście zawarta jest pozytywna deklaracja. „Pogubienie się”, które przekreśla, a przynajmniej „zakreśla” wcześniejszą refleksję nad twórczością Broniewskiego, nie jest wynikiem zaniedbania ani nie jest stwierdzeniem, które ma na celu zamknięcie rozważań. Przeciwnie – stanowi retoryczne otwarcie (Bujnicki użył tego określenia co najmniej dwukrotnie) realnych wypowiedzi, będących efektem kolejnych pytań i ciągle nierozstrzy-

⁶ T. BUJNICKI: *Ekspresjonizm Broniewskiego*. W: „Wierszem kocham i wierszem cierpię”. *Studia – referaty – materiały*. Płock 1998, s. 5.

⁷ Ibidem. Podobnego retorycznego otwarcia dokonał badacz w młodszy o dekadę referacie. Zob. T. BUJNICKI: *Socjalizm Broniewskiego. Kilka banalnych przypomnień*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 151.

gniętych sporów. „Pogubiliśmy się”, ale przecież „pogubiliśmy się” dlatego, a nawet dzięki temu właśnie, że nie straciliśmy i nie zgubiliśmy samego Broniewskiego. Wszak „pogubiliśmy się w ocenach” poety, który przez to, że wobec świata nie pozostał obojętny, sam wielokrotnie gubił się w jego ocenie. „Ten sam poeta – powie Bujnicki – napisał bowiem na Łubiance *Człowiek eto zwuczit gordo* i w roku 1949 *Słowo o Stalinie*”. A przecież nie jest to – o czym również będzie ta książka (zwłaszcza w pierwszej swej części) – jedyny przypadek „pęknięcia”, „rysy” i braku konsekwencji. Rozdarty w namiętym zaangażowaniu poeta jest wszak (jak mogło być inaczej?) podmiotem wyjątkowo niestabilnym: nadawcą, który gubiąc się, jednocześnie wymyka się swojemu czytelnikowi.

„Pogubiliśmy się” w myśleniu o poecie, który błędzenie i błąd – zgodnie z donkichotowską (nie: donkiszoteryjną) regułą błędnego rycerza – przyjął za najwłaściwszy sposób poruszania się w świecie. Nawet więcej, świat bowiem, w którym przyszło mu się poruszać, sam jest niestabilny, ruchomy, podlega nieustannej i dynamicznej przemianie (dzianiu się). O tym opowiem w części drugiej tej książki, przyjmując za punkt wyjścia zadeklarowaną przyjaźń ze słynnym Hidalgiem. A ponieważ poezja, która w ten sposób angażuje się w świat, nie tylko ową przemianę opowiada, ale za ową przemianę chce również odpowiadać i napędzać ją, przeto znajdzie ta przyjaźń swą kontynuację w części trzeciej, którą otworzy analiza kłopotliwych debiutanckich *Wiatraków*. Droga, którą będzie miał do przebycia narrator tego i następnych zbiorów (cyklów) poetyckich, nie będzie poruszał się konno, ale zgodnie ze sformułowaną i znakomicie zaprezentowaną przez Andrzeja Kotlińskiego maksymą: *incedere necesse est*⁸. Z autotelicznego „chodzenia”, „łazenia”, „maszerowania”, „pochodu”, „deptania”, które przekształcają drogę do nikąd w drogę do wszędzie („wszędzie na świecie jest front”), następny „nieteleologiczny” krok poprowadzi do równie nieracjonalnego pisania „mitu na lewicy”.

Następna, czwarta część skupiona głównie wokół dwóch wojennych tomików i przebywanej nieustannie „drodze do Polski”, cho-

⁸ A. KOTLIŃSKI: *Rytm Broniewskiego*. W: *Broniewski...*, s. 53.

ciaż w jakimś sensie wyjdzie od zakwestionowania wcześniejszej twórczości, bez trudu zmieści się w „chodzeniu do wszędzie”. Znakowana „trupem-drogowskazem” topografia wiedzy bezpośrednią „drogą” od świata całkowicie zrujnowanego po *Krzyku ostatecznym* (traktowanego jako dosłowna wykładnia *éschatos* i *lógos*). Tułaczą „drogę do Polski” określiła szczególna mapa, ponieważ w świecie, w którym „zatarciu” (zrujnowaniu) uległy wszystkie punkty orientacyjne, wędrówka odbywać się będzie nie tyle w określonym kierunku, ile po śladach – pod istniejący adres nieistniejących już miast i ulic. Geografia w tej sytuacji na niewiele już się zda, bo kierunek marszruty motywowało nie tyle poszukiwanie, ile utrata i zguba.

„Pogubiliśmy się” – wszelako w lekturze Broniewskiego wcale nie chodziło o to, aby się znaleźć, ale o to, by w ferworze wyjaśnień nie zawieruszyć tak istotnego dla tej poezji uwikłania, zawikłania i zatracenia. Broniewski bowiem nie tyle usiłuje zrozumieć czy wyjaśnić świat, w który najgłębiej jest zaangażowany (jednako przez spór, jak i fascynację), ile zмага się i opowiada swoje jego niezrozumienie. Czasami i tak bywa, że trzeba zaryzykować „pogubienie się”, a nawet faktycznie się pogubić, żeby w lekturze spotkać się z Broniewskim. Mówiąc najkrócej: nie stabilizować na siłę niestabilności (wyraźnie zadeklarowanej już w *Pamiętniku...*), pogodzić się z niezgodnością i odczytać miejsca nieczytelne jako nieczytelne. Dlatego między innymi książka ta wyrasta z pytań, które nie spodziewają się sukcesu (ani sukcesji) w postaci precyzyjnej odpowiedzi, a zarazem z najgłębszego przekonania, że pytanie takie warto było (mimo „wszystko”) postawić. Niejednokrotnie niejasne, aby nie zatracić swej istoty, musi pozostać niejasne. Tak będzie się działo w nocnej i mglistej scenerii *Ballady o placu Teatralnym*, gdzie stawiany w wyznaczonym śladem miejscu „krok fatalny” czyniony jest po omacku, a zarazem jest śledzony: nieuchronny i podejrzany. Zamknięta – jak kompozycja całej ballady – niewielka przestrzeń placu, z którego nie da się wyjść, wcale nie ułatwia topograficznej orientacji. Toteż w części piątej uwaga skupiona zostanie na balladzie uwikłanej w pytania, które nie uzyskują odpowiedzi, ale które dzięki „uniknięciu naiwnej interpretacji” pozwalają odnaleźć utraconą tragiczność.

Od samego początku aż do końca podjętym tu rozważaniom towarzyszyć będzie Foucaultowskie pytanie o znaczenie „wszystkiego?”. To ono odpowiadało będzie za sygnalizowaną nieraz w narracji nieufność wobec zbyt usilnych prób scalenia Broniewskiego. Także tych, które uwikłane w propagandową wojnę, postulowały ujawnienie kompletnego wizerunku poety i jego twórczości, uwzględniającego również „pęknięcia” i „rysy” (zresztą odkryjmy banalną prawdę, że „całe” nigdy nie jest „pęknięte”).

Wyzwaniem i niezmiennie istotnym problemem edytorsko-literaturoznawczym staje się kryterium publikacji tekstów, chociaż w tym wypadku właściwszym określeniem byłoby: publicznej obecności tekstów Broniewskiego, który „pracę nad utworem na ogół kończył z chwilą opublikowania go. [...] Po opublikowaniu w zbioru uważał rzecz za skończoną, swego rodzaju dokument nie podlegający poprawkom i przekształceniom”⁹. Przyjęta w znakomitej czterotomowej edycji *Poezji zebranych* formuła prezentacji tekstów w „blokach różniących się stopniem akceptacji autorskiej” pokazuje, jak trudno ustalić bezsporne kryterium publikacji. Wszak nie sposób nie zauważyć, że w kilku (wcale nieodosobnionych) wypadkach „autorska akceptacja” różniła się od późniejszej „autorskiej akceptacji”. Statyczny Broniewski, zatrzymany w jednym momencie (nawet tym wyznaczającym kres życia), spełniłby się zapewne w całości, ale daleki byłby od „wszystkiego”.

Kryterium dopuszczenia tekstów do druku nie zamyka sprawy. Sporo z nich opatrzonych zostało pseudonimem i tylko wnikliwość znakomitej edytki pozwoliła rozszyfrować ich autorstwo. Szereg innych – zwłaszcza publicystycznych – zaopatrzonych zostało zaledwie w inicjały lub w ogóle nie zostały autoryzowane. Kilka spośród wierszy swoją publiczną obecność zawdzięczało nie drukowi, lecz na przykład przedstawieniom amatorskich teatrów robotniczych. Dużo z nich pozostawił Broniewski w wersji rękopiśmiennej przyjaciółom. Wielokrotnie czytał wiersze przez telefon, nieraz w wersji innej niż przekazana później do oficjalnej publikacji. Pomimo nieogłoszenia wszystkich tekstów drukiem nie był Broniewski typem poety,

⁹ F. LICHODZIEJEWSKA: *Wstęp*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 1, s. 17.

który skrywa swój dorobek przed światem. Każdym wierszem i dla każdego wiersza szukał kontaktu z czytelnikiem. Być może w tej sytuacji istotniejszym regulatorem powinno się okazać kryterium intymności, czy też stopnia zażyłości łączącej autora z czytelnikiem. Czasami od tego kontaktu uzależniał poeta kształt wiersza. Do dużej grupy tekstów Feliksa Lichodziejewskiego – najlepsza znawczyni Broniewskiego – dotarła właśnie dzięki zaufaniu i dopuszczeniu jej przez poetę do „intymnego obiegu”: swoistej publikacji prywatnym telefonem lub autografem. Wszelako to kryterium również trudno byłoby uznać za jednoznaczne¹⁰. Jak zatem uwzględnić „wszystko”, skoro nie każdy z tekstów został wydrukowany, a część z nich – „ułożonych w pamięci” – nie została nawet napisana? Jeżeli szczerze pisał Broniewski do przyjaciela, że wiersze „najpiękniejsze są te nienapisane”¹¹, czy da się wiarygodnie ustalić, które z nich są bardziej autentyczne lub – unikając hierarchizacji – czy można (czy należy) uznać je za warianty równorzędne? To pytanie, któremu poświęcona jest ostatnia część książki, pozostanie bez odpowiedzi. Nie przez unik czy zaniedbanie, lecz wyłącznie przez założenie, że brak odpowiedzi w żadnym wypadku nie zwalnia od obowiązku stawiania pytań.

¹⁰ Znakomitym przykładem jest opowiedziana przez Lichodziejewską historia autografu obscenicznego *Hymnu żołnierza polskiego na pustyni*: „Broniewski świetnie mówił swoje fraszki, z wdziękiem podając obscena, tak, że nie raziły damskich uszu, ale »najcięższe kalibry« rezerwował tylko dla męskiego grona. Dlatego nie chciał mi nigdy powiedzieć *Hymnu żołnierza polskiego na pustyni*. Gdy nalegałam, bo pragnęłam mieć w swych zbiorach i ten tekst, poeta sam mi go zapisał”. F. LICHODZIEJEWSKA: *Broniewski i jego archiwum*. W: „To ja – dqb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 443.

„[...] proszony o tekst tej fraszki – wołał [go] podać na piśmie niż powiedzieć kobiecie obsceniczny wierszyk”. W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 730. W innym wypadku Lichodziejewska powołuje się na zasłyszany przez telefon wariant wiersza, który nie został zachowany w wersji spisanej.

¹¹ *Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kencbokiem*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 200.

Część pierwsza

Broniewski prawie polityczny



Napisane – przeżyte – ustalone

Pierwszym, który zdiagnozował „zmonolitycznienie” Władysława Broniewskiego, był chyba Artur Sandauer w artykule napisanym i opublikowanym w 1954 roku, czyli jeszcze za życia poety i przed „odwilżą”. Nie wynikało ono jednak z „eliminowania wszystkiego”, co nie mieściło się w obowiązującym modelu rzeczywistości i nie wiązało się z postulatem uzupełnienia publikowanego dorobku czy niezatajaniem kłopotliwej biografii „pierwszego w czasie i w hierarchii poety polskiego proletariatu”¹. Sandauer sam korzystał z biografii „na użytek” i nawet dopełniał ją hamującym dyskusję przypisem, dotyczącym historyczno-politycznego kontekstu *Ballady o placu Teatralnym*: „Informację tę mam od samego Broniewskiego”². Do czasu pierwszej krajowej publikacji „na głos” niecenzuralnej *Rozmowy z Historią* minęły całe trzy lata³, a *Poezje wybrane* i *Wiersze wybrane* będą się nadal ukazywały bez kontrowersyjnych wierszy z okresu drugiej wojny. Zresztą krytyk dwóch „emigracyjnych tomów” nie oceniał wysoko, ponieważ „armia, w jakiej poeta się znalazł, była mu ideowo obca. Pisząc dla niej, zbyt wiele musiał przemil-

¹ A. SANDAUER: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*. W: IDEM: *Pisma zebrane*. T. 1. Warszawa 1985, s. 200.

² Ibidem, s. 182.

³ Miało to miejsce w grudniu 1957 roku na wieczorze poetyckim w zorganizowanym przez redakcję „Nowej Kultury” i wydawnictwo „Czytelnik” klubie dyskusyjnym Sto Kwiatów w Warszawie. Zob. F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*. Warszawa 1973, s. 238 i 518.

czeń”⁴. Cisza, niedopowiedzenie czy niedobór tekstów nie były więc poważnym problemem. Dwa lata później z artykułu wypadł fragment poświęcony *Słowu o Stalinie*, podobnie jak zdezaktualizowany tekst tego wiersza – z późniejszych wydań zbiorowych. Brak ten nie zaważył w istotny sposób na merytorycznej wartości eseju. Groźba „monolitu”, w jaki krytyka ubierała autora *Nadziei*, nie wynikała, zdaniem badacza, ani z ograniczenia poetyckiego repertuaru, ani wykorzystywania go w celach propagandowych, ale raczej z tego, co w nie tak odległych czasach nazywano „uśpieniem rewolucyjnej czujności”, a co można by w sposób bardziej dziś zrozumiały określić jako utratę instynktu rewolucjonisty.

W roku 1954 – a był to dla poety rok wyjątkowo zły – Broniewski wiele nie napisał. Pod koniec poprzedniego wprowadził się do podarowanej z okazji 25-lecia pracy twórczej przez władze PRL willi na Mokotowie. Jubileusz debiutu obchodzono wyjątkowo hucznie, więc do czasu pierwszej uwagi o „statycznym monolicie” zapewne jeszcze odbijał się echem w postaci „morza pochwalnych epitetów”. Gwałtowność zaczęła się jednak wyciszać i po jakimś czasie „epitetów” używano już tylko z rzadka.

Na pozór mogłoby się wydać zaskakujące, jak niewiele portretowych szkiców czy biogramów, których bohaterem jest Władysław Broniewski, zaczyna się od słów ustalających jego relację z polityką. W innym niż ten przypadku można byłoby tłumaczyć to oczywistą przyczyną, jaką jest konieczny dla szkicu wybór kilku rys życia – najistotniejszych i najbardziej charakterystycznych dla prezentacji postaci „w języku”. Wyrazistość opowieści wymagałaby z kolei retorycznego rozłożenia akcentów. Umiejętnie skonstruowana, mogłaby nawet pozostawić złudzenie powiedzenia wszystkiego – „lecz cóż znaczy owo »wszystko«?”. W przypadku Broniewskiego pytanie to w szczególnie sposób cały czas pozostaje aktualne, a na swój sposób nawet ryzykowne.

Oczywiście – nie wymagałoby szczególnego czytelniczego wysiłku znalezienie (również w wypowiedziach Sandauera) charakterystycz-

⁴ A. SANDAUER: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej...*, s. 194.

nych sformułowań o „byciu najwybitniejszym rewolucyjnym poetą”⁵ czy „zwiastunem rewolucji proletariackiej”⁶, „najwybitniejszym reprezentantem polskiej poezji rewolucyjnej, stanowiącej artystyczny wyraz walki politycznej proletariatu”⁷. I nie były osamotnione formuły, które mówiły, że Broniewski

Był jednym z najwybitniejszych twórców kultury socjalistycznej. Poezja jego wspaniale wyrażała ethos rewolucji proletariackiej, ruchu robotniczego, budowania ustroju sprawiedliwości społecznej.

[...]

Dziełem Broniewskiego jest zbratanie języka poezji polskiej z językiem teorii rewolucyjnej, socjalizmu naukowego⁸.

Albo:

Wierzyć w lud, klasę robotniczą i chłopów, tak jak on wierzył, nie każdy umie. On umiał wierzyć w proletariat⁹.

– czy też:

[...] jego poezja przyczyniała się walnie do zbliżania chłopów do robotników, do zacieśniania braterstwa robotniczo-chłopskiego¹⁰.

Jeszcze mniejszego wysiłku wymagałoby od czytelnika odnalezienie podobnych formuł w czasach, z których te cytaty pochodzą. Nie

⁵ J. ŚPIEWAK: *Mój portret Broniewskiego*. W: „To ja – dąb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 327.

⁶ J. PUTRAMENT: *Przedmowa*. W: W. BRONIEWSKI: *Nike. Wiersze rewolucyjne*. Wybór i przedm. J. PUTRAMENT. Warszawa 1973, s. 5.

⁷ Zob. notę na czwartej stronie okładki 10. wydania: W. BRONIEWSKI: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1973.

⁸ S. ŻÓŁKIEWSKI: *Władysław Broniewski*. W: „To ja – dąb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 297.

⁹ J. OZGA-MICHAŁSKI: *Ostatni wieczór z Broniewskim*. W: „To ja – dąb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 306.

¹⁰ A. OLCHA: *Broniewski na wsi*. W: „To ja – dąb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 103.

dzięki ich frekwencji (ta – co powiedziane zostało przed chwilą – nie jest w stosunku do liczby wypowiedzi duża), ale w wyniku ich typowości. W istocie bowiem nie tworzą „rysu”, lecz schematyzują, a mówiąc dokładniej: tworzą i utrwalają schemat, na którym dopiero nadpisywane będzie każde następne wspomnienie, każdy portret lub biogram¹¹. Stosunkowo skromna liczba wypowiedzi poświęconych polityczności Broniewskiego nie wynikała z chęci ukrycia jakiejś informacji, lecz z jej oczywistości. Nie ma przecież konieczności zapewniania tego, kto jest pewny – byłoby to i nieestosowne, i nudne, i ryzykowne stylistycznie, a przede wszystkim niesłyszalne. Korzystając z metafory, można by nawet powiedzieć, że w czasach, z których cytaty pochodzą, niesłyszalność informacji wynikała z umieszczenia jej nie poniżej, lecz powyżej granicy wyznaczającej pasmo słyszalności.

Większość cytowanych wypowiedzi została opublikowana na początku lat sześćdziesiątych, zaraz po śmierci poety, a powtórzona w roku 1978 w księdze, stanowiącej zbiór „naturalnie w szerokim wyborze, wspomnień, zapisów i bardzo osobistych esejów”¹². Oczywiście będzie specyfika czasami „epitetującego” języka opowieści z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, nieraz krępującego już dla następnego dziesięciolecia. Ryszard Matuszewski, jeden z obecnych w tomie autorów, po dwudziestu latach wspominał:

[...] pierwsza moja próba złożenia hołdu poecie wypadła na czas zły, nie tylko zresztą dla mnie. W roku 1950 napisałem o nim szkic tak drętwy, pisany takim pseudomarksowskim wolapikiem (ukazał się w roku 1955 jako oddzielna broszura *O poezji Władysława Broniewskiego*, PIW), że kiedy po latach Lichodziejewska robiła wybór tekstów o Broniewskim, stwierdziła, że trudno byłoby jej z tego szkicu wybrać nawet fragment do przedruku. Zgodziłem się z nią. Do swego wyboru wzięła mój tekst późniejszy, drukowany w „Nowej Kulturze” w roku 1961¹³.

¹¹ Oczywiście – mam na myśli publikacje ukazujące się w krajowym i oficjalnym obiegu.

¹² S.W. BALICKI: *Wstęp*. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 8.

¹³ R. MATUSZEWSKI: *Sztorcem do świata*. W: IDEM: *Zapiski świadka epoki*. Warszawa 2004, s. 134. Ryszard Matuszewski podał tu najprawdopodobniej błędą

Podobnie, chociaż w stopniu dużo mniej krępującym niż w poprzednim przypadku, będzie czasami wyglądało spotkanie języka opowieści lat sześćdziesiątych z latami siedemdziesiątymi. Tutaj dopisała się już nie tylko historia, ale również – po opublikowaniu w 1965 roku fragmentów *Pamiętnika...*¹⁴, a potem *Monografii bibliograficznej* – świadomość niecenzuralności znacznej części życiorysu i literackiego dorobku poety.

Specyfikę języka poszczególnych *Wspomnień i esejów o Władysławie Broniewskim* ich redaktor Stanisław Witold Balicki tłumaczył jednak przede wszystkim „relacjami” osobistymi:

Kilka tekstów powstało jeszcze za jego życia, więc są ograniczone w wyborze faktów i sytuacji, powściągliwe w zanotowaniu charakterystycznych zachowań. Najwięcej wspominków, wierszy, krótkich szkiców napisano tuż po śmierci autora *Nadziei*. Są to emocjonalne epitafia, choć nie brak w nich bardzo realistycznych szczegółów i momentów, bo osobowość poety broniła się i broni jeszcze u tych, co go znali, przed zmarmurzeniem¹⁵.

Z dużym zrozumieniem odniósł się również Balicki do tych, którzy odmówili udziału w tomie i z nie mniejszym zrozumieniem – do

informację, ponieważ tomem przygotowywanym przez F. Lichodziejewską, w którym zamieszczony został wspomnieniowy artykuł, był: *Władysław Broniewski*. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1966. Tutaj artykuł ten zatytułowany został: *O Broniewskim trochę inaczej*, s. 308–313. Ten sam tekst publikowany w zbiorze: *„To ja – dąb”. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, opatrzonego tytułem: *O Broniewskim – gdy mieliśmy osiemnaście lat*, s. 91–96. W *Zapiskach świadka epoki* Matuszewski prostuje również nieścisłość „spotkania” z głosem Broniewskiego na wieczorze autorskim w 1934 roku: „[...] po latach dowiedziałem się, że wiersz ten czytał recytator, samego Broniewskiego na wieczorze nie było, mimo to ten mój szkic chyba wiernie oddaje atmosferę tamtego czasu...”.

¹⁴ Przed wydaniem książkowym w roku 1984 niewielkie fragmenty *Pamiętnika...* po raz pierwszy ukazały się w druku w trzech czasopismach: *Pamiętnik Władysława Broniewskiego 1918–1922*. „Polityka” 1965, nr 6 i nr 7; W. BRONIEWSKI: „Morze zjawisk”. Fragmenty „Pamiętnika”. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 3; Z „Pamiętnika” Władysława Broniewskiego. „Poezja” 1967, nr 5.

¹⁵ S.W. BALICKI: Wstęp. W: *„To ja – dąb”. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 8.

samej historii, wyrzucając z tomu jeden z kontrowersyjnych okresów życia bohatera i czyniąc to niejako z jego upoważnienia. Skoro,

po latach mówił ironicznie, że był to „nietakt historii” wobec niego, rewolucjonisty. Więc ten nietakt pomijają wspomnienia milczeniem¹⁶.

Chwyt retoryczny na pewno zasługuje na niezłą notę, ponieważ „przemycą” niecenzuralną informację w cenzuralny sposób. Jest niejako porozumiewawczym „puszczeniem oka” do czytelnika. Dodana kilka linijek dalej uwaga o „archiwach do czasu niedostępnych” czy cytata z „niedostępnego” w legalnym obiegu wydawniczym *Dziennika* Jana Lechonia i funkcjonującego w ten sam sposób wiersza Kazimierza Wierzyńskiego *Na śmierć Broniewskiego*¹⁷ są niemal „umówieniem się na grę”. Tylko z kim ta gra – no i o co? Gdyby miała się toczyć z cenzurą, pozostawienie śladów sprowadzałoby ryzyko zwrócenia uwagi urzędnika kontrolującego publikację. Gest za bardzo był demonstracyjny, za bardzo widoczny i zbyt teatralny. W ten sposób nie wskazywało się luki między wierszami, lecz się ją zagadywało. Gra prowadzona była bowiem nie z cenzorem, lecz z czytelnikiem, któremu pokazana została „biała plama” po to, żeby nie szukał następnych. Z kolei odniesienie się ze zrozumieniem do decyzji tych, którzy nie przyjęli zaproszenia do tomu, zawłaszczyło wszystkie niedomówienia. Po tak bowiem przemyczonej „informacji” nie sposób było zobaczyć tych, których do tomu w ogóle nie zaproszono. „Nietakt historii” odsunięty w czasie na „po latach” przestał być bezpośrednim pisaniem „na miejscu” poetyckim komentarzem do pobytu „w mamrze sowieckim”, co skrupulatnie odnotowała przywołana przez Balickiego kilka linijek dalej monografia Licho-

¹⁶ Ibidem, s. 9.

¹⁷ „To ja – dąb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 13. Wiersz, którym – według słów Balickiego – „Wierzyński zamknął swe porachunki z komunistycznym poetą”, przytoczony został z wykluczeniem czterech środkowych strof, tzn. blisko połowy wiersza. Por. K. WIERZYŃSKI: *Na śmierć Broniewskiego*. W: IDEM: *Kufer na plecach*. Paryż 1964, s. 88–89.

dziejewskiej¹⁸, a stał się towarzyskim żartem, który wielkodusznie autoryzował niedomówienie.

„Do czasu” i „po latach” poza retoryką nie znalazły w publikacji zastosowania. Co prawda wstęp deklarował, że wspomnienia „ukazują nawet błahostki”, ponieważ „każdy zewnętrzny drobiazg, odruch jest cenny”¹⁹, niemniej księga wspomnień nie miała mieć i nie miała charakteru ani ambicji publikacji naukowej. Trudno byłoby zatem kwestionować któreś z faktograficznych nieścisłości. Stąd i ewentualny zarzut, że wobec ówczesnego stanu wiedzy na temat biografii i twórczości Broniewskiego książka nie tylko nie powiedziała niczego nowego, ale nawet powiedziała mniej, mógłby się wydać mało uzasadniony.

Przeważająca część tekstów była zresztą już wcześniej opublikowana w czasopiśmie, a kilka zaledwie powstało specjalnie „na zaproszenie redaktora”. Jednakże nawet tym, które gdzie indziej zostały (często w dużym nakładzie) dopuszczone do druku, zdarzało się „zgubić” jakiś fragment. Tak się stało na przykład ze *Wspomnieniem przyjaźni* Jadwigi Stańczakowej, które ukazało się z okazji piętnastej rocznicy śmierci Broniewskiego w dużo krótszej wersji w „Kulturze”²⁰. Osobista opowieść przyniosła po raz pierwszy oficjalną informację o zamknięciu poety po śmierci córki w szpitalu psychiatrycznym. W książce jednak, żeby zatrzeć wrażenie kolejnego „nietaktu”, z tego samego fragmentu usunięto szczegół „umieszczenia w sanatorium”, nie zważając na to, że został on wydrukowany w gazecie:

[...] przyszli do mojego domu jacyś ludzie, wpakowali mnie brutalnie w kaftan bezpieczeństwa i zataszczyli do samochodu²¹.

¹⁸ Mowa tu o wierszu Broniewskiego *Rozmowa z Historią*, skąd „nietakt historii” (zmodyfikowanej w pisowni do małej litery) Balicki w swobodny sposób zacytował. Wiersz ten zdążył już wówczas wywołać lekkie zamieszanie – zob. przypis 3.

¹⁹ S.W. BALICKI: *Wstęp*. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 9.

²⁰ J. STAŃCZAKOWA: *Kartki wspomnień*. „Kultura” 1977, nr 8, s. 4.

²¹ J. STAŃCZAKOWA: *Wspomnienie przyjaźni*. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 171. Przykładów tego typu zabiegów można by podać więcej. Więzienie Broniewskiego było dla publicystyki PRL-u szczegól-

Nie jest zadaniem na teraz (choć to zadanie skądinąd ze wszech miar atrakcyjne) szczegółowa analiza języka księgi wspomnień o Broniewskim. Języka – nie języków, ponieważ poszczególne opowieści, pomimo różnych sygnatur, ani razu nie wchodzą z sobą w spór. Kontrowersyjność postaci została jedynie ubrana w wielość wersji:

Uważny czytelnik odnajdzie we wspomnianych relacjach warianty opowieści na ten sam temat. Może też pamięć przekazujących jej tok nieco zniekształciła, ale zachowane zostało, tu i tam, sedno sprawy czy konceptu. To przecież najważniejsze²².

Różna pamięć, wiele opowieści, ale „ten sam temat” i „sedno sprawy” – wielość zamiast różnicy i kostium wariantu w roli kontrowersji. Uciekając w uproszczenie sceniczno-akustycznej metafory, można by nawet powiedzieć, że dialog został umiejętnie zastąpiony duetem, a dyskusja – chórem.

nie drażliwym tematem. O przymusowym pobycie w Kościanie oficjalnie zaczęto mówić dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Epizod ten jest dosyć szczegółowo udokumentowany wspomnieniami Wandy Broniewskiej i wysyłanymi oficjalną drogą oraz nielegalnie przemycanymi ze szpitala listami poety do żony. Materiały te znajdują się w zbiorach Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka „Kościan”.

Broniewski traktował swój pobyt w Kościanie jak uwięzienie. Zresztą użytym we wspomnieniu słowem „sanatorium” w towarzyskim i rodzinnym słowniku określono więzienie lub areszt. Spośród czterech „więziennych” epizodów: obóz jeniecki dla legionistów w Szczypiornie, międzywojenny areszt centralny przy ul. Daniłowiczowskiej, najdłuższy pobyt zamarstynowsko-lubiankowski-saratowski i szpital w Kościanie, tylko drugi areszt był „taktowny” na tyle, że niektóre historie (lub: „Historie”) były do niego w niezręczny sposób dopasowywane. Zob. np. fragment dotyczący awantury między Markiem Hłaską a Broniewskim o *Słowo o Stalinie*: W. SOKORSKI: *Wspomnienia o Władku*. W: *„To ja – dąb”*. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 372. Według Sokorskiego poirytowany Broniewski „wrzeszczał do telefonu [...]. Kiedy siedziałem na Daniłowiczowskiej [...], Marek chodził pod stołem i nosił koszulę w zębach”. Faktycznie Hłasko urodził się przeszło dwa lata po aresztowaniu redakcji „Miesięcznika Literackiego”.

²² S.W. BALICKI: *Wstęp*. W: *„To ja – dąb”*. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 9.

Ocenzurowana księga *Wspomnień i esejów* nie była niecenzuralna, ale rozegrana retorycznie, całkiem zgrabnie taką zagrała. Za wystarczającą można zatem uznać konkluzję, że „wariantywność” wspomnień, która miała chronić poetę przed „zmarmurzeniem”, w żadnym wypadku nie zagrażała wizerunkowi Broniewskiego – uwikłanego w życiowe tragedie, kryzysy i słabości, ale niezłomnego i stałego w przekonaniach. Formuły „komunistyczny poeta”, „rewolucjonista” czy „poeta proletariatu” nie musiały zaczynać ani wzmacniać opowieści. Chociaż „Broniewski ciężko przeżywał procesy w Moskwie”, ani „na chwilę nie zwątpił”²³ – dokumentował niezachwiany światopogląd Włodzimierz Sokorski, w czym wtórował mu Leon Kruczkowski: „Nie zdarzyło mi się widzieć, żeby załamała się jego wiara w Sprawę”²⁴. Jeszcze na miesiąc przed śmiercią Jerzemu Putramentowi

Broniewski szeptał na ucho swoje stanowisko w różnych bieżących sprawach politycznych. Wbrew ówczesnym plotkom był nastawiony bardzo pozytywnie i nawet zdecydowanie²⁵.

Gdzieś tutaj chyba spełniłoby się przyciszenie, przemilczenie czy niedomówienie, które zaznaczyło „rysy” życia między „pominiętym nietaktem” a złamanym chorobą krtani głosem i zaufanym „szepem”. Frekwencja nie jest tu żadną odpowiedzią. Biografia jest bowiem „rysowana” na monolicie – rysy dodały mu charakteru, lecz nie naruszyły jednolitości. *Bios* jest bardziej statyczne od *graphos*, ponieważ bardziej od *graphos* nieżywe, co brzmi może nieco makabrycznie, ale zostało wstępnie zadeklarowane przez redaktora. Przecież „powstałe za jego życia teksty są ograniczone [...] i powściągliwe”.

Powtarzalność pełni najwyższej funkcję mnemotechniczną – przypomina to, co powiedziane wielokrotnie i co nie budzi wątpliwości.

²³ W. SOKORSKI: *Wspomnienia o Władku...*, s. 368.

²⁴ L. KRUCZKOWSKI: ***. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 267.

²⁵ J. PUTRAMENT: *Poeta, język, kraj*. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 289.

Nadużyta, trąciłaby już tautologią i mogłaby nawet zatrzeć wrażenie wielogłosu. Jeżeli języki rozmówców nie są różne, niewiele mają sobie do powiedzenia.

I gdzieś chyba tutaj mieściłby się podsumowujący wypowiedź o rewolucyjnym poecie zarzut Sandauera:

Ponieważ Broniewski od zarania swej twórczości reprezentował ideologię rewolucyjną, więc uznała go ona za statyczny monolit²⁶.

Fragmentaryczność i niekompletność nie miały tu żadnego znaczenia i nie były żadną przeszkodą. Zarzut, adresowany do ćwierć wieku starszej od książki wspomnień „naszej krytyki [...] dalekiej, aby to zrozumieć”, dotyczył niebezpiecznego utożsamienia się z Broniewskim, w którym krytyka zatraciła tożsamość rewolucyjną. Nasz poeta, podobnie jak „nasza krytyka”, powinien być tym, który nieustannie poddaje krytyce naszą tożsamość.

W 1990 roku Feliksa Lichodziejewska, rozpoczynając swój artykuł *O Broniewskim bez cenzury*, napisała:

Uczynienie z Broniewskiego czołowego poety reżimu wymagało odpowiednich zabiegów na jego życiu i twórczości, wyeliminowania wszystkiego, co nie pasowało do monolitycznego posągu sztandarowego wieszca PRL²⁷.

Dwa lata później tekst w rozszerzonej postaci został wydrukowany jako samodzielna broszura. Oprócz informacji dotyczących wojennych losów poety został opatrzony również krótkim wyborem wierszy,

których publikacja napotkała trudności ze strony różnych cenzur: sowieckiej, wojennej angielskiej i – najczęściej – powojennej polskiej²⁸.

²⁶ A. SANDAUER: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej...*, s. 200.

²⁷ F. LICHODZIEJEWSKA: *O Broniewskim bez cenzury*. „Polonistyka” 1990, nr 8, s. 396.

²⁸ F. LICHODZIEJEWSKA: *Broniewski bez cenzury 1939–1945*. Warszawa 1992, s. 61.

W niedługim czasie ukazało się kilka jeszcze artykułów, broszur i wyborów wierszy, których celem było wypełnienie luk w biografii i twórczości autora *Drzewa rozpaczającego*²⁹.

Pomysł publikacji pełnego nieocenzurowanego wydania dzieł Broniewskiego po raz pierwszy oficjalnie ogłosił Leszek Kołakowski na Zjeździe Literatów Polskich w 1965 roku³⁰. Jednak rok później autor wniosku „wszedł w poważny konflikt z władzą”, więc i jego edytorski pomysł nie miał szans się przyjąć. Jeszcze wyraźniej konieczność wykonania „pełnego, kompletnego, prezentującego poetę »prawdziwego«, ze wszystkimi zygzakami, jakie przytrafiły mu się w jego twórczej drodze”, zgłosił w trakcie konferencji „w dziesiątą rocznicę śmierci poety” Stanisław Barańczak. Tekst wystąpienia – na wszelki wypadek pozbawiony przypisów – ukazał się później na łamach „Odry”³¹. Referat, a potem artykuł nie do końca mówił o twórczości Broniewskiego i o jego biografii. Przedmiotem refleksji była „masowa kultura literacka”, która powodowała, że

poezja jego do odbiorcy nigdy nie dociera sama, w czystej i niefałszowanej postaci, bez krojeń i bez dodatków.

Z przeciwnego stanowiska Barańczak formułował wniosek, który mógłby obsłużyć również wypowiedź Sandauera:

²⁹ Z prac LICHODZIEJEWSKIEJ należałoby wymienić jeszcze: *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945*. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3; z innych: *Władysław Broniewski nie znany*. Wybór i wstęp J. KAJTOCH. Kraków 1992; *Władysław Broniewski, jakiego nie znacie...* Wybór T. KWIATKOWSKI. Poślowie P. KUNCEWICZ. Warszawa 1993; T. BUJNICKI: *Wiersze Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1992; W. BRONIEWSKI: *Wiersze*. Wybór i poślowie W. SMASZCZ. Białystok 1993; W. BRONIEWSKI: *Poezje 1923–1961*. Wybór opracował i szkicem o Poezcie poprzedził W. WOROSZYLSKI. Warszawa 1995. Szczegóły biografii Broniewskiego, a zwłaszcza jego lwowskiego epizodu związanego z prowokacją i aresztowaniem pojawiały się również jako wątek ogólnych opracowań.

³⁰ R. MATUSZEWSKI: *Sztorcem do świata...*, s. 114.

³¹ S. BARAŃCZAK: *Broniewski prawdziwy i Broniewski z akademii „ku czci”*. „Odra” 1976, nr 1. Przedruk pod tytułem: *W kręgu „akademii ku czci”: Poeta zamordowany*. W: IDEM: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paryż 1983.

[...] wniosek interpretacyjny może być tylko jeden: między poetą a społeczeństwem, ogółem odbiorców istnieje tylko i wyłącznie związek zgody³²

Rzecz jest o tyle intrygująca, że postulujący „niezafałszowaną kompletność” Barańczak przywołał nawet głoszący dezynwolturę wobec „emigracyjnej twórczości” artykuł Sandauera; do tego z wydania, w którym opuszczona została część poświęcona analizie *Słowa o Stalinie*.

W tym miejscu dałoby się nawet zaryzykować nieco przedwczesną konkluzję, która zamknęłaby się w paradoksie. Dopowiedziane w latach dziewięćdziesiątych szczegóły biografii i twórczości uzupełniły, ale w niewielkim stopniu zmodyfikowały heroiczny portret Broniewskiego. Znamiennym przykładem takiego stanu rzeczy jest krótki wstęp do wydanego w 2002 roku kolejnego zbioru wspomnień:

Obraz poety-rewolucjonisty utrwalił opublikowany w 1978 roku w Państwowym Instytucie Wydawniczym tom wspomnień i esejów *„To ja – dąb”*. Biorąc pod uwagę lata, w których powstały drukowane w nim teksty, musiały mieć [owe teksty – MT] jednoznaczną wymowę ideologiczną. Myślę, że z obecnych wspomnień wyłoni się inny Broniewski³³.

Nie mniej znamienny jest sam tytuł książki: *„Ja jestem kamień”*, w którym – podobnie jak w starszej publikacji – wykorzystany został „twardy” cytat wyrwany z wiersza Broniewskiego. Nie ma tu już takiej gry z czytelnikiem, jak poprzednio, ale w jakimś sensie nadal realizowana jest konwencja tomu opracowanego przez Balickiego. „Inny Broniewski” nie miał być aneksem do wiedzy dotychczasowej, ale nową propozycją Broniewskiego: „tragicznego i kontrowersyjnego”, trudnego, czasami zagubionego w rzeczywistości, nie zawsze dopasowanego do publicznej roli, w jakimś sensie nawet

³² S. BARAŃCZAK: *W kręgu „akademii ku czci”...*, s. 69. Podkr. – S. Barańczak.

³³ M. PRYZWAN: *Wstęp*. W: *„Ja jestem kamień”. Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*. Zebrała i oprac. M. PRYZWAN. Warszawa 2002, s. 11.

ubezwłasnowolnionego światopoglądowo, ale jednocześnie lojalnego, uczciwego i odważnego człowieka – w niewielkim stopniu poety, w jeszcze mniejszym – rewolucjonisty. „Inny”, „nieznany” czy „bez cenzury” nie oznaczały wcale „zaskakujący” czy „niespodziewany”. Opublikowanie w połowie lat osiemdziesiątych obszernego wyboru z *Pamiętnika 1918–1922*, a potem kolejnych partii korespondencji, wspomnień, relacji i esejów, aż do edycji czterotomowych *Poezji zebranych*, w znacznym stopniu tylko potwierdziło podejrzenia. Horyzont czytelniczych oczekiwań został zaprojektowany dużo wcześniej przerwana publikacją korespondencji z Halszką Kamocką, fragmentami *Pamiętnika...*, niemal niedostępną w kraju paryską publikacją *Wierszy wybranych* czy *Monografii bibliograficznej* Lichodziejewskiej, będącą w znaczącej części szczegółowym sprawozdaniem z publicznej nieznajomości „sztandarowego” poety PRL-u. I zapewne stało się tak, że uparte, wieloletnie niedopuszczanie do druku dużej części twórczości poety wytworzyło wokół niej aurę tajemniczości, a razem z nią wzbudziło przekonanie o politycznej kontrabandzie, jaką muszą zawierać muzealne archiwa, oraz przeświadczenie o odkryciu „prawdziwego” Broniewskiego w momencie upublicznienia całej twórczości. Stąd też paradoks, a raczej jego złudzenie. „Nieznany”, „bez cenzury” i „inny” stały się – zapewne niechcący – kolejnymi wariantami epitetu, ponieważ odkrywanie „wszystkiego” ograniczyło swą działalność do tego, „co nie pasowało do monolitycznego posągu”, i spowodowało, że suplementy do twórczości i biografii zaczęły na jakiś czas funkcjonować samodzielnie.

Nie jest moim zamiarem śledzenie recepcji Broniewskiego ani szczegółowa analiza jego legendy, ale jedynie konstatacja modyfikacji wizerunku poety. Odzierając Broniewskiego ze „sztandarowej posągowości”, zaczęto dokonywać przeformułowania jego polityczności. „Inny Broniewski”, chociaż ograniczony do „wszystkiego, co nie pasowało”, w pewnym sensie zaopatrzony został w nowy kostium komplikacji. Nie jest również moim zamiarem próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, który z kostiumów bliższy był rzeczywistości. Wiązałoby się to bowiem z zaangażowaniem w konflikt, który znalazłby uzasadnienie w dialektyce (o czym kiedy indziej), ale

mógłby zgubić rację retoryczną. Bo czyż biorąc udział w konflikcie, można by zamiast założenia brzmiącego: „Broniewski »prawdziwy« może być wszystkim, tylko nie monolitem”³⁴, zapytać: „cóż znaczy owo »wszystko«”, które nie jest na tyle pojemne, aby pomieścić w sobie „monolit”?

Paradoks polegałby bowiem na czym innym, a wyrastałby z pytania: czy Broniewski bez cenzury jest „prawdziwym” Broniewskim? Warto byłoby zauważyć, że świadomość ryzyka cenzury towarzyszyła Broniewskiemu całe życie. Można by również – nie wiem, czy należałoby – zapytać: w jakim stopniu „cenzuralność” była świadomością Broniewskiego? Można by w końcu zapytać legendy – ta miałaby najwięcej do powiedzenia i byłaby najbardziej wiarygodna. W wypowiedziach tych, którzy wspominali Broniewskiego, i tych, którzy upominali się o niego (a zdarzało się, że byli to ci sami czytelnicy), jednym z najistotniejszych motywów opowieści są represje, jakim poddawano twórczość autora *Drzewa rozpaczającego*. Epitetująca „pierwszego w czasie i w hierarchii poetę polskiego proletariatu” krytyka czasów PRL-u opowiadała o doświadczeniu prześladowania tekstów (zresztą nie tylko) z przyczyn politycznych przez Rzeczypospolitą międzywojenną. Druga strona w tym samym niemal momencie opowiadała o teraźniejszym doświadczeniu reglamentacji twórczości i biograficznych faktów poety. W tych opowieściach jednakże prześladowcami byli już „pierwsi w czasie” narratorzy – jeżeli uwierzyć Sandauerowi: z miłości, jeżeli Barańczakowi: z wyrachowania. Motywacja ma zresztą mniejsze znaczenie wobec konwencjonalnej (jeśli to dobre określenie) lektury rewolucyjnej poezji czy legendotwórczej „materializacji wierszy”³⁵. Upomnienie się o „wszystko” dotyczyło przede wszystkim poezji i poety „uwikłanego” w historię i politykę, w znacznie mniejszym stopniu – w zasadzie poza nauką o literaturze w ogóle – juveniliów

³⁴ S. BARAŃCZAK: *W kręgu „akademii ku czci”...*, s. 59.

³⁵ Określenia tego użyły „Wiadomości Literackie” (najprawdopodobniej sam Broniewski), opowiadając o „spotkaniu” wiersza *Szpiciel* z policyjnymi agentami podczas wieczoru autorskiego. Zob. [W. BRONIEWSKI]: *Poezja i policja, czyli materializacja wiersza*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 11. Więcej na ten temat w części piątej tej książki.

czy uwikłań prywatnych. Upominającym umknęło nawet, że autorką reglamentacji w znacznym stopniu była nie cenzura, lecz Wanda Broniewska, motywująca dokonywane wybory wcale nie politycznie. Udostępniony w obszernym wyborze kontrowersyjny *Pamiętnik...* kontrola publikacji naznaczyła ingerencją w siedmiu zaledwie miejscach³⁶. Zainteresowanie „wszystkim” jednych i drugich skupiało się głównie na „niedopasowanych” elementach i w ten sposób urzeczywistniało radowanie się, „pieśnią [...] / gniewną wydartą z gardła konfiskat” (*Łódź*, PZ II, s. 82)³⁷.

Nowatorstwo poety Władysława Broniewskiego to sprawa szczególna: to język poetycki, do którego weszły nowe pojęcia, nowe słowa, dotąd poezji polskiej nieznane: strajk, rewizja, policja, prokurator, towarzysz (partyjny), proletariat, szpicel, tajniak, etc., etc.³⁸

Tak diagnozował przedwojenną twórczość Broniewskiego Stanisław Ryszard Dobrowolski – statystyka, zwłaszcza uwikłana w „nietakty” i „niedopasowania”, nie jest żadną odpowiedzią. Toteż niejako na marginesie można odnotować uwagę, że niemal wszystkie „nowe słowa” dotyczą represji i poza drobnymi wyjątkami zdołałyby obsłużyć kolejną, być może „inną” rewolucję.

Szpicel, który w 1927 roku „zmaterializował” się na wieczorze poetyckim, w zamyśle autorskim „miał być metaforą ponurego, bez wyrazu, przesyconego lepką mgłą października”³⁹. Nieporozumie-

³⁶ W sumie cenzura zakwestionowała tekst, który mieści się w siedmiu liniijkach znormalizowanego maszynopisu.

³⁷ Wszystkie cytaty z wierszy Władysława Broniewskiego, jeśli nie są zaznaczone w inny sposób, pochodzą z wydania: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane*. Wydanie krytyczne. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 1–4. Płock–Toruń 1997. Zastosowany, po podanym kursywą tytule utworu, skrót PZ oznacza tytuł opracowania, rzymska cyfra – numer tomu, a arabska – stronę lokalizującą tekst.

³⁸ S.R. DOBROWOLSKI: *Szkice do portretu*. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 410.

³⁹ F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 88. Sprawa „materializacji wiersza” związanej m.in. ze *Szpiclem* omówiona została szerzej w części piątej poświęconej *Balladzie o placu Teatralnym*, głównie w rozdziale *Liryka bez maski*.

nie, które przerodziło się w porozumienie z czytelnikiem, to cały czas ten sam paradoks, którego główną przyczyną było (dalej jest) częstokroć powtarzane przeświadczenie o bezpośrednim i nierozdzielalnym związku „napisanego” i „przeżytego”. Założenie to jest charakterystyczne dla każdego rodzaju twórczości zaangażowanej, jednakże w przypadku Broniewskiego połączenie *bios* i *graphos* występuje w natężeniu szczególnym: dlatego, że stematyzowane, dlatego, że zrealizowane, i dlatego, że podejrzewane (odkrywane osobiście). Potwierdzonej po trzykroć (co najmniej) wiarygodności trudno nie zaufać – to między innymi ta budząca szacunek, szczerłość i uczciwość „skomplikowanego”, a zarazem „kontrowersyjnego” poety, którego „tragiczność” była konsekwencją stawiania czoła rzeczywistości. „U tego poety nigdy nie było strofy nie poświadczonej autentyczną prawdą wewnętrznego przeżycia”⁴⁰ – twierdził Matuszewski w 1961 roku; „[...] wprowadził do niej [poezji – MT] wszystkie elementy swojej biografii”⁴¹ – twierdził ten sam Matuszewski czterdzieści lat później. Wtórował mu Marian Czuchnowski, kiedy zauważał: „[...] dlatego właśnie, że jest lirykiem, odbijał jak klisza wszystko, co widział, czuł i przecierpiał”⁴²; Jan Śpiewak dopowiadał: „Jego pisarstwo odczuwałem zawsze jako swoistą spowiedź”⁴³; podobnie Jan Pilař, dla którego „wiersze pisane krwią człowieczą zawierają poselstwo”⁴⁴; Lesław M. Bartelski, zauważał: „[...] zdawać by się mogło, że istnieje jakaś jedność życia i twórczości”⁴⁵; Stanisław Ryszard Dobrowolski: „[...] jest w jego wierszach prawda [...], bo między jego życiem i twórczością [...] nie było najmniejszego nawet rozdzwiku”⁴⁶. Nie ina-

⁴⁰ R. MATUSZEWSKI: *O Broniewskim – trochę inaczej*. W: Władysław Broniewski..., s. 312.

⁴¹ R. MATUSZEWSKI: *Sztorcem do świata...*, 137.

⁴² M. CZUCHNOWSKI: *Płomienne pióro*. W: „To ja – dąb”. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim..., s. 99.

⁴³ J. ŚPIEWAK: *Mój portret Broniewskiego ...*, s. 327.

⁴⁴ J. PILAŘ: *Poeta – człowiek – przyjaciel*. W: „To ja – dąb”. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim..., s. 291.

⁴⁵ L.M. BARTELSKI: *Sąsiad sercu bliski*. W: „To ja – dąb”. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim..., s. 394.

⁴⁶ S.R. DOBROWOLSKI: *Szkice do portretu...*, s. 411.

czej twierdził Stanisław Wygodzki, kiedy pisał, że „w *Listopadach* wszystko jest prawdziwe, jakże prawdziwe”⁴⁷. Lichodziejewska mówiła o wierszach Broniewskiego, że „odbijają się jak w zwierciadle”⁴⁸, a Tadeusz Bujnicki konsekwentnie powtarzał w kolejnych publikacjach, że Broniewski „silnie związał swoje doświadczenie życiowe z poezją”⁴⁹, że powstawały „teksty jego – pod wpływem najróżnorodniejszych ciśnień zewnętrznych”⁵⁰, a przynajmniej że „wyrażają emocje”⁵¹. To tylko wybór, do tego, jak na możliwości materiałowe, wcale nie obszerne. Stąd wzięła się przyczyna i konsekwencja przekonania, że aby zrozumieć Broniewskiego, trzeba wpięrcz poznać i zrozumieć jego życie, wraz z wszelkimi komplikacjami – i na odwrót.

W kontrowersyjnym, ale dzięki temu interesującym studium, poświęconym rekonstrukcji poglądów politycznych Broniewskiego, Bohdan Urbankowski zanotował niedawno:

Oczywiście – wiersze poety nie redukują się do jego poglądu na świat i zaświaty, ale gdyby te poglądy były inne – wiersze też byłyby inne albo nie byłoby ich wcale. W przypadku Broniewskiego wiersze i światopogląd rymowały się od początku⁵².

Porzucam w tym miejscu polemikę z wnioskiem badacza, że „Broniewski nie został komunistą”⁵³, ponieważ znając prócz autora *Wiatraków* kilku innych komunistów, zachowuję świadomość problemu

⁴⁷ S. WYGODZKI: *Mój wiersz*. „Poglądy” 1963, nr 21, s. 15.

⁴⁸ F. LICHODZIEJEWSKA: *O Władysławie Broniewskim 1897–1962. Poradnik bibliograficzny*. Warszawa 1964, s. 9.

⁴⁹ T. BUJNICKI: *Władysław Broniewski*. Warszawa 1974, s. 5.

⁵⁰ T. BUJNICKI: *Pielgrzym i tułacz*. W: IDEM: *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*. Katowice 1978, s. 116.

⁵¹ T. BUJNICKI: *Wiersze Władysława Broniewskiego...*, s. 18.

⁵² B. URBANKOWSKI: *Broniewski w dwudziestolecie*. W: *Jestem księgą otwarta w przyszłość. Studia – Referaty – Materiały*. Płock 2007, s. 27.

⁵³ B. URBANKOWSKI: *Żołnierz i kochanek. Antynomie młodości Broniewskiego*. W: *„Wierszem kocham i wierszem cierpię”*. Studia – referaty – materiały. Płock 1998, s. 28.

ze zrekonstruowaniem ich jednoznacznych poglądów, nawet (a czasami: zwłaszcza) pomimo powtarzanych przez nich wielokrotnie politycznych deklaracji. Na swój sposób responsem mogłaby być chronologicznie bliższa *Trosce i pieśni* refleksja Jana Nepomucena Millera:

Komunizm wystąpił u nas i występuje nie tylko jako doktryna społeczna, lecz ze względu na położenie geograficzne kraju jako ośrodek ekspansji politycznej i kulturalnej Rosji. Co innego jest być komunistą we Francji, w Anglii, w Niemczech – a co innego w Polsce⁵⁴.

Ze szkicem Millera na poczekaniu rozprawiła się jednak współczesna mu krytyka, w tym kompetentny w zagadnieniu Andrzej Stawar⁵⁵, zatem trudno uznać przytoczoną uwagę autora *Zaraży w Grenadzie* za wyczerpującą problem.

Konkluzja dotycząca Broniewskiego – gdyby miała uwzględniać dylematy autorów przekonanych o jednolitości *bios i graphos* – brzmiałaby jeszcze bardziej ogólnie i ustalałaby z grubsza konsekwencję traktowania wiersza dokumentarnie, jako przyjmującą za trudną do pomyślenia (jeżeli w ogóle do pomyślenia) *Balladę o placu Teatralnym* bez kontekstu pierwszomajowych rozruchów w 1928 roku albo *No pasaran* bez odpowiedzi w postaci wojny w Hiszpanii, czy też *Bagnetu na broń* bez ultimatum Ribbentropa, wystąpienia ministra Becka i bezpośredniego zagrożenia hitlerowskim najazdem. Mechanizm ten zresztą zadziałał tak samo, gdy zauważyć, jak trudne do pomyślenia jest *Słowo o Stalinie*... ze Stalinem. Może warto byłoby wtedy jeszcze uzupełnić konkluzję uwagą, że w przypadku – jak to określił Karol Wiktor Zawodziński – „liryzmu osobliwego przeżycia”⁵⁶ postulat bliskiego związku „pisanego” z „przeżytym” nie był formułowany już tak jednoznacznie.

⁵⁴ J.N. MILLER: *Na gruzach Grenady. Szkice krytyczne*. Warszawa 1933, s. 126–127.

⁵⁵ Zob. A. STAWAR: *Zarażona Grenada i romantyczny Almanzor*. W: IDEM: *Szkice literackie. Wybór*. Warszawa 1957, s. 94.

⁵⁶ K.W. ZAWODZIŃSKI: *Poeta dziś aktualny*. W: IDEM: *Wśród poetów*. Kraków 1964, s. 416.

Konkluzja zabrzmiała jednak inaczej, ponieważ problem związku *bios i graphos* nie wynikał w przypadku Broniewskiego z ich jednolitości, bliskości i nierozzerwalności – wręcz przeciwnie, to znaczy: tak samo, tylko na odwrót.

Bolesław Rumiński, dziś zapomniany już całkowicie polityk PRL-u, wspominając *Jak zostałem komunistą*, opowiadał:

Moja przynależność do ZNMS trwała krótko. Było to wynikiem wątpliwości, jakie żywiłem co do metod i stylu pracy ZNMS na terenie akademickim, jak również rozczarowania, którego doświadczyłem, uczestnicząc w szeregach PPS w 1-majowej manifestacji w 1928 r. na placu Teatralnym.

Potem nastąpił opis wydarzeń – otwarcia ognia przez PPS-owską milicję do wchodzącej na plac kolejnej demonstracji komunistów – które zostały podsumowane w następujący sposób:

Niezdługo jednak podniosłem się i podobnie jak drudzy, zacząłem się rozglądać, co się dzieje na placu. Wbrew oczekiwaniom nie dostrzegłem policji. Na placu szalały grupy ludzi z bronią w rękę. Na ziemi leżeli zabici i ranni. Na moją uwagę, aby pomóc rannym, usłyszałem opryskliwą odpowiedź: to komuna! Zrozumiałem tragedię⁵⁷.

Być może to tylko zbieg okoliczności i rzeczywiście dramatyczne wydarzenia 1 maja 1928 roku zrobiły tak ogromne wrażenie na ich uczestnikach, chociaż nie w pełni potwierdzałyby to niemożność znalezienia innych szczegółowych ustaleń, wyjaśniających dokładnie, co się wówczas stało na placu Teatralnym⁵⁸. Ale gwałtowność

⁵⁷ B. RUMIŃSKI: *Jak zostałem komunistą*. W: Bolesław Rumiński *we wspomnieniach*. Red. W. WAŻNIEWSKI. Warszawa 1978, s. 23–24.

⁵⁸ Nie wiedzieć dlaczego, nawet w chętnie eksponujących wszelkie wątki martyrologiczne z okresu międzywojennego opracowaniach historii ruchu robotniczego czy opracowaniach dotyczących przede wszystkim Komunistycznej Partii Polski, na temat tego wydarzenia informacje formułowane były zdawkowo.

Szerzej na temat pierwszomajowych zająć w 1928 roku – w części piątej tej książki.

przemiany socjalisty w komunistę, będącej wynikiem swoistego oświecenia, do tego opatrzonej dokładną datą, może budzić podejrzenia. Bez kwestionowania faktu uczestniczenia Rumińskiego w tamtej demonstracji, bo żadnych nie ma podstaw, aby mu nie wierzyć, można się jednak zapytać o wybór scenerii owej spektakularnej przemiany, która rozpoczęła jego polityczny rodowód. Czy wybór miejsca był wynikiem faktycznego wstrząsu, czy wyborem miejsca znaczonego już przez historię, ale przede wszystkim poetycko-balladowo przez „pierwszego w czasie i hierarchii poetę polskiego proletariatu”? Rówieśnik Rumińskiego i jego organizacyjny kolega Włodzimierz Sokorski podpowiadali sposób czytania politycznego życiorysu:

Jeżeli sięgnąć myślą, jakie książki zaprowadziły nas do komunizmu, można wymieniać następujące pozycje: *Płomienie* Stanisława Brzozowskiego, *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego i *Wiatraki* oraz *Dymy nad miastem* Władysława Broniewskiego. Wszystko inne przychodziło później, razem z lekturą Marksa, Engelsa i Lenina⁵⁹.

W podobnym tonie wspominał swój – i nie tylko swój – rodowód polityczny Wiktor Kubar, kiedy twierdził:

Wielu było takich, których do ruchu robotniczego w niemałej mierze przywiodła jego poezja⁶⁰.

Feliksa Lichodziejewska mówiła:

Twórczość Broniewskiego była dla mego pokolenia elementarzem radykalizmu, a sam poeta i jego dramatyczny życiorys przykładem stałości zasad⁶¹.

⁵⁹ W. SOKORSKI: *Wspomnienia o Władku...*, s. 365.

⁶⁰ W. KUBAR: *Broniewski w więzieniach*. W: „*To ja – dqb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 105.

⁶¹ F. LICHODZIEJEWSKA: *Broniewski i jego archiwum*. W: „*To ja – dqb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 438. Bardzo podobnego określenia użył Matuszewski: „Poezja Broniewskiego była dla nas w każdym razie pierwszym podręcznikiem dziejów i pierwszym zbiorem zasad ruchu rewolu-

Najwyraźniej sprawę przedstawił jednak Ryszard Matuszewski:

Myślę, że ówcześni działacze komunistyczni, nawet ci, których wiara w utopię „nowego ustroju sprawiedliwości społecznej” miała najszlachetniejszy charakter, nie zawsze zdawali sobie sprawę, ile zawdzięczają poezji Broniewskiego, gdy chodzi o oddziaływanie na ówczesną radykalizującą młodzież. Trzeba bowiem powiedzieć wyraźnie, że przeciętny typ przedwojennego działacza komunistycznego to było zjawisko dla większości młodych ludzi w świeżo odzyskanej Polsce niepodległej raczej odstręczające przez swój dogmatyzm, sekciarstwo, doktrynerstwo⁶².

Nie trzeba zatem rozdzierać jednolitości *bios* i *graphos*. Wystarczy przestawić ustaloną przez językowy stereotyp hierarchię, w której rzeczywiste („przeżyte”) wyprzedza „napisane”⁶³. Zmienić – nie ustalić, ponieważ to nie dialektyka, ani nawet paradoks, lecz jedynie metaliterackość. „Związek zgody” czy „uśpienie rewolucyjnej czujności” mogły wynikać z próby wpasowania Broniewskiego w model rzeczywistości, ale równie dobrze – a nawet lepiej – wynikały z faktu, że rzeczywistość nieraz „modelowała” się poezją Broniewskiego. Pewnie w ten sposób należałoby rozumieć zdanie recenzenta *Troski i pieśni*, który wykrzykiwał: „Nie to, że jego wiersze są »rewolucyjne«; wiersze jego są rewolucją”⁶⁴. A można by dodać jeszcze „przyjaźnie poetyckie” Broniewskiego, a zwłaszcza metaliteracką deklarację:

cyjnego, wcześniejszym niż lewicowe czasopisma, broszury, niż Marks i »uczeni towarzysze«. R. MATUSZEWSKI: *O Broniewskim – trochę inaczej...*, s. 310–311.

⁶² R. MATUSZEWSKI: *Sztorcem do świata...*, s. 111.

⁶³ Sprawa ta wymaga osobnego i poważniejszego opracowania. Zbitka tworząca dzisiejszą nazwę „biografia” jest tworem najprawdopodobniej dziewiętnastowiecznym. Klasyczna greka w ogóle tego pojęcia nie знаła. *Bios* z założenia było życiem do opowiedzenia. W grece znaleźć można jednak *biologikos*, które znaczyło „mówić jak życie” lub „mówić, naśladując życie”, i odnosiło się do gry aktorskiej. Zob. *Thesaurus graece linguae, ab Henricus Stephanus constructus: post editionem anglicam novis additamentis auctum, ordineque alphabetico digestum tertio*. Ediderunt: C.B. HASE [et al.]. T. 1. Parisiis 1831–1865, s. 253–257.

⁶⁴ K.W. ZAWODZIŃSKI: *Liryka*. W: IDEM: *Wśród poetów...*, s. 316.

Poezja Majakowskiego zrobiła ze mnie poetę socjalistycznego. Wiersz *Poeta-robotnik* stał się moim programem życiowym i poetyckim, uzupełnił moją frontową jeszcze, powierzchowną lekcję marksizmu⁶⁵.

To dlatego „przeżyte” i „napisane” trzeba zamienić, ale nie można ich ustalić. Wpisem w *Pamiętniku...* i debiutanckim tomikiem poetyckim Broniewski mianował się przecież zadeklarowanym „Don Kichota przyjacielem”. Tutaj wszakże zaczyna się już inna opowieść.

⁶⁵ W. BRONIEWSKI: *[Autobiografia literacka]*. W: *Władysław Broniewski...*, s. 127.

Potrzeba nowego

31 grudnia 1922 roku Władysław Broniewski zanotował uwagę:

Majakowski, najważniejszy z tych wszystkich, pokazał mi nowe światy.

Epos. Rewolucja – jej apoteoza. Kult masy. Poezja walką. Przynależność społeczna poety. Nowe formy – vers-libre, łamana rytmika, rym asonansowy, potęga metafor, obrazowość, pozorny chaos w obrazowaniu, rola intuicji w dziele sztuki, przepaść dzieląca od naturalizmu, urbanizm...

Piszę to tak chaotycznie, jak przyswajałem sobie te wartości. Zbyt trudno by mi było wypisywać jakieś moje „credo”. Zmagam się jeszcze z wieloma rzeczami. Zacząłem pisać zupełnie inaczej niż dotychczas...⁶⁶

Zanim doszło do poetyckiego debiutu, minął jeszcze rok, jednak to już koniec *Pamiętnika...*, a Broniewski rzeczywiście zaczął pisać inaczej. Próba poszukiwania „tego samego” bohatera, czyli tego, który swój pierwszy wpis opatrzył datą wcześniejszą o cztery lata, skończyć by się musiała niepowodzeniem. Zadeklarowany „Don Kichota przyjaciel” nie tylko nie jest bohaterem stabilnym, ale – jeśli przyjąć *Pamiętnik...* za całość – właśnie niestabilność uczynił głównym tematem opowieści.

Pierwsze ustalenie poglądów zanotowane w październiku 1918 roku zostało natychmiast zaopatrzone uwagą:

⁶⁶ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922*. Wybór i przedślowie W. BRONIEWSKA. Oprac., wstęp i komentarz F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1984, s. 323.

Ulżyło mi, gdym sobie tak wypisał ten indywidualny katechizm – zastrzegam jednak (naturalnie przed samym sobą), że w życiu moim nigdy nie będę miał żadnych dogmatów i z chwilą, gdy zmienię zapatrywania powyższe, miejsce to zaznaczę czerwonym ołówkiem⁶⁷.

Próżno jednak szukać w rękopisie czerwonego ołówka, chociaż poglądy nadawały się do zakreslenia już w momencie ich wypisywania. „Dokumentowanie mojego credo metafizycznego” – jak określił Broniewski próbę ustalenia poglądów – było konsekwencją niezręczności pierwszych zdań *Pamiętnika*... i zarazem pierwszej światopoglądowej deklaracji. Język został od razu schwytyany na gorącym uczynku i poddany rewizji. Nie po to jednak, aby precyzyjniej dopasować „pojęcia”, ale żeby zademonstrować ich bezużyteczność. „Credo” nie było nawet wyznaniem niewiary. Postawiony w stan podejrzenia, język tracił wiarygodność i nie mógł wyznać żadnej deklaracji. „Dokumentuję”, ponieważ „boję się, żebym sam siebie nie posądził, czy we mnie nie siedzi kawałek katolika”. Zwielokrotniona strona zwrotna pozwala wymknąć się mówiącemu, który w zdaniu może pełnić jednocześnie funkcję ofiary, jak również sędziego i oskarżonego – do tego wzajemnie się podejrzewających. Wyznanie wygląda trochę jak zeznanie, a dokładniej – jak egzorcyzm, który ma z języka wypędzić „katolika”.

„Bóg”, „religia”, „dusza” czy „nieśmiertelność duszy – takie samo głupstwo”. Pobrzmiewa to bluźnierstwem, ale to tylko pozór:

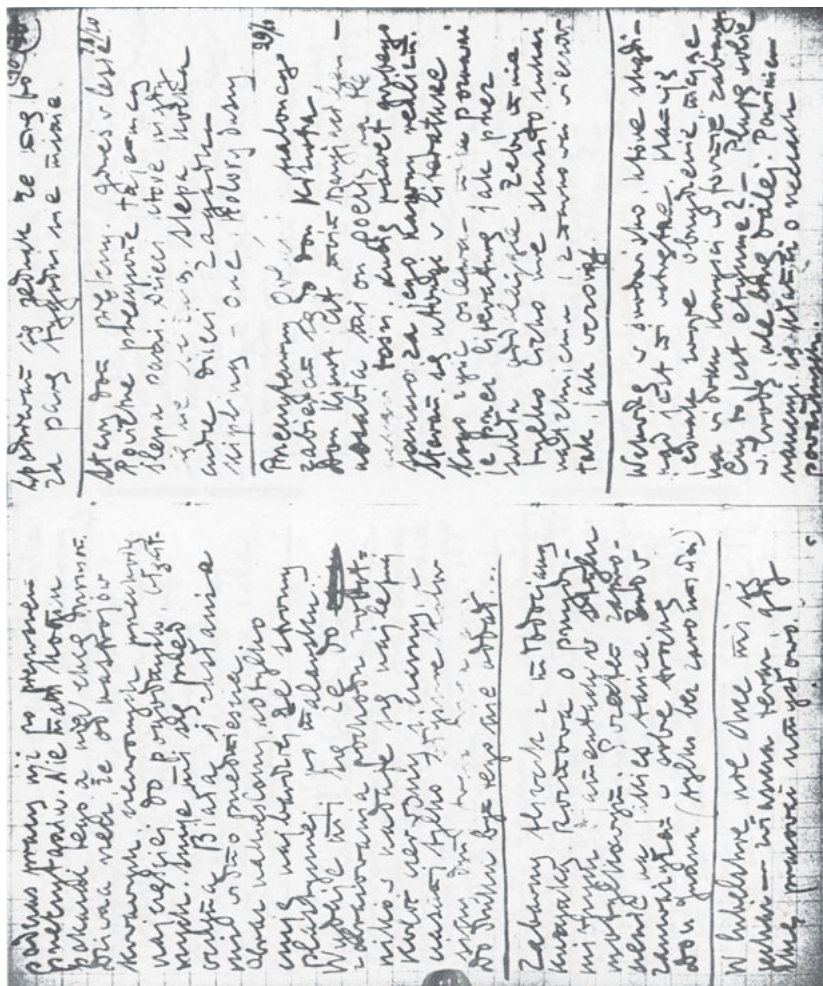
Śmietnik umysłowy, drzewo wiadomości dobrego i złego,
myśli moje i cudze, rzeczy głupie i poniekąd dobre, samoana-
liza i samokarykatura, małpie zwierciadło etc.

... A przede wszystkim swoboda koślawego stylu, koślawych
wierszy...⁶⁸

Sprawa nie jest zatem aż tak poważna. Czterokrotne wyparcie się mówi jedynie, w co nie wierzę i dlaczego nie wierzę. „Moja struktura

⁶⁷ Ibidem, s. 28.

⁶⁸ Ibidem, s. 27.



Fot. 1. „Don Kiszot jest moim przyjacielem” – fragment *Pamiętnika...*

umysłowa po prostu nie nadaje się do takich pojęć, jak: duch, bóstwo itd.”⁶⁹ Przekreślone „czerwonym ołówkiem” „credo metafizyczne” nie będzie mogło cokolwiek powiedzieć, ale będzie mówione. Z całego rytuału wyznania nie został żaden „dogmat” prócz „człowieka [...] jedynej rzeczywistości na świecie”. Zresztą nawet rytuał w tym miejscu brzmi nazbyt poważnie. Człowiek czyniący puste wyznanie, wystawia i pokazuje samemu sobie język – po prostu: „małpie zwierciadło”.

Myśli te kielkowały we mnie od lat kilku, jednak ugruntuwanie ich i usankcjonowanie we własnym przeświadczeniu zawdzięczam Kustroniowi. Nie we wszystkim jednak potrafię się z nim zgodzić – olśniewają mnie szczegóły pomyślane genialnie; nad niektórymi rzeczami stawiam znak zapytania⁷⁰.

Które z poglądów budziły zachwyt, a które dezaprobatę – tego Broniewski nie odnotował. Pojawiła się jedynie, wydobyta spod wykreślonych pojęć, parafraza pierwszego punktu sformułowanego przez Józefa Kustronia manifestu, dotyczącego „człowieka” i jego „nieśmiertelności tylko w skutkach swojego czynu”.

Rola Kustronia w *Pamiętniku...*, podobnie jak w kształtowaniu się „struktury umysłowej” Broniewskiego, jest bardzo ważna. Można by nawet zaryzykować założenie, że sam pomysł pisania „śmietnika umysłowego” był – może nawet bezpośrednim – efektem jakiejś jego inspiracji. Broniewski poznał Kustronia po wcieleniu do 4. pułku Legionów Polskich, w którym pełnił on funkcję dowódcy kompanii. Przede wszystkim jednak był jednym z głównych autorytetów, do którego parokrotnie uciekał się po radę lub inspirację, rozwianie lub zasianie wątpliwości. Zważywszy jednocześnie, że Kustroń postulował krytyczny stosunek do wszystkich poglądów, których efektem miało być „tworzenie ideałów samemu w sobie”, można nawet powiedzieć, że stanowił autorytet – zgodnie z wytycznymi – do zakwestionowania i przez to niekwestionowany.

⁶⁹ Ibidem, s. 28.

⁷⁰ Ibidem.

Federalistą, w myśl opublikowanego przez Kustronia *Manifestu*, Broniewski nigdy nie został. W całkowitym pomieszaniu myśli, jakie towarzyszyło zamieszaniu politycznemu, będącemu wynikiem przejmowania w listopadzie 1918 roku w Warszawie władzy, mógł jednak zanotować:

Kustroniowi wiele zawdzięczam: rozjaśnił mi on szalenie horyzonty społeczne, tak że jestem zadeklarowanym socjalistą⁷¹.

Socjalizm (bycie socjalistą) jest pojęciem bardzo obszernym, które określa lewicowe poglądy, ale ich nie precyzuje. W autorytecie bowiem zbiega się kilka funkcji: teoretyka ruchu społecznego, nauczyciela (krytycznego przewodnika po sobie samym) i oficera legionowego. W gruncie rzeczy chodzi bardziej o to, co Broniewski rozumiał jako „ideologię strzelecką”, niż o skupione na sobie doprecyzowywanie światopoglądu. Na przejmowanie władzy w Warszawie patrzy jak na rewolucję – kłopotliwą, ponieważ nie doprowadziła do konfrontacji, lecz rozmyła w „legalności”. Sprawę w sensie „tymczasowym” załatwił 11 listopada przyjazd Piłsudskiego: „Teraz chociaż wiadomo, czego się trzymać...”⁷².

Tydzień później jednak Broniewski planuje już wyjazd do Krakowa i zameldowanie się u Kustronia. Jest to bowiem jakiś rodzaj ucieczki od „dążenia Komendanta do zniwelowania antagonizmów pośród »wojskowych polskich«”. „Szukam więc swoich...” – komentował decyzję, podyktowaną obawą, że niepiłsudczykowski „były »Wehrmacht« [...] stanie się w przyszłości »białą gwardią«”⁷³. Problemem staje się zupełnie nierewolucyjny, bo bezdyskusyjny charakter autorytetu Piłsudskiego, w którym zagubiony w politycznym zamieszaniu bezdogmatyzm znajduje „ustalenie”, z jednej strony dające gwarancję „nietykalności”, ale z drugiej strony uniemożliwiające przekreślenie dogmatu. W gruncie rzeczy bowiem Kustroń i Piłsudski mówią tym samym językiem, tyle że język Kustronia można kwestionować.

⁷¹ Ibidem, s. 44.

⁷² Ibidem, s. 45.

⁷³ Ibidem, s. 48.

Niestabilność bohatera *Pamiętnika*... wynika między innymi stąd, że rzadziej artykułuje swoje poglądy, niż poddaje je obróbce. Często, gdyby nie ta obróbka, nie wiadomo byłoby, czy w ogóle ma jakieś poglądy. To, co myśli, wynika przede wszystkim z tego, jak myśli, a to dlatego, że bezdogmatyzm może być wyłącznie efektem nieustannego kwestionowania dogmatu. Bez nieustannego ruchu i bez niestabilności bezdogmatyzm spowodowałby natychmiast poczucie zagubienia między doktrynami albo poczucie pustki.

Kiedy pół roku od pierwszego zapisu w *Pamiętniku*... Broniewski spotkał się ze swoim mentorem, opisał to zdarzenie następująco:

Droga wiodła przez Kraków, gdzie pragnąłem zobaczyć się z Kustroniem, aby on znów, jak przed dwoma laty, rozbudził we mnie szalone twórcze wątpliwości.

Tak się stało.

Usłyszałem szereg nieodpartych, druzgocących twierdzeń; one pozwoliły mi zrozumieć, jakim śmiesznym niczym jestem z całym moim nędznym arsenałem przygodnych myśli. I znów jak przed dwoma laty, zacząłem od początku uczyć się abecadła o człowieku, rodzinie, narodzie, wszechświecie⁷⁴.

Nie potrzeba szczególnej wnikliwości, żeby wyczytać z notatki, co się wtedy stało. Broniewski najprawdopodobniej wdał się z Kustroniem w jakąś burzliwą dyskusję, z której wyszedł całkowicie pokonany. Sytuacja mogłaby być upokarzająca i taką by była, gdyby bohater *Pamiętnika*... zaangażował się w awanturę z przeciwnikiem, jednak w tym wypadku spór odbył się z mentorem i przyjacielem. Zresztą Broniewski, który wielokrotnie z wrogami się rozprawiał, klócił się wyłącznie z przyjaciółmi – o czym będzie jeszcze mowa.

Usłyszane w dyskusji „nieodparte, druzgocące stwierdzenia” w sprawozdaniu nie zostały potraktowane jako godne zapamiętania i odnotowania. Broniewski bowiem przyjechał nie tyle po naukę, ile... po nauczkę. W dyskusję nie wdał się po to, żeby przekonywać czy doskonalić swoje racje, ale po to, żeby nie mieć racji, a dokład-

⁷⁴ Ibidem, s. 102–103.

niej: po to, aby się jej pozbyć, w jakimś sensie się oczyścić i zacząć od nowa.

Z zapisu wynika, że dwa lata wcześniej zabieg okazał się skuteczny. Dawało to pewnie jakąś obietnicę i gwarancję powodzenia. Jednak w zapisie opatrzonym datą o pięć dni późniejszą Broniewski notował już:

W Warszawie wrócił nastrój przytłaczający mnie zawsze:
nudy i pustki. [...]

Trafiają się chwile takie „wyzwalające” jak ta w Krakowie
[...] – później nie mogę myśleć znów, znów przestaję czuć, znów
tonę w błocie...⁷⁵

Gwarancja czy obietnica okazała się pułapką – niedostrzeżonym w porę dogmatem. „Uczenie się” nie zaczęło się od nowa, ale ponownie, czyli po staremu. Niczego nie odkryło, ponieważ nie miało nic do odkrycia. Poza tym trudno byłoby i o mobilizację, bo jak można, mając w perspektywie nadzieję ewentualnej repetycji, potraktować teraźniejszość zupełnie serio. Rewolucji nie sposób przerwać, a tym bardziej nie sposób powtórzyć⁷⁶.

Półtora roku później, to jest dokładnie na półmetku czasu historycznego, który obejmuje *Pamiętnik...*, Broniewski nie popełnił już tego błędu (co nie znaczy, że nie popełnił go nigdy). Tłumacząc, dlaczego nie spotkał się ponownie z Kustroniem, zdemaskował jednocześnie pułapkę bezdogmatyczności:

[...] nie chciałem dać narzucić sobie jakiegoś systemu, doktryny. On, głosząc zasadę tworzenia ideałów samemu w sobie, mimowolnie narzucał otoczeniu swoje doktryny.

⁷⁵ Ibidem, s. 105.

⁷⁶ „Czas człowieka rewolucji? Oto następne pytanie. Rewolucja będąc zerwaniem ciągłości historycznej, sama jednak trwa w czasie i nowy czas zapoczątkowuje. »Poza-czasowości« rewolucji, jej odwołaniu do wieczności towarzyszy fakt, że możliwa jest tylko w społeczeństwach »historycznych«, »gorących« wedle znanego określenia Lévi-Straussa. Paradoksalność przeżycia czasu w rewolucji znajduje się u podstaw swoistej fenomenologii rewolucji”. M. JANION: „Cześć i dynamit”. *Literatura a rewolucja*. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. M. JANION. Warszawa 1971, s. 21.

A ja nie chcę mieć w życiu jakiegoś ideowego „przydziału”. Jeszcze bardziej jednak nie chcę utonąć w oportunizmie⁷⁷.

Gdyby któryś z fragmentów miał upoważnić do użycia „czerwonego ołówka”, to byłby najprawdopodobniej ten fragment. Zasada bezdogmatowości została zdemaskowana jako dogmat, niemniej „zaznaczanie” wątpliwego miejsca trąciło „oportunizmem”.

Korekta i powtarzanie „od początku” znakomicie sprawdziłyby się jako metody służące samodoskonaleniu, jednak niestabilna i dynamiczna „struktura umysłowa po prostu nie nadawała się do takich pojęć”. Należało ją ponownie oczyścić, ale tym razem nie opierając się na nowej metodologii. Zamiast chłodnego racjonalizmu autoanalizy i refleksji – zastosowanie znajdzie temperatura przekraczająca próg wrzenia, odmianę zastąpi przemiana:

Ja jednak chcę jeszcze czas jakiś „wyparować”. Chcę nabrać ostatecznego przesytu i wtedy dokonać metamorfozy. Dziś niezdolny jestem do myślenia, dziś jestem kretynek. Wiem, czuję to, że stan ten jest przejściowy, że brak myśli, brak ideału przewodniego, stan obecny nie może trwać długo, że musi nastąpić gwałtowny radykalny przełom⁷⁸.

Warto może dodać, że w jakimś sensie jest to komentarz do niechęci spotkania się z Kustroniem, zanotowany miesiąc przed odkryciem pułapki bezdogmatyczności i miesiąc po ostatnim spotkaniu, które skwitowane zostało lakonicznie i niemal lekceważąco:

Widziałem się z Kustroniem. On stoi nadal na tym samym stanowisku. Radzi mi, abym wszelkie wnioski ze siebie wysnuwał⁷⁹.

⁷⁷ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 215.

⁷⁸ Ibidem, s. 212.

⁷⁹ Ibidem, s. 210.

Z kolei spotkanie z mentorem mieściłoby się jakoś w kontekście poprzedzającej je o trzy tygodnie notatki, będącej efektem podpisanego właśnie zawieszenia broni:

Mam wrażenie, że moja służba wojskowa ma się ku końcowi – jest więc chwila przełomowa w moim życiu: muszę się zdecydować, co dalej robić⁸⁰.

Skala przeżycia musiała wyznaczać temperaturę wyparowywania. Na pewno było co odreagowywać. Dokładniejsza analiza, uwzględniająca historyczną wiedzę o ówczesnych wydarzeniach, pozwoliłaby wyczytać więcej, niż odnotował *Pamiętnik...*: skonfrontować gwałtowność długotrwałych pierwszoliniowych doświadczeń, kiedy jeden dzień denerwował (s. 204), a „trzy dni stania w miejscu wywoływało »chandrę«” (s. 202), nie mniej gwałtownie przerwanych zawartym rozejmem z wyrachowaniem równoległych rokowań politycznych⁸¹. Gdyby oczekiwana przemiana miała dokonać się w wyniku rozczarowania, poczucia krzywdy lub wielkiej pretensji, mogłaby znaleźć jakiś natychmiastowy i bardziej spektakularny charakter. Broniewski nie obraża się, nie kieruje pod adresem swych legionowych autorytetów ani towarzyszy broni („Dziwne, że aż tylu jeszcze żyje.” – s. 209) żadnych ciężkich zarzutów, które wymagałyby zerwania relacji. Niekiedy z sentymentem wspomina entuzjazm „sprzed siedmiu, ośmiu lat”.

Do „nowych światów” Majakowskiego miną jeszcze dokładnie dwa lata. Zresztą poglądy na rewolucję proletariacką i Rosję Radziecką w tym momencie na pewno nie kierowały jeszcze szukającego inspiracji wzroku na Wschód. Zaledwie w lipcu zanotował:

Sowdepja wyteżyła wszystkie swoje siły przeciw Polsce;
hordy wielkorusów, półdzikich Baszkirów, Chińczyków wałą

⁸⁰ Ibidem, s. 207.

⁸¹ „Przygnębiło wszystkich wzięcie Wilna, Lidy – i te rokowania pokojowe. Wilno bezwzględnie powinno być odebrane”. – s. 180. W opublikowanym w 1984 roku wyborze, z *Pamiętnika...* usunięte zostały fragmenty, w których Broniewski opisuje swą reakcję po zakończeniu działań wojennych.

na nas pod hasłem „Śmierć Polsce”. Kilka lat temu brzmiało to: „Śmierć buntowniczej Polsce” – dzisiaj dosłownie przeczytałem w jednym z bolszewickich świątek: „Śmierć pańskiej Polsce”! Treść ani trochę się nie zmieniła. Jest to walka dwu nacji – walka ognia z wodą – walka idei narodowości z zaborczością – wszystko jedno, czy pod hasłem „Zjednoczenia słowiańszczyzny” czy „zjednoczenia proletariatu”⁸².

Bohater *Pamiętnika*... ma jednak świadomość, że zamiast naprawiać dotychczasowy świat lub życie, trzeba szukać nowego świata lub życia. Zamiast „credo” (a może właśnie jako „credo”) sformułował Broniewski coś w rodzaju dość ogólnej i wielowątkowej (jeśli tak można powiedzieć) listy pragnień. Dalej jest mowa o tym, czego nie ma, i o tym, kim nie jest, jednakże tym razem nie działał już mechanizm „pustoszącej” korekty, lecz wyczekiwanie metamorfozy, „dokumentacja” miejsca pustego, gotowego do natychmiastowego zagospodarowania.

Znaleźć ideę, która by mnie odmłodziła, wzięła całego, kazałaby mi życie jako tło traktować, która by mnie pchnęła do poświęceń, do walki. Jak przed laty siedmiu, ośmiu.

Znaleźć kobietę, którą bym pokochał, naprawdę pokochał... Bo ja właściwie, znając romanse, nie znam jeszcze miłości.

Znaleźć w sobie moc twórczą, coś, co pozwoliłoby mi stać się „nieśmiertelnym – w skutkach swojego czynu”⁸³.

Deklaracja może nie jest szczególnie oryginalna, raczej na swój sposób dziwaczna. Chwilę po niej nastąpi rozbrojenie bezdogmatycznej pułapki i „pożegnanie” z Kustroniem, a następnie powtórzone trzykrotnie zaklęcie rozpoczynające się od czasownika „chcę”, tym razem jednak zadeklarowanego estetycznie. Gdyby wypowiedź podporządkować perswazji, zaczęłaby pobrzmiwać trochę pretensjonalną śmiałością erotycznego anonsu, perwersyjnego, gdyż irra-

⁸² W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik*. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka XXXIV, s. 179.

⁸³ Ibidem, s. 214.

cyjnego – i na odwrót. Oferta namiętnego i gotowego na wszystko aktywisty – kochanka-poety, formułowana jest na przekór ekonomicznemu stereotypowi, który regulowałby zaangażowanie pytaniem „za co”, lub przynajmniej usiłował obdarzyć nim konkretny obiekt. Bohater *Pamiętnika*... roznamiętnia się, nie adresując swych uczuć, zatem pomimo braku przyczyny, a zarazem roznamiętnia się właśnie z powodu braku przyczyny. Tak rozumiane – jako skupione na samym sobie – emocje dałyby się zdiagnozować jako pycha. Tu wygodne mogłoby się okazać przywołane za René Girardem Stendhalskie rozróżnienie „namiętności” i „pychy”⁸⁴ – i na razie niech załatwi sprawę.

Teraz istotniejsza wydaje się ucieczka od legitymującego pustkę (nie chcę powiedzieć: epitetującego), upowszechniającego ogólnością zaimka. Trzykrotne zakłęcie pragnienia nie miało na celu doprecyzowania szczegółów, ale określenie całości. Trzykrotność (jak salwa) jest (jednoznaczna) retorycznie kompletna – zwłaszcza w kontekście „credo”, w którym dwukrotność mogłaby pozostawić złudzenie dylematu, a czterokrotność (i więcej) nużyłaby już litanią (nuda – *spleen*, a nie rytuał). Oczywiście – retoryka ma za zadanie upewnić, a nie przekonać: to Broniewski czeka na uwiedzenie, a nie uwodzi.

Jestem chorągiewką na dachu – do życia potrzeba mi wiatru. Niechże tym wiatrem będzie jakaś wielka idea, jakieś ukochanie, wariatwo wreszcie – byle nie ten spokój i pustka.

Wszystko, co zrobiłem w życiu, jeżeli zrobiłem cośkolwiek, zawdzięczam jakimś przypadkowym, zewnętrznym impulsom: tajne organizacje za czasów gimnazjalnych, Legiony, kilka przekreślanych ustawicznie wierszy... I nic – żadnego zadowolenia, spokoju... Potrzebuję bezwzględnej nowości i zmiany, potrzebuję, aby wciąż coś się działo, stawało – nic przeżytego mnie nie zadowalnia [*sic!*]⁸⁵.

⁸⁴ R. GIRARD: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Przeł. K. Kot. Warszawa 2001, s. 23–27.

⁸⁵ *Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kencbokiem*. Oprac. F. Lichodziejevska. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 189.

Oczekiwanie nowości nie oznacza jeszcze jej nadejścia. Od „chwili przełomowej” do zacytowanych właśnie słów minęły dwa lata. „Jakaś idea”, chociaż zaopatrzona w zaimiek nieokreślony, nie jest wszak jakąkolwiek ideą, podobnie zresztą (nawet tak samo) jak „bezwzględna nowość”. Pomimo desperacji Broniewski w pewnym sensie pozostaje cały czas wybredny. Całkowitą nowością mogłaby się dla byłego strzelca okazać oferta konserwatywnego światopoglądu. A jednak – nowość to bezwzględność zmiany, całkowicie wykluczająca prawicową bezwzględność trwałości. Nieznośny bezruch nie znajdzie już satysfakcji w pozornie dynamicznej „samoanalizie” z początku *Pamiętnika*... Perfekcjonizm może nie stopniowo, ale bardzo konsekwentnie przechodzi w radykalizm. Gdyby na ówczesnym rynku politycznym (światopoglądowym) dało się znaleźć inną ofertę radykalnej lewicy, być może to ona znalazłaby uznanie Broniewskiego. Możliwe nawet, że *Pamiętnik*... kończyłby się szybciej, w okolicach 29 czerwca 1920 roku, kiedy Broniewski

bolszewikom [...], nędznym fanatykom, spóźnionym rycerzom krzyżowym (fałszowanym w dodatku)⁸⁶

przeciwstawiał zdanie:

I wracam znów do poglądów, że ludzkość naprzód pójdzie tylko po drodze anarchizmu⁸⁷.

Tutaj poza „gdyby” wyjść się już nie da – innej oferty brak. Spotkanie Broniewskiego z komunizmem ma w sobie coś z uwiedzenia – to nie przeszłość odpycha, ale przyszłość pociąga. „Teoretycznie bliżej byłem komunizmu, praktycznie bliżej PPS” – stwierdził na ostatniej

⁸⁶ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik*..., s. 176.

⁸⁷ Ibidem, s. 183. Temat anarchizmu podjął Broniewski także w korespondencji z Witoldem Wandruskim w połowie lat dwudziestych – *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 1. Warszawa 1981, s. 118–122. Śladem tych zainteresowań jeszcze w latach trzydziestych był drukowany w „Miesięczniku Literackim” i później w *Trosce i pieśni wiersz Bakunin*.

stronie *Pamiętnika*...⁸⁸ Na pierwszy rzut oka deklaracja świadczy o ściślejszym związku z socjalistami. Niemniej „praktyczność” już się wyczerpała. Szukając „jakieś idei”, Broniewski opowiada się po stronie teorii. „Nic przeżytego nie zadowalnia” – nawet terażniejszość.

W nowości bezwzględnej i bezwzględnej zmianie koniec i początek staną się zresztą kategoriami umownymi, niezbędnymi najwyższej w autoanalizie. W życiu lub do życia (precyzja nie jest już istotna) potrzebny będzie inny rodzaj terażniejszości: dzisiaj polega na odczuwaniu terażniejszości przed czasem, stanowiąc swoisty falstart, który nie poddaje się stereotypowi następstw, jednak nie całkiem irracjonalnie, ponieważ zdoła znaleźć dosłowny porządek w metafizyce.

Intensywności doświadczeniu nie dostarczy projekt. Dzisiaj, które nie myślałoby, że jest jutrem, to znaczy takie, które zatrzymałoby się w terażniejszości, oddałoby przyszłości całą energię i całą rację istnienia. Ta metafizyka dzisiaj, mówiąc inaczej, to założenie, że dzisiaj jest przede mną, a mówiąc jeszcze inaczej: „[...] zacząłem pisać zupełnie inaczej niż dotychczas” (s. 323).

Pamiętnik... się skończył i musiał się skończyć, ponieważ – pomimo zaklinania go tytułem (notabene nigdy przez Broniewskiego niezapisanym) – był dziennikiem, to znaczy gatunkiem „do zatrzymania w czasie”. Pamiętnik prawdziwy (mimo że to bardzo zły epitet), chociaż bliżej spraw ostatecznych, byłby pisany przynajmniej z perspektywy przyszłej wobec opisywanych zdarzeń.

Czas pisany pójdzie swoją drogą. *Pamiętnik*..., który otwierało „dokumentowanie metafizycznego »credo«”, kończy stwierdzenie: „[...] zbyt trudno by mi było wypisywać jakieś swoje »credo«.” (s. 323). Rzeczywistość rozpięła się bowiem metaliteracko: na spotkaniach z „grupką literatów z »Nowej Sztuki«” (zdemaskowanych przez *Snobizm i postęp* Stefana Żeromskiego) „skorzystałem dużo [...] poznałem nową poezję rosyjską [...]. Majakowski [...] pokazał mi nowe światy”. Upraszczając: poeci pokazali mi poetę, który pokazał mi świat, dzięki czemu „zacząłem pisać”.

⁸⁸ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 324.

Ostatnie dwa miesiące dały wiele politycznych wypadków: ustąpienie Piłsudskiego, „faszyzm”, morderstwo Narutowicza. Przypuszczałem, że wypadki pójdą dalej⁸⁹.

Czas historyczny *Pamiętnika*... nie ma już znaczenia, został więc na koniec zatrzymany i nie „poszedł dalej”. Lepszej pointy na zakończenie napisać się nie dało. „Dokumentować metafizyki” nie sposób, ponieważ metafizyka się dzieje. Nie napiszę „credo”, bo „zacząłem pisać zupełnie inaczej”. Nie ma „miejsca”, które należałoby „naznaczyć” – „czerwony ołówek” na wszystko...

⁸⁹ Ibidem, s. 323–324.

Pochwała bałaganu

(nazwy są nieistotne)

R. Barthes⁹⁰

Prośba o kłopot

W komentarzu edytorskim do *Słowa o Stalinie* Feliksa Lichodziejewskiego zamieściła następującą uwagę:

Pierwszy wiersz Broniewskiego poświęcony żyjącemu przywódcy politycznemu. Powstał w ciągu trzech dni 10–12 grudnia 1949 [...], na jednym rauszu alkoholowym, jak powiedział mi Broniewski, w atmosferze kultu dla Stalina szerzonego przez wszystkie środki masowego przekazu, a szczególnie nasilonego w końcu 1949 r. z powodu siedemdziesiątej rocznicy urodzin wodza państwa radzieckiego przypadającej 27 grudnia⁹¹.

Forma komentarza dotyczącego genezy powstania najbardziej kontrowersyjnego i wstydliwego wiersza autora *Nadziei* ma oryginalną postać i trudno byłoby podobnej szukać w jakichkolwiek notach edytorskich opatrujących teksty innych autorów. Można do takiej postaci komentarza mieć nieco zastrzeżeń, jednak nie sposób mu ująć autentyczności i szczerzej wiarygodności. Zwłaszcza

⁹⁰ R. BARTHES: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przeł. W. BŁOŃSKA. W: *Narratologia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2004, s. 28.

⁹¹ W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 3, s. 372.

drugie zdanie – dziwne i przydługie – wyraźnie wymknęło się nie tylko edytorce, lecz również korektorowi, w związku z czym nie do końca wyjaśniło, czy pozyskana bezpośrednio od autora informacja dotyczyła trzydniowego „rauszu”, czy też dotyczyć miała „atmosfery kultu”. Przywołane w dalszej części komentarza dane bibliograficzne, mające udokumentować literacki rytuał świętowania urodzin Stalina, wyglądają jednak na tyle nieefektywnie, że nie są w stanie konkurować z atrakcyjniejszą poetycko-pijacką anegdotą.

Powiedzmy jednak od razu, że sprawa szczegółowego ustalenia przyczyny powołującej jubileuszowy poemat do istnienia, podobnie zresztą jak sprawa jego ewentualnych skutków, nie miała większego znaczenia, ponieważ Lichodziejewska nie objaśniała, lecz usprawiedliwiała lub – mówiąc bardziej obrazowo – rozmywała alkoholem komentarz do *Słowa o Stalinie* po to, aby odebrać mu genezę. Komentując tekst „rauszem”, przede wszystkim informowała czytelnika o chwilowej niepoczytalności jego autora. Pijaństwo, co prawda, niesie w sobie możliwość zgorszenia jego świadków lub ofiar, niemniej uwalnia od zarzutu premedytacji lub podejrzeń o nią. Cokolwiek stało się na „rauszu”, stało się niechcący, a zamroczony alkoholem tekst nie będzie wymagał wyjaśnień.

Opowiadając o szczególnym początku i sugerując przypadkowe narodziny kontrowersyjnego poematu, komentarz edytorski niejako uprzedzał dalsze wyrachowane losy utworu. Podanie pełnego spisu treści, demaskującego wszystkich współuczestników antologii, w której po raz pierwszy został wydrukowany wiersz, a wcześniej wyliczenie uwzględnionych w Polskiej Bibliografii Literackiej i jednoczesnych podobnych publikacji innych autorów określały synchroniczny porządek, w jakim pojawił się poemat, ale zarazem ustalały swoistą współodpowiedzialność za podjęcie kontrowersyjnego tematu. Nigdy wcześniej i nigdy później Lichodziejewska nie wymieniła tak skrupulatnie autorów współtworzących razem z Broniewskim antologię, nie mówiąc o tytułach ich wierszy⁹². Nawet w uwagach do tak istotnej publikacji jak trzyosobowy

⁹² Na przykład *Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego, robotnika i generała*, bezpośrednio poprzedzająca w edycji *Słowo o Stalinie*,

biuletyn poetycki *Trzy salwy* uwzględnione zostały jedynie nazwiska współautorów⁹³.

Jeżeli jednak przypadek (lub jakiś jego stopień) decydowałby o powstaniu *Słowa...*, jego dalsze losy nie zostały powierzone przypadkowi. Debiutujący w antologii *Strofy o Stalinie*⁹⁴ poemat wielokrotnie przedrukowywała prasa, niedługo doczekał się również osobnego wydania, a po roku – nawet muzycznej adaptacji⁹⁵. W korespondencji Broniewskiego z córką Anką, przebywającą w roku 1950 na zagranicznym stypendium, znaleźć można sporo wątków świadczących o starannym śledzeniu losów utworu, między innymi uwagi dotyczące przekazania Paulowi Eluardowi i przygotowania do publikacji francuskiego przekładu poematu. Można też znaleźć informację o solidnym zaangażowaniu Broniewskiego w przedpremierowe próby skomponowanej do słów poematu kantaty⁹⁶. Nieprzypadko-

zaopatrzona została zaledwie w tytuł zbioru *Poematy o generale Świerczewskim*. Na temat obecności wierszy Broniewskiego w antologiach zob. J. SMULSKI: *Miejsce Broniewskiego w socrealistycznych antologiach*. W: *Broniewski...*, s. 177–186.

⁹³ W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 1, s. 293–294.

⁹⁴ *Strofy o Stalinie. Wiersze poetów polskich*. Warszawa 1949, s. 7–13.

⁹⁵ Zob. F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 342; *Słowo o Stalinie: kantata na chór męski, alt (lub baryton) solo oraz orkiestrę symfoniczną*. Głosy chórowe ALFRED GRADSTEIN do słów WŁADYSŁAWA BRONIEWSKIEGO. Kraków 1953. Na temat socrealistycznych kantat, w tym również do *Słowa o Stalinie*, zob. W. MALINOWSKI: *Socrealizm? Cóż to właściwie było? (Przyczynek do historii sacrum w sztuce)*. „De Musica 2” 2001.

⁹⁶ W korespondencji Broniewskiego z córką pomiędzy 2 kwietnia 1950 roku a 29 lutego 1952 roku *Słowo o Stalinie* pojawia się wielokrotnie, a sposób wyrażania się o nim świadczy o dużej wadze, jaką do tego utworu przywiązywali korespondenci. Zob. Paryż, 21 listopada 1950 roku: „Skoro już o *Słowie o Stalinie* mowa, to: z Eluardem mówiłam zaraz po przyjeździe. Wg niego możliwości wydania tego oddzielnie – ze względu na obecną sytuację polit. we Francji – nie ma. Ma natomiast wyjść niedługo zbiorek wierszy polskich poetów współczesnych – właśnie ze *Słowem o Stalinie* (w wygładzonym przez Eluarda przekładzie) na czołowym miejscu. Miał się do Ciebie zwrócić oficjalnie w tej sprawie Attachet Kulturalny Ambasady albo BIP, ale na wszelki wypadek – znając Twój wstręt do oficjalnej korespondencji, postanowili załatwić to również za moim pośrednictwem. Napisz mi więc, jakie wiersze chciałbyś dać do tej antologii? Zaznaczam, że ma to być antologia polskiej poezji powojennej i że to, czy jest francuski przekład tych wierszy, nie ma znaczenia, bo oni mają tu dobrych tłumaczy. Bardzo Cię proszę – nie zapomnij

wość dalszych losów potwierdzi jednocześnie fakt, że poemat został w latach 1950–1955 włączony przez Broniewskiego do wszystkich wydań zbiorowych jego wierszy. Co więcej – z ogromną niechęcią zgodził się na usunięcie tekstu poematu z przygotowywanego w 1956 roku dla Państwowego Instytutu Wydawniczego zbioru. Redagującą tę książkę Irena Szymańska wspominała później:

Dowiedziałam się o rewelacjach Chruszczowa na XX Zjeździe KPZR. Zadzwoiłam do Broniewskiego i spytałam, czy zrezygnuje w tym tomie z *Słowa o Stalinie*? Takiego wybuchu hysterii nie spodziewałam się. Nie przypuszczałam, że Broniewski jest zdolny do takiej wściekłości. „To mój najpiękniejszy wiersz. Nie usunę go za żadne skarby!”. Powiedziałam wtedy: „Władek, posłuchaj dla czego”. „Niczego nie chcę słuchać!” – trzasnął słuchawką. Nazajutrz relacje Chruszczowa dotarły także do niego. Zadzwoił przygnębiony i smutny, bo rzeczywiście uważał *Słowo o Stalinie* za dobry wiersz. I był to wiersz dobry, niezależnie od tematu. „Widzę, że nie ma rady. Usunąć ten wiersz”⁹⁷.

Nawet jeśli rozmyta alkoholem zostałyaby geneza wiersza, trudno nie zauważyć jego późniejszej kariery. Nawet jeżeli wiersz powstał niechęć, samo zachowanie tekstu i późniejsza jego publikacja zatarłyby pierwotną niechęć. Można się również spodziewać – a niektórzy krytycy i pamiętnikarze gotowi byliby poprzeć taką teorię – że Broniewski uległ oficjalnemu zachwytowi nad swoim, być może nawet pierwotnie niechcianym poematem. Tylko – po pierwsze: jak zweryfikować ten zachwyt, i – po drugie: jakie (i czy w ogóle) to ma znaczenie?

Początek i kontynuacja wstydliwego utworu zdają się nie mieścić w polu zainteresowań badaczki. W *Twórczości Władysława Broniewskiego* niemal z bibliograficzną satysfakcją odnotowała „dane

mi o tym napisać, bo inaczej głowę mi tutaj urwą”. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka: Listy do Anki z różnych lat.

Broniewski również do Anki pisał z Warszawy 22 listopada 1951 roku, tłumacząc nieobecność na urodzinach (zwyczajowo przestrzeganych) bardzo ważną przyczyną, jaką były operowe próby kantaty według *Słowa o Stalinie*.

⁹⁷ I. SZYMAŃSKA: *Miał duszę hazardzisty*. W: „Ja jestem kamień”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim...*, s. 243.

Składnicy Księgarskiej” o niewyczerpaniu nakładu dwóch osobnych wydań *Słowa o Stalinie*⁹⁸. Komentarz Lichodziejewskiej nie wynikał z próby odpowiedzi na pytanie, jakie efekty lub jakie konsekwencje spowodował stalinowski panegiryk, ale wynikał z próby zrozumienia i wyjaśnienia prowokowanego pytaniem: dlaczego? A dokładniej: jak to się mogło stać?; czy też: jak możliwy był taki wiersz Broniewskiego? Zresztą w zadawaniu takiego pytania nie była Lichodziejewska osamotniona.

„Jak pogodzić tego rodzaju postawę ze *Słowem o Stalinie*?” – pytał Lesław M. Bartelski w poświęconych poecie wspomnieniach, i to pytał dwukrotnie. Najpierw – puentując opowieść o lwowskiej prowokacji i godnym zachowaniu poety przed aresztowaniem i po jego aresztowaniu przez NKWD w 1940 roku. Drugi raz – komentując niekompletność powojennych krajowych wydań *Bagnetu na broń* i *Drzewa rozpaczające*⁹⁹.

Niemal identyczne pytanie towarzyszyło wspomnieniom Marka Hłaski, w których znalazło się również miejsce dla epizodu, jakim było sekretarzowanie i pomoc w przygotowaniu wyboru wierszy Broniewskiego.

Dziwny był to pijak [...]. Żał mi go; zamęczyli go ludzie i na pewno męczyli go przez całe życie. I był dziwakiem: kapitan legionów, kawaler orderu *Virtuti Militari* był dumny, że zdobył ten order walcząc przeciw bolszewikom, którym się kłaniał czapką do ziemi. Więzień Stalina kiedy zapytawszy mnie co o nim sądzę usłyszał, że trudno mi go sądzić, ponieważ boję się bandytów przed którymi nie ma gdzie uciec – dostał ataku furii który mógł skończyć się dla mnie tragicznie¹⁰⁰.

Nie inaczej dziwił się możliwości powstania poematu redaktor naczelny „Wiadomości Literackich”, w których pracował Broniewski jako sekretarz i jedyny etatowy pracownik redakcji przez więk-

⁹⁸ F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 341.

⁹⁹ L.M. BARTELSKI: „*Drzewo rozpaczające*”. W: „*Ja jestem kamień*”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim...*, s. 41–43.

¹⁰⁰ M. HŁASKO: *Piękni dwudziestoletni*. Paryż 1987, s. 49–50. (W cytacji zachowana została oryginalna interpunkcja).

szość swojego międzywojennego piętnastolecia. Po latach, w poświęconej autorowi *Komuny Paryskiej* sylwie Mieczysław Grydzewski wspominał:

Na Stalinie poznał się dość wcześnie i kiedy w kwietniu 1934 spotkał się w jedynej wówczas staroświeckiej kawiarence moskiewskiej „Savoy” z przybyłym wówczas do Moskwy po wydaniu numeru sowieckiego redaktorem „Wiadomości Literackich”, postponował „wodza” w tak nieparlamentarnych wyrażeniach, że redaktor, lękliwy z natury, rozglądał się w przerażeniu na wszystkie strony.
[...]

Ten antystalinowski wybuch Broniewskiego, masakra komunistów polskich w Rosji, także Hempla, o którym tak serdecznie pisał w wierszu *Magnitogorsk albo rozmowa z Janem*, późniejsze przejścia osobiste poety – wszystko to sprawia, że niezrozumiałe stają się powody, którymi kierował się Broniewski, produkując w roku 1949 *Słowo o Stalinie*¹⁰¹.

Żaden z trzech pytających – a to przecież tylko wybór – nie znalazł odpowiedzi. Nie o odpowiedź jednak chodziło. Rozwiązanie, chociaż nie było oczywiste, mieściło się w samym pytaniu, na które nie dało się odpowiedzieć. Postawienie kwestii nie zostało podyktowane chęcią zrozumienia, ale miało opowiedzieć wątpliwość. Zestawienie w jednym logicznym szeregu wykluczających się elementów ogłaszało logiczny błąd działania (możliwą niemożliwość), a mówiąc dokładniej: demonstrowało jedynie bezsilność rozumowania wobec nierozumnego postępu poety. Ten brak odpowiedzi – właśnie on – lepiej niż kiedykolwiek indziej wyposażył w znak swoistą nieodpowiedzialność poety.

¹⁰¹ M. GRYDZEWSKI: *Silva rerum. Teksty z lat 1947–1969*. Wybór J.B. WÓJCIK. Gorzów Wielkopolski 1994, s. 335–336.

Kiedy wszystko znaczy „wszystko”

Komentarz Lichodziejewskiej, podobnie jak przywołane wspomnienia, mieści się w najbardziej rozpowszechnionym modelu lektury twórczości Broniewskiego. Szczera i autentyczna poezja pozostawała w nierozdzielalnym związku z pozaliteracką rzeczywistością. Bezpośredniość i uczciwość zawartych w poezji poglądów nie podlegała wątpliwości, co nie oznaczało w żadnym wypadku bolesnego uproszczenia czy próby nadania twórczości i poecie jednolitego monolitycznego charakteru. Wręcz przeciwnie – uwikłana w relacje ze skomplikowaną rzeczywistością, poezja odpowiadała również w sposób niejednolity. Dlatego najwłaściwsza lektura twórczości autora *Wiatraków* powinna była dążyć do zrekonstruowania i skompletowania skomplikowanej, pełnej „pęknięć” i „zygzaków” całości. I w tym miejscu znowu powinno paść Foucaultowskie pytanie: „[...] lecz cóż znaczy owo »wszystko«?”.

Słowo o Stalinie stanowi szczególne dla „wszystkiego” wyzwanie. Gdybyż był to tylko problem edytorski. Sprawa nie dotyczyła jednak możliwości czy chęci publikowania tekstu. Zwątpienie czytelników i przyjaciół Broniewskiego nie odnosiło się do drukowania kontrowersyjnego poematu, ale kontestowało samo jego zaistnienie. Nikt nie pytał Broniewskiego, jak mógł coś takiego upublicznić, lecz jak mógł coś takiego napisać. W tym sensie i z podobnego dylematu wyrastający komentarz Lichodziejewskiej musiał być nietypowy. Oto edytorskie „wszystko” – w imię kompletności – narysowało co prawda „zygzak” i spowodowało „pęknięcie”, lecz zarazem obnażyło niezdolność bycia „wszystkim”. „Wszystko” nie ma być jednak wszystkim, ale tylko „znaczyć »wszystko«”. Wyjaśniając wiersz z roku 1949, tekstolog tłumaczył go z perspektywy lat dziewięćdziesiątych, kiedy okazało się, że jeden tekst, do tego jeden z najpopularniejszych, w różnych momentach zaczął mówić wieloma głosami. Napisany przypadkiem (być może) panegiryk tuż po powstaniu budził entuzjazm i zachwycił (nie wszystkich); kilka lat później ten sam wiersz wywoływał niechęć, a pół wieku później gotów był wywołać oburzenie. Nie zmienił się z natury swej statyczny tekst,

ale zmieniła się rzeczywistość. Zadaniem edytorki stało się ogarnąć „wszystko”, nie zrywając zarazem biograficznego związku pomiędzy wierszem i rzeczywistością.

Przywołana w komentarzu bibliograficzna statystyka („ogłoszono kilkadziesiąt publikacji poświęconych Stalinowi”) zaprezentowała konwencję, na której tle poemat Broniewskiego niczym się nie wyróżniał. Pojedynczy głos włączony został do chóru, dzięki czemu kłopotliwy temat uległ w jakimś stopniu neutralizacji. Co więcej – powstały rzekomo po pijanemu tekst nie musiał już tracić na jakości. Lichodziejewskiej chodziło jednak o coś innego. Komentując tekst, zupełnie pominęła kwestię jego jakości – w tym wypadku nie należało to do obowiązków edytora i jest całkowicie zrozumiałe. Jednak powołując się na pijacką anegdotę, Lichodziejewska zakwestionowała autorską poczytalność i niejako ubezwłasnowolniła poetę. Dzięki temu wydrukowany wiersz nadal pozostał wierszem – podobno (jak chciała Szymańska) nawet niezłym – niemniej zakwestionowany został jego autograf. Uwierzytelniająca sygnatura zwyczajowo stawiana jest na koniec lub po zakończeniu pisania. Jeśli jednak zawierzyć językowemu stereotypowi, autorskiego podpisu należałoby szukać przed lub pod tekstem. Sformułowany w piśmie komunikat rozdziela i odsuwa w czasie nadawanie oraz odbiór i to ten właśnie dystans stał się odpowiedzialny za niebezpieczeństwo spotkania wiersza z 1949 roku z czytelnikiem z czasów późniejszych niż rok 1956. Lichodziejewska nie udzielała jednak czytelnikowi wyjaśnień, powołując się na dystans i „śląd nieobecności”, ale uznała, że momentem inskrypcyjnie obecnym był tylko czas autografu (podpisu), i na ten właśnie moment edytorka wyłączyła Broniewskiego z rzeczywistości – ustaliła jego chwilową nieobecność w świecie. Nad-podpisany wiersz będzie można czytać, analizować, a nawet interpretować, ale nie sposób będzie już mu uwierzyć.

Problem zakwestionowania prawa do istnienia nie był oczywiście ontologiczny, lecz retoryczny i – dopóki miał ambicję ustalania prawdy – pozostawał również problemem etycznym. To Ryszard Matuszewski zanotował uwagę, że był Broniewski poetą, u którego „nie było strofy nie poświadczonej autentyczną prawdą wewnątrz-

nego przeżycia”¹⁰². Niewielu krytyków nie podpisałoby się pod podobną uwagą i chociaż każdy swoją sygnaturą, jednak niewielu z mniejszą niż Matuszewski mocą. Opatrzona tautologicznym epitetem „prawda” służyła za większy niż zwykle nominal. „Autentyczna prawda” była przecież etycznie prawdziwsza, a retorycznie – bardziej od zwyczajnej prawdopodobna. Pozostawiona bez epitetu, prawda miała zdolność „poświadczenia przeżycia”, lecz podwójona i wzmocniona epitetem zyskiwała (przekonującą) siłę przeświadczenia.

Chwytem, który w takiej sytuacji okazywał się skuteczny, było sięgnięcie do źródła, to znaczy do rozmowy, która równocześnie i bezpośrednio przekraczała „wpisany” w tekst dystans. Zdarzało się z niego korzystać krytykom, zdarzało również edytorce, kiedy przy okazji *Słowa o Stalinie* wtrąciła głęboko nietekstologiczne zdanie: „[...] jak powiedział mi Broniewski”. Niewielkie w takiej sytuacji miało znaczenie, czy przekazana informacja była wiarygodna. W taki czy inny sposób prawda została zawarta w języku. Jakaś prawda wpisana była w panegiryk i jakąś prawdę „powiedział Broniewski”. Jednak dla czytelników lub rozmówców, przekonanych o nierozzerwalnym związku poezji z „przeżyciem”, rzeczywisty Broniewski nie tylko mówił rzeczywistość, ale wręcz był rzeczywistością, która mówi. Strofa – naprawdę nieważne jaka – została poświadczona przeżyciem, wiersz otrzymał przypis (dopowiedzenie), a prawda – tautologiczny epitet. Wszystko znaczy (staje się) „wszystko” („wszystkim”), ponieważ przesunięta do przypisu (dopowiedzenia) rzeczywistość nie szuka poświadczenia w strofie (żadnej rzeczywistości nigdy nie było to potrzebne), ale ma za zadanie „poświadczać autentyczność”. Mówiąc najprościej: nie szuka siebie w rzeczywistości, ale szuka rzeczywistości w sobie. Autoryzacja staje się autentyzacją.

Robienie do wierszy Broniewskiego przypisów (dopowiedzeń) z rzeczywistości nie było niczym wyjątkowym, zwłaszcza kiedy dotyczyło kontrowersyjnego wiersza. Stąd pochodził przywołujący rozmowę z poetą przypis Sandauera do poświęconego *Balladzie*

¹⁰² R. MATUSZEWSKI: *O Broniewskim – trochę inaczej...*, s. 312.

o *placu Teatralnym* fragmentu artykułu. Dzięki niemu możliwe stało się dopowiedzenie historyczno-politycznego kontekstu, który co prawda niewiele wyjaśnił, ale pozwolił zamknąć (domknąć) refleksję nad „najbardziej zagadkowym utworem”¹⁰³. Powołanie się na prywatną rozmowę dało badaczowi tak silną legitymację, że jedynym sposobem nawiązania z nim polemiki mogło – czy musiało nawet – być przywołanie innej rozmowy. Kiedy dziesięć lat po wystąpieniu Sandauera, w poświęconym *Balladzie o placu Teatralnym* artykule Grzegorz Lasota zganił poprzednika za „wniosków do końca niewyprowadzanie”, ripostą dla rozmowy z Broniewskim była inna rozmowa z Broniewskim¹⁰⁴. Logika nakazałaby uznać jedną z informacji za fałszywą. Różnice były zasadnicze, ponieważ dotyczyły między innymi precyzyjnej daty historycznych wydarzeń. Szczerość logiki (zacierzewanionych adwersarzy) zapomniała jednak szczerości *logeo*, które pamiętało jeszcze autentyczność chwili, w której zostało wypowiedziane. Kłopot nie wynikał zatem z kwestii, czy Broniewski skłamał. Zawsze, kiedy mówił, mówił „prawdę autentyczną”, prawdę jak najbardziej prawdopodobną. Problem wynikał jedynie stąd, że Broniewski, zdaje się, nie wszystkim mówił to samo. A już zupełnie inną kwestią pozostaje to, co kto w wypowiedzi usłyszał.

Nie ma tutaj żadnej sofistyki. Jest co najwyżej niestereotypowa szczerość „wszystkiego”. *Słowo o Stalinie* było szczere lub nie-szczere „(nazwy są nieistotne)”, zupełnie inaczej w roku 1949, a inaczej siedem lat później. Jednak nawet w zatrzymanym po przełomie 1956 roku momencie, kiedy Broniewski szczerze wstydził się swego poematu, inaczej wstydził się przed Jerzym Giedroyciem (czy: dla Giedroycia), gdy podczas paryskiego pobytu pytał: „Panie Jerzy, czy pan mi poda rękę?”¹⁰⁵, na pewno inaczej – przed radykalną w komu-

¹⁰³ A. SANDAUER: *Od romantyzmu do poezji rewolucyjnej...*, s. 182.

¹⁰⁴ G. LASOTA: *Ballada o placu Teatralnym*. „Kultura” 1964, nr 6, s. 8. *Balladzie o placu Teatralnym* poświęcona jest osobna, piąta część książki. Tam również zamieszczona została obszerniejsza wypowiedź na temat problemów związanych z ustaleniem genezy wiersza.

¹⁰⁵ J. GIEDROYC: *Bardzo go lubiłem*. W: „Ja jestem kamień”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim ...*, s. 113.

nistycznych poglądach Janiną Broniewską, jeszcze inaczej – przed Szymańską, Lichodziejewską czy innymi. Wstyd z natury swej ma skłonności do tautologii¹⁰⁶. Można najwyżej się zastanawiać, czy warto jeszcze dzisiaj brać ten wstyd przed siebie.

„Kieliszek czystej”

Wykorzystany przez Lichodziejewską chwyt był jednak ryzykowny. Ciągająca się już od przedwojnia alkoholowa legenda Broniewskiego – zresztą poetycko autoryzowana przez głównego jej bohatera – sugerowała jeśli nie konwencjonalność, to przynajmniej niewyjątkowość pijackiej genezy i – sprowokowana zastosowaniem przy okazji wstydliwego poematu – mogłaby oczekiwać zaopatrzenia w podobne komentarze innych tekstów. Gdyby rachunek miał się zgadzać, komentarz edytorski powinien dopisać alkoholowe menu do genezy znacznej części wierszy. A gdyby uwierzyć zamykającym piętnastolecie międzywojenne Broniewskiego „pijackim” wierszom i potraktować je w sposób autotematyczny, wówczas zawarty w tytule *Poeta i trzeźwi* koncept (dotyczący również bohatera *Baru „Pod Zdechłym Psem”*) mocą synonimu gotów byłby określić całą poetycką twórczość.

Warto jeszcze przypomnieć, że legenda nie zawsze miała ponury charakter opowieści o „Broniewskim, pewnie już zapitym do ostatecznego upodlenia, wyrzekającym się wszędzie polskiej poezji na rzecz pism Lenina”¹⁰⁷, i zdolna była dodać kolorytu postaci, a przy okazji jego twórczości. Anna Kowalska, charakteryzując w swym *Dzienniku* uczestników lwowskiego Kongresu w Obronie Kultury, na którym recytowane przez poetę wiersze, a szczególnie podchwycone

¹⁰⁶ Problem ten omówiony został bardziej szczegółowo w M. TRAMER: *Jak się wstydzić. (Impresja metakrytyczna)*. W: *Intymność wyrażona*. Red. M. KISIEL, M. TRAMER. Katowice 2006, s. 23–25.

¹⁰⁷ J. LECHOŃ: *Dziennik*. T. 1. Warszawa 1992, s. 192.

i dopowiedziane przez publiczność *Zagłębie Dąbrowskie*, zrobiły furorę, zanotowała bardzo przychylną uwagę: „Broniewski: świetny po pijanemu, przytupuje, kiedy się śmieje. Na trzeźwo odległy, grzeczny”¹⁰⁸. Aleksander Wat był od Kowalskiej mniej przychylny, ale za to bardziej precyzyjny:

To wszystko był Broniewski. Przy jakimś prostactwie intelektualnym. Bo intelektualistą nie był, chociaż znowu nie przesadzajmy, bo on między trzecim a piątym kieliszkiem miał czasami świetny dowcip intelektualny, bardzo cienki, ale tylko między. Zależy, w jakich czasach, czasem między drugim a czwartym, a czasem między trzecim i piątym, zależnie od rozalkoholizowania¹⁰⁹.

Jeżeli Wat mówił prawdę, to edytorska skrupulatność powinna jeszcze dopełnić notę informacją o ilości kieliszków, od jakiej należało liczyć poświęcony Stalinowi poemat. „Rausz”, o którym mówiła Lichodziejewska, nie oznaczał przekraczającego obliczalną granicę całkowitego zamroczenia, ale zaledwie stan „podniecenia” lub „odurzenia”. Na poziomie komunikacji prowokowałyby najdosłowniej tłumaczony: „szum” – to znaczy zakłócenie lub co najwyżej zniekształcenie przekazu, ale nie jego zerwanie. Według Kowalskiej alkohol miał w przypadku Broniewskiego właściwości socjalizacyjne i odprężające. Według Wata, utrzymany na właściwym poziomie dwóch do czterech kieliszków, alkohol miał wręcz właściwość porównywalną z olśnieniem lub natchnieniem. Dla genezy jakiegokolwiek wiersza, którego powstaniu towarzyszył „rausz”, ustalenie skali odurzenia nabierało zatem kapitalnego znaczenia. Takie wyjaśnienie nie znalazło jednak zastosowania, ponieważ nie o nie chodziło.

Nierozzerwalny związek łączący poezję z „autentyczną prawdą” nie podlegał dyskusji. Każda litera znajdowała swoją przyczynę w pozaliterackiej rzeczywistości. Alkoholizm był autentycznym problemem,

¹⁰⁸ A. KOWALSKA: *Dzienniki 1927–1969*. Warszawa 2008, s. 34.

¹⁰⁹ A. WAT: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. MIŁOSZ. Do druku przygotowała L. CIOŁKOSZOWA. Cz. 1. Warszawa 1990, s. 29–30.

jednakże jak zbadać zawartość alkoholu w konkretnym wypowiedzianym wierszu? No i jak przyjąć precyzyjną skalę, kiedy autentyczność problemu dyskwalifikuje wiarygodność jego ofiary? Czasami ten sam Broniewski gotów był pijaństwu nawet zaprzeczyć.

Po zamknięciu na przymusowym leczeniu odwykowym w kościńskim szpitalu dla nerwowo chorych Broniewski pisał do swojej trzeciej żony:

Pomyśl: jest nas tu w Kościanie dwóch poetów: Mickiewicz i ja. Pierwszy co prawda w postaci gipsowego popiersia słusznie jest uwięziony przez psychiatrów. [...] A ja? – Niewiniątko! Wszystkie trzy moje pijackie wiersze pisałem po trzeźwemu, nie przepadam za bigosem i nie wybieram się z Legionem do Papieża ani do Turcji. Zatem uwięziony zostałem niesłusznie¹¹⁰.

Uwięziony, a wcześniej brutalnie porwany z domu niedługo po śmierci i pogrzebie córki, więc znajdujący się w ekstremalnej sytuacji, Broniewski nie mógł być wiarygodny. Ponadto list adresowany był do żony, która na pijaństwo patrzyła tyleż złym, co przerażonym wzrokiem, w chwili, kiedy Broniewski za wszelką cenę usiłował wydostać się z przymusowego i upokarzającego odwyku. Zresztą skądinąd, a dokładniej – z noty edytorskiej do *Słowa o Stalinie*, wiadomo, że prócz „trzech pijackich wierszy” pisanych „po trzeźwemu” obarczony alkoholową genezą był przynajmniej jeden wiersz więcej. Niemniej – również skądinąd wiadomo, że Broniewski nie każdemu mówił to samo.

Lichodziejewska, powołując się na bezpośrednią rozmowę z Broniewskim, wykorzystała więc mechanizm, który zamknął przestrzeń dyskusji dla potencjalnych adwersarzy. Na próżno szukać gatunkowej charakterystyki przywołanej rozmowy. Z tego powodu nie wiadomo, czy słowa wypowiedziane zostały w tonie usprawiedliwienia, wyjaśnienia, odpowiedzi na krępujące pytanie, anegdota, licytacji pijackich możliwości, czy były dekadencją sygnaturą w stylu Witkatego, czy też metafizyczną dekonstrukcją słowa „spiryтус”.

¹¹⁰ List W. Broniewskiego do żony W. Broniewskiej [2 października 1954 roku]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka: „Kościan”.

Powiedzmy jednak od razu, że zauważenie braku szerszego kontekstu alkoholowego w komentarzu edytorskim nie jest formułowane w tonie zarzutu pod adresem znakomitego opracowania *Poezji zebranych*. Niewątpliwie najlepsza znawczyni twórczości i życia Broniewskiego nie zajmowała się przecież analizą alkoholowego problemu poety, ale poddawała skrupulatnej (przez czterdzieści lat!) edytorskiej analizie jego teksty. Kiedy objaśnienie jednego z nich (tylko jednego) okazało się problemem, zgodnie z regułą analogii edytorka odwołała się do innego problemu. Sytuacja nie stała się jaśniejsza i problem nie zniknął, ale zyskał status problemu nie-tekstologicznego. Umotywowane alkoholowym kontekstem, *Słowo o Stalinie* stało się intrygujące jako odsłonięty fragment wstydlivej legendy, lecz przede wszystkim przeniosło zainteresowanie w inną niż tekstologiczna przestrzeń i niejako ustępowało miejsca innemu specjalście. Napisany pod wpływem alkoholu wiersz wymagał do pełnej lektury wiedzy przekraczającej edytorską kompetencję. Wielokrotnie stawiane pytanie: „jak pogodzić” lub „jak pojąć”, zyskało odpowiedź, dlaczego nie można pojąć.

Najprawdopodobniej narodzinom wielu wierszy towarzyszył alkohol, ale tylko jeden wiersz budził bardzo poważne wątpliwości. Zastosowany przez Lichodziejewską zabieg od początku miał mieć charakter incydentalny i był kontrowersyjną odpowiedzią na kontrowersję. Przecież nie o to chodziło, żeby tekst unieważnić czy usunąć, gdyż jego nieobecność wykluczyłaby kompletność. Chodziło jedynie o to, aby w konsekwentnie budowanym komplecie „wszystko” miało swą przyczynę. Wiersz zaistniał – potrzebował tylko uzasadnienia pozwalającego osadzić go w całości.

Jeżeli alkoholowa geneza miałaby unieważnić wiersz, „wszystko” rozmyłoby się w braku konsekwencji. Na szczęście stało się inaczej. Lichodziejewska dodała, żeby odjąć – w rezultacie uzyskanej od poety informacji („powiedział mi”) pozostawiła wiersz w tomie, a wykreśliła tylko z rzeczywistości. Trzydniowym, wyraźnie datowanym „rauszem” nadała sytuacji status jednorazowego „wypadku przy pracy”, dzięki czemu w imię konsekwencji (i dla konsekwencji) wyciągnęła wobec tekstu konsekwencję. Mówiąc najprościej: odejmując tekstowi rzeczywistość, ocaliła rzeczywistą (bezalkoholową)

całość. Korzystając bowiem z arytmetycznej nomenklatury, należałoby powiedzieć, że stereotypowe (skomplikowane) „wszystko” nie jest jednak sumą, lecz różnicą.

„Zagryzmołony i w siebie pochylon...”

A co by się stało, gdyby wiersz nie został wycofany? W pewnym sensie nic. Powstały w tym samym 1949 roku inny panegiryk, czczący drugą rocznicę śmierci *Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego, robotnika i generała*, otwierał głęboko nieromantyczny prolog, który niejako uprzedzał czytelnika:

Nie o każdym śpiewają pieśń,
nie każdemu stawiają pomnik,
pieśni nieraz historia przekreśli,
pomniki zburzą potomni

[...]

*Opowieść o życiu i śmierci Karola
Waltera-Świerczewskiego, robotnika
i generała. PZ III, s. 41¹¹¹*

Jeśli potraktować ten prolog jak wykładnię, można założyć, że się nie stało nic, co nie byłoby do przewidzenia lub nie było prawdopodobne. Nie w *Słowie o Stalinie*, lecz w podobnie okolicznościowo-panegirycznym tekście, ponadto w tomiku bezpośrednio poprzedzającym urodzinowy poemat, „historia”, a razem z nią czytelnik dostali prawo do dokonywania – według własnego uznania – koniecznych „przekreśleń”. Tego dokonać można jednak wyłącznie na istniejącym tekście. W tym sensie usunięcie *Słowa o Stalinie* z poprzelomo-

¹¹¹ Uwagę o wyrażnie wybrzmiewającej w pierwszej strofie *Opowieści*... aluzji do Mickiewiczowskiej *Alpuhary* sprowadzam do przypisu, licząc, że w ten sposób zdołam uniknąć polemiki z pomysłami interpretowania panegirycznych poematów Broniewskiego jako tekstów wallenrodcyńskich.

wych wydań wygląda na efekt pochopnego działania. Pozaliteracka rzeczywistość – nawet czytelnicza – nie była zagrożona gwałtownie zdezaktualizowanym wierszem. Autor też już swoje zrobił i nic tego nie mogło zmienić. Krytyczna uwaga na temat *Słowa o Stalinie* w rozrachunkowym artykule Zdzisława Najdera opierała się na wcześniejszych wydaniach i obeszła się bez wznowienia¹¹². Utwór nazbyt stał się już popularny, żeby można było go nie zauważyć.

W gruncie rzeczy powołanie się na informację o towarzyszącym narodzinom dzieła „trzydniowym rauszu”, podobnie jak rozmowa na temat pozbycia się tekstu z kolejnego tomu, niewiele różniło się od postulatu Barańczaka, który dyskwalifikował pozorny, ponieważ „wyłączny związek zgody” z czytelnikami w imię odnalezienia autentycznego związku z rzeczywistością (jakkolwiek ją rozumieć), dzięki czemu możliwe stałoby się zbudowanie właściwego „związku”. Kontestacja „wyłącznej zgody” – czy też prościej: niezgoda Barańczaka, zrodziła się z poszukiwania inspirowanego nadzieją na czytelniczą „zgodę” z innym, „kompletnym” i „prawdziwym” Broniewskim. Paradoksalną, gdyż opartą na pogodzeniu się z rewolucyjną niezgodą na rzeczywistość¹¹³.

„Związki” – z czymkolwiek lub kimkolwiek – różnicowały krytycznoliterackie zabiegi wyłącznie w zakresie materiału, lecz nie przyjętej metody. PIW-owskie *Wiersze zebrane* z 1957 roku nie zmieściły w sobie *Słowa o Stalinie* z tego samego powodu, z jakiego Barańczakowe „wszystko” nie zmieściło „monolitu”. Szymańska, Grydzewski, Hłasko, Lichodziejewska, Barańczak i Bartelski nie kwestionowali istnienia tekstów, lecz opartą na przyczynowo-skutkowym związku zasadę. „Monolit” nie mieścił się nawet w absolutyzującym ustaleniu,

¹¹² Z. NAJDER: *Dług i skarb*. „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 51/52, s. 2. Krótka uwaga zamieszczona w tym artykule sprowokowała natychmiast dyskusję nad poematem i postawą Broniewskiego.

¹¹³ Paradoksalną tym bardziej, że – co zauważył w swoim czasie Sandauer – odnalezienie wspólnoty w proteście może w konsekwencji doprowadzić do homogenizacji, ujednolicenia i zmonolitycznienia języka protestu. W efekcie – ustawić między protestującymi przeciw temu samemu zaprzeczające idei rewolucyjnego buntu złudzenie zgodności. A mówiąc prościej – byłoby to niebezpieczeństwo wynikające z zastąpienia „związku zgody” czymś w rodzaju „związku protestu”.

ponieważ zakwestionowany został jego sposób istnienia. W efekcie zyskał wyjątkowo wątpliwy status, podobnie jak deliryczne czy historycznie nierzeczywiste widmo „wodza państwa radzieckiego”.

Co jednak zrobić, jeśli zauważy się, że z uzasadniającym niepo czytalność poematu alkoholem Broniewski nie był w konflikcie? Otóż – mówiąc najprościej: „wszystko”, które ogranicza się tylko do istnienia uzasadnionego regułą przyczynowo-skutkową, nie jest wszystkim, lecz zaledwie – gwooli sprawiedliwości trzeba dodać, że dość rozpowszechnionym – stereotypem wszystkiego.

Mogło być jednak inaczej. Sugerowana jednoznacznie przez Szymańską konieczność usunięcia tekstu ze zbioru mogła zabrzmieć echem pretensji, jakie usłyszał Broniewski w czasach „Dźwigni” i „Miesięcznika Literackiego” od swoich redakcyjnych kolegów. Kierowane wówczas w stronę poety zastrzeżenia Witolda Wandurskiego, Stanisława Ryszarda Standego, Andrzeja Stawara i Jana Hempla dotyczyły niewystarczającego, ich zdaniem, społecznego zaangażowania poezji oraz nadmiernego indywidualizmu, anarchii i lirycznej „miękości”. Prawem analogii młodszą o dwadzieścia pięć lat próbę dopasowania przygotowywanego do publikacji zbioru tekstów mógł Broniewski potraktować jak zabieg cenzorski lub kolejną próbę wymuszenia przez przyjaciół światopoglądowej poprawności.

Powtórzmy to raz jeszcze: wiersz nie był groźny dla rzeczywistości ani czytelników. Był najwyżej przez tę rzeczywistość niechciany. Usunięcie tekstu miało chronić tylko Broniewskiego. Ale to mogło już grozić konfliktem. Skoro historia przekreśliła pieśń, edytorska staranność nie wymagała dalszej dyskwalifikacji wiersza w postaci jego utylizacji. Uznany za błąd, panegiryczny poemat mógł zostać w zbiorze nie jako ślad doskonałości, lecz właśnie jako ślad popełnionego błędu.

Nie w *Słowie o Stalinie*, lecz w poemacie ustawionym w zbiorowej *Nadziei* bezpośrednio przed nim, nieromantycznym prologiem Broniewski godził się na skreślenie. W panegirycznym poemacie brzmiało to niemal jak groźba pod adresem głównego bohatera, ale w porządku metaliterackim było kategorycznym pogodzeniem się z „niewszystkim”. Metaforycznie rzecz ujmując – był ów prolog równie irracjonalny, jak nasączony alkoholem autograf, na którym nad(pod)pisany został tekst.

„Jak pogodzić tego rodzaju postawę ze *Słowem o Stalinie*?” – pytał Bartelski. Otóż wystarczyłoby przestać „godzić”, a problem zniknąłby natychmiast. Bartelski, Grydzewski i Hłasko zauważyli skutek, jakim było *Słowo o Stalinie*, ale nie potrafili znaleźć jego przyczyny. Nic, co stało się wcześniej, nie motywowało późniejszego działania, a w wielu zasadniczych wypadkach wręcz zaprzeczało zrealizowanym w przyszłości możliwościom. Sekwencja uporządkowanych w czasie zdarzeń w żadnym wypadku nie dawała się zamknąć konsekwencją. Dopóki komunizm Broniewskiego było niekonsekwentne, jego zachowanie nie budziło zastrzeżeń. Sytuacja stała się niezrozumiała dopiero wówczas, gdy poeta zachował się jak konsekwentny komunista. Zwątpienie i niedowierzanie, usiłujących zrozumieć postępowanie Broniewskiego przyjaciół, nie wynikały z dostrzeżenia, kim się stał Broniewski, lecz kim przestał być. Żaden z nich nie zauważył jednak, że przekreślony potencjalną kreską poemat o Stalinie był kolejną, nie pierwszą i nie ostatnią, niekonsekwencją, że – mówiąc najprościej – był Broniewski cały czas (a więc na swój sposób – konsekwentnie) niekonsekwentny.

Niekonsekwencja jest po prostu utajoną świadomością sprzeczności świata. Mówiąc o sprzecznościach, mam na myśli tę okoliczność, że w rozwoju dziejowym notorycznie tak się dzieje, iż rozmaite wartości są wnoszone do życia społecznego przez siły wobec siebie antagonistyczne. Przeświadczenia o absolutnej i wyłącznej przewadze jakiejś wartości, której wszystko jest podporządkowane, przeświadczenia takie, gdyby były uniwersalnie upowszechnione i praktykowane, musiałyby zmienić świat ludzki w rosnące pobożowisko – co też od czasu do czasu się dzieje. Brak konsekwencji powstrzymuje ten wynik. Niekonsekwencja, jako forma indywidualnej postawy ludzkiej, jest po prostu rezerwą niepewności, zachowaną w świadomości; permanentnym poczuciem możliwości własnego błędu [...].

Niekonsekwencja w tym znaczeniu [...] jest po prostu odmową raz na zawsze przesądzającego wyboru między jakimikolwiek wartościami alternatywnie się wykluczającymi¹¹⁴.

¹¹⁴ L. KOŁAKOWSKI: *Pochwała niekonsekwencji*. W: IDEM: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. Przedmowa, wybór i oprac. Z. MENTZEL. T. 2. Warszawa 1989, s. 156. Podkreślenia autora.

Słowa te zapisał i opublikował Leszek Kołakowski w tym samym mniej więcej czasie, kiedy „historia przekreśliła” poświęconą generalissimowski „pieśń”, w związku z czym przyszło się Broniewskiemu wstydzić i tłumaczyć. *Pochwała niekonsekwencji* – bo tak zatytułowany był artykuł – miała zapewne jakiś doraźny charakter, jednak nie została ograniczona do bezpośrednich wydarzeń. Problem niekonsekwencji wyraźnie wisiał w powietrzu i był to jeden z wyrazistszych momentów, kiedy skompromitowanej stalinizmem lewicy przyszło nie tylko tłumaczyć się przed światem, ale usiłować zrozumieć samą siebie. Jeżeli wyrażone w 1958 roku poglądy Kołakowskiego potraktować jako wykładnię jego stosunku do sztuki, można zgłoszony siedem lat później – u schyłku partyjnej kariery filozofa – postulat ogłoszenia drukiem całego Broniewskiego i Brzozowskiego zrozumieć jako zamysł daleki od edytorskiej kompletności. Wszystko (bez cudzysłowu – !), niepoddające się i nieregulowane zasadą konsekwencji (ani żadną inną), nie „znaczyło »wszystko«”, ale było (a przynajmniej chciało być) wszystkim.

W maju 1959 roku Louis Aragon wygłosił wykład skierowany do młodych komunistów francuskich, w którym tłumaczył się między innymi z zarzucanej mu przez krytykę niekonsekwencji. W przekształconej później w artykuł prelekcji autor *Dzwonów Bazylei* mówił w sposób bliski wypowiedzi Kołakowskiego:

Wiem, że są ludzie, którzy znają prawdę od kołyski, którzy nigdy w ciągu całego życia nie pomylili się, którzy w ciągu całego życia nie musieli nigdy posunąć się ani o krok naprzód, gdyż wszystko »osiągnęli« będąc smarkaczami. Wiedzą, czym jest dobro, zresztą zawsze to wiedzieli. Traktują innych surowo i z pogardą, która wypływa z tryumfalnego poczucia pewności ludzi mających rację. Nie jestem do nich podobny.

[...]

Sprawa, dla której żyję, to co jest moim dominującym pragnieniem, urzeczywistnia się w świecie pełnym sprzeczności, we współżyciu ludzi i ich konfliktach i daje się zdefiniować jedynie na drodze opozycji. Nie ma światła bez cienia. Książka bez cienia jest nonsensem i nie zasługuje nawet na otwarcie¹¹⁵.

¹¹⁵ L. ARAGON: *Trzeba nazywać rzeczy po imieniu*. Przeł. M. HEININGER. „Literatura na Świecie” 1977, nr 9, s. 129–130.

Nie wiadomo, czy Broniewski znał *Pochwałę niekonsekwencji* Kołakowskiego, ale na pewno znał ogłoszony drukiem wykład Aragona. Będąc w listopadzie 1959 roku w Paryżu, usiłował spotkać się z wyjątkowo ważnym dla siebie pisarzem, którego poezja inspirowała sporą część wojennej twórczości Broniewskiego¹¹⁶. Zaczepnięte z Aragona motto poprzedza między innymi drugą, najobszerniejszą część *Drzewa rozpaczającego*; „[...] motto, które wierszom Broniewskiego daje siłę rezonansu i głębię ostrości”. A przecież nie był to jedyny metapoetycki ślad lektury autora *Oczu Elzy*¹¹⁷.

Do paryskiego spotkania nie doszło. Broniewski usiłował zaaranżować je listem, który z jakiegoś powodu nie został jednak wysłany. Chociaż niewysłany, list jest jednak ciekawy dlatego właśnie, że na swój sposób stał się zwięzłą deklaracją niekonsekwencji. Autor świeżo zaniechanego w zbiorowych wydaniach *Słowa o Stalinie* i wciąż powielanej *Opowieści o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego* pisał:

Drogi Towarzyszu Aragon!

Piszę pod wrażeniem Waszego artykułu *Należy nazywać rzeczy po imieniu*. Jeśli użyłem słowa: „Towarzyszu”, to w imię lojalności muszę Wam powiedzieć, że nie jestem członkiem Partii, chociaż jej służę i piórem, i skórą od 1923 r. Przyczyny, dla których członkiem partii nie jestem, byłyby może dla Was, Francuza niezrozumiałe, a u nas, niestety, zrozumieli to moi najdrożsi umarli, którzy wybrali się w latach trzydziestych na Wschód, gdzie niewinnie ponieśli śmierć.

[...]

Chcę wrócić do Waszego artykułu, w którym piszecie, że nie macie zaufania do myśli gotowych, do ludzi pewnych od kolebki tego, co mówią i czynią. To łączy mnie z Waszym charakterem i intelektem. Mam 61 lat, za sobą 8 lat wojny i blisko 4 lata różnych więzień. Myśli wyrażone w Waszym artykule są

¹¹⁶ Zob. M. ŻULAWSKI: Wiersz. W: „To ja – dqb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 380.

¹¹⁷ Obszerne omówienie relacji między tekstami Aragona przynosi artykuł: D. CHAUVIN: „L’histoire et mon amour ont la même foulée...”. *Broniewski sous le signe d’Aragon*. „Revue de Littérature Comparée” 2003, nr 3, s. 275–292.

mi bliskie i drogie. Ja tak samo jak Wy nie od razu stałem się sobą. [...] jestem w pełni sił i marzę o tym, aby jak Wy wybijać dziury w wątpliwym niebie socrealizmu¹¹⁸.

Miał w 1959 roku Aragon co przekreślać i z czego się tłumaczyć. Zamieszczony w specjalnym numerze „Les Lettres Françaises” po śmierci Stalina, narysowany przez Picassa portret dyktatora wywołał awanturę w środowiskach francuskich komunistów. Rysunek na pierwszy rzut oka nie wydaje się kontrowersyjny, a już na pewno niewart ostrych protestów, jakich się doczekał. Przedstawiał szczerą twarz młodego Gruzina, spoglądającego na czytelnika szeroko otwartymi oczami. Kilka dni po ukazaniu się numeru Sekretariat Komunistycznej Partii Francji ogłosił w „L’Humanité” oświadczenie zawierające kateryczny sprzeciw wobec opublikowania wizerunku, który – zdaniem działaczy – „fałszował moralne, duchowe i intelektualne” wyobrażenie Stalina. Co więcej – zupełnie nie odzwierciedlał żalu pogrążonej w żałobie klasy robotniczej. Jednocześnie Aragon, jako redaktor naczelny, został zobowiązany do opublikowania oświadczenia Sekretariatu w najbliższym numerze redagowanego przez siebie „Les Lettres Françaises”. Zgodnie z zaleceniem autor *Komunistów* oświadczenie wydał, a oprócz niego zamieścił w tym samym numerze czasopisma samokrytykę. Już po uspokojeniu awantury, wątpliwości – poważne – zgłosił między innymi autor rysunku: Pablo Picasso¹¹⁹.

Nie było to pierwsze „przekreślenie” w burzliwym życiorysie i na burzliwym światopoglądzie dawnego surrealisty. Sprawa nie była może aż tak ważka, jak „sprawa Aragona” z lat trzydziestych, na pewno jednak, siłą zaangażowanych w nią postaci, była głośna i została przez współczesnych zauważona. Zresztą następne dwadzieścia

¹¹⁸ Niewysłany list W. Broniewskiego do L. Aragona z 20 czerwca 1959 roku. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka: Listy Władysława Broniewskiego. Poz. 3a.

¹¹⁹ G.R. UTLEY: *Picasso: The Communist Years*. New Haven–London 2000. Ogłoszona przez Aragona samokrytyka była – zdaniem większości badaczy – próbą załagodzenia awantury. Część współpracowników nie całkiem zaakceptowała przyjętą przez poetę strategię.

Drogi Towaryszu Aragon ^{20.10.35}
 P.o.s. pod wrażeniem Waszego artykułu
 "Należy narzucić nowy pojęcie".
 Jesli krzyżem słowa "Towaryszu" to
 i imię lojalności ma się Wam powieścić,
 że nie jesteście członkiem Partii, chociaż
 jej starym piewcą i liderem od 1923 r.
 W tym celu dla których członków Partii
 nie jesteście, byłoby może dla Was
 trudniejsza, nieobracanie, a u nas,
 w naszym, rozumieć to moim najdroższemu
 umiało. Wam wybrał się w latach
 trzydziestych na Wschód, gdzie
 w okresie powieści samych
 nie o tym, ale o tym, co było
 pojęcie. Wtedy codziennie "L'Esprit"
 i "Elle" czytacie w latach 1943-1945
 w Palestynie jeden z moich najdroższych
 opatrzności mottem: "Nasze siły parły"
 i zawsze coś tam było, reszta coś tam
 pisała Was i Wasz Elie jakbyś
 tym latami temu, mówiąc wtedy po
 rozgłosie, to francuski mój stał się
 Waszym, my nie pisałem.
 Chciał wrócić do Waszego artykułu
 w którym pisaacie, że nie macie
 zamiaru do myśli głowach, do ludzi
 pisać od kolebki tego, co mówię
 i pisać. To jest mój z Waszym
 charakterem i intelektualnym. Mam

Fot. 2. Niewysłany list Władysława

61 lat, ze sobą 8 lat wojny i ko-
 blisko 4 lata różnych wycień. Myśli
 wyrażone w Waszym artykule są mi
 bliskie i drogie. Ja tak samo
 jak Wy nie odwracam się od
 siebie. Naprawdę kilkanaście tomów
 poezji, kilkadziesiąt tomów przekładów
 (treba było z czegoś), przeja-
 zniłem się z majakovskimi (powiedzieć
 to t. Elzie) i z innymi poetami radzie-
 ckiimi, jestem i pełni sił i wam
 o tym, aby jak Wy wybijać diamenty
 w wstępliwym niebie surrealizmu.
 Za miesiąc albo za dwa będę
 w Paryżu (ostatecznie być tam
 w 1924 r.) i bardzo chciałbym Was
 obywać i rozmawiać. Jeżeli dotąd wyje-
 dziecie, zostawcie wiadomością Paryż
 i siłom serdecznie słon Waszym
 i t. Elzy. Proszę, nie potraktujcie
 mojego listu jako jedyne, jedyne elucubracje
 jakiegoś gwałtownika.
 Najserdeczniejsze pozdrowienia
 Władysław Broniewski
 Latem albo własną jesienią będę
 w Paryżu. Chciałbym się z Wami
 zobaczyć. Gdyby Was nie było, zostawcie
 wiadomości. Jesli w Waszym domu nikogo
 nie będzie, to zostawcie wiadomości

lat życia przyniosło jeszcze kilka gwałtownych i spektakularnych zwrotów, które „miejscami zaznaczonymi ołówkiem” mogłyby zaświadczyć bezdogmatyczny światopogląd Aragona i znaczyły przekreśleniami jego burzliwy życiorys.

Kiedy w rok po rewelacjach Chruszczowa Roland Barthes pisał: „W rzeczywistości cóż może być bardziej wątego niż mit stalinowski”, z dużym prawdopodobieństwem miał w pamięci rysunek i żałobny numer „Les Lettres Françaises”. Świeża wówczas i spektakularna śmierć „mitu” stała się znakomitą ilustracją samej jego istoty: niedogmatyczności „dogmatu”, śmiertelności „nieśmiertelnego”, „niedoskonałości”, „niekonsekwencji”, skreśleń w „czystopisie” czy niekompletności „wszystkiego” – „(nazwy są nieistotne)”. „Ta niedoskonałość [...] wiąże się z samą naturą »lewicy«”¹²⁰.

Słowo o Stalinie – najbardziej kontrowersyjne przez postać, którą uczyniło swym bohaterem – wyraźniej niż kiedykolwiek zademonstrowało wpisana w każdą „pieśń” na lewicy (nie tylko w mitologię) zasadę pisania tekstu od samego początku „zaznaczonego” kreską, która go przekreśli. Wiersz na lewicy – podobnie jak mit na lewicy – usiłował zachować ludzki wymiar i tak jak człowiek, miał być śmiertelny. Trwałość takiego pisania – jeżeli dotyczyło tekstu zaangażowanego – w radykalnym założeniu mogłaby być nawet śladem jego słabości i nieskuteczności. Paradoksalnie bowiem „śmiertelność” tekstu zaangażowanego, to znaczy wpisana w dzisiejszą użyteczność przyszła bezużyteczność tekstu, czyniła go ofiarą własnej skuteczności i doskonałości¹²¹.

¹²⁰ R. BARTHES: *Mitologie*. Przeł. A. DZIADEK. Wstęp K. KŁOSIŃSKI. Warszawa 2000, s. 283.

¹²¹ Z drugiej strony – poszukując dystynkcji „lewicy” w stosunku do „mieszczaństwa”, Barthes nie uwzględnił w zasadzie wspólnotowego wymiaru „mitu na lewicy”. A to z niego brał się będzie między innymi wymagany heroizm pieśniarza, ale też słuchacza i czytelnika „pieśni”. To do siebie ma ten gatunek, co czyni go najbardziej rozpoznawalnym spośród pozostałych – że nie uwzględnia (nie ustala i nie utrwała) podziału na nadawców i odbiorców. Pieśń ma przede wszystkim (w zasadzie wyłącznie) uczestników. Zbiorowy słuchacz jest głównym wokalistą pieśni – w niej zawiera i z nią wiąże swój głos. Potencjalne przekreślenie staje się w ten sposób śpiewaniem (spojrzeniem w oczy lub nastawieniem ucha) śmierci. Potencjalne zwycięstwo oznacza przewyciężenie – głos przyszłego triumfu zlewa

Wreszcie przekreślenie, które dokonało się na tekście (tylko tak było możliwe), nie unicestwiało go ani nie lekceważyło, lecz dezaktualizowało (na poziomie konsekwencji) lub przekształcało (w wymiarze poza konsekwencją). Skreślenie nijak nie odnosiło się do jakości wiersza. Tekst nie stawał się nieczytelny – stawał się (lub mógł być) wyłącznie przekreślony triumfalną kreską. Wciąż jednak istniało mnóstwo powodów, dla których warto go było przeczytać.

Tekst przekreślony lub tekst gotowy na przekreślenie był znakiem pogodzenia się ze światem, który cały czas nie był gotowy. W tym sensie żaden tekst nie wyzbył się postaci „zagryzmołonego i w siebie pochylonego” brudnopisu, czego nie była w stanie zmienić największa nawet staranność (któż na zamkniętym i martwym, zdawałoby się, tekście nie robi podkreśleń i notatek). Figura czystopisu, która wykluczała każdy brulion, należy wyłącznie do, przerażonego potencjalnym bałaganem i postrzegającego każdy błąd jako nieuchronne zagrożenie, totalitaryzmu.

„Jak pogodzić tego rodzaju postawę ze *Słowem o Stalinie*?” – pytał Bartelski. Otóż odpowiedział sam, od razu, chociaż – usiłując napisać swoje wspomnienie „na czysto” – własnej odpowiedzi nie zauważył. Zaledwie stronę dalej zapisał anegdotę:

Jesienią [1950 r. – MT] Stowarzyszenie Bibliotekarzy zwróciło się do ZLP z prośbą o spotkanie autorskie. Zjazd miał charakter uroczysty i odbywał się w Sali Kolumnowej Rady Państwa. Mnie powierzono organizację. Dowiedziałem się, że ten najbardziej wyczekiwany przez wszystkich Broniewski od kilku dni jest na dobrym rauszu. Pojechałem w aleję Róż, aby upewnić się, czy przyjdzie. Pani Wanda, jego trzecia żona, zapewniała, żebym się nie obawiał. Ale do ostatniej chwili nie byłem pewny, czy spełni naszą prośbę. Na kilka minut przed spotkaniem pojawił się. Weszliśmy na salę, on kroczył pierwszy, za nim stary Lucjan Rud-

się z przecuciem przyszłej kłęski, a okrzyk buntownika staje się krzykiem desperata. Zarazem jednak – i to chyba główny „optymistyczny” element – najbardziej ludzka śmiertelność czyni ze śmiertelnej pieśni najbardziej uniwersalne doświadczenie. Bez względu na sukces czy porażkę „ustala” i „utrwała” wspólnotowy wymiar i czyni z literatury obszerną przestrzeń spotkania (swoiste *loci communes*).

nicki, następnie Kazimierz Brandys, Wojciech Żukrowski, Henryk Gaworski i Andrzej Mandalian, których władze Związku uważały za nadzieje literatury. Na widok wchodzących sala wstała i powitała pisarzy owacją. Obok mnie usiadł Broniewski. Nim zdążyłem zagaić spotkanie, pochylił się ku mnie i zapytał – Wiesz, kto stworzył świat? Towarzysz Bałaganow! – Czekałem z niepokojem, jak się dalej zachowa¹²².

¹²² L.M. BARTELSKI: „*Drzewo rozpaczające*”..., s. 45–46.

Część druga

Długie dzieje jednej przyjaźni



me
indziej;
pochw pro-praw
tema Tupanego
ne do wielkości
ruch prawdy, dyktator
- istota która odwraca

Jeden z nałogów

Nałogowo palę papierosy – zdaje mi się, że również nałogowo przychodzić będę do czytelní. Ma to dla mnie jakiś urok, a co najważniejsze, atmosfera tamtejsza uosabia mnie doskonale do pracy naukowej¹.

Gdzieś na początku *Pamiętnik*... splótl się jeszcze z końcówką czarnego notesu, w którym Broniewski z buchalteryjną skrupulatnością odnotowywał przez cały prawie rok 1918 codzienne wydatki, daty odbioru i nadania listów, bilanse karcianych rozgrywek, stan garderoby oraz listę przeczytanych lektur². Notes, pomimo lakonicznego zapisu, jest nawet bardziej szczegółowy, ponieważ prócz pobieżnie komentowanych w *Pamiętniku*... książek zawiera kilka tytułów więcej. Można się zatem dowiedzieć z niego, że najprawdopodobniej po raz ostatni w roku 1918 odwiedził Broniewski czytelníę 31 października. Nie sposób jednak zrekonstruować tytułów książek, dla których przyszedł, ponieważ pobyt w bibliotece zarejestrowany został wśród wydatków w związku z uiszczeniem pięćdziesięciopię-

¹ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922*. Wybór i przedśłowie W. BRONIEWSKA. Oprac., wstęp i komentarz F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1984, s. 31.

² Notes prowadzony był od 1 stycznia do 10 listopada 1918 roku – wtedy zarejestrowane zostały w nim ostatnie wydatki. Następnego dnia Broniewskiego mianowano w Kole Wojskowym zastępcą komendanta dzielnicy, a mniej więcej po tygodniu wyjechał do Krakowa, gdzie miał formować się na powrót jego macierzysty 4. pułk piechoty Legionów. Muzeum Władysława Broniewskiego. Zespól dokumentów „Zielona teczka”. Poz. 6.

ciomarkowej opłaty za korzystanie ze zbiorów³. W części „książki przeczytane” ostatni pobyt w bibliotece został odnotowany wpisem o dwa dni wcześniejszym, co pokrywałoby się z datowanym 29 października krótkim komentarzem w *Pamiętniku...*:

Przeczytawszy *Orlanda szalonego*, zabieram się do *Don Kichota*. Don Kichot jest moim przyjacielem. Uosabia mi on literaturę na tle rzeczywistości. Lubię nawet grubego Sancho za jego naiwny realizm. Staram się utonąć w literaturze. Kogo życie oślepia, może poznawać je przez literaturę jak przez szkła oddalające. Żeby mnie tylko lichy nie skusiło szukać natchnienia i zmarnować wieczór, tak jak wczoraj⁴.

W rzeczy samej – notes rejestruje pod tą samą datą Ludovica Ariosta i o jeden dzień starszego w dziennikowym zapisie Rudyarda Kiplinga, a nawet dodaje do książek przeczytanych przemilczanego w diariuszu *Prometeusza skowanego* Ajschylosa. Próżno jednak szukać w czarnym notesie wpisu książki Miguela Cervantesa. Można się domyślać – i będzie to domysł prawdopodobny – że pamiętnikowe „zabieram się do” oznaczało najpewniej początek lektury, gdy w notesie „odhaczał” Broniewski moment jej ukończenia. To wyjaśniałoby nie tylko jednodniową rozbieżność pomiędzy obydwoma dokumentami w rejestrze Kiplinga, ale również tygodniową rozbieżność zapisków dotyczących wykładów Cypriana Norwida *O Juliuszu Słowackim* czy Ignacego Matuszewskiego o *Dziejach grzechu*.

Drobiazgowość w ustalaniu szczegółów może się wydać nadmierna, jednakże jej celem nie jest skrupulatność sama w sobie. Nie dotyczy wszak czasu pomiędzy otwarciem a zamknięciem książki, nie dotyczy również książek przeczytanych i niedoczytanych, nie dotyczy nawet modelowo pojętego początku ani końca. „Zabieram się” nie jest bowiem początkiem lektury. Następujące po zapowie-

³ Wyłącznie tytułem staranności warto może ustalić, że wydatek ten nie był wygórowany. Dla porównania – opłata biblioteczna była o piętnaście marek niższa od codziennie odnotowywanej ceny obiadu lub owoców.

⁴ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 37.

dzi *Don Kichota* zdanie mogłoby dziennikowym zwyczajem utrwalac pierwsze wrażenie, na bieżąco komentować lekturę czy wydobywać intrygujące fragmenty. Pomieszczone w jednej linijce osobiste zapiski oddzielać może wielogodzinne spotkanie z cudzym językiem. Wówczas otwarte przez przyszłego czytelnika zdanie komentowałby lub kończyłby czytelnik oddalony o wiele stronic. Tutaj jednak rzecz wygląda inaczej. Na przekór lekturze następne zdanie niejako się cofa. Nie po to, aby sięgnąć do początku, jako że Broniewski nie tłumaczy czytanej książki, lecz przedstawia powód spotkania się z nią. Don Kichot nie stał się przyjacielem, ponieważ „zabrałem się” do lektury, ale na odwrót: „zabieram się za Don Kichota”, gdyż „jest moim przyjacielem”. W gruncie rzeczy cała siedmiodaniowa wypowiedź niemal stopniowo oddala się od pozaliterackiego świata. „Rzeczywistość”, która w trzecim zdaniu stanowi tło dla poezji, w następnym zdaniu dzięki Sanchy staje się „naiwna”, a w ostatnim „oddalona”. Zarazem jednak odchodzenie od rzeczywistości jest zbliżeniem do zaprzyjaźnionego bohatera. „Staram się utonąć w literaturze” – to niemal cytacja zachowania Hidałga, który się „zaciekł w czytaniu”⁵ według jednego tłumacza lub „zapamiętał w swej lekturze” według późniejszego. Zresztą niewykluczone, że zdanie jest śladem czytania książki w języku innym niż w sugerowanym przez edytkę *Pamiętnika...* przekładzie Walentego Zakrzewskiego. W tym czasie poeta swobodnie posługiwał się językiem rosyjskim i niemieckim oraz intensywnie uczył się języka francuskiego. Ale bez względu na język i wersję „stara się” Broniewski uczynić to, co Don Kichot. Już nie tyle czyta przeczytaną książkę, nie tyle spotyka się z jej bohaterem, ile zaczyna się zachowywać jak jej bohater. Czyta,

⁵ M. CERVANTES SAAVEDRA: *Don Kiszot z Manszy*. Przeł. W. ZAKRZEWSKI. Przedmowa J.A. ŚWIECICKI. T. 1. Warszawa 1899, s. 19. M. DE CERVANTES SAAVEDRA: *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*. Przeł. A.L. CZERNY i Z. CZERNY. T. 1. Warszawa 1972, s. 28. Użyte przez Broniewskiego określenie „utonać” może być jednak własnym przekładem słowa „enfrascó”. Broniewski w *Pamiętniku...* stosował pisownię za Walerym Zakrzewskim „Don Kiszot”, jednak później (co najmniej od października 1922 roku, kiedy powstał niedokończony wiersz „Cóż, że w dymnej kawiarni” – PZ I, s. 225), używał już formy „Don Kichot”. Dla uproszczenia przyjmuję zatem jednolitą, późniejszą pisownię.

zapatrzony w zaczytanego. A mówiąc dobitnie: Broniewski wszedł do Biblioteki i nieprędko stamtąd wyjdzie.

O początkach przyjaźni autor *Ostatniej wojny* opowie dopiero dziewięć lat później, przy okazji przeprowadzonej przez „Wiadomości Literackie” ankiety: *Co zawdzięczają pisarze polscy literaturom obcym*. Początkowe dwa zdania odpowiedzi będą niemal analizą tej przyjaźni:

Wpływ literatury na życie i twórczość jest tak duży, że trudno załatwić się z nim w kilku słowach. Trzeba by po prostu wyliczyć wszystko, co się czytało w kolejnym porządku, aby zdać sobie sprawę, jak powstało całe dzisiejsze „ja”. Ograniczę się więc do momentów najcharakterystyczniejszych: Cervantes, Ariosto, Andersen – to pierwsze moje (w ósmym roku życia) spotkanie z poezją, pierwsze drogi wyobraźni. Kto wie, czy pisarzom tym nie zawdzięczam w całym późniejszym życiu zdolności do poetyckiej apercpeji świata.

[...]

Najsilniej oddziaływała na mnie poezja nowoczesna, zwłaszcza rewolucyjna poezja rosyjska. Majakowskiemu zawdzięczam ostateczne zerwanie z symboliczną starzyzną i stosunek do słowa jako narzędzia walki. Appolinaire’owi – nowe drogi wyobraźni. Jesieninowi – ostatnią furtkę w kierunku tragizmu i czystej liryki. Niewątpliwie, we współlistnieniu tych wpływów tkwi wiele sprzeczności.

Moją ulubioną lekturą jest *Don Kichot*, poezje Szekspira, Appolinaire’a, Jesienina, Pasternaka oraz dzieła Lenina (dopiero niedawno zapoznałem się z twórczością tego wielkiego poety faktów).

Z żyjących pisarzy najbardziej cenię Pasternaka⁶.

Nazwiska autorów oraz tytuły książek uznanych za najważniejsze i skrótoowo wyliczonych w odpowiedzi na ankietę będą podlegały zmianie. Sygnalizuje to sama odpowiedź, która poza dzieciństwem ani Andersena, ani Ariosta już nie przywoła. A jeszcze wyraźniej

⁶ W. BRONIEWSKI: [Odpowiedź na ankietę] *Co zawdzięczają pisarze polscy literaturom obcym*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 47, s. 3.

świadczy o niekanoniczności listy lektur komentarz Broniewskiego do przygotowywanego w 1960 roku artykułu Moniki Warneńskiej. Zastrzeżenia poety dotyczą właśnie bezkrytycznego powtórzenia „odpowiedzi na ankietę” z roku 1927, a nawet są czymś w rodzaju próby zrekonstruowania, nie całkiem zrozumiałego po trzech dekadach, zamysłu odpowiedzialnego za przedwojenny wybór.

Po przeczytaniu Pani artykułu nasunęły mi się pewne wątpliwości. Oto one. Cytat moich wypowiedzi z 1927 r. wydaje mi się dziś co najmniej nie na miejscu. Ja może wtedy chciałem zaszokować Polaków zestawieniem kilku rosyjskich nazwisk z imieniem Lenina. Dziś na to nie pora. Poza tym ani Błok, ani Dostojewski nie byli moimi najwyższymi wzorami czy sympatiami. Może ja w ogóle tamto wszystko napisałem – w 1927 r.! przez jakąś poetycko-polityczną przekorę?

Dzisiaj myślę z ogromnym szacunkiem, choć z zastrzeżeniami, o Puszkynie i Tołstoj. Jeżeli Pani nie zechce wykreślić tego, co kwestionuję z Pani artykułu, to proszę chociaż przytoczyć to, co tu teraz napisałem⁷.

Zastrzeżenie z końca 1960 roku to nie tylko „czerwona kreska” na „dziś” roku 1927, bo już wtedy spora część przykładów była wyraźnie „podkreślona”. W niestabilnym i dynamicznym spisie książka Cervantesa – pierwsza i po dwudziestu dwóch latach nadal ulubiona – wybija się ponad wszystkie czytelniczą lojalnością. Jest to zresztą cecha charakterystyczna tytułowego bohatera „ulubionej” lektury – ponad miarę niestabilnego, a zarazem ponad rozsądek lojalnego. I nawet gdyby „odpowiedź na ankietę” nie skorzystała z epitetów („pierwsze”, „ulubiona”) pozytywnie wartościujących powieść, dwadzieścia dwa lata życia – będące przecież całym życiem czytelniczym – stawia Don Kichota poza wszelkimi rankingami.

⁷ List W. Broniewskiego do M. Warneńskiej z grudnia 1960 roku [maszynopis z własnoręcznym podpisem]. Podkreślenie – W. Broniewski. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka: Listy Władysława Broniewskiego. List do Warneńskiej mógł – podobnie jak list do Aragona – nie zostać wysłany.

Deklaracjom można wierzyć lub nie wierzyć. W „odpowiedzi na ankietę” problem ten mógłby dotyczyć wpisania na listę istotnych lektur Błoka, Dostojewskiego czy paru innych. W *Pamiętniku...* mógłby dotyczyć „skończonego” Ariosta, czy też tajemniczego utworu Kiplinga. Jednakże w sprawie Cervantesa dysponujemy wiedzą, więc Broniewskiemu wierzyć nie trzeba. W pozostałych bowiem po poecie zbiorach znajduje się egzemplarz wydany w 1913 roku *Don Kichota z Manszy* (reedycji wydania z roku 1899)⁸. W muzealnej ekspozycji książka znalazła się w miejscu szczególnym, bo w zrekonstruowanym pokoju sypialnym poety. Chłodne i puste pomieszczenie jest jednak znacznie mniej przekonujące niż niemal w strzępy zaczytana książka – „dzisiaj” zaledwie bezużyteczne świadectwo i styl odbioru.

Zresztą to nie notatka ani lista lektur tłumaczą Don Kichota. To Don Kichot, który nałogowo czyta książki, tak jak inni „nałogowo palą papierosy”, tłumaczy wszystko, a raczej patronuje wszystkiemu. „Cały jego byt to tylko język, tekst, zadrukowane stronice, historie już zapisane”⁹. Sylwetka biednego Hidalga wyłania się z jego własnej lektury. Musiał być przyjacielem ten, kto uznał, że

trzeba by po prostu wyliczyć wszystko, co się czytało [...], aby zdać sobie sprawę, jak powstało całe dzisiejsze „ja”¹⁰.

Czytelnia – niekoniecznie w sensie instytucjonalnym – była bez wątpienia najlepszym miejscem spotkania owego „ja”. Postać,

⁸ W muzealnych zbiorach zachował się bardzo zniszczony egzemplarz *Don Kiszota* w przekładzie Zakrzewskiego. Z dużym prawdopodobieństwem można więc założyć, że w październiku 1918 roku poeta dysponował swoim egzemplarzem i nie musiał książki pożyczać. Stąd lektura w czytelnii mogła być próbą zmierzenia się z powieścią Cervantesa w innej niż polskojęzyczna edycji.

⁹ M. FOUCAULT: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. KOMENDANT. Gdańsk 2006, s. 53.

¹⁰ Problem ten stał się przedmiotem kilku publikacji: T. DREWNOWSKI: „*Księga otwarta w przyszłość*”. „Nowa Kultura” 1952, nr 18, s. 3; T. BUJNICKI: *Władysław Broniewski*. Warszawa 1974, s. 191–192; M. PIEKARA: *Broniewski czytany przez socrealistycznych krytyków*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 172–174.



Fot. 3. „[...] niemal w strzępy zaczytana książka”

a raczej ich postaci, a nawet ich życie, najlepiej wytłumaczyłaby pewnie biblioteczna karta, czytelniczy raptularz albo jakakolwiek inna postać hypomneumatów. Tej książki raz otwartej, nie dało się już zamknąć.

Tylko raz zaprze się Broniewski „przyjaźni” publicznie, w powojennej *Mojej bibliotece*.

[...]

Nie róg Rolanda, nie miecz Don Kichota
i nie wędrówki Kandyda,
dzielna niegdyś książek piechota
nie na wiele się dzisiaj przyda;

[...]

Moja biblioteka, PZ III, s. 35

To przede wszystkim pretensja do „ocalałych sprzed wojny książek”, które nie miały mocy ocalenia; nie pytanie o „możliwość poezji po Oświęcimiu”, ale pretensja o udział w świecie, w którym Oświęcim mógł się zdarzyć. W efekcie zwątpienie usiłuje uwolnić absorbowaną przez „mitów niedostatek” pamięć, ustępując miejsca „pamięci zabitej żony”.

A jednak – wykreślając *Don Kichota* z listy lektur, Broniewski nie unicestwia go. Cały czas bowiem pozostaje w bibliotece i po raz kolejny – a wiadomo już, że nie ostatni – określa „całe dzisiejsze »ja«”. Tym razem do rangi „pierwszej lektury” powołane zostaną zdobyte „na taborach radzieckich [...] książki Lenina”, które w roku 1927 były – według odpowiedzi na ankietę – „dopiero niedawno zapoznaną twórczością tego wielkiego poety faktów”. Inne „dzisiaj” musiało mieć inne „ja”, a w rezultacie również inny spis lektur. Wiersz zatem rozwiązuje puenta, do której powołany został bohater innej rycerskiej opowieści – skądinąd też Hiszpan:

[...]

...Noc już świtem farbuje
i życiu już późna pora...

Towarzysze, dziękuję
za pocałunek Almanzora.

Moja biblioteka, PZ III, s. 36

Niektórzy badacze dostrzegli w tej strofie wallenrodyczną antysowiecką aluzję do „zarazy”, jaką wzorem bohatera *Alpuhary* przynieśli „towarzysze” w „taborach”¹¹. Być może cztery lata wcześniej byłoby to prawdopodobne, ale nie w roku 1949, kiedy wiersz powstał, i nie w tomie *Nadzieja*, w którym został zamieszczony przed *Pokłonem Rewolucji Październikowej*. Śmiertelny pocałunek jest kolejną kreską, którą Broniewski kreśli nieaktualny dogmat. Byłoby to zapewne widoczne dużo wyraźniej, gdyby poeta nie zrezygnował z przedostatniej strofy zamieszczonej w premierowej postaci wiersza, drukowanego w „Odrodzeniu”:

[...]

„Imperializm, jako najnowszy...”
„Empiriokrytycyzm i marksizm...”
I myśli stanęły w poprzek
temu, co znali najstarsi¹².

Almanzor z *Mojej biblioteki* wydaje się mieć nadal twarz Cervantesowskiego bohatera, bardziej jednak twarz Don Quichana z ostatniego rozdziału niż Don Kichota z wszystkich pozostałych. A jednak – wzorem stu dwudziestu pięciu przedostatnich rozdziałów powieści Cervantesa – Broniewski wróci do niestabilnej postaci „rycerza o smętnym obliczu”. Jedenaście lat później redaktorze, próbującej bezkrytycznie powtórzyć przedwojenną deklarację literackich przyjaciół, zwróci uwagę na „dzisiejszy [...] ogromny szacunek” dla jeszcze innych autorów. W tym samym, 1960 roku wyda również *Moje przyjaźnie poetyckie*, zbiór znakomitych przekładów, może nie w „szokującym zestawieniu”, ale w jakiś sposób nowym.

¹¹ W. BRONIEWSKI: *Moja biblioteka*. „Odrodzenie” 1949, nr 30, s. 2.

¹² W. BRONIEWSKI: *Moje przyjaźnie poetyckie*. Warszawa 1960.

Wejście w topos

Trudno wyobrazić sobie trafniejszą książkę poprzedzającą rychłą mobilizację i towarzyszącą ostatniemu cywilnemu pobytowi w czytelnicy. Można by się co najwyżej zapytać, czy to rzeczywistość wyciągnęła Broniewskiego z bibliotecznej sali, czy wypchnął go z niej sam Don Kichot. Na pewno – a przynajmniej zapewne – będąc jednym z pierwszych kroków na „pierwszej drodze wyobraźni”, został obarczony odpowiedzialnością za wejście pomiędzy książki. Toteż niemal każdy późniejszy gest będzie podejrzany o metaliteracki rodowód. Spotkanie powinno się zdarzyć w rozdziale rozpoczynającym powieść, w którym Don Kichot przesiaduje między księgami. Powieść zupełnie nie jest jednak zainteresowana momentem wejścia przemysłowego Hidalga do biblioteki – jej bohater nie ma dzieciństwa ani nie ma młodości. Ma tylko lekturę. Przecież Don Kichot – jak zauważył Jan Tomkowski – „wychodzi z Biblioteki, by uporządkować świat na nowo”¹³.

W tej sytuacji najgorzej postawioną kwestią byłoby pytanie: dokąd zmierza Broniewski? To, skąd wychodzi „Don Kichota przyjaciel”, w znacznym (a przede wszystkim w znaczącym) stopniu określa cel każdej wyprawy. Foucault odpowiedziałby, że „Don Kichot czyta świat, żeby objaśniać książki”¹⁴. Przedziwnemu Hidealgowi „Biblioteka zastępuje świat” – podpowie Tomkowski. Dlatego zmieniając kolejność książek na różnych listach czy „półkach sprzed wojny”, w jakiś sposób rzeczywisty (bo metaliteracki) przyjaciel będzie

¹³ J. TOMKOWSKI: *Biblioteka i księstwo*. „Przegląd Polityczny” 2005, nr 72, s. 7.

¹⁴ M. FOUCAULT: *Słowa i rzeczy...*, s. 54.

„porządkować świat na nowo”, co w żadnym wypadku nie oznacza zaprowadzenia w nim ładu. Wbrew pozorom sprawa nie jest bardzo skomplikowana.

Nieco podobnie jak autor *Wiatraków*, bo też weteran Wielkiej Wojny (nawet ciężko ranny na froncie polskim, co do końca życia przeszkadzało mu w zapanowaniu nad mową), Ernst Robert Curtius, charakteryzując topos *sapientia et fortitudo*, wśród najważniejszych lektur wymienił te same tytuły, które odnotowane zostały w przedmobilizacyjnym wpisie do dziennika. Najpełniejszą „syntezę stylu życia wśród Muz i wojskowego” („armas y letras”), dużo bliższą ustalonej przez polski romantyzm (aczkolwiek nie tylko, bo również przez barok) postaci „poety-żołnierza”, znalazł niemiecki komparatysta pomiędzy książkami, pośród których *Don Kichot* zajął miejsce szczególne¹⁵.

Jesienią 1918 roku poza drzwiami warszawskiej biblioteki, z której wychodzi Broniewski, świat zdaje się niemal zupełnie nieczytelny. Nader często komentuje swój do niego stosunek refleksją:

Nigdy jeszcze nie czułem się tak głupi jak dzisiaj. [...] nie wiem, co ze sobą mam zrobić!¹⁶

Chcę napisać coś mądrego na ten temat, ale w głowie mi się kręci¹⁷.

Fatalnie jest, że nie mam kontaktu z żadną organizacją: z tego powodu we wszystkich „tonkostiach” politycznych ciemny jestem jak tabaka w rogu. Kombinuję jedynie z gazet i rozmów przygodnych¹⁸.

Trudno uwierzyć, aby rzeczywistość taka miała moc wyciągania z czytelnika. Wydarzenia rozgrywające się na początku listopada w Warszawie rozumiał Broniewski jak rewolucję, która doprowa-

¹⁵ E.R. CURTIUS: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. BOROWSKI. Kraków 1997, s. 186–187.

¹⁶ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 44.

¹⁷ Ibidem, s. 45.

¹⁸ Ibidem, s. 47.

dziła do upadku imperiów („Cały gmach ucisku, dławiący kraj przez trzy lata, runął w ciągu jednego dnia”). Udział w tworzeniu państwa – jeśli w ogóle tak to Broniewski wówczas pojmował – traktował zapewne jako jego budowę przez zreformowanie. Niepodległość – bodaj od tak zwanego Aktu 5 listopada – mieściła się już nie tylko w słowniku politycznych deklaracji, ale nawet słowniku ulicy¹⁹. Problemem istotnym byłaby najwyżej zawartość tego słowa²⁰. Przez pierwsze trzy tygodnie (trzydzieści pięć stron rękopisu) polityka zagościła w *Pamiętniku*... tylko w postaci kilkustronicowej, pisanej prozą poetycką impresji na temat pochodzenia buntowników. Później zaczęła pojawiać się dużo częściej, jednak nie tyle jako próba sformułowania pozytywnych poglądów, ile jako próba odcięcia się od chaosu.

Rewolucja z założenia jest nieczytelna, bo – jeżeli nie ogranicza się tylko do nominału – wyrasta z głębokiego przekonania (nawet: jest głębokim przekonaniem), że świat można (trzeba) napisać na nowo. Porównanie zamieszczonych w *Pamiętniku*... notatek z kalendarium i mapą wydarzeń z przełomu października i listopada świadczy o bardzo uważnym wsłuchiwaniu się Broniewskiego w rzeczywistość, co jednak nie zmienia faktu, że nie jest jej w stanie odczytać, a tym bardziej podjąć ryzyka wpisania się w nią (podpisania się pod nią)²¹.

¹⁹ Miesiąc wcześniej niepodległość została ogłoszona – trudno powiedzieć, że proklamowana – przez urzędującą w Warszawie Radę Regencyjną. Opublikowana w numerze 168 „Monitora Polskiego” z 7 października 1918 roku, była raczej uznaniem stanu faktycznego niż próbą kreślenia nowej rzeczywistości.

²⁰ W satyrycznym, pisanym najprawdopodobniej podczas internowania w obozie jenieckim w Szczypiornie, wierszu inc. „*Że Polska dawno już jest niepodległa...*” poeta komentuje wątpliwości związane z reprezentowaniem państwowości przez Radę Regencyjną. Później w języku Broniewskiego słowo to miało jednak wymiar bardziej osobisty – podczas wileńskiej lektury zaanektowanej po „bolszewikach małej biblioteczki”, a dokładniej: *Słowa ruskim raboćim i krestanom* Lwa Trockiego, skomentuje z uznaniem retoryczne umiejętności jednego z wodzów międzynarodowej rewolucji, lecz jednocześnie zgłosi zastrzeżenia: „Mimo wszystko zbyt to jest dla mnie ukanonizowane, ortodoksyjne, ażebym w ofierze mógł złożyć mój niepodległy indywidualizm”. Ibidem, s. 93.

²¹ Decyzja o wstąpieniu do wojska pokrywa się idealnie z datą powstania – zdecydowanie bliższego poecie światopoglądowo – Tymczasowego Rządu Ludowego Republiki Polskiej. Trzy dni wcześniej powołana tam została Rada Delega-

Wyjątkowo niepewna sytuacja polityczna w przypadku decyzji o wstąpieniu do wojska groziła przydzieleniem do jakiejś ryzykownej jednostki („A jakież mam gwarancje, że wojsko nie będzie użyte do akcji kontrrewolucyjnej?”²²) lub trudnym do zaakceptowania dowództwem („W naszych stosunkach służbowych najwyższy bałagan”²³; „nie mogę się przekonać do byłego »Wehrmachtu«”²⁴). Nieufność ta bez wątpienia ściśle wiązała się z konfliktem wokół przekształcenia Legionów w Polskie Siły Zbrojne, zakończonego „kryzysem przysięgowym”²⁵.

Kiedy w końcu Broniewski podejmuje decyzję o „szukaniu swoich” i wyjeździe do Krakowa, okazuje się, że wyjście z czytelni nie jest pójściem do wojska w ogóle. Wyjazd („po linii: Warszawa–Kraków–Lublin–Hrubieszów.) adresowany jest do konkretnej jednostki – restytuującego się 4. pułku piechoty Legionów, rozwiązanego w 1917 roku w wyniku kryzysu przysięgowego. Droga do Krakowa została

tów Robotniczych, złożona z reprezentantów SDKPiL-u, PPS-Lewicy, PPS-Frakcji i Bundu (por. komentarz z 6 listopada 1918 roku – ibidem, s. 41), jako alternatywa dla Rady Regencyjnej Królestwa Polskiego. Pierwsza lakoniczna notatka z 27 października o spodziewanym wyjeździe do Lublina świadczy o dość głębokim zaangażowaniu Broniewskiego w działalność Polskiej Organizacji Wojskowej, która trzy dni później (31 października) zaczęła przejmować władzę w części Królestwa Polskiego okupowanej przez Austro-Węgry i była najprawdopodobniej reakcją na działania komendanta 4. POW Stanisława Burkhardta-Bukackiego, próbującego ściągnąć w okolice Lublina możliwie największą liczbę byłych i pozostających bez wojskowego przydziału legionistów. Pomimo jednoznacznej niechęci do Rady Regencyjnej specyfika władz lubelskich również nie zdobyła zaufania Broniewskiego (zob. notatkę z 9 listopada – ibidem, s. 44–45). Ostateczna decyzja przyjazdu do Krakowa (podjęta najprawdopodobniej 19 listopada 1918 roku) była w jakimś sensie ucieczką od tych wątpliwości.

²² Ibidem, s. 44.

²³ Ibidem, s. 46.

²⁴ Ibidem, s. 48.

²⁵ Brakuje dokumentów pozwalających na dokładną rekonstrukcję udziału Broniewskiego w konflikcie, ale fakt przebywania w obozie, i to do początków grudnia 1917 roku, czyli do momentu likwidacji obozu w Szczypiornie po buncie legionistów, protestujących przeciwko upokarzającemu traktowaniu przez niemiecką komendanturę, sugeruje jego nieprzejednaną postawę. Na temat warunków i głównych wydarzeń w obozie jenieckim w Szczypiornie zob. W. MILEWSKA, J.T. NOWAK, M. ZIENTARA: *Legiony polskie 1914–1918*. Kraków 1998, s. 232–239.

opowiedziana i jednocześnie porównana z wcześniejszym o cztery i pół roku wspomnieniem. Co prawda, na miejscu okazało się, że „to już »nie to«” samo, jednak chwilę później – a są to refleksje snute z perspektywy kilkunastu lat – z satysfakcją relacjonował znakomitą zabawę w „towarzystwie czwartacko-literackim”²⁶.

No i to dopiero ten właściwy przydział. Ale to już bardziej legenda niż namacalna rzeczywistość. Kapitalnie widać to, jeśli zważyć, że wyprowadzająca z czytelnianych studiów decyzja mobilizacyjna skomentowana została wierszami: sonetami i wierszem o „kobiecie nie-realnej”, a przede wszystkim epickim „obrazkiem wojennym, którego genezy należy szukać pod Optową”²⁷. Świat za drzwiami zdaje się zupełnie nieczytelny, dopóki Broniewski nie dojdzie do jednostki, przez „cztery i pół laty” wstecz i „stary duch leguński”.

„Czwartackie” wiązała z literackim przede wszystkim legenda, która sięga jeszcze czasów napoleońskich, kiedy utworzony został w Płocku (rodzinnym mieście poety) 4. Pułk Księstwa Warszawskiego. Wtedy wstąpił się między innymi obroną Fuengirolí, nazywanej przez historyków wojskowości „Samossierą piechoty”²⁸. Lepiej znaną i zapamiętaną, gdyż utrwaloną w pieśni Juliusa Mosena, była jednak legenda „Tysiąca walecznych” z powstania listopadowego, czyli 4. Pułku Piechoty Liniowej, szczególnie odznaczonego w bitwach pod Ostrołęką i Olszynką Grochowską²⁹.

Znakomity przykład wpisywania się w „czwartacko-literacką” legendę znaleźć można na początku pierwszowojennych wspomnień

²⁶ Wydarzenia, które Broniewski opisuje pod datą 26 listopada, miały miejsce najpóźniej 20 listopada, ponieważ dzień później kompania dowodzona przez fundatora zabawy – Feliksa Jędrzychowskiego, znalazła się we Lwowie.

²⁷ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 42–44. W drukowanej wersji nie zostały uwzględnione dwa erotyki: „*Wiśniowy jasny sad...*” oraz „*Błękitnym szlakiem płynie nasza łódka...*”. Zob. W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik*. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka XXXIV, s. 35–36. Przedruk w: IDEM: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 1. Płock–Toruń 1997, s. 105 i 120.

²⁸ M. KUKIEL: *Dzieje oręża polskiego w epoce napoleońskiej: 1795–1815*. Poznań 1912, s. 230.

²⁹ Zob. *Czwarty Pułk Piechoty 1806–1966*. Wybór, wstęp i noty A. IDZIŃ. Londyn [Koło Czwartaków, b.r.w.].

Władysława Orkana, który służył w tej samej jednostce, co Broniewski.

A dało się z tych przysięgłych, dumnie podniesionych głów odczuć jeszcze jedno, cień tragizmu pewnego, niby refleksja przeszłości, na mijające szeregi rzucając, gest osobliwy tej formacji legionowej tłumaczyło: – to w świadomości odchodzących krewieństwo niejako z onym „tysiącem walecznych” – myśl o sobie, świadoma zadań bojowych: Czwartacy³⁰.

W publikacji, która ukazała się zaledwie rok po utworzeniu przy Legionach Polskich 4. pułku piechoty, jego kronikarz z wyraźną satysfakcją pisał o

historycznie chwalebnej nazwie, jako też głównie zespołowi oficerskim i żołnierskim nadającym temu pułkowi swoiste piętno czwartackiej fantazyj i ujmującej ambicji rycerskiej³¹.

Mimo takiej rzeczywistości Broniewski nie wyszedł z biblioteki. Gdyby zawrzeć wyłącznie tekstom literackim, można by się zastanawiać, czy przyjaciel Don Kichota służył kiedykolwiek w innej jednostce niż w 4. pułku Legionów. Dwu i półlecia późniejsza służba w 1. pułku piechoty Legionów w trakcie wojny polsko-rosyjskiej, podczas której uczciwie dopracował się stopnia kapitana i kompletu najwyższych odznaczeń bojowych, poza kartami *Pamiętnika*... bardzo lakonicznie wspomniana została jedynie przy ostatniej półce w *Mojej bibliotece*. Natomiast jeszcze w drugowojennych *Mogiłach* wspomnienie przedlegionowej działalności w Strzelcu i „spokrewnionych” z „grobem powstańców” grobów żołnierzy „Czwartego Pułku” z czasów Wielkiej Wojny umiejscowione zostało „w cieniu Grochowskiej Olszyny” (*Mogiły*, PZ II, s. 202–203).

³⁰ W. ORKAN: *Drogą czwartaków i inne wspomnienia wojenne*. Kraków 1972, s. 7.

³¹ J.A. TESLAR: *Czwarty pułk: rok działań wojennych 4-go p.p. legionów polskich od dnia 10 maja 1915 roku do dnia 10 maja 1916 roku*. Lwów 1916, s. 5–6.

Warszawa, 5 lutego 1962

Po mojej śmierci chciałoby być pochowany razem z moją żoną Anną, albo w jej grobie albo w jej zastępstwie, z tym, że taka taśma byłaby przewidziana. Chciałoby także żeby moja żona Wanda spocynała doś mi nie. Przewiezienie zwłok żony wymagało uratowania od zgody jej matki, - tzn, żeby w moim pogrzebie wziął udział oddział wojska i żeby w napisie nagrobnym było powiedziane: Kapitan poeta i Kapitan Wojsk Polskich.

Włodzisław

Fot. 4. Testament Włodzisława Broniewskiego dyktowany żonie Wandzie

Cała ta rzeczywistość jest bowiem nie całkiem (niesamodzielnie) rzeczywista. „Czwartackie” zespolone zostało na stałe z „literackim”. A mówiąc najbardziej dosadnie: Broniewski, przerywając swoje „tak ślicznie zapowiadające się studia”, decyduje się wstąpić do wojska, ale zarazem wychodząc z czytelnicy z przemilczanym Ajschylosem, z Ariostem za plecami i Don Kichotem pod ręką, wchodzi w topos.

Nie w tym miejscu – nie o tym czasie

Gdy gniew minął, a melankolia ucichła, wsiedli na wierzchowce i puścili naprzód, nie wybierając drogi, aby tem lepiej naśladować rycerzy błędnych; zdali się na wolę Rossynanta, który wiódł swego pana i osła, dążącego zawsze w tropy przewodnika ochotnie a zgodnie. Wkrótce wjechali na wielki trakt, zmierzając się bez umyślnego celu i na los przypadku zdani.

M. de Cervantes Saavedra: *Przedziwny Hidalgo Don Kichot z Manczy*. Przeł. E. Boyè. T. 1, kapitulium XXI, s. 219.

Jeżeli tylko przypadek włożył w ręce Broniewskiego książkę Cervantesa, w chwili gdy niemal wprost z biblioteki wstąpił do wojska, to jego nieobliczalność stanowiłaby najwyżej zdumiewająco adekwatną do sytuacji literacką ilustrację. Wejście w topos nastąpiłoby niezależnie od tego, jakim tytułem opatrzona byłaby ostatnia przedmobilizacyjna lektura. Mówiąc inaczej: nawet bez *Don Kichota* Broniewski zachowałby się jak Don Kichot. Biblioteka, spotkanie „broni i pióra” („armas y letras”) i jeszcze mocna jak edytorski przypis deklaracja przyjaźni z przedziwnym Hidalgiem to tylko trzy – a przecież nie jedyne – przypadki ilustrujące zamkniętą w opowieści rzeczywistość. Oparta na takiej liczbie, nawet bezduszna statystyka gotowa byłaby ustalić regułę. Jeszcze bardziej niż statystyka ustaliłoby regułę odwrócenie (biograficznego) porządku, w którym literaturę ilustrowałaby rzeczywistość lub – jeszcze bardziej – w którym sytuacja przeżywałaby literaturę, albo chociaż byłaby gotowa bądź chciałaby ją przeżyć. Racjonalny (a niech będzie

nawet materialistyczny)³² stereotyp, którego podwójna „natura” jest niczym więcej, jak sylogizmem sylogizmu, pewnie nie stawiałby nawet oporu (przynajmniej obiektywnego). Ustalenie i reguła jednakże niosłyby w sobie w każdej chwili niebezpieczeństwo stabilizacji. Bez względu na kolejność – porządek gotów byłby zyskać moc „dogmatu”. Rzeczywiste przeżywa napisane po to, aby napisać to, co będzie mogło zostać przeczytane i przeżyte. Idąc w topos, czy idąc „w ślad”, „Don Kichota przyjaciel” idzie jednocześnie „po śladach” – stawia stopę w miejscu, gdzie pozostał znak po innej stopie; uobecniając się w znaku, daje znak obecności. Dlatego podobnie jak Don Kichot, Broniewski, ruszając z biblioteki, już jest w bibliotece, a każdy jego krok zawsze będzie krokiem co najmniej powtórzonym. Mówiąc prościej: rzeczywistość nie jest tylko rzeczywista – a literatura tylko literacka, rzeczywiste (fizyczne) będzie metaliterackie, tak jak literackie będzie metafizyczne. Innym językiem, ale bodaj o tym samym mechanizmie mówił Leonard Neuger w „pomyśle do interpretacji wiersza *Kalambury*”:

Przekształcenia, które w wierszu się dokonują, są takie, że wszystko „wraca” do punktu wyjścia – to, co było metaforą, „wraca” do swej metaforyczności, to, co było rzeczywistym, „wraca” do siebie³³.

Ujęcie w cudzysłów słowa „wracanie” podkreśla jeszcze dynamikę, a „urwanie w miejscu niestosownym chyba, to znaczy wówczas, gdy wszystkie nitki prowadzą do osoby Broniewskiego”, i zakończenie „pomyślu do interpretacji” wnioskiem: „Ależ to trzy różne światopoglądy! Ale osoba jedna”.³⁴ – faktycznie miało zapoczątkować (sprowokować) opowieść o niestabilności. Podobnie jak z biblio-

³² Niestety – najbardziej w tym miejscu przydatny epitet „naturalistyczny” został już skonsumowany przez historię literatury i przywołałby zupełnie niepotrzebny w tym miejscu dyskurs.

³³ L. NEUGER: „Zapatrzon i niewidomy”. (*Pomysły do interpretacji wiersza „Kalambury” Władysława Broniewskiego*). W: IDEM: *Pomysły do interpretacji. Studia i szkice o literaturze polskiej*. Kraków 1997, s. 65.

³⁴ Ibidem, s. 66.

teką, śladem i toposem, „wejście” i „wyjście” zacierają się wzajemnie. Przekształcenie, o którym mówił Neuger, nie jest kryzysem „metafory” ani kryzysem „dosłowności” i będzie raczej „nabywaniem” niż „utrata”. „Metafora” nie wycofuje się ze swej pozycji, lecz przechodzi w „dosłowność”. Każdy następny krok przekreśla ślad, ale tym samym nadpisuje go. Od czasów Duchampowskiego przekształcenia *Mona Lisa* już zawsze będzie miała problem z zarostem i będzie się musiała golić. Napisane, kiedy zostanie przeżyte, zostanie zawłaszczane i oswojone zarazem. Stanie się miejscem wspólnym, a dzięki namiętności i szczeroci przeżycia lub publikacji stanie się nawet miejscem wspólnotowym. Toż spotykam się z „przyjacielem”!

Zostawmy więc regułę – nie o nią tak naprawdę tu chodzi. Nikomu też ona niepotrzebna. Suma przypadków nie jest odpowiedzią – powtórzenie nie odpowiada za statystykę, ale za „przekształcenie”, a dokładniej: za „topograficzne” (topologiczne) przesunięcie (przemieszczenie – przeniesienie – przekształcenie). Adekwatność cały czas pozostaje ilustracją przypadku, a ich wielokrotność – podobnie jak antologia sprzeczności – wcale nie musi być jednolita. Ustalenie – jeżeliby do niego doszło – nie miałoby na celu szukania regularności, ale nielekceważenie przypadku (nie reguluje ich zgoda, lecz odmiana).

Zadeklarowana w przedmobilizacyjnym wpisie przyjaźń z Don Kichotem zdaje się brzmieć aluzją do *Prologu* poprzedzającego przygody Hidalga z Manczy. Zdaje się, albowiem wskazane przez edytorkę w przypisie tłumaczenie Walentego Zakrzewskiego – chyba to samo, które przechowuje muzeum – poprzedza spory wstęp Juliana Adolfa Świącieckiego, ale wersja nie uwzględnia autoryzowanego *Prologu* do części pierwszej. Kompletna i do tego znakomita polska wersja powieści w przekładzie Edwarda Boyè ukaże się niemal dwadzieścia lat później³⁵. Co prawda z tłumaczem i ze

³⁵ M. DE CERVANTES SAAVEDRA: *Przedziwny Hidalgo Don Kichot z Manczy*. Przekł., posłowie i komentarze E. BOYÈ. T. 1–4. Warszawa 1937–1938. Powieść w przekładzie podpisanym przez nieżyjącego już Edwarda Boyè została wydana w 1952 roku. Niestety – przekład został boleśnie wygładzony przez zespół edytorów pod kierownictwem Zofii Szmydtowej. Zmieniono również tytułowy epitet „przedziwny” na „przemysłny”, skrócono przypisy i zrezygnowano z komentarza tłumacza. Stąd wszystkie odwołania będą odsyłać do przedwojennej wersji.

znawcą Cervantesa serdeczne relacje łączą autora *Dymów nad miastem* wcześniej³⁶, lecz stanie się to dopiero około roku 1929, zatem mogłoby stanowić ewentualny ślad wspólnej i trwałej przyjaźni z Don Kichotem, jednakże nie wytłumaczy znajomości *Prologu* w roku 1918. Nie oznacza to jednak niemożności mniej serdecznego spotkania z przyszłym tłumaczem *Decameronu* i *Don Kichota*, a pierwszym naczelnym „Pro Arte et Studio” na Uniwersytecie Warszawskim pod koniec Wielkiej Wojny. Nie oznacza również, że wiadomości na temat *Prologu* lub krytykę dotychczasowych przekładów powieści musiał usłyszeć Broniewski tylko od Edwarda Boyè. Mogło się to stać w trakcie zajęć uniwersyteckich: „Chodzę jak wariat na wszystkie wykłady i rozglądam się, na co by się tu zapisać” – zanotował poeta w czasie, kiedy „zabrał się do *Don Kichota*”³⁷. Mogło być efektem lektury publikowanego od maja do października 1918 roku w „Zdroju” znakomitego eseju Michała Sobeskiego *Na marginesie Don Kiszota*, w którym traktował również o nieznanym przedmowie³⁸. Możliwości było sporo, a Broniewski nie pozostawał przecież skazany na lekturę powieści wyłącznie w polskim przekładzie. (Po cóż zresztą sięgałby w czytelniku egzemplarz, którym dysponował w domu). *Prolog*, o który przyszło się tutaj upomnieć, liczy zaledwie kilka stron, a fragment, do którego odesłałoby aluzją ogłoszenie przyjaźni z głównym bohaterem, to jego początek.

Ogłaszając się „Don Kichota przyjacielem”, Broniewski uczynił to poniekąd wbrew zawartej w *Prologu* propozycji, która z góry uwalniała czytelnika od obowiązku akceptacji „legendy suchej, jak trzcina, wszelkiej inwencji zbytej, pełnej stylistycznych usterek, ubogiej w trafne słowa i obdartej z całej erudycji i doktryny, bez

³⁶ Zob. J. BRONIEWSKA: *Dziesięć serc czerwiniennych*. Warszawa 1964, s. 207–210. Pomimo informacji Janiny Broniewskiej można założyć wcześniejszą znajomość, wynikającą chociażby z zawodowych kontaktów pełniącego funkcję sekretarza redakcji „Wiadomości Literackich” Władysława Broniewskiego.

³⁷ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 38.

³⁸ Zob. M. SOBESKI: *Na marginesie Don Kiszota*. „Zdrój” 1918, T. 3, nr 4–6; T. 4, nr 2–6; T. 5, nr 2. Przedruk w: IDEM: *Na marginesie Don Kiszota*. [Poznań] 1919. Wszystkie cytaty pochodzą z wersji książkowej.

uwagi na marginesie i przypisów przy końcu książki³⁹. Ubolewając nad jaskrawymi niedostatkami „historii tego dziwaczного dziecka, o suchem i zatwardziałym przyrodzeniu”, Cervantes, głosem do złudzenia przypominającym narratora, wpisuje w konwencję lektury opowieści stworzonej przez „umysł jałowy i nieustannego ćwiczenia zbyty”, otwarcie oczu na „braki”, jakie zawiera utwór. *Prolog* opowieści o Don Kichocie ewidentnie, czy wręcz jaskrawo przywołuje topos skromności. Stosuje go bowiem po to, żeby z niego zakpić. Dalsza rozmowa niedoskonałego – podobnie jak jego bohater – autora z „jednym z przyjaciół, dowcipnym i znającym się na rzeczy”, dotyczy falsyfikowania erudycji – włączenia pod byle pretekstem cytacji i samodzielnej napisania brakujących „sonetów, epigramów i panegiryków, które winny być napisane przez jakieś znaczne osoby i początek księgi zdobić”⁴⁰. Tak też się stało. Zgodnie bowiem z zapowiedzią powieść została odpowiednio zaopatrzona. Przy czym „otwarcie” powieści ani niczego nie uporządkowało, ani nie wyregulowało. Ono jedynie usankcjonowało nieobliczalność.

Edward Boyé, chociaż o *Prologu* nie zapomniiał, uznał za konieczne usprawiedliwienie w „przypisie tłumacza” tego dziwaczного fragmentu powieści:

Tylko przez pietyzm dla autora zamieszczam tutaj te wiersze, otwierające pierwszą część *Don Kichota*. Te fantastyczne dedykacje, cudactwa „de cabeza rota”, „z urwaną głową” (ponieważ brakuje i sylab ostatnich) nie mają właściwie żadnego związku z treścią książki⁴¹.

Nie znajdując innej motywacji zachowania „cudactw” niż skrupulatność tłumacza, Boyé w zamykającym edycję komentarzu *Na marginesie przekładu* – poniekąd za Jamesem Fitzmauricem-

³⁹ M. DE CERVANTES SAAVEDRA: *Przedziwny Hidalgo Don Kichot z Manczy...*, T. 1, s. 9.

⁴⁰ Ibidem, s. 11.

⁴¹ Ibidem, s. 343.

-Kéllym – sam udzielił sobie jednak odpowiedzi i „urwał głowę” powieści, uznając, że „Cervantes pisał chaotycznie, bez planu całości w głowie”⁴².

Jeszcze wyraźniej i jeszcze dobitniej brzmiały poświęcone Cervantesowi uwagi poznańskiego filozofa w drukowanym jesienią roku 1918 eseju, to znaczy w chwili rozpoczęcia przez poetę filozoficznych studiów:

Przedziwny ten człowiek [Cervantes – MT] posiadał w ogóle wady, wprost zabójcze dla swego talentu. Odznaczał się lekko-myślną beztroską o jednolitość architektoniki, o powiązanie strukturalnych części utworu. Świadczą o tym choćby wspomniane już mechaniczne wstawki pierwszej części Don Kichota. Nadto, zdaje się, nie przeglądał w ogóle, co raz napisał⁴³.

Sobeski nie uznawał jednak tych „wad” za uchybienie jakości powieści, lecz widział w nich umiejętność „przekraczania logiczno-strukturalnej zawartości utworu”, a w „niedbałości” – zdolność niepoddawania się „logicznej konstrukcyjności, dbałej o żelazne podporządkowanie wszystkich szczegółów pod całość”⁴⁴. „Wszelaki rozum tutaj nic nie jest wart” – wykrzykiwał w innym miejscu za Miguelem de Unamunem⁴⁵.

[...] nie pójdę tutaj zwykłym torem i nie będę cię, bardzo miły czytelniku, prosił ze łzami w oczach, jak inni czynią, żebyś wyrozumiał wszelkie niedostatki, albo też udał, iż nie dostrzegasz tych braków, które w moim synu znajdziesz. Nie jesteś jego krewniakiem ani przyjacielem [...]⁴⁶.

⁴² E. BOYÉ: *Na marginesie przekładu*. W: M. DE CERVANTES SAAVEDRA: *Przedziwny Hidalgo Don Kichot z Manczy...*, T. 4, s. 353.

⁴³ M. SOBESKI: *Na marginesie Don Kiszota...*, s. 106. (Fragment ten został w pierw wydrukowany w październikowym numerze „Zdroju”).

⁴⁴ Ibidem, s. 107.

⁴⁵ Ibidem, s. 99.

⁴⁶ M. DE CERVANTES SAAVEDRA: *Przedziwny Hidalgo Don Kichot z Manczy...*, T. 1, s. 7–8.

Na przekór wstępowi, bo wprost przecież się nie da, Broniewski ogłosił się jednak „przyjacielem”, a tym samym poniekąd dopisał się do *Prologu* i wziął współodpowiedzialność za „pokraczność” i „ułomność” opowieści oraz jej bohatera. A zważywszy na bibliotekę, topos, nierozsądne miłości, czy nawet na schemat romantycznego kostiumu marzyciela, wiadomo, że nie jest to pusta deklaracja.

Wróćmy jeszcze tylko do fragmentu *Pamiętnika...*, który dotyczył żołnierskiej śmierci i bohaterstwa:

Idea jest właśnie najrealniejszą w życiu: każda po zrealizowaniu jest życiem lepszym i piękniejszym. – Piękno!?... Ono jest także ideą, a w rzeczywistości złudzeniem⁴⁷.

Skoro nic realniejszego niż idea, to czy w takim świecie może istnieć coś nierealnego? Otóż właśnie: może, ale nie musi, dzięki czemu zachowuje dynamikę i niestabilność.

Świat Broniewskiego, jak świat Don Kichota, nie opiera się na równaniu przeciwieństw rzeczywistego i idealnego. Idea wydaje się nierzeczywista, ale w istocie jest tylko przesunięta lub przeniesiona. Idea – tak jak metafora albo metafizyka (nawet metaliteratura) – nie jest zaprzeczeniem (fizycznej) rzeczywistości, ale kalamburowo przeniesioną lub – jak powiedział Neuger – „przekształconą” rzeczywistością. Każda przed „zrealizowaniem” pozostaje nieobecna „teraz”, co nie oznacza, że pozostaje nieobecna w ogóle. Rzeczywistość wobec idei jest zawsze „po” (*metá*), są poniekąd tym samym, ale nie w tym samym miejscu lub czasie. To nieustanna ucieczka i pogoń za platońskim cieniem. Ta sama relacja odpowiada za stosunek literatury do świata. Wypowiedź o „realności idei” prowokuje refleksja zapoczątkowana sparafrazowanymi przez pamięć słowami Cypriana Norwida: „[...] bohaterstwo jest najwyższą poezją”⁴⁸.

Gdyby Don Kichot szukał realnego przeciwnika, znalazłby go niechybnie. Szukał go jednak w świecie, który się „przesunął” – usiło-

⁴⁷ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 75.

⁴⁸ Ibidem, s. 74. W przypisie do tego fragmentu F. Lichodziejewska wskazuje, że źródłem parafrazy są słowa Cypriana Kamila Norwida ze wstępu do *Promethi-diona*, gdzie sztuka jest „bohaterstwa bezwiednym rumieńcem”.

wał znaleźć rzeczywistość średniowiecznych legend w rzeczywistości renesansowej. I podobnie chyba z Broniewskim, który gdyby chciał wziąć realny udział w realnej rewolucji, nie ukryłby lektury *Prometeusza skowanego* i nie eksponowałby *Don Kichota*. Zaangażowałby się organizacyjnie, może nawet wstąpił do partii i podjął inną niż literacka działalność, a przynajmniej pisałby, jak Witold Wandurski albo Stanisław Ryszard Stande. To jednak raczej „naiwny realizm” Sancha, jednego z nielicznych plebejuszy przywołanych przez autora *Komuny Paryskiej w Pamiętniku...* Broniewski – jak Don Kichot – przybywa zawsze nie w porę: spóźniony lub przed czasem. Ale dzięki temu w miejscu zajętym i miejscu opuszczonym spotka kogoś innego, niż się pierwotnie spodziewał. Wsłuchany w „echo z dna legendy”, poeta zaangażuje się w rewolucję, która już się wydarzyła. Wielokroć opowiada o burzeniu, ale sam burzy i podpala sporadycznie. Po prostu – opowiada opowieści, które już zostały opowiedziane. Prometeusz (tym bardziej Herostrates) nie należał do jego ulubionych postaci. Naprawdę gniewne głosy i przekleństwa, starannie wycelowane i wymierzone w przeciwników, zasłonią się anonimowością, pseudonimem lub pozostaną w rękopisach. Swoją bowiem wizję rewolucyjnego jutra Broniewski zaczerpnął z wczoraj. Zresztą sekwencja, która inaczej niż stereotyp następstw, ustawi czas przyszedł przed czasem teraźniejszym, chociaż będzie pojawiać się często, nie ustali modelu. Różnorodność kolejności czasów gramatycznych nie stabilizuje świata opowiadanego przez Broniewskiego. Bo ten czas, a dokładniej: czasy, nie mają ustalonego kierunku, i gotowe w każdej chwili pójść w różną stronę. Sekwencje nie tworzą jednolitej całości i nie przechodzą w konsekwencję, a ściślej: Broniewski pozostaje cały czas konsekwentnie niekonsekwentny. Przyczyna „de cabeza rota”, „z urwaną głową” nie musi odpowiadać za skutek, a skutek niekoniecznie znajdzie przyczynę w przeszłości. Niejeden raz poprzedzające w czasie „zanim” i pytające o przyczynę „czemu” znajdą ciąg dalszy w świadomej odmowie odpowiedzi, w prewencyjnym „gaszeniu” przyczyny:

Zanim się serce rozelka

– czemu? – a bo ja wiem? –

warto zajrzeć do szkiełka
w barze „Pod Zdechłym Psem”.

[...]

Bar „Pod Zdechłym Psem”, PZ II, s. 142

Skądinąd już wiadomo, że alkohol – nawet w porządku edytorskim – znakomicie wyjaśnia niekonsekwencje.

Niestabilność (nie nielojalność) tym samym mechanizmem (a kto wie, jaką sekwencją) wyrazi się w erotykach, gdzie najczęściej tematyizowane będzie – jeśli będzie – zmysłowe teraz:

[...]

Słowa miłości, słowa rozpaczy
zdławiła noc głuchoniema.
Kochać – to znaczy: dotknąć, zobaczyć,
a ciebie nie ma... nie ma...

[...]

Przypływ, PZ II, s. 211

„Napisane”, które z istoty swej jest śladem („znamieniem”) nieobecności (to znaczy przeszłej obecności), z góry będzie skazywało „dotykalną” miłość na porażkę. Miłość jest wyznawana i przeżywana poetycko tym intensywniej, im większe poczucie nieobecności opowiada. Jest w tym niemal definicyjna melancholia tego, który nie pogodzi się z nieobecnością. I jest ta melancholia paradoksalna nieco, wyrasta bowiem tyleż z poczucia straty, co potrzeby upewnienia. Kochanek, który „dotyka”, jest zarazem Orfeuszem i niewiernym Tomaszem. Paradoksalnie, bo pamiętnikowy bohater ma w zanadrzu plik napisanych sonetów dla ukochanej – tylko... nie ma ukochanej⁴⁹. Pragnie przez niepewność. Biegąc za cieniem, jednocześnie przed nim ucieka.

Czy w czasie, czy w przestrzeni ruch przeniesienia bądź przesunięcia (zresztą każdy ruch) nie jest jednolicie ukierunkowany. O lokalizacji cienia decyduje tylko kąt padania światła – może być przed

⁴⁹ Ibidem, s. 110 i 131.

i po, ale równie dobrze może być obok. To dlatego świat wydaje się zaczarowany, ponieważ świat, który trwa, nie jest światem, który był (może: będzie), prościej mówiąc: pragnie dotknąć, ale dotknie nie tego, czego pragnie. Goniąc cień, lęka się go dogonić – w zenicie to nie cień znajduje ciało, tylko ciało traci cień.

Gdyby Don Kichot chciał znaleźć realną Dulcyneę, odszukałby ją niechybnie, ale gdyby nie chciał jej znaleźć, przecież by jej nie szukał. Pytanie, czy lub jak świat Broniewskiego i Don Kichota istnieje w rzeczywistości, nie jest właściwie postawioną kwestią, bo ten świat istnieje nie tyle w rzeczywistości, ile w ruchu. „Idea” zyskuje najwyższy stopień rzeczywistości, ponieważ jest „rzeczywistością do zrealizowania”. Nic realniejszego niż idea, ale też nic straszniejszego niż dotknięcie idei. „Zrealizowana” stanie się „życiem”, ale przestanie być ideą, bo jeśli nic nie jest bardziej realnego niż idea, bez idei pozostaje już tylko nic. W synchronii ten świat gotów się zatracić – dlatego, świadomie rozregulowawszy zegarek, zawsze „nie w tym czasie” i „nie w tym miejscu” chronią świat przed zniknięciem. Rzeczywistość jest światem zaczarowanym – jest jakimś czarem nad ideą.

Pod pewnymi względami wydawała się ona [poezja – MT] – w stosunku do poszukiwań i osiągnięć jego wcześniej startujących rówieśników – jak gdyby spóźniona. Pod innym wszakże – antycypowała nastroje, które dopiero zaczynały narastać⁵⁰.

Nie będzie w takim kontekście zaskoczeniem konkluzja, że kiedy Broniewski podjął z końcem 1924 roku decyzję o wydaniu debiutanckiego tomiku, tytułowym wierszem uczynił *Wiatraki*, a Don Kichota – którego brudnopisem „cień” został pierwotnie ukrzyżowany na skrzydłach młyna zamiast „mojego cienia” – mianował narratorem siedemnastowerszowego zbioru⁵¹. Można najwyżej zapytać, dlaczego poza Mieczysławem Braunem, który obdarzył

⁵⁰ R. MATUSZEWSKI: *Władysław Broniewski. W: Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. I. MACIEJEWSKA, J. TRZNADEL, M. POKRASENOWA. T. 3. Kraków 1993, s. 363.

⁵¹ Zob. *Komentarz*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 1, s. 370–372.

autora *Wiatraków* z okazji lub przy okazji tomiku donkichotowskim wierszem *Do Władysława Broniewskiego*⁵², Cervantesowski kontekst debiutanckiego zbioru został przez krytykę w ogóle niezauważony. Być może właśnie z powodu momentu zenitu, w którym zatracił się dystynktywny cień. Cóż jednak wart świat (zwłaszcza Broniewskiego), który nie ma cienia, podobnie jak cień, który nie ma światła? „Nic bardziej nieruchawego jak filozofia filozofów i teologia teologów!” – wykrzykiwał Unamuno zaczytany w *Don Kichocie*⁵³. Debiutanckie *Wiatraki* uruchomi, zagospodarowany na całe życie w toposie, poeta-żołnierz, ten sam, który za oficjalny debiut uznał przekład *Poety-robotnika*⁵⁴.

⁵² M. BRAUN: *Do Władysława Broniewskiego* [w liście z dnia 15 kwietnia 1925 roku]. W: *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 1. Warszawa 1981, s. 157.

⁵³ M. DE UNAMUNO: *Konkluzja. Don Kichote i tragikomedie współczesnej Europy*. W: IDEM: *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i narodów*. Przeł. H. WOŹNIAKOWSKI. Kraków–Wrocław 1984.

⁵⁴ Chyba również ten, który w czterech końcowych słowach ostatniego podpisanego (nie: napisanego, bo już tylko dyktowanego żonie) dokumentu ustalił swoje nagrobne epitafium (nigdy niespełnione): „kapitan wojsk polskich-poeta”. Nawet definitywne ustalenie zostało jednak jeszcze raz przekreślone, a kolejność słów zmieniona na: „poeta i kapitan wojsk polskich”. Rękopis testamentu znajduje się w Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie. Teczka nieskatalogowana.

Część trzecia

Miękkie rewolucje twardego rewolucjonisty



Wybór i zbiór

„Zwykło się” traktować debiutancki tomik poezji Władysława Broniewskiego jak wybór. W taki sposób przedstawiał już *Wiatraki* najszybszy z recenzentów Witold Wandurski:

Leży przede mną tomik poezyj Broniewskiego. Osiemnaście wierszy: skondensowany miąższ treści poetyckiej. Surowo wysortowane pokłosie lat udręki i dojrzewania¹.

Wandurski wiedział, co mówi, lepiej niż większość czytelników, ponieważ – co głośno deklarował – „Broniewski jest moim przyjacielem serdecznym”. Dlatego też zapewne mógł przynajmniej z grubszą wiedzą, z jakiego zasobu wiersze zostały wyselekcjonowane. Przez długi czas wiedza ta nie była jednak powszechna. Broniewski od końca 1922 roku, czyli od momentu, kiedy „zaczął pisać zupełnie inaczej niż dotychczas”, niechętnie mówił o swojej twórczości wcześniejszej i – chociaż starannie ją przechowywał – nie zdecydował się na opublikowanie jakiegokolwiek z utworów przed ustaloną przez siebie datą debiutu 12 stycznia 1924 roku. Po latach rozpoznany przez skrupulatną badaczkę jako autor anonimowej *Carmagnoli Chjeny* przyznał się do napisania zaangażowanej w zamieszki wokół tragicznej prezydentury Gabriela Narutowicza satyry, ale nie „ujawnił się”, jak w kilku innych przypadkach². Można nawet zało-

¹ W. WANDURSKI: „*Wiatraki*”. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 10, s. 3.

² Zob. F. LICHODZIEJEWSKA: „*Moje życie i moje sumienie*”. *Rzecz o Władysławie Broniewskim*. „Współczesność” 1963, nr 9, s. 4.

żyć, że gdyby nie wnikliwość Lichodziejewskiej, wiersz stałby się zapewne dwudziestym drugim „niezidentyfikowanym rękopisem”³.

Broniewski, zdaje się, traktował swe literackie pierwociny jako rodzaj brudnopisu, w znacznym stopniu zappełniające przeciw karty „śmietnika umysłowego”, lub – w przypadku twórczości przeddebiutanckiej – jako wersje równoległe, czasami alternatywne próby opracowania tego samego tematu. Jeśli wierzyć cytującej poetę Jadwidze Stańczakowej, spisywane w *Pamiętniku...* „były i wiersze, ale jeszcze nie moje. Pisane nie po broniewskiemu, zbyt udawane”⁴.

Po Wandurskim dopiero Lichodziejewska dysponowała wystarczającą wiedzą, żeby sformułować podobne zdanie:

Z licznych utworów przechowywanych w rękopisach wybrał Broniewski do pierwszego swego tomiku osiemnaście najlepszych wierszy⁵.

Co istotne, wartościujący w stopniu najwyższym epitet jest raczej uznaniem i podkreśleniem „surowości wysortowania” niż efektem powtórnej weryfikacji jakości spuścizny⁶. Później, podczas konferencji zorganizowanej z okazji 75. rocznicy urodzin Władysława Broniewskiego przez Instytut Badań Literackich PAN-u Helena Karwacka dokonała pierwszego i na długie lata jedyne przeglądu *Młodości literackiej Broniewskiego*. Opinia dotycząca dokonanego przez poetę w *Wiatrakach* wyboru była tu bardziej precyzyjna:

³ Zob. F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*. Warszawa 1973, s. 467–470.

⁴ J. STAŃCZAKOWA: *Wspomnienie przyjaźni*. W: „*To ja – dqb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 170.

⁵ *Władysław Broniewski*. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1966, s. 31.

⁶ „Juwenilia pokazały długość okresu »terminowania poetyckiego«. Jak wynika z rękopisów, jedenaście lat Broniewski pisał, doskonalił swój warsztat artystyczny, poszukiwał oryginalnych środków wyrazu, zanim w 1924 roku zdecydował się ogłosić z nazwiskiem próby swego talentu. Jakże różnił się w tym od wielu poetów współczesnych”. F. LICHODZIEJEWSKA: *Broniewski i jego archiwum*. W: „*To ja – dqb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim...*, s. 453–454.

Rozległy krąg tematyczny młodzieńczej liryki Broniewskiego w jego debiutanckim zbiorze prezentowało zaledwie osiemnaście wierszy. Wybrał je młody poeta niezwykle starannie ze sporej ilości przygotowanych w czystopisach utworów [...]. Zaprezentował w wyborze główne kierunki swoich młodzieńczych poszukiwań, starając się zachować ich właściwe proporcje, wymiary i znaczenie⁷.

Pełny ogład umożliwiła jednak dopiero kompletna publikacja czterotomowych *Poezji zebranych* w 1997 roku, z których pierwszy tom zawiera wyłącznie *Wiatraki* i jedenaście opublikowanych w latach 1912–1925 wierszy. Chociaż tutaj już konieczne jest zastrzeżenie, że poza jednym wierszem publikacja dokonała się w powielanym ręcznie pisemku i na deskach teatru pułkowego w jednostce, w której wówczas służył Broniewski. Pozostały zbiór przeszło stu pięćdziesięciu wierszy stanowią utwory nieopublikowane. Zbiór ten rozrasta się, jeśli zauważyć, że w wielu wypadkach rękopisy poszczególnych tekstów mają kilka wariantów. Do tego powinny dojść jeszcze liczne autorskie przekłady z tego czasu, które znalazły się w osobnym tomie. Spośród tych tekstów czterdzieści sześć można by uznać za wiersze przeddebiutanckie, to znaczy powstałe po przełomowym oświadczeniu z *Pamiętnika...* dotyczącym początków pisania „innego niż dotychczas” lub w jego bezpośrednim sąsiedztwie czasowym. Spośród nich trzynaście doprowadzonych zostało do postaci czystopisu, co mogłoby w jakimś stopniu sugerować ukończenie pracy, i chyba tylko te dałoby się uznać za gotowe, lecz odrzucone w trakcie selekcji do druku. Może zatem Karwacka nieco przesadziła, mówiąc o „sporej liście przygotowanych czystopisów”, jednakże byłaby to wątpliwość dotycząca jedynie skrupulatności statystyki. Patrząc na dysproporcję, nie sposób nie zgodzić się z opinią dotyczącą edytorskiej staranności debiutującego Broniewskiego⁸. Zamykając przegląd „patriotyczno-

⁷ H. KARWACKA: *Młodość literacka Broniewskiego*. W: Władysław Broniewski w poezji polskiej. Red. M. JANION. Warszawa 1976, s. 120–121.

⁸ Spośród osiemnastu wierszy zawartych w debiutanckim tomie Broniewski w przyszłości bezpowrotnie usunął jeszcze z wszystkich późniejszych edycji najstarszy z nich: *Ostatni dzień*.

-wojennych juveniliów”, stanowiących dosłowne preludium nadchodzącego tomiku (choć bardziej efektowną w perspektywie tematyki byłaby pewnie formuła: poligon doświadczalny), Sławomir Kędzierski zauważył, że pomimo brulionowego charakteru i zaniechania

Wiersze, których Broniewski nie przeznaczył do druku, nie są jednak szkicami, niedopracowanymi pomysłami. Każdy z nich jest przemyślaną, zamkniętą całością i tylko ogromny autokrytycyzm Broniewskiego nie pozwolił mu uznać tych utworów za odpowiednią realizację zamierzonego celu⁹.

W wielu wypadkach *Wiatraki* sprawiały komentatorom twórczości Broniewskiego jakiś kłopot, ponieważ często pomijano je milczeniem lub omawiano w nierozzerwanej parze z młodszym o dziewięć miesięcy, jednak wydanym w tym samym 1925 roku, wyrazistym zespołem siedmiu wierszy, zamieszczonym w *Trzech salwach*.

„Zwykło się mówić, że był to tom poety utalentowanego, wszakże bardzo jeszcze eklektyczny” – podsumowywał w połowie lat siedemdziesiątych refleksję nad debiutem Broniewskiego Ryszard Przybylski¹⁰. Wybór – jak wybieranie: był jeszcze śladem dokonującego się przełomu. Widziano w nim zapowiedź przyszłego Broniewskiego, który pełną poetycką dojrzałość osiągnie dopiero w wydanej w 1932 roku *Trosce i pieśni*. Dla Kędzierskiego tom „stał się deklaracją ideową”, niemniej „dominującą problematyką [...] są próby rozrachunku z niedawną przeszłością”¹¹. Karwacka przyjęła *Wiatraki* jako prezentację „głównych kierunków młodzieńczych poszukiwań”. Ryszard Matuszewski w pierwszej publikacji *O poezji Władysława Broniewskiego* nie znalazł uznania dla debiutanckiego tomiku¹². Nie

⁹ S. KĘDZIERSKI: *Od „Na szczyt” do „Tak, pamiętam, to było nad ranem” – patriotyczno-wojenne juvenilia Władysława Broniewskiego*. W: *Jestem księgą otwarta w przyszłość. Studia – Referaty – Materiały*. Płock 2007, s. 24.

¹⁰ R. PRZYBYLSKI: *Władysław Broniewski i poezja rewolucyjna*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1: 1918–1932. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa 1991, s. 431.

¹¹ S. KĘDZIERSKI: *Wiersze Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1974, s. 10.

¹² „Jeżeli wiersze poety z lat 1923–1924, zawarte w *Wiatrakach*, nie dawały jeszcze pełnej krystalizacji artystycznej owej postawy i były, w zestawieniu z utwo-

wymienił zresztą nawet *Trzech salw*, czego przyczyną były zapewne niecenzuralne wówczas postaci dwóch pozostałych współautorów biuletynu poetyckiego. Po latach przyjął, że

Wiatraki były po prostu zbiorem młodzieńczych liryków, sygnalizujących pojawienie się nowej poetyckiej indywidualności¹³.

Waldemar Smaszcz uznał, że

Debiutanckie *Wiatraki* trudno jeszcze uznać za wyraz skrytali-zowanej idei. Tytułowy wiersz, pełen mrocznych obrazów, wyzna-cza wręcz przeciwny nurt w poezji Broniewskiego¹⁴.

Staranna selekcja, z jaką poeta dokonywał wyboru wierszy prze-znaczonych do druku, przekonała zatem badaczy bezkompromiso-wością, ale nie przekonała konsekwencją. Mówiąc inaczej – tomik przyjęto jako kontynuację niestabilnych i dosyć chaotycznych, cho-ciaż powoli znajdujących swój kierunek poszukiwań.

Wybór „najlepszych wierszy” rozpoznawano najczęściej jako dosyć chaotyczną prezentację uznanych za najlepsze prób czy ćwiczeń poetyckich, pozwalającą Broniewskiemu „umiejscowić się na mapie powojennej poezji w zauważalnym przez odbiorców miejscu”¹⁵. Dominował „rozrachunek z przeszłością” i „uogólnione przeżycia

rami późniejszymi, częściowym tylko świadectwem drogi, którą odbywał, to może tu być mowa co najwyżej o wewnętrznym procesie dojrzewania poety”. R. MATUSZEWSKI: *O poezji Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1955. Por. IDEM: *Władysław Broniewski. W: Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. I. MACIEJEWSKA, J. TRZNADŁ, M. POKRASENOWA. T. 3. Kraków 1993, s. 366.

¹³ R. MATUSZEWSKI: *Romantyk i rewolucjonista – Władysław Broniewski. W: Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. MACIEJEWSKA. T. 1. Warszawa 1982, s. 69; Zob. także: R. MATUSZEWSKI: *Władysław Broniewski. W: Literatura polska w okresie międzywojennym ...*, s. 364.

¹⁴ W. SMASZCZ: „Wierszem kocham i wierszem cierpię”. [Posłowie]. W: W. BRO- NIEWSKI: *Wiersze. Wybór i posłowie* W. SMASZCZ. Białystok 1993, s. 375.

¹⁵ J. GRĄDZIEL-WÓJCİK: „moje słowa, moje upiory”. *Między autoreflek- sją a autokreacją w poezji Władysława Broniewskiego*. W: Broniewski. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Kato- wice 2009, s. 94.

żołnierskie”, zapowiadał czy „po raz pierwszy przedstawiał” się „światopogląd”. W zależności od kierunku literaturoznawczej refleksji uwaga skupiała się na pojedynczych utworach, jednak składający się na *Wiatraki* zespół osiemnastu wierszy traktowano jako swego rodzaju egzamin czeladniczy, który Broniewski musiał (czy też chciał) zdać, zanim zajął się dojrzałą literaturą. Dla Tadeusza Bujnickiego „tomik był »budowaniem warsztatu«, dokumentem poszukiwań środków wyrazu, adekwatnych do podejmowanych treści”¹⁶. Lichodziejewska uznała wręcz, że „młody poeta niejako popisywał się możliwościami swego talentu”¹⁷.

Gdyby kilka miesięcy później nie było deklaracji *Trzech salw*, być może *Wiatraki* stałyby się czymś więcej niż „sygnalizacją pojawienia się nowej poetyckiej indywidualności”. Spośród wyselekcjonowanych osiemnastu – do wydanego w tym samym roku biuletynu poetyckiego wybrane zostały trzy: *Soldat inconnu*, *Ostatnia wojna* i *Robotnicy*. Wszystkie w miarę jednolite „światopoglądowo” i wyraziste retorycznie, tym razem nie zwracały już uwagi różnorodną poetyką. Zatraciła się również we wspólnej tematyce („deklaracji ideowej”) różnorodność czterech pozostałych wierszy (*Poezja*, *Nike*, *Szpicel* i *Pionierom*), które weszły później w skład *Dymów nad miastem*.

W uwagach krytycznych sformułowanych w najstarszej recenzji *Wiatraków* zarzucał Wandurski Broniewskiemu „zbaczanie z obranej przez siebie drogi na bezdroża”, co było przede wszystkim konsekwencją „poddania się wpływom »Ziemiańskiej«”. Wśród osiemnastu „surowo wysortowanych” wierszy wskazał jeszcze co najmniej cztery (*Jokohama*, *Perun*, *Marzanna* i *Śmierć*), które „nie licują” ze śmiałością pozostałych. Wybór nie został zatem uznany za zamknięty, lecz przyjęty jako główny zamysł, zamiar i temat „tomiku poezyj”. Rozpoczęte przez poetę wybieranie znalazło kontynuację w dalszym wyborze krytyka i zapewne powinno być kontynuowane przez czytelnika. W tym sensie równie istotne jak to, co zostało opublikowane, stało się to, co zostało odrzucone, i to,

¹⁶ T. BUJNICKI: *Władysław Broniewski*. Warszawa 1974, s. 14–15.

¹⁷ F. LICHODZIEJEWSKA: *Życie i twórczość Władysława Broniewskiego*. W: *Władysław Broniewski...*, s. 32.

co – chociaż znalazło się w tomiku – powinno zostać odrzucone. „Surowość” okazała się bowiem jeszcze nie dość surowa. Stała się taka dopiero w *Trzech salwach*, w biuletynie, w którym zaprzyjaźniony krytyk wystąpił w roli współautora. Problem jednak powrócił już przy okazji kolejnego samodzielnego tomiku poetyckiego.

Trudno uznać, że recenzja Wandurskiego stała się w jakimś sensie projektem lektury *Wiatraków*. Z większym prawdopodobieństwem można założyć, że było to konsekwencją redukcji dokonanej przy *Trzech salwach*, które jako głos późniejszy i zdecydowanie bardziej jednoznaczny od „eklektycznego” debiutu uznane zostały za kierunek „krystalizowania idei” i poetyckiego dojrzewania. Ten szczegół nie wydaje się zresztą istotny. „Eklektyczność”, o której mówił Przybylski, była w zasadzie eufemizmem uznania tomiku w jakimś sensie za nie całkiem dojrzały, za ślad dojrzewania, interesujący przede wszystkim z perspektywy późniejszych osiągnięć, za swego rodzaju etap przejściowy.

Dokonany przez Broniewskiego wybór, który ustalił kształt *Wiatraków*, był jednak ostateczny. W wydanych później autoryzowanych zbiorowych edycjach poeta zachował nienaruszony układ wierszy debiutanckiego tomiku. Zrezygnował jedynie z *Ostatniego dnia*, najstarszego z opublikowanych wówczas wierszy, a w ostatnim, przygotowywanym na krótko przed śmiercią, zbiorze *Wiersze i poematy* przeniósł *Ostatnią wojnę* do części zarezerwowanej dla poematów¹⁸. Podobnie rzecz wyglądała w przypadku pozostałych zbiorów wydanych przed wojną. Zmiany były drobne, w kilku wypadkach podyktowane możliwością druku wiersza, który wcześniej zakwestionowała cenzura, ale nigdy nie dotyczyły kompozycji.

Nic zatem dziwnego, że mówiąc o *Wiatrakach*, Karwacka używa określeń „zbiorek” i „wybór” jako pojęć równorzędnych. Podobnie mówią w zasadzie pozostali. „Zbiór młodzieńczy” czy „zbiorek”, który został potraktowany jak „wybór”, miał niekompletną postać, był zbiorem otwartym – nieskończonym i niedokończonym. W zasadzie jedynym badaczem wczesnej twórczości Broniewskiego,

¹⁸ Zob. W. BRONIEWSKI: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1948 i wyd. nast.; IDEM: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1962 i wyd. nast.

który zwrócił uwagę na „odpowiednią realizację zamierzonego celu” i kompozycyjnie „przemyślaną, zamkniętą całość”, okazał się Kędzierski. Niemniej szczegółowa analiza *Wiatraków* wykraczała poza ustalony w szkicu obszar. Wypowiedź badacza dotyczyła tylko juveniliów Broniewskiego i kończyła się na momencie poetyckiego debiutu.

Co dyktowało układ wierszy? Na pewno nie czas ich powstania. Najstarszy z wierszy – *Ostatni dzień* (październik 1922 roku), opublikowany został jako ósmy. Najmłodszy – *Spowiedź* (styczeń 1925 roku), który powstał na chwilę przed oddaniem wierszy do wydawnictwa, umieszczony został jako czwarty z kolei. Porządku pozostałych również nie dyktował kalendarz. Z otwierających tomik trzech „żołnierskich” tytułów najwcześniej powstał (trzeci w kolejności) poemat *Ostatnia wojna*. Poprzedzały go napisana niedługo po sześcioczęściowym poemacie *Młodość* i powstały co najmniej rok później *Soldat inconnu*, a niechronologiczna kolejność najstarszego i najmłodszego utworu zachowana została również w *Trzech salwach*.

Przeszło rok wcześniej samodzielną publikację *Ostatniej wojny* w „Zwrotnicy” zaprojektował Broniewski jako oficjalny debiut (nieoficjalnie wydrukował już między innymi *Carmagnolę Chjeny*). Redagujący pismo Tadeusz Peiper gotów był jednakże skorzystać z oferty tylko częściowo:

Poemat Pański *Ostatnia wojna* rozwija myśl interesująco i z siłą. Posiada jednak za mało elementów czysto literackich. Mimo to gotów jestem zamieścić części 1 i 5. Proszę o inne utwory¹⁹.

W związku z tym do debiutu na łamach „Zwrotnicy” nie doszło. W komentarzu do listu, powtórzonym w dużej części w nocie edytorskiej do poematu, Feliksa Lichodziejewska uznała, że wskutek zniszczenia korespondencji redaktora „Zwrotnicy” „nie można usta-

¹⁹ *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 1. Warszawa 1981, s. 99–100.

lić, czy Broniewski skorzystał z propozycji Peipera²⁰. W podobny sposób niedoszły debiut Broniewskiego komentowała Karwacka²¹. Mówiąc szczerze, zdanie to sprawia pewien kłopot, ponieważ odbiera decyzję Broniewskiemu: nie wiedząc, „czy skorzystał”, nie wiadomo również, czy odrzucił propozycję lub – snując dalej wątek – czy zrezygnował z niezgodnego z zamierzeniem debiutu, czy też debiut w zaproponowanej przez Peipera postaci po prostu mu nie wyszedł. Niechący – bo naprawdę trudno podejrzewać Lichodziejewską o jakąkolwiek premedytację – „młody poeta” został całkowicie pozbawiony wyboru. Ustalony przez badaczkę brak wiedzy na temat decyzji nie odpowiedział na postawione pytanie, w konsekwencji obarczając Broniewskiego nie tyle pozytywną czy negatywną decyzją, ile niezdecydowaniem.

Wyboru dokonał jednak Peiper, co zresztą tłumaczy się sformułowanymi przezeń poglądami literackimi. Dla Andrzeja Waśkiewicza niedrukowalność czterech z sześciu części poematu potraktowana została jak dyskwalifikacja całego poematu. Komentując nieudane spotkanie dwóch poetów, uznał fakt niewydania za dokonany i znalazł dla niego wyjaśnienie:

Zapewne Peiper odczytywał *Ostatnią wojnę* jako utwór futurotyczny. Z perspektywy „Zwrotnicy” był to już etap przezwyciężony²².

Nie dyskutując z poglądami Waśkiewicza, jednak z dużo większą starannością, wynikającą między innymi z postawienia pytania nie tylko o powód odrzucenia sześciu, ale również przyczynę akceptacji dwóch części poematu przez Peipera, Grądział-Wójcik zauważyła:

Tym, co szczególnie uderza w lekturze wiersza, a co mogło spodobać się Peiperowi, jest wersyfikacyjne rozgrywanie tekstu, jego kompozycyjna dynamizacja, wielokrotna zmiana dykcji i per-

²⁰ Zob. W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 1. Płock–Toruń 1997, s. 334.

²¹ H. KARWACKA: *Młodość literacka Broniewskiego...*, s. 109–110.

²² A.K. WAŚKIEWICZ: *Poezja Władysława Broniewskiego*. Gdańsk 1994, s. 16.

spektywy oglądu podmiotu przez stosowanie różnych układów graficznych wiersza²³.

W sposobie odczytania wątpliwości Peipera trudno obojgu – Waśkiewiczowi i Grądział-Wójcik, odmówić racji. Warto jednak zauważyć, że w obu wypadkach uwagę swą badacze skupiali przede wszystkim na decyzji redaktora „Zwrotnicy”.

Nie zachowała się korespondencja Peipera, ale w archiwalnych zbiorach Muzeum Władysława Broniewskiego znajduje się brudnopis listu, jakim poeta opatrzył wysłany do Peipera poemat. Ton listu, przynajmniej fragmentu, który przytoczyła Lichodziejewska, jak na debiutanta nielegitymującego się jeszcze żadnym dorobkiem, pobrzmiewa dość dziarsko. Nie pobrzmiewa w nim nawet ton kurtuazyjnej prośby o zamieszczenie poematu czy pytania o opinię:

Załączony utwór pt. *Ostatnia wojna* pragnę zamieścić w „Zwrotnicy”. Wierszy drobnych, jakie posiadam, nie załączam, ponieważ różnią się charakterem od wspomnianego utworu, i nie chciałbym, aby były razem lub wcześniej pomieszczone. Nadesłę je, wraz z tłumaczeniami z Jesienina i Majakowskiego, o ile mnie Pan do tego zachęci [...] ²⁴.

Zamiar i decyzja debiutu, o jakich opowiada list, wyglądają na starannie przemyślane. Broniewski wie, który tekst wybrał i w jaki sposób chce go zaprezentować. Kontekst innych wierszy, którymi wówczas dysponował, w jakiś sposób zakłóciłby zaprojektowaną prezentację. Gdyby do listu dołączony został zespół tekstów, stanowiłoby to zapewne swoistą ofertę i podstawę ewentualnych redakcyjnych negocjacji. Poemat został jednakże przesłany samodzielnie, co świadczy o tym, że Broniewski nie dał Peiperowi możliwości wyboru. Pozostaje i pozostanie w sferze domysłów sprawa ewentualnej kontynuacji korespondencji, podobnie jak poza domysł nie wyjdzie kwestia samego debiutu. Aby jednak móc domyślać

²³ J. GRĄDZIAŁ-WÓJCIK: „*moje słowa, moje upiory*”. *Między autorefleksją a autokreacją...*, s. 97.

²⁴ F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 59.

się kontynuacji korespondencji, jednoznaczny i zdecydowany ton następnych listów musiałby ulec zmianie, a mówiąc bardziej precyzyjnie: Broniewski musiałby zrezygnować ze stawiania warunków dotyczących sposobu publikacji jego tekstów w czasopiśmie. Ponieważ propozycja została sformułowana wyraźnie i w sformułowanej postaci nie została przyjęta, brak dalszej korespondencji pozwala przyjąć zerwanie kontaktu po pierwszych listach za bardziej prawdopodobne od zniszczeń wojennych. Zresztą od grudnia 1923 roku, czyli w czasie kiedy dokonała się wymiana korespondencji, Broniewski został sekretarzem redakcji „Nowej Kultury” i tutaj debiutował na początku stycznia następnego roku przekładem *Poety-robotnika* Majakowskiego, zapewne jednego z „tłumaczeń”, które wysłałby redaktorowi „Zwrotnicy”, gdyby został „do tego zachęcony”.

Kiedy Broniewski podjął decyzję o druku *Ostatniej wojny*, istniała już połowa utworów, które złożyły się na debiutancki tomik. Nie było wszakże wśród nich tych, które miały stanowić w *Wiatrakach* bezpośrednie sąsiedztwo poematu – *Młodość* powstała w tym samym mniej więcej czasie, co *Ostatnia wojna*, a *Soldat inconnu* i *Spowiedź* napisane zostały rok później. „Liczne utwory przechowywane w rękopisach”, spośród których przyszło niebawem dokonywać „surowego sortu”, w ogromnej większości już istniały – ale to cały czas nie były te utwory. Wybór się dokonywał, ale jednocześnie już został dokonany. Pierwsze „surowe wysortowanie” już wszak się odbyło. Warunki postawione Peiperowi były warunkami Broniewskiego, a tym samym warunkami postawionymi przede wszystkim samemu sobie. Jeżeliby zatem przyjąć założenie, że Broniewski już wówczas dokonał wyboru wierszy, a przynajmniej że już wówczas w jakiś sposób określił zespół tekstów, z których wybór zostanie dokonany, to postać „po prostu zbioru młodzieńczych liryków” musiałaby zostać opatrzona podejrzeniem o jakieś kompozycyjne zamierzenie.

W ciągu roku, jaki pozostał do premiery *Wiatraków*, powstało jeszcze czternaście lub piętnaście „wierszy drobnych”, spośród których osiem zostało zamieszczonych w tomiku. Być może zatem wiersze, składające się na debiutancki tomik, nie tylko dlatego zostały się z „surowego wysortowania”, że były „najlepszymi” spośród ręko-

pisów, jakimi dysponował wówczas Broniewski, ale stały się najlepszymi właśnie dlatego, że zostały wybrane. A mówiąc prościej: dlatego, że – jak chce Kędzierski – były „odpowiednią realizacją zamierzonego celu”. Być może nawet osiem z napisanych po *Ostatniej wojnie* wierszy powstawało w jakimś bardziej lub mniej ogólnie przyjętym projekcie przyszłego tomiku. Powstawałyby wówczas jako już wybrane, jako te, które mogłyby zostać zamieszczone wspólnie. Wszystko to – oczywiście – poza przypuszczenie nie wyjdzie. Dlatego na początek najlepiej zapytać same *Wiatraki*.

Ostatni przystanek

W *Wiatrakach* – co znakomicie zauważył Waśkiewicz – *Robotnicy* mieszczą się w sekwencji co najmniej dwóch wierszy i stanowią jedną z „wizji pochodu robotniczego”. Jeżeli się jednak przyjrzeć dokładniej i dalej pójść tym tropem, okaże się, że „pochody robotnicze” stanowią jedną z wersji „pochodów”. Waśkiewicz mówi tylko o wierszach „robotniczych”, a przecież ich pochod poprzedza pochod żołnierzy, i to również w dwóch wizjach: w *Młodości* idą żołnierze żywi, w *Ostatniej wojnie* maszerują miliony upiorów. Pomędzy obie wizje wkomponowany został jeszcze *Soldat inconnu*, który kapitalnie łączy całość postacią tytułowego bohatera, będącego zarazem „zwyyczajnym żołnierzem” z *Młodości* i „trupem ziemi wydartym”, żołnierzem-upiorem z *Ostatniej wojny*. W zachowanym projekcie poematu Broniewski przewidział dla żołnierza nieznanego rolę głównego inicjatora i przywódcy „wymarszu na stolicę” (lub: „stolicę”). To on najpierw pod Verdun miał wzywać werblem do apelu poległych na wszystkich frontach żołnierzy różnych formacji, a potem poprowadzić ich do Paryża, gdzie pod Łukiem Triumfalnym „armia zabitych” spotkałaby zamykającego jej drogę Napoleona. Tutaj przewidział Broniewski część drugą i dialog, a precyzyjnie mówiąc, oparty na antytezach spór chóru z cesarzem: „ojczyzna – świat, sława – życie”. Na koniec „żołnierz nieznanany przebiją cesarza bagnietem” i w ten sposób otwiera tłumowi drogę. Kolejna część, czy też scena przewidziana została jako mityng w Zagłębiu Ruhry, gdzie niedoprecyzowany szczegółami „mówca” miał prowadzić „dialog z chórem tłumu”²⁵.

²⁵ Konspekt poematu w: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 1, s. 336.

Ostateczny kształt poematu w bardzo niewielkim stopniu stanowił realizację projektu. Niemal zupełnie zniknęła dosyć wyraźna fabuła i przewidziane dwukrotnie sceny dialogowe. Ich śladów można by się doszukiwać najwyżej w zaznaczonych cudzysłowem fragmentach żołnierskich okrzyków z części drugiej i piątej. Zabrakło również przewidzianego trzyczęściowego podziału ze względu na miejsce zdarzeń. Zresztą trzecią część z mityngiem w Zagłębiu Ruhry Broniewski anulował już na poziomie projektu, chociaż – paradoksalnie – wydaje się, że ślady tego zamierzenia dałoby się jeszcze odczytać w pierwszej części poematu, gdzie

[...]
Na placach,
na ulicach
mityng.
Jakiś żołnierz nieznany głos ma...

[...]

PZ I, s. 29

Równie dobrze jednak mógłby to być przeniesiony z pobojuwiska w Verdun do miasta wariant zaplanowanej pierwszej sceny apelu poległych, zrealizowanej zamiast archaicznym „bębnieniem werbla” nowocześniejszą postacią „depeszy” radiowej. Nie byłoby co prawda przewidzianych projektem „odgłosów” w postaci „echa” pól bitew, ale w jakiś sposób odbyłaby się „rewia zabitych”, a na pewno „wymarsz na stolicę” (lub: „stolicę”).

Zniknęłyby natomiast zupełnie paryski spór żołnierzy z Napoleonem. Broniewski, według zachowanych brudnopisów, zamierzał nawet preadresować poemat na Warszawę, a zarazem wydłużyć tytułową wojnę do bliższych czasów, co najmniej do roku 1920. Poemat miał rozpocząć się od słów:

Jeszcze nie zmiłkły wrzaski:
„Sława
bohaterom cudu nad Wisłą!”
a tu

dziś
w południe
do was
do Warszawy
1 000 000 martwych żołnierzy przyszło.
[...]

PZ I, s. 336–337

Przewidziany na zakończenie pierwszej części mityng miał się pierwotnie odbywać nie „na placach, na ulicach”, lecz „na placu Teatralnym”²⁶. Co zdecydowało o wykreśleniu z przewidzianej do druku wersji dokładnej lokalizacji zdarzeń, pozostaje jedynie w sferze przypuszczeń – być może chęć nadania bardziej uniwersalnego charakteru (zamierzony pierwotnie Paryż Broniewski uznawał za stolicę Europy), a może chęć uniknięcia konfrontacji.

Jeśli ustalenie realiów, jakimi posługuje się poemat, miałoby na celu nadanie mu charakteru bardziej osobistego i zbliżenie do czytelnika, to nie jest to gest prowokatora, który wciąga swoją publiczność w pułapkę. Broniewski nie obrażał czytelnika ani nie szukał z nim zwady²⁷. Wręcz przeciwnie. Gniew, pasja czy złość są najczęściej uczuciami doświadczanymi (i to często z adresatem), a nie wymierzonymi w przeciwnika, a jeśli nawet się zdarzyły, to przeciwnik ten wyjątkowo rzadko opatrywany zostawał szczegółami. Tej zasadzie Broniewski pozostał wierny przez całe życie. O tym jednak będzie jeszcze okazja powiedzieć.

Soldat inconnu według Lichodziejewskiej

Powstał w czasie pobytu Broniewskiego w Paryżu jako rezultat refleksji nad Grobem Nieznanego Żołnierza pod Łukiem Triumfalnym.

²⁶ Zob. ibidem, s. 338 i 340.

²⁷ Recytowane lub podrzucane w formie rękopiśmiennej kąśliwe fraszki miały charakter środowiskowo-towarzyski i zazwyczaj bardzo wyraźnie sprecyzowanego adresata. Broniewski nigdy nie zdecydował się na ogłoszenie ich drukiem.

Opinię tę oparła na autorskim komentarzu do wydanego w 1949 roku i adresowanego do żołnierzy wyboru wierszy, zatytułowanego *Okop i barykada*. Broniewski faktycznie był w Paryżu pod koniec 1924 roku, czym zwieńczył swą kilkumiesięczną burzliwą eskapadę²⁸. Znając jednak projekt ukończonego przeszło rok wcześniej poematu, który przewidywał dla nieznanego żołnierza spod Verdun główną rolę, można by raczej wizytę Broniewskiego pod Łukiem Triumfalnym (jeśli do takiej doszło) uznać za inspirowaną nienapisanym jeszcze wierszem. Niemal na pewno natomiast należałoby uznać wiersz za realizację wcześniejszego zamierzenia, być może nawet przyjąć, iż powstał on z myślą o kompozycji oddanego zaledwie miesiąc później do wydawnictwa tomiku. Równie dobrze inspiracją mogły być polskie realia i rodzime projekty uczczenia nieznanego żołnierza. Dyskusje, jakie toczyły się od listopada 1923 roku, kiedy powołany został w tym celu przez prezydenta Stanisława Wojciechowskiego komitet, bez wątpienia dawały sporo do myślenia²⁹. Nietrudno domyślić się reakcji, jaką sprowokowałyby osadzony w polskich realiach wiersz o nieznanym żołnierzu, a zwłaszcza jego piąta strofa.

²⁸ W czerwcu 1924 roku Broniewski został zatrudniony w konsulacie polskim w Pradze. W październiku porzucił jednak pracę urzędnika i – wbrew sugestiom najbliższych – wyjechał do Włoch i Francji. Ze względu na bardzo niewielką sumę pieniędzy, jaką miał do dyspozycji, po drodze zmuszony był do poszukiwania pracy. O samej podróży niewiele wiadomo. Garść szczegółów na ten temat przynosi jedynie kilka zachowanych listów matki i przyjaciół poety: Zenona Chmielewskiego i Mieczysława Brauna. Zob. *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939...*, T. 1, s. 125–142. W 1959 roku Broniewski wspominał: „Kiedy byłem młody i podróżowałem z małą ilością gotówki, przycisnęła mnie bieda, więc zarabiałem jako statysta we włoskim teatrze rewiowym. Dyrektor teatru zaprosił mnie na wino. Od dzieciństwa umiem tańczyć kozaka i po kilku kieliszkach zaprezentowałem moje umiejętności. Dyrektor wstawił do programu kozaka w moim wykonaniu jako osobny numer. No i występowałem jako tancerz, ale tylko kilka dni, bo spieszno mi było do Paryża”. *Jak we Włoszech... tańczyłem kozaka. Rozmowa z Wł.[adysławem] Broniewskim*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1959, nr 14, s. 3.

²⁹ W grudniu 1924 roku dyskusje ożyły ponownie, a zostały sprowokowane podrzuceniem przez anonimowych fundatorów pod pomnik Józefa Poniatowskiego na Placu Saskim płyty nagrobnej poświęconej nieznanemu żołnierzowi.

[...]

Ja nie jestem więcej jej synem –
ona krwi, ona męki pragnie.
Przeciw niej stanę z karabinem,
w serce jej wepchnę bagnet!

[...]

Soldat inconnu, PZ I, s. 27

Taki wiersz jednak nigdy nie powstał. Broniewski się radykalizował (czego dowodzić mogą rękopisy), ale nie radykalizowały się nad miarę jego wiersze. Jeśli miały być pieśnią – wierszem wspólnotowym – nie mogły obrażać, przestraszać, zabijać czy odpychać od siebie.

Broniewski we wstępie do *Okopu i barykady* nie mówił co prawda o inspiracji, lecz jedynie o tym, że „wiersz powstał w Paryżu podczas pobytu tam autora w r. 1924”³⁰, ale odwrócił porządek „przeżytego” i „napisanego”. Opowieść nie została skonstruowana jako „opowieść o”, lecz jako „opowieść dla”, a mówiąc dokładniej, jako opowieść, którą zaprojektowany czytelnik powojennego wyboru chciał usłyszeć. Broniewski nie tyle informował, ile uwodził – w jakim stopniu skutecznie, widać z noty Lichodziejewskiej, która pomimo pełnej i udokumentowanej w nocy do *Ostatniej wojny* wiedzy o wyznaczonej wcześniej nieznanemu żołnierzowi roli, przyjęła biograficzną regułę „strofy poświadczonej autentyczną prawdą wewnętrznego przeżycia”³¹.

Przywoływanie pozostawionego w archiwum konspektu poematu nie ma jednak służyć określeniu stopnia realizacji pierwotnego zamierzenia. W gruncie rzeczy nie wiadomo, kiedy konspekt powstał i który z fragmentów był pierwszym, a nawet – jak w przypadku części trzeciej i piątej (napisanych na początku roku 1923) – czy niektóre jego fragmenty nie powstały jeszcze przed pisemną formułą planu. Projektu Broniewski nie zrealizował, co nie znaczy, że nie

³⁰ W. BRONIEWSKI: *Okop i barykada*. Warszawa 1949, s. 9.

³¹ R. MATUSZEWSKI: *O Broniewskim – trochę inaczej*. W: *Władysław Broniewski...*, s. 312.

przeziera on przez tekst poematu. Mimo wszystko przeziera, podobnie jak kilka pozostałych wariantów – nawet tych zaniechanych, i w tym sensie świadczy przede wszystkim o kierunku wyborów, jakich dokonywał Broniewski. Pomiedzy projektem a skończonym poematem jest nie zaniechanie czy zaniedbanie, lecz decyzja o rezygnacji. Lektura przez pryzmat projektu niesłaby poważne ryzyko uznania *Ostatniej wojny* za dzieło przypadku. *Ostatnia wojna* nie jest realizacją planu, co nie znaczy, że jest inna, niż miała być. Broniewski bowiem napisał ją nie według projektu, lecz na projekcie. Patrząc z tej perspektywy: napisał projekt tylko po to, żeby wiedzieć, czego nie napisze – po to, żeby go przekreślić. Skończony poemat, naznaczony i zamknięty raz na zawsze niedoszłym drukiem, nie wrócił już do pierwotnego zamierzenia. Skoro „nic przeżytego mnie nie zadowalnia” – jak mówił narrator i bohater *Pamiętnika...* – to żaden edytorski powrót możliwy już nie jest. Broniewski prędzej odrzuci uznany za skończony tekst, niż podda go przeróbce. *Soldat inconnu*, skądinąd bohater *Ostatniej wojny*, nie oznacza powrotu do wersji pierwotnej (jeżeli była pierwotną), lecz rezygnację z kolejnej „polskiej” wersji. Powstanie już nie jako siódma, integralna część poematu, ale jako osobny wiersz wkomponowany w cykl, w którym poprzedzi poemat.

W drogę

Gdyby powtórzyć spostrzeżenie Waśkiewicza dotyczące „wizji pochodów” i odnieść je do wierszy żołnierskich, a dokładniej – do *Młodości* i *Ostatniej wojny*, to podobnie jak w „robotniczych” szli budowniczowie i destruktorzy, tak w żołnierskich można by zobaczyć obrońców i buntowników; albo inaczej: w pierwszym zobaczyć można by żołnierzy, którzy umierają, w następnych żołnierzy, którzy zmartwychwstają, bądź jeszcze inaczej: żołnierzy, którzy walczą o (za) ojczyznę („nazwy nie są ważne”) lub „w serce jej wepchną bagnet!”. I byłoby to po części uzasadnione – jednakże tylko po części. Konflikt „budowniczych” i „burzycieli” bowiem nie rozgrywa się pomiędzy wierszami, ale w wierszach. Ułożone w mikrocykle, „wizje pochodów” sumują się w powszechny pochód. Ale nawet tutaj użycie liczby pojedynczej, czy też ustalenie początku nie do końca mogłoby znaleźć zastosowanie, ponieważ Broniewski nie rozpoczyna wędrówki, lecz cały czas jest w drodze, chociaż – żeby użyć słów Wandurskiego – „zbacza [...] na bezdroża”.

Dwukrotność niosłaby w sobie niepewność zbiegu okoliczności. Czterokrotność mogłaby burzyć zaufanie podejrzeniem o manię, logoreę lub echolalia. Jednakże trzykrotność, jak każde przyzwolite zaklęcie, nie pozostawiłaby złudzeń. Zatem trzy następujące kolejno po sobie zbiory Broniewski rozpoczął czasownikiem, który wyruszał w drogę. W *Wiatrakach*: „Szły na wschód bataliony, szwadrony i pułki”, w *Trzech salwach*: „Ty przychodzisz, jak noc majowa”, a w *Dymach nad miastem*: „Idziemy pod mur cytadeli”. Żaden inny wiersz w *Wiatrakach* nie rozpoczyna się od dotychczasowego

chodzenia czasownika, podobnie jak żaden poza *Poezją* w *Trzech salwach*. W *Dymach nad miastem* żaden poza incipitem *Róży*, jeżeli pominąć włączoną do zbioru *Poezję*³². Jeżeliby zgodzić się jeszcze na koniugację, dałoby się zauważyć przechodzenie od trzeciej osoby w liczbie mnogiej i czasie przeszłym, przez drugą osobę w liczbie pojedynczej i czasie teraźniejszym, do pierwszej w liczbie mnogiej i czasie teraźniejszym. Dla liryki deklarującej społeczne zaangażowanie – odnalezienie czasu i pierwszej wspólnej osoby mogłoby być sposobem odmiany nie tylko gramatycznej. Nad takim ustaleniem wisiałby już jednak wyraźny cień nadinterpretacji. Zbiorowe i teraźniejsze

[...]

Idziemy pod mur cytadeli
otworzyć zapadłe mogiły,
odwiązać z ojcowskich gardzieli
wisielczy powróż przegniły.

[...]

Róża, PZ II, s. 7

zostaje w *Róży* zdyskredytowane, a dokładniej: zdemaskowane głosem odrębnym „Jęku w wichrze”. „My” i czas teraźniejszy deklarowany przez „Chór” w odpowiedzi usłyszał zachowany w czasie, lecz pozbawiony liczby mnogiej i przeniesiony do trzeciej osoby czasownik:

[...]

ta sama krzywda, ta sama
idzie z krzykiem na wsie i miasta.

[...]

Róża, PZ II, s. 7

³² Gdyby jeszcze dodać, że wydrukowana w październikowo-grudniowym numerze „Skamandra” z 1924 roku *Młodość* była faktycznym, sygnowanym przez autora debiutem, wówczas incipit: „*Szły...*” byłby pierwszym słowem Broniewskiego-poety.

Zdemaskowana została jednak nie tyle wspólnota, ile nieautentyczność czasu teraźniejszego, który swój moment określa wobec historii. „Dzisiaj” idącego chóru dzieje się w perspektywie czasu przeszłego, który dominuje do tego stopnia, że określa nawet czas przyszły. Nieautentyczne dzisiaj to metafizyka wczoraj, czas nieprzeszły, nieautentyczny, ponieważ nieludzki, niedomknięty, przeżyty i żywy zarazem – upiorny; jak krzywda lub pochód poległych żołnierzy.

Broniewski swoją „gramatykę” (z pełną świadomością nadużycia kategorii) zdefiniuje w zupełnie innym wierszu, w zupełnie innym momencie historycznym i biograficznym oraz w zupełnie innym zbiorze, zademonstruje go jednak na tym samym czasowniku, poddanym regule metafizyki dzisiaj, wedle której czas teraźniejszy występuje po czasie przyszłym:

[...]

O, jakże smutno przez ten krwawy świat
iść cmentarzyskiem idej...
Wiatr w oczy wieje. Orenburski wiatr.
Szedłem. Iść będę. Idę.

Zamieć, PZ II, s. 158

Broniewski rymem uzupełnia jeszcze tę odmianę fałszywą (tak się mówi) etymologią. Teraźniejszość, pierwsza osoba i aspekt niedokonyany kojarzą czasownik „iść” z mnogim dopełniaczem rzeczownika „idea”. Istotą idei nie jest cel ani kierunek, lecz chodzenie, istotę idei stanowi jej dynamiczność, gotowość w każdej chwili do zmiany kierunku, a przede wszystkim świadomość, że punkt, do którego się dociera, nie jest punktem docelowym, ale etapem. To stały brak zgody na świat, który jest, i jednocześnie zgoda na świat, którego nie ma. To cały czas konsekwentnie hodujący w sobie niestabilność podmiot, który – jak pamiętamy – deklaruje:

A ja nie chcę mieć w życiu jakiegoś ideowego „przydziału”. Jeszcze bardziej jednak nie chcę utonąć w oportunizmie³³.

Koniec drogi jest łatwy do przewidzenia, bo najprostszy i możliwie najbardziej ludzki – jest nim śmierć. Problem polega jednak na tym, że w wierszach Broniewskiego umrzeć wcale nie jest łatwo. Umieranie to przywilej, efekt umiejętności bycia człowiekiem. Nie rozjaśni zatem sprawy, że bycie śmiertelnym nie oznacza jeszcze możliwości bycia martwym (taki nie miałby nic do powiedzenia), ale w znacznym stopniu zakłada umiejętność niebycia nieśmiertelnym lub – mówiąc inaczej – zakłada umiejętność ustalenia czasu w porządku: przeszły, przyszły, teraźniejszy. Reguła ta pozostaje co prawda w zupełnej niezgodzie z prawami fizyki, ale na tym między innym polega jej istota. Śmierć, która jest, może istnieć tylko poza granicami fizycznego świata. Śmierć ta, w najdosłowniejszym znaczeniu, może być wyłącznie metafizyczna. Fizyka nie ma tu ani praw, ani gramatyki, zatem nie ma nic do powiedzenia.

W nomadycznej i żołnierskiej *Zamieci*, w której piechur swój krok wpisuje w ideę (lub na odwrót), tkwi coś upiornego. Drogę wyznacza „umarły świat” i „cmentarzysko”, idea jest martwa, a gotycka scenografia (wiatr, ruiny, śnieg itp.) dopełnia reszty³⁴. Żołnierz w jakimś sensie przypomina bohatera *Ostatniej wojny* i *Róży*. Byłoby to jednak tylko podobieństwo marszu, ale nie celu – ten marsz reguluje inny rytm, należny innej pieśni.

³³ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922*. Wybór i przedślowie W. BRONIEWSKA. Oprac., wstęp i komentarz F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1984, s. 215.

³⁴ Definitywność (śmiertelność) wpisana w konstrukcję wiersza przez „zamknięcie” sekwencji czasem teraźniejszym jeszcze wyraźniej widoczna była w brudnopismiennej, pierwszej wersji wiersza, między innymi dzięki zbudowaniu fałszywej etymologii opartej na zestawieniu słów: „kraj – kres”:

Lecz ja do Kraju, po kres mych lat
szedłem, iść będę, idę.

Zamieć. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka VII, karta 3. Zob. również komentarz krytyczny: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 607–609.

„Charakterystyczne unikanie precyzji”

Tylko o których *Robotnikach* mówił Waśkiewicz? Niuans ten może nie ma szczególnie dużego znaczenia interpretacyjnego przy wymowie utworu, ale ma zasadnicze znaczenie przy ustaleniu przemysłanej kompozycji. Dwukrotnie opublikowany w 1925 roku wiersz znać mniej więcej to samo, ale też tylko i wyłącznie mniej więcej... W wieloznacznych czy eklektycznych („mniejsza o nazwy”) *Wiatrakach* był tylko „zapowiedzią poezji walki”³⁵, „po raz pierwszy przedstawioną poetycką syntezą historii i zadań rewolucyjnego proletariatu”³⁶, „pierwszym bezpośrednim literackim świadectwem”³⁷. W *Trzech salwach* stał się integralną częścią manifestu. W biuletynie *Robotnicy* nie byli już pierwszym sygnałem, lecz znakiem wzmocnionym powtórzeniem, niejako upewnieniem i zapewnieniem, retorycznym potwierdzeniem wstępnej deklaracji, do tego głosem zamykającym cykl siedmiu jednolicie przekonujących wierszy, ostatnim echem pierwszej salwy.

Taka np. *Śmierć*, utrzymana w tonach opiatycznie-nastrojowych, niemal młodopolskich, wygląda zupełnie blade obok tak mocnej, z męki powstałej rzeczy, jak *Spowiedź*. Tak

³⁵ R. MATUSZEWSKI: *Romantyk i rewolucjonista – Władysław Broniewski...*, s. 69.

³⁶ S. KĘDZIERSKI: *Wiersze Władysława Broniewskiego...*, s. 10.

³⁷ T. BUJNICKI: *Władysław Broniewski...*, s. 15.

samo rozlewna *Marzanna* nie licuje jakoś z *Robotnikami*. Trzeba mieć śmiałość iść raz obraną drogą – i nie wahać się³⁸.

Niežnośny dla Wandurskiego dysonans „twardości” i „miękości”, jaki pomimo „surowego wysortowania” zaproponował „mięsz treści poetyckiej” *Wiatraków*, w drugim wystąpieniu już nie zakłócił brzmienia. W tej postaci spełniło się zamykające recenzję przekonanie, „że Broniewski pozbędzie się wkrótce przejściowego stanu depresji”.

Przy okazji warto może zwrócić uwagę na drobną manipulację, jaką posłużył się recenzent, zestawiając „nielicujące” z sobą wiersze, lub też – co zdaje się równie prawdopodobne – na konsekwencję potraktowania przez Wandurskiego *Wiatraków* nie jako cyklu, lecz równoznacznego z wyborem zbioru o przypadkowym układzie wierszy. Przywołując bowiem cztery tytuły, zestawia je w niedopasowane pary: *Śmierć* – *Spowiedź* oraz *Marzanna* – *Robotnicy*. Czyni tak, mimo że autorska kompozycja Broniewskiego w żadnym wypadku nie ustawiła wierszy tak blisko siebie. W kolejności liczebników niedopasowany układ, jaki zaproponował recenzent, kojarzył piętnasty wiersz z wierszem czwartym i czternasty z piątym. A gdyby przywrócić im autoryzowany układ, wówczas okazałoby się, że „rozlewna *Marzanna*” sąsiaduje z „opiatycznie-nastrojową” *Śmiercią*, a „mocna” *Spowiedź* bezpośrednio poprzedza *Robotników*. Znaczyłoby to tyle, że w ustalonym przez Broniewskiego porządku tomiku wiersze dużo bardziej „licowały” z sobą i – jeśli pozostać przy tej stylistyce – tworzyłyby dwa profile tego samego, chociaż asymetrycznego oblicza³⁹. Jednak dystansu dzieśięciu wierszy, w których trakcie *Wiatraki* miałyby okazję odwrócić się do czytelnika drugim „licem”, Wandurski już nie zauważył. Pytając na początku o tytuł, zamknął refleksję możliwością „przypadku” i uchylił się od odpowiedzi. Spojrzenie, tak jak „droga”, powinno być skierowane w jednym kierunku, dlatego i twarz, która pokazałaby drugi

³⁸ W. WANDURSKI: „*Wiatraki*”..., s. 164.

³⁹ Co ciekawe, fizjonomiczną metaforyką posłużył się niebawem przy okazji recenzji *Dymów nad miastem* i pierwszej z *Trzech salw* Andrzej Stawar, który podobnie jak Wandurski, zauważył „bładość” wierszy wobec „poruszonych spraw ostatecznych”. A. STAWAR: *Poezje Broniewskiego*. „*Dźwignia*” 1927, nr 4.

profil, musiałyby patrzeć także w inną stronę. Być może, gdyby nie był „przyjacielem serdecznym”, niezdrowa „bładość” zostałaby uznana za dwulicowość. Ale zanim do tego dojdzie, minie jeszcze kilka lat⁴⁰.

Gdyby Broniewski zaczął inaczej, dałoby się pewnie uniknąć problemu z recepcją albo byłby to problem dużo mniejszy. Przynajmniej do tego stopnia, że nie tylko Wandurski, ale również pozostali czytelnicy zauważyliby zaprojektowany i konsekwentnie realizowany przez poetę układ tomiku, który jest nie tylko wyborem, ale wyborem dokonany w jakimś celu – jest po prostu cyklem. Uwagi dotyczące kompozycji wszystkich zbiorów poezji najczęściej rejestrują – jak to nazwał za Sandauerem Matuszewski – „dwoistość liryki Broniewskiego”⁴¹. Polega ona na „złożeniu dwu wyraźnie wyodrębnionych części, z których pierwsza zawiera lirykę walki [...], druga natomiast przynosi liryki nastrojowe”. „Jak gdyby kto inny był ich autorem” – zauważył nawet Sandauer⁴².

⁴⁰ Dużo bardziej krytycznie ocenił Wandurski twórczość Broniewskiego we wstępie do wydrukowanego w 1932 roku rosyjskiego wydania wierszy. „W przewrocie majowym 1926 roku poeta bierze bezpośredni udział. Z karabinem w rękę, na barykadzie walczy po stronie Piłsudskiego. W tym przypadku dopuścił się Broniewski »majowego błędu«, jak wielu innych. Faszystowskiej prowokacji poddali się także członkowie kompartii Polski. Szczególnie pamiętne »majowe dni« zainspirowały dwa utwory Broniewskiego: niedokończoną *Pieśń o wojnie domowej* i poetycki apel *Do towarzyszy broni*, niezwłocznie skonfiskowany przez cenzurę. Ostatni wiersz w zasadzie jest dziełem lewofaszystowskim. Broniewski przyzywa w nim legionistów, swoich byłych towarzyszy broni, do otwarcia więzień i uwolnienia więźniów politycznych. Taką wersją rzeczywistości posługiwali się piłsudczycy, aby wciągnąć robotników do obozu faszyzmu. Niestalość, zagmatwanie rewolucyjnego światopoglądu Broniewskiego i wynikające stąd pomyłki znajdują wyraz nie tylko w treści wielu utworów poety. Jego słownik, postaci, porównania, epitety, cały romantyczny »sztafarz«, a nawet składnia pokazuje, na ile daleki jest jeszcze ten utalentowany rewolucyjny liryk od szerokiej drogi proletariackiej poezji”. В. ВАНДУРСКИЙ: *От легионов – к революции*. [Введение]. В: В. БРОНЕВСКИЙ: *Избранные стихи 1923–1932*. Москва–Ленинград 1932, s. 12.

⁴¹ R. MATUSZEWSKI: *Romantyk i rewolucjonista – Władysław Broniewski...*, s. 72. Por. A. SANDAUER: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*. W: IDEM: *Pisma zebrane*. T. 1. Warszawa 1985, s. 180–181.

⁴² Pogląd ten jest do tego stopnia powszechny, a problem tak zauważalny, że głosy krytyków nie zostały przywołane w funkcji merytorycznego wsparcia wywodu ani z zamiarem polemizowania z nimi, ale jako przykład najczęstszej

Wandurski w czasach *Wiatraków* chociaż już trudny, to naprawdę serdeczny i jeszcze cierpliwy przyjaciel, zarzucając zamknięcie w jednym zbiorze wierszy, które „nie licują” z sobą, dziwi się podobnie jak Sandauer, z tą jednak zasadniczą różnicą, że to, co powojenny krytyk rozumiał jako „dialektykę” (retoryczną i logiczną dwujęzyczność), przedwojenny uznał być może za pozostałość wierszy jeszcze sprzed „obrania drogi”, pozostałość „surowego”, ale niestannego „wysortowania”. Zamiast „jak gdyby kogoś innego” znalazł się tu ktoś „obcy jego organizacji duchowej”. „Dwoistość” wobec spodziewanej jednoznaczności deklaracji ideowej była nadkompletem, zbędną alternatywą dla słuszności, bocznym szlakiem „raz obranej drogi”; mówiąc krócej: drugim znaczeniem, a najkrócej: dwuznacznością.

Najstarszy recenzent miał prawo nie zauważyć reguły „dwoistości liryki”, reguły ilustrowanej konsekwentnie układem następnych tomików. Co więcej – miał prawo ulec jednolitości rychłego wyboru pierwszej z *Trzech salw*. „Dwoistości” nie zauważył przecież również w światopoglądowo i w jakimś sensie estetycznie polemicznej z tekstem Wandurskiego recenzji Karol Wiktor Zawodziński, który kontestował *Wiatraki* za

bezwolne uleganie ulicy politycznej, tak jak w kilku ostatnich wierszach zbioru – uleganie ulicy estetycznej. Broniewski jest dość tęgim poetą, aby bez żalu odrzucić to wszystko⁴³.

Jeden tomik nie mógł ustalić reguły. Drugi – siedmiowierszowy, lakoniczny i politycznie stematyzowany, sugerował wręcz inny kierunek. W takim kontekście w powtórzonej w *Dymach nad miastem* „dwoistości” można było nie dostrzec kontynuacji, ale powrót grzesznika na złą drogę, czyli do stanu sprzed „spowiedzi” i „surowej” pokuty.

Wandurski *Dymów nad miastem* już nie recenzował. W sposób miejscami do złudzenia przypominający najstarszą recenzję debiu-

uwagi dotyczącej kompozycji tomików poetyckich.

⁴³ K.W.Z. [K.W. ZAWODZIŃSKI]: *Poezja*. „Przegląd Warszawski” 1925, nr 51, s. 35.

tanckiego tomiku recenzował je Andrzej Stawar. Punktem wyjścia komentarza krytycznego stał się rewolucyjny tercet, wobec którego Broniewski wykazał „najmniej wyczucia społecznego”.

Charakterystyczne unikanie precyzji w tym, co się mówi o przyszłości, wiąże się z ciekawym zjawiskiem pewnego rozstrzelenia wewnętrznego – można by rzec – dwutorowości w poezjach Broniewskiego.

Błądzenie po niejednoznacznych bezdrożach dotyczyło tym razem „eliminowania pierwiastków racjonalnej organizacji” na rzecz „sentymentów, wspomnień i tradycji”. Stawar sugerował,

że trzeba tu szukania wyjaśnień raczej w psychologii wychodźcy klasowego, „zrywającego” ze swą klasą, a tak bardzo zaangażowanego w jej nawykach⁴⁴.

Chociaż nie tak rozbudowana jak w recenzji Wandurskiego, powróciła nieznośna „miętkość”, fizjonomiczna „bładość” i pointa w postaci rozpoczętej przez poetę „rzeczami mocnymi i pięknymi [...] drogi dużej i trudnej”.

Bo gdyby Broniewski rozpoczął inaczej, nie od „rzeczy mocnych”, „radosnych”, „męskich” i „twardych”, lecz od „obcych” i „nielicujących” z nimi „depresyjnych”, „nastrojowych” czy „rozlewnych”, wówczas kierunek postępowania miałby jakiś sens. Ustawione w porządku od „miękkich” do „twardych”, wiersze stopniowo lub gwałtownie tężałyby i męźniały; stanowiłyby dokument przecięzkania słabości. Gdyby Broniewski rozpoczął inaczej, niepotrzebna byłaby uwaga Stawara:

Czas dzisiaj przechodzi w tempie szybszym niż kiedykolwiek. [...] Aktualność niezmiennie szybko staje się historią⁴⁵.

⁴⁴ A. STAWAR: *Poezje Broniewskiego...*, s. 36.

⁴⁵ Ibidem, s. 37.

Porządek, w którym rzeczy „miękkie” następują po rzeczach „twardych”, w zasadzie w ogóle nie został rozpoznany jako porządek. „Broniewski [...] nie widzi dalszych perspektyw” – nie ma dalej, podobnie jak nie ma później czy szybciej, i niczego nie przybywa. Dla początku „mocnego i pięknego” nie ma innej przyszłości – nie ma czasu, nie ma również cyklu. Wszystko powinno brzmieć jednocześnie.

Nie wiadomo, kto wymyślił tytuł biuletynu poetyckiego. Chyba nie był to Broniewski. Tytułowe salwy są bowiem właśnie manifestem gwałtownej teraźniejszości. „Skomponowane z samych wierszy »bojowych«”, brzmią jednocześnie. Stande i Wandurski nie budują sekwencji. Ich wiersze są zespołem tekstów samodzielnych, nieustawionych kompozycją w dłuższą złożoną wypowiedź. Jedyne Broniewski na pozór zachowałby układ „pobudki”, który w bardzo ogromnym uproszczeniu można by odczytać z kompozycji siedmiu wierszy, rozpoczynających się od „białej”, „uśpionej” i „pachnącej” „nocy”, a kończących się w „dniu roboczym” pędzącą „dziejów lokomotywą”... Ale tylko w uproszczeniu i tylko na pozór.



Z tego powodu obaj krytycy przyjęli założenie, że marszruta „wychodźcy klasowego”, za jakiego uznali Broniewskiego, stanowiła raczej ucieczkę „od” niż drogę „do”. W krytyce proletariackiej figura wspólnej podróży miała bardzo konkretne, żeby nie powiedzieć: elementarne, zastosowanie. To z tej retoryki wywodziła się między innymi postać „poputczyka” – szczególnego współpodróżnika i chwilowego sprzymierzeńca.

Droga wewnętrznej przemiany Broniewskiego – to szczególna droga. Jest typowa dla wielu przedstawicieli inteligencji środkowej Europy – dla tych wychodźców z drobnej burżuazji, którzy zostali współpodróżnikami (chwilowymi sprzymierzeńcami) literatury proletariackiej⁴⁶.

⁴⁶ ВАНДУРСКИЙ В.: *От легионов – к революции...*, s. 4.

Określenie nie było oczywiście pochlebne, niemniej zarzut nie wydawał się całkiem bezpodstawny. Broniewski faktycznie nie podawał adresu swych „wędrowek”. Informację, że „powrócą / do swoich miłych” czy „wrócą do domów goście” (*Ostatnia wojna*, PZ I, s. 34) albo „zaprowadzę was do Francji innej” (*Soldat inconnu*, PZ I, s. 27) lub – w nieco późniejszym wierszu: „[...] i skonał. I wrócił do kraju.” (*Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*, PZ II, s. 70)⁴⁷, trudno uznać za adres, pod którym można kogokolwiek lub cokolwiek znaleźć. A przecież były to jedne z najczytelniejszych adresów pozostawionych przez poetę w jego międzywojennej twórczości. Mówiące o „chodzeniu”, „maszerowaniu”, „podróżowaniu”, „wędrowaniu” sformułowania o wiele częściej korzystały z ogólnych przyimków: „na”, „przez”, „pod”, „w”, „z”, niż precyzyjnego przyimka określającego kierunek ruchu: „do”.

W grupowych ofensywnych marszach i pochodach kierunek ustalony został bardzo ogólnie. Premierowy dla całej twórczości wers: „Szły na wschód bataliony, szwadrony i pułki”, mówił o rozpoczynającym się „marszu bez przerwy – i nigdy postoju...” (*Młodość*, PZ I, s. 25–26). „Ten marsz – zauważył Andrzej Kotliński – jest zarazem jakimś szczególnym oksymoronem, jest bowiem równocześnie celowy i jałowy”⁴⁸. A to i tak w miarę jednolity kierunek, bo w następnych po *Młodości* wierszach marsze i pochody odbywały się „na zachód i wschód”, jak w *Ostatniej wojnie* i *Robotnikach*, „na wieś i na miasta”, jak w przypadku rozpoczynającej następny tomik *Róży*, lub tworzone przez zbiorowego bohatera *Pieśni o wojnie domowej*, poruszały się „w świt szeregiem / [...] we mgłę, w leniwy dym nad Wolą...” (PZ II, s. 20).

Topografia niewiele miała wspólnego z terenoznawstwem, geografą, ponieważ jej zadaniem nie było doprowadzenie maszerującego tłumu w żadne konkretne miejsce, ale przede wszystkim rozciągnięcie i zajęcie możliwie największej przestrzeni – całego świata. Daleko stąd jednak do rewolucyjnej krucjaty w stylu Troc-

⁴⁷ Podkr. – MT

⁴⁸ A. KOTLIŃSKI: *Rytmy Broniewskiego*. W: *Broniewski...*, s. 54. Podkr. – A. Kotliński.

kiego. O tym jednoznacznie negatywnie wypowiadał się Broniewski w *Pamiętniku*... i tego zdania w późniejszym czasie nie zmieniał⁴⁹. Przemarsze i pochody, pozbawione ambicji imperialnych, nigdy nie miały tworzyć nowych kolonii. Zdobywanie przestrzeni sprowadzało się do najdosłowniejszego (nie tylko w sensie literaturoznawczym) permanentnego wchodzenia w topos, to znaczy do poszukiwania, tworzenia i zajmowania „miejsca wspólnego”. Mówiąc najprościej – marsz i pochód były tyleż przemieszczeniem, co miejscem spotkania. Chodzenie wspólne odbywać się mogło w różnych kierunkach. Punktem, w którym stykały się drogi, niejednokrotnie stawał się punkt ich przecięcia. W *Wiatrakach* jeszcze sporadycznie i niedokładnie, ale od *Dymów nad miastem*, a już wyraźnie od *Pionierom*, czyli wiersza, który szczególnie skupił na sobie uwagę Stawara, Broniewski stawał się poetą chiazmu. Rozbieżność, czy nawet przeciwny kierunek nie oznaczały, a przynajmniej nie musiały oznaczać, antagonizmów i przeciwieństw. Wystarczy spojrzeć na marszrutę, jaką wykreślił Broniewski na mapie Europy w drugim dystychu trzeciej części *Ostatniej wojny*:

[...]

Idą zdobywać Warszawę, Paryż i Berlin, i Rzym.
W niebo ciskają pieśniami. W niebo bagnety i dym.

[...]

Ostatnia wojna, PZ I, s. 31

Wykorzystanego w konstrukcji trzeciej części poematu heksametru nie zakłóciłoby przedstawienie dwóch z czterech wymienionych stolic do zdobycia. Więcej nawet – kierunek Warszawa, Berlin,

⁴⁹ „Boć i bolszewicy piszą, że oni wypowiedzieli wojnę wojnie – nędzni fanatycy, spóźnieni rycerze krzyżowi (fałszowani w dodatku)”.

Reasumując: ludzkość, w imię czegokolwiek prowadząc wojnę, idzie nie naprzód, lecz w tył. I nie przekuje nikt ducha mieczem. I znikną idee dziś ludzkość porywające – to, w imię czego dziś się ginie, stanie się jutro śmieszna, niewarta wspomnienia przeszłością”. W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik*. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka XXXIV, s. 176.

Paryż i Rzym tworzył bardziej spójną (prostsza) linię i rozsądniej porządkował marszrutę. Ale dzięki układowi zaproponowanemu w końcowej wersji zdobywanie stolic odbywa się na dwóch osiach odpowiadających czterem stronom świata: wschód – zachód (Warszawa, Paryż) oraz północ – południe (Berlin i Rzym). W ten sposób ciągnący w czterech kierunkach pochód zbuntowanych żołnierzy przekreślał dotychczasową mapę Europy i świata. Maszerując w różnych kierunkach, uczestnicy buntu idą w tym samym celu. Zresztą przekreślająca marszruta ma swój kształt i nie tylko unieważnia, ale też krzyżuje świat. Rozciągnięcie buntowniczego frontu na wszystkie strony ustala rubież pomiędzy płaskim, wertykalnym światem ludzi a nieludzkim porządkiem wyniesionym ponad (pionizującym) świat.

[...]

Nie ma dla nieba litości: umarł zabity już bóg.

Umarł przebity pieśniami. Trupa zawłoką na sąd.

Front w poprzek ziemi na niebo. Wszędzie na świecie jest front.

PZ I, s. 31

Idąc w różną stronę, buntownicy razem różnymi kreskami przekreślali tę samą mapę. Przebywana droga zrewoltowanych i upiornych żołnierzy stała się przede wszystkim pochodem bluźnierców (bezbożników). Działanie i agresja – a teraz dopiero odsłonił się ich pełny charakter – nie były wymierzone w żadnych innych ludzi, lecz wyłącznie przeciw „niebu”. Wojna o granice, które „dzieliły ojczyznę świata”, przemieniła się w bunt przeciw granicom.

„Dokąd? – nie wiem. Dokąd? – nie pytaj”.

Właśnie z powodu tej poetyckiej i niepolitycznej nieteleologiczności Broniewskiego podnosił głos Wandurski, zarzucając autorowi *Wiatraków* „brak śmiałości pójścia raz obroną drogą”. O tym też mówił Stawar, konstatując, że „Broniewski idzie dalej, ale [...] nie widzi dalszych perspektyw, odwołując się do jakiejś tajemniczej »miłości«”⁵⁰.

Zarzut, jaki postawił Stawar dotyczył zakończeń *Soldat inconnu* i *Ostatniej wojny* oraz drugiej z trzech części *Nike*. Wiersze te Broniewski ułożył blisko siebie w *Trzech salwach* i chociaż wypowiedź krytyka została sformułowana przy okazji późniejszych *Dymów nad miastem*, recenzent za punkt wyjścia przyjął kompozycję ustanowioną na użytek „drugiego debiutu”. Wyczulony bowiem na „pierwiastki racjonalnej organizacji”, Stawar nie mógł nie zauważyć wyraźnie niewyrazistej koncentracji „specyficznej miękkości”. Problemатyczna dla marksistowskiego krytyka „miłość”, czyli dość pretensjonalna na pierwszy rzut oka (zresztą na drugi również) wizja utopii, dotyczyła wyłącznie dwóch wierszy zamieszczonych pierwotnie w *Wiatrakach*. Nieco młodsza od nich *Nike*, chociaż o „miłości” już nie mówiła, została w jakimś sensie „kompozycyjnie zarażona” przez sąsiednie teksty „unikaniem precyzji w tym, co się mówi o przyszłości”. Kamienny posąg starożytnej helleńskiej bogini, stojący we francuskim muzeum i obiecujący „inną Grecję”, polski rewolucjonista – nawet zinternacjonalizowany – odbierał jako bardzo nieczytelną ofertę.

⁵⁰ A. STAWAR: *Poezje Broniewskiego...*, s. 36.

Przypadek *Ostatniej wojny* – może ze względu na rozmiar – najlepiej ilustruje problem. Pomysł zakończenia poematu „miłością” zrodził się dopiero w trakcie późniejszych redakcji tekstu. Wyodrębniona i ustalona jako kończąca poemat, szósta część zapowiadała powrót upiornych zrewoltowanych żołnierzy „do swoich miłych” po ustaniu wszelkich walk. W redakcjach wcześniejszych zapowiedź powrotu stanowiła trzon przemówienia w trakcie żołnierskiego mitingu, który w wersji skierowanej do druku zamknął część pierwszą. Powrót nie był zatem celem – przynajmniej jednoznaczny – ale motywacją „wstawania z grobów”. Według początkowych redakcji żołnierze mieli powrócić po to, aby przeprowadzić rewolucję. W wersji ostatecznej jednak (w końcu to *Ostatnia wojna* – tak jak „bój to jest nasz ostatni” czy „bój to będzie ostatni”) żołnierze przeprowadzili rewolucję po to, aby móc powrócić „do domów”. I to chyba główna różnica w sposobie pojmowania obowiązków literatury zaangażowanej w rewolucję. Dla Wandurskiego i wczesnoprzedwojennego Stawara, ale również dla Stanisława Ryszarda Standego czy Jana Hempla rewolucja stanowiła w jakimś sensie cel sam w sobie. Dla Broniewskiego – można powiedzieć, parafrazując jego słowa z *Pamiętnika...*, była cały czas ideą w trakcie realizacji.

„Nic bardziej nieruchawego niż filozofia filozofów i teologia teologów”⁵¹. Zatem najwyższy czas powiedzieć, że rewolucja Broniewskiego nie była rewolucją dla rewolucjonistów, ale była rewolucją dla ludzi. I chociaż to banalna i pretensjonalna prawda, niemal równie banalna, jak melodramatyczne zakończenie *Ostatniej wojny*, nie mniej była to jednocześnie prawda zapomniana niejednokrotnie przez samych rewolucjonistów... Kto wie, czy właśnie stąd nie wynikał ów uwodzący urok poezji i postaci Broniewskiego – paradoksalnie akceptowanych przez wielu czytelników niepodzielających zapatrywań politycznych autora *Zagłębia Dąbrowskiego* i nie mniej paradoksalnie prowokujących represje niektórych spośród czytelników.

⁵¹ M. DE UNAMUNO: *Konkluzja. Don Kichote i tragikomedie współczesnej Europy*. W: IDEM: *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i narodów*. Przeł. H. WOŹNIAKOWSKI. Kraków–Wrocław 1984.

ków o zbliżonych poglądach⁵². Największym, nieraz formułowanym przez teoretyków rewolucji paradoksem było jednak to, że rewolucja, którą wymyślili i realizowali ludzie, z natury swej wielokrotnie okazywała się nieludzka, ponieważ w skrajnej swej postaci miała stawać na granicy racjonalnych możliwości człowieka. W podstawowym (elementarnym) rozumieniu powinna była stanowić działanie wymierzone przeciwko samemu sobie, a dokładniej: przeciwko swojemu pojmowaniu rzeczywistości. Dokonując przewrotu, rewolucjonista powinien wpierv „przewrócić znaczenia”.

Koncepcja rewolucji Broniewskiego nie była wcale mniej radykalna, ale była zdecydowanie bardziej ludzka, a można wręcz powiedzieć, że arcyłudzka. „Przewracając znaczenia”, autor „kręcących, kołujących, wiercących i chrobocących” tytułowych *Wiatraków* poszedł krok dalej i... „»wrócił« do siebie”. Spełnienie znaleźć można w rewolucyjnym kalamburze, ale można też w nieodległym mu skandalu homonimu („tego samego”, które nie jest „takim samym”). Obiecana w *Soldat inconnu* „Francja inna” czy zapowiedziana w *Nike* „inna Grecja”, a w całej twórczości Broniewskiego „inna” Polska ani przez chwilę nie zmieniły swej lokalizacji na mapie i cały czas pozostały „Francją”, „Grecją” i Polską. Kalamburowa i homonimiczna (w przyszłości chiazmatyczna) rewolucja Broniewskiego zakładała odejście, które nie traci wspólnoty, i spotkanie, które nie zatracą pojedynczości w homogenicznej zbiorowości; „na zachód i wschód”, wyjście i powrót z domu i „do domu”, który będzie powrotem do tego samego, ale już nigdy takiego samego.

Na tej zasadzie wszelkie „idee”, to znaczy: projekty, marzenia, tęsknoty za rzeczywistością „inną” („tą samą”, ale nie „taką samą”), formułuje niezadowolona z siebie rzeczywistość. I tak jak powrót umarłych żołnierzy, nie jest to rzeczywisty powrót, lecz jest to powrót do rzeczywistości, do – mówiąc najbardziej „po broniewskiemu” – tej najrealniejszej „idei po zrealizowaniu”; jednym słowem: do idei wielokrotnie *metà*-fizycznej.

⁵² „Ten mój wiersz *Syn podbitego narodu...* był nawet w aktach mojej sprawy, zarzucano mi, że to nacjonalistyczne tendencje, a teraz co? Rozumiesz teraz, co to znaczy: »nieść ciężar pieśni«?” *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3, s. 150.



Różnica między krytykami, którzy zwracali poecie uwagę, że współczesny proletariusz jest już świadomy swoich zadań i nie musi uciekać się do irracjonalnych marzeń, polegałaby wyłącznie na tym, że proletariusz Broniewskiego jest świadomy, ponieważ był świadomy. Rewolucja nie musiała zatem przebudowywać świadomości i tworzyć nowego społeczeństwa, które stworzyłoby nowy świat. Wystarczyło, że przebuduje świat i zlikwiduje wszelkie podziały, co w naturalny niemal sposób pozwoli zrealizować się marzeniu o dobrym świecie.

W Ostatniej wojnie przewrót dokona się

[...]

Wtedy,
gdy już nikt nie będzie dzielił
ogromnej ojczyzny świata,
wrócą oni,
biali anieli,
w świętych, godowych szatach.

[...]

powrócą
do swoich miłych,
a one
zwisną na szyjach.

[...]

PZ I, s. 34

Przesunięcie środka na koniec w pewnym sensie złamało pierwotny zamysł fabularny. Żołnierze, którzy wstawali z grobów budzeni nadzieją spotkania z ukochanymi, mogliby budzić podejrzenia nie o chęć naprawy, lecz o chęć zemsty za rozłąkę. W ustalonej do druku sześcioczęściowej wersji powrót stał się skutkiem czy nagrodą za uporządkowanie świata.

Porządek ten był wszakże pozorny. Słusznie zauważyli recenzenci, że współautor *Trzech salw* „rozmiękczał” rewolucję. Zadaniem

„miłych”, do których wracali żołnierze, miało być (zapewne naiwne) przypomnienie lub nauczanie „miłości” do całego świata. Broniewski uciekał od antagonizmów i likwidował podziały. Z *Ostatniej wojny* zniknął rzeźnicki fragment:

Hej, bourgeois! Kapelusz zdejm,
idzie gromada, idzie sejm.

Koniec historii? – No i cóż –
dziś prezydentem będzie nóż.

Nie będziesz krzyczeć już „va banque” –
zamknięta giełda, klub i bank.

Dziś prezydentem będzie pięść,
przyjdź, bourgeois, po swoją część⁵³.

Zastąpiony został nie mniej agresywnym pochodem żołnierzy, jednakże wymierzonym nie przeciwko ludziom (nawet burżujom), lecz Europie i bogu.

Zaraz potem – zarówno w porządku kompozycyjnym tomiku, jak i w porządku chronologicznym – już w pierwszej redakcji Broniewski przekreślił i odrzucił staranniej mierzącą w politycznego przeciwnika agresywną wersję „mocnych” *Robotników*, w której przewidywana była między innymi taka strofa:

[...]

Strzelajcie celnie – głupstwo krzyż
i to, że z białym orłem sztandar:
wypuszcza orły armat spiż,
przy ewangelii stoi żandarm.

[...] ⁵⁴

Pochód robotniczy, nad którym „czerwono znaczyła się niedziela”, miał się w tej wersji zderzyć z pochodem narodowym – walka

⁵³ Komentarz edytorski do: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 1, s. 343.

⁵⁴ Ibidem, s. 354.

toczyła się przede wszystkim na symbole⁵⁵, ale wyglądała ryzykownie, gdyż ponad wszelką wątpliwość konfrontowała i „dzieliła ogromną ojczyznę świata”. Po co zatem powstała tak „celna” strofa? Trudno oprzeć się wrażeniu, że – nigdy nieprzewidziana do druku i przekreślona natychmiast po napisaniu – powstała tylko po to, aby zostać odrzucona⁵⁶.

Jakąś reminiscencją tej strofy była usunięta w przedwojennym debiucie strofa z *Zagłębia Dąbrowskiego* – jednego z najagresywniejszych spośród ogłoszonych drukiem w międzywojniu wierszy:

⁵⁵ Sztandar z białym orłem Broniewski rozpoznawał jako emblemat, którym posługiwali się przedstawiciele obozu narodowego. Wpisana w strofę konfrontacja nie była wymierzona w Polskę, ale miała wyłącznie polityczny charakter.

⁵⁶ Chodzenie zbiorowe (tłumne) ma zawsze charakter ofensywny i jest marszem zdobywców lub agresorów. Początkowo zdobywcami są tylko rewolucjoniści, jednak z samym końcem międzywojnia, w ostatnim tomiku i ostatnim przedwojennym wierszu nadal zbiorowy bohater (ustalony liczbą mnogą lub synekdochą) zajmie defensywne pozycje. Znakomicie widać to w dwuwierszowym mikrocyklu poświęconym hiszpańskiej wojnie domowej. Napisany w listopadzie 1936 roku, zatem jeszcze na początku wojny *Cześć i dynamit* (PZ II, s. 123), jest wierszem kontratakiem, marszem proletariatusz przeciwko marszowi faszystów. Otwierającemu wiersz pochodowi agresorów:

Idą faszysci. Wiodą natarcie
marokańskimi batalionami.

odpowiada w czwartej i piątej strofie kontrpochód obrońców:

Idą giserzy, tkacze górniczy,
chłopi Kastylii i Katalonii,
[...]

Ci, co nie będą niewolnikami,
idą cię bronić, ziemio hiszpańska,

Drugi z wierszy, martyrologiczny *No pasaran!* (PZ II, s. 125) jest wręcz tytułowo defensywny i statyczny. O kontrataku nie ma tu mowy. Niecały rok później powstanie jeden z najsłynniejszych wierszy, gwałtownie zamykających całą międzywojenną twórczość Broniewskiego i – chciałoby się uwierzyć, że celowo – niemal odpowiada incipitem na incipit debiutanckiej *Młodości* (PZ I, s. 25). Tutaj instrukcja brzmi prosto i nie wymaga komentarza: „Kiedy przyjdą [...] / stań u drzwi” (*Bagnet na broń*, PZ II, s. 149). Na temat opozycji „My – wy” zob. R. SULIMA: *Twórczość Broniewskiego a tradycja poezji robotniczej*. „Poezja” 1972, nr 5, s. 106–107.

[...]

Milczy błotnista ulica,
wiedzą górnicy, kto wróg.
Na rogu stoi policjant,
nad policjantem – bóg.

[...]

PZ II, s. 74

Pewność „górników” nie pozostawiała wątpliwości, kto był właściwym „wrogiem” buntownika. Pierwszy w kolejności „policjant” był zaledwie podwładnym wykonawcą absolutnie determinującego każde jego działanie prawa. W przekreślonej strofie *Robotników* rzecz wyglądała jednak inaczej – i nie tylko tam.

Według Waśkiewicza komentującego poświęcony Naftalemu Botwinowi wiersz *Na śmierć rewolucjonisty*:

[...] modelowy (i symboliczny) rewolucjonista powinien zginąć na stokach cytadeli, w ten sposób bowiem przedłuża tradycję Okrzejów. Skądinąd zresztą tylko pozatekstowe informacje nie pozwalają opisu tej śmierci odnieść do Okrzei właśnie, ten sam wiek w momencie śmierci, i stoki cytadeli... Tylko data śmierci inna – 1905. Zbieżności są zresztą również inne: Okrzeja został ujęty podczas zamachu na komisariat policji (carskiej), Botwin – po wykonaniu wyroku na konfidentce policji (polskiej).

Otóż ten sposób konstruowania rzeczywistości przedstawionej pozwalał akceptować te wiersze także tym, dla których nie do przyjęcia był czyn Botwina. I jego motywacje. Otóż w wierszu są one określone tak, że nic nie przeszkadza, by przypisać je Okrzei czy któremukolwiek z bojowców Piłsudskiego⁵⁷.

Zostawmy na razie intrygującą sprawę analogii, bo tu chodziło o coś innego. Otóż sprawa była jeszcze poważniejsza, bo w wierszu nic nie zostało określone. Tylko spoza albo spod tekstu można się czegokolwiek dowiedzieć o przyczynie skazania tytułowego rewolucjonisty na rozstrzelanie. Wina nie stanowiła przedmiotu opo-

⁵⁷ A.K. WAŚKIEWICZ: *Poezja Władysława Broniewskiego...*, s. 24.

wieści. Dysproporcja dwudziestu lat wobec śmierci „rujnowała ideę odpłaty”, zatem i o winie mówić nie sposób. Pod mur cytadeli nie szedł groźny bojowiec, ale męczennik. Bohater wiersza był zaledwie „młodą” i „spokojną” ofiarą przemocy, która umierała nie w walce, lecz w imię marzeń: „Bo jest życie piękniejsze, nowe”.

Jednolity czas przyszły wiersza – zamknięty przysłówkami „nie-długo” i „za chwilę” – unieruchamiał, wyrównywał, a nawet niemal likwidował życiorys. „Spojrzenie za siebie w młodość” – takim gestem skazaniec żegnał się ze światem – było spojrzeniem w przeszłość, której prawie nie ma. Ale nie ma jej dlatego, że Broniewski oczyścił brudnopiśmiennego, pierwszoredakcyjnego rewolucjonistę z kontrowersyjnego czasu przeszłego:

[...]

Była młodość chmurna i ciężka,
ileż razy pod nią upadać?

[...]

To pozwoliło z kolei odsunąć ekonomię i podejrzenia o specyficzną pokutniczą śmierć. Piękne umieranie bowiem miało być zapłatą za lub alternatywą dla „poszarpanej kłeska” przeszłości.

[...]

Bo cóż warte byłoby życie,
gdyby umrzeć nie było warto?

[...]

Trzeba żyć szlachetnie i pięknie
lub umierać dumnie i śmiało⁵⁸.

Tę wersję zastąpiła w druku (oralnie „nagromadzona”) wersja, w której marzenie zostało „wysunięte” przed nieruchomy czas przy-

⁵⁸ Zachowane zostały trzy redakcje wiersza, w tym dwie brudnopiśmienne z wariantami. Zob. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka III, k. 40–41. Szczegółowe opracowanie na temat wcześniejszych redakcji wiersza znaleźć można również w komentarzu edytorskim do: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 417–418.

szły dzięki zastosowaniu wyższego stopnia przymiotnika, a życie i śmierć uzyskały (nieoralnie) abstrakcyjną, aczkolwiek jednolitą cenę:

[...]

Bo jest życie piękniejsze, nowe,
i żyć warto, i umrzeć warto!

[...]

PZ II, s. 10

W oczyszczonym skazańcu nie sposób rozpoznać skutecznego zamachowca, który zastrzelił człowieka. Dwudziestoletni rewolucjonista był wyłącznie ofiarą – tak nieskazitelną, że niektórzy badacze doszukiwali się w nim eschatologicznej przepowiedni „nowego życia”. Broniewski nie wdawał się w żadne dyskusje, wyjaśnienia ani rachuby; rezygnował z bilansu i tym samym naruszał „ideę odpłaty”. Cierpienie zadali żandarmi, a dokładniej: jakieś pseudonimowane nijakim rodzajem „podłe”, żadnemu jednak z prześladowców nikt krzywdy nie zrobił – nawet w samoobronie. Również tutaj właściwy „wróg” stał „nad” żandarmem.

Porównanie do „żołnierza armii” nie dotyczyło wcześniejszej, poza-tekstowej działalności bojowca, ale było komentarzem do sposobu chodzenia. W początkowych ośmiu wersach zastosowane zostały aż cztery czasowniki dotyczące chodzenia: „odejść”, „przyjść”, „wyprowadzić” i „iść”. Cały wiersz, chociaż wyciszony, opowiadał o pochodzie. Ten młody rewolucjonista z „piersi kulanami rozdartą” – to nie tylko Okrzeja spod szubienicy, ale również młody agitator z dawnego pochod. Ten wątek zostanie dokładniej omówiony w piątej części poświęconej *Balladzie o placu Teatralnym*.

W *Dymach nad miastem* wiersz *Na śmierć rewolucjonisty* loko- wał się w sekwencji czterech wierszy „idących pod mur” więzienia. Przed nim zamieszczona została dialogowa *Róża*, po nim – *Pionierom* i *Do towarzyszy broni*. Cała agresja i cały bunt wymierzony był tylko przeciwko więziennemu mur. Początkowo, uwikłany w spór pochod z *Różą*, miał „pod murem cytadeli / otworzyć zapadłe mogiły”. Następny wiersz (*Na śmierć rewolucjonisty*) niczym echo

powtarzał wcześniejszy głos „Jęku w wichrze” o „tej samej krzywdzie” (PZ II, s. 7), ponieważ pod murem cytadeli przybywała kolejna mogiła. Tytułowi bohaterowie trzeciego w kolejności wiersza *Pionierom* – o co miał do Broniewskiego pretensje Stawar – uderzają:

[...]

W mur głowami! Serca przez wyłom!

W dni Bastylię zwycięski marsz.

[...]

Pionierom, PZ II, s. 11

Każda rewolucja powinna się, według francuskiego wzoru, rozpocząć od zburzenia więzienia. Symboliczna Bastylia zostaje jednak przywołana tylko po to, aby w czwartym wierszu namawiać tytułowych towarzyszy broni do „uwolnienia deptanych i bitych”. To już głos z samego „dna legendy”.



Przyjaciel Don Kichota, którego brudnopiśmienny cień cały czas towarzyszył debiutanckim *Wiatrakom*, chociaż nie mierzył w konkretny punkt, nie wyprowadzał ciosów na ślepo. Jeżeli gdzieś tkwiła różnica, która nie pozwalała ostatecznie utożsamić obu bliskich sobie postaci, ale wymuszała ustawienie poety i żołnierza po dwóch stronach dywizu, to wynikała zapewne z różnego pojmowania celownika. Pierwszy – poeta, zadawałby pytanie: „komu?”, jednak drugi – żołnierz, bliższy byłby biernikowego pytania: w „kogo?”, lub też dopełniaczowego: do „kogo?”. Wszystkie pytania pozostają trafne i trafione. Jednak po dwóch stronach dywizu homonimiczny celownik znaczy zupełnie inaczej.

Broniewski „zbaczał z obranej przez siebie drogi na bezdroża”, ponieważ jego marszruta nie była celowa, lecz „celownikowa” i „mięka”. Dzięki temu jednak dawała gwarancję trafienia. Skoro bowiem przestrzenią do zdobycia i do zagospodarowania w „miejscie wspólne” pozostawał wciąż jeszcze niegotowy cały świat, po prostu nie sposób było spudłować.

Wypuściwszy wodze Rosynanta, Don Kichot zdał się na jego wolę. Nie zaniechał jednak celu swej podróży ani nie dowiedział swojej dezorientacji. Wyłączy cel Hidalga cały czas bowiem stanowiło niemalostkowe „wszędzie”.

Miał rację współautor *Trzech salw*, a zarazem trudny przyjaciel i pierwszy recenzent Broniewskiego, kiedy zarzucał *Wiatrakom* schodzenie „na bezdroża”. Prowadzony przez „cień don Kichota” tomik – pierwszy i właściwy debiut – lojalnie uprzedził czytelnika tytułem. Na piechotę i bez giermka, niemniej gwarantującym „miejsce wspólne” (*topoi* lub *loci communes*), śladem poprzedników autor *Wiatraków* (i wszystkich kolejnych tomików) na pozór wyruszał do nikąd – na całe życie wyruszał do „wszędzie”.

Mitologia ortograficzna albo uwierzyć niewierzącemu O ateizmie i zaświatach Broniewskiego

„Niemal w ostatniej chwili” został dołączony do debiutanckich *Wiatraków* Władysława Broniewskiego „jeszcze jeden motyw tematyczny” – zauważyła Helena Karwacka. Było nim „wyznanie niewiary” zrealizowane w wierszu *Spowiedź*. Faktograficzna uwaga Karwackiej nie budzi wątpliwości, a drobnej korekty wymagałoby najwyżej słowo „niemal”. Skończony zaledwie na miesiąc przed wydrukowaniem wiersz nawet w dzisiejszych realiach typograficznych mógłby być kwalifikowany jako powstały i dołączony „w ostatniej chwili” lub „na ostatnią chwilę”.

Dzięki zachowanym notatkom i szkicom zamiar „poetyckiego przetworzenia motywu »sporu z Bogiem«” udało się przesunąć o trzy lata wstecz, a dzięki wspomnieniom można było również osadzić moment utraty wiary w czasach gimnazjalnych. W ten sposób najstarszy zamiar otrzymał metrykę najmłodszego problemu; napisany na samym końcu złożonego do druku zespołu tekstów wiersz, został przesunięty na sam jego początek. „Nie bez wpływu lektury dzieł Nietzschego” i jednocześnie wskutek inspiracji „fascynującej się tym motywem liryki futurystycznej” pozostał dla Broniewskiego ateizm – co zauważyła Karwacka – „przede wszystkim jego własną sprawą, którą ponownie przemyślał i chciał dać temu wyraz w poezji”. Zamiast zamierzonego „wielkiego tematu”

Napisał wiersz aforystycznie zwięzły, pozbawiony charakterystycznego dla futurystów w tym temacie bluźnierstwa. I nie była to apostrofa-oskarżenie, lecz „spowiedź boga”, wyznanie winy i prośba o przebaczenie⁵⁹.

Istotnie – ateizm był dla Broniewskiego (podobnie jak inne jego poglądy) sprawą w znacznym stopniu prywatną, co nie znaczy oczywiście, że nie nawoływał do „budowania milionowych kościołów bez bóstw”, „urągania i wzywania” czy ogłaszania „kłamstwa” niebios i otchłani. Jeśli jednak zna się rękopiśmienne redakcje, lub też pozostawione przez poetę notatki, to łatwo wywnioskować, że w projektach gotów był zaangażować się nie tyle może bardziej publicznie, ile emocjonalnie. Rozliczając różnicę między zamiarem a realizacją, Karwacka interpretuje ją jako odejście od „wielkiego tematu”. Od młodzieńczo-gimnazjalnego buntu, przez nietzscheańsko-futurystyczne inspiracje, do prawie dyskrecji „własnej sprawy” – „wielki temat” maleje. Stopniowo, z wiekiem Broniewskiemu po prostu przechodzi i odechciewa się, a mówiąc prościej i w cudzysłowie: „poeta zrezygnował” ponieważ „dojrzał”, a jeszcze prościej i bez cudzysłowu: „temat” malał, ponieważ rósł Broniewski.

Różnica pomiędzy brudnopiśmiennym projektem, czy też pierwszymi redakcjami tekstu a jego ostateczną realizacją nie była jednak zarezerwowana wyłącznie dla ateizmu, podobnie jak nie była tylko dla debiutanckiego tomiku. Brudnopisy nieraz wielokrotnych redakcji tekstu często legitymują się pasją znacznie wyrazistszą od ustalonej w wersji przeznaczonej do druku lub w wersji drukowanej. Czasami można by szukać przyczyny w możliwej ingerencji cenzury, w większości wypadków jednak stematyzowaną i demonstrowaną pasję Broniewski praktykuje wyjątkowo rzadko. Śpiewana chórem pieśń – ulubiona postać gatunkowa wiersza – wprawdzie zapyta o wspólnotę, a dopiero później (i też niekoniecznie) gotowa będzie podjąć konfrontację. Wątpliwość – jeśliby się nasunęła – mogłaby dotyczyć jedynie problemu, który Broniewski byłby prawdziwszy: rękopiśmienny czy drukowany. Sprawa nie dotyczy jednak prawdy.

⁵⁹ H. KARWACKA: *Młodość literacka Władysława Broniewskiego...*, s. 120.

Śledzący starannie typograficzne przygody swojego redakcyjnego podwładnego, były naczelnicy „Wiadomości Literackich” opowiedział taką oto historię:

W r. 1932 wydano w Moskwie *Wybór poezji* Broniewskiego, do którego włączono *Zagłębie Dąbrowskie*, ale rzecz prosta w dwuwierszu: „na rogu stoi policjant, nad policjantem – Bóg”, Bóg występuje jako „bóg”.

Mimo że okupanci sowieccy nie odważyli się narzucić religijnej Polsce „boga” z małej litery, jako obowiązującej normy, utrzymał się on w licznych przedrukach wiersza Broniewskiego, może nawet nie tyle z tytułu gorliwości, ile z tytułu bezmyślności, i dopiero w ostatnich wydaniach *Poezji* zastąpiono go „Bogiem”, jak było w oryginale⁶⁰.

Trudno powiedzieć, do jakiego stopnia czułyby się Mieczysław Grydzewski rozczarowany faktem, że w rękopiśmiennym oryginale kontrowersyjne słowo napisane zostało właśnie z małej litery. I nie jest, bo być nie może, oryginałem pierwodruk *Zagłębia Dąbrowskiego* w „Wiadomościach Literackich”, tam bowiem ryzykowna strofa nie została zamieszczona. Zresztą edytorska przygoda trwała nadal i nie ograniczyła się tylko do tego jednego wiersza. Niezręczna korekta nie oszczędziła nawet czterotomowego wydania krytycznego. Z reguły – poza jednym przypadkiem na pewno i dwoma może – Broniewski używał w pisowni słowa „bóg” małej litery. Nie jest jednak zadaniem niniejszej wypowiedzi prostowanie i wyjaśnienie faktycznych lub domniemyanych edytorskich błędów, ale dość ogólna konstatacja problemu niewiary.

W kontekście *Spowiedzi* Karwacka skorzystała ze słowa „bóg” trzykrotnie, z czego dwukrotnie użyta została wielka litera, w tym raz przy wykorzystaniu cudzysłowu, a raz w pisowni zastosowanie znalazła mała litera, niemniej również na zasadzie słowa cudzego. W pierwszym przypadku wielką literą opatrzony został „spór z Bogiem” („spór z Bogiem») jako zaprojektowany i porzucony „wielki temat”, natomiast

⁶⁰ M. GRYDZEWSKI: *Dwa więzienia*. W: IDEM: *Silva rerum. Teksty z lat 1947–1969*. Wybór J.B. WÓJCIK. Gorzów Wielkopolski 1994, s. 340.

małą literę otrzymała realizacja pomysłu w postaci „spowiedzi boga”. W ten sposób „Bóg” zaprojektowany i „bóg” zrealizowany wydają się wyłącznie homonimami, z czego jeden zdaje się nawet prawdziwy.

Być może wypadaloby zadać w tym miejscu wybitnie nietaktowne pytanie, w co wierzył krytyk lub edytor w chwili zamiany zapisu. W przypadku badaczki *Młodości literackiej* Władysława Broniewskiego pytaniem jednak można by obciążyć Joannę Pychowską, to znaczy korektorkę tomu, w którym został pomieszczony artykuł. Wówczas odpowiedź byłaby mniej krępująca, ponieważ korektor wierzy wyłącznie w ortografię (czego niżej podpisany miał okazję doświadczyć). Zatem w co wierzy ortografia? Polska – podobnie jak wiele innych (co nie znaczy, że wszystkie) – stosuje prostą zasadę: wielką literę w odniesieniu do monoteizmu, małą – dla politeizmu i... żadnej zasady dla ateizmu (a nawet niepersonifikującego siły nadrzędnej teizmu). Ta regulacja okazuje się jednak do tego stopnia represywna, że nie tylko nie pozwala na pełną dowolność zapisu, ale w ogóle ustala boski status. Tak naprawdę Bóg istnieje tylko w formule monoteistycznej. Gdyby było inaczej, korektorka powinna potraktować homonim jako formę politeizmu i zastosować jednolitą pisownię z małej litery.

Dlaczego jednak ateista miałby mówić o Bogu (czy też bogu)? Błuźnierstwo – nawet futurystyczne – potrzebuje reguły tylko po to, aby ją przekroczyć. I na tym wyczerpałoby repertuar bezbożnych chwytów. Ateizm bezkonfliktowy i niekonfrontacyjny nie dostanie żadnego innego języka. Apodyktyczność „de-nominujących” reguł językowych istnieje, ale tylko na wiarę.

Jak się może wypowiedzieć taka poezja? A jak się ma napisać? Może to jednak bardziej problem mówienia nie ateizmu, lecz o ateizmie. W odniesieniu do Broniewskiego „błuźnierstwo” czy „spór z Bogiem” nie wynikały z „inspiracji” futuryzmem ani z „wpływu lektury Nietzschego”. Presja i represja ortografii są jedynie śladem, dla którego Broniewski szuka języka. W *Pamiętniku...* lekturę Nietzschego przywitał jako dopowiedzenie (wypowiedzenie) wcześniejszych poglądów:

Tak – to człowiek przerastający Guyau. Jego stosunek do chrześcijaństwa jest właśnie tym, którego szukałem. Wiele razy

[illegible]

Fot. 8. Brudnopis

[illegible]

Zagłębia Dąbrowskiego

czytając Nietzschego, miałem wrażenie, że to moje własne myśli ktoś jasno sformułował.

Paradoksalnie jednak – znajdowanie języka jest wychodzeniem poza język; jest jego utratą. Ale na to jeszcze przyjdzie czas. Dopiero od wierszy mieszczących się w drugowojennym *Drzewie rozpaczającym* pojawi się stały, wielokrotnie powtarzany definitywny syntezyjny rym, pozbawiający głos (język) jakiegokolwiek echa: „piszę – ciszę”.

Różnica w dopisywaniu Broniewskiemu wielkiej litery nie była jednak wynikiem ani próby nawracania, ani śladem represji. Pozbawienie *Spowiedzi* dojrzałości wynikało po prostu z konwencji lektury *Wiatraków*. Przecież, jak powiedziano wcześniej, Ryszard Przybylski widział w nich „tom poety utalentowanego, wszakże bardzo jeszcze eklektyczny”⁶¹, Karwacka mówiła o tomiku jako prezentacji „głównych kierunków młodzieńczych poszukiwań”⁶², Matuszewski przyjął, że był „po prostu zbiorem młodzieńczych liryków”⁶³, a Lichodziejewska uznała, że „młody poeta niejako popisывał się możliwościami swego talentu”⁶⁴. Figurą wspólną wszystkim odczytaniom jest dookreślający autora tomiku epitet „młody”. Zdaje się, że nad tym wszystkim ciążyła od początku pierwsza recenzja Wandurskiego, który mówił o *Wiatrakach* jako „pokłosiu kilku lat udręki i dojrzwania”⁶⁵. Autorzy wszystkich opinii traktowali tom jako staranny, aczkolwiek dość przypadkowy i niescalony kompozycyjnie wybór osiemnastu najlepszych wierszy spośród przeszło setki zgromadzonych rękopisów. Jako „dołączanie” wierszy, a nie jako ich łączenie. Wandurski, doceniwszy surowość selekcji przeznaczonych do druku tekstów, od razu zaproponował selekcję jeszcze surowszą i poprzestawiał kolejność wierszy. „Włączone” wymagało bowiem lektury „rozłączonej”. W ten sposób również *Spowiedź*

⁶¹ R. PRZYBYLSKI: *Władysław Broniewski i poezja rewolucyjna...*, s. 431.

⁶² H. KARWACKA: *Młodość literacka Broniewskiego...*, s. 120–121.

⁶³ R. MATUSZEWSKI: *Romantyk i rewolucjonista – Władysław Broniewski...*, s. 69. Zob. także R. MATUSZEWSKI: *Władysław Broniewski...*, s. 364.

⁶⁴ F. LICHODZIEJEWSKA: *Życie i twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 32.

⁶⁵ W. WANDURSKI: „*Wiatraki*”..., s. 3.

ma charakter incydentalny, niełączy jej z bezpośrednio poprzedzającym „nieznalezieniem boga” przez upiornych żołnierzy z *Ostatniej wojny* i z „kościołem bez bóstw” stawianym przez nadchodzących w następnym wierszu *Robotników*.

Na trzy miesiące przed debiutem – w liście Zofii Broniewskiej – mógł rychły debiutant znaleźć następującą charakterystykę:

Ja w ogóle uważam Cię za trochę wykolejonego, do czego w głównej mierze przyczyniło się wojsko, gdzie bez wielkiej pracy, tak, za narażanie życia – płacono gażę i mniej lub więcej myśłano o Twoich potrzebach, a o jutrze się nie myślało. Tak jest z Tobą dotąd – o jutrze nie myślisz nigdy, a jednak czas by był, abyś serio pomyślał o tym⁶⁶.

Gdyby fragment listu do Broniewskiego został napisany pół roku później, mógłby być najtrafniejszą chyba recenzją świeżo wydanego tomiku. Uwikłana w wielokrotne zaprzeczenia wypowiedź miała na celu namówienie w możliwie delikatny sposób adresata do myślenia kierującego się zasadą konsekwencji, nawet jeśli nienastawionego na osiągnięcie precyzyjnego celu, to przynajmniej ustawionego w odpowiadającej fizycznej rzeczywistości sekwencji czasu. Perswadując wyższą jakością myślenia linearnego, próbuje jednak odczytania rzeczywistości nieuporządkowanej tym modelem czasu. Myślenie „trochę wykolejone” jest w jakimś stopniu odpowiednikiem zarzucanego przez Wandurskiego „zbaczania na bezdroża”. Jednakże – w przeciwieństwie do krytyka – Zofia Broniewska nie uznaje myślenia poza regułą za niemyślenie (w dalszej części listu mowa jest o „rozwijaniu umysłu, rozwijaniu serca”).

W skrócie – bo na więcej nie ma czasu – można powiedzieć, że kompozycja *Wiatraków* nie odpowiada zasadzie konsekwencji, ale jest niekonsekwentna, i to niekonsekwentna świadomie. Ustanowiony w roli „narratora” Cień Don Kichota patronuje przecież tym, którzy nie wyciągają wniosków i nie poddają się presji teleologii. Historia Don Kichota to sekwencja przygód niepołączonych konsekwen-

⁶⁶ List Zofii Broniewskiej z dn. 2 października 1924 r. W: *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939...*, T. 1, s. 133–134.

cją. Podróż nie jest podróżą do celu, lecz stanowi cel sam w sobie. Podobnie w *Wiatrakach*. Pozorny eklektyzm wynika z różnych sposobów chodzenia – narrator zbioru jest piechurem, uczestnikiem pochodu, uciekinierem, wędrowcem, przechodniem, flaneurem. Nie idzie „do”, lecz idzie „na zachód i wschód” do momentu, kiedy w jedenastym wierszu ogłosi dość gwałtowną zmianę kierunku: „moje drogi więcej na północ” (*Wędrowiec*, PZ I, s. 44). To cały czas – jak to kapitalnie określił Andrzej Kotliński – poetyka *per pedes*⁶⁷. Po co zatem dopisana w ostatniej chwili *Spowiedź*? Ustawiona między pochodem powstałych z grobu żołnierzy a pochodem robotniczym, wydaje się ustawiona dokładnie tam, gdzie powinna, to znaczy trochę obok. Mało błuźniercza i niekłótniwa, nie wchodzi w konfrontację z żadnym tekstem, ale je rozdziela, a mówiąc dokładniej: budując sekwencję niekonsekwencji, przerywa konsekwencję, zamyka eschatologię, uśmierca umarłych, nie pilnuje, żeby duchy nie przeniknęły do świata żywych (bo już przeniknęły), ale żeby się po nim nie rozlały. Wszak jeśli nie można uśmiercić trupa, trzeba by zgodzić się na jakąś postać resocjalizacji.

Według Leonarda Neugera

W poezji Broniewskiego śmierć jest warunkiem powrotu: ciało musi ulec zniszczeniu, by myśl ognista („ta pochodnia płonąca”), przekraczając wszelkie materialne przeszkody (zatem tyleż zakłady penitencjarne, co więzienie ciała), mogła, nareszcie uwolniona, dotrzeć wszędzie. W takim dość skrajnym dualizmie wolność oddzielona zostaje od wszystkiego, co materialne, przede wszystkim od ciała⁶⁸.

Sprawa jednak nie jest taka prosta, a przynajmniej nie tak jednoznaczna. Przytoczone tu słowa zostały retorycznie wkomponowane w kontynuację ostatniego wersu *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego*. Można by w tym miejscu zagrać nieuczciwą sofistyką i na końcówkę *Elegii*... odpowiedzieć końcówką *Ballady*:

⁶⁷ A. KOTLIŃSKI: *Rytmy Broniewskiego...*, s. 41–57.

⁶⁸ L. NEUGER: *Powracające ciała. W: Broniewski...*, s. 13.

[...]

„Grób wykopię tobie, sobie
i spoczniemy w jednym grobie”. –

[...]

„Grób wykopać – ciężka praca...” –
„Dobrze, że się nie powraca”.

Ballada, PZ II, s. 255

Z merytorycznej sprawa stałaby się wtedy retoryczna – i chociaż o to w zasadzie chodzi, to jednak nie w ten sposób. W zestawieniu dwóch zupełnie różnych przykładów, które przecież są tylko bardzo skromną prezentacją możliwości metodologicznej niekonsekwencji, widać, że śmierć w ujęciu Broniewskiego nie odpowiada na proste pytanie. Różnica tych dwóch przykładów dotyczyłaby przede wszystkim bohaterów: z jednej strony przywódcy pierwszej partii rewolucyjnej, z drugiej strony – ukochanej.

Śmierć na prywatny użytek – co wobec poety odczytującego lamentację po śmierci córki przed dwutysięcznym tłumem ma oczywiście umowny charakter – w ogóle nie stanowi wyzwania dla eschatologii. „Przyjaciele”, „najbliżsi”, matka, siostra, córka i żona znikają ostatecznie. Zyskują czasami upiorną postać „wspomnienia, / które za włosy w przeszłość wlecze” (*Trumna jesionowa*, PZ III, s. 117), jednak nawet w takim wypadku wszystko zamyka się w tym życiu i na tym świecie. Czasami bowiem Broniewski odmawia pracy żałoby, jednak to ostateczność zawsze wyznacza rozmiar straty i rozpacz – ostatecznej, to znaczy nie do pogodzenia i nie do powetowania. Ponieważ nigdy nie nabierze ekonomicznej postaci, nie wzbudzi podejrzenia o jakąkolwiek ofiarę.

W przypadku śmierci politycznej (w sensie: publicznej) repertuar okazuje się nieco szerszy, bo bardziej uwikłany w konsekwencję. Przede wszystkim świat jest zdecydowanie mniej „dotykalny”, jest światem retorycznym, do tego zawsze zadeklarowanym zbiorowo (synekdochą, antonomazją lub – po prostu – liczbą mnogą). Ta suma deklaracji pozwala już Broniewskiemu skorzystać z ekonomii, jednak nie tyle w funkcji ofiary, ile ucieczki przed konsekwencją. Najprościej

rzecz ujmując, wyglądałoby to jak najdosłowniejsze potraktowanie polskiego przekładu Horacjańskiego „non omnis moriar” – przy założeniu jednak, że przekładu błędnego, niekonsekwentnego, gdyż odbierającego całości jednolitość na rzecz „sumy”. Korzystając z tej kwoty, śmierć zawsze (temporalnym odpowiednikiem upowszechniającego zaimka) może być niekompletna („Chwała temu, co padł. / My idźmy dalej” – 14 kwietnia. *Na śmierć Majakowskiego*, PZ II, s. 94). W ten sposób nie „non omnis moriar”, lecz „non omnes moriemur” staje się niejako mottem. Nie ma w tym jednak nic z ocalenia ani przejścia – wręcz przeciwnie. To niekonsekwentne nieodejście, czyli – stanowiąca istotę każdej poważnej rewolucji – nieresocjalizowalność, czy też – jak nazywał ją Broniewski – „niepodległość”. Z tego samego wszakże powodu, z którego trzeba trupa ożywić, trzeba go również zabić – nie bowiem, co nieśmiertelne, nie będzie nieresocjalizowalne.

Z Waryńskim w ogóle sprawa jest szczególna. Swoista wykładnia wiersza zamieszczona została w podsumowaniu kłótni, jaką stoczył Broniewski z Pawłem Hulką-Laskowskim o kształt poezji proletariackiej. W merytorycznym wymiarze głosu nie wydają się szczególnie ważne. Irytację poety wywołał dobroduszno-pryncypialny ton Hulki-Laskowskiego, ale przede wszystkim sprowokowała uwaga, znajdującą we wstępie do *Trzech salw* Broniewskiego, Wandurskiego i Stanisława R. Standego: „[...] wyznanie wiary i eschatologia podobna do chrześcijańskiej”⁶⁹. Sformułowana przez krytyka opinia – zresztą nieodkrywczą – nie wystawiała z powodu chrześcijańskich koligacji negatywnej oceny, niemniej podobieństwo – dlatego, że ewidentne – zostało przyjęte jako zarzut. Zgromił więc Broniewski Hulkę-Laskowskiego za „chrześcijański marksizm” i namawianie do „socjalistyczno-chrześcijańskiego kaziroduztwa”, a przywołanemu cytawowi z *Pierwszego Listu do Koryntian* o „świętych, którzy będą sądzili świat” (zniekształcony w „świętych, którzy będą rządili światem”) w ramach „starcia niebieskich potęg z ziemskimi”, przeciwstawił fragment z *Manifestu komunistycznego*, który miał – zdaje się – głosić niemożność dokonania oceny proletariackiej rzeczywistości opar-

⁶⁹ P. HULKA-LASKOWSKI: *Poezja szlachetnego nieporozumienia*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 1, s. 1.

tej na innym systemie pojęciowym. Paradoksalnie – cytata z Marksa wcale nie wchodził w spór z ewangelicznym, a nawet mógłby – przy odrobinie dobrej woli – stanowić jego wykładnię.

I w tym miejscu pojawia się fragment opowiadający o „proletariaczkach, tych polskich mitycznych prawie bohaterach rewolucji międzynarodowej”, oraz śpiewanym przez nich hymnie. Na koniec jednak opowieść przyjmuje kształt do tego stopnia charakterystyczny, że nie sposób jej nie przytoczyć dosłownie:

Bujnym swym życiem przypłacił życie tej pieśni genialny
Ludwik Waryński, wpadając w ręce żandarmów z odbitkami korektowymi *Warszawianki*, po to aby już nigdy nie wyjść poza mury więzienia, by umrzeć na gruźlicę w upiornym Schlüsselburgu. To on, w którymś już roku kaźni, skutych łańcuchami, pisze *Mazura kajdaniarskiego*, wiersz pełen radości, humoru i otuchy, a przecież pisany – w grobie...

W takie groby zaglądać będzie często poezja proletariacka, bo z nich bierze prometejską miarę swego zwycięskiego jutra⁷⁰.

Można by powiedzieć, że „skuty łańcuchami” Waryński został wystylizowany na Prometeusza, ale jest na odwrót. Tytan został zaopatrzony w śmiertelność i stąd ma się wziąć jego rozmiar. Faktycznie bowiem „prometejska miara” traci skalę na samym początku opowieści, kiedy Broniewski epitetuje proletariaczyków nie absolutyzującym przymiotnikiem „mityczny”, lecz przesuniętym o stopień niżej „mityczny prawie”. Nie chodziło przy tym o degradację „bohaterów rewolucji”, ale o gradację Prometeusza do ludzkiej skali lub – mówiąc językiem innej mitologii – o „granice nieskończonego” czy „śmiertelnego nad wiekami”. W postaci Waryńskiego Broniewski schrystianizuje Prometeusza, a tym samym sprometeizuje Chrystusa. Skutego łańcuchami kompozytora *Mazura kajdaniarskiego* wprawdzie ukrzyżuje chiazmem w ofierze za życie pieśni. Miesząc

⁷⁰ W. BRONIEWSKI: *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 4. Przedruk w: *Polska krytyka literacka (1919–1939). Materiały*. Red. J.Z. JAKUBOWSKI. Warszawa 1966, s. 150. Podkr. – MT

opowieści, dokona pomieszania krwi. Język postawiony został bowiem w stan podejrzenia o grzech „chrześcijańsko-socjalistycznego kazirodztwa”. Chrystus musi dostać domieszkę krwi, która co prawda nie wyzwoli go ze związku, ale zdystansuje pokrewieństwo; krwi, która znajdzie inną pisownię. Kazirodztwo to przecież skandal homonimu. Waryński płaci „bujnym życiem” za „korektowe odbitki *Warszawianki*”, a w grobie „pisze *Mazura kajdaniarskiego*”. Zupełnie inaczej brzmiałoby w takim kontekście pytanie o to, w co wierzy korektor.

Należałoby pewnie jeszcze wrócić do pytania, czy Waryński umiera i powraca, czy tylko umiera. „Aby już nigdy nie wyjść poza mury więzienia” z opowieści, wydaje się załatwiać sprawę ostatecznie. Na tym między innymi będzie właśnie polegała nieresocjalizowalność rewolucyjnego więźnia. „Skuty łańcuchami” jest „mitycznym prawie bohaterem” – i właśnie to „prawie” zdejmuje prometejską klątwę nieśmiertelności.

Na samym początku *Pamiętnika...*, zanim pojawią się wpisy opatrzone datą, Broniewski formułuje swoje ateistyczne *credo*, które podsumował zdaniem: „Człowiek jest nieśmiertelny tylko w skutkach swojego czynu”. Odpowiedzialna za edycję Feliksa Lichodziejewska opatrzyła fragment przypisem, który tłumaczy, że wyrażony przez Broniewskiego pogląd jest

Reminiscencją z manifestu Józefa Kustronia *Federaliści*, którego punkt pierwszy głosił: „Kult człowieka, jedynej rzeczywistości, nieśmiertelnej w rezultatach czynów”⁷¹.

Nieścisłość cytatu jest nieoceniona. Broniewski często przywoływał reminiscencyjne fragmenty nie z tekstu, lecz z własnej pamięci i podawał je w postaci zwrotnej – przyswojonej, zawłaszczanej nawet. Mówił, jak pamiętał, a przecież pamiętał, jak rozumiał. Różnica dotyczy przede wszystkim rozmiaru „nieśmiertelności”. W manifestie Kustronia jej nie ma, w wypowiedziach Broniewskiego „nieśmiertelność” nie dość, że zostaje połączona

⁷¹ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 28.

konsekwencją ze śmiertelnością, to jeszcze ulega ograniczeniu do „tylko”. Uzależniona przyczyną od śmiertelności, nieśmiertelność jest w dwójnasób śmiertelna. Podobnie jak „mitologiczność prawie”, „nieśmiertelność tylko” zostaje postawiona w stan niekonsekwencji. „Ciało” nie zostaje „odcieleśnione” – jak chciał Neuger – to tylko nieśmiertelność zostaje ucieleśniona. Wyłącznie po to, aby zatrzymać czas.

Nieważne w jaki sposób: czy w jednolicie nieruchomym czasie, czy w niekonsekwentnej sekwencji, czas gramatyczny Broniewskiego będzie zawsze podejrzany i nieodpowiedzialny wobec czasu linearnego. Na logikę – bo przecież nie na wiarę – rzecz biorąc (a to wyłącznie sprawa logiki), eschatologia dzieje się siłą rozpędu myślenia w czasie linearnym. „Moja struktura umysłowa – powie Broniewski w pamiętnikowym wyznaniu niewiary – po prostu nie nadaje się do takich pojęć”⁷².

Oczywiście – bogowie muszą umrzeć. Niekoniecznie z młodzieńczo zamierzonym mottem z Nietzschego. Najpierw Prometeusz – główny zaopatrzeniowiec Herostratesa – „Kiedy przyjdą podpalić dom” w przeciwpożarowym wierszu na zakończenie autorskiego piętnastolecia międzywojennego, jako pierwszy dostanie „kulę w łeb”. Drugi – sześć lat później, w szeregu z Rudą Ryfką, przeterminowany w „dobrego człowieka – więźnia politycznego”, zginie jak Naftali Botwin czy paryscy komunardzi, w wierszu pozbawionym „charakterystycznego w tym temacie bluźnierstwa”, przy skandalicznej aprobacie czytelników. Wbrew pozorom jednak litera Broniewskiemu nadal nie urosła... Wręcz przeciwnie – pisany małą literą „bóg”, jak „mitologiczni bohaterowie” i „nieśmiertelność”, jest „prawie” Bogiem lub Bogiem „tylko”.

A co z Waryńskim? Cóż – mit na lewicy ma ograniczoną żywotność, co wygłasza przecież wstęp do hagiograficznej *Opowieści o życiu i śmierci Karola Świerczewskiego-Waltera, robotnika i generała*. Tu jednak – „tylko raz [...], tylko jeden raz” – był Broniewski najbliższy mieszczańskiej „de-nominacji” i przez całe

⁷² Ibidem.

życie, w nieresocjalizowalny sposób usiłował napisać o Waryńskim dramat, powieść, scenariusz, widowisko i szkic historyczny. Cały czas nie do końca, cały czas „prawie” i „tylko”, bo cały czas „na brudno”. A to już inna opowieść. Do tego – opowiedziana...

Czego Broniewski nie napisał...

Jeżeli wiadomy Pani jest mój sposób traktowania życia jako wiecznie zmiennej filmy kinematograficznej, to pojmie Pani psychikę mą w chwili, gdy odbieram wrażenia prawie że więzienne.

W. Broniewski: *Pamiętnik 1918–1922*, s. 123

Dokładnie dwa lata po napisaniu swego ulubionego wiersza – a był nim, co Broniewski wielokrotnie podkreślał, wiersz realizujący tematykę „początków socjalizmu w Polsce”: *Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego* – w datowanych na 1 czerwca 1930 „Wiadomościach Literackich”, odpowiadając na ankietę *W pracowniach pisarzy polskich*, Broniewski informował swoich czytelników:

Napisałem tom wierszy, który chcę wydać w najbliższym czasie. Piszę nowe wiersze oraz tłumaczę poematy Pasternaka *Rok 1905* i *Lejtnant Szmit* (kto to wyda?). Ukończony w ub. r. dramat *Proletariat* (osnuty na tle początków socjalizmu w Polsce, lata osiemdziesiąte), opracowuję na nowo w formie poematu dramatycznego⁷³.

Na to samo pytanie, tylko zadane półtora roku później, bogatszy o znaczące w życiorysie doświadczenia, odpowie Broniewski w sposób, który na pierwszy rzut oka sugeruje repertuarową konsekwencję:

⁷³ W. BRONIEWSKI: [Odpowiedź na ankietę] „*W pracowniach pisarzy polskich*”. „Wiadomości Literackie” 1930, nr 22, s. 2.

178 Część trzecia – Miękkie rewolucje twardego rewolucjonisty

Co piszę i co mam zamiar wydać? Druga część tego pytania zakrawa na ironię. Tom wierszy (coraz grubszy) od dawna bezskutecznie czeka na wydawcę. Sporo wierszy, które napisałem w ostatnich miesiącach, krąży w odpisach. To mnie przekonywa, że nie jestem zawieszony w próżni, że mam po co i dla kogo pisać...

Ale... Tłumik nałożony na twórczość moją i moich przyjaciół przez cenzurę, prokuraturę i inne urzędy nie usposabia do rozlewności. Warunki materialne również. A więc...? Może wykończę dramat o *Proletariacie* (początki socjalizmu w Polsce: jak wiele analogii ze współczesnością), może zacznę pisać powieść współczesną, która już od tak dawna nie daje mi spokoju, może napiszę wspomnienia z Aresztu Centralnego w Warszawie... A najprawdopodobniej przetłumaczę za psie pieniądze jeszcze parę kiepskich książek i w urzędzie śledczym przestanę podawać jako swój zawód: poeta⁷⁴.

I jeszcze raz, z końcem tego samego, 1932 roku i przy okazji tej samej ankiety, udzielił krótkiej, lecz tym razem dużo optymistycznej brzmiącej odpowiedzi:

Parę tygodni temu wydałem u F. Hoesicka tom wierszy *Troska i pieśń*. Przygotowuję nowy tom wierszy, który wydam w ciągu przyszłego roku. Pracuję nad poematem i powieścią⁷⁵.

Wyłącznie gwoli ścisłości można by dopowiedzieć, że następny tom wierszy ukazał się drukiem dopiero siedem lat później, a krótki zaledwie fragment *Roku 1905* Borysa Pasternaka, o którym wspomniał Broniewski podczas pierwszej ankiety, znalazł typograficzną realizację w październikowym numerze „Wiadomości Literackich” z 1933 roku. W jakiejś części za taki stan rzeczy odpowiadały bez wątpienia urzędy powołane do kontroli publikacji. To przecież sam środek opowieści o prześladowaniu radykalniejszej lewicy literac-

⁷⁴ W. BRONIEWSKI: [Odpowiedź na ankietę] „W pracowniach pisarzy polskich”. „Wiadomości Literackie” 1932, nr 1, s. 7.

⁷⁵ W. BRONIEWSKI: [Odpowiedź na ankietę] „W pracowniach pisarzy polskich”. „Wiadomości Literackie” 1932, nr 53, s. 4.

kiej: o rewizjach, przesłuchaniach, konfiskatach i o aresztowaniach. Opowieści wielokrotnie już opowiedzianej, niemniej – dzięki sensacyjnemu wątkowi – znakomicie wpisującej się w jeden z powszechnie ulubionych gatunków literackich⁷⁶. Ta świadomość na pewno znajduje wyraz w drugiej odpowiedzi na ankietę. Skoro jej autor tłumaczy „kiepskie książki” – zna się na rzeczy. Socjotechnika nie jest na tyle wyrafinowana, żeby wymagała szczególnych studiów. Banałem trąci formuła, jakoby zakazana literatura (a co dopiero sensacja) sprzedawała się najlepiej. Publiczne „nałożenie tłumika” bardzo dobrze, to znaczy: skutecznie, wzmacnia głos. Nie może być przypadku w tym, że po trzykroć występuje Broniewski w okolicach zamieszania związanego z aresztowaniem redakcji „Miesięcznika Literackiego”, której był członkiem. Ten rodzaj zainteresowania nie zdarzył się przedtem i nie zdarzy już potem. Więcej w tej wypowiedzi uruchomienia i wypuszczenia w obieg plotki niż autentycznej skargi, czy też protestu.

Opowieść to wielokrotnie już opowiedziana, więc wiadomo, że w tym czasie tłumik na twórczość Broniewskiego usiłowali nałożyć nie tylko opłacani z budżetu urzędnicy państwowi, ale bodaj czy nie w większym stopniu – oficjalnie prześladowani przyjaciele.

Sytuacje bywały często na ostrzu noża. – wspominał naczelny „Miesięcznika Literackiego” – Chciano kilka wierszy Broniewskiego utrać jako pesymistyczne. Potem Stawara artykuły w sprawie krytyki. Była straszliwa burza. Hempel polemizował ze Stawarem, ale nie chcieli dopuścić, żebym zamieścił odpowiedzi

⁷⁶ Aresztowanie redakcji „Miesięcznika Literackiego” we wrześniu 1931 roku było głównym wydarzeniem, w które zaangażowało się niemal całe warszawskie (i nie tylko) środowisko literackie. W oficjalnej biografii Broniewskiego – „pierwszego w czasie i w hierarchii poety polskiego proletariatu” – sześciotygodniowy pobyt w areszcie śledczym „na Ratuszu, pośrodku miasta” był szczególnie istotny, ponieważ znakomicie mieścił się w martyrologicznej konwencji wspomnień o walce z niesprawiedliwością. Z tego powodu przedwojenny areszt był nadmierne eksploatowany w różnych opowieściach. W niektórych wypadkach zdarzało się, że biografie niezręcznie „prostowały” historię i rewolucyjno-kombatancki życiorys poety, zastępując więzienie zamarstynowskie i Łubiankę aresztem śledczym przy ul. Daniłowiczowskiej. Zob. przypis 21 w części pierwszej.

Stawara. Na to ja się nie godziłem. Dochodziło do tego, że składałem dymisję, rezygnację...⁷⁷

Ślady tego konfliktu i jemu podobnych powracały w wypowiedziach Broniewskiego do końca jego życia. Najważniejszą jednakże, bo literacką, realizacją redakcyjnej awantury były opublikowane w październikowo-listopadowym numerze „Miesięcznika Literackiego” z 1930 roku *Wiersze o wczesnej wiosnie pisane późną jesienią*, a także niedrukowany wiersz *Krytykom* oraz „*Przyjacielu, los nas poróżnił*”. Ten ostatni, pisany we wrześniu, a wydrukowany z końcem października 1932 roku w „Wiadomościach Literackich”, ukazał się niemal jednocześnie z tomikiem *Troska i pieśń* – do którego został włączony w ostatniej chwili – i w sąsiedztwie ostatniej z trzech zamieszczonych w tym samym czasopiśmie *Odpowiedzi na ankietę*. W porządku tomiku (bardzo starannie przemyślanym), inaczej niż w kalendarzu odpowiadającym chronologii konfliktu, ostatni wiersz poprzedza cykl *Wierszy o wczesnej wiosnie...* Układ, w którym poetycki „list rozwodowy” stanowi wstęp do nieporozumienia, poniekąd łagodzi twarde odsyłanie „do diabła”, ale tylko poniekąd. Bez niego ślady awantury byłyby dla czytelnika tomiku, nieznającego jesiennych numerów „Miesięcznika Literackiego” z 1930 roku, najprawdopodobniej niezauważalne. Gdyby dalej brnąć w metaforę matrymonialną, należałoby powiedzieć: to nie to, że Broniewski nie chce się rozejść, lecz chce się rozejść „ładnie”.

W drugiej ankiecie „tłumik nałożony” został wyłącznie „przez cenzurę, prokuraturę i inne urzędy”. Było to przerzucenie odpowiedzialności za „rozpad pożycia” na szkodzącą wspólnocie natarczywość częstych intruzów. Faktycznie – ingerencje cenzury w *Trosce i pieśni* są widoczne. Zamieszczenie nieskonfiskowanych fragmentów skonfiskowanej trzy lata wcześniej *Komuny Paryskiej* wygląda nawet trochę jak demonstracja świeżej „literackiej blizny”. Można już było na tym skończyć i jakoś wyciszyć całą sprawę. Sam Aleksander Wat nieomal wprost mówi, że spektakularne zamknięcie

⁷⁷ A. WAT: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. MIŁOSZ. Do druku przygotowała L. CIOŁKOSZOWA. Cz. 1. Warszawa 1990, s. 148.

„Miesięcznika Literackiego” było wobec głębokiego kryzysu w redakcji bodaj najlepszym dla czasopisma rozwiązaniem⁷⁸.

Z „cenzurą i prokuraturą” można zrozumieć sprawę. Trochę (ale tylko trochę) zrobiona była dla skargi, protestu (ponieważ wypada) i może odwetu; więcej dla reklamy i może jeszcze trochę dla demonstracji różnicy między konfliktami: brutalnym – urzędowym, na którego tle redakcyjna awantura przyjmuje bardziej cywilizowany wymiar twardej polemiki⁷⁹.

Tylko po co w ogóle te wszystkie opowieści o różnicach i nieporozumieniach? Odpowiedź najprostsza i najbardziej słuszna podpowiadałaby dialektykę – odpowiedź oczywistą, jak skarga i protest wobec prześladowania „twórczości mojej i moich przyjaciół”; oczywistą do tego stopnia, że udzielić jej po prostu wypada. Załatwia – prócz reklamy – prawie wszystko, co oficjalne i publiczne... I niepubliczne też.

W serdecznym, w zupełnie innym czasie i w całkiem innej sprawie pisanym do Broniewskiego liście jeden z najbliższych przyjaciół podpytuje:

Czy w dalszym ciągu trzymałeś się metody, o jakiej wspominałeś, robiąc z siebie człowieka, którego biją po twarzy? Piszę to otwarcie – tak mi się jakoś wyrwało⁸⁰.

⁷⁸ „Więc rok 1931. Jako grupa literacka byliśmy zupełnie przegrani. Nie tylko nie rozszerzyliśmy wpływów, ale ja siebie zaszpunktowałem literacko całkowicie. Właściwie został tylko Broniewski. Jednocześnie w samej redakcji był już zdecydowany rozłam. Był w partii jakiś upadek Hempla. Został jeszcze w redakcji, ale nie był już zaufanym łącznikiem z partią. Na jego miejsce przyszedł działacz polityczny, o którym ci mówiłem, Nowogródzki. Zdaje się, że zginął w czasie wojny. Były walki ze Stawarem i już wtedy jakoś z Deutscherem. Cień Hitlera był już u władzy. I w tym momencie wreszcie nas zamknęli”. Ibidem, s. 176.

⁷⁹ Zob. T. BUJNICKI: *Polemika o funkcje „proletariackiej poezji” (W. Broniewskiego „Przyjacielu, los nas poróżnił [...]”. Analiza)*. W: IDEM: *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*. Katowice 1978.

⁸⁰ *Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kencbokiem*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 187.

A jednak, jeżeli przyjrzeć się wszystkim trzem ankietom, zauważyć można inny przypadek wyciszania. Najbardziej prywatnego i z wszelkimi oficjalnymi urzędami niewiele mającego wspólnego. „Ukończony w ub. r. dramat [...] opracowuję na nowo” – głosi pierwsza z odpowiedzi. Stanowi to komentarz do opublikowanego na krótko przedtem w „Miesięczniku Literackim” fragmentu dramatu, dokładnie: *Drukarni*, stanowiącej – według poprzedzającej tekst informacji – jego scenę siódmą⁸¹.

Rozgrywa się ona w „pokoju kawalerskim”, gdzie grupa spiskowców (Pacanowski, Wyganowski, Zagórski, Dębski i Kon) składa piąty numer „Proletariatu”. Dzieje się tak do momentu wejścia na scenę Janowicza, Mańkowskiego i Kunickiego, którzy pojawiają się zaraz po rozmowie Wyganowskiego z Dębskim o serii niepowodzeń: nakryciu tajnej drukarni czy przechwyceniu transportu materiałów konspiracyjnych na granicy. Największą stratą, jakiej doświadczyła organizacja, było jednak aresztowanie Ludwika Waryńskiego. Rozmiar straty nie może budzić wątpliwości, stąd rozpacz bohaterów nie szuka metafory:

Ludwik!... Słuchajcie, niech wezmą mnie, was, stu innych,
tylko żeby on był wolny! Nikt go nie zastąpi. To był wódz!
Dusza, serce, mózg organizacji! I zabrali go nam, psiakrew,
zabrali...⁸²

Cierpienie i rozpacz muszą być szczere, ponieważ stanowią kontekst niezłomnego męstwa kontynuatorów dzieła Waryńskiego: „[...] a my im jednak jutro pokażemy ten piąty numer »Proletariatu«”.

Kunicki, który wchodzi w tym momencie po to, aby objąć rolę głównego bohatera i przeprowadzić śledztwo, jest – owszem – wieloletnim konspiratorem („[...] ze cztery lata, jak przystąpiłem do »Narodnej Woli«”), bywałym, doświadczoneym i zasłużonym, ale również desperatem.

„Życie rewolucjonisty – głosi Kunicki – jest krótkie, dlatego też trzeba się starać jak najwięcej w nim robić”. Dochodzenie jest zatem

⁸¹ W. BRONIEWSKI: *Proletariat. Scena siódma*. „Miesięcznik Literacki” 1929, nr 1.

⁸² Ibidem, s. 14.

dość lakoniczne. Nie dotyczy bowiem próby wyjaśnienia sprawy, ale „konieczności zatwierdzenia wyroku śmierci” na szpiegu, którego domaga się organizacja ze Zgierza. Gdy tak się stanie, Kunicki przedstawi kolejny plan: wysadzenia skrzydła pałacu Krasińskich, gdzie mieści się „kancelaria Jankulja, w której są przechowywane wszystkie protokoły, dowody rzeczowe itp.” Śmiałość zamierzenia i niepokój rozmówców pozwalają w uniesieniu wygłosić Kunickiemu tyradę o ofiarnym życiu i śmierci rewolucjonisty. Kończy scenę siódmą wręczenie zatwierdzonego przed chwilą wyroku przerażonemu, gdyż jednemu z najmłodszych i niedoświadczonych konspiratorów.

Dzisiaj scena siódma *Proletariatu* na pewno wymagałaby wielu przypisów, tłumaczących to, co w czasie jej powstawania, a przede wszystkim dla jej współczesnych adresatów nie stanowiło żadnej zagadki, to znaczy kolejność zdarzeń, postaci bohaterów i ich role w historii „początków socjalizmu w Polsce”. Może nie wszystkich, ale przynajmniej tych najgłówniejszych. Ostateczne rozdanie i tak należało przecież do dramatu. *Drukarnia*, czyli siódma scena, kontynuowała sześć scen wcześniejszych i poprzedzała kilka następnych. Tylko że części następnych, podobnie zresztą jak poprzednich, nie ma i niemal na pewno nie było. *Scena siódma* jest jedynym fragmentem ogłoszonym drukiem i co najmniej dwukrotnie wystawionym. Jedynym zachowanym – należałoby pewnie powiedzieć. I tu zaczyna się problem.

Półtora roku po informacji o „ukończonym w ub. r. dramacie” Broniewski w kontekście „nałożonego tłumika” westchnął („cóż”) i zapowiedział „może wykończenie dramatu *Proletariat*”. W trzeciej, udzielonej rok później, odpowiedzi na ankietę o żadnym dramacie nie było już mowy. Porządek poszczególnych wypowiedzi, jeśli potraktować je jako opowieść o pisaniu przez Broniewskiego dramacie, ukazywałyby historię inną od przyjętej za stereotyp tworzenia, w którym tekstu przybywa. Tutaj, w miarę upływu czasu, dramatu jest coraz mniej. Gdyby czytelność porządku miał wyznaczać gest edytora, część trzecia stanowiłaby koniec całej opowieści, a gest Broniewskiego byłby metaforyczną ucieczką od typografii. Ta przestrzeń nie jest przypadkowa, jednakże wyjaśnienie tego wymaga-

łoby podjęcia kolejnego, obszernego wątku. To, co wydrukowane, dla Broniewskiego wcale nie istnieje bardziej niż mówione czy spisane ręcznie – wręcz przeciwnie. O tym będzie jeszcze okazja powiedzieć w części ostatniej.



Chcąc wyjaśnić rodowód pisania dramatu, oprócz „Miesięcznika Literackiego”, trzeba jeszcze wspomnieć o prowadzonym przez Broniewskiego w latach 1926–1930 Warszawskim Teatrze Robotniczym, we wspomnieniach „aktywu” nazywanym często krócej „Studiem Broniewskiego”⁸³. O epizodzie dla poety bardzo ważnym. Gdzieś w tym teatrze pewnie przysłoby szukać inspiracji do dramatu o „początkach ruchu socjalistycznego w Polsce”. Czas powstawania „sztuki” (podobnie jak ulubionego wiersza) pokrywał się dokładnie z okresem teatralnego zaangażowania Broniewskiego i na pewno w jakimś stopniu był owocem tamtych doświadczeń.

Dzieje Teatru Robotniczego to znowu wielokrotnie opowiedziana opowieść, w której w obsadzie głównych ról nie mogło zabraknąć „szpicla”, „cenzora” i „innych urzędników”.

Byliśmy na wpół legalni – wspominał później Broniewski. „Defa” miała na nas oko. Zdarzyło się [...], że szpicel „defy” wtargnął, przedstawienie przerwał i prawie trzecią część widzów i aktorów zabrał do „defy”. Te wypadki zaczęły się powtarzać coraz częściej i częściej⁸⁴.

W podobnym tonie utrzymane są również wspomnienia innych zaangażowanych w przedsięwzięcie⁸⁵. Jednakże, pomimo niechęci

⁸³ E. SKOWROŃSKA: *Wspomnienie o Robotniczym Studio Teatralnym*. „Poko- lenia”. Biuletyn Komisji Historycznej KC ZMS. Warszawa 1962. Cyt. za: E. i M. WODNAROWIE: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939. Wybór dokumentów i relacji*. Warszawa 1974, s. 257.

⁸⁴ W. BRONIEWSKI: *Kilka słów wspomnień. Z tradycji robotniczego ruchu ama- torskiego*. „Teatr Ludowy” 1958, nr 1/2, s. 29. Przedruk w: E. i M. WODNAROWIE: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939...*, s. 247–248.

⁸⁵ Zob. E. SKOWROŃSKA: *Wspomnienie o Robotniczym Studio Teatral-*

i wyraźnego maskowania, w opowieści przebija się wątek jakiegoś wewnętrznego konfliktu, którego przyczyną było zaangażowanie się na przełomie 1928 i 1929 roku Leona Schillera. Szczegółów nie sposób odtworzyć, ale chyba znowu, jak w przypadku „twardych polemik” z Wandurskim, poszło o różnicę pomiędzy „wykwintnym artyzmem” a „politycznym sensem”. Być może lakoniczność opowieści wynika stąd, że Broniewski stanął – zdaje się – tym razem po stronie „specyficznych możliwości” zespołu. „Trochę się Władek z Lulkiem na ten temat sprzeczał” – komentowała delikatnie pierwsza żona poety⁸⁶.

Tym razem obeszło się jednak bez poetyckiego „listu rozwodowego”. Może faktycznie kłócili się tylko trochę i nie było o czym mówić⁸⁷. A może tym razem nie sposób – jak powiedziałby wiele wiedzący Bronisław Kenckbork –

w dalszym ciągu trzymać się metody, o jakiej wspominałeś robiąc z siebie człowieka, którego biją po twarzy. Piszę to otwarcie – tak mi się jakoś wyrwało⁸⁸.

Wedle opowieści pozostałych świadków przyczyną upadku teatru były wyłącznie represje, z jakimi, w miarę wzrastania jego popularności, musiał się zmagać. W zawołowany sposób informowano więc o jakimś sukcesie, który stał się zarazem przyczyną porażki. I tylko Broniewski zdobył się na szczerość w stwierdzeniu: „Teatr ten wkrótce upadł, bo może za wysoko sięgał”⁸⁹.

nym..., s. 255–261; J. BRONIEWSKA: *Dziesięć serc czerwonych*. Warszawa 1964, s. 103–106; EADEM: *Maje i listopady*. Warszawa 1967, s. 173–179.

⁸⁶ J. BRONIEWSKA: *Maje i listopady...*, s. 173.

⁸⁷ Skądinąd wiadomo, że Leon Schiller był znakomitym i bardzo odpornym na kaprysy twórców rozmówcą. Świetnym tego przykładem jest opublikowana w „Teatrze” z 1960 roku korespondencja Schillera ze Stanisławą Przybyszewską dotycząca wystawienia *Sprawy Dantona*. Zob. *Listy Leona Schillera do Stanisławy Przybyszewskiej*. „Teatr” 1960, nr 7, s. 9–11.

⁸⁸ *Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kenckborkiem...*, s. 187.

⁸⁹ W. BRONIEWSKI: *Kilka słów wspomnień. Z tradycji robotniczego ruchu amatorskiego...*, s. 248.

Scena siódma *Proletariatu* znalazła swą sceniczną realizację w dwóch przedstawieniach. Pierwszą w prowadzonym przez Witolda Wandurskiego kijowskim „Polpracie” (zatem w 1930 roku)⁹⁰. Drugą – 8 marca 1936 roku w lubelskim Teatrze Miejskim z okazji obchodów pięćdziesiątej rocznicy stracenia członków „Proletariatu”, gdzie stanowiła „część artystyczną, przygotowaną i wykonaną starannie przez Organizację Młodzieży TUR”, część, na którą oprócz sceny siódmej składała się również deklamacja *Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*⁹¹.

Dramat o początkach socjalizmu w Polsce, chociaż ze sceny robotniczej mógł czerpać inspirację, pełną swą realizację miał jednak znaleźć w spektaklu, który przygotował profesjonalny zespół, a Schiller włączył go do repertuaru Teatru Miejskiego w Łodzi na rok 1930. Jeszcze w styczniu 1930 roku Schiller w liście do „Kochanego Władeczka” ponaglał adresata: „Nie bądź [małoduszny] – i kończ *Proletariat*”⁹². Rzekomo „ukończony w ub. r. dramat” na scenę jednak nigdy nie trafił. I to nie z powodu „nałożonego” przez cenzurę „tłumika”.

Trochę Broniewski skłamał. Ale – jak zawsze, gdy kłamał (a kłamał dość często) – stosunkowo niewinnie. „Tak – chyba nie ja będę tym, który znajdzie prawdę” – komentował w *Pamiętniku...* kryzys swych studiów filozoficznych⁹³.

Kłamstwo ma u Broniewskiego zupełnie inny „ciężar” gatunkowy. To nie dylemat filozofa. Nie znajduje więc zastosowania w wywodzie ani w dowodzie, ale świetnie się sprawdza w wodzeniu, a dokładniej – w uwodzeniu. Wyczerpany filozof, ale niestrudzony kocha-

⁹⁰ Informację podaję za: F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 135. Informacji tej nie udało mi się jednak potwierdzić w żadnym źródle czy opracowaniu działalności W. Wandurskiego i jego Polskiej Pracowni Teatralnej w Kijowie.

⁹¹ Przedruk: E. i M. WODNAROWIE: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939...*, s. 472.

⁹² *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939...*, T. 1, s. 508. W kwadratowym nawiasie zrekonstruowano słowo na podstawie rękopisu listu w Muzeum Władysława Broniewskiego.

⁹³ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 290.

nek zwodzi, kiedy uwodzi. Szeroko rozumiane kłamstwo określało szeroki repertuar retorycznych zabiegów uwodziciela. Wśród nich mieści się metoda, do której komentarz „tak się jakoś wyrwał” Kencbokowi, przy okazji jednego z licznych erotycznych (widać i retorycznych) podbojów przyjaciela. Można by nawet zaryzykować twierdzenie, że ustalona przez Edwarda Balcerzana strategia, w której badacz widzi agitatora, jest swoistą strategią uwodziciela, który agituje o tyle, że – jak w przypadku teatralnego kłamstwa – podrywa dla sprawy.

Zresztą nie koniec to teatralnej przygody. Jeszcze raz, na przełomie 1949 i 1950 roku zapowiadał:

Planuję sztukę dla robotniczych scen estradowych. Tematem jej będzie lotny teatr robotniczy, którym kierowałem w Warszawie w latach 1926–1931. Pierwsza część tego utworu będzie się działa na widowni fabryki „Parowóz”, druga – na Starówce podczas powstania⁹⁴.

Młodsza o trzy tygodnie wersja wywiadu przynosiła informację, że poeta już „pracuje obecnie nad utworem scenicznym”⁹⁵. I można nie rozwlekać się w szczegółach, ponieważ tej sztuki – oczywiście – również nie napisał. Przy czym z tego „oczywiście” już wypada się wytłumaczyć.



W styczniu roku 1932 prócz kończenia rzekomo ukończonego dramatu dopuszczał Broniewski możliwość napisania „powieści współczesnej, która już od tak dawna nie daje mu spokoju”. Rok później, w trzeciej, grudniowej ankiecie, jednoznacznie informował czytelników, że nad powieścią już pracuje. Nadmierną wnikliwością

⁹⁴ W. BRONIEWSKI: [Odpowiedź na ankietę] *Osiągnięcia i zamierzenia 1949–1950*. „Odrodzenie” 1950, nr 1, s. 5.

⁹⁵ A.W. WYSOCKI: *Nad czym pracują nasi pisarze. Cztery prace na warsztacie*. Władysław Broniewski. „Expres Wieczorny” 1950, nr 27, s. 3.

byłoby pytanie, czy to ta sama powieść, bo odpowiedź jest łatwa do przewidzenia.

Przed odpowiedzią na ankietę „Wiadomości Literackich” pomysł napisania „zakrojonej na większą skalę powieści osnutej na tle wojny i własnych przeżyć” odnotowany został pod datą 19 października 1920 roku w *Pamiętniku...* „Projekt ten prawie gotowy – brakuje tylko rozmachu na pierwszą stronę”⁹⁶. Podobno plany „napisania bądź studium historycznego, bądź powieści” towarzyszyły powstaniu poematu o *Komunie Paryskiej*⁹⁷. W jednym z pierwszych powojennych wywiadów mówił:

Mam dużą, bardzo dużą pracę na warsztacie. [...] Rozpocząłem powieść poetycką, mającą na celu przy pomocy losów bohatera pokazanie Polaka w okresie dopiero co przeżytym. Chcę przejść z nim i wojnę, i okupację, i powstanie w getcie warszawskim, i obozy koncentracyjne, i emigrację, i powstanie w Warszawie⁹⁸.

Na początku roku 1959 obwieścił:

Z PIW-em podpisałem umowę na powieść autobiograficzną – czas akcji do I wojny światowej, czyli do 16. roku mego życia⁹⁹.

Ale już pod koniec poprzedniego roku głosił: „Jeszcze jej nie zacząłem, ale całą »mam w głowie«”¹⁰⁰.

⁹⁶ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 207.

⁹⁷ „Komuna [*Paryska* – MT] jest wynikiem moich zainteresowań historią dni paryskich roku 1870. Planowałem wówczas napisanie bądź studium historycznego, bądź powieści, poświęconej temu zagadnieniu. Z tych projektów powstał poemat”. K. JEŁONKIEWICZ [M. WARNEŃSKA]: *Rozmowa z Wł. Broniewskim*. „Żołnierz Wolności” 1950, nr 64, s. 3.

⁹⁸ Z. PETERSOWA: *Spotkania po wojnie. Wł. Broniewski jest z nami*. „Pobudka” 1945, nr 11, s. 11.

⁹⁹ *Jak we Włoszech... tańczyłem kozaka...*, s. 3.

¹⁰⁰ *Dzisiaj rozmawiamy: z Władysławem Broniewskim o jego urodzinach, „Wiśle”, powieści autobiograficznej i młodzieży poetyckiej*. „Sztandar Młodych” 1958, nr 302, s. 2.

Tyle przykładów na pewno wystarczy¹⁰¹, ponieważ żadna z tych powieści nigdy nie powstała. Żadna z nich (pomijając „powieść poetycką”, którą była najprawdopodobniej *Bania z poezją*), nigdy nie została nawet rozpoczęta.

Niech już zabrzmi ta prosta konkluzja: Broniewski powieści nie napisał, ponieważ nie potrafił. Obszerna narracja była mu całkowicie obca. Określająca jego wyobraźnię „metafizyka dzisiaj” nie znajdowała dla siebie miejsca w przyjmowanej za powszechną regule następstw (w poetyce i w życiu).

Nowością było natomiast – w poemacie o Świerczewskim – ścisłe trzymanie się chronologicznego przebiegu wydarzeń z życia bohatera: najdalej chyba idące w całej twórczości Broniewskiego zbliżenie do narracyjnego tonu epiki.

– pisał swego czasu Ryszard Matuszewski¹⁰². To dlatego *Komunę Paryską* opatrzył we wstępie kalendarium.

Broniewski cokolwiek pisze – nie dopisuje, lecz nadpisuje. Każdy następny wiersz nie jest dopisywany do poprzedniego, ale pisany na poprzednim. Ten wątek przyjdzie rozwinąć za chwilę, ale już teraz powiedzmy, że w wierszach autora *Bagnetu na broń* „pieśni” rymem ustawia się w parze z „przekreśli”, a „wiersz” znajdzie rym w słowie „śmierć”.

Wielokrotnie, do znudzenia odpowiadał Broniewski na pytanie o literackie zamiary: „[...] wierszy nie da się zaplanować”¹⁰³. Dzieje się zatem tak, że mówiąc o planach, nie mówi o wierszach, ponieważ tych nie planuje. A mówiąc o planach pisarskich – pisze, czego nie planuje. Ale to, czego realizację zakłada, już się nie pojawi. Siłą

¹⁰¹ Można by przykłady uzupełnić jeszcze o planowane przez Broniewskiego „szkice wojskowe” (zob. W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 207, 211), „cykle nowel”, poematy czy scenariusze filmowe.

¹⁰² R. MATUSZEWSKI: *O poezji Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1955, s. 79.

¹⁰³ R. SZYDŁOWSKI: *W pracowniach pisarzy polskich. Rozmowy szczecińskie*. „Trybuna Ludu” 1949, nr 24, s. 8; W. BRONIEWSKI: [Odpowiedź na ankietę] *Osiągnięcia i zamierzenia 1949–1950...*, s. 5.

rzeczy: mówi o tym, czego nie pisze, i mówi wtedy, kiedy nie pisze. I nie ma w tym lenistwa czy słabości. Nad wierszami pracuje nieraz bardzo intensywnie.

Takie działanie może się wydać wyzwaniem, ale tylko dlatego, że ucieka od edytorskiego stereotypu tworzenia, w którym tekstu powinno przybywać. Ukończenie dramatu było ewidentnym kłamstwem, stosunkowo niewinnym, bo inaczej Broniewski nie kłamał (o czym już za chwilę). Ale układ odpisujący poszczególne części niemożliwego do napisania przez poetę, gdyż zakrojonego na dużą miarę utworu – jeśli go zamknąć w retoryce – jest tylko sprzecznością.

Nie mogę się skarżyć na brak fantazji. Kłębiło mi się w mózgu tysiąc przeróżnych pomysłów, wirowały przeróżne mające powstać cykle nowel, wiersze... Znikało to wszystko z chwilą, gdy brałem ołówkę do ręki...¹⁰⁴

Drukuje pismo – zapisuje pieśń – mówi, kiedy nie pisze. A każda z tych czynności ma swoją tonację i skalę. Paradoxs? Może więcej...

Wróćmy do *Proletariatu*, bo to sprawa szczególna. Archiwum nie zachowało rękopisu sceny siódmej. Zachowało jednak sporo innych mniejszych i większych szkiców. Oprócz strzępów notatek dotyczących działalności Waryńskiego pozostał *W fabryce Lilpopa*, to znaczy kompletny „Obraz I” *Proletariatu* z podtytułem *Kronika dramatyczna 1878–1885* i prawie kompletna druga, lekko skorygowana wersja tego samego tekstu. Do jakiego stopnia ten fragment jest pokrewny z drukowaną *Sceną 7* i kiedy dokładnie powstał – trudno powiedzieć. Papier, na którym zapisany został *Obraz*, przypomina ten z notatek, które według Feliksy Lichodziejewskiej pochodzą „prawdopodobnie z roku 1929”¹⁰⁵. Poza tym zachował się jeszcze brudnopiśmienny rękopis *Proletariatu*. Szkicu scenariusza i maszynopisu tegoż (przy czym w podtytule nazywany jest już tylko szkicem). Powstawał on najprawdopodobniej około marca roku 1949 i chyba o nim Broniewski pisał, w skądinąd znanym tonie, do córki

¹⁰⁴ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922...*, s. 210.

¹⁰⁵ F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 135.

Tutaj zabrałem ze sobą materiały do *Proletariatu* i czytam je. Myślę, że napiszę dobry scenariusz z tego i jakąś prozę¹⁰⁶.

Zostały jeszcze dwa, bardzo brudnopismienne, dyktowane Wandzie Broniewskiej, zatem powstałe najprawdopodobniej niedługo przed śmiercią, szkice-konspekty: dwóch aktów dramatu oraz *Proletariatu. Poematu tragicznego*¹⁰⁷.

Wartość literacka pozostawionych materiałów nie jest duża. Zresztą – może poza *W fabryce Lilpopa* – trudno oceniać brudnopisy. Wydrukowana i wystawiona przed wojną scena siódma *Proletariatu* wygląda z tego wszystkiego najlepiej, chociaż i ta – delikatnie mówiąc – zyskuje na streszczeniu, w którym wyciszy się bolesna naiwność paru dialogów. Niektóre z pomysłów tłumaczą się dopiero lekturą wszystkich notatek i może faktycznie była szansa przynajmniej na obiecany córce „dobry scenariusz”.

Zresztą nieważne to wszystko. Nie opowiadam „o czym”, lecz „czego Broniewski nie napisał”. Oto właśnie ten paradoks – a może więcej. Rzekomo ukończony dramat Broniewski pisze od niemal debiutu do końca życia, przez trzydzieści pięć lat, ze zdumiewającą i niespotykaną konsekwencją. Co więcej – wbrew stereotypowi oczekującemu na twórcze przybywanie tekstu.

Oto, jak pisze, w trzech odpowiedziach udzielonych „Wiadomościom Literackim” (a można by jeszcze dodać sam druk w „Miesięczniku Literackim”) dramat zanika. Ale kiedy na początku roku 1950 komunikuje w wywiadzie o powrocie do pomysłu pisania jakiejś sztuki, powtarza się sytuacja sprzed dwudziestu lat. Tym razem mniej publicznie, mniej agitacyjnie, dalej uwodzicielsko. W 1948

¹⁰⁶ List W. Broniewskiego do córki Joanny Kozickiej z dn. 19 marca 1949. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Sygn. 677, k. 90.

¹⁰⁷ *Dramat o I Proletariacie*. [Materiały]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka XXXII. Zespół dokumentów obejmuje: *Proletariat. Kronika dramatyczna 1878–1885; Obraz I. W fabryce Lilpopa*. [Rękopis]; Rękopiśmienne notatki z materiałów historycznych; *Proletariat*. Szkic scenariusza. [Rękopis]; *Proletariat*. Szkic. [Maszynopis]; *Proletariat. Poemat tragiczny*. Konspekt. [Rękopis dyktowany żonie W. Broniewskiej]; Konspekt dramatu. [Rękopis dyktowany żonie W. Broniewskiej].

roku w siódmym numerze „Świetlicy” po raz drugi wydrukowana zostaje scena siódma *Proletariatu*. Niespełna rok później Broniewski powiadamia córkę (nawet córki) o planie „niezłego scenariusza i jakiejś prozy”, czego śladem jest zachowany w archiwum szkic. Po roku zostaje już tylko opowieść o „pracy nad utworem scenicznym”, po której żaden ślad nie pozostał. Drukuje – pisze – mówi. „Nie może się skarżyć na brak fantazji. [...] Znika to wszystko z chwilą, gdy bierze ołówek do ręki...”

Raz jeszcze w podobny – ale tylko podobny – sposób będzie Broniewski do końca życia z uporem przez dziesięć lat pracował nad rozpoczętym z córką poematem *Wisła*. Cztery lata po śmierci Anki wydrukuje poemat we fragmencie i uzupełni trochę,

ale – co zauważyła Lichodziejewska – napisał jedynie kilka wierszy, które najpierw opublikował w prasie jako luźne utwory¹⁰⁸.

Przed wszystkim jednak zagada wielokrotnie powtarzanymi w prasie deklaracjami, ale zagada również lamentacyjną obietnicą (co także gotowe naruszyć stereotyp) w poświęconym umarłej córce cyklu. Niepisanie, które może uchronić „fantazję” przed „zniknięciem”, przydaje sporo racji niebraniu „ołówka do ręki”. Zresztą Broniewski nie zostawiał złudzeń. Zapytany, który ze swych wierszy uważa za najlepszy, na pierwszym miejscu wymienił – jak zwykle – *Elegię o śmierci Ludwika Waryńskiego*, zakończył jednak: „A już najbardziej lubię tę część poematu *Wisła*, której jeszcze nie ma”¹⁰⁹.

Tylko podobne te sprawy, bo w obu paradoks i melancholia. Tylko podobne, bo to różne rzeczywistości, do tego jedna jakby bardziej rzeczywista. Inaczej adresowane, inaczej niepublikowane, kogo innego opowieści miały uwodzić (inny jest cel i inny ciężar uwodzenia). *Wisła* to hodowanie bólu...

I znowu wydawniczy stereotyp sugerowałby porażkę. Ale jakby stereotypowi na przekór, jest odwrotnie. U początku przygody z *Proletariatem* stoi literacka realizacja „historii początków socja-

¹⁰⁸ W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 3, s. 424.

¹⁰⁹ *Dziś rozmawiamy: z Władysławem Broniewskim o jego urodzinach...*, s. 2.

lizmu w Polsce” w postaci *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego*. Realizacja kapitalnie udana i przez autora ulubiona. Uparte powracanie do tematu nie ma ulepszyć, dopisać, doszlifować czy skończyć. Broniewski nie tyle nie chce skończyć *Proletariatu*, ile – po prostu – nie chce się z nim rozstać. Każde kolejne podjęcie tematu wyrasta albo tworzy pozór, że jest jeszcze coś do zrobienia.

Gdyby reguła następstw mieściła się w wyobraźni Broniewskiego, skończenie rzeczy byłoby pewnie mniej ostateczne. Potrafił pisać wiersze, lecz nie potrafił planować. Stereotyp mógłby go ostrzec przed ryzykownym pomysłem pisania ulubionego (uznanego za najlepszy) wiersza w wieku trzydziestu lat, no bo co potem? Tylko... jaki stereotyp? No i... jakie potem?

Część czwarta

„Przez ten krwawy świat...”



Upiór upiora

W studium poświęconym *Bagnetowi na broń* oraz *Drzewu rozpaczającemu*, dwóm wojennym tomikom poetyckim autora *Komuny Paryskiej*, a dokładniej – prześledzeniu i analizie motywu „pielgrzyma i żołnierza-tulacza”, Tadeusz Bujnicki jako najistotniejsze spostrzeżenie zanotował:

Właściwą kulminację motywu stanowi jednak uświadomienie celu dalszej wędrówki, którym miała się stać walka o ojczyznę wolną. Idea pielgrzymstwa łączy się odtąd ściśle z ideą zwycięskiego powrotu.

[...]

Światopogląd ówczesnej poezji Broniewskiego nie dopuszcza zatem bezcelowego i rozpaczliwego błędzenia. Idea marszu do określonego celu nadaje sens i znaczenie tulaczrej wędrówce¹.

Uwaga ta wydobywa istotny problem, ponieważ – o czym Bujnicki nie powiedział wprost, ale co wyraźnie pozostawił w domyśle – aż do tego momentu celowość wędrowania czy jakiegokolwiek podróży zaznaczała się w poezji Broniewskiego sporadycznie.

Po lakonicznej rejestracji (a przede wszystkim pytania) nieteleologicznego charakteru przedwojennych wierszy warto przyjrzeć się dokładniej „celowości” i precyzyjnemu celowi, do którego podążali będą „pielgrzymi” i „tulacze”. Na pierwszy rzut oka wojenny „impe-

¹ T. BUJNICKI: *Pielgrzym i żołnierz-tulacz. (Wokół tomików „Bagnet na broń” i „Drzewo rozpaczające”)*. W: IDEM: *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*. Katowice 1978, s. 121–122.

ratyw powrotu-walki” stanowiłby alternatywę (jeśli nie opozycję nawet) dla tużprzedwojennej, nieustępliwej i w tym sensie niejako „pozycyjnej” walki obronnej (*No pasaran!*, *Bagnet na broń*, a nawet czwarty i piąty dystych *Żołnierza polskiego*) lub dla wcześniejszej walki-buntu. Na drugi jednak rzut różnica nie jest aż tak jednoznaczna i wyrazista. Dość wyraźnie widać to w przywołanej w tytule niniejszej części *Zamieci*, a mówiąc dokładniej – dosyć wyraźnie nie widać tego, co powinno zostać zobaczone. „Zaciera zarazem Broniewski granicę pomiędzy miejscem tułaczki a krajem” – twierdzi Bujnicki². Ale „zatarciu” ulega dużo więcej.

„Ojczyzna-dom” stanowi „charakterystyczną dla poety metonimię”. Dodajmy jeszcze do niej nazwy geograficzne: Warszawa, Polska, czasami Mazowsze i Wisła, a zyskamy niemal kompletny repertuar melancholijnych adresów. „Jeden raz, [...] tylko jeden raz” – w pierwszym, powstałym po półtorarocznym więzieniu, a dedykowanym Ksaweremu Pruszyńskiemu wierszu *Droga* – pojawiły się jednocześnie nazwy trzech rzek: Wisła, Narew i Bug, oraz czterech prócz Warszawy miast: najpierw Wilna i Lwowa, a w przedostatnim dystychu Krakowa i Gniezna. Szczególna to geografia, ponieważ opowiada o, a raczej odpowiada bardzo niecodziennej taktyce: ofensywnej defensywie. Wielokierunkowy i chaotyczny ruch w przestrzeni został bowiem zorganizowany w ruch na przekór czasowi i przeciw historii. Nieracjonalna, bo zaprzeczająca i wręcz rujnująca ekonomię podróży, tułacza „droga” do Polski została przekształcona w podróż irracjonalną. Pierwszy raz wydane podchorążemu polecenie: „pilnie szukaj kierunku, prowadź sprawnie a prosto...” (*Droga*, PZ II, s. 157) zostało (przecież) zakończone wielokropkiem, po którym „norweskie wystrzały” walczących z Niemcami polskich żołnierzy (a przecież – w domyśle – wyprawionych w ramach francuskiego Posiłkowego Korpusu Interwencyjnego) stały się słyszalne w „moskiewskiej celi”. Więzienna puenta „i gdzie Rzym, gdzie Krym, a gdzie Polska” z *Magnitogorska albo rozmowy z Janem* (PZ II, s. 131), chociaż dotyczyła zupełnie innych okoliczności, nie byłaby, zdaje się, tutaj całkiem nie na

² Ibidem, s. 128.

miejscu. „Leciutki obłok poezji” nadal chroni lepiej niż racjonalny „pancerz dialektyki”.

Geografia nie jest właściwą nauką, podobnie jak nie jest nią („skłonna do paradoksów”) historia. Wojna bowiem toczy się również przeciwko nim – przeciwko ustalaniem przez geograficzną i historyczną wiedzę prawom. Dzięki temu zwyciężony nie musi być tym, który został pokonany, a najprostsza droga wcale nie musi pokrywać się z najkrótszą linią łączącą dwa oddalone od siebie punkty (toż poza Euklidesem nawet matematyka nie jest tu jednoznaczna). W świecie uwikłanym w nieracjonalny konflikt szukanie racjonalnej odpowiedzi, a także szukanie racji pozbawione są nawet retorycznej zdolności sylogizmu. Broniewski jako „don Kichota przyjaciel” jest więc raczej niewolnikiem alegorii niż sylogizmu. Nie wbrew pozorom, ale uwzględniając również pozory, najbliższe nawet sylogizmowi „prowadzenie sprawnie a prosto...” (*Droga*, PZ II, s. 157), nie musi wcale przebiegać po linii prostej. Krzywe rzeczy na świecie, takie jak pokręcone drogi „uchodźców”, „tułaczy”, „pielgrzymów” i żołnierzy, czy też manewry, takie jak „odwrot”, „powrót” i „rewolucja”, gotowe najprościej tłumaczyć się „wiedzą nie prostą, lecz krzywą, po krzywej myśleć każącą”³. Toż najpierw Kazimierz Wyka komentował poezję Broniewskiego: „Wcale ta prostota nie jest prosta”⁴, a później również Neuger podkreślał: „Nie jest to jednak prosty mechanizm”⁵. Swoją drogą myślenie uciekające lub porzucające prostą drogę znaleźć można również w tekście „klasyka myśli” opowiadającego o drugim „klasyku”:

Historia rozwija się często w skokach i zygzakach, i gdyby trzeba było iść za nią, to należałoby wówczas nie tylko uwzględnić wiele rzeczy mniej ważnych, lecz nawet przerywać bieg myśli⁶.

³ A. NAWARECKI: *Urtica*. W: IDEM: *Pokrzywa. Eseje*. Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 9.

⁴ K. WYKA: *Władysław Broniewski „Hawrań i Murań”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. PROKOP i J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001, s. 359.

⁵ L. NEUGER: „Zapatrzonny i niewidomy”. (*Pomysły do interpretacji wiersza „Kalambury” Władysława Broniewskiego*). W: IDEM: *Pomysły do interpretacji. Studia i szkice o literaturze polskiej*. Kraków 1997, s. 65.

⁶ F. ENGELS: *Karol Marks – „Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej”*.

Prościej nie można, ale można „krzywiej”, co w tym wypadku nie jest już wadą. Zaraz po wielokropku „prowadzenie sprawne a proste” uległo przekształceniu i powiodło na manowce – tam gdzie trzeba, co nie znaczy, że poza rzeczywistość, ale w „leciutki obłok poezji” wysłuchany „w celi nad Moskwą”. Kierunek odnajduje Broniewski nie na mapie ani w igle kompasu. Odnajduje go w budującym pierwszy dystych kalamburze, a dokładniej – w kalamburowym rymie, w którym ustawia w najbliższy szereg dwa odległe w pozapoetyckim świecie adresy: „Narvik – Narwi”⁷.

Wiedzy, która została przywołana parafrazą historycznej pieśni: „Wiadomo, że nie zginęła. Wiadomo: póki żyjemy”, odpowiada późniejsza strategia:

[...] – nie ma śmierci, jest: rozkaz.

Każda mogiła – to okop, każdy trup – to drogowskaz.

[...]

Droga, PZ II, s. 157

Od samej wiedzy bodaj czy istotniejsze nie jest jednak źródło jej pochodzenia? Powtórzone w następnym dystychu polecenie „pilnego szukania kierunku” to konsekwencja rozkazu wydanego w *Mazurku Dąbrowskiego*, będącym przecież wcześniej pieśnią innych „żołnierzy-tułaczy”. Uogólniający zaimek „każdy” znajduje odpowiednik w następnym dystychu, w uogólniającym zaimku „wszystkich na świecie Norwegij!”. W tak ustawionej marszrucie nie sposób już zablądzić: każda droga bowiem jest drogą do Polski, podobnie jak każda walka to walka o Polskę, bez względu na to, w jakim się dzieje miejscu i w jakim czasie.

„Rozkaz” mobilizujący „trupa” wydany przeciwko śmierci jest działaniem przeciwko czasowi, zatem i na przekór historii. Tak prze-

[Przekład nieautoryzowany]. W: K. MARKS, F. ENGELS: *Dzieła wybrane*. T. 1. Warszawa 1949, s. 349.

⁷ Niewątpliwie najobszerniejszym studium opatrzonej ironicznym cudzysłowem „prostoty” jest warszawska prelekcja M. JOCHEMCZYKA: *Broniewski – poeta formy wyszukanej*. W: M. TRAMER, M. PIOTROWIAK, M. JOCHEMCZYK: *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie*. Katowice 2009, s. 83–111.

kształcony kierunek działania, podobnie jak kierunek marszu, poprowadzi do trzech miast: „Warszawy, Krakowa i Gniezna”, a zarazem w głąb historii – trzy geograficzne nazwy są bowiem przede wszystkim trzema – ułożonymi w kierunku od najmłodszej do najstarszej – nazwami historycznych stolic Polski⁸. „Rozkaz” nie ma oczywiście mocy uwolnienia od śmierci, ale funkcjonalizuje śmierć – najprościej mówiąc: włącza ją do strategii i czyni z niej jedną z metod walki.

Powołany w armijne szeregi „trup-drogowskaz” będzie wskazywał dość przerażający kierunek. Przyszłą drogę trzeba odbyć niejako w przeszłość. Komenda wpisana jest w mający półtora wieku hymn, a zarazem tułaczą pieśń: „jeszcze [...] nie umarła, kiedy [...] żyjemy”. (Zresztą powiedzmy szczerze, że w uwarunkowanej przez życie innych nieśmiertelności Polsce jest coś już nie tylko upiornego, jest już coś wampirycznego). Jej aktualność i ponadczasowość świadczą o wielkości utworu, ale jednocześnie świadczą o małości (może nawet nieaktualności) czasów i czasu. To jest ta jedna z najważniejszych historycznych „skłonności do paradoksów”. Skłonności strasznych, bo nieśmiertelność wcale nie jest ludzka. (W poezji Broniewskiego śmierć zadana gwałtem odbija się w gwałtem będącej nieśmiertelności). Wszystko to ma romantyczną proveniencję, jednak u Broniewskiego – i to już chyba w tym momencie końcowa granica paradoksu – aktualny romantyzm też cechuje się upiornością. Dwudziestowieczny upiór do złudzenia przypomina romantycznego, ale to już upiór upiora⁹.

– Takie postawienie sprawy, że poeta jest pożytecznym społecznie, gdy jest świetnym poetą, jest absurdem wobec nie-

⁸ „Historyczno-emocjonalne znaczenie miast krzyżuje się z nową topografią wojennych wydarzeń w kraju. Warszawa, Wilno i Lwów stają się upragnionymi miejscami żołnierskiego powrotu” – twierdzi W. LIĞEZA: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*. Kraków 1998, s. 60. Topografia ta na pewno nie jest sztywna, jednak pozwala Broniewskiemu wpisać się w pewien porządek. Następny szereg historycznych stolic będzie już przekształceniem, przeadresowaniem wyprawy w wyprawę w czasie.

⁹ Na temat związków poety z romantyzmem zob. A. KOWALCZYKOWA: *Broniewski w pętach romantycznej tradycji*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. JANION. Warszawa 1976.

możności znalezienia trwałego kryterium wartości utworu artystycznego. Weźmy np. *Improwizację*. Nie mogę odmówić jej, że jest utworem może genialnym dla swej epoki, ale rozwiązanie w niej szeregu zagadnień jest dziś bez wartości. Dla pojęć zasadniczych i najistotniejszych nie ma kryteriów bezwzględnych. Wszelkie kryteria są uwarunkowane przez klasę i epokę¹⁰.

To przedwojenny głos poety z wywiadu udzielonego w okolicach wydania *Troski i pieśni*, kiedy Broniewski *Komuną Paryską*, *Elegią o śmierci Ludwika Waryńskiego*, *Bakuninem* czy *Balladą o placu Teatralnym* wyraźniej niż kiedykolwiek wcześniej podjął skądinąd nielewicową próbę poetyckiego formułowania „mitu na lewicy”. W wojennych realiach autor *Bagnetu na broń* nie napisał *Improwizacji*, ale aktualizował „uwarunkowaną przez epokę” dla wczesnonapoleońskich legionistów pieśń Józefa Wybickiego. Wydobyta z ram swej epoki, dzięki trwałości „rozwiązań” i „zagadnień” pieśń jest równie upiorna, jak wszyscy podlegli jej komendzie.

Stanowcze oświadczenie: „Nie ma śmierci”, tylko pozornie brzmi optymistycznie. W gruncie rzeczy bowiem wydaje się głęboko nie-ludzkie. W tym wypadku nieobecność śmierci nie ocala ani nie ratuje życia, ale przede wszystkim nie pozwala umrzeć. Śmiertelność jest tu rozrzutnością, na którą nie można sobie pozwolić. Upiorny żołnierz – trup – drogowskaz nie będzie „wskazywał”, jak wymknąć się śmierci. Nie ma tu miejsca dla eschatologii. Nieśmiertelny (nieumarły) nie jest żywy, lecz jest wyłącznie nie-ludzki. Wątek „wskrzeszenia” pojawi się dopiero sześć tytułów dalej, w końcówce zaczętego rok po *Drodze* wiersza *Nad rzekami Babilonu*. W wierszu, który – wbrew wcześniejszym „rozkazom” – uśmiertelnia żołnierzy.

[...]

Po prostu, bez cudów, rzetelnie,

¹⁰ O idei społecznej w poezji. Rozmowa [Jerzego Jodłowskiego] z Wład[ysławem] Broniewskim. „Głos Literacki” 1932, nr 12. Przedruk w: Władysław Broniewski. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1966, s. 154.

przez Afrykę i Europę
pójdziemy, żołnierze śmiertelni,
postawić zwycięską stopę

na ziemi, która nam wskrześnie
i jest nam bardziej niż święta,
i zmienimy bagnety Września
na pługi – by orać cmentarz.

Nad rzekami Babilonu, PZ II, s. 166

To efekt swoistej i „na dłuższą metę” nietrwalej cywilizacji, czy też ucywilnienia (nie: demobilizacji) bohaterów. Przedstawiając się, zbiorowy bohater wiersza nie używa wojskowych nazw na określenie wspólnoty, takich jak „oddział”, „armia”, „jednostka” czy „korpus”. Uczestnicy marszu, niecałkiem w zgodzie z wojskowym regulaminem, mówią o sobie: „Jesteśmy gromadą żołnierzy”. Być może podpowiedzią byłaby geneza utworu, który rozpoczął jeszcze oficer wojsk polskich, a zakończył już cywil w mundurze¹¹. Zanim to jednak nastą-

¹¹ Zob. List W. Broniewskiego do córki z dn. 24 listopada 1942 roku. W: *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3, s. 158; List W. Broniewskiego do córki z dn. 30 maja 1943 roku. W: *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945...*, s. 160. Szczegółów dotyczących zwolnienia, a dokładniej: długoterminowego urlopowania poety z wojska, nie udało się dotąd ustalić. Feliksa Lichodziejewska podaje jako bezpośrednią przyczynę donosu, po którym Broniewski został wezwany do sztabu armii w celu wyjaśnienia sytuacji, publiczne wygłoszenie wiersza *Mniejsza o to*, a jako pośrednią: lewicowe poglądy poety wyrażone między innymi w „*Synu podbitego narodu...*”. Sprawa na pewno była znacznie bardziej skomplikowana i wyjaśnienie jej powinno uwzględnić zarówno trudny charakter Broniewskiego (zob. na ten temat np. wspomnienia J. CZAPSKIEGO: *Na nieludzkiej ziemi*. Warszawa 1990, s. 192–193. Por. W. WEINTRAUB: *O Broniewskim na emigracji* [Wstęp]. W: W. BRONIEWSKI: *Wiersze*. Paryż 1962. Przedruk w: *Władysław Broniewski nie znany*. Wybór i wstęp J. KAJTOCH. Kraków 1992, s. 43–54) i jego problemy z bezwarunkowym podporządkowaniem wojskowej dyscyplinie. Na pewno nie bez przyczyny pozostała zapewne również źle widziana „piłsudczykowska przeszłość”. Istotną przyczyną mogły być także budzące zastrzeżenia kontrwywiadu kontakty, a nawet bliskie relacje osobiste (Janina Broniewska pomimo faktycznego rozejścia nadal pozostawała oficjalną żoną poety) z działaczami związanymi ze Związkiem Patriotów Polskich. Romuald Gadomski, drugi partner Janiny i bliski przyjaciel Bro-

piło – zarówno w czasie, jak i kompozycji tomiku – powstały wiersze, które już tytułami udzielią lekceważącej odpowiedzi na niepostawione pytania: *Mniejsza o to* oraz *Co mi tam troski*. Drugi przedstawia dość dramatyczny bilans wyjątkowo skromnego stanu posiadania „żołnierza-tulacza”: „ja nie mam nic oprócz pieśni”. Jednak zwłaszcza wygłos puentujący pierwszy z wierszy, który odpowiada na pytanie o przyszłość, jest wyraźnym sygnałem odmówienia ważności czasowi przeszłemu:

[...]

a potem niech mnie już zamkną,
a potem niech mnie już zniszczą,

a potem – niech już Sikorski
o Polsce stanowi z Kotem...
Ja po prostu chcę wrócić do Polski,
mniejsza o to, co będzie potem.

Mniejsza o to, PZ II, s. 159

Zadaniem, jakie wyznacza „rozkaz” z *Drogi*, nie jest żadna odbudowa czy rekonstrukcja. „Trup” przyjęty na stan jednostek nie będzie jeszcze mobilizowany chęcią zwycięstwa, odzyskania czy zdobyczy, ale „gniewem” i żądzą „zemsty”. O ile „gniew” jest jeszcze rozpoznawalny z przedwojennej liryki Broniewskiego, o tyle „mściciel” jest tym, który na czas wojny – dokładniej: od pierwszego wojennego wiersza *Żołnierz polski* – zastąpił wcześniejszego buntownika i tuż-predwojennego obrońcę (*No pasaran!* i *Bagnet na broń*). „Zwycięstwo” – dość abstrakcyjny projekt z ostatniego wersu dedykowanej Pruszyńskiemu *Drogi* – będzie polegało na „zagubieniu drogi przez Moskwę i Narvik”.

Być może dopełnienie zemsty unieważni przyjętą strategię. Uśmiercając przeciwnika, nieśmiertelny zyska tym samym śmiertelną postać. Być może, ponieważ nieeschatologiczna śmiertelność i takąż sama nieśmiertelność nie mają strony zwrotnej i jako takie,

niewskiego, z którym utrzymywał kontakty na Bliskim Wschodzie, został internowany przez Brytyjczyków najprawdopodobniej w związku z podejrzeniem o działalność na rzecz sojuszniczego, aczkolwiek obcego wywiadu.

nie podlegają weryfikacji. „Życie się sprawdza. Śmierć się nie sprawdza.” – ogłosi w „ludzkim” *Grobie Tamerlana* umundurowany cywil (PZ II, s. 161). „Zaciera Broniewski granice” – twierdzi krytyk; cały świat poety też się zaciera.

Prosty krok na krętej drodze

Marsz, w którego trakcie „każda mogiła – to okop, każdy trup – to drogowskaz”, znajdzie kontynuację w *Zamieci*. Droga wiodąca przez „cmentarzysko idej” jest nie tylko wykorzystaniem ponurej scenografii. Wskazujący drogę „trup” świadczy o zdeterminowaniu „tułaczy”, którzy w jednej formacji rekrutują się z „żyjących, walczących, poległych”, i zapowiada walkę nie tylko „do śmierci”, ale również „po śmierci” („*Wszystko nam jedno...*”, PZ II, s. 310). Ten „drogowskaz”, chociaż w sensie geograficznym mało precyzyjny, ustala jednak kierunek i cel marszruty. Znaczoną „mogiłami” i „trupami” trasę czyni ponurą nie tylko sceneria, ale również miejsce, do którego prowadzi. Świat się „zatarł” i w tym zatarciu zdaje się czytelny.

Obraz Warszawy z *Zamieci* został sprowokowany ludząco podobnym wyglądem okolic Orenburga. Odpowiedzialna za owo skojarzenie imaginacja ma romantyczny rodowód, co w dość oczywisty sposób tłumaczyłoby jej mechanizm, a przede wszystkim – kreacyjną zdolność wydobycia świata znikąd. W *Zamieci* skojarzenie działa jednak nieco inaczej. Zarówno upiorny upiór, jak i imaginacyjna „naiwność” są po dwakroć wzmocnione. Znaczy to tyle, że ta ostatnia nie wyobraża sobie niczego ponad to, co jest do zobaczenia:

[...]

Zadymka w polu. Próżno szuka wzrok
drogi wśród śnieżnej kurzawy.

Zamieć po stepie sunie poprzez mrok
widmem zburzonej Warszawy:

[...]

Następne dwie strofy – cały czas pozostające w obrębie jednego zdania – niemal wygładzają wszelkie dystynktywne nierówności. Zimowy pejzaż tworzy swoisty ekran, na którym „błyskają” i „żarzą się” odległe iluminacje:

[...]

błyska w podmuchach Zygmuntowy miecz,
[...]

śnieg ruinami zasypuje step,
na śniegu żarzą się zgliszcza –
[...]

Zamieć, PZ II, s. 158

„Widmo” jest efektem najdosłowniejszego odczytania obrazu. Zrównany i ujednolicony przez śnieg step wygląda jak doszczętnie zniszczone miasto. W tym bowiem wierszu Warszawa nie majaczy się w niewidzialnym świetle „przed oczyma duszy”. Niewidzialny świat kojarzy się z Warszawą w sposób zdecydowanie bardziej bezpośredni – „po prostu”. „Próżne szukanie wzroku” jest szukaniem najwłaściwszym, ponieważ niewidzialność stanowi wygląd miasta. Zacierająca widok „kurzawa” i „zadymka” – dodajmy do tego, że „nocą” – wyglądają tak, jak Warszawa, ponieważ ta, będąc miastem zburzonym, jest światem nie do zobaczenia. W najprostszym skojarzeniu („po krzywej”!) to, czego nie widać, wygląda tak, jak to, czego nie widać: „śmierć się nie sprawdza”, niewidoczne jest niewidoczne, a nieczytelne jest nieczytelne. Śnieg na stepie nie ukrywa ani nie maskuje świata, lecz demaskuje go – nie ludzi, lecz do złudzenia przypomina. „Droga do niej” to „wygnańców deptanie śladów” (*List z więzienia*, PZ II, s. 152), czyli podróżowanie zapamiętane i podróżowanie na pamięć. Jest bowiem w tym obrazie pustego świata coś z Benjaminskiego uporu podróży pod istniejący adres nieistniejącej już ulicy, do celu, który „trwa wbrew wszelkim przesunięciom topograficznym”.

Dziwny wszakże jest ten śnieg: sypki i suchy, podatny na wiatr, który przywiewa go nie wiadomo skąd. Cała pierwsza strofa sprowadza się do pytania sformułowanego w wyniku niepewności adresu nadawcy: „Może to z Kraju, od Wisły, od Tatr”. Następne trzy strofy, zamiast udzielić odpowiedzi, rozwijają „możliwą” fantazję, by w końcu ujrzeć na suchym i nietopliwym „śniegu żarzące się zgłiszczą”. Otwierająca fantazję „zadymka” zyska dzięki temu podwójne znaczenie¹². Jeżeli przyjąć słuszność ludowej mądrości, że „nie ma dymu bez ognia”, to sygnowane pokrewnie zjawisko meteorologiczne nabierze temperatury. „Oksymoron staje się pewną regułą nadrzędną” – zauważył Wojciech Ligęza. Sypki i suchy „śnieg” jest niewidzialną Warszawą, ponieważ wygląda jak popioły spalonego miasta.

Z popiołów nie sposób odtworzyć miasta. By budować, należy popioły odgarnąć na bok, wziąć w nawias doświadczenie katastrofy, zapomnieć o zagładzie. Miasto popiołów nie zachowuje wizerunków ludzkich, niczego nie przypomina, nie pozwala rozpoznawać nawet zrujnowanej architektury. Jeśli miasto popiołów coś przechowuje, to znaczącą nieobecność tych, którzy odeszli. W tym przypadku nie można ułożyć dyskursu o mieście, a jednak groby pozbawione przestrzeni, miasta umarłych bez materialnego śladu, stają się w opisywanej poezji niezwykle ważnym tematem. Słowo poetyckie ma wskrzeszać nieobecne i rozległe nekropolie.

Popiół oznacza przemijanie i śmierć, ale także oczyszczenie z pierwiastków nadto ziemskich, powrót do postaci elementarnej istnienia¹³.

Tytułowa *Zamieć* to wielkie zamiętanie świata – tragiczne, ale nieuniknione. Widać ją nie tylko w „niewidzialnym”, to znaczy w tym, co „nie do zobaczenia”, ale również w układzie czasowników określających działanie w czterech przedostatnich strofach: „sypie wiatr”, „zamieć sunie”, „miecz zagarnia”, „ogień oczysz-

¹² Wiersz *Zamieć* w pierwodruku nosił tytuł *Zadymka*: W. BRONIEWSKI: *Zadymka*. „Wiadomości Polskie” 1942, nr 41, s. 1.

¹³ W. LIGĘZA: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych...*, s. 69–70.

cza”. Ostatni z fragmentów, gdyby uwolnić go od parafrazy, mógłby nawet pobrzmiwać echem końcowego wersu ostatniego wiersza z *Trzech salw*: „Ogień uzdrawia”. Konfrontacja rewolucyjnego apelu *Do panów poetów* z kołędowo-wigilijnym cytatem „Moc truchleje już i Ogień skrzepł” wykreśla ze strategii działania postulowane przez Wandurskiego „Wysadzanie w powietrze Paryżów, Londynów” i podpalanie Warszawy¹⁴. Powiedzmy to mocno i z całą siłą, dosadnie: orenburska „zadymka” nie jest w liryce Broniewskiego pierwszym „dymem nad miastem”. Niemniej świat przemienił się już w ruinę po więcej niż *Trzech salwach*. Krzepnąc, przestanie nawet „błyskać” i „żarzyć”. Prometeusz, a nawet Herostrates okazują się niepotrzebni. Czas rewolucji się zamknął. W tym miejscu i w tym momencie działanie wyznacza wyłącznie zamiatająca sekwencja: „sypie” – „sunie” – „zagarnia” – „oczyszcza”.

Tyle w krajobrazie zimowym. W młodszym o blisko rok wierszu *Mniejsza o to*, jednak w kompozycyjnym zamyśle tomiku ustawionym zaraz po *Zamieci*, znajdzie się dość sielski obraz letniego pejzażu.

[...]

Ja chcę kiedyś na Żoliborzu
usłyszeć, jak szumią topole
i jak świerszcze ćwierkają w zbożu,
i jak śpiewa niezżęte pole,

[...]

Mniejsza o to, PZ II, s. 159

Kojący widok musiał być nieprzekonujący dla współczesnych słuchaczy. Wiersz powstał bowiem jako improwizacja na bankiecie i ponoć to on właśnie stał się podstawą donosu i bezpośrednią przyczyną długoterminowego urlopowania Broniewskiego z wojska.

¹⁴ W. WANDURSKI: *Do panów poetów*. W: W. BRONIEWSKI, S.R. STANDE, W. WANDURSKI: *Trzy salwy. Biuletyn poetycki*. Warszawa 1925, s. 48. Przedruk w: W. WANDURSKI: *Wiersze i dramaty*. Wybór i wstęp G. LASOTA. Warszawa 1958, s. 37.

Oskarżycielom pewnie chodziło głównie o niepoprawną dezynwolturę i przywołanie nazwisk premierów Władysława Sikorskiego oraz Stanisława Kota, ale nawet pomijając niepolityczną wymowę tekstu, „jest w tym wierszu coś złego”.

Sielankowość pejzażu podyktowała nie tyle tęsknota, ile desperacja. Cisza i szum drzew brzmią tam, gdzie powinien dać się słyszeć zgiełk i gwar. Ta sielskość nie tylko dzieje się na ruinach, ale jest ruiną i zostaje niejako wymierzona przeciwko miastu; jest wiejskim krajobrazem w miejscu krajobrazu miasta. Będąc uspokajającym widokiem pełnej życia przyrody, jednocześnie nie jest obrazem Warszawy. Można by w tym miejscu sparafrazować dotyczące *Hawrania i Murania* zdanie Kazimierza Wyki, że ta sielanka wcale nie taka sielankowa, a Warszawa nie bardzo warszawska. Trzeba przecież wyobraźni desperata, żeby nasłuchiwać na Żoliborzu „świerszczy ćwierkania” i „śpiewu niezżętego pola”. Następna, trzecia strofa – na użytek tego fragmentu nazwijmy ją „staromiejsko-zamkową” – nie została odseparowana od sielanki odrębnym zdaniem, lecz zespojona z poprzednią powtórzonym po raz trzeci łącznikiem „i”.

[...]

i chcę zobaczyć na Zamku
polską chorągiew na zgłiszczach...

[...]

Pomimo rozbudowania na dziesięć wersów i rozciągnięcia pięciokrotną przerzutnią granice tego zdania nie wykroczyły poza zrujnowany warszawski adres.

Specyfika Broniewskiego nie wynika jednak z poetyckiego rujnowania miasta. W tym sensie mieści się w szeroko wykorzystywanym w liryce emigracyjnej toposie utraconego, opuszczonego czy porzuczonego miasta i nawet absolutyzujący rozmiar ruiny nie legitymuje się rachunkiem większym od tego, jakim dysponuje wielu innych „mieszkańców miast popiołów”.

Wchodząc „wygnańców śladem” w topos, Broniewski czyni to na swoich warunkach. Przez „los” – ogromnie to ważne słowo dla tragicznej samoświadomości – został rzucony w miejsce, gdzie spo-

tyka pamiątki sięgające najstarszej historii. Dla poety hołdującego romantyzmowi ma to kapitalne znaczenie. Ruiny i popioły starożytnych miast, czy w ogóle cała bliskowschodnia starożytna mapa, muszą skłaniać i skłaniają do kontemplacyjnej wyprawy w odległą mityczną przeszłość i w głąb siebie. Tak się dzieje w *Grobie Tamerlana*, do którego „wstępuje” Broniewski dosłownie powtórzonym za Juliuszem Słowackim zdaniem:

[...]

Jakże są piękne stare mozaiki
na tym grobowcu władcy i pana!
Z więzień i tęsknot, z prawdy i z bajki
oto wstąpiłem w grób Tamerlana...

[...]

Grób Tamerlana, PZ II, s. 161

Podobne wejście „w ślad” nastąpi w *Persji*, *Nad rzekami Babilonu*, a zwłaszcza we wszystkich zamieszczonych w obu wojennych tomikach wierszach jerozolimskich. To, co się stanie, zapowiadała już jednak *Zamieć*. Refleksję nad ruinami czy wśród ruin zastąpią refleksy, a projekcja nie spełni się w ruchu myśli w przyszłość, lecz najwyżej w filmowej (kinowej) projekcji popiołów na śnieżnym ekranie. „Ruina” jest „skandalem poznawczym” – powie Grażyna Królikiewicz¹⁵; „ruina” skłaniająca do refleksji może być także prowokacją i tej ruinie da się Broniewski sprowokować. Nie sylogizm, lecz analogia i nie *logos*, lecz *logéo* – wszak język tęsknoty („wbrew wszelkim przesunięciom”) będzie się starał odtworzyć kontakt i w tym celu posłuży się przede wszystkim funkcją fatyczną, która głęboko przysłoni wszystkie inne funkcje; kto wie, czy nie najbardziej funkcję poznawczą.

Fragment zburzonej Świątyni Jerozolimskiej nie staje się zaczynem jakichkolwiek rozważań, ale zostaje rozpoznany w sposób najbardziej dosłowny:

¹⁵ G. KRÓLIKIEWICZ: *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków 1993, s. 9.

Kilka starych kamieni
i płacz – przez tysiące lat...
Gdybym mógł to zamienić
na Wierzbową i Nowy Świat,
szedłbym z Ziemiańskiej do Ipsu
płacząc rzewnymi łzami,
a we mnie Apokalipsą,
babilońskimi rzekami
łkałoby i szlochało
Jeremiaszową pieśnią
serce, to znaczy: chaos,
warszawskie serce po Wrześniu.

[...]

Ściana Płaczu, PZ II, s. 169

W Jerozolimie Broniewski nie szuka Jerozolimy. Ruina zburzonego budynku przypomina ruiny zburzonego miasta. Nieistniejąca świątynia nie opowiada o przeszłej świetności Izraela, ale odpowiada obecnie nieistniejącym ulicom i budynkom Warszawy. Podobnym skojarzeniem zakończą się *Rady dla turystki w Jerozolimie*. Rozpoczęta od historycznych refleksów wyprawa zmienia się w momencie zwrócenia uwagi adresatki na cmentarz:

[...]

Zwróć twarz ku Staremu Miastu,
ku grobom tysiącletnim.

I radość twoją, i ciebie
wciąż ściga cmentarz:
samoloty w warszawskim niebie
pamiętasz?

[...]

*Rady dla turystki w Jerozolimie,
PZ II, s. 175*

Podobnie będzie się działo w trzywierszowym mikrocyklu *Pejzaże palestyńskie* zamieszczonym w *Drzewie rozpaczającym*. Spotka-

nie pod Nahariah z rzymskim akweduktem prowokuje zwrócenie się w stronę właściwych ruin:

[...]

Palmy wśród łuków w oddali
wraz z nimi idą i giną...
– Dokąd, wędrowcze? – Ocalić
wielkość ruinom.

Nahariah, PZ II, s. 198

Ten sposób czytania miasta obejmie również Drogę Płaczu. Podpowiadany tradycją mesjanizm ustąpi miejsca czysto ludzkiemu, prostemu skojarzeniu – dosłownej niemal „materializacji” słowa. Cała droga, którą przechodzi turysta czy pielgrzym, jest stopniowym zbliżaniem w czasie, a zarazem zbliżeniem i analogią: spotkaniem z drugim człowiekiem, które z bogiem nie byłoby możliwe¹⁶. Swoistą wykładnię i opowieść niewierzącego mógłby stanowić list Broniewskiego do córki:

Jerozolimy religijnej nie lubię. [...] Grób Chrystusa całkiem nieciekawym, jedynie Via Dolorosa ma trochę charakteru dzięki temu, że właśnie pozostała zaułkiem, gdzie jak przed tysiącami lat panuje brud, zgiełk, handel, coś tak jak u nas na ulicy Miłej. I to jest właśnie niesfałszowane tło tej tragedii sprzed dwóch tysięcy lat, którą współczesność prześcignęła milionkrotnie. Iluż dzisiaj mamy tak czy inaczej ukrzyżowanych więźniów politycznych? Córeczko moja, nie bardzo wierzę w postęp¹⁷.

¹⁶ „[...] Broniewski nie tyle tutaj interpretuje tradycję drogą jej aktualizacji, ile na odwrót: nagina wybrane elementy tradycji do roli znaków współczesnej sytuacji historycznej, a zatem interpretuje współczesność w kontekście ewokowanej tradycji, która niejako samorzutnie się zaktualizowała, powtórzyła wraz z wydarzeniami historii; aktualizacja ta dokonuje się w takiej mierze, w jakiej służy to teraźniejszemu celom żołnierza-wygnańca i równocześnie poety narodowego, chociaż cały ów tradycyjny kontekst jest przez swoje synekdochy wskazywany jasno i wyraźnie.

[...] Wytwarza się w nich swoista struktura palimpsestowa. Spoza zaktualizowanego sensu motywów romantyczno-biblijnych prześwieca sens inny, niekiedy sprzeczny z tym ostatnim”. S. BALBUS: *Między stylami*. Kraków 1993, s. 206.

¹⁷ *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945...*, s. 161 (Jerozolima, 30

Metafizyczny i eschatologiczny wymiar zostaje odepchnięty.

[...]

Nie przyszedłem tu szukać Boga.

Ja jestem żołnierz piechoty.

Ja wiem, że jedyna droga

do Polski

– to droga Golgoty¹⁸.

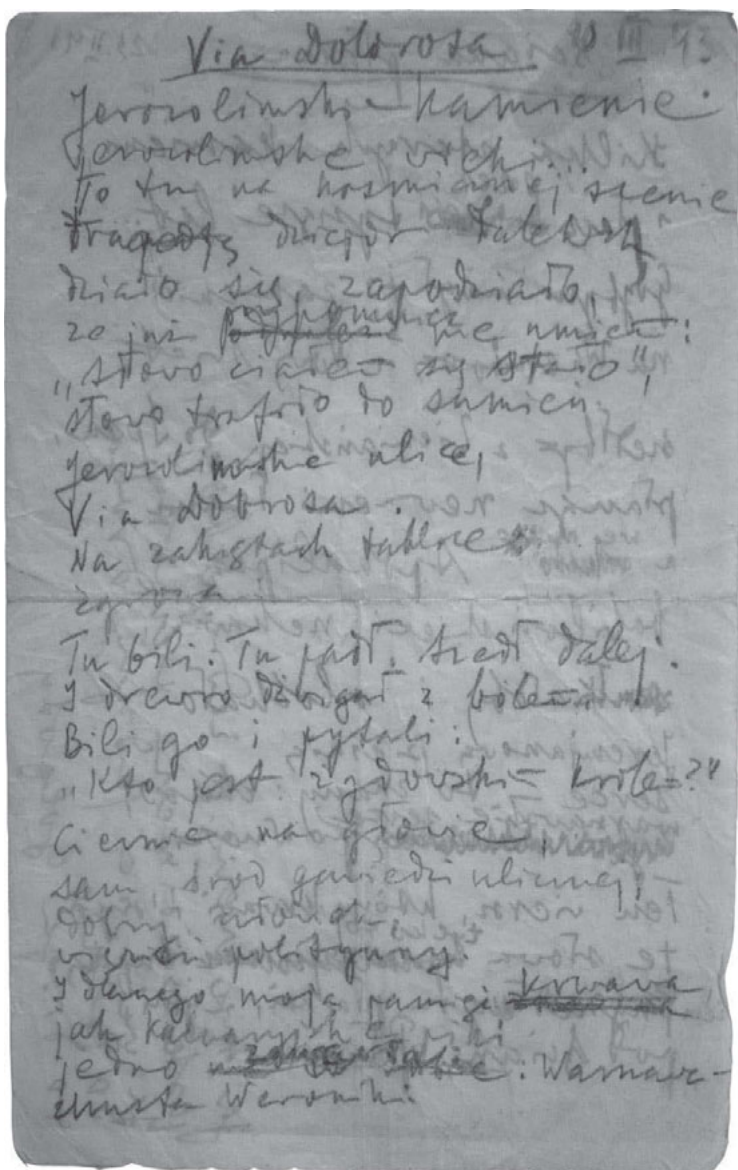
Via Dolorosa, PZ II, s. 170

Ale nie tylko. Wyznany w liście brak „wiary w postęp” idzie w parze z wątpieniem również w polityczną lewicową ideologię. „Droga Golgoty” jako „jedyna droga do Polski” jest, być może, w dalszej perspektywie również drogą do zmartwychwstania. Zachowajmy jednak pewien porządek. Golgota to przede wszystkim miejsce egzekucji. „Droga płaczu”, w wersji utrwalonej w polszczyźnie jako droga krzyżowa, jest już początkiem tej kaźni. Miejsce, gdzie dokonał się cud zmartwychwstania, leży zupełnie gdzie indziej, ale przecież: „Grób Chrystusa całkiem nieciekawý”. *Via Dolorosa* jest drogą prowadzącą „cmentarzyskiem idei”, którą – jeśli posłużyć się wcześniejszym poetyckim instruktażem chodzenia dla „więźniów politycznych” „jak żołnierzy armii” – „trzeba umieć [...] iść spokojnie” (*Na śmierć rewolucjonisty*, PZ II, s. 10). Na koniec (i to powojenny) zaprowadzi ta droga „pod miedzę”, gdzie Chrystus zostanie rozstrzelany razem z Ryfką.

Zapożyczenie z czy odwołanie do religijnej symboliki nie musi od razu oznaczać nawrócenia i religijności autora. Nie ma żadnego powodu, żeby nie wierzyć Broniewskiemu, czy nawet ściśle zawężonemu do rzeczywistości jednego wiersza „żołnierzowi piechoty”,

maja 1943 roku). Wiersz *Via Dolorosa* powstał w Jerozolimie w tym samym mniej więcej czasie: 10 marca 1943 roku.

¹⁸ Pisownia słowa „Bóg” wielką literą została zachowana również w późniejszych wydaniach. Nie zachował się czystopis wiersza, jednak w brudnopiśmiennym autografie wers 25. w nieco innym brzmieniu: „Ja nie wierzę w żadnego boga”, rozpoczyna małą literą. Ten problem dokładniej omawiam w rozdziale dotyczącym wielokrotnie deklarowanego ateizmu poety: *Mitologia ortograficzna*.



Fot. 9. Awers i rewers. W prawym dolnym rogu Ściany placzu dokończenie

ściana płam 23. II 43
 Kilka starych kamieni
 i ^{przez} ~~plac~~ sygnale let...
 Gdyby mógł to zamienić
 na Wieniawę i Nory Drift,
 hełby z ziemianstwą i Ipsu,
 płamę nową i ~~znową~~
 a ~~we krwi~~ Apokalipsę
 babilońskich nekropol,
~~złoty~~ i słochado
 Jeremjanów picinis
 serce — to znany: chęć
~~wąskost~~ ^{wąskost} serce
~~wąskost~~ ^{wąskost} pod wężem
 Ten wiec, który kładzie się
 te słowa ^{tylko to} ~~wąskost~~ ^{inaczej}
 iem ~~Przyneść~~ tu płaki, zły
 pod ścianą, płam

wiersza Via Dolorosa. „Wbrew pozorom jednak litera Broniewskiemu nadal nie urosła”

iz naprawdę „nie przyszedł tu szukać Boga” („boga”?). Zestawienie nie sakralizuje rewolucjonisty ani piechura, ale „upolitycznia” Chrystusa. Wbrew pozorom zestawienia nie kojarzą odległych znaczeń. Cały czas tą „drogą” nie prowadzi sylogizm, tylko analogia (nazwijmy ją: donkichotowsko-foucaultowską), a za jerozolimskie skojarzenie odpowiada przede wszystkim jerozolimski pobyt. Uczłowieczony Jezus staje się „trupem-drogowskazem”, który pokazuje kierunek. „Droga do Polski” jest drogą-cmentarzem i drogą na cmentarz, albowiem w zrujnowanej „ojczyźnie-domu” w popiołach znikają budynki wraz z ich mieszkańcami i próżno szukać ich w wierszach.

Jedynym wojennym wierszem, w którym próbował Broniewski zamknąć realia dotyczące żyjącego mieszkańca okupowanego kraju, był powstały w kwietniu 1944 roku, poświęcony nieformalnej żonie wiersz *Maria*. Nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, czy do poety dotarły jakieś informacje o aresztowaniu rok wcześniej Marii Zarębińskiej, czy też była to intuicja, zbieg okoliczności lub „pisanie niepokoju” o bliską osobę¹⁹. Ale nawet tutaj owo biograficzne wyzwanie całkowicie zanika w uśmiercającej kompozycji, gdzie wiersz mieści się na początku sekwencji tekstów, których bohaterką jest nieżyjąca Maria.

Może warto zaryzykować dosadną formułę i podkreślić, że wedle wojennego Broniewskiego, zwłaszcza (ale nie wyłącznie) z *Bagnetu*

¹⁹ Staranne ustalenie tego faktu na pewno wymagałoby szczegółowych studiów. Feliksa Lichodziejewska ustaliła datę dotarcia wiadomości według korespondencji Władysława Broniewskiego z córką na początek 1945 roku. W odpowiedzi na list Anki z 4 stycznia 1945 roku, w którym znalazła się wiadomość o aresztowaniu przez gestapo, Broniewski pisał: „Ja od razu wszystko przeczułem, ale nie miałem ostatecznej pewności, aż po Twoim liście z 5-go powiedziano mi, że już przed dwoma miesiącami radio Moskwa czy też Lublin podawało wiadomość o jej śmierci”. *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945...*, s. 169–170. Zdarzało się jednak, że poeta przesunął datę wcześniej. W odpowiedzi na ankietę *Co pan robił 22 lipca 1944 roku? Co pan będzie robić 22 lipca 1959 roku?* („Przekrój” 1959, nr 745, s. 4) Broniewski oznajmił, że 22 lipca 1944 dotarła do niego fałszywa informacja o śmierci Marii Zarębińskiej w obozie koncentracyjnym. Korespondencja z córką, w której przy Powstaniu Warszawskim wyraża niepokój o los siostry i „dwóch Maryś”, nie potwierdza tego faktu, niemniej mógł wcześniej do poety dotrzeć jakiś niepokojący sygnał.

na broń, powrót do domu nie żywi się nadzieją odnalezienia pozostawionego i utraconego świata, ale żywi się desperacją. Stary świat wydaje się nie do odzyskania, a nowy wyrosnąć powinien dopiero na ruinach poprzedniego. Doprawdy – więcej tu wiary w ludzką śmiertelność niż nieśmiertelność. Dokonany na podstawie wojennych wierszy spis ludności pozostałej w kraju byłby tragicznie krótki, a inwentaryzacja nieruchomości, prócz „gruzów i zgłiszcz” oraz nieistniejących adresów, uwzględniłaby wyłącznie groby, mogiły i cmentarze. Na razie to wszystko jest umiejętnością umierania. Nie przypadkiem chyba w samym środku pierwszego z wojennych tomików zamieszczone zostały dwa promujące (protegujące) śmiertelnych żołnierzy wiersze: *Nad rzekami Babilonu*, którzy na „ziemi wskrześniętej” deklarują:

[...]

i zamienimy bagnety Września
na pługi – by orać cmentarz.

PZ II, s. 165

– oraz stanowiący świadectwo nabytej upiornej umiejętności „*A kiedy będę umierać...*” (PZ II, s. 167). Taka umiejętność nie ma przyszłości, a przynajmniej nie ma jej w porządku następstw, wobec czego przesuwają przyszłość przed teraźniejszość. Posiadłszy sztukę umierania, bohater doświadcza dzisiaj przyszłej żałoby. Umiejętność życia należy do nowego, przekształconego świata. Ślady początków zapowiedzi przyniesie ogólna odpowiedź na tytułowe pytanie *Po co żyjemy*:

[...]

no bo trzeba, przyjaciele, wrócić,
wszystko tam zmienić, odwrócić –
żeby sosny szumiały nad Wisłą
i żeby słońce zabłysło
w złocie zboża, w broni hartowanej,
w oczach bliskich, we krwi przelanej,
nad Mazowsza równiną otwartą –
i żeby żyć było warto.

PZ II, s. 191–192

To jednak cały czas jeszcze opowieść nie tyle o „życiu piękniejszym, nowym”, ile o „życiu upartym”. *Nadzieja* obsłuży tytułem dopiero następny powojenny zbiór.

Dawny prorok

Eschatologia w gramatyce tułacza, wygnańca i pielgrzyma również mieści się przed czasem teraźniejszym. Pamiętać bowiem trzeba, o czym często się zapomina i co tym bardziej warto w tym miejscu podkreślić, że pierwszy wojenny tomik nosi tytuł jedyne­go w całym zbiorze przedwojennego wiersza. Wzorcowy przykład liryki apelu w chwili, kiedy powstał, mówił wyłącznie o groźnej przyszłości. Dopiero tragiczna dosłowność późniejszej katastrofy zatarła jego pierwotny charakter i na długie lata usztywniła lekturę. Otwierające tytułowy wiersz, a zarazem cały zbiór zdanie: „Kiedy przyjdą podpalić dom”, z perspektywy późniejszych wydarzeń, ale też w perspektywie późniejszych tekstów, zastąpiła niejako bezwiedna parafraza: „Kiedy przyszli podpalić dom”. Wiersz, który traktował o przyszłości, został całkowicie zawłaszczony przez przyszłość, a dokładniej – zatrzymał się w przyszłym czasie teraźniejszym. W wojennym tomiku pierwszą odpowiedzią na tytułowy apel jest, natychmiast zamknięty w przeciętym retrospekcją czasie teraźniejszym, *Żołnierz polski*.

Jeżeli jednak zerknąć w drugą stronę, okaże się, że jednolity, aczkolwiek nieprogresywny czas przyszły tytułowego *Bagnetu na broń* odpowiada niewiele wcześniejszemu *Krzykowi ostatecznemu*. „Zadymka w polu” nie jest pierwszym „dymem nad miastem” Bro­niewskiego, jednak zdaje się – jednym z „ostatecznych”.

[...]

Groza narasta.

Gniewnie kroczy historia.

Spłoną miasta.
Runą laboratoria.

[...]

Krzyk ostateczny,
PZ II, s. 117

Cztery sprowadzone do najbardziej lakonicznej i prostej postaci zdania jednej strofy z tytułowego wiersza *Krzyk ostateczny* brzmią nerwowym skrótem – to, co nadejdzie, jest rychłe, a zarazem nieuchronne.

W opatrującym tekst komentarzu edytorskim Lichodziejewska zamieściła następujące wyjaśnienie:

Wiersz powstał 16 września 1938 roku w atmosferze zagrażającej katastrofy wojennej²⁰.

Zdanie edytorki jest już raczej lakoniczną interpretacją niż zwyczajową notą, która za punkt wyjścia tłumaczenia tekstu przyjęła zaznaczoną na autografie datę jego powstania. Gdyby zamienić wyłącznie daty, można by taką samą notą opatrzyć również tytułowy wiersz wojennego tomiku. Kiedy jednak przyjdzie do omawiania *Bagnetu na broń*, Lichodziejewska ustali jego ścisły związek z hitlerowską notą roszczeniową i uzna za „pierwszy poetycki rozkaz mobilizacyjny”²¹. Czas coraz bliższy wojny – coraz bardziej ujednoznacznia i usztywnia lekturę²².

W istocie, obydwie wiersze, chociaż powstałe w kalendarzowo nieodległym czasie, nie mówią tym samym głosem. Nietrudno dostrzec różnicę. Cała rzecz w tym, gdzie się owe głosy spotykają (bo – mimo

²⁰ F. LICHODZIEJEWSKA: *Komentarz*. W: W. BRONIEWSKI. *Poezje zebrane*. Wydanie krytyczne. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 3. Płock–Toruń 1977, s. 571.

²¹ F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego*. Monografia bibliograficzna. Warszawa 1973, s. 230.

²² Warto dodać, że w wojennej antologii przygotowanej przez Czesława Miłozza, Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego zamieszczone zostały cztery wiersze Broniewskiego, z czego dwa z nich napisane zostały jeszcze przed wojną. Zob. *Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny*. Red. ks. J. ROBAK [C. MIŁOŻ]. Warszawa 1942.

iż brzmi to jak paradoks – tym się różnią). Według Andrzeja Krzysztofa Waśkiewicza

Inicjalny wers wiersza *Bagnet na broń*, napisanego 3 IV 1939 roku, powtarza motyw z wcześniejszego o parę miesięcy *Krzyku ostatecznego*, ale w innym ujęciu: tam my mieliśmy podpalać, tu – podpalają nas. Ale też zmieniła się perspektywa: z klasowej na narodową. A raczej ta pierwsza uległa zawieszeniu w obliczu wspólnego zagrożenia²³.

Tę dość lakoniczną uwagę warto na pewno uzupełnić i nieco uszczegółowić. Chęci podpalania nie zgłasza tytułowy wiersz *Krzyku ostatecznego*, lecz następujący zaraz po nim *Do przyjaciół-poetów*:

[...]

Słowem nagim i skutym,
jak Prometeusz na skale,
świecimy nieustraszeni
otchłaniom czasów pogardy.
Przyjdzie dzień,
przyjdzie dzień,
i radośnie będziemy podpalać!
[...]

PZ II, s. 119

Powstanie obu wierszy dzieli blisko dwa lata (*Do przyjaciół-poetów* powstał 17 grudnia 1936 roku), jednak początek obu mieścił się jeszcze wcześniej i – co więcej – był to w jakimś sensie początek wspólny.

W lutym 1935 roku powstał rozdzielony na trzy głosy *Poeeci*. Utwór ten nie był przewidziany do druku. Być może dlatego, że powstał na użytek któregoś ze współpracujących z poetą amatorskiego teatru sceny robotniczej. Jest to bowiem przypominająca *Różę z Dymów nad miastem* rozmowa dwóch chórów, poprzedzona pojedynczym „ja”.

²³ A.K. WAŚKIEWICZ: *Poezja Władysława Broniewskiego*. Gdańsk 1994, s. 45.

Niektóre użyte w nim zwroty – stwierdziła Lichodziejska – wykorzystał Broniewski w drukowanych wierszach *Krzyk ostateczny* i *Do przyjaciół-poetów*²⁴.

Co dla nas istotne, żaden z bohaterów wiersza napisanego w 1935 roku nie wątpi w spełnienie apokalipsy. Zasadnicza różnica dotyczy wyłącznie jej interpretacji. Pierwszy chór – to głos ludzi pobożnych, modlących się „w strasznej godzinie” do „Boga” (przez duże „B”) o oczyszczenie „Świata [...] / w mękę wplątanego jak Ixion”. Drugi chór – to głos bezbożnych (nieznających „boga”) buntowników, nieulekłych i wyczekujących nadchodzącej zagłady, gdyż „Na gruzach rodzą się czyny” (*Poezi, PZ II*, s. 353–354). Dwa początkowe wiersze *Krzyku ostatecznego*, z których pierwszy dosłownie cytuję fragmenty niedrukowanych *Poetów*, a drugi „rozwija myśl wyrażoną”, to nadal „inne ujęcie”, czy też dwa głosy na temat tej samej „zagrożającej katastrofy”. „Jak gdyby kto inny był ich autorem” – zauważyłby pewnie Sandauer.

Polityczność mobilizacyjnego wiersza nie polega jednak na „zmianie perspektywy”, ale właśnie na jego niepolityczności. Ustawienie przez Waśkiewicza w antagonistyczną parę „perspektywy klasowej” i „perspektywy narodowej” jest powieleniem trockistowsko-leninowskiego schematu eksportu rewolucji, w który Broniewski nie wierzył. Dobitnie dał temu wyraz pamiątkowy wpis o „bolszewikach [...], nędznych fanatykach, spóźnionych rycerzach krzyżowych (fałszowanych w dodatku)”²⁵, nie mniej dobitnie – noszona w klapie

²⁴ F. LICHODZIEJSKA: *Komentarz*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 724.

²⁵ Zob. W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik*. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka XXXIV, s. 176; »Sowdepja wyteżyła wszystkie swoje siły przeciw Polsce; hordy wielkorusów półdzikich Baszkirów, Chińczyków walą na nas pod hasłem »Śmierć Polsce«. Kilka lat temu brzmiało to: »Śmierć buntowniczej Polsce« – dzisiaj dosłownie przeczytałem w jednym z bolszewickich świętek: »Śmierć pańskiej Polsce«! Treść ani trochę się nie zmieniła. Jest to walka dwu nacji – walka ognia z wodą – walka idei narodowości z zaborczością – wszystko jedno, czy pod hasłem »Zjednoczenia słowiańszczyzny« czy »zjednoczenia proletariatu«.

Rewolucja rosyjska jest obecnie grą polityczną na wielkie stawki, grą, którą się wygrywa lub przegrywa jednym *va banque*.

marynarki podczas przedwojennej wizyty w Kraju Rad baretka *Virtuti Militari*²⁶. „Wojna domowa”, o której Broniewski wielokrotnie śpiewał, wyrasta z najgłębszego przekonania o konieczności i jedynej możliwości dokonania rewolucji od wewnątrz. Narodowy charakter międzynarodowej rewolucji nie powieli założeń kominternowskich. Jednak „rachunki krzywd”, których nie może „obca dłoń przekreślić” kompletnie mieści się w akapicie pierwszej części *Manifestu komunistycznego* Marksa i Engelsa:

Aczkolwiek nie w treści, to jednak w swej formie walka proletariatu przeciw burżuazji jest przede wszystkim walką narodową. Proletariat każdego poszczególnego kraju musi, rzecz naturalna, rozprawić się przede wszystkim ze swoją własną burżuazją²⁷.

Nie chodzi tu jednak o polemikę z lakonicznie wyrażonym poglądem Lichodziejewskiej ani z trochę bardziej szczegółową wypowiedzią Waśkiewicza. Odsunięcie wierszy od bieżących wydarzeń i atmosfery byłoby ogromnym nadużyciem. Toż podobne katastroficzne wizje snuje spora grupa ówczesnych poetów i obydwie teksty, chociaż oryginalne, mieszczą się w konwencji. Różnica dzieląca dwa nieodległe w czasie tytułowe wiersze przedwojennego i wojennego tomiku na pewno świadczy o gwałtownym przyspieszeniu wydarzeń. Ale przecież o tym samym mówi szarpany nerwowymi skrótami *Krzyk ostateczny*.

Usztywnienie lektury w niczym nie pomoże, pytanie bowiem nie powinno brzmieć: ile w przedwojennych wierszach niewybuchłej jeszcze wojny, lecz: ile w obu poczucia zagrożenia i apokaliptycznego

A pierwsze skrzypce Brusilowa, majstra znanego mi już z innych czasów, choć z tych samych okolic”. Ibidem, s. 179.

²⁶ Odznaczenie to otrzymał Broniewski w roku 1920 za udział w wojnie polsko-rosyjskiej. Jak spora część odznaczeń, krzyż *Virtuti Militari* został po blisko dziewięćdziesięciu latach nieobecności przywrócony oficjalnie dopiero ustawą z 1 sierpnia 1919 roku. W międzywojniu nie wymagało wielkiej wyobraźni skojarzenie, kiedy i za jakie bojowe dokonania Broniewski mógł otrzymać prawo jego noszenia.

²⁷ K. MARKS, F. ENGELS: *Manifest komunistyczny*. [Przekład nieautoryzowany]. W: K. MARKS, F. ENGELS: *Dzieła wybrane...*, s. 36.

proroctwa. Jakkolwiek inny by był *Bagnet na broń* od *Krzyku ostatecznego*, pozostanie kontynuacją i spełnieniem (co najwyżej niekonsekwentnym) apokaliptycznego proroctwa.

Dzień głodu, ognia, powietrza i wojny
z dziejowej rodzi się nocy.
Oto wołam, jak dawni prorocy,
poeta w sercu swym wolny.

[...]

Krzyk ostateczny, PZ II, s. 117

Oto chwila, kiedy historia, czas i świat już się zamknęły. Od tego momentu teraźniejszość nie ma żadnego projektu innej przyszłości. Język „dawnego proroka” jest niczym innym, jak spełniającą się teraz, lecz sformułowaną w odległej przeszłości wizją przyszłości. Proroctwo nieprogresywne – bo tak trzeba je chyba określić – ustanawia jeden z najgłębszych paradoksów. Świat, który korzysta z przeszłego języka, nie ma już nic do powiedzenia, to świat, który się wyczerpał.

Apokaliptyczna teraźniejszość *Bagnetu na broń* w zasadzie wyklucza wszelką eschatologię²⁸. Moment, który porządkuje jego pozycję – historyczny, genetyczny i kompozycyjny – jest zarazem wojenno-katastroficzny i poproroczy. Nawet czas przyszły mobilizacyjnego wiersza nie ma przyszłości, kiedy brzmiać gromkim apelem, nawołuje do wytrwałości lub umiejętnego umierania. W wojennym tomiku wszystko dzieje się po *Krzyku ostatecznym*, czyli – w najdosłowniejszym tłumaczeniu – po ostatecznym (*éschatos*) słowie (*lógos*). W tym sensie wojenna rzeczywistość *Bagnetu na broń* byłaby zarazem *metà*-eschatologiczna.

²⁸ Wyjątkiem byłaby najwyżej specyficzna „eschatologia marksistowska”, jako swoiste wyzwanie rzucone wyobraźni, usiłującej spojrzeć w świat po dokonanej rewolucji. U Broniewskiego, jeśli włączyć go w ten „rytuał”, miałoby to raczej charakter bliski odczytywaniu listy poległych i pytaniu, co ocaleje. Z irytacją wspominał tego typu refleksję i pytania autora *Komuny Paryskiej* Aleksander Wat we fragmencie „dziennika mówionego”, wspominającego pobyt w areszcie śledczym po aresztowaniu redakcji „Miesięcznika Literackiego”.

Doświadczenie apokalipsy, podobnie jak nieopowiedziane i niewypowiadalne doświadczenie śmierci, jest ruiną, i to pozbawioną własnego języka. Wyrazić siebie może jedynie w języku niejako „przesuniętym” i „przekształconym”. Zapożyczając języka od „dawnych proroków”, nie tylko „oksymoron staje się pewną regułą nadrzędną” – język „dawnego proroka” jest zepsutym sylogizmem, w którym (pozbawiona tożsamości) terażniejszość pozoruje (imituje), że staje się sumą łączenia przeszłego z przyszłym. Na osi liczbowej ruch wstecz (w przeszłość) kontynuowany byłby ruchem naprzód (w przyszłość) lub na odwrót. W pewnym sensie działanie powracałoby do punktu wyjścia i zostałoby zbilansowane na zero, ale tylko w pewnym. Właściwym celem takiego liczenia nie jest wynik (ten jest znany), lecz odliczanie. Mówiąc inaczej: przekształcone działaniem zero zostanie znakiem zera, albo jeszcze inaczej: śmiertelna, głuchoniema czy absolutna cisza stanie się znakiem ciszy. Jak projekt napisany tylko po to, żeby został skreślony w realizacji, jak pełna pasji pierwsza redakcja wiersza, którą wytłumia redakcja ostateczna, tak doświadczenie pozbawione języka wypowie się w pozbawieniu języka. Uczyni to w najprostszy z możliwych sposobów: dodając, odejmując, a dokładniej: zaopatrzy (i pozbawi) „wyrażone” w partykułę przeczącą (mówiąc „nie”, wypowie niewypowiedziane), ewentualnie, zapożyczając głosu od „dawnych proroków”, opatrzy słowo własne cudzysłowem. Apokalipsa, jak każda zagłada i śmierć, wypowie się tylko w proroczym „nie”. W chwili spełnienia będzie mogła „deptać ślad” własnej opowieści. Taka „cisza” nie jest językiem tajemnicy. Obnażona i nazwana, staje się językiem przezroczystym, który ma jedyne i wcale nieodległe dno. To zaledwie krok dalej, czy też kolejny stopień (wyższy lub niższy, co wobec zerowego bilansu nie ma znaczenia) „krzyku ściśniętego gardła” (*Troska i pieśń*, PZ II, s. 108). W ustach niepokornego („niepodległego”) poety, zamiast echem niewypowiedzianych słów, cisza brzmi „po prostu” ciszą, jest śmiertelną bliźną po języku lub – jeszcze prościej – językiem śmierci²⁹.

²⁹ Żadnej tu eschatologii – śmiertelna cisza (inaczej niż milczenie) nie zdobędzie w ten sposób echa i pozostanie, w najpełniejszej zgodzie ze swoją właściwością, całkowicie ateistyczna; otrzyma jedynie (lub: najwyżej) epitet.

Romantyzm jest upiorny, upiór jest upiorny i nawet apokalipsa jest upiorna. Bo czyż może być coś bardziej upiornego niż doświadczenie dawno opowiedzianej opowieści, przerażająco niewyraźnalnej dlatego, że już wyrażonej?

Wojenna historia usztywniła lekturę „pierwszego mobilizacyjnego rozkazu poetyckiego”. Jednak nawet bez wojny przedwojenny wiersz stanowił kontynuację i dopełnienie „dawnego proroctwa” katastrofy. Umieszczony na początku i w tytule tomiku, pełnił funkcję niejako inicjującej opowieść partykuły – otwierał opowieść, która już została opowiedziana.

W obu wojennych tomikach zrujnowany dom będzie przede wszystkim nieistniejącym adresem domu melancholii. Dokąd idą „żołnierze” i „tułacze” – wiadomo. Ich drogę otwiera jednak partykuła... Tak jak sielankowość pejzażu podyktowana została nie tyle tęsknotą, ile desperacją, tak samo desperacja, a nie nadzieja adresuje kroki „tułacza”, „pielgrzyma” i „żołnierza piechoty”. „Pilne szukanie kierunku” motywowane jest poczuciem zagubienia. „Každy trup – to drogowskaz, więc nie prowadzi jeszcze do świata żywych ani do ocalałego świata. Co najwyżej „nie rachunkiem, nie sylogizmem” (*Troska i pieśń*, PZ II, s. 108) kieruje straceńca, to znaczy tego, który wszystko stracił, pod utracony adres (czasami nawet na miejsce straceń).

W pierwszym z wojennych tomików nadzieja na zwycięstwo znajduje wyraz tylko w „*Synu podbitego narodu...*”, a dokładniej: w czwartym wierszu dwudziestosześciowerszowego zbioru, i co szczególnie ważne, w wierszu jeszcze przedwieziennym i przedwychończym.

Śladem partykuły, czyli zupełnie inaczej

Po trzech wierszach więziennych: *Liście z więzienia*, *Rozmowie z Historią* i *Kasztanie*, każdy ruch w przestrzeni – nawet w sekwencji kroków: przeszły, przyszedł, teraźniejszy – wydaje się sukcesem i przynosi jakąś dawkę optymizmu. „Cel nadaje sens” podróżnemu i pielgrzymowi (etymologicznie blisko spokrewnionym), niemniej w przypadku tułacza, wygnańca, uchodźcy i piechura rzecz zdaje się wyglądać odwrotnie. Marsz sam w sobie znajduje sens, a nieraz nawet ów sens zdeptuje. Jeżeli uwierzyć nonszalanckiemu dystychowi z wiersza *Co mi tam troski*, żołnierski but ma zdolność denominacyjną:

[...]

Wiele się lądów zdeptało, wiele się krajów obeszło,
a ziemia wciąż była polska pod każdą żołnierską podeszwą!

[...]

Co mi tam troski, PZ II, s. 160

Ten sam gest nie mniej dosłownie i nie mniej wyraźnie został powtórzony później w *Monte Cassino* („Nasze granice? [...] / wszędzie, gdzie nasi walczą i giną”. – *Monte Cassino*, PZ II, s. 200). A jeśli jeszcze przyjąć założenie – całkiem przecież prawdopodobne – że „depcząc ślad” w „pięknej Italii”, bohaterowie wiersza po raz kolejny powtarzali *Pieśń Legionów Polskich we Włoszech*, to de-nominacyjny krok nabierze niezwykle przekonującej retorycznej mocy.

Wyrażnie przecież mówi Broniewski: poezja – jego poezja – bierze się z „deptania warszawskiego betonu”. Z „łażenia”. Z marszu³⁰.

– podkreślał Andrzej Kotliński, rozciągając przedwojenny „krok” również na późniejszą twórczość, żeby móc na koniec podsumować:

Maszerować w znaczeniu, które chce łączyć z życiem i poezją Broniewskiego, może jedynie człowiek wolny lub obłąkańczo pragnący wolności³¹.

To oczywiście coś więcej niż ustalona przez francuskich legionistów dewiza: „Kto nie maszeruje, ten ginie”. W drodze „cmentarzyskiem”, „przez ruiny” lub na cmentarz maszerują w upiornej wspólnocie również ci, którzy „będą się bili do śmierci, / będą się bili po śmierci...” („*Wszystko nam jedno...*”, PZ II, s. 310–311). Tak jak „norweskie strzały” dały się słyszeć w moskiewskiej celi, tak wszystkie powięzienne wiersze, od siódmej w pierwszym wojennym zbiorze *Drogi* począwszy, będą pobrzmiwały echem więziennej ciszy. Wszyscy „tułacze”, „wędrowcy”, „uchodźcy”, „wygnańcy” i „żołnierze piechoty” są byłymi więźniami. Każdy krok w nieograniczonej przestrzeni przekreśla coraz grubszą kreską (niekoniecznie czerwoną) ich poprzedni status. „[...] / na drodze, na drodze dalekiej w walce żołnierze wyrośli!” (*Droga*, PZ II, s. 157) – znaczy, że sam marsz uczynił z więźniów żołnierzy. Tyle i tylko tyle, ponieważ „żołnierz piechoty” nie przestaje być „więźniem politycznym”, lecz zaopatrzony w przeczącą partykułę zostaje niewięźniem. Jego aktualny status stanowi jednocześnie negację statusu poprzedniego. Postać „żołnierza-tułacza” niejako ustala się w figurze wielokrotnego zaprzeczenia. Bycie „więźniem politycznym” (*custodia honesta*) jest śladem niezgody i efektem wejścia w konflikt z ustaloną prawem rzeczywistością. Represji poddany zostaje buntownik, czyli „człowiek, który mówi »nie«”. Stopień ograniczenia swobody działania

³⁰ A. KOTLIŃSKI: *Rytmy Broniewskiego*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIEŃSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice, s. 51.

³¹ Ibidem, s. 55.

czy mówiąc inaczej: wymiar orzeczonej kary (więzienia lub śmierci), znaczył będzie wyłącznie rozmiar odmowy – głośność wypowiedzianego „nie”.

Wielokrotność tego zaprzeczenia, oprócz retorycznej energii, utrzymuje status ciągłej odmowy, a wraz z nią – nieustannego przesuwania, przenoszenia, przechodzenia czy przekształcania w inny znak. W marszu buntownik, „więzień polityczny” i „żołnierz piechoty” pozostanie zawsze *metà* swojego poprzednika (siebie poprzedniego), czyli będzie nie tyle tworzył, ile przeprowadzał³² sensy. Nie deklarując się pozytywnie, ale określając się przez zaprzeczenie, tym samym da świadectwo najgłębiej konsekwentnej niekonsekwencji: nieugiętości i nieresocjalizowalności, „obłąkańczego pragnienia wolności” – jak mówi Kotliński, albo „niepodległości” – jak powiedziałby Broniewski.

I tak, w *Via Dolorosa* (PZ II, s. 170–171) „żołnierz piechoty” „nie przychodzi” i „nie szuka” czegokolwiek, kogokolwiek ani jakąkolwiek literą pisanego, lecz jest przede wszystkim, a nawet wyłącznie „więźniem”, który idzie. „Więzienie” i „śmierć” wyznaczają jedynie repertuar represji. Ale represja w wierszach Broniewskiego nie jest różnorodna. Obydwa przypadki są skrajnymi przypadkami ograniczenia wolności, która dla autora *Komuny Paryskiej* stanowi najbardziej konstytutywny element ustalający ludzką kondycję. Jak uczy zamykająca polemikę z Pawłem Hulką-Laskowskim przypowieść o Waryńskim, przebywanie w więzieniu jest przebywaniem „w grobie”³³. W tym sensie mieszkańcy „zniewolonej” „ziemi zdanej wrogom na łup” stają się mieszkańcami kraju-grobu albo wielkiego cmentarza. Stamtąd wyszli, tam dojdą i tamtędy idą.

Uparty i nieresocjalizowalny marsz, zapamiętały i na pamięć – to marsz byłych więźniów – byłych mieszkańców grobów. W upiornych uczestnikach pochodów zabitych żołnierzy i buntowników

³² W zreferowanym haśle do niespisanego *Etymologiczno-anegdotycznego słownika terminów literackich* Aleksander Nawarecki podkreśla etymologiczny (zatem dosłowny) związek „metafory” z „przeprowadzką”.

³³ W. BRONIEWSKI: *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 4. Przedruk w: *Polska krytyka literacka (1919–1939). Materiały*. Red. J.Z. JAKUBOWSKI. Warszawa 1966, s. 150.

z debiutanckiego tomiku oraz „tułaczy”, „wygnańców”, „więźniów politycznych” i „żołnierzy piechoty” sporo jest (niekonsekwentnego) podobieństwa. Bez „rachunku” i „sylogizmu”, ale z analogią – „wygnańców śladem”, „cmentarzyskiem idei”, „Drogą Golgoty”, „przez piersi”, „ulicami”, „w dni Bastylię”, „na zachód i wschód” czy „pod mur cytadeli”, marsz i pochód wyznacza miara kroku żołnierza, ale nie jego jednolitość. Niehistoryczna sekwencja czasów przeszłego, przyszłego i teraźniejszego tworzy szereg, którego elementy istnieją równocześnie, ale nie muszą istnieć jednocześnie (w jednym czasie). Zresztą raz naruszona, reguła następstw gotowa uniewiarygodnić każdą sekwencję. Po czymś takim nawet staranna reguła następstw okaże się już tylko wariantem, kolejną koniugacyjną odmianą czasu poety. Istotą marszu „pilnie szukającego kierunku” lub znajdującego sensy w samym sobie jest jednak przekształcenie, przesunięcie, przejście czy przeprowadzka, a nie trwała przemiana.

Nie tyle postać upiora, ile figura upiorności – zwłaszcza w pierwszym z wojennych zbiorów – jest w poezji Broniewskiego naprawdę ważna. Wojciech Ligęza zauważy:

Zadziwiające „miasto niepokonane” na przekór zgłiszczom obdarowane zostało niezwykłą żywotnością w obszarach literackiego mitu³⁴.

Nieco inaczej niż w wierszach Antoniego Słonimskiego, Kazimierza Wierzyńskiego, Stanisława Balińskiego czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, próżno w poezji Broniewskiego szukać sentymentalnych rekonstrukcji. Przywołany przez badacza fragment wiersza, zatytułowanego liczbą powstańczych dni 63, jako przykład „kreacyjnej mocy słowa przewyższającej dzieła architektów i urbanistów” zapowiada „zmartwychpowstanie Warszawy”, lecz jednocześnie opowiada jej śmierć. Projektowanie nowych ulic dzieje się na miejscu starych, zamaszyste „wykreślanie” alei i mostu w tym samym geście przekreśla plan poprzedniego miasta. Co więcej – wyjątkowo silnie akcentowane „ja” nie jest głosem ocalałego wśród

³⁴ W. LIGĘZA: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych...*, s. 83.

ruin autochtona, lecz głosem „tułacza” i „wygnańca”. „Zwalony dom”, „zburzona Warszawa” i „ziemia dana wrogom na łup” od początku wojny wydają się całkowicie opustoszałe. W obu zbiorkach: *Bagnecie na broń* i *Drzewie rozpaczającym*, okupowana Polska zupełnie znika, zapada się, jak przywołana w *Targowisku* Mickiewiczowska Świtez – zostaje ukryta, schowana i pochowana w końcu.

Los wygnańców niewiele jest lepszy, ponieważ „żołnierze-tułacze” bardziej niż ocalałych uchodźców przypominają niepochowanych mieszkańców pochowanego kraju. „Cel nadaje sens” wyznaczonej przez „trupa-drogowskaz” marszrucie do „miast cmentarzy” i kraju-grobu, by „dumnie dać się pochować”. Nawet po wojnie „triumfalny wjazd” wracających „do domu” żołnierzy poprowadzi „zatopiony bohater »Orzeł«!” (*Do domu*, PZ III, s. 13). Najprościej i najdosłowniej rzecz ujmując: „niezwykła żywotność”, jaką Ligęza dostrzegł w twórczości innych poetów, w poezji Broniewskiego będzie „niezwykłą śmiertelnością”.

Warto może zauważyć, że kiedy w ostatnim wierszu *Bagnetu na broń*, będącym poetyckim komentarzem do powstania w getcie pięknym psalmie *Żydom polskim*, Broniewski składa hołd „warszawskim obrońcom getta”, swój podziw dla bohaterstwa wyraża dwuwiersowym zdaniem:

[...]

Synowie Machabeuszów! i wy potraficie umierać,
podjąć bez cienia nadziei walkę, we Wrześniu zaczęta.

[...]

Żydom polskim, PZ II, s. 182

Gdyby tekst czytać w oderwaniu od całego tomiku, można by się w nim dopatrzeć nawet niepoprawności, a przynajmniej niezręczności politycznej. Dedykowany bowiem „Pamięci Szmula Zygielbojma” psalm sugeruje, że umiejętność umierania „obrońcy getta” przejęli od Polaków. Nieżydowska część Warszawy i reszta „polskich miast i miasteczek” wygląda tak, jakby została całkowicie wyludniona we wcześniejszym „ostatecznym rozwiązaniu”. A przecież powstały w czerwcu 1943 roku wiersz, który mówi głośno o niewia-

rygodnych wówczas dla większości „komorach gazowych” i Oświęcimiu, świadczy o ponadprzeciętnej orientacji oraz bardzo dobrym dostępie i wsłuchaniu się w nierozpowszechniane szeroko informacje. Zatem jeżeli nawet wybrzmiewa tu jakaś niezręczność, to na pewno nie jest ona efektem lekceważenia ani niestosownej licytacji o rozmiar prześladowania i męczeńską palmę pierwszeństwa. Skoro porządek czasu nie jest stały, pierwszeństwo również może mieć umowną wartość.

Kiedy „Broniewski zaciera granice”, cały świat też się zaciera. Ale o to właśnie chodzi. Tragedia „Synów Machabeuszów” jest doświadczeniem osamotnienia ginących. Samotność nie wynika jednak z wyizolowania ze społeczności, lecz z kontynuacji, powtórzenia i dokończenia wojny obronnej z 1939 roku. Zgodnie z polską tradycją martyrologiczną, w której mieści się przedwojenny i tytułowy wiersz wojennego zbioru, walka wrześniowych obrońców Warszawy powinna się toczyć, nawet „gdyby umierać przyszło”. W opustoszałym mieście osamotnieni powstańcy żydowscy są więc ostatnimi pozostałymi na polu bitwy obrońcami „wspólnego domu”, podobnie jak poświęcony im wiersz jest ostatnim wierszem zamykającym wyrazistą klamrą kompozycyjną całość, „we Wrześniu zaczęta”. I chociaż końcowa strofa zabrzmiała optymistycznie, trzeba pamiętać, że stanowi podsumowanie opowieści o „umiejętności umierania”, która polega na bezwarunkowym, bezinteresownym (niepodległym) i nieeschatologicznym „podjęciu bez cienia nadziei walki”.

Wojna nie toczy się jeszcze o konkretny cel, co w żadnym wypadku nie decyduje, że jest walką o nic. Trzeba by zarozumiała totalitarnej wyobraźni, żeby zdewaluować nieteleologicznością i nieeschatologicznością celowość czy sensowność śmiertelnych zmagania. Wręcz przeciwnie – brak konkretnego, wyrazistego i jednostkowego celu czyni z nich walkę o wszystko. I chyba tutaj właśnie kapitalnie wychodzi cała niekonsekwencja. Desperacka walka nie toczy się „do krwi ostatniej”, do ostatecznego pokonania ani do śmierci. Ta walka toczy się pomimo śmierci, pomimo klęski, pomimo ostateczności i „ostatecznego krzyku”. „Podjmujący walkę”, niedyktowaną nadzieją ani wycelowaną w jakąkolwiek przyszłość, czynią to przeciw zasadom regulującym funkcjonowanie świata i zaświatów. „Lecz

wyście podnieśli kamień, by cisnąć nim w kanoniera” – przypomina starotestamentowy pojedynek Dawida z Goliatem. Zaledwie przypomina, gdyż tym razem określa dysproporcję, która tragiczny wynik zapisuje na samym początku obliczeń. Jeżeli głos „dawnego proroka” wyznaczał początek końca, to niewspółczująca pustka i cisza „polskich miast i miasteczek” określają koniec końców. Rozpoczęta „bagnetem” wojna kończy się „kamieniem”, nie bronią odnalezioną lub wydobytą spod ruin, ale bronią będącą częścią „ruin i zgłiszcz”.

Mityczni tytani i zmartwychwstający bogowie, bez względu na zapis z małej bądź wielkiej litery, nie „potrafią umierać”. „Niezwyczajnie żywotny”, czy też nieśmiertelny status wyklucza ich z żołnierskiej wspólnoty. Tutaj walka nie angażuje niepokonanych, lecz jest walką tych, którzy walcząc mimo pokonania, odmawiają podporządkowania się prawu orzekającemu wynik. „Cel” w żadnym wypadku nie „wyznacza sensów”. Wyrachowanie, systematyczność i konsekwencja zdają się strategią katów. W zamykającym dwudziestosześcioletni zbiór psalmie rola celowniczego przypisana została szeregiem doprecyzowujących zdań podrzędnych „kanonierowi, / który nastawiał dział, by dom wasz zburzyć do szczytu...”. Pozbawieni „cienia nadziei”, obrońcy (*homo sacer*) nie podlegają przyczynowo-skutkowej regulacji, nie podporządkowują się konsekwencji, dzięki czemu wyrzucenie ich poza prawo będzie zarazem pogwałceniem i wyrzeczeniem się prawa³⁵. Ruina idei „ocala wielkość ruinom”, ponieważ „obrońcy” i „mieszkańcy miasta popiołów”³⁶ – zawsze wzniosli, gdyż ekonomicznie nieobliczalni – są uwolnieni od upokarzającego rachowania.

Świat się miesza i „zaciera granice”, bo supłany przez Broniewskiego tragiczny węzeł wygląda tak, jak gdyby wynikał nie tyle z Hegłowskiej „negatywności” i świadomości „losu”, ile z próby

³⁵ Prosty sylogizm odpowiadałby tu zasadę rujnującą ideę odpłaty – wszakże tam, gdzie istnieje tylko represja, nie może być mowy o winie. Jednak kilka lat później, w powojennych „*Balladach i romansach*” ta sama zasada (a przynajmniej możliwość jej sformułowania) również została zakwestionowana fałszywym „ofiarnym” sylogizmem: „za to, żeśmy winni...”.

³⁶ W. LIGĘZA: *Mieszkańcy miasta popiołów*. „Dekada Literacka” 1995, nr 4. Przedruk w: IDEM: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych...*, s. 57.

„zmierzenia” Marksowskiej utopii wzniosłością. Ale tylko wygląda, ponieważ wyznawcę „nasmaterializmu” naprawdę trudno posądzić o taką skalę wyrachowania³⁷. Jeszcze trudniej (nawet zakładając niewątpliwe zapoznanie się Broniewskiego z podstawową lekturą filozoficzną w trakcie jego trzyletnich studiów uniwersyteckich) byłoby zmusić go do potwierdzenia świadomej komplikacji tekstury, a już zupełnie niemożliwe wydałoby się zapewne przekonanie do tego czytelnika.

W trakcie dyskusji podczas konferencji poświęconej twórczości Broniewskiego, która odbyła się w październiku 2009 roku, Katarzyna Kuczyńska-Koschany zwróciła uwagę na swoisty „paradoks palestyńskiego plakatu” zapraszającego na „Wieczór poezji (pożegnalny przed wyjazdem do Polski) Władysława Broniewskiego”³⁸. Wydarzenie, które reklamował afisz, przypadało na 12 października 1945 roku, czyli w stosunkowo bliskim kalendarzowo sąsiedztwie święta Yom Kippur³⁹, a dokładniej, w kontekście tradycyjnego świątecznego pożegnania: „Do zobaczenia za rok w Jerozolimie”. Z największym prawdopodobieństwem zdarzenie wyreżyserował przypadkowy zbieg okoliczności. Zapraszający na pożegnanie sam plakat nie jest jednak przypadkiem i nabiera wcale nie paradoksalnego znaczenia. Wystarczyłoby przywołać uwagę Władysława Panasę poświęconą hagadzie, a obwieszczenie ujawni „samo serce” istoty, które wytłumaczy całą pozorną niepolityczność i nie stosowność psalmu *Żydom polskim*. Bilingwiczny plakat Komitetu Pomocy Warszawie w Palestynie jest dwujęzyczny w dwójnasób.

³⁷ *List od Władysława Broniewskiego*. W: A. WAT: *Korespondencja*. Wybór i oprac. A. KOWALCZYKOWA. Cz. 2. Warszawa 2005, s. 23.

³⁸ Konferencja *Władysław Broniewski* zorganizowana przez Muzeum Władysława Broniewskiego i Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego UŚ odbyła się 15–17 października 2008 roku w Katowicach. Uwaga Kuczyńskiej-Koschany dotyczyła przygotowanej przez Reginę Kazimierczak i Sławomira Kędzierskiego wystawy (Biblioteka Śląska, 14 października–10 listopada 2008): *Władysław Broniewski – „Mój pogrzeb”. Wiersze o wiośnie i śmierci*. Reprodukacja plakatu, o którym była mowa, zamieszczona została między innymi w: „*Ja jestem kamień*”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*. Oprac. M. PRYZWAN. Warszawa 2002, s. 132.

³⁹ W roku 1945 święto Yom Kippur obchodzone było 17 września.

Wydrukowane w języku polskim i hebrajskim zaproszenie posługuje się jednocześnie dwoma alfabetami. Łacińskiej czcionki pod hebrajską literą w liniach nagłówkowych dopełnia zamieszczona w dwóch kolumnach informacja o miejscu i osobach uczestniczących – z lewej po polsku, z prawej w iwrit.

Tekst polski – drukowany pod hebrajskim – toczy się od prawej do lewej. Od końca książki, który jest tu początkiem, do początku–końca. Najpierw prawa kolumna, później lewa, prawa – lewa... Inny ruch głowy, odmienna praca oczu. Lecz przecież w obrębie każdej kolumny – inaczej niż w hebrajskim – tekst polski złożony jest normalnie: od lewej do prawej. A więc czytamy [...]. Dwa typy ruchów, w dwu różnych kierunkach, z niewidocznym punktem, który się przekracza, z punktem oporu, który trzeba w sobie przezwyciężyć. Niby ciekawostka edytorska, techniczna, lecz nie tylko⁴⁰.

Czytany w oderwaniu od całości, wiersz mógłby się zdać niepoprawny. Tylko że tego wiersza żadnym sposobem oderwać się nie da. Łączy tym, czym oddziela, różnicuje, ale nie izoluje, a zarazem szereguje, ale nie ujednolica. Wpisanie „Synów Machabeuszów” w martyrologiczną tradycję polskiego „Września” nie jest zawłaszczeniem czy polonizacją żydowskiej hekatombi. Nikt nikogo nie musi uczyć umierać. W tym momencie, w tym miejscu zbioru i w tym w ogóle tomiku jest przekroczeniem muru getta dzielącego współmieszkańców, jest gestem przeciwko izolacji. Znaki się mieszają, ponieważ „Broniewski zaciera granice”. Polska strategia, w jaką wyposaża poeta „obrońców getta”, wynika w najprostszy sposób z epitetu dookreślającego i umiędzynarodowiającego tytułowych bohaterów. Retoryka nie zawłaszcza i nie odbiera, wręcz przeciwnie – tym razem poetycki rachunek, mimo że prowadzony na liczbie zero lub ujemnej, posługujący się dodawaniem, a nie odejmowaniem, ma w wyniku dać sumę, nie różnicę. Istota buntu przeciwko odizolowaniu zawiera

⁴⁰ W. PANAS: *Zamach pióra*. W: IDEM: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 75–76.

ועד לעזרת ורשה בארץ-ישראל
KOMITET POMOCY WARSZAWIE W PALESTYNYE

PIĄTEK 12. 10. 1945
o godz. 8³⁰ wiecz.
K I N O
„ESTER”

ביום שני 12. 10. 1945
בִּשְׁמֵי 8³⁰ בערב
בִּקְוֵלֵנוֹעַ
„א ס ת ר”

יתקיים – נשף ספרותי של המשורר

וולדיסלב ברוניבסקי

WIECZÓR POEZJI
(pożegnalny przed wyjazdem do Polski)

**WŁADYSŁAWA
BRONIEWSKIEGO**

Udział biorą:

Pinkerfeld Anda, Główny PER-GLOBE	בין המשתתפים:
Lewinson Abraham	אנדה פינקרפלד
Lander Pinchas, Dot. Zk. Lit. Hak.	חברת קלוב מאין
Inż. Reiss Anzeim	אברהם לוינסון
Tenenbaum Benj. Dot. Zk. Lit. Hak.	פנחס לנדר
	חבר אגודת הסופרים העברים
	מהנדס א. י י ס
	בנימין טננבוים
	חבר אגודת הסופרים העברים
	בשם הוועד לעזרת ורשה
	הלנה זטורסקה

W imieniu Komitetu Pomocy Warszawie
przemawiać będzie

Zatorska Helena

כל ההכנסה מוקדשת לעזרת ורשה
Bilety w cenie po 100 i 50 milców.

כרטיסי כניסה במחיר 50 ר"מ 100 מא"י
Całkowity dochód na rzecz Pomocy Warszawie.

Fot. 10. „A więc czytamy [...]. Dwa typy ruchów, w dwu różnych kierunkach, z niewidocznym punktem, który się przekracza, z punktem oporu, który trzeba w sobie przezwyciężyć. Niby ciekawostka edytorska, techniczna, lecz nie tylko.”

się w akcie komunikacji. Punkt, w którym spotyka się ten, kto mówi, z tym, do kogo mówi, stanowi miejsce dotknięcia istoty problemu.

[...]

Słowa me we krwi nurzam, a serce w ogromnym płaczu,
dla was, o Żydzi polscy, polski tułaczy poeta.

[...]

Żydom polskim, PZ II, s. 182

Tautologia dookreślającego narodowość epitetu wyznacza niewidoczny, ale znakomicie słyszalny „punkt, który się przekracza”. Wzrok czytelnika, jak na pożegnalnym plakacie i jak w lekturze dwujęzycznej hagady, może przesuwac się od prawej do lewej. W „samym sercu” dzielonego średniówką wersu składnia odwraca kolejność.

Wiersz nie oderwie się od całości, ponieważ od tego, kto mówi, nie mniej istotne jest, skąd mówi. Problem dotyczył będzie adresów obu uczestników lirycznej korespondencji. Ale nie tylko. Bardziej niż którykolwiek inny tekst, ostatni wiersz wojennego tomiku domaga się szczególnej uwagi edytorskiej. Adres bibliograficzny pierwodruku ma wagę przewyższającą z nadmiarem edytorską ciekawostkę, ponieważ głosi ten adres „*Bagnet na broń. Poezje 1939–1943, Jerozolima 1943*”. Cały pierwszy wojenny tomik, zatytułowany od przedwojennego wiersza, dochodzi pod zupełnie inny adres. Nawet różnorodne drogi w końcu zetkną się i w chwili przecięcia zbudują chiazm. Na koniec pierwszego „żołniersko-tułaczego” zbioru Broniewski doprowadza do „spotkania w samym sercu chiazmu”. Oto bowiem żydowskim obrońcom Warszawy hołd oddaje „polski tułaczy poeta” w Jerozolimie. Dzielący obydwie miasta dystans skupia się w jednym punkcie i znaczy wyłącznie różnicę, która łączy. Po dwóch stronach tego samego epitetu spotykają się różne adresy; w obu wypadkach znaczone bez zamiaru izolacji, lecz w imię wspólnego doświadczenia samotności.

Chiazm stanowi jedną z ulubionych figur retorycznych, z których korzystał Broniewski. Poeta buduje różnicę po to, aby ją przekroczyć, a zarazem łączy, zachowując podział. Istotą działania nie jest

bowiem homogenizacja, lecz zespolenie różnorodności. Dwunarodowość tytułu ostatniego wiersza *Żydom polskim* spełnia owo zadanie znakomicie. Sprawa zachowuje bowiem „perspektywę narodową” – jak powiedziałby Waśkiewicz, ale nie unika perspektywy politycznej (może nawet „klasowej”). Zachowana niejednorodność tytułowych bohaterów ustala międzynarodowy charakter całej sytuacji. Zaskakujący optymizm strofy zamykającej wiersz, który mówi o „walce bez cienia nadziei”, gotów byłby szukać osadzenia w odległej obietnicy zmartwychwstania. Jednak pomimo żałobnego tonu wiersz sam w sobie spełnia nadzieję.

[...]

Wspólne zaświeci nam niebo ponad zburzoną Warszawą,
gdy zakończymy zwycięstwem krwawy nasz trud tysiącletni:
każdy człowiek otrzyma wolność, kęs chleba i prawo
i jedna powstanie rasa, najwyższa: ludzie szlachetni.

Zwycięstwo nie zależy od pokonania przeciwnika. W liryce Broniewskiego (nie tylko wojennej) pokonani wielokrotnie przewidują, czy nawet zapowiadają zwycięstwo, a pokonujący – pomimo wygranej – prócz obietnicy zemsty nie zyskują żadnej gwarancji pełnego sukcesu. Próba ogarnięcia całości jako klęskę zakwalifikowałaby przede wszystkim zadawanie klęski, a umiejętność jej doświadczenia, w tym również „umiejętność umierania”, byłaby jakąś postacią zwycięstwa. Jednorazowe, a nawet kilkurazowe przezwyciężenie słabości na pewno nie zapewniałoby właściwego wyniku. Nieracjonalny rachunek zawsze można wyliczyć nieobliczalnością wzniosłości, która ustala „potrzebę pięknego umierania”. Uznawany niemal za poetę-dokumentarystę, Broniewski poza *Młodością* i *Elegią na śmierć Ludwika Waryńskiego* nie zaprezentował realistycznego obrazu śmierci. Właściwe zwycięstwo, w którego wyniku „człowiek otrzyma [...] kęs chleba”, dotyczyć będzie jednak świata żywych. Tutaj nieracjonalność okaże się problemem samej rzeczywistości, a odpowiedź znaleźć można chociażby w retoryce *Manifestu komunistycznego*, który głosił:

Od czasu do czasu robotnicy odnoszą zwycięstwo, ale tylko przejściowe. Właściwym wynikiem ich walk nie jest bezpośrednie powodzenie, lecz coraz szerzej sięgające jednocześnie się robotników⁴¹.

Nawet doświadczenie klęski, jeżeli jest tylko doświadczeniem wspólnotowym (*loci communes*), będzie krokiem do pełnego sukcesu, jakim stanie się zniesienie wszelkich podziałów.

Retoryka utopijnego manifestu w komentarzu zakończenia pierwszego wojennego tomiku wydaje się całkiem na miejscu. Ostatnia strofa *Żydom polskim*, a dokładniej, dwa jej wersy są niemal dosłowną parafrazą rewolucyjnej pieśni Pottiera. Więcej nawet – jest sformułowaną w polskim heksametrze wykładnią refrenu *Międzynarodówki*. Opowieść o „Wspólnocie”, która stanie się przyczyną i efektem „zakończenia krwawego trudu”, w wersji poddanej parafrazie brzmiała niemal identycznie:

Bój to będzie ostatni,
Krwawy skończy się trud,
Gdy związek nasz bratni
Ogarnie ludzki ród⁴².

Oto Broniewskiego „spotkanie w samym sercu chiazmu”. Oto punkt, który nie tylko łączy różnicę, ale również mocą myślenia na skrzyżowaniu czy mocą „po krzywej myślenia” przekształca „zupełnie inne” w „takie samo”. Jak mówił Panas:

Chiazm jako efekt zamachu pióra odnosi się do spotkania tak radykalnego, że można utożsamić go wprost z zamachem stanu⁴³.

⁴¹ K. MARKS, F. ENGELS: *Manifest komunistyczny...*, s. 34.

⁴² E. POTTIER: *Międzynarodówka (II wariant)*. W: *Polska poezja rewolucyjna 1918–1945*. Wybór i oprac. S. KLONOWSKI. Warszawa 1977, s. 239.

⁴³ W. PANAS: *Zamach pióra...*, s. 78.

Warto bowiem pamiętać, co zamyka ów wiersz⁴⁴. Oto „polski tułacz poeta” w Jerozolimie „odmienia słowa na wargach” i doprowadza „ostateczność” do ostateczności. Najprościej zaś mówiąc: przekształca *Krzyk ostateczny* i „ostateczną kwestię” w „bój ostatni”.

⁴⁴ Kiedy przyszło się żegnać Broniewskiemu z jerozolimskimi adresami, zrobił to wierszem „*Ballady i romanse*”, napisanym tuż przed zapowiadany podwójnym plakatem spotkaniem (a może napisanym specjalnie na to spotkanie). Wiersz powstał 8 października 1945 roku, więc zaledwie cztery dni przed „wieczorem poezji” (pewnie już „rozplakatowanym”). Pożegnał się poeta najbardziej rozpoznawalnym incipitem jednego z najkanoniczniejszych wierszy polskiej literatury, tak oczywistym, że niemal przezroczystym, a zarazem tak wyrazistym, że brzmiącym niemal „po broniewskiemu”. Wpisał się autor *Drzewa rozpaczającego* w Mickiewiczowski chiasm „Słuchaj dziewczeczko, ona nie słucha”, w którym przeszło sto dwadzieścia lat wcześniej „spotkał się” świat fantastyczny ze światem rzeczywistym. Jeżeli jednak Mickiewicz w *Romantyczności* na koniec rozbroił nieco chiasm, oddając rację jego pierwszej, metafizycznej części, Broniewski zachował jednolitą dwoistość: dozbroił chiasm i powtórzył w wygłosowym wersie zamykającym jego bliskowschodnią twórczość.

Ruiny języka – budowanie ruin

Ruina od razu osiąga stopień najwyższy. Broniewski nie uprawia buchalterii ani nie zajmuje się statystyką. Wszelkie rachunki zostały unieważnione – przynajmniej tymczasowo – w tytułowym wierszu wojennego tomiku, a zarazem w wierszu otwierającym wojenną opowieść. Być może, gdyby dokończona lub poprowadzona dalej została *Bania z poezją*, w epickim poemacie znalazłoby się miejsce dla relacji sukcesywnie kompletującej katastrofę. Tak się jednak nie stało i – jeżeli wierzyć narratorowi powieści poetyckiej – tak się chyba nie miało albo nie mogło stać. Dwukrotnie ogłoszony na początku zamiar „chcę pisać kronikę, być ścisły” – został natychmiast przekreślony (niczym „czerwonym ołówkiem”) zapowiedzią: „BANIA Z POEZJĄ! – taka śliczna, / że powieść będzie chaotyczna” (PZ II, s. 314). Żaden z wojennych tomików nie stopniuje zniszczeń ani nie opowiada o coraz większym spustoszeniu. Dom, Warszawa, Polska, ojczyzna ulegają całkowitej zagładzie w jednej chwili, w nierozciągniętym kalendarzowo na trzydzieści dni, ale pisanym wielką literą „Wrześniu”.

Przyjęty przez Broniewskiego absolutny rozmiar ruiny mógłby budzić opór. Dwanaście procent zniszczeń „substancji mieszkalnej” – na tyle oszacowano mniej więcej wrześniowe zniszczenia Warszawy – nie upoważniałoby poety do całkowitego spopielenia i pogrzebania miasta razem z jego mieszkańcami. Można by nawet zapytać o jakość doświadczenia zawartego w wojennych lirykach. W dniach największych nalotów, zwłaszcza podczas najbardziej niszczycielskiego – 25 września, poety od dawna nie było w mieście. „Szybkość i totalność zniszczenia” bez trudu mieszczą się

jednak w konwencji nie tylko wrześniowej literatury. Gdyby nawet za krajobraz ruin nie odpowiadała konwencja, upoważniałaby do tego apokaliptyczna poetyka relacji pozostałych w oblężonej stolicy mieszkańców.

Za Jackiem Leociakiem można powiedzieć, że Broniewski buduje krajobraz ruin, przyjmując za podstawę statyczny aspekt doświadczenia, niedostrzegający „radikalnej przemiany” i „gwałtownej metamorfozy w trakcie jej stawania się”, lecz „przemianę już dokonaną, zastygłą w formach monstrualnie odmienionych, obcych, niejako zmutowanych”⁴⁵. Przez wojenny okres „zdeptana na miazgę” już w pierwszym wojennym wierszu, rzeczywistość nie będzie podlegała dalszej degradacji. Statystyka niewiele ma w takiej sytuacji do powiedzenia. Ruina, która jest skandalem poznania, rejestruje przede wszystkim natychmiastowe i niedopuszczalne przekroczenie granicy, poza którą każdy rozmiar „przekracza pojęcie” i „nie mieści się w głowie”. Dlatego też każdy rachunek – bez względu na działanie – od początku zbilansowany będzie na pustkę:

[...]

Co mi tam bogactw szukać – ja nie mam nic oprócz pieśni,
siedem niemieckich granatów mój dom rozwalilo we Wrześniu.

[...]

Co mi tam troski, PZ II, s. 160

– wyliczał Broniewski w jednym z marszowych wierszy. Powtórzony później w *Bani z poezją* rachunek brzmiał jeszcze precyzyjniej:

[...]

A potem – bliżej i konkretniej –
wspominam bomb kruszących świst
i w dwa miesiące później list

⁴⁵ J. LEOCIĄK: *Bombardowania miast jako doświadczenie graniczne. W: Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*. Red. S. BURYŁA, P. RODAK. Kraków 2006. Tutaj zwłaszcza rozdziały: *Szybkość i totalność zniszczenia oraz Moment (makabrycznej) przemiany*, s. 189–198.

Joasi: „Wiesz? Granatów siedem
padło w mój pokój, w komin jeden,
więc dom się skończył. Do widzenia”.
[...]

Bania z poezją, PZ II, s. 315

Nawet pozostawione w wojennej Warszawie szczątki będą służyły wyłącznie identyfikacji nieistniejącego miasta. „Błyskający” w *Zamieci* „Zygmuntowy miecz” ze stojącej na placu Zamkowym kolumny, tak samo jak zamkowe „zgliszcza” z *Mniejsza o to* nie opowiadają o części ocalałej stolicy, ale stanowią krajobraz ruin. Nasłuchiwany w późniejszym wierszu upadek kolumny dotyczy wyłącznie „zgliszcz” i będzie wyłącznie rujnowaniem ruiny. Na tym między innymi zdaje się polegać tragiczność, że stara się po raz kolejny wykroczyć poza skalę już dawno przekroczonej skali.

Wizje zrujnowanych miast przynoszą najwcześniejsze utwory. Po „zdeptaniu na miazgę”, „przez ruiny, przez zgliszcza” siedł już pierwszy z „tułaczy”, tytułowy bohater *Żołnierza polskiego*. Ten wiersz od razu, bo napisany podobno jeszcze we wrześniu 1939 roku, przedstawia swoistą koncepcję „bezdomności”. Przyczyna i skutek mieszają się z sobą. Idący z niewoli żołnierz bez wątpienia wpisuje się w topos żołnierza-tułacza, jednakże nie sposób uznać go za wygnańca ani uchodźcę. Przestrzeń, którą przemierza, to terytorium Polski. „Jesień polska” ponad „obcymi wojskami” w drugim dystychu stanowi czytelny adres. W tym wypadku bezdomność nie wynika z doświadczenia bycia poza domem, ale z bycia w domu, którego nie ma. Wygląda to raczej tak, jakby o statusie domu decydowało poczucie bezdomności żołnierza. Dokładniej mówiąc: przyimek „bez”, oznajmujący brak, dotyczy zarówno mieszkańca, jak i przestrzeni. Żaden obszar, w którym znajdzie się bezdomny żołnierz, nie będzie domem. Zajmowana przestrzeń, we wrześniowym, ale również w emigracyjnych wierszach, nawet jeśli zostanie zidentyfikowana „pozytywnie”, zazwyczaj będzie komentowana i (na swój sposób) kontestowana jako nieojczyzna.

W następnym w tomiku i niewiele od *Żołnierza polskiego* późniejszym „*Synu podbitego narodu...*” kraj wygląda podobnie. Tutaj jednak sprzeczność została wyraźniej wyeksponowana:

Syn podbitego narodu, syn niepodległej pieśni,
o czym i jak mam śpiewać, gdy dom mój – ruiny i zgliszcza?
Jak czołg przetoczył się Wrzesień ziemi ojczystej przez piersi,
[...]

Dumna i piękna Warszawo, chwała twoim ruinom,
chcę zliczyć i ucałować twoje męczeńskie cegły.
[...]

PZ II, s. 183

„Popioły miast i ludzi ogarniają obszary języka”⁴⁶. Dwa inicjalne wersy mieszają znaki: „podbity” spotyka się z „niepodległym”, a „śpiew” – z niemą „ruiną”. Nawet pozytywna zapowiedź i informacja z końca wiersza jest tylko w części pozytywna.

[...]

Łuno wolności ludów, moc w zaciśniętej pięści!
Przeminą dni niedalekie i będzie się świat rówieśnił.
Piszę dłonią bezbronną, groźną, chociaż się nie mści,
syn podbitego narodu, syn niepodległej pieśni.

Tymczasem „syn” pozostanie przecież niemy. Czas teraźniejszy trzeciego wersu wyłączy progresywność przyszłego czasu z wersu drugiego. Będąc śladem nieobecności, pismo stanie się adekwatnym językiem dla „ruin i zgliszczy”, dzięki czemu zapisane zostanie to, co nie mogło zostać wypowiedziane. Sygnatura braku desygnuje ciszę; przejście od mówienia („śpiewu”) do pisania jest bowiem dla pieśniarza mówieniem ciszy lub głoszeniem pisma. W *Bagnecie na broń* jeszcze sporadycznie „popioły miast i ludzi”, i ich śmiertelna nieobecność zaczną już znajdować język w ciszy.

⁴⁶ W. LIĘŻA: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych...*, s. 67.

W pierwszym wojennym tomiku zderzenie ciszy i dźwięku znakomicie organizuje *Mazurek Szopena*. Sprowokowana dźwiękami „melodii sercu znajomej” opowieść rozchodzi się w synestezji. Niepewny status kojącego dźwięku zasypiającej Jerozolimy jest nie tyle do usłyszenia, ile do powąchania. Od dotyku, przez słuch, do powonienia – kończący się dzień delikatnie:

[...]
wieczór otula ogródki,
tchnące snem i legendą,
pełne ciszy biblijnej,
wonejące lawendą
i wonią melodyjne.

[...]
Mazurek Szopena, PZ II, s. 178

Ciszę zakłóca jednak „nagły” dźwięk tytułowego mazurka. Gwałtowność zaopatrzona w wykrzykniki ma za zadanie opowiedzieć o nieprzystawalności „mazurskiego, kujawskiego” Szopena do „jerozolimskiego zaułka”. Tęsknota upomina się o właściwy adres. W tym miejscu Broniewski zdaje się niemal dzielić świat, który trzy wiersze dalej (po *Do poezji i Dwugłosie*) połączy (spotka) w *Żydom polskim*. Na razie jednak melodia traci melodyjność i – jak pismo – staje się „nutą srebrzystą i czystą” – muzyką do zobaczenia:

[...]
– o białej narzeczonej,
– i o koniusze biednym,
– o łące, o zielonej,
wciąż o tym samym, o jednym.

A babka mi to grała
na starym fortepianie
w pokoju, gdzie fotografia
dwóch braci rozstrzelanych.

Bracia w czarnych czamarach
leżą w płockim ogrodzie,
a babka niedawno zmarła
niespodzianie, gdzieś w drodze...

[...]

PZ II, s. 175

Opowieści o tych, którzy musieli zobaczyć, aby uwierzyć, głoszą świadectwo, jak trudno jest zaufać wyłącznie słuchowi. Następujące po wachaniu oglądanie muzyki odciąga od „ciszy sennej” i oznacza wybudzenie, ale prócz tego oznacza sprawdzanie świata. Skądinąd jerozolimską historią niewiernego Tomasza, który musiał dotknąć tego, co zobaczył, uczy, że w sposób bezwarunkowy patrzeniu również niełatwo uwierzyć. Niepewny zmysł zapachu przechodzi w pewniejszy wzrok, ale tylko po to, by w ostatniej strofie zrujnować ciszę (również tę do zobaczenia) dotykiem, to znaczy zmysłem, który jest najbardziej przekonujący i budzi największe zaufanie. Jednakże wraz z utratą partykuły pewność traci wszystko. Bezdomność jest niepewnością, toteż pewność niczego nie przyniesie, a zniesie nawet bezdomność, upewniając, zabierze jeszcze dom, którego nie ma. Toż to pewność katastrofy.

[...]

Za głośno w starym zaułku
pianista smaga ciszę:
po sercach, o, przyjaciółko,
biją nas białe klawisze.

Zmysł węchu w lirykach Broniewskiego pojawia się niezwykle rzadko i ma chyba status najmniej pewnego i najbardziej kruchego zmysłu. Zresztą wcześniej posłużył się nim poeta zaledwie dwukrotnie. Najpierw za jego pomocą zostały zdyskwalifikowane „jaśminem pachnące słowa” delikatnej i fałszywej, gdyż nierewolucyjnej i bezbolesnej, poezji z wiersza rozpoczynającego pierwszą z *Trzech salw*. Później wykorzystał go poeta w zamykającym przedwojenny tomik erotyku *W pociągu*. Inaczej niż w *Poezji* i odwrotnie niż w *Mazurku Szopena*, który zaczyna

się od „otulania”, a kończy „smaganiem” i „biciem”, tuż przed wojennym erotyk uczy delikatności, zastępując spojrzenie zapachem:

Spójrz, rozchodnik i macierzanka
biegną – kto szybciej? –
aby pachnieć nam na przystankach
szczęściem i lipcem.

[...]

Cisza w sercu. Jakże ją łatwo
spłoszyć lub zatruć.
Weź tę chwilę w dłonie, jak światło,
osłoń od wiatru.

W pociągu, PZ II, s. 145

Delikatność będzie jeszcze większa, jeśli pamiętać, że „cisza w sercu” zamyka wyjątkowo hałaśliwie otwarty i krzykliwie zatytułowany zbiór. Zresztą podobna klamra spina następny wojenny tomik. W zespole tekstów ogarniętych w całość tytułowym „okrzykiem i rozkazem” tym dosadniej brzmiał śmiertelny incypit ostatniego wiersza: „Z polskich miast i miasteczek nie słyhać krzyków rozpacz” (*Żydom polskim, PZ II, s. 182*).

Swoista konkurencja słuchania i patrzenia organizuje część tekstów *Drzewa rozpaczającego*. Akustyczność przeradza się w graficzność, a fonem zaciera swą obecność w grafemie. W pierwszej części zbioru, którą opatrzył Broniewski mottem z *Zamieci*, od tematyzującego kreślarską kreskę *Rysunku* (a może już nawet od bezpośrednio poprzedzającego *W górach Libanu*) do *Pejzaży palestyńskich* narrator pozostawia czytelnikowi tylko świat widzialny. Dominującą rolę zaczyna odgrywać obraz, a świat nie do usłyszenia staje się światem do zobaczenia. Kontynuujący *Rysunkową* opowieść wiersz *Po co żyjemy* będzie już wykładnią słuchania obrazów:

[...]

Ja nie, żeby pisać *Sonety*,
nie żeby *Króla Ducha* –

sercem poety
pragnę posłuchać...

Czego? – no, Wisły, no, oczywiście,
kiedy brzoźowe liście,
jeszcze nie bardzo zielone,
jeszcze onieśmiałe,
a już kładą się na ziemię, na wodę,
w białodrzewiu hodując urodę,
i wiem, że przyjdę, zobaczę
i że się na pewno rozplączę,
że takie zielone i młode.

[...]

Po co żyjemy, PZ II, s. 191

Kolejny w szeregu *Middle East* zdeprecjonuje fragmenty krajobrazu: „Sosny tutejsze – nie te, / kwiaty tutejsze – nie tamte” (PZ II, s. 193). Następny, zaopatrzony w tytuł wojennej kroniki filmowej *War Pictorial News*, zwyczajowo i nieproporcjonalnie poprzedzającej skrótowymi i tragicznymi dokumentalnymi migawkami zasadnicze i nieautentyczne, gdyż „pełne głupich awantur”, kinowe widowisko, zabrzmi niemal jak odmowa udziału w świecie do zobaczenia. Umieszczony zaraz po filmowym wiersz *Wieczorem* będzie już rujnującym odsunięciem świata widzialnego:

[...]
że nie pomoże westchnienie
ani przyjaciół grono,
ani czyste spojrzenie
na tę ziemię zieloną,
ani spojrzenie jasne
za siebie, w życie własne,
ani to, że nad drogą
ujrzę gwiazdy okrutne –
[...]

Wieczorem, PZ II, s. 196. Podkr. – MT

To poetyckie znieczulone oślepienie – chociaż w tym wypadku chyba bardziej wyczulone kosmicznym alkoholem – wymusi powrót do porzuconego wcześniej nasłuchiwania. Jednak o ile wcześniej patrzenie kreśliło dźwięk z nadzieją zobaczenia niesłyszalnego, powtórzone nie szuka akustycznego sygnału dla ślepcy, ale definitywnie przekreśla nadzieję jakiegokolwiek języka. Dotyka autentycznej, gdyż nieprzekraczalnej żadną nadzieją, wizją, projekcją, prorocstwem ani transgresją, śmierci:

[...]
i ktoś zawoła z cicha,
tak że ledwo usłyszę,
głos przypomni ojczyznę,
i – cichy – wejść w ciszę,
i w ciemność się prześlizgnę,
i w kamień się zamienię...

Pomoże mi milczenie,
pomogą mi kamienie
grobowe...
O czym ja piszę?!

Wieczorem, PZ II, s. 196

A jednak – czas przyszły nie został przekreślony, lecz przeniesiony przed (pod) kreskę rysującą czas teraźniejszy. Następujący za chwilę mikrocykl *Pejzaże palestyńskie* jest przykładem najstaranniejszego, w zasadzie (bo i dla zasady uczynionego) niepolemicznego, wpisania się w romantyczną tradycję. Czas przyszły przed teraźniejszym znalazł się bliżej przeszłego. „Deptanie śladów” zaznacza się tutaj bardziej i wyraźniej niż kiedykolwiek wcześniej. Oto bowiem Broniewski „cichy – w ciszy” wkracza w cudzysłów, dochodzi do momentu, kiedy patrzy i słucha nie swoim uchem i okiem, żeby w podobny sposób dać świadectwo tego, czego nie można doświadczyć.

„Wejść”, „prześlizgnę”, „zamienię” – a wszystko zaopatrzone w zaimki przekierowujący (przekształcający) czasownik w stronę zwrotną, jak w Neugerowskiej „zapatrzonej i niewidomej” analizie *Kalamburów*, gdzie „wszystko »wraca« do punktu wyjścia”.

„Wszystko”, żeby cudzysłowem najprościej powiedzieć o własnej niemożności mówienia, lub innymi słowy: „wszystko”, żeby powiedzieć: nic.

Można by z powodzeniem powołać się w tym miejscu na Barthesowską figurę „re-cytacji”. Zwłaszcza w postaci, w jakiej skorzystał z niej w analizie cudzysłowu „*Opowiadań oświęcimskich*” Michał Kłosiński:

W tym punkcie re-cytator łączy doświadczenie nadawcy, które odtwarza i interpretuje, z doświadczeniem odbiorcy tekstu re-cytowanego. Nigdy nie może znaleźć się poza tekstem, który recytuje, ani w tym tekście. Re-cytator stoi na granicy mówienia do tekstu i słuchania tego, co ów wypowiadany jego słowami cudzy tekst odpowiada.

Broniewski jest świadomy tego, że czyta tekst umarłej, a zarazem, że go recytuje⁴⁷.

Zauważona przez Kłosińskiego retoryczna konstrukcja drugiej strofy: „Ja nie byłem wcale w Oświęcimiu, / ale Oświęcim umiem na pamięć”, przy niewielkiej parafrazie mogłaby z powodzeniem obsłużyć „doświadczenie” i „świadczanie” o śmiertelnie opustoszałej i zburzonej Warszawie. Poświęcony powtórnie utraconej żonie, wiersz został nadpisany, a dokładniej: nadpowiedziany, na tekście wspomnieniowych opowiadań Marii Zarębińskiej. Wiersz bowiem powstał nad słowem, które zostało napisane, czyli językiem, którego istotę określa nieobecność – „»śmierć« czy też możliwość »śmierci« adresata wpisana w strukturę znamienia”⁴⁸. Świadectwo, jakie daje język, pokrywa się z doświadczeniem, jakiego udziela. „Słowo” ma postać „upiora” (*Listopady*, PZ II, s. 24; „*Nienawidzę wilka...*”, PZ III, s. 167). Wszystko zamyka się w języku. Broniewski nie opo-

⁴⁷ M. KŁOSIŃSKI: *Broniewski w sferze symulacji*. W: *Broniewski...*, s. 32. Zob. R. BARTHES: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997, s. 76–77.

⁴⁸ J. DERRIDA: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. Przeł. J. MARGAŃSKI. W: J. DERRIDA: *Marginesy filozofii*. Warszawa 2002, s. 385; „To, co dotyczy odbiorcy, dotyczy również – na mocy tych samych racji – nadawcy czy wytwórcy”. *Ibidem*, s. 386.

wiada o Oświęcimiu, ale opowiada „opowiadania”. Mówiąc dosadniej: Broniewski uobecnia nieobecność, a mówiąc prościej: jest pieśniarzem, który stara się wyśpiewać pismo, i czytelnikiem, który pragnie je usłyszeć. Za *Pejzażami palestyńskimi*, a dokładniej – za drugim wierszem zamkniętego w *Drzewie rozpaczającym* mikrocyklu, można by powiedzieć, że przejście od pisania do mówienia jest próbą (zgodzę się z Kłosińskim, że symulowaną) „ocalenia wielkości ruinom”.

Koniec części tekstów zorganizowanych wokół słuchania i patrzenia zaznaczony został bardzo wyraźnie. Ostatni z *Pejzaży palestyńskich*, domykający już na poziomie tytułu: *Zachód nad Morzem Martwym*, zapowiedział zmianę rytmu marszowego kroku:

[...]

– Wędrowcze, nie czas nam błdzić
wśród niebios i dziejów mroku:
idziemy karać i sądzić,
przyśpieszmy kroku.

PZ II, s. 199

Następujący zaraz potem pierwszy z wierszy „mściwy”: *Monte Cassino*, zaczął gwałtownie „rąbać”, „ekspłodować”, „huczeć”, „chrzęścić” i „trzeszczeć”. Życie natychmiast się uakustyczyło i „przyśpieszenie kroku” otrzymało nową jakość.

Podobny szereg, chociaż niezamknięty tak wyrazistym akordem jak poprzedni, znaleźć można również w drugiej części *Drzewa rozpaczającego*, opatrzonego mottem z Louisa Aragona: „Mówcie wciąż o miłości, gdyż reszta jest zbrodnią”. Postulowane, a zarazem deklarowane w nim „mówienie o miłości” zostało zrealizowane tylko częściowo. Otwierający „mówienie o miłości” *Przyptyw* natychmiast demaskuje mówiącego, ponieważ inicjuje opowieść o spotkaniu lub – mówiąc inaczej – jest obietnicą spotkania, które się zdarzyło. Pierwszy wers (a w zasadzie dwa początkowe wersy) ponownie korzysta z chiazmu:

21.8.43

~~Przytę~~

Odo at drug, cene otwone,
 od stoa nymyngi odgity.
 Talc spenionie suns pier more,
 to pyztyze, mta, to przytę!
 Istotie kóneta, jak na górze
 konary, mótos i pólki,
~~przez ten krwawy świat...~~
 pólki, cene smutkow granice,
 a istotie, mta, to przytę!
 Procho Hągete, Mota o mótos,
 tenc apale i jenne
 Ono spenionie na wysokości
 radzie, a nta pi o tenc.
 Tej nocy kóneta pónet wazneta,
 mer nebme more kóneta,
 fale do tenc nta, górze,
 jak góna mótos denc.
 Dec nta, nie byto i mótos
 tenc nta, mótos na oje.
 Mota o mótos. Nie na póneta
 i me chę i cenci me ije.
 Nieko nica nta, mótos ije nta
 o góna spenionie nta.
 O, nta mi amce mótos ije nta.
 fenc mótos, mótos nta
 fale góna, fale mótos,
 jak mótos, mótos na tenc.
 Mota o mótos, o mótos mótos
 góna, denc i mótos

Fot. 11. W redakcji pierwszej, zamasyżcie i dosłownie przekreślonej przez
 Pojawił się i został poddany dalszej

[illegible]

Broniewskiego, inicjalnego chiazmu (w zasadzie chiazmów) nie było [...].
obróbce dopiero w drugiej redakcji tekstu

W morze spienione, w szumiące morze
gwiazdy spadały i nikły.
[...]

PZ II, s. 210⁴⁹

Retoryczna demonstracja punktu, w którym doszło do spotkania, nie obiecuje zbliżenia, lecz wyznacza początek rozejścia. Opowieść natychmiast zostaje rozkołysana i od początku będzie niestabilna. W chiasmie tytułowy przypływ zderza się z odpływem. Zarazem jest to już pierwsza opowieść o spotkaniu i rozstaniu „widzialnego” ze „słyszalnym” oraz horyzontalnego z wertykalnym. „Morze” do zobaczenia („spienione”) przechodzi czy przesuwają się w „morze” do usłyszenia („szumiące”), w którym niknie („spada”) widzialne niebo. Zmysł słuchu nie zostaje przywołany po to, aby uzupełnić obserwację o niedostępne szczegóły, ale po to, aby zastąpić czy wyłączyć wcześniejszy wzrok. Dwa kolejne po *Przypływie* wiersze również utrzymują niestabilne rozkołysanie inicjalnym chiasmem. W *Śnie* pojawi się on dopiero w drugim wersie:

Lampę zgasilem. Znowu zapalam.
Noce bezsenne, wietrzne są dnie.
[...]

PZ II, s. 212

A w następującym po nim *Warum* nie tyle chiasmem, ile jego echem zabrzmi początkowe pół strofy:

Miła, ja nie mam słów,
a miałem dość ich.
[...]

PZ II, s. 214

⁴⁹ W redakcji pierwszej, zamasyżście i dosłownie przekreślonej przez Broniewskiego, inicjalnego chiazmu (w zasadzie chiasmów) w ogóle nie było (W. BRONIEWSKI: *Przypływ*. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka IX, k. 25.). Pojawił się i został poddany dalszej obróbce dopiero w drugiej redakcji tekstu. Podobnie figura zostanie starannie wypracowana dopiero w późniejszej redakcji drugiego w kolejności *Snu*. Zob. także F. LICHODZIEJEWSKA: *Komentarz*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 639 i 643.

Jednakże owe pół strofy trzeciego wiersza to zaledwie jedenaście sylab wobec dziesięciozgłoskowych inicjalnych wersów dwóch poprzedników, a zarazem cztery skromne strofy wobec siedmiu strof *Snu* i jedenastu rozpoczynającego całą opowieść *Przypływu*. Utrata „słów”, o której mówi wprost najkrótszy z trzech wierszy, staje się widoczna i słyszalna nawet na poziomie prostej i zupełnie niepoetyckiej statystyki.

Zestawienie widzialnego z nieprzystawalnym słyszalnym ma jednak nieco inny charakter niż w synestezyjnym *Mazurku Szopena* czy w szeregu wierszy o ruinach „zwalonego domu”. Decyduje o nim nie tyle konkurencja czy konfrontacja, ile nieudane spotkanie. Najwyrazistszą wykładnię znaleźć można w bajkowym *Czarnoksiężstwie*, opowiadającym o fatalnej schadzce „lirycznego czarnoksiężnika” z plastyczną czarodziejką. Wypowiedziane na początku wiersza zaklęcie wywołało (z całym akustycznym, magicznym i fotograficznym ciężarem frazeologizmu) obraz ukochanej:

Spragniony magicznych pokus,
liryczny czarnoksiężnik,
wołałem „Hokus-pokus”
do ciebie głosem potężnym.

Przyszłaś wiosenną burzą
i tęczy cię pas otoczył,
a tego było za dużo
dla moich oczu.

I zamieniłaś się w kwiaty,
w ptaki, obłoki, drzewa,
i mnie, i całemu światu
kazałaś śpiewać.

[...]

Czarnoksiężstwo, PZ II, s. 238

Po trzeciej strofie okazało się jednak, że zaklęciem wywołane zostało inne zaklęcie, na którego skutek „zaczarowany czarownik” stracił swe magiczne zdolności. Poeta niczym Pigmalion zakochał się w wywoła-

nym przez siebie obrazie, jednak inaczej niż w historii cypryjskiego króla, dzieło powstało niejako na podobieństwo kreatora – to znaczy jak odbicie podobne i jak odbicie odwrócone (homonimicznie: „tak samo”, i skandalicznie: „zupełnie inaczej”). Skuteczność zaklęcia okazała się pułapką – wywołany obraz sam zaklina, tyle że jego efektem stało się wyobrażenie głosu. Niby „wszystko »wraca« do punktu wyjścia”, ale tak naprawdę „wszystko” się rozchodzi. Wywoływanie i wyobrażanie posługiwały się będą podobnym mechanizmem, a jednocześnie doprowadzą do przeciwnych zamierzeniu efektów. Spotkanie ze swym odbiciem, jak odbite w pustce echo własnego głosu, nie tylko zaprzecza spotkaniu, ale dodatkowo podkreśla (potwierdza) samotność.

Liryka zwrotu do adresata, w jakiej sformułowana została przeważająca część wierszy (co przy erotyce nie jest niczym szczególnym), ustanowiła korespondencyjny charakter relacji. Tylko po to wszakże, aby od początku ową relację kwestionować. Wiele spośród swych lirycznych zwrotów do adresatki zaopatrzył Broniewski również w adres zwrotny. Przede wszystkim są to charakterystyczne dla funkcji fatycznej formuły, których zadanie polega na utrzymaniu kontaktu. Czasami jest to usiłująca zainicjować dialog fraza, rozpoczynająca się od czasownika „powiedz” (*Malaria, Wiersz przeciwjesienny, Na odjezdne*), częściej włączone w tok wiersza pytanie (*Wiersz ostatni, Wycieczka malarska, Cyganka, O kalifie, Na odjezdne, „Com miał od ciebie?”*), a w kilku wypadkach zamykający cały wiersz pytańnik – tak się stało w *Czarnoksiężstwie, Mojemu sercu w Palestynie, Kalinie, Na odjezdne*. Tak sformułowane „mówienie o miłości” będzie mogło zrealizować się tylko częściowo, ponieważ liryczny monolog faktycznie stał się niezrealizowanym dialogiem.

W *Przypływie*, otwierającym drugą część *Drzewa rozpaczającego*, udało się Broniewskiemu ogarnąć akustyczno-ontologiczny problem swoistej liryki braku adresata ponurym kalamburowym rymem „głuchoniema – nie ma”.

[...]

Słowa miłości, słowa rozpacz
zdławiła noc głuchoniema.

Kochać – to znaczy: dotknąć, zobaczyć,
a ciebie nie ma... nie ma...

[...]

PZ II, s. 211

Pismo i pisanie nie straciły mimo wszystko „znamienia” nieobecności. O ile jednak we wcześniejszej części pisanie pojawiało się w miejscu, w którym niemożliwa okazywała się pieśń, o tyle w części drugiej (a poniekąd również w najkrótszej trzeciej) pisanie wierszy stało się znakiem zerwanej rozmowy.

[...]

Nie dbam, co pisze Freud na ten temat.
Co mi tam prawdy znane od lat.
Serce mnie boli. Piszę poemat.
Ciebie nie będzie. Ciebie już nie ma.
Został alkohol, chamsin i wiatr.

[...]

Sen, PZ II, s. 213

Zastosowany po raz pierwszy w *Śnie* (zatem niemal na samym początku cyklu) rym „poemat – nie ma” czytelnym echem kontynuuje ponury akustyczno-ontologiczny rym z *Przyptywu* i powróci w zbiorze jeszcze trzykrotnie. Siedem wierszy dalej, w *Liście bez adresu* podwójnym chiasmem „przekreślił” astrologiczno-liryczną strofę, w której jak w *Przyptywie* „zniknęły gwiazdy” ułożone w zodiakalny znak, a sam „poemat” urwał wielokropkiem. W następnej strofie obarczone trybem warunkowym i zminiaturyzowane do „airgraphu” pisanie dosłownie pozbawione zostało adresu:

[...]

nie ma Skorpiona,
ciebie już nie ma,
wszystko skończone,
skończony poemat...

Pisałbym co dzień w airgraphie:
„Dzień dobry”, „Dobranoc, miła”,
ale airgraph nie trafi,
jak miłość nie trafiła.

List bez adresu, PZ II, s. 221

Po raz trzeci rym zabrzmiał jeszcze w *Wierszu ostatnim*:

[...]

Cóż mam od życia? – troskę i pieśń
(ciebie już nie ma).
Muszę im ufać, muszę je nieść,
pisać poemat.

[...]

PZ II, s. 228

Ostatni raz wykorzystał go w rzeczywistości ostatnim, bo zamykającym całe *Drzewo rozpaczające*, metapoetyckim rozliczeniu *Ja i wiersze*:

[...]

Więc piszę, kosmiczny turysta,
ilustrator chwil, których nie ma,
oblędny „pamiętnik artysty”,
zagryzmołony poemat.

[...]

PZ II, s. 257

„Znamię” nieobecności („»śmierci« czy możliwości »śmierci« adresata”) stało się oznaką osamotnienia. Pisanie, które w porządku komunikacyjnym rozdziela i odsuwa w czasie momenty nadawania i odbierania komunikatu, tutaj wyraźnie zdystansowało respondentkę. Stało się „znamieniem” jedyne go możliwego sposobu nawiązania kontaktu (może nawet złudzeniem kontaktu) z kimś, kto nie może lub nie chce podjąć jednoczesnej (inna nie jest możliwa) roz-

mowy. A mówiąc prościej, chociaż bardziej metaforycznie: „znamie” pisma stało się bliźną po nieprzeprowadzonej rozmowie⁵⁰.

Cisza jest ruiną języka. Dla pieśniarza język pozbawiony głosu zaczyna tracić wiarygodność, a nieakustyczne pismo staje się znakiem nieobecności właśnie z tej przyczyny, że jest śladem nie rezygnacji, lecz niemożliwości mówienia. Dlatego „syn podbitego narodu”, który nie ma „o czym i jak śpiewać”, nie ma również wątpliwości, że pisanie to jedyny sposób opowiadania o ruinach, ponieważ samo jest ruiną języka. Ale to nie jedyny przypadek. W jednym młodzieńczym i drugim niewiele starszym, bo przeddebiutancim wierszu nieobecność znaczył również szereg „ciszę – piszę”⁵¹. Dopiero jednakże w *Drzewie rozpaczającym* ten synestezyjny rym „ciszę – piszę” zacznie obsługiwać najpierw śmiertelną nieobecność „popiołów miast i ludzi” z części pierwszej:

Dobrzy ludzie, daremnie piszę,
niczym sercu nie umiem pomóc.
Przywołajcie libańską ciszę
na pomoc.

[...]

W górach Libanu, PZ II, s. 189

– a później, w drugiej części, zamknie usta uczestnikowi niemożliwego dialogu:

[...]
Chyba już nic nie napiszę.
W ogromną i groźną ciszę
schodzę powoli.

[...]

Zielony wiersz, PZ II, s. 241

⁵⁰ Zob. A. NAWARECKI: *Dusza wcielona w litery. O Mickiewiczowskim poszukiwaniu „znamion” literatury rzymskiej*. W: *Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza*. Red. A. NAWARECKI, B. MYTYCH-FORAJTER. Katowice 2006, s. 132–134.

⁵¹ W obu wypadkach rzecz dotyczy niepublikowanych metaepistolograficznych wierszy: „Noc... przy ognisku piszę” (PZ I, s. 103) oraz *Mój list do Bronisława Kencboka* (PZ I, s. 190).

Pieśniarz sięgający po pióro lub ołówek byłby w takiej sytuacji podpowiadana przez Ligęzę „sprzecznością, gdyż przemawia to, co mówić nie może”⁵². Milczenie jest jednak cieniem języka. W monumentalnej *Balladzie o placu Teatralnym* milczenie jest nawet językiem cienia. Zawieszenie mowy, chociaż stanowi znamię kryzysu języka, może być dzięki temu „milczeniem – tą mową serdeczną, tajemną” (*Kasztan*, PZ II, s. 155), to znaczy spotkaniem dwóch języków do tego stopnia podobnych, że nie mają sobie nic do powiedzenia. Pismo, nie tylko w poezji Broniewskiego, nie jest jednak śladem spotkania, a cisza, chociaż nieraz łudzaco do milczenia podobna, nie ma nikogo ani niczego, co zdolne byłoby ją powtórzyć. Bodajże właśnie niepowtarzalność (niewtórowalność) stanowi o jej istocie. Milczenie jedynie zawiesza kontakt – cisza zrywa go bezpowrotnie.

Po co zatem potrzebna komukolwiek cisza? Otóż właśnie po nic. Swą nielogicznością gwałci nie tylko *logos*, ale również pierwotne *logeo*; zdolna wyrazić się jedynie w oksymoronie istnienia, jest podstawowym budulcem ruiny.

⁵² W. LIGĘZA: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych...*, s. 67.

Część piąta

„I mgła na placu Teatralnym”



Krótka lekcja genezy

Książka bez cienia jest nonsensem i nie zasługuje nawet na otwarcie.

L. Aragon

I powróćmy raz jeszcze na plac Teatralny, który w chiazmatycznej kombinacji przeżytego i napisanego (z wszelkimi wątpliwościami dotyczącymi aspektu dokonanego), mógłby odegrać rolę szczególnie ważną. Spora część krytyki dopatrywała się przecież w poezji mniej lub bardziej dokładnego adresu historycznego i prawdziwych zdarzeń. Postrzegano *Balladę o placu Teatralnym* jako utwór będący „etapem przewartościowań, ujętych nie jako stan, lecz proces”¹. Upatrywano w niej rzeczywistego miejsca, w którym autentyczny Broniewski w konkretnym czasie doświadcza „przeżycia zobiektywizowanego najpełniej”². Powiedzmy jeszcze: „przeżycia” stanowiącego efekt przecięcia (zetknięcia) historii i polityki. Dla Andrzeja Stawara zatem

plac będący terenem tylu wydarzeń historycznych, masakr, począwszy od 1905 r., nasuwa wspomnienie rzezi, dawnych i niedawnych zdrad³,

¹ A.K. WAŚKIEWICZ: *Poezja Władysława Broniewskiego*. Gdańsk 1994, s. 32. Zob. także: A. STAWAR: *Władysław Broniewski*. [Wstęp]. W: W. BRONIEWSKI: *Lider*. Wańse 1934. Przedruk fragmentu w: F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*. Warszawa 1973, s. 157–158.

² R. MATUSZEWSKI: *Elementy tragizmu w poezji Władysława Broniewskiego*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. JANION. Warszawa 1976, s. 143.

³ A. STAWAR: *Władysław Broniewski...*, s. 157.

według Sandauera

Pomysł *Ballady* zrodził się [...] w chwili, gdy na komunistyczną manifestację, w której poeta brał udział, padły strzały⁴,

zdaniem Lichodziejewskiej:

Geneza *Ballady o placu Teatralnym* wiąże się z wydarzeniami, których świadkiem był Broniewski w czasie jednego z takich pochodów⁵.

A dla Bujnickiego

temat *Ballady* (podobnie jak wielu innych utworów Broniewskiego) ma punkt odniesienia w zdarzeniach konkretnych: krwawych demonstracjach na placu Teatralnym w latach dwudziestych⁶.

Przy czym trzeba zaznaczyć, że Bujnicki jako jedyny nie przecenia poszukiwania inspiracji w udokumentowanych faktach.

Broniewskiego – twierdzi badacz – nie interesuje kronika zdarzeń przeszłości, lecz zawarte w niej wartości, dążenia i idee. W tym też znaczeniu historia zostaje ujęta w ramy dramatu⁷.

Rzecz jest o tyle intrygująca, że energia krytyków szukających wyraźnego zakotwiczenia wiersza w autentycznym wydarzeniu czy wydarzeniach dotyczy jednego z najstarannie wyposażonych w nierealizację utworów i jednego z najgłębiej zanurzonych w świecie fantastycznym. Po części tłumaczy się to ciekawością czy naukową dociekliwością, która niejednokrotnie wzmacnia opór zasłony, skry-

⁴ A. SANDAUER: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*. W: IDEM: *Pisma zebrane*. T. 1. Warszawa 1985, s. 182.

⁵ F. LICHODZIEJEWSKA: *Komentarz*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane*. Wydanie krytyczne. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 2. Płock–Toruń 1997, s. 508.

⁶ T. BUJNICKI: *Wiersze Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1992, s. 63–64.

⁷ Ibidem, s. 67.

wającej przedmiot zainteresowania. Ale w niemałej części przyczyną jest retoryczna swada badaczy, angażujących się w swoistą deszyfrację tekstu, która ma go przywrócić rzeczywistości, a w efekcie nadających sporej części krytycznych opracowań charakter polemiki z *Balladą...* Najpierw Sandauer, a potem również Grzegorz Lasota użyli argumentu, z którym trudno toczyć jakiekolwiek spory – powołali się na prywatną rozmowę z samym Broniewskim. W pewnym sensie pozwoliło to potwierdzić czy uwiarygodnić faktograficzne szczegóły. Przede wszystkim jednak pozwoliło odfantazjować fantazję, przyciągnąć tekst do świata rzeczywistego, a mówiąc bardziej precyzyjnie: zdemaskować go i zdjąć zeń romantyczny kostium, a tekstowej postaci bohatera czy pozatekstowej roli autora nadać nieliterackie ciało. Stąd rzeczywistość – w imieniu jakiegokolwiek epitetu ją rozumieć – znalazłaby swą startą wierszem powierzchnię. Tylko że tak skonstruowana refleksja powinna sprowokować niewłaściwie postawione pytanie: to po co komu ten wiersz?

Nie sposób nie zauważyć, a zatem i nie zgodzić się z wątpliwością Bujnickiego, jaką opatrzył dotychczasowy stan badań.

Balladę o placu Teatralnym nazwał Artur Sandauer „najbardziej zagadkowym utworem Broniewskiego”. Inni krytycy zaliczali ją do najwybitniejszych tekstów poety, o przemyślanej i konsekwentnej budowie oraz głębokiej refleksji historiozoficznej. Jednakże tak sformułowanym opiniom nie odpowiadają efekty interpretacyjne. Są raczej ubogie⁸.

Niedługo potem Bujnicki odnotuje jeszcze wyraźniejszą uwagę: „[...] poznanie genezy nie objaśnia skomplikowanej koncepcji utworu. Co najwyżej wskazuje na inspirujące ją okoliczności”. Swoje zadanie potraktował badacz „zupełnie inaczej”. Wiersz nie jest anektowany przez rzeczywistość, ale „konkretu wtapiają się w fantastyczną i tajemniczą strukturę balladowego świata”⁹. I jest w tym na pewno słusność ratowania wiersza przed genetycznym uproszczeniem,

⁸ Ibidem, s. 62.

⁹ Ibidem, s. 63.

a zarazem sprowadzeniem do roli poetyckiej publicystyki. W końcu, jak mówił Broniewski, „wiersz – to nie jest In-Pre-Kor”.

Geneza utworu nie musi być jednak uproszczeniem lektury. Jest w niej coś z pułapki, która wciąga kolejnych badaczy, ale jest w niej również komplikacja, która tłumaczy (nie wyjaśnia) skomplikowaną postać balladowej opowieści. Żeby ową komplikację zauważyć, trzeba zgodzić się na kilka błędów, a być może nawet dać się wciągnąć w pułapkę.

Powołując się na informację uzyskaną bezpośrednio od autora, Artur Sandauer ustalił datę zdarzenia, które zainspirowało poetę do napisania ballady, na rok 1927. Nie wiadomo i pewnie nigdy nie będzie wiadomo, o co dokładnie pytał krytyk Broniewskiego. Wiadomo jednak, że data jest ewidentną pomyłką. Z dyscyplinującego listu Sokorskiego, zawieszającego autora *Ballady...* w prawach członka Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej za nieobecność w pochodzie, wiadomo, że Broniewski w 1927 roku w pierwszomajowej manifestacji na placu Teatralnym nie uczestniczył. Na dodatek nie odnotowano wówczas żadnych wyjątkowo gwałtownych zamieszek¹⁰.

Grzegorz Lasota, również powołujący się na rozmowę z autorem, zaproponował jako czas wydarzeń, które „zrodziły pomysł” *Bal-lady...*, datę o rok wcześniejszą. Ten termin byłby o tyle bardziej prawdopodobny, że 1 maja 1926 roku w istocie doszło do gwałtownych starć.

¹⁰ Feliksa Lichodziejewska w przypisie do fragmentu artykułu Sandauera zamieszczonym w redagowanej przez siebie książce zwróciła uwagę na nieścisłość udzielonej przez Broniewskiego konsultacji. Rzecz dotyczyła „tzw. BBS: [...] pogardliwej nazwy PPS – dawnej frakcji rewolucyjnej, powstałej w październiku 1928 r. [...]”. Mówienie o BBS w r. 1927 jest nieścisłością”. Władysław Broniewski. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1966, s. 366. W obszernym sprawozdaniu „Robotnika” z obchodów pierwszomajowych „Wiec pierwszomajowy na placu Teatralnym zaczął się dokładnie o godz. 10 m. 30. Wobec niepogody, aby nie trzymać tysięcy robotników pod deszczem, organizatorzy postanowili przemówienia skrócić”. Gazeta informowała również, że „maleńka grupka komunistów [...] na Nowym Świecie, koło ulicy Chmielnej, stała się przedmiotem ataku najpierw młodzieży faszystowskiej, a później policji. [...] kilkanaście osób zostało poturbowanych przez policję i opatrzonych przez pogotowie”. *Obchód 1-go Maja w Warszawie*. „Robotnik” 1927, nr 119, s. 1.

W tym miejscu potrzebna jest jednak dygresja, która wytłumaczy jeden ze wstydliwych epizodów polskiej lewicy, niechętnie eksponowanych w opracowaniach historii „zjednoczonego” po wojnie we „wspólnej” partii ruchu robotniczego. Plac Teatralny był miejscem tradycyjnych obchodów pierwszomajowych przygotowywanych przez PPS i zbliżone poglądowo partie lub związki. Działo się to dla upamiętnienia „masakry na placu Teatralnym”, do której doszło 1 listopada 1905 roku. Z tego samego powodu punktem zbornym demonstracji komunistycznych był leżący nieopodal plac Bankowy. Wyruszający stamtąd komuniści starali się odtworzyć część pochodu z 1905 roku i przejść ulicą Senatorską na plac Teatralny, gdzie przyłączyliby się do manifestacji organizowanej przez socjalistów. Problem wynikał jednak z faktu, że zgromadzenia PPS-u miały charakter legalny i odbywały się po otrzymaniu zgody właściwych władz. Wiece komunistów, które firmowała nielegalna Komunistyczna Partia Polski, zwyczajowo tej zgody nie otrzymywały i były rozpędzane przez policję. Do najpoważniejszych starć dochodziło jednak nie ze stróżami porządku, lecz w wyniku konfrontacji z bojówkami socjalistów, to znaczy uzbrojonej milicji odpowiedzialnej za bezpieczeństwo pochodu. Z tego powodu starano się nie dopuszczać do połączenia, które zdelegalizowałoby socjalistyczną manifestację. Zdarzało się jednak, że do prowokowanych obustronnie starć dochodziło „spontanicznie”, bez motywacji utrzymania porządku.

1 maja 1926 roku starcia zdarzyły się w różnych miejscach. Najpierw bojówka (najprawdopodobniej PPS-owska) zaatakowała konkurencyjny pochód po praskiej stronie przed mostem Kierbedzia, a dokładniej – przed kościołem św. Floriana. Później policja konna rozpędziła manifestację na placu Bankowym. Jeszcze później doszło do przepychanek na ulicy Nowosenatorskiej (obecnie Moliera); potem – do strzelaniny na rogu ulicy Miodowej i Krakowskiego Przedmieścia. Ostatni z epizodów zakończył się pacyfikującą szarżą policji konnej. Po raz ostatni rozruchy odnotowano na Nowym Świecie. Tutaj również, po strzelaninie, do jakiej doszło między grupkami demonstrantów, interweniowała policja.

Według prasowych doniesień z tego dnia, działania zaczepne podejmowały obie strony. Efektem zamieszek było trzech lub czterech zabitych oraz kilkudziesięciu lżej i ciężiej rannych. Jednakże pomimo bardzo niespokojnego dnia plac Teatralny, nawet jeśli włączyć w jego przestrzeń ulicę Nowosenatorską, nie był wówczas sceną, na której rozegrały się najburzliwsze wydarzenia¹¹.

Rok wcześniej do rozruchów doszło tylko na placu Bankowym, kiedy ruszająca pochodem w stronę placu Teatralnego manifestacja komunistyczna została zaatakowana i rozpędzona przez policję konną. Odbywający się w tym samym czasie za zgodą komisarza Jana Jarmułowicza pod Teatrem Wielkim wiec PPS-u, podobnie jak wiec Bundu, miał stosunkowo spokojny przebieg.

Jak widać, dokładne datowanie zajęć na podstawie wspomnień czy informacji prasowych byłoby dość kłopotliwe. Nie inaczej wówczas, gdy zawierzyć krytykom i bezpośrednim informacjom Broniewskiego. Dosłowne potraktowanie datującego trzy kolejne manifestacje dwuwiersu

[...]

W dwudziestym czwartym, piątym, szóstym
ja byłem w tłumie, wśród masakry:

[...]

PZ II, s. 77

wymagałoby albo wyjścia w któreś z miejsc poza placem Teatralnym, to znaczy tam, gdzie w konkretnym roku doszło do pierwszomajowych zamieszek, albo znalezienia innego niż dosłowność porządku. Zresztą podobnych kłopotów nastęrczałaby również próba doprecyzowania słowa „masakra”. Zerknięcie do wcześniejszych redakcji wiersza w żadnym wypadku nie ułatwiłoby sprawy, ponieważ „mgła na placu Teatralnym” w dwóch pierwszych wersjach była doprecyzowana datującym epitetem jako „marcowa”, a rok w przytoczonym cytacie występował nie w wyliczeniu, ale pojedynczo: najpierw

¹¹ Zob. np. w.: *Starcie komunistów z socjalistami*. „Kurier Poznański” 1926, nr 199 [1 maja 1926, wydanie wieczorne], s. 1.

„dwudziesty czwarty”, później „dwudziesty szósty”, aż na koniec został ustalony trzyletnim porządkiem¹².

Po opublikowaniu w 1964 roku przez pierwszą żonę Broniewskiego wspomnieniowych *Dziesięciu serc czerwonych*, gdzie wydarzenia uzyskały konkretną i udokumentowaną „listem Władka” datę – dzień 1 maja 1928 roku, sprawa „podstawy głębokiej refleksji” w zasadzie była już wyjaśniona¹³. Ostatecznie datę ustaliła jednak Lichodziejewska, drukując w swojej *Monografii bibliograficznej* fragment wspomnianego przez Janinę Broniewską listu.

[Jasieńko najdroższa!]

Piszę ten list pod wrażeniem [K]krwawej masakry, w jakiej znalazłem się dziś na placu Teatralnym. Byłem tam w czasie, gdy milicja PPS (czy też jakaś pokrewna instytucja?) strzelała w tłum. Strzały padły od ulicy Nowosenatorskiej i powstała nieopisana panika. Ludzie tratowali się, deptali, zabijali – pędząc na oślep. Kilku zabitych, kilkudziesięciu rannych. Ja szczęśliwie uniknąłem tłoku, bo byłem w środku placu, gdzie było dość luźno, tak że łatwo mi było wydostać się na Bielańską. Wstąpiłem do mamy i wróciłem na plac. Pochód pepeesowski już szedł stamtąd, a na placu zbierano trupy i rannych. Widziałem pod filarami teatru dwa trupy, jakichś młodych

¹² Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka VI, k. 9–23; por. F. LICHODZIEJEWSKA: *Komentarz*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 508–522.

¹³ J. BRONIEWSKA: *Dziesięć serc czerwonych*. Warszawa 1964, s. 195–197. Broniewska wyłącznie streszcza list z 1 maja 1928 roku, ale robi to w sposób odbiegający od oryginału. Miało to na celu korektę kłopotliwego epizodu z historii ruchu robotniczego i obciążenie odpowiedzialnością za strzelaninę policji, a nie uczestników manifestacji: „Wracał na ten plac kilkakrotnie, gdy zbierano już rannych, i pomordowanych nie tylko kulami państwowej policji, bo zagnatwane, tragiczne były dzieje tych lat, kiedy i zdrada i prowokacja wciskała się także w szeregi manifestacji robotniczych”. Jeszcze mniej wiarygodne są wspomnienia o rozpoczęciu pisania *Ballady o placu Teatralnym* „bezpośrednio u Matki, jakże blisko tego strasznego pobjojowskiego”, i lekturze „wersji przepisanej starannie atramentem” po powrocie Janiny do domu. Faktycznie pracę nad tekstem rozpoczął Broniewski dopiero dwa lata później, a najwcześniejsza redakcja całości (ołówkowa) powstała dopiero w styczniu 1931 roku. *Ballada o placu Teatralnym* powstawała jedenaście miesięcy i była jednym z najstarszanniej opracowanych tekstów.

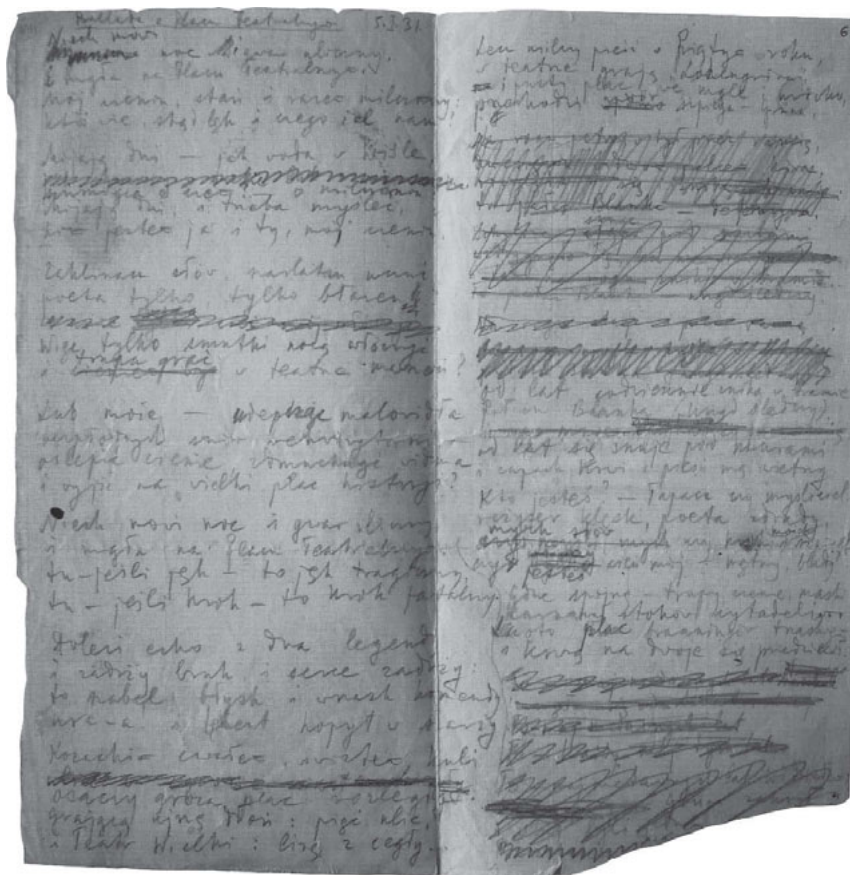
Noe. Mgita ee idhem Teetbalaygo.
Iwechodmii, staa, i rarem wilemny.
Tu - peili kook - to kook fatelany.
ta - peeli jsh - to jsh wangicany.

Marxova noc i msta, ksiluencie.
Pocetok na, viac mi, one kianie:
gdie vidna ladie, moze nienie,
gdie ~~hadie~~ ^{milny} presu, tan ^{moze} ~~tyto~~ kameni

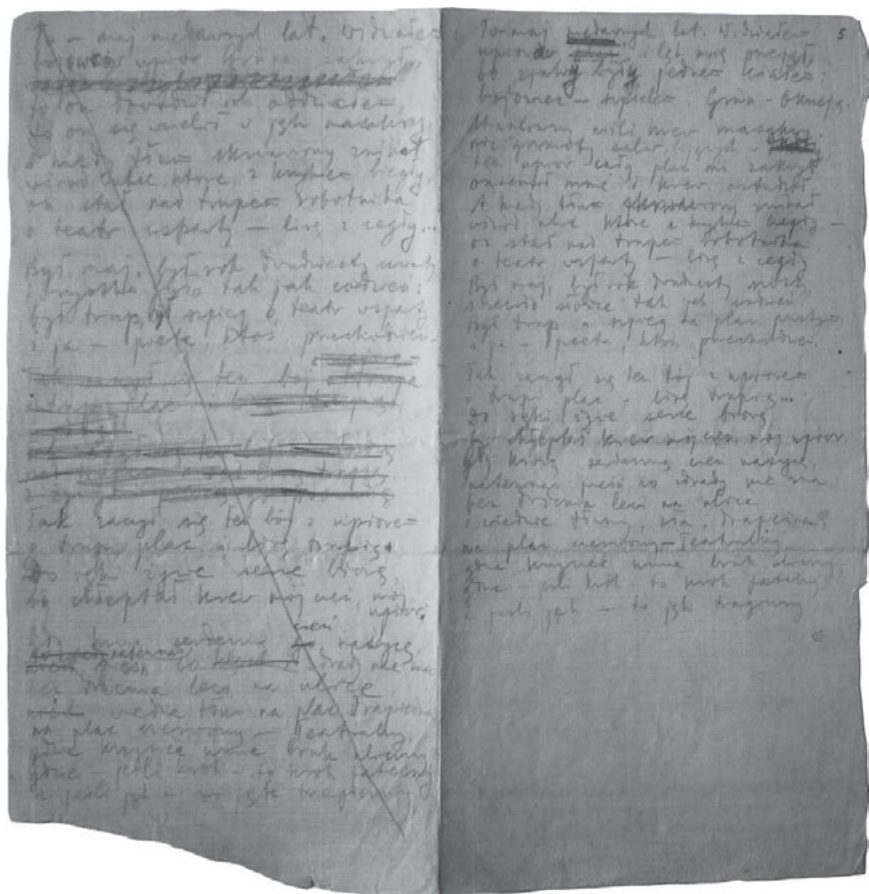
~~Satays are trout of fresh water,
gr. eagle - common - very small
rejoice. ^{very} fresh water
in large quantities in the mountains.~~

The ~~main~~^{other} chair pieces had broken varnishes.
The mirror hangs in your toilet.
Hermann's ring also missing
whereas the ~~ring~~^{chain} frame - less p-king.

~~low type~~
Two plus ethanolone broken wasteg
to misfire ^{leakage} ~~leakage~~ over i left.
Wannawo, ight albs mark
wherein 2 broken trees - low pickup.



Fot. 13. „Był maj, był rok dwudziesty czwarty” –



jeden z brudnopisów Ballady o placu Teatralnym

robociarzy żydowskich. Później na plac wpadła policja konna i piesza i dopiero wtedy zaczęła kolbami i szablami okładać – przeważnie gapiów. Ja bez szwanku dostałem się na Wierzbową i dalej. Pozostało wrażenie, z którego nie mogę się otrząsnąć¹⁴.

Tak precyzyjne ustalenie daty i znalezienie wiarygodnego źródła spoza tekstu jeszcze mocniej związały wiersz z konkretnymi wydarzeniami historycznymi. Tym bardziej dla interpretacji tekstu istotnymi, że dotyczącymi jednej z nielicznych wspólnych manifestacji, co było reminiscencją poparcia przez formacje lewicowe dwa lata wcześniej przewrotu majowego. Wspólnota skończyła się z chwilą, kiedy

bojówka warszawskiej organizacji PPS d. Frakcji Rewolucyjnej [...] otworzyła ogień do demonstracji pierwszomajowej KPP, aby przeszkodzić jej w połączeniu się z demonstracją PPS, zabijając ośmiu i raniąc kilkudziesięciu robotników¹⁵.

Warto może jednak, chociażby gwoli skrupulatności, uzupełnić dokumentujący zdarzenie list Broniewskiego do żony, przytaczając dalszy jego fragment. Dwa kolejne zdania, nie wiedzieć dlaczego przez edytorcę niedrukowane, doprecyzowują „pozostałe wrażenie”:

¹⁴ F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 158; W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 509. List wraz z dwoma innymi został po raz pierwszy wydrukowany w „Polityce” 1972, nr 7. W kwadratowe nawiasy ujęte zostały fragmenty pominięte lub zmienione przez Lichodziejewską.

¹⁵ B. LIMANOWSKI: *Pamiętniki*. Warszawa 1961, s. 277. Limanowski informację podał zapewne z drugiej ręki lub korzystał z doniesień prasowych, ponieważ wymienił kompletną liczbę ofiar jako poległych od postrzałów, podczas gdy kilka osób zginęło w wyniku stratowania. Parę dni później prasa socjalistyczna, między innymi „Robotnik”, przyniosła szczegółowy opis zajść. Podana tu wersja mówiła o sprowokowaniu strzałów milicji PPS-owskiej wcześniejszym ostrzelaniem jednej z trybun (najprawdopodobniej przez komunistów), z której przemawiał działacz socjalistyczny.

Szczególnie [...] panika na placu. Gdybyś ty mogła zobaczyć te twarze w śmiertelnym przestachu, tych ludzi tratujących się wzajemnie, pełzających po ziemi pod kulami...

W dwóch zgubionych czy pominiętych w komentarzach edytor-skich zdaniach dramatyczne zdarzenia nabierają jeszcze większej mocy. To jednak zaledwie połowa listu. Po wielokropku zaczyna się druga część, w której nie będzie już mowy o inspirujących balladę wydarzeniach, zatem dla ustalenia szczegółów konkretnego zajścia ta część może się wydać mało istotna.

Nie otrzymałem jeszcze Twego listu, bo od rana nie byłem w domu, sądzę jednak, że ja więcej mam Ci do zakomunikowania niż Ty mnie. Przede wszystkim kwestia Twojego przyjazdu. Otóż w piątek, sobotę, a może i w niedzielę będę w Bydgoszcy robił korektę i stamtąd przyjadę do Ciebie do Kalisza¹⁶.

A potem mowa już będzie tylko o rychłym i nieuchronnym powołaniu Broniewskiego na ćwiczenia rezerwistów, utyskiwanie na niemożność otrzymania kolejnego odroczenia i komentarz dotyczący wygodniejszych terminów przeszkolenia wojskowego. Kompozycja listu wygląda na spontaniczną i raczej nie znajdzie się w nim niczego, co takiemu charakterowi mogłoby zaprzeczyć. Jaka jednak jest zawartość owej spontaniczności?

Najpierw opowiedziane zostały wydarzenia niecodzienne i wstrząsające, a dopiero później piszący zajął się mniej efektownymi sprawami dotyczącymi codzienności. Gwałtowne przerwanie „wstrząsającego” wątku i rezygnacja z dalszego dzielenia się wrażeniami mogą wydać się nieco zaskakujące, aczkolwiek list, adresowany precyzyjniej niż publikacja, wie, z kim prowadzi rozmowę i do kogo mówi, więc z dużym prawdopodobieństwem przenosi prywatną konwencję prowadzenia rozmów do pisma. Nie chodzi o skrajny przypadek „kodu zidiomatyzowanego”, „szyfrującego”

¹⁶ Listy Władysława Broniewskiego do żony Janiny Broniewskiej. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Sygn. 676, k. 83–84. Fragment zaznaczony kwadratowym nawiasem nie do odczytania z powodu uszkodzeń listu.

do postaci uniemożliwiającej czytelność pisma poza uczestnikami dialogu. List pomimo śmierci obu głównych „dysponentów” języka pozostaje nadal czytelny. Niemniej staranna lektura listu nie może zapomnieć o roli, jaka została mu wyznaczona. List nie powstał przecież jako komentarz do *Ballady o placu Teatralnym*, ale jako pismo skierowane wyłącznie do „Jasieńki najdroższej”. Mówiąc inaczej: chcąc nie chcąc, trzeba uwzględnić paradoks, że ślad rzeczywistej obecności Broniewskiego jest efektem lektury śladu nieobecności Janiny. Pierwsze zdanie „codziennej” części listu niejako tłumaczy się z własnej niecierpliwości. Naruszona została bowiem podstawowa zasada dialogu. Pierwsze zdanie mniej efektownej części licytuje wagę przekazywanych wiadomości, a drugie ustala już hierarchię, i to hierarchię zaskakującą, ponieważ jako sprawa „przede wszystkim” uznana została nie opowieść o „krwawej masakrze”, lecz „kwestia Twojego przyjazdu”. Jednak zaskoczenie to będzie już elementem lektury publicznej. Niecodziennosc jest informacją skupiającą uwagę przede wszystkim czytelnika „trzeciego”. Dla głównego adresata i głównego nadawcy sensacja może być ciekawostką i w najwyższym stopniu może być godna poświęcenia jej uwagi, nie będzie jednak konkurencją dla codziennego rytuału, a nawet zdarzyć się może, że będzie dla rytuału zagrożeniem.

Druga część listu jest jego częścią nadrzędną nie tylko dlatego, że w kontekście „kwestii Twego przyjazdu” mieści się troska o odbywającą żmudną rekonwalescencję „Jasieńkę najdroższą”¹⁷. List bez wątpienia pozostaje śladem tęsknoty, jest prywatny i wszystkie w nim sprawy również są jednolicie prywatne. Tłumacząc niecierpliwość wagą informacji, pismo usprawiedliwia przesadnie wyeksponowaną funkcję fatyczną. A dzięki temu, że „mam więcej do zakomunikowania”, wiadomość nie może czekać, ale przede wszystkim czekać nie musi.

Ten „zidiomatyzowany kod” łączący politykę ze sprawami osobistymi potwierdza późniejszy o cztery dni list wysłany z Bydgoszczy¹⁸.

¹⁷ Janina Broniewska, po przewlekłej chorobie, przebywała w tym czasie u swojej matki w Kaliszu.

¹⁸ Potwierdza taką sytuację bardzo osobista, a zarazem polityczna korespondencja Broniewskiego z córką, która – zwłaszcza w okresie wojennym – „suszyła

W przeddzień spotkania z żoną Broniewski przyznaje się w nim do niestosownego zachowania, będącego konsekwencją jednego z nałogów:

Jasieńko Droga!

Wczoraj, chcąc uniknąć galówki, której nie cierpię, wyjechałem, korzystając z wolnego dnia, do Zoppot. Kosztowało mnie to mniej, dlatego że Bydgoszcz jest niedaleko stamtąd, a więcej dlatego, że przebrałem jakieś kilkadziesiąt złotych.

Następujące po tym wyznaniu kolejne zdanie jest już entuzjastyczną recenzją filmu Sergiusza Eisensteina *10 dni, które wstrząsnęły światem*,

sfilmowanej historii rewolucji październikowej, ale zrobione jest tak świetnie, że po Eisensteinie mam w pogardzie wszystkich innych reżyserów¹⁹.

Przeskok z opowieści o nieodpowiedzialnym wybryku w krótki komentarz do filmu wygląda na klasyczny przykład tak zwanej zmiany tematu. Nie sposób jednak przypuszczać, aby Broniewski skorzystał z tematu, który nie dawałby gwarancji, a przynajmniej nadziei na skuteczne odwiedzenie Jasieńki od kłopotliwego wątku. Bardzo osobisty list ponad wszelką wątpliwość zna swą adresatkę. „Duża” działalność polityczna Janiny Broniewskiej zaczęła się póź-

głowę” ojcu, zarzucając mu niepoprawność polityczną, a zarazem kusząc go polskim wojskiem i legionowymi piosenkami śpiewanymi w I Dywizji Piechoty im. T. Kościuszki. Zob. np. List Joanny Broniewskiej do W. Broniewskiego z 13 sierpnia 1943 roku. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka: Listy do Anki. Zespół „Drewniane pudełko”. Poz. 12: „A w dywizji jest bardzo fajno. Polskie mundury, polskie rogatywki, polskie legionowe piosenki i w ogóle jest się stale w polskim środowisku”. Szczególnie ostro brzmiał list z 4 stycznia 1945 roku, relacjonujący okoliczności aresztowania przez gestapo nieformalnej żony Broniewskiego, w którym oskarżała działającego w Armii Krajowej brata Marii Zarębińskiej o celowe podrzucenie ulotek i zadenuncjowanie jej gestapowcom. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka: Listy do Anki. Zespół „Drewniane pudełko”. Poz. 23.

¹⁹ Listy Władysława Broniewskiego do żony Janiny Broniewskiej..., sygn. 676, k. 85–86.

niej, ale już wówczas charakteryzowała się wyrazistym światopoglądem i jednoznacznymi sympatiami politycznymi i to one w dużej mierze tworzą idiom. Rewolucja na pewno nie jest tematem służbowym i nie szuka ciekawości adresata, ale odpowiada na jego zainteresowanie. Zamieszki pierwszomajowe i „sfilmowana historia rewolucji październikowej” tworzą dialog z czytelnickimi oczekiwaniami – informują, zbliżają, interesują i usprawiedliwiają, trochę zwodzą, lecz najbardziej uwodzą adresatkę.

Od razu może uprzedźmy zastrzeżenie. Nie chodzi bowiem o to, aby Broniewskiemu odebrać wiarygodność, lecz aby tę wiarygodność ustalić. Zawarta w liście do Janiny relacja nie wchodzi w spór o przebieg wydarzeń ze wspomnieniami innych świadków i pokrywa się z informacjami, jakie znaleźć można już w pierwszomajowych popołudniówkach. Nie chodzi również o odebranie Broniewskiemu prawa do wstrząsających wrażań. Trudno jednak uniknąć pytania o stopień przeżycia, który określałby naruszenie przemocą granicy wrażliwości. Broniewski jest przecież oficerem udekorowanym kolekcją najwyższych odznaczeń bojowych, dowódcą kompanii szturmowej, który niemal siedem lat spędził w wojsku, z czego większość służby odbył w jednostce liniowej, gdzie „Widok trupa staje się tak samo obojętnym jak widok ściętego drzewa lub czegoś podobnego”²⁰. Pozwala to przypuszczać, że w radzeniu sobie ze „wstrząsającymi” zdarzeniami emocjonalna kondycja Broniewskiego miała spore doświadczenie, lub nakazuje poszukiwać przyczyny „wstrząsu” nie tylko w widoku przemocy. W jakimś stopniu artykułowana w liście wrażliwość mogła być kodyfikowana również wrażliwością adresata, co oczywiście niewiele tłumaczy, ale niczemu nie zaprzecza. Jak bowiem sklasyfikować ten wybuch emocji? Jako oburzenie, zgorznienie, litość, współczucie, gniew czy strach?

Nie chodzi zatem o to, czy Broniewski doświadczył wstrząsu, ale o jego przyczynę. O ile część odpowiedzi na pytanie, powołująca się na pierwszomajowe rozruchy, wydaje się oczywista, o tyle wynikające z niej następne już tak oczywiste nie będą.

²⁰ W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik 1918–1922*. Wybór i przedślowie W. BRONIEWSKA. Oprac., wstęp i komentarz F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1984, s. 77.

Dalszej części odpowiedzi nie udzieliło już pismo, lecz historia, na którą powołał się we wspomnianym studium Sandauer:

Była to chwila olśnienia, w której wszystkie owe współzależności i filiacje stały się jasne. Strzelający lub ich mocodawcy byli przecie lat temu jeszcze parę jego „towarzyszami broni”; powoływali się na tę samą tradycję, której i on czuł się kontytuatorem; a jednak zdradzili ją, gdyż przyjęli tylko jej martwą literę, nie żywą treść²¹.

Opowieść Sandauera nie brzmi precyzyjnie, ponieważ krytyk unikał jednoznaczności w przekazywaniu informacji o legionowej przeszłości i czynnym udziale Broniewskiego w przewrocie majowym. Dużo wyrazistszy pod tym względem był Andrzej K. Waśkiewicz:

Jeśli przyjmiemy, iż „burzliwym rankiem rewolucji” jest – zgodnie z ówczesnymi ocenami KPP – zamach majowy, to jego konsekwencje – zgodnie z ocenami późniejszymi – są „pomieszaniem serc”, „myśli skłóceniem”.

[...]

Tak zinterpretowany wiersz dotyczyłby rzeczywiście rozrachunku z legionową przeszłością, byłby oceną obozu pomajowego²².

Zwolennikom tej opowieści można by jeszcze podpowiedzieć wspomnienie Aleksandra Wata z okresu „wypadków majowych”, o tym, jak „Władzio Broniewski strzelał do podchorążych w Alejach Ujazdowskich”²³. Wówczas sprawa nabrałaby jeszcze bardziej osobistego wymiaru. Być może wśród tych, którzy na placu Teatralnym „strzelali w tłum”, znalazło się kilku znajomych poety z Alei Ujazdowskich, a być może dystans do „towarzyszy broni” okazał się mniejszy, niż zakładali badacze ballady. Wszystko wynikałoby

²¹ A. SANDAUER: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej...*, s. 183.

²² A.K. WAŚKIEWICZ: *Poezja Władysława Broniewskiego...*, s. 37–38.

²³ A. WAT: *Polska. (Baśń zimowa). Polemika z Czesławem Miłoszem*. W: IDEM: *Dziennik bez samogłosek. Pisma zebrane*. Oprac. K. i P. PIETRYCHOWIE. T. 3. Warszawa 2001, s. 344.

jednak z nieautoryzowanego dopowiedzenia, z tego, co niekoniecznie miało być przemilczane – za dużo „być może”. W tym miejscu w zupełności wystarczy konstatacja Waśkiewicza:

Można powiedzieć, że cały ten dramat rozgrywa się w świadomości poety. Jego wewnętrzny dramat, wynikający z rozstania się z towarzyszami walki (z ich perspektywy jest to zdrada), nakłada się na dramat społeczny, ten zaś jest interpretowany w duchu tradycji romantycznej. Spór toczy się tyleż o społeczną wizję, co o narodową tradycję. [...] Cały ten spór jest w istocie sporem o prawomocność dziedzictwa tradycji...²⁴

Gdyby sprawę uzupełnić o historię i potraktować dosłownie, przestrzeń placu Teatralnego byłaby miejscem, w którym gwałtownie rozeszły się drogi dawnych towarzyszy. Tym tragiczniej (jeśli tragiczność podlega gradacji), że dzieje się to w czasie i miejscu, które dały złudzenie wspólnoty. Historia nie dokonała przewrotu, lecz zatoczyła koło. „W burzliwy ranek rewolucji” wróciły dawne uprzedzenia, wskutek nich niemożliwe stało się poruszenie dziejów.

Wiadomo z historii, kto do kogo strzelał, ale też jedynie z historii. Ballada nie tylko nie udziela, ale kreując fantastyczną postać „upiora zdrady”, odmawia precyzyjnej odpowiedzi. Pierwsza część listu do żony informowała o „milicji PPS”, w czym usłyszano dawnych „towarzyszy broni” i „legionową przeszłość”. Jednak dalsza część listu, dotycząca kłopotliwego obowiązku ćwiczeń dla oficerów rezerwy, opowiadała o rychłym spotkaniu z jak najbardziej realnymi wileńskimi legionistami i „towarzyszami broni”, spotkaniu, które nie budziło entuzjazmu, ale nie wywoływało też żadnych negatywnych emocji.

Ballada... jest według badaczy śladem, czy nawet świadectwem ostatecznego zerwania Broniewskiego z legionową przeszłością. Pierwszym był opublikowany z problemami wiersz *Do towarzyszy broni*. Warto jednak zauważyć, że zarówno dystansem w czasie (obydwa wiersze dzieli pięć lat), jak i kompozycją tomiku *Ballada...* sytuje się zdecydowanie bliżej dokumentowanego poetyc-

²⁴ A.K. WAŚKIEWICZ: *Poezja Władysława Broniewskiego...*, s. 34.

kim mikrocyklem rozejścia z Witoldem Wandurskim i konfliktu w „Miesięczniku Literackim”²⁵. Co więcej, konfliktu dużo wyrażniej wyartykułowanego niż niedopowiedzenia „najbardziej zagadkowego utworu”. Kilkanaście miesięcy, w których powstają *Wiersze o wczesnej wiosnie pisane późną jesienią* czy *Krytykom* (prócz fra szek), pokrywa się w większości z czasem, kiedy powstaje *Ballada o placu Teatralnym*.

Przyjmując pewne ryzyko, można by tu szukać kontekstu „zagadkowości” wiersza. Nie trzeba jednak szukać go w wyraźnym adresowaniu zarzutów – jeśli takie w ogóle padają – ani w rozszyfrowaniu uczestników konfliktu i przeniesieniu jego ciężaru z socjalistów czy byłych legionistów na komunistów. Nie chodzi bowiem o trwanie w „chwili olśnienia, w której wszystkie owe współzależności i filiacje stały się jasne”. Wręcz przeciwnie – szczególna zagadkowość, czy nawet tajemniczość wiersza nie odpowiada przemianie bohatera i ustaleniu właściwej orientacji. „Niejasność” odpowiada jego dezorientacji. Tutaj nie ma czytelności, bo jest nieczytelność, nie ma „olśnienia” i „jasności”, ale jest „noc”, „mgła” i „cień”. Dziewięciu postawionym w tekście pytającym wiersz nie udziela żadnej odpowiedzi.

Ballada... nie jest precyzyjna, „nie daje się jednoznacznie interpretować”²⁶, „w niejasnych, jakby maligną przesyconych słowach”²⁷, „jest najbardziej zagadkowym utworem”, jest taką, jaką ma być²⁸. Nie formułuje pretensji i nie rozmawia z konkretnymi ludźmi, a tym bardziej – z żywymi.

²⁵ W. BRONIEWSKI: *Wiersze o wczesnej wiosnie pisane późną jesienią*. W: IDEM: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 97.

²⁶ A.K. WAŚKIEWICZ: *Poezja Władysława Broniewskiego...*, s. 39.

²⁷ A. STAWAR: *Władysław Broniewski...*, s. 157.

²⁸ „Brudnopis” *Ballady...* stał się przedmiotem wydanej niedawno rozprawy, poświęconej „analizie procesu twórczego zapisanego w brulionach”. Wiersz Broniewskiego rozpatrywany jest tu jednak jako pojedynczy i odosobniony przypadek, z całkowitym pominięciem innych tekstów autora *Ostatniej wojny*, w których pojawił się motyw placu Teatralnego oraz „symboliczny cień”. O. DAWIDOWICZ-CHYMKOWSKA: *Narodziny cienia – Analiza kształtowania się symbolu w trakcie powstawania „Ballady o placu Teatralnym” Władysława Broniewskiego*. W: EADEM: *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*. Warszawa 2007, s. 35–114.

Konkretny i w miarę rozsądny człowiek, odczytując dosłownie dwa wersy dziewiętnastej strofy wyliczające wielokrotny udział w „masakrze”, mógłby zapytać o sens upartego przychodzenia w niebezpieczne miejsce. Trzykrotne powtórzenie, a gdyby dodać list do żony, to nawet czterokrotne, niczego nie tłumaczy, tylko wyklucza przypadek. Sens bycia na placu Teatralnym nie wynika ze stosunku do rozsądku, ale z historycznej „skłonności do paradoksów”. Żeby to zauważyć, trzeba zgodzić się na kilka błędów, a być może nawet dać się wciągnąć w pułapkę.

Plac-„scena” stanowi charakterystyczną dla ballady przestrzeń zamkniętą. Na niej rozgrywają się zdarzenia należące do różnych czasów²⁹.

Na ten plac się nie przychodzi – z tego placu nie można wyjść.

²⁹ T. BUJNICKI: *Wiersze Władysława Broniewskiego...*, s. 65–66.

Liryka bez maski

W jednej sekundzie prawem poetyckiej jedności, jak w kilkakrotnie eksponowanej kliszy, nałożą się obrazy 1905 i 1926 roku³⁰.

Prologiem jest „echo z dna legendy” 1905 roku. Ujęta w skrót-synekdochę, kozacka szarża jest nie tylko martyrologicznym wspomnieniem, lecz również prototypem późniejszych „masakr” na tym samym placu³¹.

Legenda roku 1905 tkwi w wierszach Broniewskiego, ale w nim samym tkwi dużo głębiej. Jest „prologiem” nie tylko balladowych zdarzeń. Wydaje się głównym „prototypem” rewolucji, o której – wedle Sandauerowskiego określenia – opowiada „pierwszy w czasie i w hierarchii poeta polskiego proletariatu”. „Głównym” nie oznacza oczywiście „jedynym”, nie sposób wszakże nie zauważyć nadreprezentacji rekwizytów opatrujących legendę 1905 roku, a zarazem zaskakujący czasami brak zainteresowania – zdawałoby się – istotnymi, gdyż zauważonymi przez współczesną historię lub opinię publiczną zdarzeniami.

Jest cechą szczególną, że do okresu powojennego Broniewski w ogóle nie czerpie z najbliższej mu w czasie i obficie zaopatrzonej w heroiczne postaci i dokonania „prawie mitologii” Rewolucji Październikowej. Nie wynika to zapewne z niechęci, ponieważ w niedokończonym cyklu reportaży, będącym efektem pięćdziesięcio-

³⁰ G. LASOTA: „Ballada o placu Teatralnym”. „Kultura” 1964, nr 6, s. 8.

³¹ T. BUJNICKI: *Wiersze Władysława Broniewskiego...*, s. 68.

dniewego pobytu w 1934 roku w Związku Radzieckim, o osiągnięciach tejsze rewolucji wypowiada się z dużym uznaniem i sympatią³². W tym sensie śladów niechęci nie nosi również industrialno-leninowskie marzenie z wiersza *Magnitogorsk albo rozmowa z Janem*. Ale też to wszystko, co można by znaleźć.

Przykładem szczególnie wyrazistym byłaby tu edytorska przygoda jednego z popularniejszych wierszy rewolucyjnych Broniewskiego *Do towarzysza więźnia*. Powstał on zapewne jako uzupełnienie repertuaru prowadzonego lub współpracującego z poetą amatorskiego teatru robotniczego i tam miał swój publiczny debiut. Drukowana premiera wiersza nastąpiła jednak dopiero w roku 1942 w prasie konspiracyjnej, gdzie został zamieszczony jako utwór anonimowy. W kilku następnych latach wiersz jeszcze kilkakrotnie przedrukowywano w czasopiśmie i antologiach poezji, bez sygnatury ustalającej autoryzację tekstu. Dopiero latem 1947 roku Broniewski wyjaśnił sprawę, drukując w „Kuźnicy” wiersz razem z informacją, w której „z żalem rozstawał się z bezimiennością”³³.

W wojennej prasie i w tużpowojennej antologii wiersz przybrał jednak postać nieco inną od tej, którą ostatecznie ustalił i autoryzował Broniewski. Brakowało w niej przede wszystkim strof wskazujących na polityczny charakter wiersza, dzięki czemu wojenna wersja zyskiwała uniwersalny i bardziej przystosowany do okupacyjnych realiów charakter, gdyż nie opowiadała o bojowniku i nasłuchującym „za oknem [...] twardego kroku rewolucji”, lecz o „więzieniu” jako „próbie sił”³⁴.

Jedenaście lat później Broniewski zdecydował się opublikować jeszcze jedną wersję. Tym razem był to wydobyty z pamięci amatorsko-robotniczych aktorów przez Esterę Wodnarową wiersz bogatszy o dwie nieznane strofy, z których druga zawierała apel:

³² W. BRONIEWSKI: *50 dni w ZSRR. W drodze do Dnieprogesu*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 25, s. 3; IDEM: *50 dni w ZSRR. Kombinat Dnieprogesu i Dniepropietrowsk*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 27, s. 1.

³³ [W. BRONIEWSKI]: *Inedita Władysława Broniewskiego*. „Kuźnica” 1947, nr 36, s. 6.

³⁴ Zob. W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 113 i 564–565.

[...]

Ruszą masy oddane na żer
mitraliezom, czołgom i armatom.
Czuwaj, twierdzo ZSRR,
wznosząc czerwony sztandar nad światem.

Publikację tej wersji opatrzył poeta komentarzem, z którego wynikało, że wiersz nie został „napisany”, tylko „ułożony w pamięci” podczas pobytu w warszawskim Więzieniu Centralnym po aresztowaniu wraz z całą redakcją „Miesięcznika Literackiego” we wrześniu 1931 roku. Przemycony stamtąd „wiersz [...] obiegał sceny i estrady artystycznego ruchu robotniczego” i po latach, dzięki Wodnarowej, został „odzyskany z jej pamięci (nie mojej)”³⁵.

W dziwnej uwadze, niejako wymawiającej się zaimkami od „pamięci”, Lichodziejewska słusznie zauważyła (nie)dwuznaczną odmowę autoryzacji „pełnego tekstu”. Zresztą całą historią, chociaż efektowną, musiała budzić poważne wątpliwości, skoro Broniewski nie zdecydował się nigdy na ponowne opublikowanie „odzyskanej” wersji wiersza, godząc się wyłącznie na ustaloną wcześniej krótszą wersję, przechowywaną we własnej pamięci.

Niedobry to utwór literacki, którego wartość trzeba usprawiedliwiać okolicznościami jego powstania³⁶.

– komentował inny więzienny wiersz Stefan Szymbutko. Być może zgodziłby się jednak na szczególny status rzeczywistości, która dopisywana jest do wiersza, ponieważ Broniewski, zdaje się, takie działanie podjął. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że poeta zdecydował się na wydrukowanie niepewnej wersji nie

³⁵ W. BRONIEWSKI: *List do redakcji*. „Walka Młodych” 1958, nr 11, s. 4. Przekład w: E. i M. WODNAROWIE: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939*. Warszawa 1974, s. 322–324. Zob. także: F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 160–162; IDEM: *Komentarz*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 563–565.

³⁶ S. SZYMBUTKO: *Broniewski: niezgoda na rzeczywistość*. W: IDEM: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 87.

z myślą o ocaleniu tekstu, którego nigdy nie uwiarygodnił i z którego dosyć łatwo zrezygnował, lecz z uwagi na opatrujący go komentarz. Na przekór istocie pisma i pamięci – to nie przeżyte zostało opowiedziane, ale dopiero opowieść przeżyta. Niemniej w tym miejscu od chiazmatycznej kombinacji istotniejsza będzie decyzja Broniewskiego, który uzupełnił swą przedwojenną twórczość odzyskanym wierszem w wersji, w której zabrakło miejsca dla rekwizytu z repertuaru rewolucji radzieckiej. Do końca okresu międzywojennego wschodnią rewolucję w oryginalnych utworach Broniewskiego będą reprezentować Bakunin i zbuntowany pancernik Książ Potiomkin, echo legendy rosyjskiej rewolucji 1905 roku³⁷.

W kreowaniu obrazu polskiej rewolucji autor *Ostatniej wojny* pozostanie jeszcze bardziej konsekwentny i wykorzysta horyzont zdarzeń, który nie obejmuje niczego poza legendą roku 1905. Reguła ta spełni się chociażby w szczególnej topografii rewolucyjnej, na której punktami orientacyjnymi będzie Warszawa, Łódź i Zagłębie Dąbrowskie – trzy ośrodki przemysłowe byłego Królestwa Kongresowego i jednocześnie miejsca najważniejszych rozruchów składających się na rewolucję 1905. Poza tą mapą nie dzieje się nic istotnego. Broniewski nie znalazł zainteresowania dla głośniejszych w całym kraju krakowskich rozruchów z listopada 1923 roku³⁸, co można by tłumaczyć jeszcze okresem przeddebiutanckim, ale nie znalazł w swej poezji miejsca nawet dla późniejszych wydarzeń, z marca roku 1936 czy lwowskiej masakry na pogrzebie Władysława Kozaka w kwietniu roku 1936.

³⁷ Pokrewieństwo z Bakuninem jest chyba nieprzypadkowe, ponieważ Książ Potiomkin (czy też, zachowując pisownię Broniewskiego: „Patiomkin”) został w trzeciej części *Nike* zaopatrzony przez poetę w żalobną lub anarchistyczną „flagę czarną”. Zob. W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 16.

³⁸ Feliksa Lichodziejewska „związek genetyczny z nastrojami” i wydarzeniami, nazwanymi przez historyków ruchu robotniczego powstaniem krakowskim 1923, znajduje w niepublikowanym wierszu „O, szanowni panowie w odświętnych tużurkach...”. Hipoteza nieomyślnej zazwyczaj badaczki i edytki jest efektem błędnego datowania „wystąpienia robotników Krakowa” 6 października 1923. Faktycznie rozruchy miały miejsce miesiąc później.

Ostatnie z wydarzeń odnotował Broniewski w obszernym sprawozdaniu z odbywającego się we Lwowie w miesiąc po zajęciach „kongresu w obronie kultury”.

Niepodobna zapomnieć o tej drewnianej trumnie, która niedawno płynęła tędy, ulicami Lwowa, wśród świstu kul, jęków rannych i umierających, nie trumna już, ale sztandar drewniany, zboczony świeżą krwią robotników.

[...] I pełen wymowy jest fakt, że zjechaliśmy się właśnie we Lwowie, który niedawno najobficiej spłynął krwią robotników polskich, ukraińskich i żydowskich [...]. Toteż obradom naszym niejako przewodniczyła owa trumna lwowska [...]³⁹.

W trakcie kongresowych wystąpień do legendy przeszła recytacja przechwycona w ostatnim słowie przez publiczność. „»Gotowe!« – odpowiedział mu z widowni [...] zgodny chór głosów, wydartych z robotniczych piersi” – wspominał jeden ze świadków zdarzenia⁴⁰, kiedy we „Lwowie z niezaleczonymi jeszcze ranami, Lwowie, gdzie na każdym kroku widać jeszcze ślady kwietniowej rozprawy”⁴¹, Władysław Broniewski recytował... *Zagłębie Dąbrowskie*.

Zresztą nie jest to pierwszy przypadek obsłużenia „echem z dna legendy” lwowskiego epizodu. Jeszcze wyraźniej widoczne staje to się w zamianie scenografii rozstrzelania dwudziestoletniego rewolucjonisty. Wiersz wydrukowano po raz pierwszy w numerze „Więźnia Politycznego” z 1925 roku. Nie został opatrzony tytułem, lecz umieszczony pod zdjęciem grobu Naftalego Botwina⁴², który na podstawie partyjnego wyroku dokonał we Lwowie w sierpniu 1925 roku udanego zamachu na współpracującym z tajną policją prowokatorze.

³⁹ W. BRONIEWSKI: *Kongres w obronie kultury*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 24, s. 2.

⁴⁰ B. DĄBROWSKI: *Na wielkiej scenie*. W: „To ja – dąb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 300. Na marginesie warto zauważyć jeszcze, że Dąbrowski – być może z przyczyn cenzuralnych – przeniósł zdarzenie z lwowskiego teatru, zgodnie z wymogami legendy, do stojącego przy balladowym placu Teatru Wielkiego w Warszawie.

⁴¹ W. BRONIEWSKI: *Kongres w obronie kultury...*, s. 2.

⁴² Zob. „Więzień Polityczny” 1925, nr 5/6, s. 4.

Zamieszczony w *Dymach nad miastem* wiersz nosił tytuł *Na śmierć rewolucjonisty*, ale zachowany w muzealnym archiwum brudnopis tytułowym bohaterem czynił młodego zamachowca. Rozstrzelany pod ścianą lwowskiego więzienia, historyczny skazaniec został w wierszu ustawiony „pod murem cytadeli”. I chociaż Lwów również dysponował taką budowlą, nigdy nie wzbudziło wątpliwości, że skazańca literackiego Broniewski umieścił w opatrzonym legendą miejscu kaźni powstańców i rewolucjonistów. To, co umknąć mogłoby lekturze osamotnionego wiersza, znakomicie wyeksponowała kompozycja tomiku, w którym:

[...]

Trzeba umieć, jak żołnierz armii,
iść spokojnie pod mur cytadeli.

[...]

Na śmierć rewolucjonisty, PZ II, s. 10

Brzmi – o czym była mowa – jak bezpośrednia kontynuacja *Róży*, jednego z wierszy najwyraźniej nawiązującego do rewolucji 1905 roku:

[...]

Idziemy pod mur cytadeli
otworzyć zapadłe mogiły,

[...]

Nie zwalony jest mur cytadeli,
na mogiłach szalej porasta,

[...]

Róża, PZ II, s. 7

Krok w stronę muru jest krokiem w legendę. Dzięki korekcie scenografii młody zamachowiec-rewolucjonista przestaje być skazańcem i odzyskuje możliwość działania, nie umiera „jak się zdarzy” ani jak się zdarzyło, ale zgodnie z postulatami, że „trzeba umierać pięknie”.

Przeniesienie miejsca egzekucji spowodowało, że wiersz przez lata uznawano (a w zasadzie nadal się uznaje) za utwór dedykowany

śmierci rozstrzelanych dwa tygodnie po Botwinie trzech warszawskich zamachowców: Henryka Rutkowskiego, Władysława Kniewskiego i Władysława Hibnera. Równie dobrze mógłby jednak dotyczyć każdego młodego zamachowca-rewolucjonisty. Wszyscy czterej umarli tak, jak bohater *Róży* Stefan Okrzeja, który – to też nie powinno budzić wątpliwości – zginął tak, jak Marcin Kasprzak i jego poprzednicy.

Dopisanie do wiersza *Na śmierć rewolucjonisty* nazwisk innych niż przewidzianego początkowo nie jest jednak błędem i nie było poza komentarzem edytorskim Lichodziejewskiej prostowane. Dwudziestoletni skazaniec umiera „jak żołnierz armii”. Kierunek porównania jest zatem szczególnie, gdyż nie dotyczy konsumowania legendarnej opowieści w rzeczywistości. Broniewski nie tyle nawet porównuje, ile równa. Najprościej mówiąc, Botwin czy którykolwiek ze skazańców nie umarł podobnie, jak inni rewolucjoniści, ale w rezultacie tego, jak, a przede wszystkim – gdzie umarł, stał się rewolucjonistą. Krok, którym „idzie pod mur cytadeli”, jest chodzeniem po śladach.

Rewolucyjna mapa Broniewskiego nie obejmuje wielu miejsc. To dlatego w końcu umierający w schlisselburskiej celi Ludwik Waryński powtarza z uporem marszrutę powrotu „do kraju, do sprawy” ustaloną trzema nazwami miejscowymi: „Do Łodzi, Zagłębia, Warszawy”. I byłaby to nieścisłość w przypadku historycznego przywódcy I Proletariatu, którego działalność nie sięgnęła Zagłębia Dąbrowskiego, za to sięgnęła, prócz Warszawy i Łodzi, Puław, Krakowa i Lwowa⁴³. Broniewski tę historię na pewno znał doskonale, gdyż studiował ją starannie podczas prac nad projektem dramatu i powieści. Bohater z *Elegii...* nie jest jednak Waryńskim historycznym, lecz Waryńskim-rewolucjonistą (to znaczy bierze udział w rewolucji, gdyż umiera jak rewolucjonista) i jako taki, został wyposażony w rozpoznawalne oznaki. Łódź pewnie to, jak chce Bujnicki i spora grupa badaczy,

⁴³ „Proletariat za czasów kierownictwa Waryńskiego był typową partią kadrową. Liczył kilkuset ludzi zgrupowanych przeważnie w Warszawie i Łodzi”. A. NOTKOWSKI: *Ludwik Waryński*. Wrocław 1989, s. 194. Zob. również dokładną listę adresów, pod którymi ukrywał się Waryński – ibidem, s. 220–221.

rzadki w polskich warunkach fenomen wielkoprzemysłowego skupiska. Powstało jako typowe miasto kapitalistyczne w drugiej połowie XIX wieku.

[...] Broniewski poznał je dobrze dzięki kontaktom z lewicowym środowiskiem twórczym Łodzi, zwłaszcza Witoldem Wandurskim⁴⁴.

Trudno się z tą opinią nie zgodzić. Dodać najwyżej można, że dla Broniewskiego Łódź jest jeszcze – jak plac Teatralny – sceną dawnych wydarzeń (śladem i „krokiem fatalnym”), miastem zaopatrzonym w legendę rewolucyjnego heroizmu i martyrologii i przede wszystkim (trochę strach powiedzieć: wyłącznie) dlatego atrakcyjnym. Łódź – jak plac Teatralny – to miejsce, z którego rewolucja nie potrafi wyjść, z którego wciąż wyjść się nie da.

Wszelako spośród trzech miejsc ustalonych na rewolucyjnej mapie Polski Warszawie poświęca Broniewski najwięcej uwagi. Tutaj najwięcej znaleźć można topograficznych szczegółów. Spośród naznaczonych rewolucyjnymi śladami ulic i dzielnic robotniczych cytadela z „zapadłymi mogiłami” i X Pawilonem stanowi jeden z punktów najważniejszych. Centralnym punktem pozostanie jednak ustalony „pośrodku miasta” plac Teatralny. To samo serce legendy 1905 roku, które międzywojennym opowieściom o rewolucji nadało właściwą skalę „jęku tragicznego”. Tylko w tej przestrzeni „krzyczeć umie” nawet teatralna cegła i uliczny bruk. To tutaj – mówiąc słowami Bujnickiego – „kozacka szarża” staje się „skrót-em-synekdochą”.

W ołówkowym, nietrwałym brudnopisie *Botwina* dla bohatera wiersza, prócz śmierci na stokach cytadeli warszawskiej w szeregu z Okrzeją, Kasprzakiem, Baronem i Montwillem, przewidziane zostało inne jeszcze pasowanie z legendą 1905 roku. Bohater wiersza miał odegrać rolę agitatora i po rozstrzelaniu stać się niejako prowodyrem upiornego marszu. W dwa wersy mówiące o sposobie „pięknego umierania”:

[...]

Trzeba nieść, jak chorągiew, głowę,

⁴⁴ T. BUJNICKI: *Wiersze Władysława Broniewskiego...*, s. 51–52.

świecić piersią kulami rozdartą,

[...]

Na śmierć rewolucjonisty, PZ II, s. 10

– wpisany był, w wersji publikowanej zupełnie zatarty, adres bliski placowi Teatralnemu.

Na sztandarach w ogniu ujrzenie
tę koszulę kulami rozdartą.

[...] ⁴⁵

Żeby sprawa stała się widoczna, konieczne będzie przywołanie dokładniejszej relacji z prototypowej masakry na placu Teatralnym.

Do wydarzeń, które naznaczyły przestrzeń, doszło 1 listopada 1905 roku, dwa dni po ogłoszeniu manifestu, który ustalił w imperium rosyjskim porządek konstytucyjny. Fakt ten znaczna część uczestników i sympatyków przewrotu uznała za zwycięstwo, a przynajmniej spory sukces. Tego dnia w Warszawie odbywały się w związku z tym liczne manifestacje. Ta, która skończyła się „masakrą na placu Teatralnym”, rozpoczęła się wiecem w parowozowni.

Po wiecu wielotysięczna demonstracja ruszyła Alejami Jerozolimskimi ku Nowemu Światowi. Krakowskim Przedmieściem i Senatorską pochód udał się na plac Bankowy. Od ulicy Żabiej i Elektoralnej nadciągała druga manifestacja. Nagle od Rymarskiej z gmachu Izby Skarbowej padły strzały. [...] Od kul zginęło 9 osób. Padł [...] przemawiający właśnie z latarni uczeń Melcer [...]. Zakrwawiony, popielaty szynel uczniowski, podniesiony na lasce w górę [...], stał się sztandarem demonstracji.

Pochód ruszył na pl. Teatralny, gdzie mieścił się centralny areszt policyjny. Ze wszystkich stron dochodziły okrzyki żądające uwolnienia więźniów politycznych. [...] oberpolicmajster Piotr Meyer oświadczył, że może uwolnić tylko tych, których aresztowano na jego rozkaz. [...] Większość jednak coraz groź-

⁴⁵ Zob. W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 2, s. 417–418. Motyw przestrzelonej i okrwawionej koszuli-sztandaru pojawia się w obu pozostałych brudnopisach.

niej i ostrzej domagała się wypuszczenia pozostałych więźniów. Gdy drugiej delegacji oberpolicmajster odmówił, zaatakowano bramę.

Meyer ściągnął wtedy pospiesznie wojsko. Jak huragan runęły na zbity tłum dwie sotnie kozaków i huzarów, które wpadły na plac od ul. Bielańskiej. Wszelkie usiłowania, by opanować panikę, były daremne. Ludzie tłoczyli się, padali, spychali wzajemnie na żelazne sztachety odgradzające skwery, na mury ratusza, domów i Teatru Wielkiego⁴⁶.

W zaniechanej wersji wiersza, w której pojawiała się sztandarowa „koszula kulami rozdarta”, zaprojektowana była powtórzona scena ze zmierzającego na plac Teatralny SDKPiL-owskiego pochodu, niosącego obok sztandaru „drugi – wysoko nad głowami niesiony, krwią obłany szynel” młodego rewolucjonisty-agitatora⁴⁷. Z tej szekspirowskiej niemal sceny poeta zrezygnował i w publicznej wersji szeregował bohatera tylko z (zamachowcem) rewolucjonistą-bojowcem-skazańcem. Ujednolicony adres w żadnym wypadku nie osłabił jednak scenografii.

Wyraźniejszy, bo ogłoszony drukiem, ślad manifestacji 1905 roku pozostawił Broniewski w napisanym kilka miesięcy po wypadkach majowych 1926 roku poetyckim apelu *Do towarzyszy broni*. Inny czas, inna historia, inne realia polityczne, inna rewolucja i inny niż dwadzieścia lat wcześniej przeciwnik. Ale to tylko pozór. Motywując zdobywców Belwederu do otwarcia więzień i uwolnienia więźniów politycznych, trzecia strofa, która odwoła się do „niedawnych wspomnień więźniów w Szczypiornie i Huszcie”, dookreśli rodowód i pozwoli im odnaleźć tożsamość:

[...]

Nie dostaliście Polski za darmo,
krwią spłaciliście wolność i sławę,

⁴⁶ S. KALABIŃSKI i F. TYCH: *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja. Lata 1905–1907 na ziemiach polskich*. Warszawa 1976, s. 266–270.

⁴⁷ A. NIEMOJEWSKI: *Jur*. W: IDEM: *Ludzie rewolucji i inne opowiadania*. Warszawa 1961, s. 224.

wy spod kopyt carskim żandarmom
wydzieraliście wolną Warszawę.

[...]

Do towarzyszy broni, PZ II, s. 12

Dzisiaj ślad zdaje się nieco zatarty, ale dla „towarzyszy broni” był na pewno czytelny i rozciągał historię „kongresówkowych” legionistów⁴⁸. Jediną możliwą batalią, w której „więźniowie Szczypiorna” starliby się z carską żandarmerią na ulicach Warszawy, był ich wcześniejszy udział w rozruchach 1905 roku.

Cztery początkowe strofy stopniowo cofają się w czasie – od wydarzeń aktualnych, przez pierwszą wojnę, aż do „piątego roku”. Tym sposobem krzyk domagający się otwarcia więzień zderza się z „echem legendy”; cofa się w czasie, ale nabiera mocy i odzyskuje właściwe brzmienie. Jest to bowiem ten sam krzyk, który spowodował kozacką szarżę i masakrę na placu Teatralnym.

Tym samym echem pobrzmiwałyby ustalone w wierszu, który został poświęcony jednemu z „towarzyszy broni”, regulamin mundurowy:

[...]

Dziewięćset piąty rok
za pazuchę ten pocisk nam wcisnął.
Naszą szkołą były burza i mrok,
szubienice świecące nad Wisłą.

I ponieśliśmy ten pocisk przez życie
w czapce bojowca, w mundurze strzeleckim...

⁴⁸ W tym miejscu koniecznym zdaje się ustalenie szczegółu, że internowanie legionistów w Szczypiornie dotyczyło głównie Królewaków, tzn. poddanych carskich, a po abdykacji cara – obywateli imperium rosyjskiego. Poddani cesarsko-królewscy zostali po kryzysie przysięgowym i rozwiązaniu legionów przeniesieni do jednostek podlegających bezpośrednio dowództwu austriackiemu – najczęściej na front włoski.

Skomplikowany status „więźniów Szczypiorna” nie jest tylko szczegółem historycznym. W ten sposób Królewiaczy zyskują rewolucyjny status antycarskich buntowników.

Nas poezja uczyła bić się:
myśmy Jego czytali dzieckiem.

[...]

Na śmierć Andrzeja Struga, PZ II, s. 122

Tutaj podstawowym ekwipunkiem żołnierza staje się pocisk wydobyty aluzją ze znakomicie mieszczących się w rekwizytorni *Dziejów jednego pocisku*. Czapka z głowy straconych na stokach cytadeli bojowców stanowi integralną część legionowego uniformu. Autentyczna amunicja, jak chociażby „dwieście naboń” z *Młodości*, nie pochodzi z arsenału, lecz z opowieści. Zapotrzebowanie zbrojmistrzowi wystawiła poezja. Pocisk posiada swoją moc dlatego, że jest literacki; mundur dlatego, że dopasowuje się do czapki legendarnego bojowca i zarazem bohatera opowiadania. To „poezja uczy” strategii, to ona jest pierwszym podręcznikiem żołnierza. Ten żołnierz nie zapyta świata o wzorzec, bo świat wcale nie musi być wiarygodny. Rzeczywistość jest wiarygodna, ponieważ ma swe źródło w poezji. Rzeczywistość (świat) będzie szukała swej sygnatury. Rzeczywiste może zostać zapisane, ale dopiero to, co zapisane, może zostać naprawdę przeżyte. Tym sposobem rzeczywistość staje się jedynie punktem styczonym.

Rzeczywistość wydaje się szukać własnego cienia – wydaje się, jakby nie ufała sobie i potrzebowała uwiarygodnienia samej siebie. Cień jest zatem dowodem niezbędnym na potwierdzenie istnienia rzeczywistości. Na placu Teatralnym rozmowa ma toczyć się z cieniem, ale na placu Teatralnym: wielokrotnie pytany, cień milczy. Jego rolą jest nic więcej ponad bycie cieniem – ponad dowiedzenie autentyczności (prawdziwości) dziejącego się na placu świata. Ekonomia niczego nie załatwi. W mroku i we mgle ciało nie rzuca cienia, co nie znaczy, że w balladzie cienia nie ma lub że – nie daj Boże – cień jest niewiarygodny. Wręcz przeciwnie – w „nocy” i we „mgłę” na placu Teatralnym jest tylko cień!



„Broniewskiego nie interesuje kronika” – twierdzi Bujnicki. Sprawa sięga jednak jeszcze głębiej. Szukanie w *Balladzie o placu*

Teatralnym sprawozdania z jakichkolwiek wydarzeń, czy też z opatrzonego datą dzienną historycznego kontekstu nie przyniesie żadnej odpowiedzi. Zainteresowanie tematem pochodzącej masakry sytuuje się znacznie przed styczniem 1930 roku, kiedy Broniewski rozpoczął pracę nad *Balladą*. Zresztą zamiar zagospodarowania przestrzeni placu Teatralnego podjął poeta nawet przed wydarzeniami, które „były jakby momentem olśnienia” i „stały się bezpośrednią inspiracją”. W *Ostatniej wojnie*, która według zamierzenia miała stanowić oficjalny debiut poetycki, w pierwszej redakcji zamiast mitingu na nieadresowanych dokładnie „placach i ulicach” przewidziany był fragment:

[...]
Myślicie:
Nie wstają zabici.
To tylko senny koszmar! –
Nie.
Na placu Teatralnym miting.
Jakiś nieznany żołnierz głos ma.
[...]⁴⁹

W druku adres zniknął, podobnie jak dwa lata później zachowany tylko w rękopisie pochód pod zakrwawioną koszulą rozstrzelanego rewolucjonisty. To tylko dwa ślady, a przecież pomysłów mogło być więcej. Po raz pierwszy w druku plac pojawił się zatem dopiero w *Pieśni o wojnie domowej*, ale od razu we frazie zapowiadającej przyszlą *Balladę*...

[...]
te słowa rosły w długim marszu,
jaśniejsze co dzień, co dzień twardsze,
słyszałem je w ulicznym stuku,
słyszałem żywe serce bruku,
ten zgiełk bolesny i fatalny,
ten krzyk na placu Teatralnym

⁴⁹ W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 1, s. 338 i 340.

i szelest krwi płamiącej chodnik,
i oddech bitych, złych i głodnych.

[...]

Pieśń o wojnie domowej, PZ II, s. 19–20

Wstęp do poematu, bo taki podtytuł nosi *Pieśń o wojnie domowej*, powstał na początku 1927 roku, gdyż jego pierwodruk ukazał się w pierwszym marcowym numerze „Wiadomości Literackich”⁵⁰, zatem nie tylko przed wydarzeniami, na które powoływał się Sandauer, ale również ponad rok przed majową „masakrą” opowiedzianą w liście do żony.

To dlatego uparte dopisywanie jest nie tyle nadużyciem, ile nieporozumieniem. W tych samych „Wiadomościach Literackich” na drugiej stronie, więc niejako na rewersie *Pieśni o wojnie domowej*, Broniewski przedstawia i komentuje dokładnie pierwszy numer „Nowego Lefu”.

Charakterystyczne – komentował ze zdziwieniem Broniewski – że pomimo iż założycielami tej grupy są poeci lirycy, hasła przez nich głoszone w najmniejszym stopniu mogłyby być rozciągnięte i na poezję⁵¹.

Stało się dokładnie na odwrót. Wiersz nie odpowiedział na rzeczywistość, chociaż związek z nią pozostał nierozzerwalny. Już następny po premierze *Pieśni o wojnie domowej* numer „Wiadomości Literackich” przyniósł krótką, za to opatrzoną sensacyjnym tytułem opowieść *Poezja i policja, czyli materializacja wiersza*.

To nie o sensie spirytystycznym. To się wydarzyło w Krakowie na wieczorze autorskim Broniewskiego. Wśród kilkuset osób, obecnych w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego, znalazło się kilku, których zainteresowanie poezją wydało się innym dziwne i niepokojące. Byli to mianowicie funkcjonariusze

⁵⁰ Zob. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 10 (6 marca 1927), s. 1.

⁵¹ wb. [W. BRONIEWSKI]: „Nowy Lef”. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 10, s. 2.

sze defensywy, tajni wprawdzie – ale przecież w Krakowie zna się wszystkich przynajmniej z widzenia.

Sensację wywołała recytacja wiersza *Szpicel* [...]. Uwaga obecnych została zwrócona na kilku osobników, siedzących w końcowych rzędach i udających, że nie o nich chodzi. [...] Wiersz Broniewskiego po upływie kilkunastu miesięcy od czasu napisania doczekał się zupełnej materializacji⁵².

Sprawozdanie z wieczoru autorskiego nie zostało opatrzone żadną sygnaturą. W „Wiadomościach Literackich” krótkie niepodpisane teksty wychodziły spod pióra redaktora naczelnego Mieczysława Grydzewskiego i – zapewne – spod pióra jedyne go etatowego pracownika redakcji: Władysława Broniewskiego. Pierwszy na spotkaniu autorskim nie był; drugi – był na pewno. Można zatem podejrzewać, że tę historię napisał autor *Szpicla*⁵³, a zarazem – przyjmując spore ryzyko założenia – można by zauważyć coś w rodzaju przesunięcia w stronę rzeczywistości i zarazem odsunięcia od autoryzacji. Przy czym sekwencja nie musiałaby wynikać z zamierzonej kompozycji, lecz ze swoistego autokomentarza. Trzy różnie autoryzowane teksty mają różny charakter i stąd na pewno ich inna sygnatura: od mówiącego pełnym imieniem i nazwiskiem *Wstępu do poematu*, przez zamieszczoną na jego rewersie i opatrzoną inicjałami krytycznoliteracką polemikę z lefowską „literacką faktografią”, po zupełnie anonimowe sprawozdanie. Im bliżej rzeczywistości, tym dalej od nazwiska; świat realny nie jest już nawet rewersem *Pieśni o wojnie domowej*, na odwrót – jest czymś w rodzaju posłowia: Broniewski autoryzuje poetycki wieczór, a nie sprawozdanie. Tytułowa „materializacja wiersza” zakłada odwrotność sytuacji, w której opisywana jest rzeczywistość. „Wieczór” został już napisany. To nie wiersz dokumentuje, to rzeczywistość się (de)sygnuje.

⁵² [W. BRONIEWSKI]: *Poezja i policja, czyli materializacja wiersza*. „Wiadomości Literackie” 1927 (13 marca 1927), s. 7.

⁵³ Dostyc wyraźną poszlaką potwierdzającą tę hipotezę wydaje się końcówka wywiadu udzielonego rok później Jerzemu JODŁOWSKIEMU. Zob. *O idei społecznej w poezji. Rozmowa [Jerzego Jodłowskiego] z Wład[ysławem] Broniewskim*. „Głos Literacki” 1932, nr 12, s. 2. Przedruk w: *Władysław Broniewski. Wstęp, wybór materiałów i przypisy* F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1966, s. 156.

Rzeczywistość chodzi po śladach sygnatury, stawia stopę w wyznaczonym (desygnowanym) miejscu lub – mówiąc słowami samego Broniewskiego – czyni „krok fatalny”. Pierwotne łacińskie *fatalis* określa przecież to, co „wyznaczone”. W jakimś stopniu literatura jest metafizyczna, jednakże w wyobrażeniu poety rzeczywistość nie może być inna, jak metaliteracka.

W liście do córki, napisanym zaraz po wyjściu Broniewskiego z więzienia w sierpniu 1941 roku, znaleźć można podobnie do *Poezji i policji* brzmiący *passus*, mówiący o kolejnej „materializacji” wiersza:

Moje wiersze z 1939 roku dotąd były „nieaktualne”, a kiedy się zaczęła wojna z Niemcami, okazało się, kto miał rację. Ten mój wiersz *Syn podbitego narodu...* był nawet w aktach mojej sprawy, zarzucano mi, że to nacjonalistyczne tendencje, a teraz co? Rozumiesz teraz, co to znaczy: „nieść ciężar pieśni”?⁵⁴.

Podobnie wydaje się również brzmieć fragment powojennego listu do Pauliny Apenszlak, opisujący krajobraz zrujnowanej Warszawy:

I rzeczywiście, jak się idzie Marszałkowską, Alejami czy Nowym Światem, na dole wszystko wygląda jak przed wojną. Nie trzeba tylko patrzeć do góry, bo tam – kikuty niedoburzonych ścian, chwiejące się i grożące wciąż katastrofą. Dawnego getta dosłownie nie ma, jest tylko rumowisko zmiażdżonej cegły i trudno nawet ulice rozpoznać. *À propos* ulic i mojego wiersza: na ulicy Miłej nr 13 był sztab Powstania w getcie i ten

⁵⁴ Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3, s. 150. Historię pobytu i aresztowania poety we Lwowie podają: M. INGLÓT: *Spór o wrzesień w poezji polskiej lat 1939–1945 we Lwowie*. Jelenia Góra 1990; M. INGLÓT, J. PUZYNNINA: *Dokumenty politycznego egzorcyzmu. (W pięćdziesiątą rocznicę aresztowania pisarzy polskich we Lwowie przez NKWD)*. „Polonistyka” 1990, nr 8; F. LICHODZIEJEWSKA: *Broniewski bez cenzury 1939–1945*. Warszawa 1992; L. PASTERNAK: *Aresztowanie Władysława Broniewskiego*. „Zapis” 1980, nr 16; S. TACZANOWSKI: *Władysław Broniewski w lwowskim więzieniu 1940–1941. Nieznane protokoły z przesłuchania w NKWD*. „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 8.

dom najdłużej się utrzymał. Chyba zostaną przesądnym... Nie-wesoło też przedstawia się Stare Miasto⁵⁵.

Powiedzmy od razu, że Broniewski pomylił adres sztabowego bunkra Mordechaja Anielewicza o pięć numerów (budynek przy ulicy Miłej 13 został zniszczony podczas bombardowania w 1939 roku), co oczywiście nie zmienia niczego w charakterystycznym tonie listu. Nie do końca też wiadomo, czy „materialista dziejowy” zaczyna straszyć adresatkę listu „przesądami” w związku z numerem 13., czy makabrycznym zacytowaniem przez rzeczywistość jego wiersza. Możliwe, że odpowiedzią byłyby wcześniejsza „niepisana” rozmowa, „à propos” której została sformułowana uwaga. Ponownie jednakże dokonuje się swoista „materializacja”, tym razem ustalająca najdłuższy punkt oporu powstańców przy jednoczesnym najdłuższym oporze miejsca sygnowanego poetycko wobec fizycznego gwałtu. Zapamiętać trzeba jednak: czego sprawa dotyczy. Wszystko dzieje się tu w opowieści. Rzeczywistość już porusza się swoimi torami: „na dole” wszystko jest czytelne, „jak przed wojną”, na górze – chwiejna i groźna ruina. Na terenie getta nie ma nic, zupełnie nic, jest całkiem pusto – jedynym (podkreślmy: jedynym) punktem orientacyjnym nie jest żaden ślad w terenie, żadna ruina, żadne drzewo czy jakaś pogięta latarnia. Jedynym punktem orientacyjnym jest „mój wiersz” – i nic poza nim. Za pomocą tego wiersza nie czytam rzeczywistości, ponieważ nie jest on do tej rzeczywistości kluczem. Świat, który nie ma punktów orientacyjnych, pustynny i niezidentyfikowany krajobraz, nakładam na mapę wiersza – na stary plan przestrzeni. Tylko w ten sposób rzeczywistość (miasto) odzyskuje głos i zaczyna opowiadać swoją historię... Bez tego świat byłby historią nie-do-opowiedzenia. Broniewski opowiada przecież pustkę⁵⁶. Topografia stała się bezradna: „topos” zaczyna się szukać w „graphos” (chociażby w Derridiańskim sensie, że pismo jest świadectwem nieobecności).

⁵⁵ Listy Władysława Broniewskiego do Pauliny (Poli) Apenszlak i innych. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Sygn. 678, k. 8.

⁵⁶ Podobną lekturą byłby „błyszczący Zygmuntowy miecz” w *Zamieci*, który jest „zrzućnianym” adresem wydobyty nie z mapy, lecz z *Fortepianu Szopena* Cypriana Kamila Norwida.

Dzięki temu staje się „topos” *fatalis* – i chociaż miejsce nie odzyska punktów orientacyjnych, odnajdzie się w opowieści. „Dawnego getta dosłownie nie ma” – Mordechaj Anielewicz nie może zginąć w miejscu, którego nie ma. Byłoby to najbardziej karygodnym bluźnierstwem przeciwko istocie ofiary (*vide*: śmierć rewolucjonisty). Dlatego też dowódca powstania umiera tam, gdzie powiesił się krawiec – a mówiąc dokładnie: nie umiera na ulicy, której nie ma, umiera w (na) wierszu, tę nazwę ulicy noszącym w tytule.

Wymowa listu, w którym Broniewski opowiadał żonie o „krwawej masakrze”, jest zatem nieco inna niż sugerowany edytorsko dowód rzeczywistych zdarzeń. Opisane zajścia z 1 maja 1928 roku nie były źródłem, lecz najwyżej dopływem bezpośredniej inspiracji. Niepisanych rozmów nie sposób już usłyszeć i nie można zobaczyć obecności. Jednakże eksploatowanie przez Broniewskiego terenu placu Teatralnego kilka lat przed powstaniem *Ballady...* pozwala przypuszczać, że rozmowy na ten temat miały miejsce. W prowadzonym wspólnie z Janiną Broniewską amatorskim teatrze robotniczym istotnym punktem repertuaru był fragment „Sprawy drugiej” z *Róży* Stefana Żeromskiego, przedstawiający scenę przesłuchania przez Naczelnika, identyfikowanego jako postać wzorowana na Wilhelmie Grünie⁵⁷.

W gruncie rzeczy, pisząc do żony o „masakrze na placu Teatralnym”, nie pisze opowieści. Gdyby za punkt wyjścia przyjąć materialny, bo odcisnięty drukiem fragment *Pieśni o wojnie domowej*, historia mogłaby skorzystać z tej samej puenty, co sprawozdanie z wieczoru autorskiego, że „Wiersz Broniewskiego po upływie kilkunastu miesięcy od czasu napisania doczekał się pełnej materializacji”. W chwili pisania list, pomimo polityczno-historycznej opowieści, miał charakter intymny. Kiedy został przywołany we wspomnieniach, stał się już częścią zupełnie innej opowieści. Od niej otrzymał nowy język i sygnaturę „pierwszego w czasie i w hierarchii poety polskiego proletariatu”. W swoim czasie i w pierwszej opowie-

⁵⁷ Zresztą pierwszą siedzibą teatru tzw. Studia Broniewskiego była legendarna „Parowozownia” – miejsce leżące nieopodal punktu, w którym rozpoczął się jeden z pochodów, przypisany przez historyków SDKPiL-owi, zakończony listopadową „masakrą” 1905 roku.

ści list nie powstał jako dowód pozaliterackiej inspiracji *Ballady...* czy podjętego w „chwili olśnienia” zamiaru. Nie określał rzeczywistości ani nie tłumaczył rzeczywistością wiersza. Wręcz przeciwnie. Broniewski opowiadał o uczestnictwie w zdarzeniu, które zostało już opowiedziane, o którym przeczytał, ale o którym również napisał i o czym – z dużym prawdopodobieństwem – rozmawiał.

Wszystko to wydaje się pobrzmiewać romantycznym profetyzmem – i może coś w tym jest. Jest to jednak zupełnie inna historia, do opowiedzenia wielkiego i głębokiego. W tym miejscu najważniejsza jest specyfika opowieści, ta szczególność opowiadania opowiedzianego, a dokładniej: ten szczególny i „fatalny” porządek, w którym opowiadam to, co przeżyłem, ale przede wszystkim dlatego, że przeżyłem to, co wcześniej zostało opowiedziane...

Obligatio est iuris vinculum

Trudno po latach i w zupełnie innych realiach polemizować z optymizmem badaczy, czy to z Rajmundem Kulińskim, ogłaszającym w podsumowaniu swego tekstu genologiczną łamigłówkę, gdzie „*Elegia* uzupełnia *Balladę*” ponieważ jest „zwycięskim rapsodem”, żeby w końcu stać się „optymistyczną elegią”⁵⁸, czy z dostrzegającym przemianę „klasy” w „naród” Grzegorzem Lasotą⁵⁹, bądź też z ogłaszającym przełomową „ucieczkę przed »tamtym sobą« – w życie, w optymizm” Sandauerem⁶⁰. Zatem polemiki nie będzie. Mogłaby zostać powtórzona za Bujnickim konstatacja stanu badań, że „sformułowanym opiniom nie odpowiadały efekty interpretacyjne”⁶¹ i – co najwyżej – refleksja nad sposobem doprowadzenia do optymistycznego rozwiązania tragicznego konfliktu. Lasota, najmniej wyrafinowany, nie znalazł odpowiedzi w tekście, lecz w przyznaniu racji przez historię czy – mówiąc inaczej – w „sprawiedliwości dziejowej”. W porównaniu z tym głosy Kulińskiego i Sandauera przedstawiają się efektowniej. Pierwszy znalazł sposób w mającym odpowiadać polemicznemu charakterowi pomieszaniu gatunków. Chwył to wyrafinowany, ale opiera się na niepoprawnym zastosowaniu sylogizmu. Rzecz jest zatem nie tyle merytoryczna, ile retoryczna, to znaczy nie tłumaczy „polemiki”, lecz jedynie ilustruje ją podob-

⁵⁸ R. KULIŃSKI: *Broniewskiego teatr ogromny, czyli ostatni z Konradów*. „Poezja” 1968, nr 7, s. 21.

⁵⁹ G. LASOTA: „*Ballada o placu Teatralnym*”..., s. 8.

⁶⁰ A. SANDAUER: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*..., s. 183.

⁶¹ T. BUJNICKI: *Wiersze Władysława Broniewskiego*..., s. 62.

nie brzmiącym „pomieszaniem języków”. Założenie identyczności ballady, elegii i rapsodu nie opowiada o „krzyżowaniu się”, ale czyni synonim z kłótni, dialogu i polemiki – zasadniczo różnych postaci gatunkowych prowadzenia sporu. Efektowna figura opiera się zatem nie na porównaniu, lecz zasadzie *ignotum per ignotum*, czyli zastąpieniu niejasnego niejasnym.

Sandauer nie jest tutaj mniej skuteczny, ale jest mniej wyrafinowany i po prostu ucina zakończenie. Cytując trzecią i drugą od końca strofę ballady:

[...]

lecz ja staczając bój z upiorem
o trupi plac i lirę trupią,
do ręki żywe serce biorę,
by chleptał krew mój cień, mój upiór.

Gdy cienia zdrady krwią nasycę,
natenczas pieśń, co trwogi nie zna,
zuchwała leci na ulice
i wiezie tłumy, zła, drapieżna.

[...]

PZ II, s. 78

– znajduje w nich potwierdzenie „ucieczki” przed martwą przeszłością w „poezję rewolucyjną”. Gdyby zacytował jeszcze strofę ostatnią, zdemaskowałby, że nieustraszona pieśń zawiedzie tłumy na plac Teatralny, w przestrzeń zamkniętą, podobnie jak zamknięta jest kompozycja *Ballady...* Dzięki zastosowanemu unikowi wiersz w interpretacji Sandauera zamyka głos „zuchwały”, „zły” i „drapieżny”, a nie – jak w pełnym tekście – „jęk tragiczny”. Chociaż „zamyka” nie jest dobrym określeniem. Sens działania krytyka polegał na przerwaniu opowieści przed jej zamknięciem, które zapędziłoby „pieśń” i „tłumy” z powrotem na plac. Odcinając zakończenie, Sandauer otworzył tym samym kompozycję – w pewnym sensie postąpił jak saper: nie zgodził się na pułapkę i rozbroił ją. W efekcie możliwe stało się ogłoszenie szczęśliwego zakończenia, „nagłego olśnienia”, „ucieczki”, „wyklęcia”

czy „pamfletu”. Na tę pułapkę jednak trzeba się zgodzić (nie wolno się nie zgodzić!), a przynajmniej trzeba podjąć związane z nią ryzyko. Ucieczka wszystko zepsuje. „Krok fatalny” jest krokiem, który musi być postawiony na śladzie wcześniejszego. Czyniąc krok w pułapkę, piechur godzi się na status ofiary. Bez tego powtórzenie nie oznaczałoby wejścia „w ślad” (*fatalis*), lecz teatralne wejście „na ślad” (*imitamen*) – jęk nie musi być wyznaniem doświadczonego bólu. Krok uciekiniera nie stałby się krokiem ofiary, a jego jęk, nawet jeśli bolesny, nie byłby „jękiem tragicznym”. W repertuarze tragicznych jęków bodaj najbardziej przekonująco brzmi skarga człowieka zrezygnowanego. Chociaż tragiczność i fatalizm są z sobą nierozzerwalnie związane (fatalizm jest cieniem tragiczności), wszelako to tragiczność zdaje się wyznaczać fatalną marszrutę. Krok prowadzi w tragedię lub do tragedii. Inaczej stałby się niewiarygodny, gdyż uczyniony „po”, nosiłby znamię naśladowania, a w kierunku „od” – przemieniłby się w ucieczkę. Kompozycyjnie będzie to odwrócenie początkowej kolejności „jęku tragicznego” poprzedzającego „krok fatalny” w końcowy porządek, zgodnie z którym „krok fatalny” motywuje i prowadzi do „jęku tragicznego”.

Szczerość tragicznej teatralności (nie na odwrót!) polega na wejściu w rolę, a nie na odegraniu roli. To, co opowiedziane, musi zostać przeżyte, gdyż to sygnatura desygnuje rzeczywistość. Rozmawiając z cieniem, a dokładniej: „razem milcząc”, balladowy narrator rozmawia ze znakiem samego siebie. Byłaby to jedna z tych kapitalnie wydobytych przez Jurija Łotmana tragicznych „skłonności do paradoksów”, która „w normalnej ludzkiej komunikacji” nie powinna się zdarzyć, albowiem dialog taki nie mógłby wyjść poza milczenie, ponieważ bez względu na to, czy rozmówcy pozostaliby z sobą w zgodzie, czy też weszliby z sobą w spór, z góry wiedzieliby wszystko, co mieli sobie do powiedzenia⁶². Sytuacja taka zdaje się przypominać

⁶² „Modelu idealnego porozumiewania się nie da się nawet zastosować do wewnętrznej komunikacji człowieka z samym sobą, gdyż w tym ostatnim przypadku następuje przeniesienie napiętego dialogu do wnętrza jednej osoby. [...]”

W normalnej ludzkiej komunikacji, więcej, w normalnym użyciu języka, ukryte jest założenie o wyjściowej nieidentyczności nadawcy i odbiorcy”. J. ŁOTMAN: *Kultura i eksplozja*. Przeł. B. ŻYŁKO. Warszawa 1999, s. 32.

nać uczenie się swojej twarzy od swego portretu – przekształcenie zaimka osobowego („ja”) w dzierżawczy („moja”), co pozwala na przejście do strony (pozornie wspólnotowej) zwrotnej. Zresztą powiedzmy szczerze, ocierając się niemal o banał, że każde powtórzenie zamienia „ja” w „moje”. Dlatego „ja”, które nie utonie w *fatalis*, ale utknie na fatalnej marszrucie (*imitamen*), zatraci tożsamość – posiadzie tragedię, ale utraci tragiczność. Bliżej stąd jednak do epitafium niż ballady. Na placu Teatralnym rzecz wygląda zupełnie inaczej, a mówiąc dokładniej i bardziej „balladowo”: wejście w rolę, czy też robienie „kroku” po swoim śladzie, będzie wejściem w „cień”, znalezieniem siebie w znaku samego siebie, jako że homonimiczność imienia zwróconego zaimkiem, jak homonimiczność twarzy zobaczonej w lustrze lub na portrecie, daje złudzenie jednego imienia – toż w sumującym zaimku zwrotnym „ja” i „imię” wydają się brzmieć tak samo⁶³. Znakomicie widać to w *Bakuninie*, gdzie stematyzowane w wierszu „pisanie” jest „dopisywaniem się” do „olbrzymiego cienia”.

Balladowe wejście w rolę jest jednocześnie napełnieniem znaku życiem (dopełnieniem zaimka imieniem). „Cień” ucieleśnia się lub – mówiąc niepodpisanymi słowami Broniewskiego – „materializuje się” identycznie jak wiersz. Dokonuje tego Broniewski, przeprowadzając poetycką transfuzję, w której trakcie „cień” jest pojony („nasycany”) krwią, co w efekcie (mocą przekształcenia) uzupełnia jego status o „upiorność”. Nawiasem mówiąc, od *Pionierów* napełnianie wierszy krwią stało się w twórczości autora *Troski i pieśni* motywem wielokrotnie powtarzanym. Dzięki transfuzji „moja” pieśń, wiersz, słowo, pismo czy którakolwiek sygnatura mają ten sam kod genetyczny (kod homonimiczny), co „ja”. Podpisywanie dokumentu własną krwią cyrograficznie jest figurą najsilniejszą

Mówiąc inaczej: byłby to właśnie ów skrajny przypadek „kodu zidiomatyzowanego”, „szyfrującego” komunikat, który przestałby być czytelny, ale – paradoksalnie – gotów byłby stać się bezużyteczny.

⁶³ „Ja widzę się”, „ja czuję się”, „ja słyszę się” itp. jest formą gramatycznie poprawną, ale jest jednocześnie pustą tautologią, gdyż „widzę się”, „czuję się” czy „słyszę się” znaczy to samo, a dzięki retorycznej zwięzłości brzmi zdecydowanie i bardziej przekonująco.

i upewnia w przeświadczeniu o jego bezdyskusyjnej autentyczności. Z tej przyczyny, że jest nie tylko znakiem autora, lecz pozostawioną na papierze lub pergaminie jego częścią, podpis taki staje się więcej niż „mój” – staje się niemal „ja”. Dlatego też bohater *Nocnego gościa*, poeta-samobójca Jesienin „czerwone słowa krwią wypisuje na ścianie”, a „wiersz mój zboczony krwią swoich ran” stanie się postacią równorzędną z piszącym i wykrwawiającym się „umierającym republikaninem” (*No pasaran*), czy też „Jak z żyły otwartej / krew tym wierszem się sączy” (*Borys Pasternak*), a „pieśń”, której „surowcem” jest „człowiek”, będzie „pełna krwi, nie mistyki” („*Przyjacielu, los nas poróżnił...*”), dzięki czemu „krew” zostanie w ostatnim przedwojennym wierszu „wysączona z piersi i z pieśni” (*Bagnet na broń*). W wyliczanie brnąć można jeszcze długo, wszelako w tym momencie poza statystyką nic więcej by ono nie wniosło.

Sygnowanie jakiegokolwiek dokumentu podpisem (niekoniecznie krwią) ustala najgłębszą zależność od znaku – ustala zgodę (dobrowolną lub wymuszoną) na podporządkowanie się temu, co zostało podpisane. Zarazem wpychając językowym stereotypem złożony na dokumencie autograf pod pismo, przekształca sygnaturę w fundament, a nawet kamień węgielny sformułowanego wcześniej tekstu. Bez niej żadna umowa (*ex blanco*) nie ma najmniejszego znaczenia. Z chwilą parafowania dokumentu własną parafą język zmienia swą kolejność – odtąd pismo zacznie istnieć nad-podpisem, będzie niejako dopisywane do podpisu.

Nic zatem dziwnego, iż Broniewski powtarzał parokrotnie za Żeromskim, że „moja pieśń mnie zdradzić nie może”. Cała idea podpisu wyrasta z najgłębszego braku zaufania do jakiegokolwiek rzeczywistości. Obecność autora wymagana jest wyłącznie w chwili (do chwili i dla chwili) złożenia własnoręcznej parafy. Od tego momentu rzeczywistość poza tekstem w zasadzie przestaje istnieć. Niezależnie od tego, jakim rozmiarem druku pismo zostanie powielone, nie ma to wpływu na bezwzględność językowej regulacji rzeczywistości. Tekst rozmawiał będzie wyłącznie z innym tekstem, w nim poszuka własnej wykładni lub – w każdym wypadku nieregulowanym przez siebie samego – odeśle do innego, nadrzędnego pisemnego (rzadziej umownego) zobowiązania.

Im bardziej tekst umowy wymaga parafowania, tym bardziej jest on podejrzany. Nieodwracalność umowy potwierdzonej podpisem, nieraz zwielokrotnionym powołaniem żyrantów, dyktowana jest wyłącznie prawdopodobieństwem jej naruszenia. „Mój” podpis stanowi znak „mojej” niepewności; złożony na dokumencie, jest trwalszy od „mojej” pewności, ale też „moja” pewność faktycznie istnieje tylko w języku. Cyrograficzna moc sylenia pisma własną krwią odpowiada skali nieufności i stopniu ryzyka zmienności. Przecież nie bez przyczyny krwią sygnuje się decyzje ostateczne i przerażające. I *vice versa* – poręczenie i gwarancja, pozyskiwane od przyjaciół przez wpisaną w towarzyską relację wiarygodność, są do tego stopnia zbędne, że oczekiwanie jakiegokolwiek zapewnienia przeczyłoby samej istocie przyjaźni.

Balladowe „Gdy cienia zdrady krwią nasycę” wynika ze sporego zaufania do znaku; wydaje się tym samym szukaniem pewności istniejącej tylko w języku. Nie obędzie się jednak bez paradoksu, mającego swe źródło w tym, że wzmacniając krwią sygnaturę, osłabia się (sygnując) „ja”, ale tym samym wzmacnia się „ja” desygnowane („moje”): nasyconego „moją krwią” „mojego cienia”, czyli „mojego upiora”. Mówiąc dosadniej, w transkrypcji na pierwszą osobę liczby pojedynczej: jestem wierny tak silnie, jak silnie jestem podpisany; jestem tak mocny, jak mocna jest „moja” sygnatura, gdyż jestem mocny mocą „mojego słowa, mojego upiora” (*Listopady*, PZ II, s. 24). A teraz wystarczy odwrócić porządek pism w umowie, przełożyć podpis nad pismo, a zaraz ukaże się nie tylko balladowa niepewność, ale też „zdrada”, „szpieg” i „szpicel”.

Miał rację Sandauer, kiedy mówił, że na placu Teatralnym rozmowa toczy się z samym sobą. Miał rację Waśkiewicz, gdy zauważył różnicę między Broniewskim takim, jaki jest, a jakim chciałby być⁶⁴. Sprawa nie dotyczyła nikogo więcej. „Cień” został trzykrotnie podpisany zaimkiem dzierżawczym „mój” i ma przecież swego właściciela. Im bardziej był „mój”, tym mniej stawał się „cieniem zdrady”. Sprawa w ogóle nie miała charakteru politycznego rozliczenia współczesności. Figura „szpicla” i „szpiega” (podobnie jak „urzędu

⁶⁴ A.K. WAŚKIEWICZ: *Poezja Władysława Broniewskiego...*, s. 39.

śledczego”) znajdowała w teatralnej tragiczności istotne uzasadnienie. Skoro rzeczywistość wchodziła w ślad sygnatury, a *fatalis* wyznaczało marszrutę, głównym zadaniem „szpicla” i „szpiega” było śledzenie, czyli obserwowanie, zbieranie i znajomość śladów. Bez względu na wynik dochodzenia, już na początku każdy krok i ślad zostały postawione w stan podejrzenia, wskutek czego mogły stracić zdolność desygnacji. „Szpicel” wyłonił się w tekście jako jedna z możliwych odpowiedzi na postawione „cieniowi” pytanie: „kto jesteś?!”. Alternatywną odpowiedzią na to samo pytanie byłoby: „czy druha, ktoś niegdyś bliski”. Jeżeli rzecz dotyczyła prawa i wiarygodności (a przynajmniej wokół nich się kręciła), to w obu wypadkach tłumaczyła się „milczeniem”. Nie można gwarantować rzeczy podejrzanych („szpicla”), ale nie gwarantuje się również tego, co nie potrzebuje gwarancji („druha”). Sprawa dotyczyła umowy, sygnatury, podpisu pod już opowiedzianą opowieścią. „Cieniem zdrady” było „ja” niepodpisane, to znaczy „ja” niepewne, wycofujące się lub niepodjęające ryzyka tragicznego „kroku fatalnego”.

Zatarła się w *Balladzie*... własność opowieści – podpisana, stała się „moja”, nawet jeśli taką wcześniej nie była. W stronie zwrotnej opowieść nie tylko opowiadała samą siebie, ale opowiadała jeszcze o spotkaniu i rozmowie „ja” z własnym „cieniem”. „Ale próżność” – powie Wat, zaczynając w ten sposób lakoniczną jednozdaniową historyjkę o Broniewskim słuchającym swego wiersza⁶⁵. Faktycznie jednak – cóż za niepewność „ja”, które podpisuje się po to, żeby się przeczytać lub usłyszeć, które w autoryzowanym, czyli swoim, tekście szuka pewniejszego niż rzeczywiste „ja”. Bo gdyby było inaczej, po co powstałaby ballada o cyrograficznym „cienia zdrady krwią nasyceniu”, które mocą podpisu dopisze siebie do tragicznej opowieści, które w „zuchwałej pieśni” da i otrzyma gwarancję, a zarazem w przewidywalności „fatalnego kroku” odnajdzie pewność niezmiennego kroku.

⁶⁵ A. WAT: *Dziennik bez samogłosek...*, s. 134.



Kiedy to, co się stanie, jest przewidywalne, można by powiedzieć, że historia zatoczy koło. To jednak bardzo niedobra dla Broniewskiego figura – zbyt gładka dla wyobraźni pozbawionej ustalonej stereotypem konsekwencji. Od *Wiatraków* – to znaczy od początku – w tym świecie sprawy się „kręcą, kołują, wiercą, chrobocą”, ale się nie toczą. Na placu nie dochodzi do przewrotu ani do przemiany... Rzecz jest bardziej skomplikowana. Historia w pewnym sensie się powtarza – ale... tylko w sensie.

Ucinając zakończenie, Sandauer otworzył kompozycję, a zarazem umożliwił wydostanie się z zasadzki. I zostawmy końcowy „ optymizm”, a także „ucieczkę w twórczość”, gdyż tylko one budzą wątpliwości. Poza tym bowiem Sandauer trafił z cięciem w samo sedno pułapki i – chcąc nie chcąc – potwierdził skuteczność jej mechanizmu. Nie ma przecież bezpiecznych pułapek, a nawet jeśli są, to na pewno nie trzeba ich rozbrajać.

W przedostatniej strofie ballady – ostatniej według Sandauera – gramatyczny porządek czasu wygląda dosyć dziwnie:

[...]

Gdy cienia zdrady krwią nasycę,
natenczas pieśń, co trwogi nie zna,
zuchwała leci na ulice
i wiedzie tłumy, zła, drapieżna,

[...]

PZ II, s. 78

Syta „zdrada” uwalnia pieśń, która przezwyciężywszy lęk, wypada na ulice, żeby wyruszyć z tłumem w kolejny pochód. Ze strofy następnej wiadomo, że jest to kontynuacja „fatalnego kroku”. Godząc się na pewne uproszczenia, można by zdanie przyjąć za wykładnię tej prawie ostatniej strofy. Istota wszakże tkwi właśnie w zastosowanym uproszczeniu, ponieważ do skonstruowania poprawnej postaci zdania trzeba było zamienić miejscami czas użyty przez Broniewskiego. Gdyby zdanie brzmiało dosłow-

nie, powinno by chyba przybrać postać następującą: kiedy skończę sycić krwią zdradę, pieśń się nie boi, biegnie ulicą i prowadzi tłum. Błąd jest dosyć wyraźny, skoro strofa stawiała opór Stanisławowi Ryszardowi Dobrowolskiemu, który dopasował i rozbroił ją, podobnie jak Sandauer całą balladę – ujednolicił czas i pozbył się błędu gramatycznego razem z całym kłopotliwym wersem i nie mniej kłopotliwym zaimkiem z drugiego wersu⁶⁶.

Oczywiście, poeta ma licencję, która uwzględnia również takie potknięcia. Stara literaturoznawcza reguła głosi, że „tekst artystyczny nie szumi”, a jeszcze starsza, że może „zgrzytać” lub „chrobotać”. Porządek czasu można uznać zatem albo za dopuszczalny błąd wynikający z retorycznego zaangażowania i podporządkowany dosadności, albo za wykroczenie poza regułę. Jednakże w prawie ostatniej strofie zarówno czas, jak i zasada konsekwencji wyglądają nietypowo. Czas teraźniejszy nie tylko występuje po czasie przyszłym, ale dotyczy czynności, które są bezpośrednim skutkiem tego, co (stanie się) stało się w przyszłości. Odpowiedzialne za konstrukcję zdania zaimki „gdy” i „natenczas” różnicują jego poszczególne części, a aspekt dokonany czasu przyszłego zamyka dyskusję. „Nasycenie” musi się stać, gdyż umocowane w wypowiedzi zaimkiem „natenczas” stanowi warunek pozwalający na „ciąg dalszy”. Mówiąc inaczej: dzisiaj możliwe jest tylko pojutrze, a dokładniej: po jutrze dokonany i skończonym.

Presja udzielenia kompletnej odpowiedzi oczekiwałaby zapewne na postawienie pytania: kiedy możliwe byłoby jutro, a kiedy wczoraj? Najkrótsza odpowiedź ustalałaby pozycję jutra gdzieś pomiędzy wczoraj a dziś. Niemniej odpowiedź ta, aby była prawdopodobna (może nawet prawdziwa), musiałaby zgodzić się na niekompletność.

Gdyby historia zatoczyła koło, wówczas zgodnie z ustaloną regułą istnienia w czasie łączyłaby koniec z początkiem. W którymkolwiek momencie rozpoczęta, powtarzałaby ustaloną w czasie sekwencję. W ten sposób mogłaby być ponad ludzką miarę irytująca lub –

⁶⁶ S.R. DOBROWOLSKI: *Na placu Teatralnym*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 8. Warszawa 1978, s. 213.

w efekcie nierespektowania nie tylko prawa wyboru, ale jakiegokolwiek prawa – stałaby się historią tragiczną; byłaby despotycznym widmem konsekwencji. Jakkolwiek przerażająca, mimo wszystko okazałaby się przewidywalna.

W istocie jednak *Ballada o placu Teatralnym* nie tylko nie kończy się szczęśliwie, ale w ogóle się nie kończy. *Fatalis* czyni „krok” w tej samej przestrzeni, to znaczy: po tych samych śladach, ale nie w tym samym kierunku. Historia powtarza się (tylko) w sensie. Początek ballady w najdosłowniejszy sposób ustala okoliczności, miejsce i przedstawia bohaterów. Przede wszystkim jednak zatrzymuje ich i wycisza rozmowę. Dwa wersy następnej strofy włączają niejako heraklitejski model czasu:

[...]

Mijają dni, jak woda w Wiśle,
szumiąca o czym? – o milczeniu...
Mijają dni, i trzeba myśleć,
kim jestem ja i ty, mój cieniu.

[...]

PZ II, s. 75

Gdyby chcieć być drobiazgowym ponad miarę, pewnie by uwagę zwrócił topograficzny szczegół, że Wisła w pozatekstowej rzeczywistości oddalona jest o blisko kilometr od tytułowego placu. Jednakże przywołana po pierwszej strofie, w zasadzie mieści się obok niej. Stanowi nie tyle komentarz, ile kontekst. Dzięki jej heraklitejskiej płynności i przemijalności bezruch bohaterów staje się widoczny, a milczenie – słyszalne. Wisła odmierza bowiem to, czego w *Balladzie...* nie ma, co dzieje się na zewnątrz.

Pojawiające się w dziewiętnastej strofie wyliczenie „W dwudziestym czwartym, piątym, szóstym” zaprojektowane zostało nie jako precyzyjne datowanie historycznego kontekstu ballady, lecz jako synekdocha nieskończoności. Zdaje się to potwierdzać nawet zatrzymane na poziomie brudnopisu opatrzenie wydarzenia jedną datą (najpierw rokiem 1924, a później 1926). Świadkiem i bohaterem

(a może konsekwencją i chyba przyczyną) po trzykroć identycznych wydarzeń jest nieruchomy i milczący cień zaopatrzony w wymykający się „matematycznej ocenie wielkości” rozmiar, który „świat mi zakrył”. Toteż zaraz potem wyliczenie odbija się echem w stanowiącej najbardziej nieprecyzyjne równanie formule: „Od lat, od lat u stóp teatru” (PZ II, s. 78). Nieprecyzyjne powtórzenie w pewnym sensie deszyfruje wyliczenie. Ustalenie datownika wymierzone jest w „nieskończoność”.

Próba dosłownego rachowania dat poprowadziła interpretatorów *Ballady o placu Teatralnym* do nieuchronnych rozrachunków z konkretnymi wydarzeniami i nie mniej konkretnymi ludźmi. „Żywotność moralnego manicheizmu jest nie do zdarcia” – twierdzi Milan Kundera, komentując w ten sposób „zabijanie w tragedii tragizmu” przez aktualizujące odczytania „fatalnych względności ludzkich prawd”⁶⁷. Przekwalifikowanie arytmetycznej sekwencji („W dwudziestym czwartym, piątym, szóstym”) w synekdochę nieskończoności i niekończące się „misterium dziejów” jest gestem odwrócenia się od kalendarza. W powtórzeniu – zasadniczej figurze każdego rytuału – wyliczenie straci jakąkolwiek moc. Pusta sekwencja pozostanie jedynie dopominaniem się lub ilustracją niedokonującej się przemiany. Czas przeszły „krwawej masakry” rozmywa się w teraźniejszym graniu „krwawego misterium dziejów”.

Nikt z nikim nie walczy, oprócz desygnatu z sygnaturą, a mówiąc prościej: oprócz stematyzowanego „ja” z „cieniem” i z „upiołem”. „Mój cieniu, stań i razem milczmy –” (PZ II, s. 75) zdaje się momentem wahania przed podjęciem zobowiązania: wpisaniem się w tragiczną opowieść i podpisaniem się pod nią. Jakikolwiek ruch i jakikolwiek „krok” w takim miejscu i w takim momencie mogą być tylko wiążące i „fatalne”. Postój w swoisty sposób zabezpiecza przed nieuchronną tragedią, lecz również przed „zapobiegliwym” wścibstwem kroczącego po śladach szpicla, który jest nie tyle wrogiem „ja”, ile wrogiem tragedii. Mówiąc inaczej: znawca śladów, „szpieg” i „myśli szpicel” stanowią raczej lękliwą część „ja”, które usiłuje nie dopuścić

⁶⁷ M. KUNDERA: *A jeśli tragizm nas porzucił*. W: IDEM: *Zasłona*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa 2006, s. 103.

do przekształcenia tragicznej opowieści w „moją” tragedię. W zakrytym cieniem świecie nic się nie zmienia i nic nikomu nie zaprzecza. Wiersz, chociaż długi, ani razu nie skorzystał z partykuły przeczącej. Zamiast tego wpisał się w dziewięć pytańników, z których żaden nie doczekał się odzewu.

Brak odpowiedzi nie jest jednak podyktowany retoryczną niekoniecznością udzielania odpowiedzi. Pytania stawiane „cieniowi” i „milczeniu” są pytaniami do nieodpowiedzenia – od odpowiedzi istotniejsza ponad miarę jest ich geneza, widoczna już w pierwszym (wstępnym) sformułowaniu kwestii: „któż wie, skąd lęk i czego żal nam?” (PZ II, s. 75). Takie pytanie nie wyrasta z pragnienia wiedzy czy z próby orientacji. Zaimki nie dają jakiegokolwiek punktu zaczepienia, pytanie nie wiadomo do kogo, gdzie i o co, nie jest adresowane, lecz formułowane. Wyrasta nie z ciekawości, lecz z żalu, lęku i zwątpienia. Tego samego, który nie pozwala podpisać umowy. To pytanie nie rodzi odpowiedzi, bo nie jest zadane, tylko sformułowane – to nie pytanie, to wątpliwość. Opowieść została już opowiedziana, a rzeczywistość idzie śladem sygnatury. „Krok fatalny” ma swą przeszłość i przyszłość, nie ma tylko teraźniejszości. Lęk i wątpliwość wynikają stąd, że wiadomo, jak ten krok będzie wyglądał. Paradoksalnie zatem wątpliwość pojawia się tam, gdzie jest niepotrzebna. Dziewięciu pytańnikom odpowiada taka sama liczba wykrzykników i chociaż statystyka nie rozstrzyga niczego, jednak proporcja stanowi już poszlakę.

Po raz ostatni pytańnik postawiony został w prawie środkowej strofie trzynastej. (Nieco wcześniej jedyny raz został połączony z wykrzyknikiem). Zaraz potem, w zaledwie siedmiu wersach, znajduje się aż pięć wykrzykników. I to w zasadzie cała tajemnica – kto doszukiwał się w balladzie odpowiedzi, musiał wpaść w pułapkę. Wątpliwość (pytanie, które nie miało uzyskać odpowiedzi) nie została zaspokojona, lecz została „zagłuszona”.

Krzyk nie jest wynikającą z odpowiedzi pewnością, lecz formułą „zuchwałości”, natomiast pytanie jest formułą „lęku”. W „pieśni, co trwogi nie zna”, wykrzyknik wyłącza nie tylko strach, ale również „znanie”. Zagłusza, a nie odpowiada, to znaczy: wyłącza – nie zaprzecza; formuła rozmawia wyłącznie z formułą, a sygnatura

z sygnaturą. Mówiąc dosłownie – chociaż metaforycznie – „krok” następuje po „kroku”, nic „innego” nie jest możliwe, możliwe jest tylko zupełnie inne.

W *Balladzie o placu Teatralnym*, w której od początku wiadomo, co się stanie, nie chodzi o nawoływanie do czynu, a dokładniej: nie chodzi o żaden czyn mający się dokonać. Żeby dokonała się jakakolwiek przemiana czy transformacja, której oczekiwali optymistyczni krytycy, konieczne byłoby przecięcie tekstu w dogodnym momencie lub znalezienie pewniejszej odpowiedzi i włączenie rzeczywistości spoza tekstu: na przykład puszczanie heraklitejskiej Wisły przez środek placu. A ballada narracyjnie nie jest opowiadaniem historii, lecz opowieści, a dokładniej – pogodzeniem, czy też zgodą na opowieść⁶⁸.

„Legenda” ma swoje rytualnie narracyjne „echo”. Potrzebny byłby jej tylko punkt, od którego „echo” mogłoby się odbić. Otwierając kompozycyjną kłamrę piąta strofa *Ballady*...:

[...]

Niech mówi noc i gwar uliczny,
i mgła na placu Teatralnym –
tu – jeśli jęk – to jęk tragiczny,
tu – jeśli krok – to krok fatalny.

[...]

PZ II, s. 75

– znajduje odbicie w strofie ostatniej, w której „mglistej” opowieści widzialnego tylko w nocnym „cieniu” placu odpowie „nasycony” kolorem i „krzykiem” zupełnie inny plac:

[...]

na plac Czerwony, Teatralny,
gdzie krzycheć umie bruk uliczny,

⁶⁸ Kiedy podpisuje i nadpisuje (dopisuje) opowieść, bierze ją w kłamrę – już nie kompozycyjną, już retoryczną (!). Opowieść przestaje być opowieścią, przestaje się opowiadać, a zaczyna śpiewać – staje się pieśnią.

gdzie – jeśli krok – to krok fatalny,
a jeśli jęk – to jęk tragiczny.

PZ II, s. 78

To nie jest świat odwrócony. To jest świat odbity („cień” „cienia”, czyli „upiór”). Klamra zamykająca kompozycję stanowi zarazem „odmieniający” cały świat ballady chiazm. W *Balladzie o placu Teatralnym* nie sposób znaleźć fragmentu będącego świadectwem dokonującego się – gdziekolwiek lub w kimkolwiek – przełomu. Nie ma tu żadnej przemiany i nie ma żadnego progu, który określiłby moment, w jakim coś działo się dotąd lub odtąd. Każdy krok, bez względu na zawierającą się w nim liczbę, jest cały czas „krokiem fatalnym”. Nie ma zatem przewrotu czy obrotu spraw, a historia nie zatacza koła. Z placu Teatralnego nie widać heraklitejskiej Wisły, ponieważ plac tkwi w samym środku jej nurtu. Zamiast zataczania koła jest ruch wirowy. Czas w rzece trafił na miejsce stojące, na punkt, od którego jednostajny nurt rzeki się odbija i w którym tworzy się wir. Nie dlatego, że się cofa, ale właśnie dlatego, że stoi w miejscu. Czas placu Teatralnego, jak każdy czas teatralny i podobnie jak rytualny czas legendy, jest zawsze teraźniejszy. „Dzisiaj” stoi w miejscu – kolisty wir dotyczy wyłącznie „jutra” i „wczoraj”, co z fizycznym rozumieniem czasu ma niewiele wspólnego. Sekwencji poddane są tylko dwa czasy, które obracają się wokół nieruchomego teraźniejszego („fatalnego”). W tym sensie, stojące z boku, „dzisiaj” powinno być zawsze metafizyczne. Aby tak się stało, pamiętać jednak trzeba, że „materializacja wiersza”, o której tyle razy była mowa, oznaczać będzie uobecnienie w czasie teraźniejszym. Reasumując: czas metafizyczny pozostanie w relacji do czasu fizycznego wyłącznie wówczas, gdy ten zyska wymiar metaliteracki. Regułą nie jest porządkowanie temporalnej zmiany, lecz gramatycznej odmiany. Zakończenie powtarza „jęk tragiczny” i „krok fatalny” z początku *Ballady...*, ale powtarza w odwrotnej – odmienionej (przekształconej) kolejności. Ponowne zrobienie „kroku fatalnego” motywuje i prowadzi do „jęku tragicznego”, podpisuje opowieść, dzięki czemu sygnatura znowu zacznie desygnować, a mówiąc najprościej: tragedia odzyska tragizm, gdyż krok od tragiczności będzie jednocześnie krokiem do tragiczno-

ści. Tragicznej wzniosłości nie zdoła wzbudzić arytmetyczna ocena wielkości, gdyż ta pierwsza jest miarą samej siebie. Pomimo dwudziestu strof dzielących kompozycyjne klamry tragedię od tragizmu dzieli lub łączy z nim tylko jeden „krok”. Różnicuje zatem nie fatalna marszruta, ale fatalny postój.

Znieruchomiałe *fatalis*, odpowiadające w zasadniczym sensie za postać tragiczności, stało się największym jej wrogiem. Niewykonany krok zapobiegł katastrofie i zatarł znaczenie. „Krok fatalny”, jako krok w ślad sygnatury (czy też śladem sygnatury), zatrzymał się w desygnacji. To samo słowo w bezruchu zyskuje nowy (nie: inny) sens, gdyż zamiast wyznaczać – zaczyna najwyżej odznaczać. „Materializacja” opowiedzianego (z lęku, przed którym zatrzymał się piechur) zaczęła przestrzegać i pouczać (przed tym, co wie), to znaczy dewaluować opowieść, która powołała ją do życia. Ale znieruchomienie – podobnie jak cięcie Sandauera – chcąc nie chcąc, „nasyca” sygnaturę. Jeden „krok” to wszakże dwadzieścia strof uparcie odmieniających „tragiczność”. Optymistyczni krytycy, przypisując zdarzenie konkretnemu czasowi i zamykając je w nim, wpadli w pułapkę i usiłując rozwiązać zagadkę, zawiązali nierozwiązywalny konflikt, gdyż „nie wyzwalaając wielkich konfliktów spod naiwnej interpretacji mówiącej o walce dobra ze złem”⁶⁹, ukazali przerażającą banalność świata. Miejsce zagubienia tragizmu przyjęli za punkt docelowy, kiedy Broniewski odnalazł tragiczność w „milczeniu”, w braku odpowiedzi, w zagubieniu właśnie. Odmiana ma podpisać napisane, przywrócić znakowi znaczenie, a nierzeczywistości rzeczywistość. Tragizmem świata jest bowiem nietragiczność tragedii.

Świat nie jest czytelny, niezidentyfikowane nazwiskiem postaci są tajemnicze, a *Ballada o placu Teatralnym* pozostaje „najbardziej zagadkowym utworem Broniewskiego”. „Burzliwy ranek rewolucji” znalazł miejsce w tragicznej odmianie. Nie w przewrocie, obrocie czy zatoczeniu koła. Wsadzając w sam środek heraklitejskiej miary czasu jego miarę gramatyczną, zaopatrzona w dziewięć pytańników i wykrzykników (w jednym wypadku występujących wspólnie) *Ballada...* dysponuje również dziewięcioma (w jednym wypadku kompozycyjnym) chiazmami.

⁶⁹ M. KUNDERA: *A jeśli tragizm nas porzucił...*, s. 103.

Paradoksalnie, owa regulacja rzeczywistości w postaci sformułowanego w języku prawa (innej postaci się nie uznaje) ma za zadanie uniknięcie lub – korzystając z metaforycznej kategorii znajdującej źródło w fatalnej marszrucie – zapobieżenie (cóż za „osaczająca” formuła słowa!) każdej sytuacji tragicznej. Paradoksalnie, albowiem sformułowane przeciw tragedii prawo jest tej tragedii rodzonym rodzicem. Może tak być, że tragedia jest opowieścią o katastrofie prawa, które natrafiło na rzeczywistość do tego stopnia nieprzewidywalną, iż nie było w stanie jej zapobiec. Częściej – i to zdecydowanie – tragiczność mieściła się między fatum a zabiegiem prewencyjnym. Zapobieżenie miało na celu zagrozenie drogi przed niewłaściwym lub niebezpiecznym krokiem, kiedy fatalizm sprowadzał się do postawienia kroku nie tylko pomimo prewencyjnych przewidywań, ale w gruncie rzeczy w ich wyniku. Jedna z podstawowych reguł prawa rzymskiego głosi, iż „obligatio est iuris vinculum”, co zostało przyswojone polszczyźnie między innymi w tautologicznej postaci „zobowiązanie jest węzłem prawnym”. W gruncie rzeczy „węzeł tragiczny” jest tym samym „zobowiązaniem”, a spora grupa repertuaru uwzględnionego w podstawowych kodeksach mieści w sobie doświadczenie przekraczające wyłącznie aktualizację „fatalnych względności ludzkich prawd”.

Tragiczne „misterium dziejów” nie rozegrało się w przewrocie, obrocie czy zatoczeniu koła. Jako że Broniewski znalazł odpowiedź w zamieszaniu, nie zawiął pętli, ale zawiązał supeł, w każdym wypadku lepiej odpowiadający nierozwiązywalnej tragiczności i wielokroć lepiej wiążący zobowiązaniem. „Pieśń co trwogi nie zna”, nie stanowi świadectwa odwagi jej autora, albowiem nie jest śladem pozostawionym przez poetę, lecz śladem, w który trzeba wejść (którego trzeba doświadczyć). Mówiąc inaczej – „pieśń” jest tekstem umowy, którą trzeba podpisać („nasycić”) własną krwią; jest zobowiązaniem, które doda odwagi i pewności. Pisanych, „nasycanych” lub „sączonych” krwią „pieśni” w żadnym wypadku nie da się renegocjować – taki węzeł czy supeł pozostaje wiążący i nierozzerwalny. Z placu Teatralnego, jak z tragedii, nie da się wyjść – z tego trzeba się wywiązać.

Część szósta

„Poza szufladą”



„[...] mina koguta i serce wariata
– głupstwo szlachetne”.
O dosłowności Władysława Broniewskiego

[...] czasownik opiewać należy do następującej rodziny wyrazów: piał, pianie, pienie, zapiać, pieniać, opiewać, pieśń, piosenka, piewca, pieśniarz, śpiew, śpiewać, śpiewak, zaśpiewać, opiewać [...]. Oprócz koguta nikt inny dzisiaj w Polsce nie pieje, opiewać, piewca, dotyczy tylko poety.

K. WYKA: „Pan Tadeusz”. *Studia o tekście*. Cyt za: A. OPAKĄ: *Trwanie i zmiana. Romantyczne ślady oralności*. Katowice 1998.

„Z bagnetem w rękę...”

Gdybyśmy teraz potraktowali najsłynniejszy wiersz Broniewskiego, a chyba wszyscy się zgodzą, że jest nim *Bagnet na broń*, jako swoistą instrukcję pisania wierszy, oto, co byśmy znaleźli w ostatniej strofie:

[...]

Ogniomistrzu i serc, i słów,
poeto, nie w pieśni troska.
Dzisiaj wiersz – to strzelecki rów,
okrzyk i rozkaz:

[...]

Bagnet na broń, PZ II, s. 149

Bagnet na Brni! 3. IV. 1939

Kiedy przyjdą podpaleni do ci,
 do których mienią się - Polskę,
 kiedy nunc ieliny groc,
 kiedy nunc ielarnie - wapienie,
 kiedy stary przed do ci. woz
 (zabomocę kolbami i dmia) -
 ty, że sam podwójne skroci,
 skroci u dmia:
 Bagnet na Brni!
 Kwi!
 yst, rachunki i prawd i mied,
 których obca Brni nie przekreśli,
 jasnosc slykai i ogryzine - kmyk,
~~ostateczny kmyk i ogryzine~~
 kmyk tragiczny i otawny, piciu,

pamiętamy (pamięć opóźniona - gorzko
 smakując wierszowny ślub,
 lecz niech sięgamy po kielich, Polsko-
 kula v Teb!

~~Tu skrzęty sławcy i prawni,
 nieprawość - grzesznie.
 Jutro: lewo i prawo.
 Dziś: broń!~~

Bagnet na broń!
 Bagnet na broń!
 A głębi umnieci przeto,
 pamiętamy „mot de Camborne”
 i powieć je tu.
 nad WZSg.

ogniomistrzem i serce i złość,
 poeto - nie prosz, nie troska...
 Dziś werny - to stulecie rós,
 Dziś werny - to roszas:

Dwa początkowe wersy (zwłaszcza wers pierwszy) to zgrabne rozegranie motywu wojkowego z prometejskim. Poetycką zabawę z ogniem trzeba załatwić szybko i krótko. „Podpalenie domu” to przecież główne zagrożenie, które nadchodzi i któremu trzeba zapobiec. Ogień przynosi podpalacz-agresor, czyli niedoprecyzowani, a nawet rozprecyzowani trzecią osobą gramatyczną „oni”. Ten, który jest adresatem apelu, ma dostarczyć „krwi”. W horyzoncie wykorzystywanych przez Broniewskiego motywów często mieści się „ogień” – i spokrewnione z nim „błyskawice”, „gromy”, „pioruny”, jako żywioł bliski poezji lub w ogóle jako synonim poezji. Pierwszy wers pierwszej strofy tłumaczy zatem swoisty zakaz wnoszenia ognia sformułowany w strofie trzeciej. Wywołany na początku jedynie zaimkiem adresat, tutaj zostaje już doprecyzowany: „ty-ogniomistrzu-poeto”. Niemniej dzieje się tak tylko po to, aby każdą z tych postaci zakwestionować: „ty” za chwilę przemieni się w „my”. „Pieśń” ustąpi „rozkazowi”, czy też weń się przemieni. Z tym że rozkaz „Bagnet na broń!” ma dość precyzyjnego nadawcę. W tym wierszu nie upoważnia do takiej komendy ani bycie poetą, nawet opatrzonym stopniem ogniomistrza, ani nawet ogniomistrzem samym. W repertuarze komend wykrzykiwanych przez sierżanta artylerii (bo to przecież ten stopień) na pewno znalazłoby się prometejskie „ognia” czy „pal”, ale komendę „bagnet na broń” może wydać jedynie mieszkaniec „strzeleckiego rowu” – piechur. Czy będzie dużym nadużyciem, jeśli dopowiedzieć, że ten rozkaz wydaje kapitan piechoty? Chyba nie – bo też nie dziw, że sierżant artylerii i poezji posłuchał.

Parafrazując Małgorzatę Baranowską, zaryzykowałbym nawet stwierdzenie, że jest to jeden z tych momentów, kiedy żywiołowość, w imię wyższej (najwyższej) konieczności, ustępuje (a przynajmniej taki gest postuluje) przed instytucją¹.

W epoce wojny nowoczesnej, wykorzystującej już nie tylko broń palną, ale broń maszynową, chemiczną, samoloty i czołgi, wydanie polecenia o użyciu bagnetu zakrawa na anachronizm. I zdaje się, czymś takim miało być. Broniewski często wyposażał swych żołnie-

¹ M. BARANOWSKA: *Żywioły i Instytucje*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. JANION. Warszawa 1976.

rzy w bagnety. Zbuntowani i upiorni weterani, zbiorowi bohaterowie *Ostatniej wojny*: „W niebo ciskają pieśniami. W niebo bagnety i dym”. Posługując się tym orężem, ustalają linię frontu „w poprzek ziemi na niebo” i „przebijają pieśniami” boga (PZ I, s. 31). W tę samą broń wyposażył autor *Wiatraków* francuskiego żołnierza nieznanego, który niesprawiedliwej i sadystycznej ojczyźnie „w serce [...] wpycha bagnet” (*Soldat inconnu*, PZ I, s. 27). W poetyckim apelu *Do towarzyszy broni* nawoływał do uderzenia bagnetami w mury więzień (PZ II, s. 12). Podobnie w *Lekkiej atletyce*, gdy wzywał „olimpijskich szeregowych rezerwy” do „obrócenia bagnetów w tył – przeciw rządowi!” (PZ II, s. 74). Można by zatem przyjąć, że założone na lufę karabinu ostrze jest bronią, którą posługiwali się zbuntowani żołnierze. Wyjątkiem był „żołdacki bagnet w roboczą pierś” z *Komuny Paryskiej*, choć w tym samym poemacie, zaledwie trzy strofy dalej, rozkaz „bagnetem kluj!” znowu otrzymują buntownicy – walczący do ostatka nieugięci komunardzi (*Komuna Paryska. Poemat*, PZ II, s. 64). Podpowiedzi można by doszukać się w *Nike*, gdzie „bagnetów ostrza mierzące w pierś” z jedenastej strofy wydają się zatkniętą na karabin bronią spiskowców ze strofy dziewiątej: „skrytymi sztyletami” zdesperowanych buntowników (*Nike*, PZ II, s. 14). Gdzieś wyraźnie pobrzmiewa tu „echo” ze *Snu o szpadzie* Stefana Żeromskiego, jednego z najważniejszych literackich autorytetów, do którego Broniewski wielokrotnie się odwoływał i z którym w swych wierszach wielokrotnie się spierał².

Wkładając w ręce świętego Proletariusza rycerską szpadę, Żeromski wskrzesza motyw romantyczny: przeciwstawienie noża i szpady. Ten sam motyw w *Psalmach przyszłości* miał pokazać przeciwstawienia hajdamackiego noża i szabli szlacheckiej,

² Najwyraźniejszym nawiązaniem do *Snu o szpadzie* jest bez wątpienia *Targowisko*, które kończy się dosłownym cytatem: „Nie opuści cię, polski żołnierzu, / tylko poezja polska”. (PZ II, s. 206–207). Jednak czytelnych nawiązań do tego tekstu Żeromskiego znaleźć można więcej (np. „*Wszystko nam jedno...*”, PZ II, s. 310–311). Na temat stosunku poety do Żeromskiego zob. np.: R. KULIŃSKI: „*Róża*” Władysława Broniewskiego. „*Nowa Kultura*” 1963, nr 6; T. BUJNICKI: *Władysław Broniewski*. Warszawa 1974, s. 157–167.

a w *Kordianie* – sztyletów i poświęcanych pałaszy. Przecistawienia sprawie świętej – sprawy przekłętą³.

Broniewski zdaje się pamiętać o przeciwstawieniu, ale w *Bagnie na broń* czyni inaczej – sięga do przeciwieństw i łączy je. Krok naprzód, do jakiego zobowiązany był wyznawca poglądów postępowych, tym razem został zrobiony w miejscu („stanął u drzwi”) – niby niekonsekwentny postęp, a w gruncie rzeczy: nieustępliwość. Ale powiedzmy też, że bycie „podpalaczem serc” wcale nie wyklucza żalu za podpalonym światem.

Żołnierz z bagnetem to rewolucjonista, który śni o szpadzie, ale ma do dyspozycji sztylet. Przekształcenie będzie nieuchronne. W tym celu Broniewski wykorzysta różnicę, jednak nie zatrze podziału, ale wymiesza przeciwstawne znaki. Zakładając na karabin nóż, robi z karabinu broń, która strzela wyjątkowo rzadko. „Sen o szpadzie” podszyty jest przecież rycerskim marzeniem Don Kichota z kapitulum XXXVIII, w którym przedziwny Hidalgo rozpaczał nad piekielnym, nierycerskim – jego zdaniem – wynalazkiem broni palnej. „Dzięki niemu niegodne i tchórzliwe ramię może odjąć życie dzielnemu i znamienitemu rycerzowi”⁴. Bagnet, który przystosowuje karabin do walki wręcz, przekreśla jego wcześniejszy status – przekwalifikowuje, „przekształca” go w broń białą. No i jak w przekształceniu, gdzie „to samo” nie będzie już „takie samo”, zdjęty z karabinu nóż nie stanie się na powrót nożem, pozostanie byłym bagnetem. Kapitalnie widać to w pozostawionym poza tomikami wierszu „*Wszystko nam jedno...*” – jego początek od razu wskazuje użytkownika broni palnej:

Wszystko nam jedno, żołnierzom,
gdy kulka przyleci od wroga,
[...]

³ Z. JAROSIŃSKI: *Awangarda i rewolucja*. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. M. JANION. Warszawa 1971, s. 407.

⁴ M. DE CERVANTES SAAVEDRA: *Przedziwny Hidalgo Don Kichot z Manczy*. Przekł., posłowie i komentarz E. BOYÈ. T. 2. Warszawa 1937, s. 147.

Dwie strofy dalej żołnierze wyposażeni zostają w broń, do której są przez Broniewskiego najlepiej przyzwyczajeni, inną od tej, którą posługuje się nierycerski wróg:

[...]

My sami – bo żołnierz uparty –
z bagnetem – a choćby i z nożem! –

[...]

Tym razem, jeszcze bardziej niż w grożącym „kulą w łeb” *Bagnecie na broń*, wszystko odbędzie się bez strzału. Rozpoczęty wystrzeloną przez wroga „kulą”, kończy zapowiedź:

[...]

Kto nam wróg, temu ręka nasza
bagnetem serce przewierci.

[...]

„Wszystko nam jedno...”, PZ II, s. 310–311

To szczególnie częste posługiwanie się bagnetem ujawnia poetycko-żołnierski przydział mobilizacyjny kapitana piechoty. To znowu „echo z dna legendy” czwartacko-literackiej o zrewoltowanych żołnierzach-powstańcach. Legenda utrwalona w pieśni Juliusa Mosena, oficjalnym *Hymnie czwartaków* o „Tysiącu walecznych”, którzy walczyli bez strzału „z bagnetem w ręku” i „z panewką pustą”.

No i powiedzmy szczerze – warta, jaką „u drzwi” będzie miał do spełnienia adresat *Bagnetu na broń*, na pewno nie zagwarantuje sukcesu ani właściwej ochrony przed wrogiem, który „runie żelaznym wojskiem”. Toż w następnym wierszu, usłuchawszy mobilizacyjnego rozkazu, żołnierz piechoty poszedł „z bagnetem na czołgi żelazne”. Za chwilę apokalipsa się spełni (wszak wykrzyczana została w poprzednim tomiku). Warta w części zaledwie jest racjonalna (jeżeli ryzykować stopniowanie), w całości jest obowiązkowa, przede wszystkim jest jednak honorowa.

Kochani Przyjaciele Czwartaków!
 Takie mi żel, że nie mogę być na
 Wasze Disycyjne zebranie. Zamiast
 siebie wysłałem żonę, która pragnie
 mieć, bo była Perriault, a w Powstaniu
 Wernawie była ranna jako żołnierz.

Moji drodzy, może mi ci różnie
 poglądy polityczne, ale nie wolno
 być świnia. Ja w moich poglądach
 widzę przyszłość Polski w ustroju
 socjalistycznym, czego wyrażam
 Wam życzę.

Jako Czwartak byłam prawie
 dzieckiem, ale dzielnie się białam
 i biję się dalej, wedle nie o co innego –
 o Polskę! Polskę ludową, spra-
 wiedliwą.

Całuję Was wszystkich

Orlik

(Włodzisław Broniewski)

Wernawie 4. X. 1961

W szeregu

„Mierzenie szeregów” pełni tym razem zupełnie inną niż estetyczną funkcję. Do jednego szeregu mobilizowana jest w drugiej, krwawej strofie „piesń i pieśń” – wbrew pozorom wcale nieczęsty w wierszach Broniewskiego rym. Nie mniej ciekawe jest powołanie do tego szeregu w rymie końcowym słowa „pieśni” z „przekreśli”. Tematycznie „przekreślanie” dotyczy oczywiście „rachunków” do wystawienia, podczas gdy pokrewieństwo brzmieniowe czy – pozostając w przyjętej militarnej nomenklaturze – akustyczny przydział, w tym miejscu przede wszystkim niejako wycisza „pieśń”. Według wcześniejszej, roboczej wersji trzeci wers w drugiej strofie zamiast „ale krwi nie odmówi nikt” miał brzmieć „jeszcze słyhać w ojczyźnie krzyk”, a następny po nim „ostateczny krzyk mojej piersi” lub „krzyk tragiczny zdławionej pieśni”. Jak zatem widać, wyciszanie nastąpiło już na poziomie autorskiej redakcji, która w wersji przeznaczonej do druku głośny protest zastąpiła cichym „nieodmówieniem”. Ta rezygnacja to zarazem – dla ówczesnych czytelników pewnie wyraźnie słyszalne – wycofanie autoaluzji do wydanego niemal jednocześnie ostatniego przedwojennego zbioru *Krzyk ostateczny*⁵. Zestawienie w klauzulowych rymach „przekreśli” i „pieśni” znajduje dopowiedzenie w rzeczywistym kreśleniu pieśni przez poetę.

Wróćmy do strofy trzeciej. Z dwóch początkowych wersów możemy już zrezygnować, to znaczy „przekreślić” – „nie w pieśń troska”. „Ogniomistrz” przedzierga się w kapitana piechoty, poeta

⁵ *Krzyk ostateczny* został wydrukowany w roku 1938, jednak jego dystrybucja rozpoczęła się w roku następnym. Do momentu wydrukowania *Bagnetu na broń* ukazała się jedna recenzja ostatniego przedwojennego tomiku Broniewskiego pióra Z. KONARZEWSKIEGO: „*Krzyk ostateczny*”. „Czas” 1939, nr 7 (27 stycznia 1939), s. 6. Nazwisko recenzenta wskazuje zresztą na jakieś pokrewieństwo z poetą, co pozwoliłoby przypuszczać, że tomik mógł otrzymać od autora nieoficjalną drogą.

Numer 15 „Czarno na białym” z roku 1939, który był miejscem premiery *Bagnetu na broń*, ogłosił jednocześnie bardzo obszerną (najobszerniejszą w międzywojniu i pierwszą po Konarzewskim) recenzję *Krzyku ostatecznego*. Zob. M. CZUCHNOWSKI: *Plomienne pióro*. „Czarno na białym” 1939, nr 15, s. 171–175.

trafia do „strzeleckiego rowu”. A co zostaje z poezji? „Dzisiaj wiersz – to [...] okrzyk i rozkaz”. Niby mało, ale tylko na pozór, ponieważ to, co jest, zaczyna istnieć tym, czemu zaprzecza.

[...] pojawiają się w twórczości Broniewskiego przeciwstawienia „pieśni” – rozumianej jako forma czynna społecznie i współdziałająca w rewolucyjnej walce [...] „poezji” – intymnej, skierowanej do wewnątrz, nastrojowej. Jest to swoista antynomia liryki Broniewskiego, powstała częściowo pod wpływem zewnętrznych krytycznych nacisków, antynomia, której próbą przezwyciężenia jest między innymi wiersz *Przyjacielu, los nas poróżnił...* Bo skoro „Nic ludzkiego nie jest mi obce...”, to każdy typ przeżywania, zwłaszcza gdy jest spotęgowany poetycko, może nabrać funkcji powszechnych⁶.

– pisał swego czasu Tadeusz Bujnicki. Tutaj jednakże ta kwalifikacja ani w wymiarze wymuszonej „antynomią”, ani jednolitej „powszechności” nie wydaje się wystarczająca. Odsunięcie „pieśni” zaangażowanej dokonuje się przecież w imię tych samych etycznych norm, które tę „pieśń” powołały do życia. Jednocześnie „wiersz – okrzyk i rozkaz”, chociaż nie jest pieśnią, nie przestaje być wierszem. A dzieje się tak dlatego, że w poetyckiej systematyce Broniewskiego każda pieśń jest wierszem, co nie znaczy jednak, że każdy wiersz będzie pieśnią. (I wydaje się, że to nie kryterium zaangażowania społecznego decyduje o kwalifikowaniu wiersza jako pieśni. Co najwyżej, decyduje pośrednio, a najczęściej z pieśni wynika, a nie pieśń tworzy. Ale o tym już za chwilę...).

W opublikowanej dziewięć lat później *Opowieści o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego, robotnika i generała*, a dokładniej: w historiozoficznym prologu, niemal jak echo przedwojennego szeregu zabrzmi zestawienie: „pieśni nieraz historia przekreśli” (PZ III, s. 41). Po wojnie, w poemacie-pomniku prolog będzie wyjaśniał głęboko zinstytucjonalizowany charakter pieśni opiewającej dzieło,

⁶ T. BUJNICKI: *Władysław Broniewski. „Przyjacielu, los nas poróżnił...”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001, s. 354.

które się dokonało i trwa w skutkach⁷. W *Bagnecie na broń* o opiewaniu mowy nie ma, ale jest ten sam ruch, który „przekreśla” i dezaktualizuje. „Dzisiaj wiersz” unieważnia „wiersz wczoraj”, co nie oznacza oczywiście, że go zapomina. W pewnym stopniu (na pewno dużym) – to „materializm dialektyczny”, ale w znacznie większym – to osobista „metafizyka teraz”. Jest tu ekonomia nietrwonienia energii, swoistej transfuzji „krwi” potrzebnej do gaszenia ognia. To wszakże jednocześnie „dzisiaj” nietrwałe, ofiarne i tragiczne, ponieważ cios wymierzony w przeciwnika jest siłą rzeczy ciosem przeciw sobie.

Nieważne, co powiedział Cambronne. Nieoficjalnie, to znaczy w brudnopiśmiennej redakcji, zachowany *passus* „pamiętamy »mot de Cambronne«”, nie zostawia złudzeń. To wyłącznie formułka przygotowana na wypadek śmierci. Ważne, że „rzekł” (rękopiśmienna redakcyjna wersja pozbawiona była tego czasownika) i że „powiemy”. Wszystko bowiem to instrukcja mówienia i sztuka umierania, a dokładniej – zamierania: „wiersz”, choć „okrzyk”, nie jest już „pieśnią”, a mówienie, chociaż dosadne, to też już nie „wiersz” i nie „okrzyk”⁸.

⁷ W tym sensie *Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego, robotnika i generała* jest bardzo podobna do kapitalnie omówionego przez Małgorzatę Baranowską *Słowa o Stalinie*:

„Broniewski nie stworzył całościowej pozytywnej wizji świata. Wiersze powojenne w dużej części są także poświęcone walce – walce ubiegłej, walce zawartej w codzienności, walce toczącej się na innych kontynantach. Po raz pierwszy w *Słowie o Stalinie* formułuje potrzebę instytucji opanowującej rewolucję. Tą instytucją jest maszynista rewolucji – Stalin. Charakterystyczne, że *Słowo o Stalinie* zaczyna się pożegnaniem z wiekiem XIX: »Wiek dziewiętnasty gasł«, gasł żywioł dziewiętnastowieczny. Zarazem pożeganie to zostało napisane w języku dziewiętnastowiecznym, powtarza się lot orla, burza, bój ostatni, ale jest tama, opoka, maszynista – Stalin. Pojawiają się romantyczne żywioły, ale opanowane częściowo przez status dokonania”. M. BARANOWSKA: *Żywioły i instytucje...*, s. 183.

Dodajmy jednak, że *Słowo o Stalinie* rozpoczyna wyrazisty chiasm, który wyznacza granicę stulecia, a zarazem spotyka wiek XIX z XX: „Wiek dziewiętnasty gasł, jak gaśnie gazowa latarnia” (PZ III, s. 50). Zresztą chiasm – urwany w ostatniej strofie wielokropkiem – niemal zamyka cały poemat: „myśli wyprzedzą czyny, czyny legną opoką...” (PZ III, s. 56). Co więcej – pomimo pochwalnej formuły na koniec, to nie wykrzyknik, lecz wielokropek „niedomyka” retorycznie całości.

⁸ Kwestia „mot de Cambron” pojawiła się w interpretacji Zbigniewa Siatkowskiego, który w usta napoleońskiego generała włożył sentencję „La garde meurt



„Wiersz żywy”, „poezja żywa” czy „żywa pieśń” – na użytek tego tekstu traktujemy te pojęcia jako synonimy – pozostają takimi w tym sensie, że dotyczą i dotyczą teraźniejszości. Brzmi to jak oczywisty truizm, którym można obsłużyć literaturę rozumianą bardzo ogólnie. W tym przypadku jednak sprawa staje się o tyle szczególna,

mais elle ne se rend pas”. Usłyszał w niej badacz trawestację motta do *Komuny Paryskiej*, której część badaczy nie uznała, przywołując lub przypominając krótką i wulgarną odpowiedź Cambrona: „merde”. Z. SIATKOWSKI: *To samo nad Wisłą...* W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA, Z. ŻABICKI. T. 2. Warszawa 1965. Podobnego zdania była między innymi J. ZACHARSKA: *Najpopularniejszy wiersz Broniewskiego*. „Poezja” 1972, nr 5, s. 75. Swoje zastrzeżenia na ten temat zgłosił między innymi Stanisław Barańczak, widząc w tym zamach na „porządek stylistyczny [...], wygładzenia i zatarcie w dziele Broniewskiego wszelkich dysonansów i zgrzytów”. S. BARAŃCZAK: *W kręgu „akademii ku czci”: poeta zamordowany*. W: IDEM: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w kulturze literackiej PRL*. Paryż 1983, s. 65–67. W swej monografii Lichodziejewska powołała się na „informację otrzymaną przez autorkę tej książki. [...] autor *Bagnetu na broń* miał na myśli wersję [...] mniej patetyczną, ale bardziej jędrną”. F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*. Warszawa 1973, s. 231. Na marginesie zupełnie warto może uzupełnić kontekst o tużprzedwojenną, zupełnie nieheroiczną dyskusję, której Broniewski na pewno był świadkiem. Została ona sprowokowana felietonem M. WAŃKOWICZA, w którym autor *Ziela na kraterze* komentował przyznanie pierwszej nagrody w konkursie na pamiętnik lekarza: *Rabelasica z Suchej*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 7. Z powodu wulgaryzmów, jakie znalazły się w pamiętniku, nagrodzony tekst bowiem krytycznie przyjęła część recenzentów i czytelników. Wańkowicz odniósł się do tych zarzutów w kolejnym felietonie: *Cambron nie był „źle wychowany”, a Rabelasica nie jest brutalem*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 9. Tekst nie roztrząsał kwestii treści odpowiedzi napoleońskiego generała na propozycję poddania się. Później mimochodem podjął ten wątek T. ZELEŃSKI (Boy) w notatce: *Jeszcze jedno odbrzązowienie*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 12. Pięć tygodni później w „Wiadomościach Literackich” 1939, nr 17 ukazała się odpowiedź E. KIPY: *Słowo generała Cambronne’a*. Ten doczekał się odpowiedzi A. JALTY-POŁCZYŃSKIEGO: *W sprawie „Słowa generała Cambronne’a”*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 24. Dyskusję zamknął opublikowany w „Wiadomościach Literackich”, opatrzonych datą 3 września 1939 roku, artykuł W. Weintrauba – QUIDAM [W. WEINTRAUB]: *W poszukiwaniu niewypowiedzianych powiedzeń*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 37.

że „teraz” Broniewskiego nie jest jednowymiarowe. Rozciąga się bowiem od „teraz”, nazwijmy je umownie: „proletariackiego”, postulującego aktualność rozumianą publicystycznie, aż po teraz „metafizyczne”, traktujące terażniejszość jako przyszłą przeszłość, jako męstwo zmagania się ze świadomością bycia dla przyszłości tym, czym dzisiaj jest wobec wczoraj, a mówiąc najdosadniej: „żałoby jutra obchodzonej (przeczuwanej) już dzisiaj”. Przy czym, jak się wydaje, w postawie Broniewskiego obydwie postawy nie dzielą, lecz wyznaczają granicę pojęcia – „pojmowania” i „wymykania” się. Na szczęście bowiem, chociaż terażniejszość jest doświadczaniem granicy, przyszłość, jeśli nie zostanie potraktowana jako orientacja terażniejszości (upraszczając: ruchu i kierunku czasu, lub po prostu: czasu), tej granicy potrafi nie mieć. Mówiąc inaczej – nie stanie się doświadczeniem nieograniczenia, ale potrafi stać się niedoświadczeniem granicy. Odpowiednio rozegrana, przyszłość raz ustala, innym razem narusza granicę terażniejszości. Gdyby Broniewski doświadczał granicy tylko po to, żeby ją naruszyć, sprawa rozegrałaby się w transgresji. Wbrew pozorom rzecz wygląda jednak dużo prościej, pod warunkiem że opiera się na zasadzie umiarkowania. A pomimo stematyzowanej i demonstrowanej pasji – o czym była już mowa – Broniewski pasję praktykuje stosunkowo rzadko, a publicystyka i metafizyka nie odgrywają kluczowej roli.

Jak z aktualnego zrobić aktualne?

W zasadzie można by zapytać: czy Broniewski uprawiał poezję publicystyczną albo publicystykę poetycką? Cokolwiek miałyby znaczyć przesunięcie ciężaru epitetu, odpowiedź powinna brzmieć twierdząco, pod warunkiem że nie zabrzmi za bardzo. Publicystycznie doraźny charakter ma przecież pierwszy po młodzieńczych, ogłoszony drukiem, ale nigdy niepodpisany, wiersz *Carmagnola Chjeny* dotyczący zająć wokół zaprzysiężenia pierwszego prezydenta Rzeczypospolitej. Żaden z późniejszych wierszy

nie był atakiem tak doraźnym i tak wyraźnie adresowanym personalnie oraz politycznie. Nazwiska, tytuły zaangażowanych politycznie gazet i nazwy ugrupowań poza tym jednym przypadkiem będą padały nader rzadko. Trudno się dziwić żywiołowej reakcji, gdyż wydarzenia z grudnia 1922 roku wstrząsnęły całą Polską. Zdziwić mógłby trochę co najwyżej brak reakcji na wydarzenie, które pięć dni po napisaniu, a trzy po opublikowaniu wiersza tragicznie podsumowało awanturę – zamordowanie Gabriela Narutowicza. Ale przecież wiersz nie został napisany w czyjejs obrońnie, lecz przeciwko komuś. Cóż, przeciwnicy naszych przeciwników nie muszą być naszymi sojusznikami. Tego Broniewski na własnej skórze będzie miał okazję doświadczyć jeszcze niejeden raz. *Carmagnola Chjeny* jest głosem sprzeciwu i groźbą, głosem wymawiającego posłuszeństwo buntownika i – jak by nie patrzeć – uczestnika awantury, a nie głosem oburzonego awanturą i zbrodnią obywatela.

W przyszłości polityczni wrogowie z nazwiska przywołani zostaną tylko w dwóch wierszach przedwojennych: *Do towarzyszy broni* oraz *Psy policyjne w Łucku*. W poezji powojennej – również niewiele. Zresztą zgodnie z jednolitymi realiami polityki krajowej wiersze nie będą dotyczyły tarć wewnętrznych. Głos – nie całkiem poważny, gdyż przygotowany dla satyrycznych „Szpilek” – nabierze charakteru oficjalnej krytyki⁹. Trudno powiedzieć, że w imieniu ogółu taki głos może się zetrzeć z czymś innym niż ogólnik, zatem faktycznie być wymierzony przeciwko komuś. Mowa tu oczywiście tylko o publicystyce, zatem wystąpieniach mających szersze audytorium czytelnicze. Czymś innym (choć nie bardzo czymś innym) były wywieszane w jerozolimskiej redakcji złośliwe epi-gramy.

Zaangażowana społecznie poezja Broniewskiego nie wikła się w personalne konflikty – te czasami załatwia satyra – lecz jest raczej

⁹ Zob.: W. BRONIEWSKI: *Niejakie rozwiązanie problemu*. „Szpilki” 1948, nr 48, s. 2; IDEM: *Eisleriada*. „Szpilki” 1949, nr 25, s. 3; IDEM: *Przeciw wściekliwości*. „Szpilki” 1950, nr 18, s. 55–56; IDEM: *Emigrant Iksiński*. „Szpilki” 1950, nr 21, s. 3. W poważniejszym tonie – IDEM: *Amerykanom*. „Trybuna Ludu” 1953, nr 172, s. 3.

bronią masowego rażenia. Negatywni bohaterowie, nawet jeśli przywołani z nazwiska, jak w przypadku apelu *Do towarzyszy broni*, funkcjonują na zasadzie antonomazji, figury będącej odmianą metonimii, która polega na zastąpieniu zespołu cech lub zachowań imieniem własnym:

[...]

Odpędziliście orły dwugłowe,
zagłuszyliście brzęki kajdan,
kajdanami dziś dzwoni znowu
w defensywach komisarz Kajdan.

[...]

Do towarzyszy broni, PZ II, s. 12

W autentycznym nazwisku politycznego przeciwnika, odpowiedzialnego za aresztowanie, trudno nie dostrzec ironii dziejów, które same podsuwają niezbyt wyrafinowane, a jednak dobitne, jak homonimiczny rym, skojarzenie¹⁰. Wszystko to jednak retoryka, gdyż nie chodzi o spostonowanie czy napiętnowanie (i tak napiętnowanego nazwiskiem) funkcjonariusza. Inwektywą można odepchnąć, zerwać relacje, wziąć odwet czy zdemaskować; w żadnym wypadku nie da się nią przekonać.

Wyjątkiem jest dedykowany Ninie Matuliwnie wiersz *Psy policyjne w Łucku*, który oprócz imienia „gwałconej i bitej” ofiary wylicza trzy nazwiska oprawców: Zarembe, Postowicza i Tkaczuka. To jedyny raz, kiedy retoryka wycelowana jest w konkretne postaci, przeciwko uogólniającym figurom – po to, aby personalizując wydarzenie, móc zdepersonalizować bohaterów. W Łucku, gdzie skompromitowane zostały ludzka mowa i ludzki gniew, nawet narrator zaczyna śpiewać szeptem, a „prawie po ludzku” wyje tylko pies. Potępiając wymie-

¹⁰ Komisarz Kajdan jest postacią rozpoznawaną przede wszystkim jako bohater wystąpienia głównego bohatera *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego na spotkaniu komunistów. Postać komisarza jest jednak postacią historyczną, w latach dwudziestych rozpoznawalną w publicystyce. Zob. R. JURYŚ, T. SZAFAR: *Pitaval polityczny 1918–1939*. Warszawa 1971.

rzoną przeciw konkretnej osobie agresję, trzeba zmienić proporcje. Słabość niemasowego, precyzyjnego i jednorazowego ataku jest jego siłą. Skoro przemoc, gwałt i gniew zostały skompromitowane, wyjątkowa cisza pieśni osłabia pozornie. Retoryczna słabość tego, co niepowtarzalne, to odpowiadające rzeczywistości poetyckie samobójstwo. Im ciszej, tym śmiertelniej...

A teraz w zasadzie można by całą książkę zacząć od początku. Pod *Policyjnymi psami w Łucku* Broniewski podpisał się dopiero w 1949 roku, a włączył do *Troski i pieśni* w ostatnim autoryzowanym zbiorze, w wydanych 1962 roku *Wierszach i poematach*. Pod *Carmagnolą Chjeny* w zasadzie nigdy się nie podpisał, a opatrzony imieniem i nazwiskiem tekst ukazał się za sprawą Lichodziejewskiej dopiero pięć lat po śmierci poety. Bez względu na daty i sygnatury ich „publicystyczna” wartość w chwili drukowanej premiery była przez historię może nie tyle „przekreślona”, ile zatarta.

Nieco więcej szczęścia, ale tylko nieco, miał wiersz *Do towarzyszy broni*, który po zajęciu przez cenzurę udało się opublikować w PPS-owskim „Robociarzu” jako fragment niepodlegającej kontroli interpelacji poselskiej. Niestety, z miejsca, które Broniewski przewidział mu w *Dymach nad miastem*, został przez cenzurę dosłownie wycięty, w związku z czym zbiór ukazał się bez dwóch stron. Według Lichodziejewskiej:

Wiersz *Do towarzyszy broni* zamierzał Broniewski opublikować w „Cyruliku Warszawskim”, popularnym w kręgach legionowych, gdyż uważał, że „w ten sposób utwór trafi gdzie trzeba, i narobi hałasu”¹¹.

Czy „trafił” i czy „narobił” – historia zatarała.

A gdyby... No właśnie, zaryzykujmy po raz ostatni tę figurę: a gdyby się ukazał w *Dymach nad miastem*? W przewidzianym szeregu porządku miał stanowić czwarty wiersz pierwszej „rewolucyjnej” części. Apel o otwarciu „Bram więziennych na oścież” po

¹¹ W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 2. Płock–Toruń 1997, s. 421.

dwóch „więziennych” wierszach: *Róży i Na śmierć rewolucjonisty* wydaje się pasować jak ulał. Kto wie, czy nie ciekawiej wyglądałby w tym porządku szósty z cyklu wiersz *Poezja*. Był już wcześniej publikowany jako programowy w wydanym dwa lata wcześniej poetyckim biuletynie *Trzy salwy*. Ten sam wiersz powtórzony dwa lata później nie będzie jednak już tym samym wierszem. Rozpoczynająca go fraza: „Ty przychodzisz, jak noc majowa,” – przed majem 1926 roku zapewne brzmiała inaczej niż zamieszczona jako kontynuacja słów:

Umiecie umierać na frontach,
umiecie zdobywać Belweder,
[...]

Do towarzyszy broni, PZ II, s. 12

To oczywiście „gdybanie”, ale z dużą dozą prawdopodobieństwa, że bezpośrednio po przewrocie majowym i odwołującym się do niego wierszu następny maj nie był już tym samym majem. Niepełna dwadzieścia lat później w *Drzewie rozpaczającym* znajdzie się poświęcony klęsce 1939 roku wiersz *Słońce września* (PZ II, s. 204), który do czasu „wzrośnięcia nowych po nas pokoleń” modyfikuje kalendarz o przekleństwo dla miesiąca, który już nie będzie „taki sam” jak przed wojną.

Znacznie częściej, do tego stopnia, że powiedzieć można: zazwyczaj lub z reguły, Broniewski nie precyzuje przeciwnika. *Bagnet na broń* mógłby przecież obsłużyć każdą niemal wojnę. Mówił o tym Jan Walc:

[...] w wierszu *Bagnet na broń* zagrażający Polsce wróg nie został po imieniu nazwany: podkreślić więc z kolei wypada, że w wierszu *Żołnierz polski* jest dokładnie na odwrót: w tym liczącym zaledwie jedenaście dystychów wierszu cztery razy – i to poczynając od dystychu początkowego – mówi się o tym, że żołnierz polski walczył z Niemcami. Czy to efekt – charakterystycznego dla poetyki tego wiersza – stosowania powtórzeń? Brzoza powtarza się w nim trzy razy, a „spuszczona głowa” – dwa. I wreszcie – nie użył poeta Niemców po raz piąty, pisząc „ciągną obce wojska”.

Czy w ten sposób otworzył pole dla interpretacji, że mogłoby chodzić o wojska nie-niemieckie?¹².

Mówił o tym również Sławomir Kędzierski, dostrzegając w niedomówieniu nie tyle jednak wallenrodyczną postawę, o jaką pytał w swoim wystąpieniu Walc, ile ponadhistoryczną uniwersalność:

Podkreślić tu należy, że utwór pisany w obliczu zagrożenia hitlerowskiego ma jednak elementy o wymowie przedłużającej jego aktualność. Słowa o „obcej dłoni” odnoszą się przecież do każdego niebezpieczeństwa, które zagraża Polsce, są podkreślaniem konieczności rozwiązania problemów wewnątrz państwa przez samych jego obywateli, bez względu na dzielące ich różnice zdań¹³.

Obie interpretacje dzieli czas, a więc i epoka, w której powstały, zatem dzielą pytania, jakie można było wówczas postawić. Zdaje się jednak łączyć je przekonanie, że w tej walce tytułowy „bagnet” nie będzie „nożem”. W innym miejscu poświęconej *Bagnetowi na broń* wypowiedzi Walc pisał:

[...] wiersz był wezwaniem do walki z frontalnym atakiem, do męznego stawiania mu czoła, nijak zaś się nie miał do noża wbijanego w plecy¹⁴.

Bez względu na szczegóły – bo ten w najmniejszym stopniu jest bohaterem tego wiersza – dotyczący precyzyjnej rekonstrukcji puentują-

¹² J. WALC: *Władysław Broniewski wobec Września*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. Red. A. BRODZKA. Warszawa 1994, s. 12.

¹³ S. KĘDZIEŃSKI: *Wiersze Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1974, s. 56.

¹⁴ J. WALC: *Władysław Broniewski wobec Września...*, s. 8. Nie znaczy to jednak, że nie dały się słyszeć głosy upraszczające nieprecyzyjność Broniewskiego: T. ŁUBIEŃSKI: *Zbyt pięknie na wojnę*. „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 202, s. 18: „*Bagnet na broń* legionisty-komunisty Władysława Broniewskiego, napisany pro i contra w kwietniu 1939 roku, klepało się na akademiach w Polsce Ludowej, nie rozumiejąc, że ta obca dłoń z wiersza, która też nie przekreśli rachunków krzywd, to dla Broniewskiego, więźnia sanacji, może być tylko dłoń radziecka i że za tę »dłoń podniesioną nad Polską« grozi kula w łeb”.

cego całość „mot de Cambronne”, rycerskość odmowy poddania się nie budzi żadnej wątpliwości.

Zdanie zapowiadające agresję jest zdaniem, którego nie obsługuje podmiot. Oczywiście – historyczne „teraz” wiersza nie pozostawia żadnych wątpliwości, kto jest wrogiem, ale zarazem historyczne „jutro” nie wyznacza granicy. A to nie wyjątek. W *Nike*:

[...]

Po węgiel, naftę, sól i złoto
przez krew sięgają czyjeś ręce,
[...]

Nike, PZ II, s. 16

Podobnie jacyś oni „osaczają was morem i głodem” w *O sobie samym* (PZ II, s. 27); w *No pasaran!*, a jeszcze wyraźniej (bo mniej wyrażście) w *Cześć i dynamit* na republikańską Hiszpanię nie frankiści, lecz „dwa lata parły faszyzmy” (PZ II, s. 125); a w *Słowie o Stalinie* jeszcze mniej konkretny „Szóstą część świata osaczył wróg” (PZ III, s. 51). Przykłady dałoby się mnożyć i gubić w coraz mniej wyraźnych postaciach „faszyzmów”, „kapitalizmów”, „wrogów”, „zła” czy bezosobowego „podłego”.

Najbardziej oczywistym wyjaśnieniem niedookreślenia przeciwnika byłaby próba uchylecia się przed cenzurą. Pewnie czasami i w jakimś stopniu tak się zdarzało, ale sporadycznie, i sprawdzałyby się taka motywacja tylko wobec tekstów pisanych z zamiarem druku. A straciłaby rację bytu w odniesieniu do liryki, która nie angażowała się politycznie, ale zmagala się ze – czy też stawiała wobec – „złymi losami”, z „fatum”, „głuchymi ciemnościami” itp.

W spory prędzej gotów jest Broniewski uwikłać się z przyjaciółmi niż z wrogiem. Wystarczy przypomnieć polemikę komentowaną wierszem *Przyjacielu, los nas poróżnił*, czy nawet przywoływany już apel *Do towarzyszy broni*.

Jak żałuję, że Ci nie mogę tego pokazać – pisał poeta w serdecznym liście do przyjaciela – pokłócić się z Tobą na ten temat (bo z góry wiem, że byśmy się kłócili). Przetrawiając z Tobą te

rzeczy, potrafię patrzeć na nie z wielu perspektyw, co samemu trudno mi osiągnąć¹⁵.

Cóż – zasady są zasadnicze i to mają do siebie, że nie przewidują innych zasad. Spór – jeśli do takiego dojdzie – toczyć się będzie „o zasady” czy „w imię zasad”. Ale jest to możliwe jedynie przy założeniu jakiejś wspólnoty. Konfrontowanie nieprzystających do siebie „zasad” wielokrotnie bywa spektakularne, ale z założenia nie do rozstrzygnięcia. Wroga można obrazić, spostponować, znieważać albo ubliżyć mu, ale spierać się z nim, poza zaspokojeniem retorycznej pasji lub aprobaty widowni, nie ma najmniejszego sensu. Retoryczny gest Broniewskiego jest właśnie odmową takiej konfrontacji. Nie ściera się z wrogiem, odmawia lektury reguł czy zasad, jakimi ten się posługuje. Co więcej, nieumiejętność czytania wrogich zasad przyjmuje w końcu za ich nieczytelność. Trochę przypomina to mechanizm teorii spiskowej, niemniej – tylko trochę i tylko przypomina. Teoria spisku nobilituje zasadę do tego stopnia, że wszystko, co nią nie jest, traktowane jest jako realne zagrożenie. Broniewski nie ma ambicji budowania norm (nie ma wręcz tej umiejętności) i porządkowania rzeczywistości. Nie chodzi mu nawet o znalezienie się czy siebie. Trudno uwierzyć, aby w horyzoncie wyobrażeń Broniewskiego mieścił się jakiś jednolity pomysł na człowieka. (Toż świat stworzył „Towarzysz Bałaganow”!). Chodzi więc głównie o to, aby się nie zgubić. Doświadczyć „siebie” tak samo, jak doświadczyć „teraźniejszości”. Mówiąc dosadnie, chociaż chyba wcale nie najprościej – chodzi o doświadczenie wspólnoty, a jeszcze dosadniej: o nie-doświadczenie siebie przez doświadczenie „my”.

¹⁵ Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kencbokiem. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 186.

Monolit i tekstolit

„Broniewskich jest dwóch” – zanotował w 1975 roku Stanisław Barańczak. Sam pomysł dwoistej lektury twórczości Broniewskiego nie był wówczas niczym odkrywczym i nie został jako odkrycie sformułowany.

Dramatyzm i wewnętrzne skomplikowanie poezji Broniewskiego można w gruncie rzeczy założyć hipotetycznie już wtedy, gdy bierze się pod uwagę pewne sprawy wobec tej twórczości „zewnątrzne”. Burzliwa biografia poety [...], jego światopoglądowe wahania z czasów młodości [...] i duchowe rozterki lat dojrziałych [...] nawet gdybyśmy nie znali ani jednego wiersza Broniewskiego, kazałyby przypuszczać niejako z góry, że twórczość ta nie może być wolna od myślowych i artystycznych konfliktów wewnętrznych.

Dwoistość może być wynikiem „»sprzeczności« pomiędzy liryką tzw. społeczną i osobistą” czy

napięcia pomiędzy przeciwstawnymi funkcjami języka, emocyjną i impresyjną, pomiędzy wyrażaniem prywatnych emocji a naciskiem na zbiorowego odbiorcę.

Dwoistość to jednak nie podwójność. Dwoistość to przytłaczająca „»prawdziwego«, zdając sobie sprawę z całej względności tego słowa”, Broniewskiego z Broniewskim

sztandarowym i urzędowym, cytowanym, ale nie czytanim, nieodwracalnie zrośniętym z atmosferą szkoły, pochodzącego z pierwszomajowego i „części artystycznej” uroczystej akademii rocznicowej¹⁶.

¹⁶ S. BARAŃCZAK: *W kręgu „akademii ku czci”: poeta zamordowany...*, s. 58.

W znacznej mierze trudno nawet dziś nie zgodzić się z postulatami autora *Korekty twarzy*, domagającego się opublikowania wszystkich pozostałych po poecie pism, zwłaszcza wobec swoistego odwetu, jakim były, a nawet są nadal, problemy z wydaniem kompletnego – co z założenia jest niemożliwe – Broniewskiego. Zapewne względy finansowe zadecydowały o wycofaniu się PIW-u z początkiem lat dziewięćdziesiątych XX stulecia z projektu wydania złożonych przez Lichodziejewską sześciotomowych *Pism zebranych*. Na dwa lata przed plocko-toruńską edycją *Poezji zebranych* to samo wydawnictwo wydrukowało jedynie najobszerniejszy z dotychczasowych wyborów¹⁷.

Niech będzie zatem zgoda z Barańczakiem. A byłaby to zgoda pełna, gdyby nie to, że postulat kompletności rozumiany jest przede wszystkim w wymiarze tekstologicznym. Zmaganie się z oficjalnym modelem Broniewskiego polega na wydzieraniu nieoficjalnego i daje swego rodzaju symulację założonego dla tej poezji rozdarcia, na zdobywaniu danych do

wydania wierszy Broniewskiego, które można by określić jako pełne, kompletne, prezentujące poetę „prawdziwego”, ze wszystkimi zygzakami, jakie przytrafiły się w jego twórczej drodze¹⁸.

Paradoksalnie, największym zagrożeniem tego postulatu jest jego realizacja, a ściślej – przyjęcie założenia, że odpowiedzią na „wyciosany z jednej bryły” monolit powinien być niejednolity tekstolit, że dla pomieszczenia skomplikowanej diachronii potrzebna jest odpowiednio wielka synchronia.

Nie chodzi tu o spór z Barańczakiem – wręcz przeciwnie. Wielki etyczny gest wykonany został w określonym momencie, przy

¹⁷ Lichodziejewska podpisała umowę wydawniczą z Państwowym Instytutem Wydawniczym na sześciotomową edycję pism zebranych Broniewskiego w połowie lat osiemdziesiątych. Według projektu wiersze miały gromadzić trzy pierwsze tomy. Na początku lat dziewięćdziesiątych wydawnictwo wycofało się z zamiaru publikacji. Zamiast pism zebranych, w 1995 roku PIW wydał jedynie obszerny wybór wierszy w opracowaniu i ze wstępem Wiktora Woroszyńskiego.

¹⁸ S. BARAŃCZAK: *W kręgu „akademii ku czci”: poeta zamordowany...*, s. 61.

określonej wiedzy i przyjętej metodologii i jest tym większy, że skierowany został przeciwko momentowi i wiedzy, a jedyną różnicę stanowi metoda.

Można przyjąć, że po dwudziestu latach, z chwilą ukazania się czterotomowego fragmentu *Pism zebranych* Władysława Broniewskiego pod redakcją Lichodziejewskiej, przynajmniej część postulatu odkłamania została zrealizowana. Można...

Kto wie, czy najbardziej zasadniczym problemem dotyczącym publikacji Broniewskiego jest ustalenie samego statusu publikacji. Brzmi to jak niepotrzebna komplikacja, ale sprawa jest naprawdę poważna.

Po raz pierwszy zostają opublikowane razem wszystkie wiersze wydawane w kolejnych tomikach poezji Broniewskiego. Po raz pierwszy zebrane są utwory rozproszone [...] oraz duży blok utworów nigdzie przez autora nie publikowanych, zachowanych jedynie w rękopisach bądź w przekazach ustnych¹⁹.

– pisała we *Wstępie* Feliksa Lichodziejewska. Fenomen, z którym przyszło się zderzyć, wynika jednak z faktu, że Broniewski nie był poetą piszącym „do szuflady”. Czy przyjęcie edytorskiego założenia „wydane” i „niepublikowane” nie jest dalej dzieleniem Broniewskiego, kolejną dwoistością postaci?

Edytorskie przygody wierszy Broniewskiego wydają się niemal wyrastać z walterscottowskiego modelu powieści przygodowej. Od razu uspokoję – wydają się, ponieważ tak naprawdę wyrastają z Cervantesa. Każda z tych przygód byłaby osobną, intrygującą opowieścią i każda z nich jest ważna, bo każda rodzi to samo pytanie i tę samą pozostawia wątpliwość.

Psy policyjne w Łucku zostają po raz pierwszy wydrukowane przed wojną w moskiewskiej „Kulturze mas”. Trafiają tam w nieautoryzowanym odpisie i bez wiedzy (co nie znaczy, że bez zgody) autora. Podobnie, chociaż jeszcze ciekawiej wyglądają dzieje *Do towarzysza więźnia*. Przypomnijmy:

¹⁹ F. LICHODZIEJEWSKA: *Wstęp*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 1, s. 12.

Wersja pierwsza (według chronologii druku) – pisze edytorka – opublikowana została po raz pierwszy w konspiracyjnych „Werblach Wolności” (Warszawa 1942, nr 1), bez wiedzy i nazwiska autora. Stąd przedrukował wiersz „Robotnik Polski w Wielkiej Brytanii” (Londyn 1942, nr 15), jako utwór nieznanego autora z kraju, i wydawane w Londynie czasopismo „Nowa Polska” (1942, t. 1, nr 4/5). Jako dzieło nieznanego poety podziemnej Warszawy wiersz [...] opublikowany został również w antologii *Poezja polska 1939–1944*, wydanej w 1944 r. w Moskwie nakładem Związku Patriotów Polskich²⁰.

Sam Broniewski wydrukował sygnowany przez siebie wiersz w 1947 roku z informacją, że „Niniejszym z żalem rozstaję się z bezimiennością”²¹. Wiersz narodził się podczas więziennej odsiadki we wrześniu 1931 roku; „[...] nie pisałem, tylko ułożyłem go w pamięci” – opowiadał później poeta, dodając: „[...] jeszcze kiedy siedziałem, obiegał sceny i estrady artystycznego ruchu robotniczego”²².

Nawet przy założeniu opatrywania wiersza w „legendę”, która, wedle autorskiej historiozofii, potrafi „wzniesć się ponad historię”, nie da się zaprzeczyć, że od powstania do wydrukowania wiersz wiódł własny, bujny i publiczny żywot. Pytanie o status publikacji to, jak widać, wcale nie było jakie pytanie. Pytanie o wiersz „ułożony w pamięci”, z „cudzej pamięci” wydobyty i dopiero z niej wydrukowany nie jest edytorskim pytaniem o datę premiery – na to Lichodziejewska odpowiada kompletnie – ale pytaniem czytelnika – jeśli w tym przypadku jest to na pewno adekwatna nazwa – o poezję²³. Odpowiedź wydaje się prosta, dlatego odwróćmy kierunek.

Ostatnia strofa *Trumny jesionowej* brzmiała, według Lichodziejewskiej, inaczej niż w druku:

²⁰ Ibidem, T. 2, s. 563.

²¹ Ibidem. Por. F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 161.

²² E. i M. WODNAROWIE: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939. Wybór dokumentów i relacji*. Warszawa 1974, s. 322–323.

²³ Wiersze niedrukowane – jak *Syn podbitego narodu* – stały się częścią materiału dochodzeniowego w 1940 roku. Zob. *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3, s. 150.

Odczytany mi przez telefon, świeżo napisany wiersz *Trumna jesionowa* zwracał uwagę niezwyklej tragizmem, bezdenną rozpaczą, zawartą zwłaszcza w zakończeniu. Gdy nazajutrz przeczytałam wiersz w rękopisie – ostatnia strofa zamiast bólu wyrażała pozytywną deklarację, jak w druku. Poprzednią wersję poeta zniszczył²⁴.

Ostatnią strofę „przekreślił i następnie starł gumką. Na jej miejscu napisał nową”²⁵. A to już moment kapitalny – bo oto to już nie Broniewskich jest dwóch, ale dwie są Lichodziejewskie, i to we wzruszającym konflikcie: edytorka i czytelniczka (z pełnym zastrzeżeniem dotyczącym drugiego słowa), instytucja i człowiek, pośrednik w lekturze i bezpośredni odbiorca, który z racji profesji ustala ostateczny kształt tekstu i jednocześnie go podważa; nie opowiada o tym, co było w tekście, ale o tym, czego w nim nie ma. Przecież w takim kontekście niemal jak prowokacja brzmi pytanie: to co ja mam przed sobą? Wiersz-palimpsest, a jeśli tak, to nad czym nadpisany? „Historia przekreśli”, ale „Broniewski przekreślił i następnie starł gumką”. Gdzieś pod spodem jest to, co zatarte, ale pod zatartym jest jeszcze telefon i rozmowa. A jaka – po takich czytelniczych przejściach – gwarancja, że nie było nic więcej? I to ma być „wyraz pozytywnej deklaracji, jak w druku”? Pozornie pozytywna deklaracja, która brzmiała:

[...]

Ale nie poddam się, nie poddam
i będę kroczył w dal za dalą,
i ciężar pieśni ludziom oddam,
co na budowach światła palą.

Trumna jesionowa, PZ III, s. 118

– jest ruchem w przyszłość, palimpsestem nadpisany na „dzisiaj”, śpiewaniem dzisiaj jutrzejszej żałoby. „Właściwie każdy wiersz – pisał Broniewski do przyjaciela – z chwilą powstania już martwym

²⁴ W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 3, s. 405.

²⁵ Ibidem, s. 406.

jest dla autora – najpiękniejsze są te nie napisane”²⁶. („Dzisiaj wiersz” powstaje na trupie „wiersza wczoraj”). Czy naprawdę trzeba czytelnika przekonywać, że deklaracja „niepoddania się” wcale nie brzmi optymistycznie? Przecież wystarczy „przypomnieć, co rzekł Cambronne”, a przede wszystkim – w jakich okolicznościach; tym bardziej że – jak powiedział Broniewski w niedrukowanym, młodzieńczym wierszu – „wspomnienia są cmentarzem” („*To nie będzie bohaterska pieśń...*”, PZ I, s. 253)²⁷.

To nie jest działanie bez sensu, to działanie przeciwko sensowi.

[...]

Jakże rozpacz wyrazić, gdy żyję,

[...]

kiedy słowa nijakie, niczyje,

a ja powiem rozpaczą

słowom, że nic nie znaczą,

[...]

Brzoza, PZ III, s. 119

²⁶ W ten sposób tłumaczył Broniewski Kenckbokowi rezygnację z debiutu w „Zwrotnicy”, ponieważ pismo miało ukazać się dopiero za kilka miesięcy: *Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kenckbokiem...*, s. 200.

²⁷ Bardzo istotnym wątkiem, wartym odnotowania przynajmniej w przypisie, jest jeszcze kwestia zdecydowanych poglądów politycznych Anki, które bez wątplenia określały jej relacje z ojcem. Zachowana korespondencja oraz filmy dokumentalne w reżyserii Joanny (Anki) Broniewskiej-Kozickiej: *Komuna Paryska* (1951), *W Palacu Młodzieży* (1952), *Brygada zaczyna szturm* (1953), świadczą o jej komunistycznych przekonaniach. Polityka była istotnym wątkiem rodzinnych rozmów i – tak jak swego czasu z Janiną – w jakiś sposób na pewno kształtowała „zidiomatyzowany kod”. Przekreślenie i wytarcie gumką strofy „zwracającej uwagę niezwykle tragicznym, bezdenną rozpaczą” i zastąpienie jej strofą o charakterze politycznym jest elegijną próbą podjęcia niemożliwego dialogu ze zmarłą. Wbrew pozorom strofa może mieć dużo bardziej osobisty charakter i być próbą nawiązania albo zrekonstruowania rozmowy we wspólnym języku i na wspólny temat. Bez względu na „pozytywną deklarację” pozostanie rozmową z umarłą córką, być może nawet kryptocytatem.

Nie z *Rob Roy*a czy z *Ivanhoe*. Inny rodowód generała Cambronne’a, kapitana i poety. „Czyny szalone, obłądne i świetne” – to poetyckie atrybuty, w które Broniewski wyposażył rycerza „z miną koguta i sercem wariata” – Don Kichota (*Oda do Don Kichota*, PZ II, s. 267).

„Broniewskich jest dwóch” – zgoda, pod warunkiem że nie zostaną z sobą skonfrontowani, lecz na siebie nadpisani. Bo tak naprawdę – za Barańczakiem: „[...] zdając sobie sprawę z całej względności tego słowa” – Broniewskiego nie ma w „pęknięciach” i „zygzakach”. Bo „prawda”, nieważne „względna” czy „bezwzględna”, nie wydaje się fortunnym kluczem do lektury Broniewskiego. No ale, skoro nie ma prawdy, to co jest...?

„Jeżeli nie lękasz się pieśni”

„Przekreślona” rymem „pieśń” zostanie w ostatniej strofie zakwestionowana raz jeszcze. „Poeto, nie w pieśni troska” – to znowu autoaluzyjna korekta, która odsyła do tytułu wcześniejszego tomiku²⁸. Pieśń ustępuje miejsca „dzisiejszemu wierszowi [...], okrzykowi i rozkazowi”. Ale i na tym nie koniec, gdyż dwa ostatnie wersy zastępują krzyk mówieniem („rzekł Cambronne”, „powiemy”). Kompozycja „pieśń – wiersz: okrzyk i rozkaz – mówienie” z *Bagnetu na broń*, nakładania i „przekreślania”, chociaż jest głosem desperata, nie jest przypadkowa. To uparcie realizowana przez Broniewskiego, wszelako nigdy dosłownie niesformułowana, poetycka akustyka, która „pieśń” umieści na górze skali określającej natężenie głosu. Najbliższa takiej formule „podnoszenia głosu” była pewnie kompozycja „mówię – wołam – śpiewam” ze *Zwycięstwa z Dymów nad miastem*:

²⁸ W. BRONIEWSKI: *Troska i pieśń*. Warszawa 1932.

C Y R U L I K W A R S Z A W S K I

ODA DO DON KICHOTA.



rys. K. Gruś.

Sławie, rycerzu, Twe imię wśród świata,
Czyni szalone obłędne i świetne,
Minę koguta i serce warjata —
Głupstwo szlachetne.

Razem jedziemy przez noc niespokojną,
Dumnie błędzimy w wędrówce beztrwożnej.
Pędzą za nami w ślad konno i zbrojno
Karczmą przydrożne.

Z Tobą, kochanku poetów i durni,
Pieśń moja błędzi i w niebo nie wzłata.
Oto co nocy wyjeżdżam na turniej,
Sam pośród świata.

Nie, to nie wiatrak! Uderzmy naoslep!
Kopje nastawmy, przyłbice opuśćmy!...
Ach, człapie przy nas, jak Sanszo na osie
Śmiech dobroduszny...

Nie, to nie wiatrak, to los nami miota
W wiecznej wędrówce szalonej nadziei,
To serce, śmieszne, jak list Don Kichota
Do Dulcynei.

Quidam.

O ludziach dowcipnych.

Istnieje wielu dobroczyńców na świecie.
Jedni poświęcają się potajemnie, inni jawnie. Jedni
ofiarowują pieniądze, inni działalność.

Alte istnieje jeszcze jeden rodzaj dobroczyńców, —
cichych, niedostrzeżonych, nieznanych, w większości wy-
padków nawet prześladowanych. Ci służą ludzkości z za-
parciem się siebie i bezinteresownie i z takim poświęce-
niem oddają się tej służbie, że ani ciosy przeznaczenia, ani
ciosy zezwierzęconego człowieka nie mogą ich zawrócić
z raz obranej drogi.

Mówię o ludziach dowcipnych.

Komuż się nie zdarzyło spotkać w towarzystwie czło-
wieka, bezustannie, z naprędnieniem starającego się powie-
dzieć dowcip. Raz się nie udało, — to nic. Zlekka się tylko
zaczemieni, ale nie ustąpi. Wymyśli nowy dowcip, albo
z niezmiennym zaparciem się siebie powtórzy po raz drugi
ten sam. Rezultat będzie taki sam, jak i za pierwszym ra-
zem, ale on nie upada na duchu i, odpocząwszy trochę,
znow się zabierze do tego samego z dziwną gorliwością,
jakby mu za to placili.

Otoczenie źle się odnosi do dowcipnisia. Jeżeli go ma-
ło znają, wymieniają tylko z powodu niego znaczące spoj-
rzenia. Jeżeli to swój człowiek, mówią mu poprostu
i okrutnie:

— No, wie pan, to — słabe.

Albo zaczną obłudnie jęczeć:

— Ach, zarzną! Zarzną!

— Ach, trzeba było uprzedzić! Nie można tak odrzuć!

— Na drugi raz ostrożniej, panie młody, bo może pan
ludzi pokaleczyć!

Szydzą z niego tak długo, jak kto może, a on milczy,
pokornie spuszcza oczy i tylko uśmiecha się niewyraźnie
uśmiechem nędzara, któremu zrobiono wymówkę z powo-
du jego łachmanów.

I nikt nie domyśla się, że ma przed sobą niewyraźnie
uśmiechającego się przedstawiciela najgorliwszej i najbez-
interesowniejszej służby ludzkości.

Przypatrzeć się takiemu dowcipnisiowi w chwili, gdy
jakaś niewybredna dusza uśmiechnie się w odpowiedzi na
jego dowcip.

[...]

Mówię coraz wyraźniej,
mówię głosem zachwytu:

[...]

Stoję jasny i wołam
słowem moim strzelistym:

[...]

Skuwam wielkie ogniwa,
wielkie siły natężam,
z karku świata odkrywam
grzywę pieśni – zwyciężam!

PZ II, s. 46. Podkr. – MT

Trochę mniej wyraźnie, a to dlatego że w przekreślonej wersji wcześniejszej, porządek pojawił się w *Moim pogrzebie z Krzyku ostatecznego*:

[...]

Wiem: będę pisał wiersze
o polu, topolach i wietrze,
o wiklinowym szumie
i o wierzbowym płaczu,
o brzozowej zadumie,
o topolowej rozpacz, i
będę krzyczał i będę śpiewał
[...]²⁹

PZ II, s. 582. Podkr. – MT

²⁹ Zob. jeszcze W. BRONIEWSKI: „*To nie będzie bohatera pieśń...*”. W: IDEM: *Poezje zebrane...*, T. 1, s. 253. Podkr. – MT

To nie będzie bohatera pieśń,
to nie będzie hymn chwalący boga,
jeno skrzyp... skrzyp kół [...]
[...]
Jest cisza wielka pod pieczęcią lat,
wspomnienia są cmentarzem – milknie śpiewak.

W skrócie, ponieważ ograniczony do dwóch stopni, można znaleźć podobny zabieg wykorzystany jako klamra kompozycyjna w „*Synu podbitego narodu*”, gdzie na pytanie „o czym i jak mam śpiewać”, przedostatni wers odpowiada „Piszę dłonią bezbronną, groźną, chociaż się nie mści” (PZ II, s. 183).

Akustyka, a nie grafologia. „Dzisiaj wiersz” może być „krzykiem”, „okrzykiem”, „rozkazem”, „pieśnią”, „przekleństwem”, „zgrzytem”, „bolesną muzyką”, „wieszczaniem”, „mówieniem”, „wołaniem”, „gromem”, ale również „milczeniem” czy „ciszą”. Czymkolwiek będzie, musi wyrazić się w dźwięku, w słowie mówionym. Nie ma tu już miejsca na szczegółowe referowanie problemu ciszy, ale nawet ona nabiera w poezji Broniewskiego ogromnej skali i mnóstwa odcieni intonacyjnych – od śmiertelnej „głuchoniemej” aż do intymnego „mówienia na głos, ale cichutko”.

„Dzisiaj wiersz” może dziać się wyłącznie w słowie mówionym. Specyfiką komunikatu formułowanego w języku mówionym jest to, że nadawanie i odbiór przebiegają jednocześnie, w tym samym momencie, że mają jedno wspólne „teraz”. W piśmie „teraz” piszącego nie spotyka się z „teraźniejszością” czytającego. Słowa pisanego nie mogą odebrać jako słowa wypowiedzanego, lecz jako już wypowiedziane – usytuowane w przeszłości.

Tej nocy płakałem
(nie przez ciebie)
wiersz napisałem
rzucam za siebie...
[...]

Kalinie, PZ II, s. 239

W poezji Broniewskiego – jak pamiętamy z poświęconej „ruinom” części czwartej tej książki – słowo pisane potrafi jeszcze być synonimem milczenia, to znaczy mówienia, które brzmi niesłyszalnie. Najczęściej jednak pismo odsuwa w przeszłość. Im dalej i śmiertelniej, tym mocniejszego atramentu poeta używa: „krwi” – jak Jesienin czy hiszpańscy republikanie, rylca – jak w wierszu nagrobnym *Żydom polskim*, albo „drukarskiej czcionki” – jak w genialnie akustycznej *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego*.

Szczegółowe porównanie tekstów utworów drukowanych pozwala stwierdzić, że Broniewski długo pracował nad wierszem w stadium rękopiśmiennym, przerabiał go często wielokrotnie, szlifował, doskonalił w szczegółach, ale pracę nad utworem na ogół kończył z chwilą opublikowania go³⁰.

Przejście od śpiewu do pisania jest dla pieśniarza mówieniem ciszy. Wszelako pismo również ma swoją skalę. Katarzyna Kuczyńska-Koschany zauważyła, że „poetyka ołówka to poetyka »powiedzenia niepewności«”³¹. Ta „niepewność”, która posługuje się pismem „do zatarcia”, nadaje mu najbardziej żywotny charakter. Najmniej trwałe pisanie jest pisanem, które jeszcze dopuszcza jakąkolwiek zmianę czy przekształcenie. Repertuar czynności umożliwiających korygowanie delikatnego pisma nie miał charakteru represywnego. Zapisany w ten sposób tekst pozostawał niestabilny – jak jego autor; niemniej sposobność dokonywania jakichkolwiek poprawek i zmian zachowywała w ołówkowym rękopisie pozory możliwej rozmowy z pismem³². Z im trwalszej kreski pismo korzystało, im mniej podatne było na zmianę, tym większy dystans dzielił je od piszącego i tym mniejsze stwarzał pozory dialogu. Nienaruszalność zapisu czyniła go mniej śmiertelnym, ale zarazem mniej ludzkim i – paradoksalnie – mniej żywym. Nie bez przyczyny „rój ptactwa [...] / jak czcionki podziemnej drukarni” zapowiadał rychłą śmierć Waryńskiego. „Krzykliwe i czarne” stado ptaków pojawia się w *Elegii...* wówczas, gdy „śpiew się urywa” (*Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*, PZ II, s. 69–70). Nie bez przyczyny umie-

³⁰ F. LICHODZIEJEWSKA: *Wstęp*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 1, s. 17.

³¹ K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: „*Révolté, révolutionnaire*”, *żywiol czystej liryki? Broniewski wobec Rimbauda*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 75.

³² „Zazwyczaj tekst anulowany w wersji wcześniejszej nie był przepisywany w późniejszej, a zmiany i poprawki zrobione w redakcji wcześniejszej, nad tekstem pierwotnym lub na jego marginesie, w redakcji następnej wprowadzane były do tekstu podstawowego. Ale nie zawsze. Czasem poeta świadomie nie akceptował zrobionych przekształceń i wracał do sformułowań przekreślonych”. F. LICHODZIEJEWSKA: *Wstęp*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane...*, T. 1, s. 16–17.

ścił Broniewski scenę siódmą niedokończonego *Proletariatu* „w drukarni”. Bezpośrednią przyczyną uwięzienia Waryńskiego, według powtórzonej przez poetę legendy, były przecież „odbitki korektowe *Warszawianki*”. Typograficzna postać pisma zamykała wszystko. „Moja pieśń mnie zdradzić nie może” („*Przyjacielu, los nas poróżnił...*”, PZ II, s. 96) – powtarzał Broniewski za Żeromskim. Waryńskiego również nie zdradziła pieśń. Zdradził go druk.

Ten nieustanny palimpsest jest więc palimpsestem swoistym, gdyż nie jest nadpisywany, tylko nadmawiany. Wiersz następny nie „przekreśla” ani nie „wyciera”, lecz zagłusza poprzedni; a cisza „głucha” czy „głuchoniema” – to cisza śmiertelna.

[...]

Trzeba pieśnią bić aż do śmierci,
trzeba głuszyć w ciemnościach syk węży.

[...]

Poezja, PZ II, s. 18. Podkr. – MT

W liście do Kencboka wyrwała się kiedyś Broniewskiemu taka metapoetycka formułka:

Patrz, na określenie jednego z moich nastawień psychicznych
zużyłem trzy strony pisma, a umiem przecież to wszystko
wypowiedzieć milczeniem³³.

To, co na pierwszy rzut oka mogłoby się wydać zlekceważeniem trzystronicowej opowieści, demonstruje właściwy jej sens. Po co mówić, jeśli nie ma się nic do powiedzenia? Odpowiedź jest banalna: żeby nie pisać, żeby mówić.

Ona śpi,
ja wiersze piszę,
męcę się,
wsluchując w ciszę,

³³ *Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kencbokiem...*, s. 197.

[...]

Nie śpię, spać ci nie daję, palę papierosy;

[...]

Jeśli chcesz, to mi odbierz papierosy,

albo rękę połóż na włosy,

do snu się każ ukołysać,

naucz, jak wiersze pisać,

[...]

Wiersz, PZ III, s. 206

Wystarczyłoby w tym wierszu zmienić rekwizyty i sytuacja mogłaby równie dobrze obsłużyć zachowanie niemogącego zasnąć rozkapryszonego dziecka, które za wszelką cenę usiłuje nawiązać kontakt, by zwrócić na siebie uwagę.

Po co mówić? Żeby mówić, żeby w wierszu usłyszeć „dzisiaj”, żeby w bezpośrednim kontakcie ze słuchaczem doświadczyć „metafizyki teraz”. We wspomnieniach – niemal wszystkich – znaleźć można opowieści o Broniewskim, który czasami z namowy, czasem z siebie, a niekiedy z nadużycia zaczynał recytować wiersze. Pewnie, że dla Broniewskiego ważne jest, co śpiewa. Ale nie mniej od repertuaru ważne jest samo śpiewanie. Skalowanie głosu od „pieśni” do „szepu”, „milczenia” i „pisania” określa zarówno temat, jak i audytorium – śpiewa, opiewa, jest pieśniarzem. Bez problemu można znaleźć w tekstach charakterystyczne dla oralności zwroty przywołujące uwagę słuchacza – ale to już odrębny temat. Broniewski śpiewa tym głośniej, im więcej ma słuchaczy. Natężenie głosu odpowiada „napięciu pomiędzy przeciwstawnymi funkcjami języka, emotywną i impresywną” – jak słusznie zauważył Barańczak. Nie wynika ono jednak z dwoistości postaci, lecz potraktowanej z większą niż zwykle powagą funkcji fatycznej.

Podsumowując analizę *Drzewa rozpaczającego*, Miłosz Piotrowiak sformułował następującą uwagę:

Między wierszem a pieśnią jest taka różnica, jak między drzewem a drewnem, między żywicznym sokiem, który jest krwią rośliny, a zbutwiałym próchnem, które jest jego truchłem. Dla

Broniewskiego tylko tchnienie wartkiej mowy miało wartość. Wiersz żyje wtedy, gdy jest pieśnią³⁴.

Dotyczy to całej twórczości Broniewskiego, zarówno tej, którą ogłoszono drukiem, pieśnią czy recytacją, jak i publikowanej mniej widowiskowo – ciszej, bo precyzyjniej: czasami rękopisem, częściej prywatną rozmową. Dla materialisty dziejowego i „metafizyka dzisiaj” każdy wiersz musiał zostać jakoś wyśpiewany i usłyszany. Musiał zaistnieć, mógł zaistnieć, ale istniał wyłącznie w kontakcie – nie w potencjalnym, lecz w konkretnym jak teraźniejszość i równie jak ona trudnym do uchwycenia. To po to te wszystkie nocne telefony, jedno z najdziwniejszych sposobów publikowania wierszy – przecież żaden z nich nie powstał do szuflady.

³⁴ M. PIOTROWIAK: *Do jakiego gatunku należy „Drzewo rozpaczające”? Próba literackiej dendrologii*. W: M. TRAMER, M. PIOTROWIAK, M. JOCHEMCZYK: *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie*. Katowice 2009, s. 79.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Utwory literackie i wypowiedzi krytycznoliterackie

- BRONIEWSKI W.: *Eisleriada*. „Szpilki” 1949, nr 25, s. 3.
- BRONIEWSKI W.: *Emigrant Iksiński*. „Szpilki” 1950, nr 21, s. 3.
- BRONIEWSKI W.: *Kongres w obronie kultury*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 24, s. 2.
- BRONIEWSKI W.: *Moja biblioteka*. „Odrodzenie” 1949, nr 30, s. 2.
- BRONIEWSKI W.: *Niejakie rozwiązywanie problemu*. „Szpilki” 1949, nr 48, s. 2.
- BRONIEWSKI W.: *Pamiętnik 1918–1922*. Wybór i przedśłowie W. BRONIEWSKA. Oprac., wstęp i komentarz F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1984.
- BRONIEWSKI W.: *50 dni w ZSRR. Kombinat Dnieprogresu i Dniepropietrowsk*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 27, s. 1.
- BRONIEWSKI W.: *50 dni w ZSRR. W drodze do Dnieprogresu*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 25, s. 3.
- BRONIEWSKI W.: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 1–4. Płock–Toruń 1997.
- BRONIEWSKI W.: *Proletariat. Scena siódma*. „Miesięcznik Literacki” 1929, nr 1, s. 13–20.
- BRONIEWSKI W.: *Przeciw wściekłości*. „Szpilki” 1950, nr 18, s. 55–56.
- BRONIEWSKI W.: *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 4.
- Przedruk w: *Polska krytyka literacka (1919–1939). Materiały*. Red. J.Z. JAKUBOWSKI. Warszawa 1966.

- [BRONIEWSKI W.]: *Poezja i policja, czyli materializacja wiersza*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 11, s. 6.
wb.: [BRONIEWSKI W.]: „*Nowy Lef*”. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 10, s. 2.
BRONIEWSKI W., STANDE S.R., WANDURSKI W.: *Trzy salwy. Biuletyn poetycki*. Warszawa 1925.

Autoryzowane wydania zbiorowe i wybory wierszy

- BRONIEWSKI W.: *Młodym do lotu. Wybór wierszy*. Wybór i posłowie G. LASOTA. Przedmowa: „*Orla twych lotów potęga...*”. W. BRONIEWSKI. Warszawa 1952.
BRONIEWSKI W.: *Moje przyjaźnie poetyckie*. Warszawa 1960.
BRONIEWSKI W.: *Okop i barykada*. Warszawa 1949.
BRONIEWSKI W.: *Poezje*. Warszawa 1957.
BRONIEWSKI W.: *Poezje*. Warszawa 1959.
BRONIEWSKI W.: *Poezje wybrane*. Warszawa 1954.
BRONIEWSKI W.: *Wiersze*. Wybór F. LICHODZIEJEWSKA. Wstęp S.R. DOBROWOLSKI. Warszawa 1956 i wydania nast.
BRONIEWSKI W.: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1962 i wydania nast.
BRONIEWSKI W.: *Wiersze warszawskie*. Warszawa 1952.
BRONIEWSKI W.: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1948 i wydania nast.
BRONIEWSKI W.: *Wybór poezji 1925–1944*. Jerozolima 1944.
BRONIEWSKI W.: *Wybór poezji*. Warszawa 1950.

Wywiady i odpowiedzi na ankiety

- BRONIEWSKI W.: [Autobiografia literacka]. W: *Władysław Broniewski*. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1966, s. 127–129.
BRONIEWSKI W.: [Odpowiedź na ankietę] *Co pan robił 22 lipca 1944 roku? Co pan będzie robił 22 lipca 1959 roku?* „Przekrój” 1959, nr 745, s. 4.
BRONIEWSKI W.: [Odpowiedź na ankietę] *Co zawdzięczają pisarze polscy literaturom obcym*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 47, s. 3.
BRONIEWSKI W.: [Odpowiedź na ankietę] *Osiągnięcia i zamierzenia 1949–1950*. „Odrodzenie” 1950, nr 1, s. 5.

- BRONIEWSKI W.: [Odpowiedź na ankietę] *W pracowniach pisarzy polskich*. „Wiadomości Literackie” 1930, nr 22, s. 2.
- BRONIEWSKI W.: [Odpowiedź na ankietę] *W pracowniach pisarzy polskich*. „Wiadomości Literackie” 1932, nr 1, s. 7.
- BRONIEWSKI W.: [Odpowiedź na ankietę] *W pracowniach pisarzy polskich*. „Wiadomości Literackie” 1932, nr 53, s. 4.
- BRONIEWSKI W.: *Kilka słów wspomnień. Z tradycji robotniczego ruchu amatorskiego*. „Teatr Ludowy” 1958, nr 1/2.
Przedruk: E i M. WODNAROWIE: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939*. Warszawa 1974, s. 247–248.
- BRONIEWSKI W.: *List do redakcji*. „Walka Młodych” 1958, nr 11, s. 4.
Przedruk: E i M. WODNAROWIE: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939*. Warszawa 1974.
- Dziś rozmawiamy: z Władysławem Broniewskim o jego urodzinach, „Wiśle”, powieści autobiograficznej i młodości poetyckiej*. „Sztandar Młodych” 1958, nr 302, s. 1–2.
- JELONKIEWICZ K. [WARNEŃSKA M.]: *Rozmowa z Wł. Broniewskim*. „Żołnierz Wolności” 1950, nr 64, s. 3.
- SZYDŁOWSKI R.: *W pracowniach pisarzy polskich. (Rozmowy szczecińskie)*. „Trybuna Ludu” 1949, nr 24, s. 8.
- WYSOCKI A.W.: *Nad czym pracują nasi pisarze. Cztery prace na warsztacie. Władysław Broniewski*. „Expres Wieczorny” 1950, nr 27.
- DROZDOWSKI B.: *Rozmowy z pisarzami*. „Życie Literackie” 1958, nr 19, s. 3.
Jak we Włoszech... tańczyłem kozaka. Rozmowa z Wł.[adysławem] Broniewskim. „Ilustrowany Kurier Polski” 1959, nr 14, s. 3.
- O idei społecznej w poezji. Rozmowa [Jerzego Jodłowskiego] z Wład[ysławem] Broniewskim*. „Głos Literacki” 1932, nr 12.
Przedruk w: *Władysław Broniewski*. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1966.

Dokumenty i archiwalia

- BRONIEWSKI W.: *Bagnet na broń*. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka VIII, k. 1–2.
- BRONIEWSKI W.: *Ballada o placu Teatralnym*. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka VI, k. 9–23.

- BRONIEWSKI W.: *Dramat o I Proletariacie*. [Materiały]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka XXXII.
- BRONIEWSKI W.: *Na śmierć rewolucjonisty*. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka III, k. 40–41.
- BRONIEWSKI W.: *Pamiętnik*. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka XXXIV.
- BRONIEWSKI W.: *Proza*. [Rękopisy]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka XXV.
- BRONIEWSKI W.: *Przypływ*. [Rękopis]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka IX, k. 25–27.
- BRONIEWSKI W.: *Wiatraki*. [Rękopisy]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka I.
- BRONIEWSKI W.: *Wspomnienia z dzieciństwa*. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka XXVI.
- [BRONIEWSKI W.]: *Wspomnienia dyktowane żonie*. Przedm. W. BRONIEWSKA. „Stolica” 1987, nr 19, s. 9–10.
- Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3.
- Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kencbokiem*. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.
- Korespondencja Władysława Broniewskiego z żoną Wandą Broniewską. [Dokumenty „Kościan”]. Muzeum Władysława Broniewskiego.
- List od Władysława Broniewskiego*. W: A. WAT: *Korespondencja*. Wybór i oprac. A. KOWALCZYKOWA. Cz. 2. Warszawa 2005, s. 23.
- List W. Broniewskiego do Moniki Warneńskiej z grudnia 1960. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka: Listy Władysława Broniewskiego.
- Listy Joanny Broniewskiej-Kozickiej (Anki) do Władysława Broniewskiego. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka: Listy do Anki z różnych lat.
- Listy Joanny Broniewskiej-Kozickiej (Anki) do Władysława Broniewskiego. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka „Listy do Anki”. Zespół „Drewniane pudełko”.
- Listy Władysława Broniewskiego do córki Joanny (Anki) Broniewskiej-Kozickiej. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Sygn. 677.
- Listy Władysława Broniewskiego do Pauliny (Poli) Apenszlak i innych. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Sygn. 678.
- Listy Władysława Broniewskiego do żony Janiny Broniewskiej. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Sygn. 676.

- Niewysłany list W. Broniewskiego do L. Aragona. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka: Listy Władysława Broniewskiego. Poz. 3a.
- Notatnik W. Broniewskiego z roku 1918. Muzeum Władysława Broniewskiego. Zespół dokumentów „Zielona teczka”. Poz. 6.
- Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939.* Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. T. 1–2. Warszawa 1981.
- Testament W. Broniewskiego [dyktowany Wandzie Broniewskiej – własnoręczne data i podpis poety]. Muzeum Władysława Broniewskiego. Teczka nieskatalogowana.

Literatura przedmiotu

- Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918–1939.* Oprac. M. STĘPIEŃ. Wrocław 1982.
- ARAGON L.: *Trzeba nazywać rzeczy po imieniu.* Przeł. M. HEININGER. „Literatura na Świecie” 1977, nr 9, 128–155.
- BALBUS S.: *Między stylami.* Kraków 1993.
- BALICKI S.W.: Wstęp. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim.* Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 5–15.
- BARANOWSKA M.: *Żywioły i Instytucje.* W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej.* Red. M. JANION. Warszawa 1976, s. 153–184.
- BARAŃCZAK S.: *Broniewski prawdziwy i Broniewski z akademii „ku czci”.* „Odra” 1976, nr 1.
Przedruk pod tytułem: *W kręgu „akademii ku czci”: Poeta zamordowany.* W: IDEM: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL.* Paryż 1983, s. 58–73.
- BARTELSKI L.M.: „*Drzewo rozpaczające*”. W: „*Ja jestem kamień*”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim.* Zebrała i oprac. M. PRYZWAN. Warszawa 2002, s. 38–53.
- BARTELSKI L.M.: *Męstwo i tklivość.* „Życie Literackie” 1965, nr 30, s. 7.
- BARTELSKI L.M.: *Sąsiad sercu bliski.* W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim.* Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 393–401.
- BARTHES R.: *Mitologie.* Przeł. A. DZIADEK. Wstęp. K. KŁOSIŃSKI. Warszawa 2000.
- BARTHES R.: *Przyjemność tekstu.* Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997.

- BARTHES R.: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przeł. W. BŁOŃSKA. W: *Narratologia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2004.
- BOYÈ E.: *Na marginesie przekładu*. W: M. DE CERVANTES SAAVEDRA: *Przedziwny Hidalgo Don Kichot z Manczy*. Przekład, posłowie i komentarze E. BOYÈ. T. 4. Warszawa 1938.
- BRAUN M.: *Do Władysława Broniewskiego*. W: *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939*. Oprac. F. LI-CHODZIEJEWSKA. T. 1. Warszawa 1981, s. 157–158.
- BRONIEWSKA J.: *Dziesięć serc czerwonych*. Warszawa 1964.
- BRONIEWSKA J.: *Maje i listopady*. Warszawa 1967.
- BRONIEWSKA J.: *Tamten brzeg mych lat*. Warszawa 1973.
- BRONIEWSKA-KOZICKA J. (ANKA): [Reżyseria filmu] *Brygada zaczyna szturm*. 1953.
- BRONIEWSKA-KOZICKA J. (ANKA): [Reżyseria filmu] *Komuna Paryska*. 1951.
- BRONIEWSKA-KOZICKA J. (ANKA): [Reżyseria filmu] *W Pałacu Młodzieży*. 1952.
- Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009.
- BUJNICKI T.: *Ekspresjonizm Broniewskiego*. W: „Wierszem kocham i wierszem cierpię”. *Studia – referaty – materiały*. Płock 1998, s. 5–15.
- BUJNICKI T.: *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*. Katowice 1978.
- BUJNICKI T.: *Socjalizm Broniewskiego. Kilka banalnych przypomnień*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 151–165.
- BUJNICKI T.: *Wiersze Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1992.
- BUJNICKI T.: *Władysław Broniewski. „Przyjacielu, los nas poróżnił...”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001, s. 343–356.
- BUJNICKI T.: *Władysław Broniewski*. Warszawa 1974.
- CERVANTES SAAVEDRA M. DE: *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*. Przeł. A.L. CZERNY i Z. CZERNY. T. 1–2. Warszawa 1972.
- CERVANTES SAAVEDRA M. DE: *Przedziwny Hidalgo Don Kichot z Manczy*. Przekład, posłowie i komentarze E. BOYÈ. T. 1–4. Warszawa 1937–1938.
- CERVANTES SAAVEDRA M.: *Don Kiszot z Manszy*. Przeł. W. ZAKRZEWSKI. Przedmowa J.A. ŚWIECICKI. T. 1–6. Warszawa 1899.
- CHAUVIN D.: „L’histoire et mon amour ont la même foulée...”. *Broniewski sous le signe d’Aragon*. „Revue de Littérature Comparée” 2003, nr 3, 275–292.

- COURTIUS E.R.: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. BOROWSKI. Kraków 1997.
- CZAPSKI J.: *Na niełudzkiej ziemi*. Warszawa 1990.
- CZUCHNOWSKI M.: *Plómienné pióro*. „Czarno na białém” 1939, nr 15, s. 13. Przedruk w: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 98–101.
- Czwarty Pułk Piechoty 1806–1966*. Wybór, wstęp i noty A. IDZIK. Londyn [Kolo Czwartaków, b.r.w.].
- DAWIDOWICZ-CHYMKOWSKA O.: *Narodziny cienia – Analiza kształtowania się symbolu w trakcie powstawania „Ballady o placu Teatralnym” Władysława Broniewskiego*. W: EADEM: *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*. Warszawa 2007, s. 35–114.
- DĄBROWSKI B.: *Na wielkiej scenie*. (Wspomnienie o Władysławie Broniewskim). „*Życie Literackie*” 1962, nr 12, s. 5, 8. Przedruk pod tytułem: *Na wielkiej scenie*. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 299–304 [tu: podana błędna data pierwszego wydania].
- DERRIDA J.: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. Przeł. J. MARGAŃSKI. W: J. DERRIDA: *Marginesy filozofii*. Warszawa 2002, s. 377–404.
- DOBROWOLSKI S.R.: *Na placu Teatralnym*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 8. Warszawa 1978, s. 205–214.
- DOBROWOLSKI S.R.: *Szkice do portretu*. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 402–413.
- DREWNOWSKI T.: „*Księga otwarta w przyszłość*”. „*Nowa Kultura*” 1952, nr 18, s. 43.
- ENGELS F.: *Karol Marks – „Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej”*. [Przekład nieautoryzowany]. W: K. MARKS, F. ENGELS: *Dzieła wybrane*. T. 1. Warszawa 1949, s. 341–350.
- FOUCAULT M.: *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. KOMENDANT. Gdańsk 2006.
- GIEDROYC J.: *Bardzo go lubilem*. W: „*Ja jestem kamień*”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*. Zebrała i oprac. M. PRYZWAN. Warszawa 2002, s. 112–114. [Fragment materiałów do filmu *O Władysławie Broniewskim*. Reż. W. MACIEJEWSKI. 1995. Kopie materiałów niewykorzystanych w filmie znajdują się w Muzeum Władysława Broniewskiego].
- GIRARD R.: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Przeł. K. KOT. Warszawa 2001.

- GRĄDZIEL-WÓJCIK J.: „*moje słowa, moje upiory*”. *Między autorefleksją a autokreacją w poezji Władysława Broniewskiego*. W: Broniewski. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 91–109.
- GRYDZEWSKI M.: *Silva rerum. Teksty z lat 1947–1969*. Wybór J.B. WÓJCIK. Gorzów Wielkopolski 1994.
- HŁASKO M.: *Piękni dwudziestoletni*. Paryż 1987.
- HULKA-LASKOWSKI P.: *Poezja szlachetnego nieporozumienia*. „Wiadomości Literackie” 1928, s. 1.
- INGLOT M.: *Spór o wrzesień w poezji polskiej lat 1939–1945 we Lwowie*. Jelenia Góra 1990.
- INGLOT M., PUZYNNINA J.: *Dokumenty politycznego egzorcyzmu. (W pięćdziesiątą rocznicę aresztowania pisarzy polskich we Lwowie przez NKWD)*. „Polonistyka” 1990, nr 8, s. 387–395.
- „*Ja jestem kamień*”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*. Oprac. M. PRYZWAN. Warszawa 2002.
- JAKUBOWSKI J.Z.: *Władysław Broniewski*. Warszawa 1975.
- JAŁTA-POŁCZYŃSKI A.: *W sprawie „Słowa Generała Cambronne’a”*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 24.
- JANION M.: *Broniewskiego „morze zjawisk”*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. JANION. Warszawa 1976, s. 5–39.
- JANION M.: „*Cześć i dynamit*”. *Literatura a rewolucja*. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. M. JANION. Warszawa 1971, s. 5–40.
- JANION M.: *Romantyzm, rewolucja, marksizm: colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972.
- JANION M.: „*W starych szmatach żołnierskich*”. W: EADEM: *Placz generała. Eseje o wojnie*. Wydanie drugie, przejrzone i poprawione. Warszawa 2007, s. 267–275.
- JAROSIŃSKI Z.: *Awangarda i rewolucja*. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. M. JANION. Warszawa 1971, s. 370–410.
- JOCHEMCZYK M.: *Broniewski – poeta formy wyszukanej*. W: M. TRAMER, M. PIOTROWIAK, M. JOCHEMCZYK: *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie*. Katowice 2009, s. 83–111.
- JURYŚ R., SZAFAR T.: *Pitaval polityczny 1918–1939*. Warszawa 1971.
- KALABIŃSKI S. i TYCH F.: *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja. Lata 1905–1907 na ziemiach polskich*. Warszawa 1976.
- KARWACKA H.: *Młodość literacka Broniewskiego*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. JANION. Warszawa 1976, s. 40–121.
- KARWACKA H.: *Witold Wandurski*. Łódź 1968.

- KĘDZIERSKI S.: *Od „Na szczycie” do „Tak, pamiętam, to było nad ranem” – patriotyczno-wojenne juvenilia Władysława Broniewskiego*. W: *Jestem księgą otwarta w przyszłość. Studia – Referaty – Materiały*. Płock 2007, s. 7–24.
- KĘDZIERSKI S.: *Wiersze Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1974.
- KIPA E.: *Słowo Generała Cambronne’a*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 17.
- KŁOSIŃSKI M.: *Broniewski w sferze symulacji*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 30–40.
- KOŁAKOWSKI L.: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. Przedmowa, wybór i oprac. Z. MENTZEL. T. 1–3. Warszawa 1989.
- KONARZEWSKI Z.: „*Krzyk ostateczny*”. „Czas” 1939, nr 7, s. 6.
- KOSTANECKI S.: *Władysław Broniewski i Płock*. Płock 1972.
- KOTLIŃSKI A.: *Rytm Broniewskiego*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 41–57.
- KOWALCZYKOWA A.: *Broniewski w pętach romantycznej tradycji*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. JANION. Warszawa 1976, s. 185–208.
- KOWALSKA A.: *Dzienniki 1927–1969*. Warszawa 2008.
- KRÓLIKIEWICZ G.: *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków 1993.
- KRUCZKOWSKI L.: ***. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 266–267.
- KUBAR W.: *Broniewski w więzieniach*. W: „*To ja – dąb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 105–107.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: „*Révolté, révolutionnaire*”, żywioł czystej lyryki? *Broniewski wobec Rimbauda*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 73–90.
- KUKIEL M.: *Dzieje oręża polskiego w epoce napoleońskiej: 1795–1815*. Poznań 1912.
- KULIŃSKI R.: „*Róża*” Władysława Broniewskiego. „*Nowa Kultura*” 1963, nr 6, s. 1–3.
- KULIŃSKI R.: *Broniewskiego teatr ogromny, czyli ostatni z Konradów*. „*Poezja*” 1968, nr 7, s. 11–21.

- KUNCEWICZ P.: *Spór o Broniewskiego*. W: *Władysław Broniewski, jakiego nie znacie...* Wybór T. KWIATKOWSKI. Warszawa 1993, s. 109–112.
- KUNDERA M.: *A jeśli tragizm nas porzucił*. W: IDEM: *Zasłona*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa 2006.
- LASOTA G.: *Ballada o placu Teatralnym*. „Kultura” 1964, nr 6, s. 1 i 8.
- LECHOŃ J.: *Dziennik*. T. 1–3. Warszawa 1992.
- LEOCIAK J.: *Bombardowania miast jako doświadczenie graniczne*. W: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*. Red. S. BURYŁA, P. RODAK. Kraków 2006, s. 179–204.
- LICHODZIEJEWSKA F.: *Broniewski bez cenzury 1939–1945*. Warszawa 1992.
- LICHODZIEJEWSKA F.: *Broniewski i jego archiwum*. W: „*To ja – dqb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 437–458.
- LICHODZIEJEWSKA F.: „*Moje życie i moje sumienie*”. *Rzecz o Władysławie Broniewskim*. „*Współczesność*” 1963, nr 9.
- LICHODZIEJEWSKA F.: *O Broniewskim bez cenzury*. „*Polonistyka*” 1990, nr 8, s. 316–415.
- LICHODZIEJEWSKA F.: *O Władysławie Broniewskim 1897–1962. Poradnik bibliograficzny*. Warszawa 1964.
- LICHODZIEJEWSKA F.: *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*. Warszawa 1973.
- LICHODZIEJEWSKA F.: *Życie i twórczość Władysława Broniewskiego*. W: *Władysław Broniewski*. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1966, s. 7–101.
- LIGEŻA W.: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*. Kraków 1998.
- LIGEŻA W.: *Mieszkańcy miasta popiołów*. „*Dekada Literacka*” 1995, nr 4, s. 6–7.
- LIMANOWSKI B.: *Pamiętniki*. Warszawa 1961.
- Listy Leona Schillera do Stanisławy Przybyszewskiej*. „*Teatr*” 1960, nr 7, s. 9–11.
- Literatura polska wobec rewolucji*. Red. M. JANION. Warszawa 1971.
- Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. I. MACIEJEWSKA, J. TRZNADEL, M. POKRASENOWA. T. 3. Kraków 1993.
- ŁOTMAN J.: *Kultura i eksplozja*. Przeł. B. ŻYŁKO. Warszawa 1999.
- ŁUBIEŃSKI T.: *Zbyt pięknie na wojnę*. „*Gazeta Wyborcza*” 2009, nr 202, s. 18.
- MALINOWSKI W.: *Socrealizm? Cóż to właściwie było? (Przyczynek do historii sacrum w sztuce)*. „*De Musica 2*” 2001.

- MARKS K., ENGELS F.: *Manifest komunistyczny*. [Przekład nieautoryzowany]. W: K. MARKS, F. ENGELS: *Dzieła wybrane*. T. 1. Warszawa 1949, s. 14–55.
- Marsz w przyszłość. Polska poezja rewolucyjna 1844–1944. Wybór i wstęp P. ROGUSKI. Warszawa 1980.
- MATUSZEWSKI R.: *Elementy tragizmu w poezji Władysława Broniewskiego*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. JANION. Warszawa 1976, s. 122–152.
- MATUSZEWSKI R.: *O Broniewskim – gdy mieliśmy osiemnaście lat*. W: „*To ja – dąb*”. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 91–96.
- MATUSZEWSKI R.: *O Broniewskim – trochę inaczej*. W: *Władysław Broniewski*. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1966, s. 308–312.
- MATUSZEWSKI R.: *O poezji Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1955.
- MATUSZEWSKI R.: *Romantyk i rewolucjonista – Władysław Broniewski*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. MACIEJEWSKA. T. 1. Warszawa 1982, s. 59–117.
- MATUSZEWSKI R.: *Sztorcem do świata*. W: IDEM: *Zapiski świadka epoki*. Warszawa 2004, s. 110–139.
- MATUSZEWSKI R.: *Władysław Broniewski*. W: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. I. MACIEJEWSKA, J. TRZNADEL, M. POKRASENO-WA. T. 3. Kraków 1993, s. 361–426.
- MILCZEWSKI-BRUNO R.: „*Do ręki żywe serce biorę...*”. „*Poezja*” 1972, nr 5, s. 12–14.
- MILEWSKA W., NOWAK J.T., ZIENTARA M.: *Legiony polskie 1914–1918*. Kraków 1998.
- MILLER J.N.: *Na gruzach Grenady. Szkice krytyczne*. Warszawa 1933.
- MIŁOSZ C.: *O Broniewskim*. „*Kultura*” [paryska] 1962, nr 4, s. 123–125.
- NAJDER Z.: *Dług i skarb*. „*Przegląd Kulturalny*” 1956, nr 51/52.
- NAWARECKI A.: *Dusza wcielona w litery. O Mickiewiczowskim poszukiwaniu „znamion” literatury rzymskiej*. W: *Wykłady łoańskie Adama Mickiewicza*. Red. A. NAWARECKI, B. MYTYCH-FORAJTER. Katowice 2006, s. 130–145.
- NAWARECKI A.: *Urtica*. W: IDEM: *Pokrzywa. Eseje*. Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 9–39.
- NEUGER L.: *Powracające ciała*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 13–19.

- NEUGER L.: „Zapatrzonzy i niewidomy”. (*Pomysły do interpretacji wiersza „Kalambury” Władysława Broniewskiego*). W: IDEM: *Pomysły do interpretacji. Studia i szkice o literaturze polskiej*. Kraków 1997, s. 57–68.
- NIEMOJEWSKI A.: *Ludzie rewolucji i inne opowiadania*. Warszawa 1961.
- NOTKOWSKI A.: *Ludwik Waryński*. Wrocław 1989.
- Obchód 1-go Maja w Warszawie*. „Robotnik” 1927, nr 119, s. 1.
- OLCHA A.: *Broniewski na wsi*. W: „To ja – dąb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 102–104.
- OPACKA A.: *Trwanie i zmiana. Romantyczne ślady oralności*. Katowice 1998.
- ORKAN W.: *Drogą czwartaków i inne wspomnienia wojenne*. Kraków 1972.
- OZGA-MICHAŁSKI J.: *Ostatni wieczór z Broniewskim*. W: „To ja – dąb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 305–306.
- PANAS W.: *Zamach pióra*. W: IDEM: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 75–90.
- PASTERNAK L.: *Aresztowanie Władysława Broniewskiego*. „Zapis” 1980, nr 16.
- PETERSOWA Z.: *Spotkania po wojnie. Wł. Broniewski jest z nami*. „Pobudka” 1945, nr 11.
- PIEKARA M.: *Broniewski czytany przez socrealistycznych krytyków*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIEŃSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 166–175.
- Pieśń niepodległa. Poezja czasu wojny*. Red. ks. J. ROBAK [C. MIŁOŚZ]. Warszawa 1942.
- PILAŃ J.: *Poeta – człowiek – przyjaciel*. W: „To ja – dąb”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 382–392.
- PIOTROWIAK M.: *Do jakiego gatunku należy „Drzewo rozpaczające”?* *Próba literackiej dendrologii*. W: M. TRAMER, M. PIOTROWIAK, M. JOCHEMCZYK: *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie*. Katowice 2009, s. 47–80.
- Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. MACIEJEWSKA. T. 1. Warszawa 1982.
- Polska krytyka literacka (1919–1939). Materiały*. Red. J.Z. JAKUBOWSKI. Warszawa 1966.
- POTTIER E.: *Międzynarodówka (II wariant)*. W: *Polska poezja rewolucyjna 1918–1945*. Wybór i oprac. S. KLONOWSKI. Warszawa 1977.

- PRYZWAN M.: *Wstęp*. W: „*Ja jestem kamień*”. Wspomnienia o Władysławie Broniewskim. Zebrała i oprac. M. PRYZWAN. Warszawa 2002, s. 11.
- PRZYBYLSKI R.: *Władysław Broniewski i poezja rewolucyjna*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1: 1918–1932. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa 1991, s. 429–438.
- PUTRAMENT J.: *Poeta, język, kraj*. W: „*To ja – dąb*”. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 286–289.
- PUTRAMENT J.: *Przedmowa*. W: W. BRONIEWSKI: *Nike. Wiersze rewolucyjne*. Wybór J. PUTRAMENT. Warszawa 1977.
- QUIDAM [WEINTRAUB W.]: *W poszukiwaniu niewypowiedzianych powiedzeń*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 37, s. 1.
- RUMIŃSKI B.: *Jak zostałem komunistą*. W: *Bolesław Rumiński we wspomnieniach*. Red. W. WAŻNIEWSKI. Warszawa 1978.
- SANDAUER A.: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*. W: IDEM: *Pisma zebrane*. T. 1. Warszawa 1985, s. 177–200.
- SHORE M.: *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych komunizmem*. Przeł. M. SZUSTER. Warszawa 2008.
- SIATKOWSKI Z.: *O mechanice poezji rewolucyjnej: casus Broniewski*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3, 133–160.
- SIATKOWSKI Z.: *To samo nad Wisłą...* W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA, Z. ŻABICKI. T. 2. Warszawa 1965, s. 465–481.
- SKOWROŃSKA E.: *Wspomnienie o Robotniczym Studio Teatralnym*. „Pokolenia”. Biuletyn Komisji Historycznej KC ZMS. Warszawa 1962.
Przedruk w: E. i M. WODNAROWIE: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939. Wybór dokumentów i relacji*. Warszawa 1974, s. 255–261.
- Słowo o Stalinie: kantata na chór męski, alt (lub baryton) solo oraz orkiestrę symfoniczną*. Głosy chórowe A. GRADSTEIN do słów W. BRONIEWSKIEGO. Kraków 1953.
- SMASZCZ W.: „...podjąłem decyzję wyjazdu w inną stronę...” – Władysława Broniewskiego droga do Polski. W: *Jestem księgą otwarta w przyszłość. Studia – Referaty – Materiały*. Płock 2007, s. 49–67.
- SMASZCZ W.: „*Wierszem kocham i wierszem cierpię*”. [Posłowie]. W: W. BRONIEWSKI: *Wiersze*. Wybór i posłowie W. SMASZCZ. Białystok 1993, s. 360–385.
- SMULSKI J.: *Miejsce Broniewskiego w socrealistycznych antologiach*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Warszawa–Katowice 2009, s. 176–186.

- SOBESKI M.: *Na marginesie Don Kiszota*. [Poznań] 1919.
- SOKORSKI W.: *Wspomnienia o Władku*. W: „*To ja – dq̇b*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 365–377.
- STANDE S.R.: *Wiersze*. Wyboru dokonali, wstępem opatrzyli i opracowali G. LASOTA i S. LUDKIEWICZ. Warszawa 1958.
- STAŃCZAKOWA J.: *Kartki wspomnień*. „*Kultura*” 1977, nr 8, s. 3.
- STAŃCZAKOWA J.: *Wspomnienie przyjaźni*. W: „*To ja – dq̇b*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 155–174.
- STAWAR A.: *Poezje Broniewskiego*. „*Dźwignia*” 1927, nr 4, s. 35–37.
- STAWAR A.: *Władysław Broniewski*. [Wstęp]. W: W. BRONIEWSKI: *Lider*. Warše 1934.
- Przedruk fragmentu: F. LICHODZIEJEWSKA: *Twórczość Władysława Broniewskiego*. Monografia bibliograficzna. Warszawa 1973, s. 1.
- STAWAR A.: *Zarażona Grenada i romantyczny Almanzor*. W: IDEM: *Szkice literackie*. Wybór. Warszawa 1957, s. 25–34.
- Strofy o Stalinie*. *Wiersze poetów polskich*. Warszawa 1949.
- SULIMA R.: *Twórczość Broniewskiego a tradycja poezji robotniczej*. „*Poezja*” 1972, nr 5, s. 93–109.
- SZYMAŃSKA I.: *Miał duszę hazardzisty*. W: „*Ja jestem kamień*”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*. Zebrała i oprac. M. PRYZWAN. Warszawa 2002, s. 242–243.
- SZYMUTKO S.: *Broniewski: niezgoda na rzeczywistość*. W: IDEM: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 87–94.
- ŚPIEWAK J.: *Mój portret Broniewskiego*. W: „*To ja – dq̇b*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 326–331.
- TACZANOWSKI S.: *Władysław Broniewski w lwowskim więzieniu 1940–1941. Nieznane protokoły z przesłuchania w NKWD*. „*Wiadomości Kulturalne*” 1995, nr 8.
- TESLAR J.A.: *Czwarty pułk: rok działań wojennych 4-go p.p. legionów polskich od dnia 10 maja 1915 roku do dnia 10 maja 1916 roku*. Lwów 1916.
- „*To ja – dq̇b*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978.
- TOMKOWSKI J.: *Biblioteka i księstwo*. „*Przegląd Polityczny*” 2005, nr 72, s. 6–8.

- TRAMER M.: *Ja się wstydić. (Impresja metakrytyczna)*. W: *Intymność wyrażona*. Red. M. KISIEL i M. TRAMER. Katowice 2006, s. 21–28.
- UNAMUNO M. DE: *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i narodów*. Przeł. H. WOŹNIAKOWSKI. Kraków–Wrocław 1984.
- URBANKOWSKI B.: *Broniewski w dwudziestoleciu*. W: *Jestem księga otwarta w przyszłość. Studia – Referaty – Materiały*. Płock 2007, s. 25–48.
- URBANKOWSKI B.: *Żołnierz i kochanek. Antynomie młodości Broniewskiego*. W: „*Wierszem kocham i wierszem cierpię*”. *Studia – referaty – materiały*. Płock 1998, s. 15–29.
- UTLEY G.R.: *Picasso: The Communist Yers*. New Haven–London 2000.
- w.: *Starcie komunistów z socjalistami*. „*Kurier Poznański*” 1926, nr 199, s. 1.
- WALC J.: *Władysław Broniewski wobec Września*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. Red. A. BRODZKA. Warszawa 1994, s. 7–18.
- WANDURSKI W.: „*Wiatraki*”. „*Wiadomości Literackie*” 1925, nr 10, s. 3.
- ВАНДУРСКИЙ В.: *От легионов – к революции*. [Введение]. В: В. БРОНЕВСКИЙ: *Избранные стихи 1923–1932*. Москва–Ленинград 1932, s. 3–14.
- WANDURSKI W.: *Wiersze i dramaty*. Wybór i wstęp G. LASOTA. Warszawa 1958.
- WAŃKOWICZ M.: *Cambron nie był „źle wychowany”, a Rabelasica nie jest brutal*. „*Wiadomości Literackie*” 1939, nr 9, s. 4.
- WAŚKIEWICZ A.K.: *Poezja Władysława Broniewskiego*. Gdańsk 1994.
- WAT A.: *Dziennik bez samogłosek*. Oprac. K. i P. PIETRZYCHOWIE. T. 3. Warszawa 2001.
- WAT A.: *Korespondencja*. Wybór i oprac. A. KOWALCZYKOWA. Cz. 1–2. Warszawa 2005.
- WAT A.: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. MIŁOŚZ. Do druku przygotowała L. CIOŁKOSZOWA. Cz. 1–2. Warszawa 1990.
- WAT A.: *Polska. (Baśń zimowa)*. Polemika z Czesławem Miłoszem. W: IDEM: *Dziennik bez samogłosek. Pisma zebrane*. Oprac. K. i P. PIETRZYCHOWIE. T. 3. Warszawa 2001, s. 343–345.
- WEINTRAUB W.: *O Broniewskim na emigracji*. [Wstęp]. W: W. BRONIEWSKI: *Wiersze*. Paryż 1962, s. 9–19.
- Przedruk: *Władysław Broniewski nie znany*. Wybór i wstęp J. KAJTOCH. Kraków 1992.
- „*Wierszem kocham i wierszem cierpię*”. *Studia – referaty – materiały*. Płock 1998.
- WIERZYŃSKI K.: *Kufer na plecach*. Paryż 1964.

- Władysław Broniewski. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. LICHODZIEJEWSKA. Warszawa 1966.
- Władysław Broniewski, *jakiego nie znacie...* Wybór T. KWIATKOWSKI. Posłowie P. KUNCEWICZ. Warszawa 1993.
- Władysław Broniewski *nie znany*. Wybór i wstęp J. KAJTOCH. Kraków 1992.
- Władysław Broniewski *w poezji polskiej*. Red. M. JANION. Warszawa 1976.
- WODNAROWIE E. i M.: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939. Wybór dokumentów i relacji*. Warszawa 1974.
- WOROSZYLSKI W.: *O Władysławie Broniewskim*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje 1923–1961*. Wybór i oprac. W. WOROSZYLSKI. Warszawa 1995, s. 5–46.
- WYGODZKI S.: *Mój wiersz*. „Poglądy” 1963, nr 21.
- WYKA K.: *Hawrań i Murań. (Nad poezją Broniewskiego)*. „Życie Literackie” 1965, nr 20.
Przedruk pod tytułem: *Władysław Broniewski „Hawrań i Murań”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. PROKOP i J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001, s. 357–373.
- ZACHARSKA J.: *Najpopularniejszy wiersz Broniewskiego*. „Poezja” 1972, nr 5, s. 71–75.
- [ZAWODZIŃSKI K.W.] K.W.Z.: *Poezja*. „Przegląd Warszawski” 1925, nr 51, s. 235.
- ZAWODZIŃSKI K.W.: *Liryka*. „Rocznik Literacki” 1932.
Przedruk w: IDEM: *Wśród poetów*. Kraków 1964, s. 316–317.
- ZAWODZIŃSKI K.W.: *Poeta dziś aktualny*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 23.
Przedruk w: IDEM: *Wśród poetów*. Kraków 1964, s. 415–417.
- ŻELEŃSKI T. (BOY): *Jeszcze jedno odbrązowienie*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 12, s. 4.
- ŻÓŁKIEWSKI S.: *Władysław Broniewski*. W: „*To ja – dqb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 296–298.
- ŻUŁAWSKI M.: *Wiersz*. W: „*To ja – dqb*”. *Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. BALICKI. Warszawa 1978, s. 378–381.

Indeks osobowy

- Ajschylos 84, 100
Andersen Hans Christian 86
Andrzejewski Jerzy 222
Anielewicz Mordechaj 303–304
Apenszlak Paulina (Pola) 302–303, 362
Appolinaire Guillaume 86
Aragon Louis 73–78, 87, 253, 265, 363–364
Ariosto Ludovico 86
- Bakunin Michał 52, 202, 290, 310
Balbus Stanisław 214, 363
Balcerzan Edward 187
Balicki Stanisław Witold 15, 21–26, 30, 291, 363, 365, 368
Baliński Stanisław 232
Baranowska Małgorzata 328, 335, 363
Barańczak Stanisław 29–30, 32, 70, 336, 345–346, 351, 357, 363
Baron Henryk 294
Bartelski Lesław Marian 34, 59, 70, 72, 79, 363
Barthes Roland 55, 78, 252, 363
Beck Józef 36
Beniamin Walter 208
Bieńczyk Marek 317, 368
Błok Aleksander 87–88
Błońska Wanda 55, 363
Bonaparte Napoleon 127–128
Borowski Andrzej 94, 364
- Botwin Naftali 155, 175, 291–294
Boyè Edward 101, 103, 106, 330, 364
Brandys Kazimierz 80
Braun Mieczysław 110, 130, 364
Brodzka Alina 118, 336, 342, 373
Broniewska Janina (siostra) 218
Broniewska Janina (żona) 185, 203, 271, 278–282, 284, 286–287, 304, 350, 362, 364
Broniewska Wanda 136, 191, 282, 359, 362
Broniewska Zofia (matka) 130, 169, 171
Broniewska Zofia (siostra) 171
Broniewska-Kozicka Joanna (Anka) 25, 149, 171, 191–192, 203, 214, 218, 245, 280–281, 302, 348, 350, 362, 364
Broniewska-Pijanowska Maria (Majka) 192
Brusiłow Aleksiej 225
Brzozowski Stanisław 38, 73
Bujnicki Tadeusz 11–12, 35, 120, 137, 181, 197–198, 266, 286–287, 294, 298, 307, 329, 334, 364
Burkhardt-Buckacki Stanisław 96
Buryła Sławomir 244, 368
- Cambronne Pierre 335–336, 343, 350–351, 366–367
Cervantes de Saavedra Miguel 84–88, 91, 101, 104–106, 111, 330, 347, 364

Chauvin Danièle 74, 364
 Chmielewski Zenon 130
 Chruszczow Nikita 58, 78
 Chrystus Jezus 173–174, 214–215, 218
 Ciołkoszowa Lidia 66, 180, 373
 Curtius Ernst Robert 94, 365
 Czapski Józef 203, 365
 Czerny Anna Ludwika 85, 364
 Czerny Zygmunt 85, 364
 Czuchnowski Marian 34, 333, 365

Dąbrowski Bronisław 291, 365
 Dąbrowski Jan Henryk 200
 Danton Georges 185
 Dawidowicz-Chymkowska Olga 285, 365
 Derrida Jacques 252, 303, 365
 Deutscher Izaak 181
 Dębski Aleksander 182
 Dobrowolski Stanisław Ryszard 33–34, 315, 360, 365
 Dostojewski Fiodor 87–88
 Drewnowski Tadeusz 91, 365
 Drozdowski Bohdan 361
 Duchamp Marcel 103
 Dziadek Adam 78, 363

Eisenstein Sergiusz 281
 Eluard Paul 57
 Engels Fryderyk 38, 199–200, 225, 241, 365, 369
 Euklides 199

Fitzmaurice-Kelly James 105–106
 Foucault Michel 14, 61, 88, 93, 365

Gadomski Romuald 203
 Gaworski Henryk 80
 Giedroyc Jerzy 64, 365
 Girard René 51, 365
 Głowiński Michał 55, 364
 Gradstein Alfred 57, 371

Grądział-Wójcik Joanna 119, 123–124, 365
 Grün Wilhelm 304
 Grydzewski Mieczysław 60, 70, 72, 164, 301, 366
 Guyau Jaen Marie 165

Hase Carolus Benedictus 39
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 235
 Heiningier Maria 73, 363
 Hempel Jan 60, 71, 148, 179, 181
 Herostrates 175, 210
 Hibner Władysław 293
 Hitler Adolf 181
 Hłasko Marek 26, 59, 70, 72, 366
 Hoesick Ferdynand 178
 Horacy 172
 Hulka-Laskowski Paweł 172, 231, 366

Idzik Aleksander 97, 365
 Inglot Mieczysław 302, 366

Jakubowski Jan Zygmunt 173, 231, 359, 366, 370
 Jałta-Półczyński Aleksander 336, 366
 Janion Maria 10, 47, 117, 201, 328, 330, 366, 368
 Janowicz Ludwik 182
 Jarmułowicz Jan 270
 Jarosiński Zbigniew 330, 366
 Jędrychowski Feliks 97
 Jesienin Sergiusz 86, 124, 311, 354
 Jochemczyk Mariusz 11, 88, 119, 200, 230, 355, 358, 364–367, 369–371
 Jodłowski Jerzy 202, 301, 361
 Juryś Roman 339, 366

Kajdan Leon 339
 Kajtoch Jacek 10, 29, 203, 373
 Kalabiński Stanisław 296, 366
 Kamocka Elżbieta (Halszka) 31
 Karwacka Helena 116–118, 121, 123, 161, 163–164, 168, 366

- Kasprzak Marcin 293–294
Kazimierzczak Regina 236
Kencbok Bronisław Sylwin 15, 51, 181, 185, 187, 261, 344, 350, 356, 362
Kędzierski Sławomir 11, 88, 118–119, 122, 126, 137, 200, 230, 236, 342, 355, 364–367, 369–371
Kipa Emil 336, 367
Kipling Rudyard 84, 88
Kisiel Marian 65, 373
Klonowski Stefan 241
Kłosiński Krzysztof 78, 363
Kłosiński Michał 251, 252, 367
Kniewski Władysław 293
Kołakowski Leszek 29, 72–74, 367
Komendant Tadeusz 88, 365
Kon Feliks 182
Konarzewski Zbigniew 333, 367
Kostanecki Stanisław 367
Kot Karolina 51, 365
Kot Stanisław 204, 211
Kotliński Andrzej 12, 143, 170, 230–231, 367
Kowalczykowa Alina 201, 236, 362, 367, 373
Kowska Anna 65–66, 367
Kozak Władysław 290
Królikiewicz Grażyna 212, 367
Kruczkowski Leon 27, 367
Kubar Wiktor 38, 367
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 236, 355, 367
Kukiel Marian 97, 367
Kuliński Rajmund 307, 329, 367
Kuncewicz Piotr 29, 368, 374
Kundera Milan 317, 321, 367
Kunicki Stanisław 182–183
Kustroń Józef 44–48, 50, 174
Kwiatkowski Tadeusz 29, 368, 374
Lasota Grzegorz 64, 210, 268–287, 307, 360, 368, 372–373
Lechoń Jan właśc. Serafinowicz Leszek 24, 65, 368
Lenin Włodzimierz właśc. Uljanow Włodzimierz Ilicz 38, 65, 86–87, 90
Leociak Jacek 244, 367
Lèvi-Strauss Claude 47
Lewańska Ariadna 252, 363
Lichodziejewska Feliksa 9–10, 15, 22–23, 28, 31, 35, 38, 55–56, 59–62, 65–70, 107, 115–116, 120–124, 129, 131, 136, 149, 168, 174, 181, 186, 190, 192, 202–203, 218, 222–225, 253, 265–266, 268, 271, 278, 282, 289–290, 293, 301–302, 336, 340, 344, 346–349, 355, 359–360, 362–363, 368, 374
Ligęza Wojciech 201, 209, 232–233, 235, 246, 262, 368
Lilpop Franciszek 190–191
Limanowski Bolesław 278, 368
Łotman Jurij 309, 368
Łubieński Tomasz 342, 368
Maciejewska Irena 110, 119, 368–370
Maciejewski Wojciech 365
Majakowski Włodzimierz 40–41, 49, 53, 86, 124–125, 172
Malinowski Władysław 57, 368
Mandalian Andrzej 80
Mańkowski Mieczysław 182
Margański Janusz 252, 365
Marks Karol 38–39, 173, 199, 200, 225–236, 241, 365, 369
Matuliwna Antonina 339
Matuszewski Ignacy 84
Matuszewski Ryszard 22–23, 29, 34, 39, 62–63, 110, 118–119, 131, 137, 139, 168, 189, 265, 369
Mecer Jerzy 295
Mentzel Zbigniew 72, 367
Meyer Piotr 295–296

- Michalski-Ozga Józef 21, 370
Mickiewicz Adam 67, 69, 191, 233, 242,
260–261, 279, 303, 362, 369
Milczewski-Bruno Ryszard 369
Milewska Wacława 96, 369
Miller Jan Nepomucen 36, 369
Miłosz Czesław 9, 66, 180, 222, 283,
369–370, 373
Montwiłł Józef właśc. Mirecki Józef
Anastazy 294
Mosen Julius 97, 331
Mytych-Forajter Beata 261, 369
- Najder Zdzisław 70, 369
Narutowicz Gabriel 54, 115, 338
Nawarecki Aleksander 199, 231, 261,
369
Neuger Leonard 4, 102, 103, 107, 170,
175, 199, 251, 369, 370
Niemojewski Andrzej 296, 370
Nietzsche Fryderyk 161, 165, 168, 175
Norwid Cyprian Kamil 84, 107, 303
Notkowski Andrzej 293, 370
Nowak Janusz Tadeusz 96, 369
Nowogródzki Mojżesz 181
- Okrzeja Stefan 155, 158, 293–294
Olcha Antoni 21, 370
Opacka Anna 325, 370
Opacki Ireneusz 236
Orkan Władysław 98, 370
- Pacanowski Stanisław 182
Panas Władysław 236–237, 241, 370
Pasternak Borys 86, 177–178, 311
Pasternak Leon 302, 370
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 232
Peiper Tadeusz 122–125
Petersowa Zofia 188, 370
Picasso Pablo 75, 373
Piekara Magdalena 88, 370
Pietrych Krystyna 283, 373
Pietrych Piotr 283, 373
Pilař Jan 34, 370
Piłsudski Józef 45, 54, 139, 155
Piotrowiak Miłosz 11, 88, 119, 200, 230,
355, 357–358, 364–367, 369–371
Pokrasenowa Maria 110, 119, 368, 369
Poniatowski Józef 130
Postowicz Władysław 339
Pottier Eugène 241, 370
Prokop Jan 199, 334, 364, 374
Pruszyński Ksawery 198, 204
Pryzwan Mariola 10, 30, 236, 363,
365–366, 371, 372
Przybylski Ryszard 118, 121, 168, 371
Przybyszewska Stanisława 185, 368
Puszkini Aleksander 87
Putrament Jerzy 21, 27, 370, 371
Puzynina Jadwiga 302, 366
Pychowska Joanna 165
Ribbentrop Joachim von 36
Rimbaud Artur 355, 367
Rodak Paweł 244, 368
Roguski Piotr 369
Rudnicki Lucjan 79–80
Rumiński Bolesław 37–38, 371
Rutkowski Henryk 293
- Sandauer Artur 19, 20, 28–30, 32, 64,
70, 139–141, 224, 266–268, 283,
287, 300, 307–308, 312, 314–315,
321, 371
Schiller Leon 185–186, 368
Shore Marci 371
Siatkowski Zbigniew 335–336, 371
Sikorski Władysław 204, 211
Skowrońska Emilia 184, 371
Sławiński Janusz 199, 334, 364, 374
Słonimski Antoni 232
Słowacki Juliusz 84, 212
Smaszcz Waldemar 29, 119, 371
Smulski Jerzy 57, 371
Sobeski Michał 104, 106, 372

- Sokorski Włodzimierz 26–27, 38, 268, 371
- Stalin Józef właśc. Dżugaszwili Józef Wissarionowicz 12, 20, 26, 30, 36, 55–64, 66–75, 78–79, 335, 343, 371
- Stańczakowa Jadwiga 25, 116, 372
- Stande Stanisław Ryszard 71, 108, 142, 148, 172, 210, 360, 372
- Stawar Andrzej 36, 71, 138, 141, 144, 147–148, 159, 179, 181, 265, 285, 372
- Stendhal właśc. Beyle Marie-Henri 51
- Stępień Marian 363
- Strug Andrzej właśc. Gałęcki Tadeusz 298
- Sulima Roch 154, 372
- Śpiewak Jan 21, 34, 372
- Szafar Tadeusz 339, 366
- Szekspir William 86
- Szmydtowa Zofia 103
- Szopen Fryderyk 247–248, 257, 303
- Szuster Marcin 371
- Szydlowski Roman 189, 361
- Szymańska Irena 58, 62, 65, 70–71, 372
- Szymutko Stefan 289, 372
- Świerczewski-Walter Karol 56–57, 69, 74, 175, 189, 334–335
- Święcicki Julian Adolf 85, 103, 364
- T**
- Taczanowski Stanisław 302, 372
- Tamerlan 212, 208
- Teslar Józef Andrzej 98, 372
- Tkaczuk Marian 339
- Tołstoj Lew 87
- Tomkowski Jan 93, 372
- Tramer Maciej 11, 65, 88, 119, 200, 230, 355, 358, 364–367, 369–371, 373
- Trocki Lew 95, 143
- Trznadel Jacek 110, 119, 368, 369
- Tych Feliks 296, 366
- U**
- Unamuno Miguel de 106, 111, 148, 373
- Urbankowski Bohdan 35, 373
- Utley Gertje R. 75, 373
- W**
- Walc Jan 341–342, 373
- Wandurski Witold 71, 108, 115–116, 120–121, 133, 137–142, 147–148, 168–169, 172, 185–186, 210, 285, 294, 360, 366, 373
- Wańkowicz Melchior 336, 373
- Warneńska Monika 87, 188, 361–362
- Waryński Ludwik 143, 170, 172–177, 182, 186, 190, 192–193, 202, 231, 240, 293, 354–356
- Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 123–124, 127, 133, 137, 155, 223–225, 240, 265, 283–285, 312, 373
- Wat Aleksander 66, 179, 180, 225–226, 236, 283–284, 313, 362, 373
- Ważniewski Władysław 37, 371
- Weintraub Wiktor 203, 336, 373
- Wierzyński Kazimierz 24, 232, 373
- Witkacy właśc. Witkiewicz Stanisław Ignacy 67
- Wodnar Mieczysław 184, 186, 288–289, 348, 361, 371, 374
- Wodnarowa Estera 184, 186, 288–289, 348, 361, 371, 374
- Wojciechowski Stanisław 130
- Wójcik Jerzy B. 60, 164, 365
- Woroczyński Wiktor 29, 346, 374
- Woźniakowski Henryk 111, 148, 373
- Wybicki Józef 202
- Wyganowski Jan Edmund 182
- Wygodzki Stanisław 35, 374
- Wyka Kazimierz 199, 211, 325, 374
- Wysocki Adam Witold 187, 361
- Z**
- Zacharska Jadwiga 336, 374
- Zagórski Jerzy 222
- Zagórski Stanisław 182
- Zakrzewski Walery 85, 88, 364
- Zarębińska-Broniewska Maria 171, 218, 252, 281

- Zaremba Sergiusz 339
Zawodziński Karol Wiktor 36, 39, 140,
374
Zaworska Helena 118, 371
Zientara Maria 96, 369
Żabicki Zbigniew 336, 371
Żelenski Tadeusz-Boy 336, 374
Żeromski Stefan 38, 53, 304, 311, 329,
339, 356
Żółkiewski Stefan 118, 371
Żukrowski Wojciech 80,
Żuławski Mirosław 74, 374
Zygierbojm Szmul 233
Żyłko Bogusław 309, 368

Maciej Tramer

A draft *in blanco* On the poetry by Władysław Broniewski

Summary

The book consists of six independent, though tightly intertwined and composed, parts. The first part, entitled *Broniewski, almost a politician*, is devoted to a specific reception of one of the most popular poets of the PRL period, consisting in, on the one hand, the attempt to “smooth” biographic details at variance with the propaganda doctrine, and, on the other hand, the attempt to justify or explain Władysław Broniewski’s political involvement and his communist sympathies.

The second part *A long history of one friendship* is centred around friendship with Don Kichot, declared in his youthful diary and realized in life and works. It consisted in a clear literary inspiration to act and experience the world according to poetic patterns. Likewise Cervantes’ character, Broniewski joined the army and went to the war right from the library.

The third part *Soft revolutions of a hard revolutionist* concerns above all Broniewski’s pre-war writing. Thus, a lot of attention is paid to his debut book of poems *Wiatraki*, clearly inspired by Don Kichot. The way the narrator of this and subsequent poetical books (cycles) goes is not on a horse, but on foot, according to the *incedere necesse est* maxim formulated and skillfully presented by Andrzej Kotliński. Out of an autotellic “walking”, “trudging”, “marching”, “treading”, which transforms the way to nowhere into the way to anywhere, (“the front is anywhere in the world”), the next “non-autotellic” step leads to an equally irrational writing of “the myth on the left hand”.

The next, fourth part, *Through this bloody world...*, mainly concentrates on two war books and a constantly traveled “way to Poland”. The very way, poetically determined by the “dead road-sign” goes directly from the world that is totally ruined after his last pre-war book *Krzyk ostateczny*, (treated here as a literary interpretation of *éschatos* and *lógos*). The wanderer’s way to Poland was indicated by a special map because in the world in which all landmarks were “blurred” (ruined), wandering was to take place not only in a specific direction, but follow traces, at the address of no longer existing towns and streets.

In a sense, such an address will lead the reader in the fifth part *And there is a fog on Theatrical square*. The way will not lead to the ruined towns, but to

the address burdened with the legend of one of the most important places in the history of the Polish revolution in 1905. A closed, as the composition of the whole ballad, small space on the square from which one cannot go out, does not make either a topographic or reading orientation easier. A “disastrous step” is made in a place determined by the “echo from the bottom of the legend” in a night and foggy scenery of *Ballada o placu Teatralnym*. That is why the attention in the fifth part is paid to the ballad involved in questions which are not answered, but which, when avoiding a naïve interpretation, allow for finding lost tragedy.

From the very beginning, the book is accompanied by Michel Foucault’s question concerning the lack of possibility to capture all Broniewski’s writings: [...] “but what does this »all« mean?” This is responsible for mistrust towards too strong attempts to blend Broniewski many a time signaled in the narration, and those which involved in the propaganda war, postulated the exposition of the complete image of the poet and his works, also taking into account “cracks” and “scratches” in his biography and on his works. A confession made by Broniewski saying that “the most beautiful poems are the unwritten ones”, covers the works of the author of *Komuna paryska* with the question mark. Not each text was published, some of them – “arranged in memory” – were not even written, and some others were not signed or just nicknamed. The question on this “all”, was answered in the sixth, summarizing, part *Outside the drawer*. However, the question on “the meaning of »all«” was unanswered somehow on principle.

Мацей Трамер

Черновик *in blanco* Размышления о поэзии Владислава Броневского

Резюме

Книга состоит из шести самостоятельных, но тесно связанных друг с другом частей. Первая часть книги, озаглавленная *Броневский почти политический*, посвящена всестороннему восприятию одного из самых популярных поэтов ПНР, которое основывается, с одной стороны, на попытке «выглаживания» несоответствующих пропагандистской доктрине биографических подробностей, а с другой – на попытке оправдания или выяснения политической ангажированности Владислава Броневского и его коммунистических симпатий.

Вторая часть: *Долгая история одной дружбы* концентрируется вокруг декларированной в юношеском дневнике и осуществляемой в жизни и творчестве дружбе с Дон Кихотом. Она базируется на выразительном литературном побуждении к действию или прочувствованию мира по поэтическим образцам. Подобным образом, как герой Сервантеса, Броневский вызвался добровольцем в армию и направился на войну прямо из библиотеки.

Третья часть – *Мягкие революции твердого революционера* – касается прежде всего довоенного творчества Броневского. Именно поэтому много внимания уделено дебютантскому сборнику поэзии *Ветряные мельницы*, заметно вдохновляемому Дон Кихотом. Путь, который должен пройти повествователь этого и следующих поэтических сборников (циклов), будет преодолен не верхом, но пешком, согласно сформулированной и великолепно представленной Анджеем Котлинским максимой *incedere necesse est*. Из автотелического «хождения», «брождения», «марширования», «шествия», «топтанья», которые преобразуют дорогу в никуда в дорогу везде («везде на свете есть фронт»), очередной «нетелеологический» шаг ведет к столь же нерациональному писанию «мифа в левых силах».

Следующая – четвертая часть: *«Через этот кровавый мир...»* – сосредоточивается главным образом на двух военных томиках и неустанно преодолеваемой «дороге в Польшу». Этот путь, поэтически намеченный «трупом дорожным столбом», непосредственно ведет от полностью уничтоженного мира после последнего довоенного томика стихов *Последний крик* (тракту-

емого здесь как дословная интерпретация *éschatos* и *lógos*). Скитальческую «дорогу в Польшу» определяла особенная карта, поскольку в мире, в котором «стиранию» (разрушению) подверглись все ориентировочные пункты, странствование будет проходить не столько в указанном направлении, сколько по следам – по существующему адресу несуществующих уже городов и улиц.

В некотором смысле по такому адресу доведет читателя пятая часть *И туман на Театральной площади*. Этот путь прокладывается не в уничтоженные города, но по адресу, отягощенному легендой одного из самых важных мест в истории польской революции 1905 года. Замкнутое – как композиция всей баллады – небольшое пространство площади, из которой невозможно выйти, вовсе не облегчает ни топографической, ни читательской ориентации. В ночной и туманной обстановке *Баллады на Театральной площади* «фатальный шаг» делается в указанном «эхом со дна легенды» месте ощущения. Этим обуславливается в пятой части обращение внимания на балладу, полную вопросов, которые не находят ответов, но которые благодаря «избежанию наивной интерпретации» позволяют найти утраченную трагичность.

С самого начала книги ей сопутствует вопрос Мишеля Фуко, касающийся невозможности охватить все творчество писателя: «[...] но что это значит „все“?» Это оно отвечает за сигнализируемую иногда в повествовании недоверчивость по отношению к слишком усиленным попыткам объединения Броневского в одно целое. Также тех, которые, впутанные в пропагандистскую войну, постулировали раскрытие полного портрета поэта и его творчества, учитывающего также «трещины» и «царапины» в его биографии и на его творчестве. Сделанное Броневским признание, что стихотворения «самые прекрасные – это те ненаписанные», в принципе снабжает все творчество автора *Парижской коммуны* вопросительным знаком. Не каждый из текстов Броневского был напечатан, часть из них – «созданных в памяти» – не была даже написана, а еще одна часть не была подписана или скрывается под псевдонимом. Вопрос «обо всем» нашел свой ответ в шестой, последней части, подводящей итоги, – *Вне шуфляды*. Вопрос о „значении „всего“», в известной степени программный, остался все же без ответа.

Redaktor: Małgorzata Poglódek

Projekt okładki i stron działowych: Krzysztof Kuś

Przygotowanie okładki i stron działowych: Paulina Tomaszewska-Ciepły

Redaktor techniczny: Małgorzata Pleśniar

Korektor: Aleksandra Gaździcka

Copyright © 2010 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1990-1

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 24, o. Ark. wyd. 21, o. Papier objęto-
ściowy 70 g Cena 26 zł (+ VAT)

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o.
ul. Hrubieszowska 6a, 01-209 Warszawa