Maciej Tramer

„Wszystko zmienne”

Pięć szkiców o Władysławie Broniewskim

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Maciej Tramer – dr hab. prof. UŚ, literaturoznawca, autor monografii *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego* (2000), *Rzeczy wstydliwe, a nawet mniej ważne* (2007), *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego* (2010), autor opracowań krytycznych tekstów Władysława Broniewskiego: *Pamiętnik* (2013) i *Publicystyka* (2016). Obecnie przygotowuje do druku korespondencję Władysława Broniewskiego z żoną Marią Zarębińską-Broniewską oraz kompletne wydanie zachowanych *Opowiadań oświęcimskich* M. Zarębińskiej-Broniewskiej.

„Wszystko zmienne”

Pięć szkiców o Władysławie Broniewskim

Maciej Tramer

„Wszystko zmienne”
Pięć szkiców o Władysławie Broniewskim

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2021

Recenzent
Anna Szóstak

Patronat
Śląskie Studia Polonistyczne

Spis treści

Jednorazowa historia. O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego 7
– Paryska plakietka 7
– Pasowanie do niedopasowanych 15
– Jeden raz 17

Pamiętnik – wstęp do lektury 27
– Echo z dna legendy 27
– Śmietnik umysłowy… 36
– Przedtem i potem 42

Pożegnanie z Jerozolimą – o „*Balladach i romansach*" Władysława Broniewskiego 51
– Rękopis 51
– „Słuchaj…!" 56
– Niewidoczny punkt 59

Literatura zawadzająca poezji 67

Doczekać się bezimienności. Broniewski chórem lub na głosy . . 85

Indeks 101

Nota bibliograficzna 105

Summary 107

Jednorazowa historia
O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego

Paryska „plakietka"

Dnia 1 kwietnia 1962 roku Jerzy Giedroyc pisał w liście do Bohdana Osadczuka:

> Plakietka z wierszami Broniewskiego zrobiła większe wrażenie niż myślałem. Okazuje się, że te wiersze z okresu wojny były znane jedynie nielicznym. Kot Jeleński napisał „enterfilcik" o tym do tut[ejszej] prasy.
> […] Zaczynam się robić specjalistą od psucia uroczystości pogrzebowych PRL[1].

Oczywiście, psucie pogrzebów pisarzom w Polsce (nie tylko Ludowej) ma już całkiem niezgorszą tradycję. I chociaż mogłoby dojść do awantury również w przypadku Władysława Broniewskiego, tym razem obeszło się bez skandalu, a na pewno bez rozgłosu. Przyda się zatem kilka słów wyjaśnienia.

„Plakietką z wierszami", o której pisał w liście Giedroyc, był siedemdziesiąty piąty tom Biblioteki „Kultury". Został wydany na początku marca 1962 roku, to znaczy miesiąc po śmierci Broniewskiego, i zawierał trzynaście wierszy – jak łatwo się domyślić – niecenzuralnych w ówczesnej

[1] List J. Giedroycia do B. Osadczuka [1 kwietnia 1962 r.], w: J. Giedroyc, *Emigracja ukraińska. Listy 1950–1982*, wybór, wstęp i przypisy B. Bedrychowska, Czytelnik, Warszawa 2004, s. 300.

Polsce. Łatwo się również domyślić, że publikacja i dystrybucja niedopuszczalnych w krajowych wydaniach wierszy, nawet w niewielkim rozmiarze i niewielkim nakładzie, mogła wyglądać groźnie, była bowiem świadectwem niecenzuralności spuścizny – przynajmniej częściowej – „pierwszego w kraju i w hierarchii poety polskiego proletariatu", jak nazywał go Artur Sandauer[2]. Krótko przed publikacją odbył się wyjątkowo uroczysty i huczny pogrzeb Broniewskiego, podczas którego hołd poecie oddawali nie tylko artyści, lecz także najważniejsi dostojnicy państwowi i partyjni. Polska Agencja Prasowa donosiła wówczas:

> Depesze z kondolencjami po zgonie Władysława Broniewskiego przesłali na ręce wdowy Wandy Broniewskiej I sekretarz KC PZPR Władysław Gomułka, przewodniczący Rady Państwa – Aleksander Zawadzki, prezes Rady Ministrów – Józef Cyrankiewicz i prezes naczelnego komitetu ZSL – Stefan Ignar[3].

Tymczasem pół roku wcześniej, w tym samym miejscu, w Alei Zasłużonych Cmentarza Powązkowskiego odbył się nieco mniej huczny, wszelako również bardzo uroczysty, pogrzeb Andrzeja Stawara, legendarnego i jednego z „pierwszych w czasie i w hierarchii" literackich krytyków „polskiego proletariatu". I to właśnie w związku z nim Giedroyc pisał do Osadczuka o swojej szczególnej specjalizacji w „psuciu uroczystości pogrzebowych PRL", a dokładniej w związku z sześćdziesiątym siódmym tomem Biblioteki „Kultury", zawierającym *Pisma ostatnie* Stawara.

> Niejednego mogłoby zdziwić, że najstarszy wiekiem i rangą krytyk literacki szkoły marksistowskiej – nie będąc ani odstępcą, ani rewizjonistą – musiał szukać wydawcy na emigracji. Nie było to jednak jego pierwsze nieporozumienie z cenzurą[4].

Działalność krytycznoliteracką Stawar rozpoczął od współpracy z „Nową Kulturą", czasopismem społeczno-kulturalnym, które było ofi-

[2] A. Sandauer, *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*, w: Idem, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 200.

[3] *Władysław Broniewski nie żyje*, „Trybuna Robotnicza" 1962, nr 36, s. 1.

[4] P. Hostowiec, *Od wydawnictwa*, w: A. Stawar, *Pisma ostatnie*, Instytut Literacki, Paryż 1961, s. 9.

cjalnie firmowane przez Komunistyczną Partię Robotniczą Polski. W listopadzie tego samego roku krytyk został również sekretarzem Komunistycznej Frakcji Poselskiej w Sejmie RP I kadencji. Po rozwiązaniu „Nowej Kultury” publikował swoje wystąpienia w „Wiadomościach Literackich”. W latach 1927–1928 był stałym współpracownikiem „Dźwigni”, a następnie „Miesięcznika Literackiego”. Jednocześnie zajął się tłumaczeniami literatury rosyjskiej. We wrześniu 1931 roku wraz z całym zespołem redakcyjnym „Miesięcznika Literackiego” został aresztowany i przez kilka miesięcy był przetrzymywany pod zarzutem prowadzenia działalności komunistycznej. W połowie lat trzydziestych Stawar bardzo krytycznie przyjął i komentował zmiany, do jakich doszło w Związku Radzieckim po objęciu władzy przez Stalina. Swoje szkice publikował w wydawanym nieregularnie czasopiśmie „Pod Prąd”. Różnice światopoglądowe spowodowały, że krytyk zerwał kontakty z KPP (został wyrzucony lub sam odszedł z partii). Bezpośrednio po wojnie ponownie rozpoczął działalność krytycznoliteracką, jednak działo się to w bardzo ograniczonym zakresie.

Do roku 1956 Stawar drukował w kraju wyłącznie swoje tłumaczenia klasyki literatury rosyjskiej. Było to efektem nieodcięcia się najważniejszego z krytyków KPP od swoich przedwojennych wypowiedzi oraz zachowań z czasów partyjnego rozłamu i późniejszej likwidacji sekcji polskiej Kominternu przez stalinowców. Dopiero po „odwilży” 1956 roku Stawar miał możliwość publikowania w Polsce już nie tylko tłumaczeń, ale również własnych prac. Jednakże drukowane przez niego w latach 1937–1938 szkice nadal utrzymały status wydawniczych, a nawet bibliotecznych prohibitów.

Pod koniec roku 1960 krytykowi pozwolono wyjechać na Zachód w celu poszukiwania i gromadzenia materiałów potrzebnych do dalszej pracy. Wtedy też redaktor naczelny paryskiej „Kultury” zaproponował mu publikację (czy też przyjął propozycję publikacji) inkryminowanych w kraju szkiców. Stawar jednak druku książki już nie doczekał. Zmarł w Paryżu 5 sierpnia 1961 roku. Po sprowadzeniu prochów do kraju opłakiwanego przez prasę krytyka pochowano „z wszelkimi honorami” w Alei Zasłużonych Cmentarza Powązkowskiego. Mniej więcej miesiąc później ukazały się *Pisma ostatnie* Stawara. 18 września, kiedy rozpoczęła się zachodnia dystrybucja książki, Giedroyc pisał o niej w liście do Osadczuka:

> Książkę wysłałem już 5 dni temu do kraju i dziś dopiero ją „ujawniam" na Zachodzie. Szło mi o to, by największa ilość egzemplarzy przeskoczyła bezkarnie. Pomijając sensację, że stary komunista, nieomal członek-założyciel, będąc umierającym (zdawał sobie sprawę ze swego stanu zdrowia) specjalnie przyjeżdża do Maisons-Laffitte, by wydać książkę i u nas umrzeć, ma swoją wymowę […], ale sama książka jest wielka i wybitna[5].

I wtedy wybuchł skandal. W liście do Teodora Parnickiego redaktor naczelny „Kultury" pisał, że „książka Stawara, […] była dla partii prawdziwym ciosem, a ponadto nasze wydawnictwa autorów sowieckich spowodowały interwencję Moskwy"[6]. Co prawda skandal nie został nagłośniony w oficjalnej prasie, przez co miał dosyć ograniczoną publiczność, niemniej wśród „partyjno-państwowych czynników" bardzo poważnie zaczęto rozważać, czy w ramach represji nie należałoby prochów Stawara relegować z Alei Zasłużonych.

Jeszcze zanim ukazała się kolejna kontrabanda zawierająca kilka wierszy „pierwszego w czasie i w hierarchii poety polskiego proletariatu", w warszawskim środowisku zaczęto głośnym szeptem powtarzać plotkę o Broniewskim. Dosyć szybko plotka dotarła również do Maisons-Laffitte. Giedroyc powtórzył ją w listopadowym liście Czesławowi Miłoszowi:

> Iwaszkiewicz opowiadał, że Broniewski jest ciężko chory. Bermanowa mu przesłała bukiet czerwonych róż, a Cyrankiewicz pakiet „delikatesów". Broniewski to wszystko odesłał i napisał Bermanowej, że radzi jej róże złożyć na grobie Stawara, a Cyrank[iewiczowi], by posłał łakocie Kornackiemu do więzienia. Marzę, by się jakoś z Broniewskim dyskretnie skomunikować[7].

Czy naczelnemu „Kultury" udało się jeszcze skontaktować z umierającym poetą, nie wiadomo. Domyślać się można, że raczej nie, chociaż – jak to często bywa z rozpędzoną w legendę historią – bardzo chciałoby się

[5] List I. Giedroycia do B. Osadczuka [18 września 1961 r.], w: J. Giedroyc, *Emigracja ukraińska…*, s. 280–281.

[6] J. Giedroyc, T. Parnicki, *Listy 1946–1968*, oprac. A. Dobrowolski, Czytelnik, Warszawa 2014, cz. 2., s. 305.

[7] J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963*, oprac. i wstęp M. Kornat, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 534.

uwierzyć, że zamiar „dyskretnego skomunikowania” miał jakiś ciąg dalszy i że przygotowanie paryskiej „plakietki z wierszami” odbyło się, podobnie jak w przypadku Stawara, za zgodą i przy udziale Broniewskiego. Byłby to przecież w jakimś sensie konsekwentny finał opowieści o upartym i zbuntowanym poecie. Opowieść poskąpiła jednak dalszego ciągu. Plotce (nie bez pomocy) udało się pomimo to utrwalić gest umierającego poety w legendzie o jego dniach ostatnich.

Zresztą zamierzeniem pośmiertnego paryskiego zbioru wierszy Broniewskiego nie było wyłącznie dopisanie się do legendy. „Plakietka” miała za zadanie utrwaloną oficjalną wersję legendy „psuć”, rewidować, pociągać wstecz i w ten sposób napisać na nowo. Książkę zaczynał poświęcony autorowi *Drzewa rozpaczającego* poetycki hołd Kazimierza Wierzyńskiego: *Na śmierć Broniewskiego*, w którym wykorzystany został epizod z Jerzym Kornackim i Stawarem:

> Długo wielbili go potem,
> Zasypywali kwiatami i prezentami,
> Zaszczytną zmorą.
> Ale on – nie!
> Jak pijany płotu
> Trzymał się swego rebelianckiego honoru.
>
> Zbliżała się ciemna ostatnia noc,
> Kwiaty odesłał na grób towarzysza,
> Który wyłamał,
> Prezenty kazał dać koledze w więzieniu:
> Raz jeszcze się zbuntował
> W skotłowanym sumieniu,
> Nie kłamał[8].

Prezentację poezji Broniewskiego otwierała, niczym autoryzująca druk sygnatura, reprodukcja rękopisu tytułowego wiersza z przedwojennej *Troski i pieśni* z finalną deklaracją:

[8] K. Wierzyński, *Na śmierć Broniewskiego*, w: W. Broniewski, *Wiersze*, Instytut Literacki, Paryż 1962, s. 8.

I w tym krzyku zostanę młodym:
jeśli grom – niechaj trafia mnie.
Temu światu ja się nie poddam,
temu światu ja krzyknę: nie![9]

Paryska „plakietka" zbierała bardzo różne rozmiarowo i gatunkowo utwory: od fraszki [*Czeławiek – eto zwuczit gordo*…] do fragmentów niedokończonego poematu *Bania z poezją*. Bezpośrednio poprzedzał je wspomnieniowy szkic Wiktora Weintrauba *O Broniewskim na emigracji*, w którym na prawach cytatu przytoczonych zostało jeszcze kilka nieznanych i nigdy wcześniej niepublikowanych żartobliwych fraszek poety. Z tego wstępu – być może przez mało legendotwórczy potencjał – nie był Giedroyc zadowolony. Kilka tygodni po wydaniu *Wierszy* dziękował w liście Czesławowi Miłoszowi za nadesłany artykuł o Broniewskim, a jednocześnie zwierzał mu się, że gdyby otrzymał ów tekst wcześniej, wówczas zamieściłby go jako przedmowę do zbioru „zamiast nudnawego Weintrauba"[10].

Spośród trzynastu wierszy zamieszczonych w „plakietce" dwanaście pochodziło z wojennego okresu twórczości Broniewskiego. Pierwszym utworem były faksymile wiersza z przedwojennej *Troski i pieśni*. Kolejnym tekstem – również podanym w postaci podobizny rękopisu – była nieznana dotąd więzienna fraszka [*Czeławiek – eto zwuczit gordo…*] z zamieszczonym pod nią drukowanym tłumaczeniem Józefa Łobodowskiego. Później następowało sześć wierszy zebranych pierwotnie w wojennym tomiku *Bagnet na broń* (*Kasztan*, *List z więzienia*, *Rozmowa z Historią*, *Droga*, *Zamieć* oraz *Co mi tam troski*), potem niedrukowany dotąd *Przepis na poezję*, po nim *Homo sapiens*, który pochodził z drugiego wojennego tomiku *Drzewo rozpaczające*, a jeszcze później dwa wiersze wydane osobno (*Tułacza armia* i [*Wszystko nam jedno…*]), całość zaś zamykała pierwsza i druga część poematu *Bania z poezją*.

Wszelako nie wszystkie wiersze były (a przynajmniej nie wszystkie powinny być) nieznane krajowemu czytelnikowi. I stąd zapewne wynikało zdziwienie Giedroycia, że w kraju książka „zrobiła większe wrażenie

[9] W. Broniewski, *** [*Może nic w tem życiu…*], w: Idem, *Wiersze…*, s. 21.
[10] J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963…*, s. 595.

niż myślał”. Niemal połowa zamieszczonych w „plakietce” tekstów została już opublikowana w Polsce, a kilka utworów było nawet wielokrotnie przedrukowanych. A gdyby jeszcze za kryterium przyjąć rozmiar tekstów, wówczas okazałoby się, że co najmniej dwie trzecie zawartości paryskiego zbioru powinno być znane czytelnikom krajowych edycji.

Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że pozostawione same sobie wiersze mówiłyby pewnie inaczej… Tych utworów nie pozostawiono jednak samych. Skomponowane w „plakietkę” teksty zaczęły mówić na nowo. Na przekór znanemu głosowi wiersze odezwały się nieznanym głosem Broniewskiego.

Nie przypadkiem kompozycję wojennych tekstów Broniewskiego inicjował rękopis ostatniego, a jednocześnie tytułowego wiersza z *Troski i pieśni*, który opowiadał o „budowaniu życia i wiersza” wbrew regułom: „nie rachunkiem, nie sylogizmem”. Ten najstarszy, mocno przedwojenny i zupełnie legalny wiersz tym razem zapowiadał lekturę przeciw lekturze. Rewidował, „psuł” i pociągał wstecz; snuł opowieść na przekór legendzie, poznaniu i logice – znane w dużej części wiersze pokazywał jako „znane tylko nielicznym” lub nieznane w ogóle. „Jak gdyby kto inny był ich autorem” – komentował dziesięć lat przed paryską „plakietką” Artur Sandauer „dwoistość jego poezji”[11]. „Broniewskich bowiem jest właściwie dwóch” – zauważył dekadę po tej szczególnej paryskiej edycji Stanisław Barańczak[12]. Wszelako, gdyby było tylko dwóch, legenda zastygłaby w retorycznym klinczu lub w demaskatorskim triumfie. Ustalona liczba zawsze pozostaje ustaleniem, a przecież nie o to chodziło – zwłaszcza Barańczakowi.

Wydane w ramach paryskiej „plakietki” wiersze zostały wybrane przeciw cenzurze, ale nie poza nią. Przywołując wiersze niecenzuralne wespół z cenzuralnymi, zbiór przekwalifikował całość. Pośmiertna książka była swoistą erratą, szczególnym suplementem, który jednak nie tylko uzupełniał twórczość, lecz przede wszystkim przypominał (czasami na prawach odkrycia) jej niecenzuralny charakter.

[11] A. Sandauer, *Od romantyzmu…*, s. 180.

[12] S. Barańczak, *W kręgu „akademii ku czci”: Poeta zamordowany*, w: Idem, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w kulturze masowej PRL*, Libella, Paryż 1983, s. 58. Tekst w nieco zmienionej wersji został pierwotnie wygłoszony w 1972 roku na konferencji w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Zresztą, gdyby być skrupulatnym, należałoby pewnie przypomnieć, że problem cenzuralnej obecności niektórych wierszy Broniewskiego w wydaniach krajowych nie pojawił się dopiero w Polsce powojennej. Tyle że wcześniejsze suplementy i erraty do twórczości autora *Dymów nad miastem* ukazywały się na Wschodzie. W roku 1929 wychodząca w Moskwie polskojęzyczna „Kultura Mas" ogłosiła skonfiskowany w kraju poemat *Komuna Paryska*. Gdyby jeszcze doliczyć do tego rosyjski przekład, wówczas okazałoby się, że inkryminowany w międzywojennej Polsce poemat został opublikowany za wschodnią granicą co najmniej cztery razy w całości i ze dwa razy we fragmentach. Tymczasem w Polsce udało się Broniewskiemu przemycić w *Trosce i pieśni* zaledwie fragmenty zaopatrzone w zmieniony tytuł: *Rok 1871*. Podobnie stało się z wierszem *Psy policyjne w Łucku*, który dotykał głośnej, a zarazem wyjątkowo niepolitycznej i niebezpiecznej sprawy torturowania działaczy Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy. W paru przypadkach w zagranicznych wydaniach ukazały się również pełne wersje wierszy, z których polska cenzura usunęła poszczególne strofy lub wersy. Całość uzupełniała jeszcze spora liczba rosyjskich przekładów czy też wydany w Charkowie w 1935 roku ukraiński przekład tekstów niedozwolonych w przedwojennej Polsce. A i to pewnie nie wszystko.

Oczywiście, nie można zapomnieć, że swoisty „ciężar gatunkowy" wschodnich i zachodnich suplementów był zupełnie inny ze względu na czas i miejsce druku, a przede wszystkim z uwagi na powojenny status Broniewskiego w kraju. Przedwojenne radzieckie publikacje nie były przecież demaskatorskie ani zaskakujące dla czytelnika – uzupełniały i prezentowały zakazaną w Polsce twórczość, ale niczego nie przekształcały. Można też z dużym prawdopodobieństwem założyć, że wśród międzywojennych wierszy Broniewskiego spora liczba budziła zastrzeżenia radzieckiej kontroli publikacji. Podpowiedzią takich zastrzeżeń może być chociażby uznanie przez Witolda Wandurskiego we wstępie do leningradzkiego wyboru poezji Broniewskiego inkryminowanego wiersza *Do towarzyszy broni* za utwór o skrzywieniu „lewo-faszystowskim"[13]. Zresztą kontrowersje nie ograniczały się tylko do relacji z urzędnikami kontrolu-

[13] Zob. W. Wandurski, *Ot legionov – k revolucji*, w: W. Broniewski, *Izbrannyje stichi 1923–1932*, Gosudarstvennoe Izdatelstwo Chudozestvennoj Literatury, Moskwa–Leningrad 1932, s. 12.

jącymi publikację. Wiele razy w wydawnicze utarczki Broniewski wdawał się z redakcyjnymi współpracownikami i przyjaciółmi.

> Paradoksem charakterystycznym dla Broniewskiego jest fakt, że utwory jego były nieakceptowane przez cenzorów w różnych czasach i w różnych krajach. Konfiskowały je władze sanacyjne, skreślała cenzura w Związku Radzieckim i w Polsce Ludowej, a również wojenna cenzura angielska uniemożliwiała publikację kilku utworów[14].

Nie sposób nie zgodzić się z tą opinią Feliksy Lichodziejewskiej – bezdyskusyjnie najlepszej i najbardziej wiarygodnej znawczyni Broniewskiego. A zatem zgoda, co najwyżej z zastrzeżeniem, że w przypadku tego poety zgoda może się okazać pułapką. Paradoks – a o nim tu przecież cały czas mowa – nie wynikał bowiem (ba, nadal nie wynika) z całkowitej niecenzuralności Broniewskiego, ale z wyjątkowo nieortodoksyjnej i nieobliczalnej równoczesności cenzuralnego z niecenzuralnym, postulowanego z zakazanym, oficjalnego z utajonym, zachwycającego i oburzającego lub budzącego protest. Poeta paradoksalny, gdyż poza „rachunkiem" i poza „sylogizmem"; nieobliczalny (i chociażby z tego powodu niedwoisty), ponieważ niewyrachowany i nielogiczny, a zarazem właśnie przez to, że nielogiczny i niewyrachowany, jednocześnie i wielokrotnie był politycznie i życiowo naiwny. Nie lekceważyłbym jednak tej naiwności.

Pasowanie do niedopasowanych

Nie jest dobrym pomysłem (niestety, często praktykowanym przez niektórych edytorów) próba preparowania poezji Broniewskiego. Nie jest dobrym pomysłem taki wybór wierszy, który ma ilustrować wyłącznie „słuszne" życiowo i politycznie wybory poety. Bardzo ryzykowne jest bowiem szukanie zgodności w wierszach buntownika; równie ryzykowne – odbieranie niestabilności właściwej dlań pasji i namiętności, a jeszcze bardziej ryzykowne dokonywanie jakiejkolwiek selekcji tych namiętności.

[14] F. Lichodziejewska, *Broniewski bez cenzury 1939–1945*, KOS, Warszawa 1992, s. 6–7.

Kiedy niemal na samym początku swojej literackiej kariery Broniewski przygotowywał drugi autorski zbiór wierszy, tak relacjonował przyszłej żonie swoją nad nim pracę:

> Wczoraj napisałem wiersz *Do towarzyszy broni* i chcę go wydać w „Cyruliku Warszawskim". […] Napisałem również trochę innych rzeczy – liryki –, trzeba uzupełnić ten mój tom. Waham się nad wyborem tytułu: *Śpiewnik obłąkanych* podoba mi się, ale ten tytuł nie pasuje do niektórych wierszy. Musiałbym te „pasujące" wiersze dać na początku, w pierwszej części, a w drugiej „niepasujące". Jak mi radzisz?[15]

Poetycki tomik, w którym zebrane zostało dwadzieścia sześć wierszy (jeden z nich zajęła cenzura), ukazał się w marcu roku 1927 i otrzymał tytuł *Dymy nad miastem*. Od czasu, kiedy w liście poeta pytał o radę, minęło mniej więcej pół roku i powstało jeszcze pięć wierszy, które uzupełniły książkę. Wkomponowane zostały w różnych miejscach zbioru – zamieszczone jako siódmy, czternasty, dwudziesty drugi, dwudziesty trzeci i dwudziesty piąty wiersz *Dymów nad miastem*. Rachowanie na pewno nie jest tu właściwą metodą, jednakowoż w tym wyliczeniu nie chodzi tylko o buchalteryjną skrupulatność – wręcz przeciwnie. Zauważalny w kalkulacji spory rozrzut po spisie treści zdaje się sugerować, że wiersze powstające w nieodległym czasie niekoniecznie tworzone były jako bliskie sobie czy też jako „pasujące" do siebie.

Dymy nad miastem, podobnie jak wcześniejsze debiutanckie *Wiatraki* i podobnie jak wszystkie późniejsze autoryzowane przez Broniewskiego zbiory, nie respektowały w kompozycji chronologicznego porządku zamieszczanych wierszy. Krytycy zazwyczaj nie skupiali szczególnej uwagi na sposobie konstruowania tomów (zwłaszcza międzywojennych), najczęściej traktując je jako starannie wyselekcjonowany, wszelako dosyć przypadkowo ułożony wybór. Jedyny zamysł kompozycyjny krytycy dostrzegali najczęściej (co nie znaczy: wyłącznie) w owej szczególnej „dwoistości", dzielącej zbiory poetyckie Broniewskiego (czasami przenosząc ów podział na całą poezję) na „lirykę społeczną i osobistą". Wszelako za-

[15] List Władysława Broniewskiego do Janiny [Kunig] Broniewskiej z 12 września 1926 r. [rękopis], Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 676, k. 16–17.

równo list do Janiny, w którym poeta relacjonował pobieżnie swoją pracę i prosił przyszłą żonę o radę, a jeszcze dobitniej zachowana w Muzeum Władysława Broniewskiego makieta zbioru każą traktować takie założenie jako niewystarczające i świadczą o tym, że autor *Komuny Paryskiej* nad kompozycją swoich tomików pracował bardzo skrupulatnie.

Pozostawione same sobie wiersze potrafią mówić inaczej, a sporadycznie mogło się zdarzyć, że mówiły nawet coś zupełnie innego. Zgromadzone w starannie przygotowanym i autoryzowanym przez Broniewskiego układzie wiersze rozmawiają ze sobą. I to rozmawiają różnym głosem: czasem kontynuują wątek czy motyw, czasem dopowiadają lub rozwijają w mikrocyklu, ale równie często polemizują ze sobą, narzekają na siebie, kłócą się, a nawet zaprzeczają. Jednakowoż chyba właśnie tak miało być. Jak bowiem inaczej zrozumieć referowany w liście do przyszłej żony zamysł komponowania zbioru w oparciu o dwoisty schemat: „pasujące" – „niepasujące". Gdyby podwójność miała podzielić którekolwiek wiersze, nie byłoby z nimi kłopotu. Problem pojawi się wtedy, kiedy uzna się, że wiersze „tak odmienne, jak gdyby kto inny był ich autorem", zostały napisane przez tego samego poetę, że bez względu na podjęte działanie, w ostatecznym rachunku wyjdzie, że Broniewskich nie było dwóch.Nie taki był cel „pasowania" i „niepasowania" wierszy w tomie. Schemat nie dzielił, lecz zbierał wiersze – gromadził zbiór według najprostszego i niewyrachowanego (chociaż starannego) układu. Na niewiele też zda się „sylogizm". Nie trzeba przecież szczególnie wyrachowanej konstrukcyjnie wyobraźni, aby zrozumieć, że kiedy jedna z dwóch części nie pasuje do drugiej, to faktycznie nie pasuje żadna.

Jeden raz

Jeden raz. Tylko jeden raz Broniewski postąpił inaczej. W *Bagnecie na broń*, czyli w pierwszym wojennym tomiku, osiem (lub dziewięć) wierszy zamieszczonych zostało w układzie chronologicznym. Aż sześć spośród tych ośmiu (lub dziewięciu) wierszy złożyło się dwadzieścia lat później w niecenzuralną paryską „plakietkę". Nigdy wcześniej i nigdy później autor *Krzyku ostatecznego* nie uporządkował części zespołu wierszy za pomocą kalendarza. Z założenia (chyba) poeta ów, którego zaangażowaną (politycznie i osobiście) twórczość odczytuje się jako najściślej związaną

z pozaliteracką rzeczywistością, nie pozwalał komponować swoich wierszy chronologicznemu biegowi zdarzeń. Nawet w zbiorczych wydaniach swoich poezji (poza antologiami tematycznymi) Broniewski utrzymywał zazwyczaj porządek właściwy momentowi ukazywania się tomików, jednak kolejność poszczególnych wierszy określał już wyłącznie spis treści właściwy dla wypracowanej pierwotnie kompozycji. Dodajmy jeszcze, że nigdy – nawet w czasach obecnych – pierwszy z dwóch wojennych tomików Broniewskiego nie został opublikowany w kształcie i rozmiarze przewidzianym przez poetę. W premierowym jerozolimskim wydaniu z roku 1943 zabrakło trzeciego według daty powstania wiersza [*Syn podbitego narodu*…]. Nietrudno się domyślić, że parokrotnie artykułowany wcześniej stosunek Broniewskiego do sprawy terenów zachodniej Ukrainy i zachodniej Białorusi, który był mocno niecenzuralny już przed wybuchem drugiej wojny światowej, stał się jeszcze bardziej kontrowersyjny podczas wojny. Wiersz ten został włączony do *Bagnetu na broń* dopiero w powojennej krakowskiej edycji z roku 1946. Tyle że z tego wydania zniknęły cztery inne tytuły: *Rozmowa z Historią*, *Kasztan*, *Droga* i *Mniejsza o to*. Później wielokrotnie drukowano w prasie i w antologiach *Drogę* jako wiersz osobny. Jednakże nawet w ostatnim i najobszerniejszym spośród autoryzowanych przez Broniewskiego wydań zbiorczych, w *Wierszach i poematach* z 1962 roku, ani ten, ani żaden z trzech pozostałych wierszy opuszczonych w krakowskiej edycji nie wrócił na swoje miejsce. Zresztą ostatni spośród nich, wiersz *Mniejsza o to*, który w swoim czasie stał się przyczyną bezterminowego urlopowania Broniewskiego z armii Andersa, nie został – zapewne jako zbyt kontrowersyjny – przywołany również w suplementowej (paralipomenowej) paryskiej „plakietce".

Pierwszą edycją, w której pojawiły się wszystkie te wiersze, był przygotowany przez Wiktora Woroszylskiego najobszerniejszy dotychczas wybór poezji z 1995 roku. Jednak nawet to wydanie zrezygnowało z wiernej prezentacji tomiku *Bagnet na broń* w postaci ustalonej przez Broniewskiego. Zmieniono kolejność wierszy, a zawartość zbioru została uzupełniona kilkoma wydanymi osobno w prasie lub też nigdy nieopublikowanymi przez poetę tekstami. Drugą edycją – dotychczas najwierniejszą autorskiemu zamiarowi – były znakomicie opracowane naukowo przez Lichodziejewską czterotomowe *Poezje zebrane*. Wszelako, co lojalnie odnotowała Lichodziejewska:

> […] zadaniem edycji krytycznej nie jest stwarzanie nowych tomów, ale odtwarzanie autorskich w ich postaci najdoskonalszej, oddającej najwierniej intencje twórcze poety[16].

W związku z tym [*Syn podbitego narodu*…] został przez redaktorkę zamieszczony na końcu części prezentującej *Bagnet na broń* wraz z adnotacją: „wiersz dołączony do wydań krajowych tomu".

Jeden raz. Tylko jeden raz zdarzyło się, że wiersze zachowały ustalony historycznym czasem porządek. Już w drugim wojennym zbiorze, pochodzącym z 1945 roku *Drzewie rozpaczającym*, inaczej niż w tomie poprzednim – jak zauważył Miłosz Piotrowiak – wiersze

> nie są ułożone według równego marszowego rytmu, lecz rozsypują się jak grupki dezerterów, maruderów czy renegatów, które pozbawiono celu i puszczono samopas na obcym terenie[17].

Pozostawione same sobie wiersze mówiłyby pewnie inaczej. Zbudowane w autoryzowany przez Broniewskiego zbiór utwory rozmawiają jednak ze sobą bez przerwy. Rozmawiają czasami tak głośno, że – jak w przypadku dwóch wojennych tomów – dyskusja przekracza nieraz ramy książkowych okładek. *Drzewo rozpaczające* podjęło taką rozmowę mottem stanowiącym cytat z wiersza pochodzącego z pierwszego tomu. Ustawione zostało przez poetę przed pierwszym utworem i tytułową elegią, objęło zatem całą pierwszą cześć *Drzewa rozpaczającego*, a nawet cały tom.

> O, jakże smutno przez ten krwawy świat
> Iść cmentarzyskiem idej

Fragment otwierający *Drzewo rozpaczające* pochodził z wiersza *Zamieć*, to znaczy z siódmego (lub ósmego – zależnie od wydania) wiersza wcześniejszego zbioru *Bagnet na broń* – przedostatniego spośród wierszy

---

[16] F. Lichodziejewska, *Komentarz*, w: W. Broniewski, *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*, t. 2, Towarzystwo Naukowe Płockie, ALGO, Płock–Toruń 1997, s. 610.

[17] M. Piotrowiak, *Do jakiego gatunku należy „Drzewo rozpaczające"? Próba literackiej dendrologii*, w: M. Tramer, M. Piotrowiak, M. Jochemczyk, *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie*, Wydawnictwo Naukowe ExMachina, Katowice 2009, s. 49.

pozostawionych w układzie chronologicznym. A przecież nie koniec na tym, ponieważ niektóre wiersze z *Drzewa rozpaczającego* czytelnie i wyraźnie zaznaczonym autocytatem lub nie mniej czytelną aluzją rozmawiały z tekstami, które złożyły się na wydany dwa lata wcześniej wojenny tomik. Tak było na przykład z *Moim pokojem*, który przywołany został później w *Moim pokoju nr 2*, albo *Mazurkiem Szopena*, do którego nawiązywał *List bez adresu*.

W sposób wyraźniejszy niż kiedykolwiek wcześniej i później Broniewski przeprowadził szczególną „aktualizację". Nie pozwalając drugiemu tomikowi oderwać się od poprzedniego, czasami dopowiadał, czasami komentował, czasami narzekał, gadał lub zagadywał, a czasami nadpisywał wiersz nad niejako „przekreślonym" cudzysłowem wczorajszym tekstem. Chciałoby się powiedzieć: swoista autocenzura. W istocie: swoista.

Drzewo rozpaczające stanowią „teksty niezborne, snujące się, istniejące w postaci rozproszonej" – zauważył w znakomitej analizie Piotrowiak. Zbiór sumuje „tekstowe odgałęzienia" i „rozwidla się w arabeskę pojęć, metafor, w żmud problemów i wątpliwości"[18]. I tu zgoda całkowita. Wszelako zbiór *Bagnet na broń* przymocowany do młodszego o dwa lata *Drzewa rozpaczającego*, nawet jeśli mówił innym głosem (a może właśnie dlatego), był – pozostając przy dendrologicznej nomenklaturze – jednym z „tekstowych konarów". Wbrew pozorom kompozycja starszego *Bagnetu na broń* jest bowiem niewiele spójniejsza (jeśli w ogóle przekreśloną partykułą „nie" spójność można stopniować). Nawet wpisany w kalendarz ośmiowierszowy (dziewięciowierszowy według zamysłu) początek tomu opowiadał o „skłonności do paradoksów". Co najwyżej, o połowę krótszy zbiór robił to w sposób mniej obfity i (być może) bardziej stematyzowany niż zbiór następny.

Na pierwszy rzut oka był to porządek najprostszy i najbardziej naturalny. Poszczególne teksty odpowiadały określonym etapom historycznych i biograficznych doświadczeń poety. Pierwszych osiem wierszy z jerozolimskiego wydania *Bagnetu na broń* (albo dziewięć zamierzonych lub pięć z wydania krakowskiego) stanowi niemal poetycki dziennik, który odnotowuje kolejne w czasie zdarzenia. Jednakże właśnie w tej zgodności – nieważne z czym: z kalendarzem czy z historyczną świadomością

[18] M. Piotrowiak, *Do jakiego gatunku należy…*, s. 53.

czytelnika – czyhała pułapka. Dla rozjaśnienia całej sytuacji spożytkujmy autorytet Hydena White'a:

> Gdyby serie podległy zapisowi w porządku zgodnym z oryginalną kolejnością wydarzeń, przy założeniu, że samo ich uporządkowanie w sekwencję czasową stanowi rodzaj wyjaśnienia, dlaczego zaszły w danym miejscu i chwili, mielibyśmy do czynienia z czystą formą kroniki. Jeśliby wszakże kategorie czasu i przestrzeni stały się jedynymi znaczącymi czynnikami interpretacji, byłaby to kronika w formie „naiwnej"[19].

Gdyby zatem wyobrazić sobie (chociaż nie jest to proste zadanie), że ów cykl ośmiu wierszy nie odpowiadał historii, lecz przede wszystkim opowiadał historię, albo inaczej – gdyby na chwilę chociaż wyłączyć ów przylegający ściśle do lektury Broniewskiego biograficzno-historyczny kontekst, że „między jego życiem i twórczością […] nie było najmniejszego nawet rozdźwięku"[20], i przeczytać ten ośmio- czy dziewięciowierszowy cykl jako pewną historię, gdyby na chwilę chociaż nie dopasowywać wierszy do znanych skądinąd (właśnie: skądinąd) wydarzeń, ale ułowić uchem to, co mają do opowiedzenia – oto co można by wówczas usłyszeć…

Wszak skądinąd właśnie wiadomo, że inicjalny i tytułowy wiersz *Bagnetu na broń* nie jest jeszcze wierszem wojennym, że nie komentuje zatem rzeczywistości, lecz co najwyżej ją antycypuje. Można w nim nawet nasłuchiwać rozmowy z poprzednim zbiorem poetyckim Broniewskiego, apokaliptycznym *Krzykiem ostatecznym*[21]. To nie ma jednak większego

[19] H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, tłum. M. Wilczyński, w: Idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2010 [wyd. 2 popr. i uzup.], s. 98.

[20] S.R. Dobrowolski, *Szkice do portretu*, w: *„To ja – dąb". Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*, oprac. S.W. Balicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 411. Rozliczenia z takiego sposobu recepcji poezji autora *Wiatraków* dokonałem między innymi w: M. Tramer, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 33–37.

[21] Nawiązanie do *Krzyku ostatecznego*, jakie pojawia się w *Bagnecie na broń*, jest widoczne szczególnie wyraźnie w zachowanym rękopisie wczesnej redakcji wiersza. Wersy: „ale krwi nie odmówi nikt: / wysączymy ją z piersi i z pieśni" w pierwszym wariancie wyglądały inaczej: „jeszcze słychać w ojczyźnie krzyk, / ostateczny krzyk mojej pieśni". Rękopis wiersza, Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie, teczka VIII, k. 1–2.

znaczenia, ponieważ kolejny w zbiorze i w czasie wiersz *Żołnierz polski* jest już wierszem wojennym. Tutaj bohaterem nie jest mobilizowany do walki rezerwista czy rekrut, „ogniomistrz serc i słów", lecz weteran – żołnierz, który brał udział w walce. W swoim czasie – zresztą nie tak dawno – były to bodaj dwa najpopularniejsze wiersze (a na pewno jedne z najpopularniejszych) Broniewskiego. Jeżeli jednak zachować chronologiczny i kompozycyjny porządek, to poetycki duet zabrzmi zaskakującą niekonsekwencją. Pierwszy i tytułowy *Bagnet na broń* to „okrzyk i rozkaz", który kończy się twardą obietnicą, że w przypadku klęski, na propozycję poddania się wszyscy obrońcy „podpalonego domu" zachowają się nieugięcie, a agresorom zostanie powtórzona dosadna odpowiedź, jakiej pod Waterloo udzielił generał Cambronne. Cokolwiek miałoby się stać, wiersz nie pozostawiał więc żadnych wątpliwości ani niepewności:

> A gdyby umierać przyszło,
> przypomnimy co rzekł Cambronne,
> i powiemy to samo nad Wisłą.

I jeśli tylko możliwie najkrótsza pamięć nie zawiedzie czytelnika, dystych rozpoczynający następny wiersz zabrzmi niemal niewiarygodnie:

> Ze spuszczoną głową, powoli
> Idzie żołnierz z niemieckiej niewoli.

Gdyby pozostawić te wiersze osobno, nie byłoby z nimi problemu. Jednak w ustalonym przez Broniewskiego porządku *Żołnierz polski* kontynuuje opowieść rozpoczętą *Bagnetem na broń*. I chyba nie potrzeba żadnych dodatkowych komentarzy, aby dostrzec, jak martyrologicznie nietradycyjne i nieheroiczne jest niedotrzymanie złożonej w zakończeniu pierwszego wiersza obietnicy. Więcej nawet: jak jest upokarzające, ponieważ bohater drugiego wiersza to już wywodzący się z romantyczno-martyrologicznej tradycji „żołnierz-tułacz".

Wszelako początek cyklu stanowi dopiero początek niekonsekwencji. Kolejnym wierszem, bezpośrednio następującym po *Żołnierzu polskim*, który zaledwie przed momentem wyszedł „z niewoli", jest pisany w pierwszej osobie *List z więzienia*:

Córeczko miła, ja z więzienia
do ciebie piszę list.
Ponuro wieczór w noc się zmienia,
Od dworca słychać świst…

Po tym wierszu następuje jeszcze więzienna *Rozmowa z Historią* i również więzienny *Kasztan*. W krakowskim wydaniu ów więzienny tryptyk reprezentował tylko *List z więzienia*. Zabrakło *Rozmowy z Historią*, która określiła dosadnie całe „zamieszanie" jako „nietakt" i „skłonność do paradoksów". Byłaby ta „skłonność" widoczna wyraźniej, gdyby zamarstynowsko-więzienny dialog z Historią poprzedził [*Syn podbitego narodu…*], który wyglądał „rosnącego żelbetonem socjalizmu" i nasłuchiwał „hejnału mariackiego szumiącego czerwonym sztandarem". Dopiero z takiego podwójnego zestawienia – nie skądinąd, lecz z samej opowieści – wynikałoby, że „rewolucyjnym poetą" i adwersarzem nietaktownej Historii w więziennym wierszu był zrozpaczony „syn niepodległej pieśni" z przedwięziennego utworu. W jerozolimskim zbiorze ten wiersz się nie pojawił. Dopowiedziała go dopiero powojenna reedycja, z której zniknęła jednak większość wierszy więziennych. Edytorski paradoks przysłonił nieco paradoks historii, niemniej czytelnik, który miał możliwość podsłuchania czwartej w cyklu (piątej w niezrealizowanym zamierzeniu) *Rozmowy z Historią*, w jej zakończeniu mógłby usłyszeć dosyć dobitną puentę:

Rewolucyjny poeta
ma zgnić w tym mamrze sowieckim?!
Historio, przecież to nietakt,
ktoś z nas po prostu jest dzieckiem!

Więc wstydź się, sędziwa damo,
i wypuść z Zamarstynowa…
(Na kryminał zaraz za bramą
zasłużymy sobie od nowa).

Być może ów fragment nie jest jeszcze kulminacją ośmio- czy dziewięciowierszowej opowieści, ale wygląda jak samo serce niekonsekwencji. W tej opowieści z więzienia wychodzi się wszakże tylko po to, aby zasłużyć na nowe więzienie, lub – mówiąc dobitniej – w tej opowieści

nie wychodzi się z więzienia, lecz wychodzi się do więzienia. Recydywa rozgrywana jest przeciw resocjalizacji. „Historia" siedzi za historię. Z tego samego powodu „kibluje" razem z nią poeta. Zamiast ponoszenia konsekwencji za czyny, więzienie staje się miejscem zderzenia niekonsekwencji. „Gnijący w mamrze sowieckim" więzień jest i pozostanie nieresocjalizowalny – uodporniony na konsekwencje. „Rewolucyjny poeta", tak jak każdy rewolucjonista, nie ma przecież zmieniać siebie, lecz resocjalizować rzeczywistość. Dałoby się ów paradoks nieresocjalizowalności nawet udokumentować wywiadem, jakiego Broniewski udzielił blisko momentu wydania pierwszego wojennego tomiku.

> Żadne więzienie nie może wpłynąć na wyrzeczenie się ideałów. Wydaje mi się, że ja nie zmieniłem się zupełnie, jeśli chodzi o moje poglądy. Skoro mimo to znalazłem się tam pod kluczem, to zapewne tam się coś zmieniło[22].

I tu można by nawet zaryzykować konkluzję, tylko że *Rozmowa z Historią* to wciąż nie jest jeszcze koniec opowieści. Po nieresocjalizowalnej puencie z ostatniej strofy nawet trzy powięzienne wiersze: *Droga*, *Zamieć* oraz *Mniejsza o to*, nie będą już w stanie wyjść poza niekonsekwencję.

Pierwszy z powięziennego cyklu wiersz *Droga* wyznaczał paradoksalnie okrężną i przez to najprostszą marszrutę z Polski do Polski przez Narwik, Rosję, Węgry, Szkocję, Egipt itd. Drugi w kolejności wiersz *Zamieć* o „próżnym szukaniu" kończyła deklaracja kontynuowania drogi – upartego marszu pomimo dezorientacji, którą ukazuje zasupłanie się puenty w szczególny układ historyczno-gramatycznego czasu: „Szedłem. Iść będę. Idę". W szyku, gdzie wbrew historii czas przyszły nastąpi po przeszłym, lecz przed czasem teraźniejszym, trudno doszukać się konsekwencji. Dlatego też w trzecim z wierszy powięziennych, a zarazem w ostatnim z ośmiu (dziewięciu w zamierzeniu) podporządkowanych chronologii i kalendarzowi, kpina z konsekwencji zostanie wpisana w tytuł: *Mniejsza o to*. Co więcej, będzie powtórzona w jeszcze dosadniejszej konkluzji:

[22] Obserwator, *Tel-aviv pod znakiem poezji polskiej*, „Wiadomości Polskie" 1943, nr 26 [26 czerwca 1943 r.], s. 3.

A potem – niech już Sikorski
o Polsce stanowią z Kotem…
Ja po prostu chcę wrócić do Polski,
mniejsza o to, co będzie potem.

Bo potem („potem") wiersze z pierwszego wojennego zbioru rozsypują się w niechronologiczny i całkowicie uwolniony od kalendarza układ.

O czym zatem opowiadał Broniewski ten jeden jedyny raz, kiedy zdecydował się pozostawić wiersze w chronologicznym porządku? Najpewniej o paradoksie, chociaż jeszcze pewniej – o paradoksach: historycznym, edytorskim, politycznym, a nawet biograficznym. Stąd bowiem paradoks, że nie jest to dobra opowieść, ponieważ gromadzi „niepasujące" do siebie wydarzenia, które – mówiąc trywialnie – „psują" wszelką procesualność. Stąd paradoks, że zebrane w najprostszy sposób wiersze, gdyż pozostawione w zgodzie z kalendarzem, tworzą jakąś absurdalnie ułomną fabułę. Taki układ w żadnym wypadku nie odpowiada staranności i skrupulatności, z jaką Broniewski komponował wszystkie swoje tomiki. Nie oznacza to ani ucieczki od narracji, ani tego, co White nazwałby „wyborem nienarracyjnych lub antynarracyjnych rodzajów przedstawiania". Tej kompozycji ośmiu wierszy poeta nie wymyślił. Nie oznacza to jednak ani pogodzenia z przypadkiem, ani rezygnacji. Na tę kompozycję Broniewski się tylko zdecydował. A rozmieszczając w tomie teksty w zgodzie z czasem historycznym, opowiedział historię, która tak naprawdę jest skandalem historii.

Dwadzieścia lat później sześć spośród tych nigdy niewydanych w autorskim zamyśle wierszy ułożonych zostało przez Giedroycia w poetycką kontrabandę, która mogła „popsuć uroczystości pogrzebowe PRL". Trzynastowierszowa „plakietka" nie była jednak niczym więcej, niż miała być. Mogła „psuć", trudno zatem podejrzewać ją o jakąkolwiek poważniejszą ambicję prezentacji kompletnej twórczości Broniewskiego. Na trzydziestu stronach w paryskim zbiorku zmieszano kilka cenzuralnych i niecenzuralnych wierszy. Nie po to wszak, aby pokazać ich „dwoistość" i „odmienność, jak gdyby ktoś inny był ich autorem". Niecenzuralność „plakietki" polegała wyłącznie na przypomnieniu, że autorem wszystkich wierszy Broniewskiego jest Broniewski. „Pasujące" do „niepasujących", słuszne i niesłuszne, zachwycające odwagą i przerażające naiwnością, wzniosłe

i skromne, poważne i żartobliwe, często pomnożone przez najwyższy stopień namiętności i pasji – wiersze napisane przez Broniewskiego składają się na największy niekonsekwentny i autoryzowany przez niego samego zbiór, w którym niepozostawione same sobie utwory gotowe znowu zepsuć kolejną próbę zbyt konsekwentnie opowiedzianego wizerunku poety.

Pamiętnik – wstęp do lektury

Echo z dna legendy

Przez lata skrywany, czasami tylko reglamentowany *Pamiętnik* Władysława Broniewskiego zdążył obrosnąć legendą. I trudno się temu dziwić – dokument dotyczył przecież poety, którego wiersze stanowiły żelazny repertuar wszystkich oficjalnych świąt. Obchodzoną w listopadzie rocznicę Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej witano jego *Pokłonem Rewolucji Październikowej*, 1 maja świętowano recytacją *Pieśni majowej* i *Robotnikami*, z okazji Dnia Górnika najczęściej przypominano ponure przedwojenne *Zagłębie Dąbrowskie* i optymistyczne powojenne *Zabrze*, no i trudno byłoby sobie wyobrazić rocznicę wybuchu drugiej wojny światowej bez *Bagnetu na broń* oraz *Żołnierza polskiego* – a to na pewno nie wszystko. Zresztą, bez większego ryzyka można stwierdzić, że znaczną część oficjalnego repertuaru znali na pamięć nie tylko recytatorzy, ale również publiczność. Trudno się zatem dziwić, że eksploatowanego z właściwym dla każdego świętowania nadmiarem poetę kojarzono z propagandową poprawnością. W tej sytuacji jeszcze trudniej jednak się dziwić tym, którzy wiedzieli o czynnym udziale poety w wydarzeniach najczęściej pomijanych na lekcjach historii. A dziwić się zupełnie nie sposób tym, którzy wiedzieli o notatniku szczegółowo dokumentującym biografię poety w latach 1918–1922. Strzegąca większości archiwaliów trzecia żona poety, a po jego śmierci założycielka i honorowy kustosz Muzeum Władysława Broniewskiego, kilkakrotnie oświadczała: „[…] domagano się ode mnie udostępnienia *Pamiętnika*”[1]. W niekompletnej publikacji

[1] W. Broniewska, *Przedsłowie*, w: W. Broniewski, *Pamiętnik 1918–1922*, wyb. W. Broniewska, oprac. F. Lichodziejewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 5.

wybranych fragmentów wyrobieni w „lekturze między wierszami" czytelnicy natychmiast dostrzegli potwierdzenie niecenzuralnego charakteru nieogłoszonego tekstu. Sprawa Andrzeja Stawara, jednego z najwybitniejszych intelektualistów komunistycznych, który niedługo przed śmiercią wyjechał do Francji, gdzie przygotował do druku swoją przedwojenną publicystykę, boleśnie pokazała, jak niebezpieczna może być niekontrolowana opowieść o dziejach polskiej lewicy. A przecież spraw takich było więcej. Ponad wszelką wątpliwość założono zatem, że *Pamiętnik* objęto urzędową kontrolą publikacji, mającą na celu ograniczenie dostępu do niewygodnych historycznie treści oraz – co nie mniej ważne – ochronę oficjalnego wizerunku poety. I chyba stąd właśnie – z tej niekompletności i z tych niedomówień – zrodziła się legenda.

Pytać o źródło legendy zawsze jest ryzykowne, bo też z ryzykiem wiąże się każde dotknięcie w jakiś sposób „uświęconej" opowieści. Zostawmy zatem – na chwilę chociaż – owo specyficzne legendowe „uświęcenie", ponieważ tutaj chodzi o opowieść. Jaka zatem jest jej zawartość?

Oto w swojej drugiej autobiograficznej opowieści, zatytułowanej *Maje i listopady*, Janina Broniewska – pierwsza żona poety – niejako na marginesie głównego wątku, ponieważ w zamkniętej w nawias i wyróżnionej kursywą frazie, zanotowała uwagę dotyczącą jednego ze szczególnych zwyczajów swojego byłego męża:

> W ostatnich latach, schorowany, w smutkach, depresjach, osierocony ojciec, niektórym przyjaciołom, zarówno szczerym jak i fałszywym znów „czytywał" fragmenty ze starego pamiętnika. Pożółkłe kartki, tekturowa okładka przetrwały to, co się określa raczej banalnie burzami dziejowymi[2].

Fragment ten – do którego przyjdzie jeszcze wrócić – wymaga pewnych dopowiedzeń. Owo opatrzone cudzysłowem przez Janinę określenie „znów »czytywał«" odnosi się do przedwojennej lektury *Pamiętnika*, która zdarzyła się około 1930 roku. Wtedy to poeta jeden raz przeczytał swojej ówczesnej żonie wyjątki z pisanego w latach 1918–1922 notatnika. Tylko jeden raz, ponieważ zawartość notatnika nie wzbudziła zainteresowania słuchaczki:

[2] J. Broniewska, *Maje i listopady*, wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1979, s. 55.

> Nie ma co ukrywać, że jednoosobowe audytorium miast zwykłego z trudem maskowanego entuzjazmu zdobyło się na złośliwość[3].

Zresztą cała zawarta we wspomnieniach Janiny charakterystyka grubego kilkusetstronicowego zeszytu świadczy o dużym dystansie do tego dokumentu. W przedwojennym mieszkaniu państwa Broniewskich po *Pamiętnik* sięgano bardzo rzadko. Zazwyczaj wpadał w ręce podczas robienia porządków i odkurzania regałów. Wyodrębniony spośród wszystkich innych książek „osobliwy tom" – bo tak nazywała go autorka wspomnień – zalegał we wspólnym mieszkaniu „na oddzielnej półce, pod równiutko ustawionymi klasykami"[4]. Według lakonicznej recenzji przedwojennej czytelniczki-słuchaczki były to zapiski z „przezierającą młodopolszczyzną i nastrojowością ździebko robioną, przetykaną całkiem trzeźwym dziennikiem lektury"[5]. Tak oceniony *Pamiętnik* doznawał lekceważenia nawet podczas sprzątania. Odosobniony na półce i „zbywany" w tracie porządków byle jakim omieceniem, stopniowo pokrywał się kurzem.

Opowieść o spotkaniu z *Pamiętnikiem* podczas sprzątania nie jest przypadkowa, ponieważ temat niedbałego odkurzania „osobliwego tomu" stanowi w tej historii swoistą ramę kompozycyjną. Podobnie stało się piętnaście lat po pierwszej i jedynej lekturze *Pamiętnika*. W styczniu 1945 roku Janina Broniewska wkraczała w mundurze oficerskim jako korespondentka wojenna razem z oddziałami 1. Armii Wojska Polskiego do zrujnowanej lewobrzeżnej Warszawy. Wtedy to na ulicy Dziennikarskiej w mieszkaniu ojca Marii Zarębińskiej – drugiej, wówczas jeszcze nieformalnej żony Broniewskiego – odnalazła i zabezpieczyła cudem ocalałe kompletne archiwum poety: rękopisy wierszy, gromadzoną przez lata korespondencję, częściowo ocaloną bibliotekę z „podziurawionymi od kul książkami", dokumenty, notatki – a wśród nich *Pamiętnik*.

Swoje papiery porzucił Broniewski na początku września 1939 roku, kiedy wyszedł w poszukiwaniu jednostki. Stało się to podobno w przeddzień zamieszania, wywołanego radiowym apelem pułkownika Romana Umiastowskiego, który wzywał wszystkich mężczyzn w wieku poborowym, aby zgłaszali się w punktach mobilizacyjnych. Archiwaliami

[3] Ibidem, s. 55.
[4] Ibidem, s. 54.
[5] Ibidem, s. 55.

zaopiekowała się wówczas Zarębińska, która przy pomocy Janiny wydobyła je ze zniszczonego podczas wrześniowych bombardowań wspólnego domu i przeniosła do wynajętego mieszkania przy ulicy Dziennikarskiej na Żoliborzu, dokąd sprowadził się niebawem również ojciec Marii – Paweł Zarębiński. W tym miejscu papiery w nienaruszonym stanie pozostawały przez cały okres wojny. Skrupulatnie chronione zachowały się, kiedy po klęsce wrześniowej Broniewski ściągnął Marię i córkę do Lwowa. W 1943 roku przetrwały również rewizję oraz dramatyczne aresztowanie Marii i jej brata przez gestapo, po którym autorka *Opowiadań oświęcimskich* znalazła się w więzieniu na Pawiaku, a później w obozie koncentracyjnym. Uniknęły zniszczenia podczas powstania warszawskiego, którego nie przeżył jednak strzegący zdeponowanego archiwum Zarębiński; niechronione przez nikogo przetrwały do stycznia 1945 roku, do momentu, kiedy cały depozyt przejęła i zabezpieczyła Janina Broniewska. Wydobyte ze zrujnowanej Warszawy papiery zostały wywiezione do Lublina, a następnie do Łodzi, gdzie zatrzymała się ocalała z obozów w Auschwitz i Ravesbrück Maria. Tam też archiwum czekało na powracającego pod koniec 1945 roku z Palestyny prawowitego właściciela.

Już tylko ta historia wydawać się może niezwykła i zasługującą na zupełnie odrębną opowieść. Zwłaszcza jeśli historię *Pamiętnika* uzupełnić jego wcześniejszymi burzliwymi losami. Gruby zeszyt razem ze swoim autorem przeszedł i przetrwał w oficerskiej raportówce kilka pierwszoliniowych walk z czasów wojen z Ukraińcami, Litwinami i Rosjanami; był to wszak – jak go określił sam Broniewski – zeszyt pisany „prosto z siodła”[6]. Janina swojej dygresji nie dedykowała jednak samemu *Pamiętnikowi*, ale

> dwojgu zmarłym, dzięki którym ocalał nie tylko ów stary pamiętnik, lecz wszystko, co stanowi muzealne eksponaty z tamtych dawnych przedwojennych lat[7].

Z takich powodów – nie sam z siebie – stał się „osobliwy tom” czymś szczególnym: niezwykłą pamiątką dla samego Broniewskiego, relikwią

[6] J. Stańczakowa, *Wspomnienie przyjaźni*, w: *„To ja – dąb”. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*, oprac. S.W. Balicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 170.

[7] J. Broniewska, *Maje i listopady…*, s. 56.

niemal, częścią „osobliwego" rytuału zawierzanej przyjaciołom lektury – być może nigdy niedostępnej obcemu czytelnikowi. Kończąc całą dwustronicową, zamkniętą w nawias i wyróżnioną kursywą opowieść, niejako od niechcenia Janina dopowiada na sam koniec jeszcze jedną historię o odkurzaniu i formułuje jeszcze jedną recenzję „osobliwego tomu":

> […] odkurzałam je, może i niezbyt pedantycznie […]. Pamiętnika nie otworzyłam ni razu. Nie pamiętam, czy na mocy dawnej do niego niechęci, czy może przez normalną dyskrecję? Miał przecież ten tom wszystkie cechy rękopisu przez autora nieprzygotowanego ani nieprzeznaczonego nie tylko do druku, ale także do myszkowania po nim pod nieobecność właściciela[8].

Dezynwoltura, a nawet wyraźna niechęć, z jaką Janina potraktowała „pożółkły pamiętnik" Broniewskiego, w żadnym wypadku nie była wymierzona w heroizm dwojga zaangażowanych w ocalenie archiwum ludzi. Lekceważenie „osobliwego tomu" adresowane było przede wszystkim do tych „niektórych przyjaciół", którym „osierocony ojciec" pod koniec życia „znów »czytywał« fragmenty ze starego pamiętnika". Troskliwa dezynwoltura dotyczyła wszak nie tylko „osobliwego tomu", ale również osobliwego zachowania poety: „schorowanego" i „osieroconego ojca", który miał zwyczaj czytać „przyjaciołom" – jak się okazało, nie zawsze dyskretnym – fragmenty z notatnika dokumentującego burzliwy okres jego młodości. Mówiąc najprościej: nonszalancja Janiny nie tyle miała zatem za zadanie deprecjonować sam dokument, co miała stanowić swego rodzaju instrukcję jego lektury. Z uwagi na „osobliwość tomu" oraz niedyspozycję „schorowanego, w smutkach, w depresjach, osieroconego"[9] poety należało oczekiwać od szczerych przyjaciół przede wszystkim dyskrecji. Wszak czytanie fragmentów miało charakter bardzo ograniczony towarzysko. Tymczasem część z tych przyjaciół okazała się na tyle niegodna zaufania, że czytany tylko wybrańcom i tylko we fragmentach *Pamiętnik* zaczął budzić niezdrowe zainteresowanie, i to zarówno wśród „zawodowych krytyków", którzy po nim „tak wiele sobie obiecywali", jak i wśród „kontrowersyjnych […] wielbicieli niekoniecznie rewolucyjnej poezji również".

[8] Ibidem, s. 56–57.
[9] Ibidem, s. 55.

Swoisty rytuał przyjacielskiej lektury potwierdzają wspomnienia Andrzeja Mandaliana, któremu poeta udostępnił do czytania *Pamiętnik* w dowód wdzięczności za surową i szczerą ocenę rosyjskich przekładów swych wierszy[10]. Podobnie wspominał lekturę „osobliwego tomu" Lesław M. Bartelski, który jako jedyny, oprócz Janiny, zwrócił uwagę na stan „chwilowej depresji"[11] czy też „niewątpliwej chandry"[12], które prowokowały sięgnięcie po *Pamiętnik*.

A jednak – zaufanie i dyskrecja wcale nie potrzebują potwierdzeń. Stąd też najwyrazistszy i chyba najwyraźniejszy przykład szczególnego rytuału „czytywania" zanotowany został mimochodem. Tym razem rzecz wyglądała jednak nieco inaczej. W nieopublikowanych wówczas wspomnieniach ostatniej żony poety, które są opowieścią o pierwszym okresie żałoby Broniewskiego po śmierci córki, znalazł się jeden krótki i szczególny fragment. Zaraz po pogrzebie Anki w domu „osieroconego" Broniewskiego zaczęli pojawiać się dosyć liczni „zarówno szczerzy, jak i fałszywi" przyjaciele, wszyscy zaniepokojeni fizyczną i psychiczną kondycją poety. Według Wandy zachowanie męża nie dawało podstaw do obaw. „Władek był opanowany i spokojny, jakiś zwarty w sobie. Przeczytał kilka fragmentów *Pamiętnika*"[13].

Zostawmy w tym miejscu zarówno sprawę wiarygodności wspomnień Wandy Broniewskiej, jak i wszystkich pozostałych kontrowersji związanych z parokrotnie w ostatnim czasie omawianą sprawą uwięzienia poety po śmierci córki w szpitalu dla nerwowo chorych w Kościanie. Historia nie tylko stała się znana, lecz nawet przydano jej sensacji i uwikłano ją w teorię spiskową. Nie tutaj miejsce na szczegółowe ustalenia czy rozstrzygnięcia dotyczące intencji lub przewinień osób wplątanych w to wydarzenie. Zanotowany na marginesie opowieści Wandy Broniewskiej krótki fragment, w którym na jedną chwilę pojawia się *Pamiętnik*, jest dla

[10] A. Mandalian, *Mówił: „jestem proletariackim poetą"*, w: *„Ja jestem kamień". Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*, oprac. M. Pryzwan, Wydawnictwo „Domena", Warszawa 1982, s. 158.

[11] L.M. Bartelski, *„Drzewo rozpaczające"*, w: *„Ja jestem kamień"*…, s. 51.

[12] Idem, *Sąsiad sercu bliski*, w: *„To ja – dąb"*…, s. 399.

[13] W. Broniewska, Komentarz do korespondencji z Władysławem Broniewskim z czasu pobytu w szpitalu w Kościanie [rękopis], Muzeum Władysława Broniewskiego, w Warszawie, teczka „Kościan", k. 4.

całego ciągu zdarzeń tak nieistotny, że trudno nawet podejrzewać próbę perswadowania czy oskarżania za jego pomocą kogoś o jakąkolwiek winę. W tym miejscu lakoniczny fragment relacji trzeciej żony poety jest istotny z zupełnie innego powodu. Oto bowiem w jednym z najtrudniejszych momentów swojego życia (o ile nie najtrudniejszym) otoczony ludźmi Broniewski odwołuje się do zamkniętego przeszło trzydzieści lat wcześniej *Pamiętnika* – zwraca się do samego siebie sprzed kilkudziesięciu lat. Trudno byłoby chyba podejrzewać w takim momencie poetę o jakąkolwiek próżność. Trudno byłoby również doszukiwać się w tym geście jakiejś kolejnej niedyspozycji „schorowanego, w smutkach" poety. Wyjątkowo lapidarna relacja zdarzenia, podobnie zresztą jak cały gest Broniewskiego, nie nosi w sobie żadnego śladu megalomanii czy autokreacji. A zatem, nieco inaczej niż można by sądzić w pierwszym momencie, „osierocenie" i „depresja" nie tyle stają się przyczyną lektury *Pamiętnika*, co stają się jego adresatem. Być może rozbity i zagubiony Broniewski po prostu zwracał się do autografu wcześniejszego, mniej porozbijanego i pewniejszego Broniewskiego. „Schorowany", „osierocony", „w smutkach", zapewne także na rauszu Broniewski nie czytał *Pamiętnika* przyjaciołom po to, aby ich epatować swoją niecenzuralną przeszłością, lecz po to, aby w rytuale „czytywania" usłyszeć siebie innego; być może po to, aby nie tyle spotkać się z przyjacielem, ile zainicjować i towarzyszyć spotkaniu przyjaciela (mniejsza o to, czy szczerego, czy fałszywego) z dawnym Broniewskim. Żadnej megalomanii i żadnej próżności – wręcz przeciwnie. Jak bardzo trzeba być niepewnym siebie, żeby potwierdzenia i stabilizacji szukać u pewniejszego bohatera z pożółkłego autografu, a zarazem jak bardzo trzeba być samotnym, żeby w najtrudniejszych chwilach i w domu pełnym ludzi szukać rozmówcy w swoim *Pamiętniku*.

Miała rację Janina, zakładając, że „fragmentów »czytywanie«" nie było ich publikowaniem. W tej opinii nie była zresztą odosobniona. Jej pogląd potwierdzają wspomnienia dwóch innych czytelników. Ryszard Matuszewski, na pewno jeden z najszczerszych przyjaciół poety, zapamiętał *Pamiętnik* jako „starannie strzeżony gruby notatnik", Broniewski „czasem czytał z niego urywki, ale nigdy nie wypuszczał go z rąk"[14]. Znakomita znawczyni i edytorka Broniewskiego Feliksa Lichodziejewska

[14] R. Matuszewski, *Sztorcem do świata*, w: *„Ja jestem kamień"*…, s. 179.

wspominała, jak „w miarę zacieśniania naszej znajomości" poeta udostępniał jej poszczególne dokumenty, a ukoronowaniem tego zaufania było umożliwienie jej wielogodzinnej lektury *Pamiętnika*. Wgląd do książki opatrzony został jednak „oczywistym zapewnieniem, że nie opublikuję żadnego fragmentu bez jego wiedzy"[15].

Z tego samego powodu, często z wieloma publicznie manifestowanymi wątpliwościami odnosiła się do publikowania tekstu *Pamiętnika* trzecia żona Broniewskiego. Na tym jednak wszelkie podobieństwa się kończą, ponieważ Wanda Broniewska, inaczej niż Janina, bardzo wysoko oceniała wartość dokumentu. Parokrotnie przywoływała ostatnie przedśmiertne dyspozycje poety dotyczące jego twórczości:

> [Władek] Dawał mi zlecenia, żeby strzec dokumentów, żeby nie wypuszczać *Pamiętnika* z rąk. Mówił, żeby nie publikować wierszy młodzieńczych. Władek dał mi bardzo wcześnie *Pamiętnik* pod opiekę. *Pamiętnik* był dla mnie świętością[16].

Z tego powodu często podkreślała również, że decydowała się na udostępnienie fragmentów dokumentu w wyniku domagania się czytelników, a jednocześnie decyzje o tym podejmowała z największym trudem, po długim wahaniu i z „najwyższym poczuciem odpowiedzialności przed Władkiem". Taką deklarację zamieściła Wanda również w *Przedsłowiu* do wyboru z *Pamiętnika*, który ukazał się drukiem w 1984 roku.

W maszynopisie konspektu książki w *Przedsłowiu* Wandy zachowała się jeszcze jedna, dosyć istotna informacja uzupełniająca zalecenia Broniewskiego związane z jego *Pamiętnikiem*:

> Gdybym zamierzała opublikować fragmenty, wolno mi naradzać się z p. Lichodziejewską. […] Zgodnie z zaleceniem Męża, z prośbą o pomoc w tej trudnej i odpowiedzialnej pracy oraz o opracowanie komentarza i przypisów zwróciłam się do pani Feliksy Lichodziejewskiej[17].

---

[15] F. Lichodziejewska, *Broniewski i jego archiwum*, w: *„To ja – dąb"*…, s. 448.

[16] W. Broniewska, *Zapiski*, w: *„To ja – dąb"*…, s. 253.

[17] Konspekt edycji: W. Broniewski, *Pamiętnik (fragmenty)* [maszynopis], Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie, Materiały archiwalne Feliksy Lichodziejewskiej, dokumenty nieskatalogowane.

W druku ta informacja została jednak pominięta, co może nieco dziwić, albowiem jest to jedyny ślad świadczący o tym, że Broniewski kiedykolwiek dopuszczał możliwość opublikowania swoich wspomnień, jednakże pod warunkiem starannego ich opracowania krytycznego przez zaufaną edytorkę. Z informacji tej wynikało także zobowiązanie i jednocześnie upoważnienie Wandy do konsekwentnie stosowanej przez nią reglamentacji tekstu *Pamiętnika*, który mógł zostać opublikowany wyłącznie we fragmentach. Zastrzeżenia druku dotyczyły przede wszystkim publikacji młodzieńczych wierszy, wobec których dojrzały Broniewski zachowywał dużą rezerwę. Jadwiga Stańczakowa, na zadane kiedyś Broniewskiemu pytanie o to, czy kiedykolwiek pisał pamiętnik i czy były w nim wiersze, usłyszała następującą odpowiedź: „Tak, były i wiersze, ale jeszcze nie moje. Pisane nie po broniewskiemu, zbyt udawane”[18].

Być może zastrzeżenia druku dotyczyły nie tylko juweniliów, lecz również sfery obyczajowej. Pomimo wybujałego temperamentu i częstego wikłania się w skomplikowane romanse, Broniewski nie przeżywał ich publicznie i potrafił zachowywać się dyskretnie. Natomiast najmniej prawdopodobne wydają się zastrzeżenia Broniewskiego związane z fragmentami niepoprawnymi politycznie i przewidywaniem ewentualnej ingerencji urzędu kontroli publikacji.

Nie ma żadnego powodu, aby nie uwierzyć Wandzie w nigdy nieogłoszone przez nią upoważnienie do dokonywania wyboru i poszukiwania pomocy u zaufanej edytorki w przygotowaniu do druku fragmentów *Pamiętnika*. Nie sposób jednak nie dostrzec zarazem waśni, w jaką uwikłane były pierwsza i ostatnia z żon poety, które łączyła postać Broniewskiego, ale poza nim dzieliło niemal wszystko. Konflikt obu żon determinuje również autobiograficzną opowieść Janiny. Stąd też wydobyta w nawias i wyróżniona kursywą dygresja o cudem ocalałym „wszystkim, co stanowi muzealne eksponaty”. Zasadniczą część pretensji adresowała również do Wandy. Autobiograficzne *Maje i listopady* Janiny Broniewskiej powstawały w latach 1963–1966. W tym samym czasie, a dokładniej w grudniu 1963 roku, dzięki staraniom Wandy otwarte zostało Muzeum Władysława Broniewskiego. Ostatnia z żon została jego honorowym i dożywotnim kustoszem. W lutym 1965 roku na łamach „Polityki” ukazały się pierwsze

[18] J. Stańczakowa, *Wspomnienie przyjaźni…*, s. 70.

fragmenty *Pamiętnika*. Dowiedziawszy się o tym Janina podobno nawet interweniowała w redakcji. Zaledwie kilka miesięcy później Leszek Kołakowski na Zjeździe Literatów Polskich zgłosił postulat o konieczności wydania całości dzieł klasyków polskich pisarzy rewolucyjnych, wymieniając przede wszystkim Stanisława Brzozowskiego i Władysława Broniewskiego. Rok później ten sam Kołakowski w burzliwych okolicznościach został usunięty z Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej za zbyt otwartą jej krytykę.

Śmietnik umysłowy…

„Śmietnik umysłowy, drzewo wiadomości dobrego i złego […], samoanaliza i samokarykatura, małpie zwierciadło etc."[19] – w rzeczy samej, gruby notatnik, który Broniewski konsekwentnie tytułuje *Pamiętnikiem*, jest dziennikiem. Najistotniejsza różnica wynika przede wszystkim z perspektywy czasu, w jakim powstaje dokument. Typowy pamiętnik dotyczy spraw przeszłych, zdarzeń wydobytych z pamięci, natomiast zapis w dzienniku dokonywany jest na bieżąco, to znaczy w taki sposób, że opowieść odnosi się do niewielkiego odcinka czasu. Narrator dziennika nie zna jeszcze zdarzeń ani opowieści, jakie zapisane zostaną na dalszych, późniejszych kartach. Tak też dzieje się w notatniku Broniewskiego. Chociaż – co zauważyła znakomicie Lichodziejewska – był to dokument pisany nieregularnie.

> Spisywane przez cztery ponad lata notatki Broniewskiego to nie suchy diariusz, ale osobiste wynurzenia na temat spraw i wydarzeń najgłębiej przeżytych, kronika własnych obserwacji, doznań i refleksji, notowanych na bieżąco, ale niesystematycznie, co kilka, kilkanaście lub nawet kilkadziesiąt dni, w zależności od wolnego czasu, nastroju, bogactwa wrażeń[20].

W swojej opowieści poruszał się Broniewski, nie znając jeszcze jutra, a jednocześnie z wyrazistą i tragiczną dla ryzykującego życie żołnierza

[19] W. Broniewski, *Pamiętnik*, oprac. z rękopisu, wstęp i komentarz M. Tramer, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 37.

[20] F. Lichodziejewska, *Wstęp*, w: W. Broniewski, *Pamiętnik 1918–1922*…, s. 8.

świadomością, że „to, w imię czego dziś się ginie, stanie się jutro śmieszną, niewartą wspomnienia przeszłością”[21].

Można by podejrzewać, że tytuł dla notatnika podsunął diaryście wydany w 1910 roku *Pamiętnik* Stanisława Brzozowskiego. Jednak bardziej prawdopodobna wydaje się inspiracja Cyprianem Kamilem Norwidem, „serdecznym przyjacielem i mistrzem” – tak przecież mówił o nim Broniewski w chwili, kiedy rozpoczynał studia filozoficzne w październiku 1918 roku. Zresztą zastosowaną tytulaturę zdaje się potwierdzać wykorzystany przeszło pół roku później (nie całkiem dokładny, bo wydobyty z własnej pamięci) cytat z Norwidowskiego *Vade-mecum*:

> To zaś mi mniejsza, czy bywam omylon
> albo nie?… piszę pamiętnik artysty –
> ogryzmolony i w siebie pochylon –
> Obłędny!… ależ wielce rzeczywisty![22]

Będzie ten fragment towarzyszył Broniewskiemu również wiele lat później – nadal cytowany z pamięci w niedokładny sposób. Przywoła go poeta przeszło ćwierć wieku później. Uczyni to w wierszach, które złożą się na wydane w 1945 roku *Drzewo rozpaczające*[23].

Bez względu na gatunkową orientację i zastosowaną przez Broniewskiego tytulaturę, wiadomo jednak, że objęte *Pamiętnikiem* pięćdziesiąt miesięcy – od końca października 1918 roku do ostatniego dnia 1922 roku – to najlepiej udokumentowany okres życia poety. Ale też wiadomo tylko tyle. Feliksa Lichodziejewska, znakomita edytorka twórczości Broniewskiego i bez wątpienia najlepsza jego znawczyni, opisując swoje bardzo dobre, gdyż oparte na dużym zaufaniu relacje z poetą, podkreślała jednocześnie „powściągliwość w opowiadaniu własnej biografii”. Tę oględność zdają się potwierdzać licznie zachowane dokumenty, wśród których bardzo niewiele jest takich, gdzie poeta opowiada o sobie. Pomimo

[21] W. Broniewski: *Pamiętnik*…, s. 268.

[22] C.K. Norwid, *Vade-mecum*, w: Idem, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 17.

[23] Na marginesie można by jeszcze dodać, że zbiór wierszy wydany został po raz pierwszy w Jerozolimie, to znaczy w poetycko naznaczonym przez ten sam wiersz Norwida „Jeruzalem”.

bardzo towarzyskiego usposobienia i burzliwego, czasami nawet awanturniczego temperamentu, a jednocześnie pomimo wielkiego dystansu, jaki Broniewski zachowywał (chociaż bardziej: jakiego nie zachowywał w ogóle) wobec większości obyczajowych norm i konwenansów, w swoich opowieściach poeta pozostawał wyjątkowo dyskretny. Nie ukrywał swoich emocji, depresji i nałogów, ale jednocześnie nie upubliczniał swoich licznych i dosyć różnorodnych romansów. Jak zauważyła Lichodziejewska:

> […] jak wynika z jego zwierzeń, oburzał go brak dyskrecji u innych, te właśnie cudze, sekretne sprawy świadczą najdowodniej, iż swe notatki sporządzał wyłącznie dla siebie[24].

Z tych spraw co najwyżej zwierzał się czasami najbardziej zaufanym przyjaciołom.

Rozpoznając Broniewskiego tylko z kart *Pamiętnika*, trudno byłoby podejrzewać, że pruderia hamuje jego ochotę do osobistych wynurzeń. Skala romansów – gdyby można je w jakiś sposób zrekonstruować i ustalić – byłaby pewnie spora, lecz aby była kompletna, musiałaby obejmować różne spotkania: od niewinnego „zabawnego flirciku z młodocianą kuzynką", aż po „maksimum rozkoszy fizycznej", jakiego doświadczył porucznik Orlik w krótkim, ale intensywnym związku z „Lady z Szyrwint". A przecież gdzieś pomiędzy tymi przypadkami musiałoby się znaleźć miejsce dla nieszczęśliwej i nigdy niespełnionej miłości do Marii Dokalskiej, dla skradzionych Zuzikowi pocałunków, dla krótkiego i kłopotliwego związku z Wandzią Ohojską, a także „historii lekko traktowanej" z Katią, dla dziwnego sentymentalno-fizjologicznego układu z prostytutką Staśką oraz dla „historii mało skomplikowanej" z niezdemaskowaną „dziewczynką […] miłą, młodziutką i głupiutką" czy też w końcu dla zupełnie bezimiennych „poszukiwań »ciała«".

Można z niezłym skutkiem poszukiwać śladów tych romansów w części zachowanej korespondencji Broniewskiego. Ta pozwoliłaby ustalić, że skomplikowane relacje erotyczne nie dotyczyły tylko czterech lat opowiedzianych na stronach *Pamiętnika*. A jednak, dowiedzieć się tego można z listów niekierowanych do publiczności, lecz do bardzo konkretnego

[24] F. Lichodziejewska, *Wstęp…*, s. 9.

adresata. Wobec wszystkich osób, które nie były zaangażowane w konkretną sytuację, Broniewski zachowuje całkowitą dyskrecję. Wiemy doskonale, że było takich kontrowersyjnych przypadków znacznie więcej niż opisane w intymnym *Pamiętniku* – ale też tylko tyle wiemy. I to właśnie jest miarą tej dyskrecji. Bez większego ryzyka dałoby się tu sformułować hipotezę, że w nierespektowaniu konwenansów, przy jednoczesnym zachowaniu powściągliwości w zwierzeniach, Broniewskiemu nie chodziło o osłonięcie dyskrecją własnej reputacji.

W kontekście burzliwego temperamentu nieco zaskakujący może się wydać komentarz, jakim Broniewski podsumował jeden z nieudanych romansów:

> Zupełnie jasno sobie teraz uświadamiam różnicę między zmysłowością a uczuciem. Choćbym się nurzał po uszy w rozpuście itp. pozostanę zawsze uczuciowo jakimś błędnym rycerzem[25].

I na pewno byłby ten komentarz zaskakujący, gdyby nie to, że od początku do samego niemal końca, w całej opowieści, jaką stanowi *Pamiętnik*, niczym refren pojawia się irracjonalnie naiwna i sztubacko-sentymentalna miłość do anonimowej Białej. Sposób przedstawienia tej osoby, chętnie posiłkujący się odwołaniami do postaci bohaterek z arcydzieł literackich oraz (w paru wypadkach, mniej arcydzielnych) malarskich, mógłby jednak dosyć wyraźnie sugerować nierzeczywisty genotyp podziwianej z daleka ukochanej. Wszak spotkana po raz pierwszy w Alejach Jerozolimskich Biała, która wyłoniła się „jak gdyby z tęczy […] i z potoku piany"[26], faktycznie wyłoniła się z poematu Juliusza Słowackiego *W Szwajcarii*. Niedługo potem Biała wyłoniła się z czytanej na wołyńskiej kwaterze, dzisiaj już zapomnianej krótkiej powieści Gustawa Daniłowskiego *Lili*. Postać Białej znalazła też rodowód w dziecinnym wspomnieniu jednego z aniołów z polichromii płockiej katedry autorstwa Władysława Drapiewskiego. W późniejszych konkretyzacjach nieznana Biała z Alei przyjmie postać Ellenai z *Anhellego* Słowackiego, chociaż sposób jej przedstawienia świadczy o tym, że swoje piętno na jej wizerunku odcisnął również cykl obrazów Jacka Malczewskiego *Śmierć Ellenai*.

[25] W. Broniewski: *Pamiętnik*…, s. 136.

[26] Ibidem, s. 39.

Jeszcze później „nierealna miłość" Broniewskiego otrzyma postać kobiety z popularnego wówczas obrazu Paula Émila Chabasa, aż w końcu stanie się Solwejgą z monumentalnego dramatu *Peer Gynt* Henryka Ibsena. Przyglądając się nieco dokładniej, można nawet znaleźć wyraźne ślady inspiracji w poezji Aleksandra Błoka, chociaż tym razem nie zostały one doprecyzowane przez Broniewskiego adresem do Białej.

Niewątpliwie trafne i bardzo słuszne wydaje się zanotowane przez Lichodziejewską we wstępie do *Pamiętnika 1918–1922* podejrzenie, że bohater notatnika „chętnie korzystał z łatwych zwycięstw, ale dłuższym zainteresowaniem darzył kobiety odporne na zaloty". Trudno też nie uznać sformułowanego przez badaczkę wniosku, że Broniewski najlepiej czuł się w roli „nieszczęśliwego kochanka". Przyjęcie przez bohatera *Pamiętnika* takiej uschematyzowanej roli, zdaniem Lichodziejewskiej, okazywało się bowiem „stwarzać nastrój sprzyjający pisaniu wierszy"[27]. Taka *quasi*-literacka kreacja byłaby, oczywiście, anachroniczna i dosyć naiwna, a jednocześnie dosyć cyniczna. Przesuńmy więc na margines rozstrzygnięcia dotyczące szczerości lirycznych wyznań miłosnych, które Broniewski wręczał różnym kobietom. Początkujący poeta sam nie ukrywał, że darowanie wierszy było jakimś rodzajem eksperymentu. Gdyby jednak odwrócić ów porządek zdarzeń, w którym to nie wiersz powstawał dla kobiety, ale ukochana dopasowywana była do czasami już istniejącego wiersza, można by zaryzykować nieco mniej cyniczną hipotezę. Być może (bo przecież nie na pewno) rozpoczęta latem 1922 roku praca nad przekładami Błoka, którą Broniewski traktował najdosłowniej jak warsztat, pozwalający mu szlifować umiejętności poetyckie, została zainspirowana wcześniejszym wyobrażeniem „nierealnej", więc programowo „odpornej na zaloty" Białej. Być może… Niemniej znaleźć można jeszcze jedno, nieco bardziej rzeczywiste, chociaż wciąż bardzo literackie wyjaśnienie zachowania owego komplikującego miłość dystansu.

Postać dziewczyny, którą Broniewski obdarzył pseudonimem Biała, nie była postacią nierealną. Platoniczna miłość, do której poeta chyba nigdy się nie zbliżył, nazywała się Leja Altszuler. W chwili, kiedy po raz pierwszy zobaczył ją Broniewski, była szesnastoletnią uczennicą gimnazjum, warszawianką – tutaj urodzoną i tutaj zamieszkałą, córką dozorcy w bo-

[27] F. Lichodziejewska, *Wstęp…*, s. 22.

gatej kamienicy przy ulicy Hożej 66. Od 1921 do 1925 roku Biała studiowała prawo na Uniwersytecie Warszawskim[28]. Nie wiadomo, czy poeta kiedykolwiek miał okazję poznać ją bliżej. Nie wiadomo nawet, czy miał okazję dowiedzieć się, jak nazywała się nierealna miłość. Najprawdopodobniej nigdy do tego nie doszło, a na pewno nie w czasach ujętych w dzienniku. Jednak nawet gdyby zdarzenie takie miało miejsce, należałoby je zrekonstruować na podstawie śladu pozostawionego w którymś z listów lub notatek. Wszak, znając „powściągliwość w opowiadaniu własnej biografii", wiadomo niemal na pewno, że Broniewski sam by o tym nie opowiedział. Ta miłość musiała być trudna, gdyż miała nie tylko inspirować poetę. Adres odsyłający Białą do Solwejgi, bohaterki ratującej próżnego Peer Gynta z władzy Odlewacza Guzików, podpowiada, że w tej nie całkiem realnej miłości znajdował Broniewski ukochaną, która – podobnie jak postać z dramatu Ibsena – będzie mogła ocalić zagubionego w awanturniczej rzeczywistości bohatera *Pamiętnika*. Wobec programowego sekretu nie sposób wyjść poza przypuszczenia, ale w gruncie rzeczy czy warto poza nie wychodzić…

Dyskrecja, o której cały czas tu mowa, obejmowała nie tylko „sprawy sercowe". Powściągliwość zachowywał Broniewski również w sprawach rodzinnych. Nawet w samym *Pamiętniku*, który zamyka najlepiej udokumentowany okres życia, Broniewski w niewielkim stopniu referuje docierające do niego wieści z domu. Z zachowanych listów od matki, sióstr i babki wiemy wszelako, że wiadomości te dochodziły bardzo często i były niejednokrotnie bardzo szczegółowe. I znowu można by „pogdybać" i założyć, że dla narratora *Pamiętnika*, będącego świadkiem przewalającej się historii, przewrotów i wojen, a zarazem wiodącego intensywne życie towarzyskie *viveure'a*, domowe problemy, takie jak utarczki matki z właścicielem kamienicy, narzekanie na galopującą inflację, praca i nauka sióstr, rozterki babki dotyczące niepolitycznych znajomości wnuka, wydają się mieć niewarte zapamiętania znaczenie. Dla lubującej się w gwałtownych zdarzeniach historii na pewno, jednak w relacji osobistej rzecz taka

[28] Poza fragmentami *Pamiętnika* dotyczącymi platonicznej miłości Broniewskiego po Lei Altszuler w zasadzie nie pozostało wiele śladów pozwalających dowiedzieć się szczegółów o jej dalszych losach. Do wybuchu wojny mieszkała cały czas w Warszawie. Późniejszy scenariusz w przypadku warszawskiej Żydówki wydaje się oczywisty. Jednak ta historia zostanie opowiedziana w innym miejscu i całkowicie osobno.

wyglądać musi zupełnie inaczej. Oto bowiem w czasie krótkiej przerwy w ofensywie we wrześniu 1920 roku świeżo udekorowany kawaler Virtuti Militari zanotował w swoim dzienniku:

> Dobrze jest dostać długo oczekiwany list z domu. Wszystko tam mało ważne, drobne, śmieszne, a jednak tak ciekawe. Czyta się powoli, dokładnie, składa do koperty, kładzie na stół, ogląda się adres i znak pocztowy – i znowu się wyjmuje, aby czytać, czy czegoś nie przeoczono. A najbardziej te drobniuśkie dopiski na marginesach i między tekstem – „Mój drogi, aby pamiętaj o sobie" – i inne[29].

Opowieść zawarta w *Pamiętniku* marginalizuje rodzinne sprawy, ale nigdy ich nie porzuca. Taka jest rola dyskrecji i taki mechanizm intymności, by uchronić i zachować. Opisywana rzeczywistość od samego początku dziennika jest w zasadniczej części chaotyczna, niejednokrotnie gwałtowna, burzliwa i niebezpieczna. Podobnie chaotyczny, nierzadko zdezorientowany i uwikłany w burze jest uczestnik tej rzeczywistości i zarazem bohater tej opowieści. Być może więc pisanie *Pamiętnika* miało w jakimś stopniu pomóc w poradzeniu sobie z taką rzeczywistością i z takim bohaterem. Gdzieś obok istniała jednak część rzeczywistości, która nie potrzebowała porządkującej opowieści – „mało ważna, drobna, śmieszna, a tak ciekawa". Tej rzeczywistości nie warto nawet opowiadać, bo w niej wszystko jest na miejscu i niczego nowego nie da się z takiej opowieści usłyszeć ani niczego nowego nie da się dowiedzieć ponad to, co już wiadomo. Toteż i tym razem Broniewski nie opowiada. Tym razem nie jest pisarzem – ani przyszłym, ani przeszłym, ani teraźniejszym. W tym jednym momencie Broniewski był przede wszystkim czytelnikiem.

Przedtem i potem

W tamtych czasach pisanie dzienników nie było niczym wyjątkowym, jednak najbardziej bezpośrednie przyczyny prowadzenia bieżących zapisów przez Broniewskiego nieco odbiegają od typowej w takich sytuacjach chęci rejestrowania wydarzeń. On sam w pierwszym zdaniu zapisał, że

[29] W. Broniewski, *Pamiętnik*…, s. 293.

będzie to: „[…] śmietnik umysłowy, […] A przede wszystkim swoboda koślawego stylu, koślawych wierszy, które wątpię, czy będą pokazane bliźnim”[30]. Najprawdopodobniej Broniewski zaplanował swój diariusz jako zapiski służące refleksji, mające na celu ustalenie i zachowanie dystansu do siebie samego, jako próbę zerknięcia na siebie niejako „od zewnątrz”, przejrzenia się w niekoniecznie „małpim zwierciadle” własnego pisma. Jakkolwiek rozpoczął Broniewski notować swoje wrażenia w połowie października 1918 roku (najprawdopodobniej, ponieważ pierwszy wpis nie jest jeszcze datowany), a więc niedługo po zdanej eksternistycznie maturze i na chwilę przed rozpoczęciem studiów, był już wtedy człowiekiem wyposażonym w spory bagaż doświadczeń. Co więcej, doświadczeń do tego stopnia intensywnych, że mogłyby obsłużyć niejeden życiorys. Niespełna dwudziestojednoletni sierżant Orlik miał już za sobą konspiracyjną działalność w Związku Strzeleckim i Polskiej Organizacji Wojskowej, służbę w 4 Pułku Piechoty Legionów Polskich, która nie tylko poskutkowała żołnierskim doświadczeniem, ale stała się przede wszystkim istotną szkołą światopoglądową. To tutaj spotkał Broniewski pierwsze autorytety, między innymi Józefa Kustronia, o którym pisał potem, że „rozjaśnił mi on szalenie horyzonty społeczne, tak, że jestem zadeklarowanym socjalistą”[31]. Tutaj miał okazję spotkać Józefa Piłsudskiego, autorytet, do którego odwoływał się wielokrotnie, między innymi w trakcie służby na przełomie 1918 i 1919 roku, gdy do zadań pełnego ideałów „republikańskiego żołnierza” należały rekwizycje i pacyfikacja Ukraińców wołyńskich. Był Orlik-Broniewski legunem z „obywatelskiego wojska” – rozpolitykowanym i zawsze skorym do buntu „republikańskim żołnierzem”, czynnym uczestnikiem legionowych kryzysów. W 1916 roku został wydelegowany do Rady Żołnierskiej, a niecały rok później w wyniku odmowy przysięgi według tekstu nowej roty znalazł się w obozie jenieckim w Szczypiornie, gdzie dalej pełnił funkcję delegata w Radzie, a także członka sądu koleżeńskiego oraz funkcję komendanta bloku[32]. Po powrocie niespokojny

[30] Ibidem, s. 37.

[31] Ibidem, s. 64.

[32] Dokładny, zrównoważony i dobrze udokumentowany opis żołnierskich losów Broniewskiego znaleźć można w obszernym artykule Grzegorza Gołębiewskiego, *Służba wojskowa Władysława Broniewskiego „Orlika” w latach 1918–1921*, „Przegląd Historyczno-Wojskowy” 2010, nr 11, s. 7–42.

legun ponownie znalazł się w POW, chociaż jako pierwszoliniowy weteran, przyzwyczajony do głośnego i zdecydowanego artykułowania swojego stanowiska, z trudem znosił zarówno obowiązujące w zakonspirowanej organizacji reguły, jak i zupełnie niezrozumiałe oraz nieczytelne dla niego reorganizacje i przepychanki[33].

Nie unikał wszak Broniewski również innych intensywnych doświadczeń, zupełnie niezwiązanych z jego żołnierską służbą. Dosyć wyrazistym śladem była dokuczająca bohaterowi pierwszych stron *Pamiętnika* dolegliwość, zaliczana powszechnie do grupy chorób wstydliwych. Tego typu przypadłość nie zdarzała się przecież romantycznym kochankom czy też uczestnikom flirtu.

Świeżo zdana matura i planowane studia filozoficzne wydają się zatem wystarczającym pretekstem, aby potraktować *Pamiętnik* jako opowieść rozpoczynającą się w chwili prywatnego przełomu Broniewskiego. „Nałogowe przychodzenie do czytelni" i „chodzenie jak wariat na wszystkie wykłady", które miały być nowym uporządkowanym życiem, skończyło się dosyć gwałtownie. Prywatny przełom Broniewskiego całkowicie zdeterminował przełom historyczny. „Tak ślicznie zapowiadające się studia" zostały przerwane ponownym wstąpieniem do wojska, a początek studiów przesunął się w czasie o cztery bogate w kolejne intensywne doświadczenia lata. Chaos pierwszych dni listopada 1918 roku, który autor *Pamiętnika* przeżywa jak rewolucję, drastycznie przerywa nie tylko studia, ale nawet myślenie o nich. „Dwa dni = sto lat" – Broniewski doskonale wie, jaka jest waga rozpędzonych w tym czasie wydarzeń. Zdezorientowany zapisze 16 listopada w dzienniku, że „we wszystkich »tonkostiach« politycznych ciemny jestem jak tabaka w rogu"[34], niemniej wyposażony w wyrazisty światopogląd, z entuzjazmem rzuca się w główny nurt wydarzeń. W kolportowanym w Warszawie „Die Rothe Fahne" stara się wyczytać wieści o rewolucji niemieckiej, z rezerwą przygląda się socjalistycznemu rządowi lubelskiemu, ale kilka dni później „republikański żołnierz" bierze udział w manifestacjach domagających się rozpędzenia Rady Regencyjnej i powierzenia misji tworzenia rządu Ignacemu Daszyńskiemu, z en-

[33] Zob. na przykład T. Nałęcz, *Polska Organizacja Wojskowa 1914–1918*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984, s. 191–198.

[34] W. Broniewski, *Pamiętnik*…, s. 66.

tuzjazmem odnosi się do ustanawiających podstawy republiki zarządzeń kolejnego premiera-socjalisty Jędrzeja Moraczewskiego i z tym samym entuzjazmem odczytuje „noty" Piłsudskiego, który nie czekając na żadne ustalenia międzynarodowe, ogłasza światu istnienie zjednoczonego i niepodległego państwa.

Euforia, z jaką Broniewski bierze udział w listopadowych wydarzeniach, nie wygasza jednak jego niepokoju. 9 listopada zanotował: „A jakież mam gwarancje, że wojsko to nie zostanie użyte do akcji kontrrewolucyjnej?"[35]. Doświadczony legun nie czeka na przypadkowy przydział do jednostki –

> Pomimo dążenia Komendanta do zniwelowania antagonizmów pośród „wojskowych polskich" nie mogę się przekonać do byłego „Wehrmachtu" i mam wrażenie, że oni staną się w przyszłości „białą gwardią". Szukam więc swoich…[36]

Frontowemu weteranowi z trudem przychodziło angażowanie się w zawoalowaną działalność organizacyjną, a jeszcze trudniej radził sobie z uznaniem zwierzchnictwa lepiej zorientowanych, lecz często „niefrontowych" działaczy warszawskiej konspiracji. Poczucie to wzmacniał chaos, będący efektem aresztowania sporej grupy dowódców oraz reorganizacji POW przeprowadzonej w czasie, gdy upadały austriackie i niemieckie imperia.

Zupełnie inaczej sprawa wyglądała w Krakowie. Tutejsza POW rekrutowała się głównie z oficerów I i III Brygady, niejednokrotnie z zachowaniem legionowej hierarchii. Stanowiska dowódców piastowali oficerowie, którzy byli wcześniej przełożonymi Orlika. Nic dziwnego zatem, że wówczas, kiedy Broniewski postanowił „szukać swoich", nie był w stanie znaleźć ich w Warszawie i wyruszył na poszukiwania do Krakowa.

Stamtąd za namową Mieczysława Więckowskiego – oficera, który asystował Broniewskiemu w drodze do obozu w Szczypiornie – trafił do zgrupowania majora Władysława Bończy-Uzdowskiego, pierwszego bezpośredniego przełożonego z czasów „czwartackiej" służby. Kombinowane zgrupowanie taktyczne po reorganizacji w znacznej części zostało na

[35] Ibidem, s. 64.
[36] Ibidem, s. 67.

koniec włączone w rekonstruowany 1. Pułk Piechoty Legionów, jedną z najbardziej elitarnych jednostek, bezpośrednio nawiązujących do tradycji 1. Kompanii Kadrowej.

Pamiętnika nie zaczął pisać człowiek bez przeszłości, ale też kończy się ów *Pamiętnik* w momencie, kiedy wiadomo, że Broniewski „zaczyna pisać zupełnie inaczej". Pod koniec 1921 roku w skopiowanym do dziennika liście do Halszki Kamockiej doświadczony życiowo dwudziestoczteroletni kapitan raportował kuzynce wrażenia z ostatniego dnia, jaki spędził w swoim pułku: „[…] pogrzebawszy swą górną i chmurną przeszłość, rozpoczynam wszystko jak maturzysta"[37]. Nie sposób nie dostrzec, że autor *Pamiętnika* wraca do jego pierwszych stron, ponownie rozpoczynając życie w momencie prywatnie przełomowym. Zresztą czternaście miesięcy później, w ostatnim dokonanym w dzienniku wpisie, Broniewski będzie zamykał swoją książkę słowami, w których z łatwością można dostrzec lekturę i powrót do starszych o cztery lata zapisów z pierwszych stron *Pamiętnika*. Zanotowana na przedostatniej stronie rękopisu uwaga o tym, że „Zbyt trudno by mi było wypisywać jakieś swoje »credo«", wyraźnie brzmi przecież echem sarkastycznego „dokumentowania niniejszym swojego *credo* metafizycznego", którego w październiku 1918 roku na pierwszej stronie rękopisu dokonywał świeżo upieczony maturzysta. To niemal programowe przekreślenie. Przy zapisach rozpoczynających dziennik Broniewski zanotował bowiem uwagę o tym, że chce pozostać człowiekiem, który „w życiu nie będzie miał żadnych dogmatów", oraz że zmianę zdania natychmiast „naznaczy czerwonym ołówkiem"[38]. I znowu, chociaż próżno szukać w rękopisie czerwonych podkreśleń i skreśleń, dostrzec można zbieg okoliczności tak niezwykły, że trudno uwierzyć w to, aby zdarzył się przypadkiem. W kolejnym skopiowanym w *Pamiętniku* liście, tym razem adresowanym do Bronisława Kencboka, przyjaciela z czasów służby w 1. Pułku Piechoty Legionów, Broniewski przyznaje się do bardzo spóźnionego odkrycia literackiego, jakim jest lektura *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza. Trudno uwierzyć, że tylko los podsunął mu w tamtej chwili tę akurat powieść. Tym bardziej trudno, że komentarz do spotkania z bohaterem powieści znowu zdaje się nawiązywać do pierwszego z zano-

[37] Ibidem, s. 378.
[38] Ibidem, s. 38.

towanych w *Pamiętniku* zdań: „Otóż, mój drogi, ujrzałem się mniej więcej w lustrze”[39].

Zostawmy jednak szczegółowe i nużące porównania. Nie chodzi tu przecież ani o literaturoznawczą analizę, ani o podważenie wiarygodności autora, który – mogłoby się zdawać – rozpoczyna na ostatnich stronach książki grę z czytelnikiem. Wręcz przeciwnie. Rozmowa – cały czas – nie toczy się z odbiorcą, ale z samym sobą. Sięgając do początku *Pamiętnika*, Broniewski dopina klamrę; zamyka książkę, a razem z nią domyka znaczny okres swojego życia. To nie los ani nie przypadek zamknął *Pamiętnik* i kazał „zacząć pisać zupełnie inaczej”.

W maju 1922 roku Broniewski rozpoczął pracę nad przekładami wierszy Aleksandra Błoka. Do grudnia przełożył ich dwadzieścia, a szesnaście spośród nich przepisał w *Pamiętniku*. „Poezje jego posiadają dla mnie jakiś dziwny fantastyczny urok – mogę po kilkanaście razy jeden i ten sam wiersz czytać” – zanotował Broniewski w lipcu 1922 roku[40]. Czterdzieści lat później, na krótko przed śmiercią, w autorskim wstępie do zbioru rosyjskich przekładów własnych wierszy poeta tak charakteryzował tę pracę:

> Sporo tłumaczeń z Błoka to była moja szkoła i mój pierwszy świadomy czyn poetycki. Bo w tym właśnie okresie zacząłem pisać wiersze, których już nie chowałem do szuflady[41].

I rzeczywiście, przekłady Błoka pod koniec lipca znalazły się w *Pamiętniku* – jednocześnie coraz krótsze i coraz rzadsze stawały się dokonywane w dzienniku notatki. Zaledwie dwa miesiące później napisał Broniewski *Ostatni dzień*. Był to pierwszy wiersz, który w styczniu 1925 roku poeta zdecydował się włączyć do debiutanckiego tomiku *Wiatraki*. W grudniu 1922 roku zamieścił w wysokonakładowym „Robotniku” wiersz *Carmagnola Chjeny*. Był to bardzo ostry protest przeciwko rozruchom wywołanym przez endeckie ugrupowania po wyborze prezydenta Gabriela Narutowicza.

---

[39] Ibidem, s. 447.

[40] Ibidem, s. 420.

[41] *Z ineditów Władysława Broniewskiego*, oprac. F. Lichodziejewska, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 565.

Piana u pysków, hałas, zamęt,
gromami miota Lutosławski
a „Dwugroszówka" i „Warszawski"
krew przelewają, jak atrament!

Waleczny sztab „Rzeczpospolitej",
a za nim bractwa różańcowe
i grono dam od świętej Zyty
Polskę na tory pchają nowe…

[…]

„Niech żyje faszyzm! Dziś my górą!
Żydom – do szyi kamień młyński!"
Manifest pisze Nowaczyński
w waterklozecie mocząc pióro:

[…]
„Evviva fasci!" W rękach kije,
Aż serce rośnie – co za wena…
……..
Zadarłszy w niebo pysk – Chjena
na placu Aleksandra – wyje…[42]

Tego tekstu jednak poeta nigdy nie autoryzował. W gazecie ukazał się anonimowo, więc znamy go jedynie dzięki odkryciu Lichodziejewskiej. Nieautoryzowany druk jest jednak znakomitym świadectwem radykalizujących się poglądów zdemobilizowanego leguna, który po zamordowaniu Narutowicza zapisał: „Teoretycznie bliżej byłem komunizmu, praktycznie bliżej PPS"[43].

Zamyka *Pamiętnik* refleksja towarzysząca lekturze *Snobizmu i postępu*, największego wystąpienia publicystycznego Stefana Żeromskiego, wymierzonego przeciwko poezji polskich futurystów, bezrefleksyjnie na-

[42] W. Broniewski, *Carmagnola Chjeny*, w: Idem, *Poezje zebrane*, oprac. F. Lichodziejewska, t. 1, Towarzystwo Naukowe Płockie, ALGO, Płock–Toruń, s. 70–71 [pierwodruk: „Robotnik" 1922, nr 341].

[43] Idem, *Pamiętnik*…, s. 452.

śladującej zagraniczne rewolucyjne wzorce. Niewątpliwie trudno było Broniewskiemu, który „teoretycznie bliżej był komunizmu", zgodzić się ze sporą częścią zawartych w tej książce uwag, na pewno jednak znalazł w niej potwierdzenie tego, co ujawniły szokujące wydarzenia, jakie rozegrały się w grudniu 1922 roku na ulicach Warszawy. Nacjonalistyczny skandal polityki obnażył wyłącznie rewolucyjną stylizację całkowicie niezdolnej do czynu polskiej poezji futurystycznej. Okazało się, że oskarżani o bolszewickie sympatie poeci niewiele mogli, a nawet niewiele chcieli, natomiast gorszące deklaracje polityczne miały na celu wyłącznie epatowanie konserwatywnych czytelników.

Tutaj kończy się *Pamiętnik*, ale nie kończy się historia Broniewskiego. Niespełna dwa miesiące później w liście do przyjaciela z 1. Pułku Piechoty Legionów Broniewski przesłał *Fragment z poematu*[44], który zaplanował jako swój poetycki debiut – fragment wiersza „zaczętego pisać zupełnie inaczej" po tym, kiedy „Majakowski, najważniejszy z tych wszystkich, pokazał mi nowe światy"[45]. Coraz rzadziej otwierany *Pamiętnik* z końcem grudnia 1922 roku został domknięty na dobre. A jednak koniec czteroletniego dziennika niczego nie kończył. Jeszcze w czerwcu 1919 roku Broniewski zapisał: „Wszystko, cokolwiek poeta, malarz lub rzeźbiarz stworzy, jest to »pamiętnik artysty…«"[46]. Z końcem *Pamiętnika* nie zamykało się nic, a zaczynało wszystko – tyle że dalszy ciąg napisał poeta.

---

[44] *Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kencbokiem*, oprac. F. Lichodziejewska, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 4, s. 192–194.

[45] W. Broniewski, *Pamiętnik*…, s. 451.

[46] Ibidem, s. 139.

Pożegnanie z Jerozolimą
O „*Balladach i romansach*” Władysława Broniewskiego

Rękopis

Brudnopis sporządzony został niebieskim ołówkiem na gładkim papierze. Cały niemal tekst wiersza poeta skreślił dosyć lekką ręką. Część liter trochę starła się i wyblakła, lecz ich odczytanie nie sprawia żadnego kłopotu. Zapis wydaje się pośpieszny, lecz zarazem sprawia wrażenie bardzo stabilnego – liter nie zapisano starannie, jednak nie różnią się wielkością i złożyły się w równoległe wersy. W kilku miejscach tekst został skorygowany i poprawiony nieco silniejszym naciskiem ołówka – w kilku przypadkach poeta mocniejszym pismem poprawił niewyraźne litery, a w paru „nadpisał” nowe słowo na wcześniejszym i zmienił nieco w ten sposób pierwotną wersję tekstu. Zdecydowanie rzadziej poeta przekreślił całe wyrazy i zastąpił je nowymi. Zmiany są jednak tak niewielkie i robione na bieżąco, że trudno je uznać za osobne warianty tekstu. Z uwagi na stabilne i jednorodne pismo oraz niewielką liczbę poprawek, a do tego sporządzenie wszystkiego tym samym narzędziem można z największym prawdopodobieństwem założyć, że wiersz powstał stosunkowo szybko, w trakcie jednego (być może długiego) posiedzenia, bez przerw wymuszających powrót do tekstu.

Tytuł „*Ballady i romanse*” Broniewski zapisał tuż przy górnej krawędzi kartki i odkreślił od głównego tekstu kreską. Obok, w prawym górnym rogu znalazła się jeszcze data powstania wiersza: 8 października 1945 roku. Zaledwie miesiąc później wiersz został opublikowany po raz

pierwszy w listopadowym numerze londyńskiego miesięcznika „Nowa Polska”. Najprawdopodobniej Broniewski przekazał tekst redakcji, kiedy wracał z Palestyny do Polski przez stolicę Wielkiej Brytanii. Wariant zamieszczony w „Nowej Polsce” nieco różnił się od ołówkowego brudnopisu. Wydrukowana w czasopiśmie wersja w zasadzie jest taka sama jak wszystkie późniejsze edycje, począwszy od krajowego wydania *Drzewa rozpaczającego* z 1946 roku, a skończywszy na nieprzebranej liczbie przedruków i utrwalonych na różnych nośnikach i w różnych miejscach nagrań.

Szybkość powstania rękopisu najprawdopodobniej nie wynikała jednak z zamiaru opublikowania utworu w czasopiśmie, lecz zadecydowało o tym inne wydarzenie – o wiele bliższe momentowi powstania wiersza. Aby je zauważyć, trzeba rozpocząć lekturę nie od pierwodruku, nie od odręcznego zapisu nawet, lecz od plakatu.

12 października 1945 roku Komitet Pomocy Warszawie w Palestynie zapraszał czarno-białym afiszem wszystkich zainteresowanych na *Wieczór poezji Władysława Broniewskiego*. W nawiasie pomiędzy tematem spotkania a nazwiskiem jego bohatera została jeszcze umieszczona informacja, że będzie to wieczór „pożegnalny przed wyjazdem do Polski”. Tę informację wyodrębniono nie tylko za pomocą nawiasu, lecz również zróżnicowanej czcionki: tytuł wydarzenia wydrukowano kapitalikami, podobnie imię i nazwisko autora, które zostały jeszcze wyolbrzymione i pogrubione, natomiast informację o pożegnalnym charakterze wieczoru zapisano nieco pogrubionymi kapitalikami. W spotkaniu mieli wziąć udział: Anda Pinkerfeld, Abraham Lewinson, Pinchas Lander, Anzelm Reiss, Benjamin Tenenbaum i Helena Zatorska. Miejscem spotkania było kino „Ester”. Cały dochód uzyskany ze sprzedaży biletów (w cenie 50 lub 100 milsów) miał być przekazany „na rzecz Pomocy Warszawie”.

Plakat nie został zaopatrzony w żadne ozdobniki i wygląda dosyć surowo – nie miał charakteru reklamowego, lecz informacyjny i mówił to, co miał do powiedzenia. Za bardzo skromny ornament można by co najwyżej uznać potrójne poziome kreski, które na górze arkusza oddzielały od głównej treści nagłówek z nazwą organizatora wydarzenia, a na dole odkreślały podaną najmniejszą czcionką informację o cenie biletów oraz celu zbiórki. Surowy czarno-biały plakat świadomie rezygnował z efek-

towności, jednak był (wciąż jest) bardzo sugestywny. Cała treść podana została bowiem w podwójnym zapisie. Pod hebrajskim nagłówkiem znalazł się powtórzony tekst w języku polskim. Następnie pod potrójną kreską zamieszczono szczegółową informację o dacie, godzinie i miejscu wydarzenia – z lewej strony wydrukowaną alfabetem łacińskim, z prawej hebrajskim. Poniżej znowu w poziomie można przeczytać główną informację o wieczorze poetyckim i jego bohaterze – najpierw po hebrajsku, a pod spodem po polsku. Potem układ znowu przechodzi w dwie równoległe kolumny – w takim samym porządku, jak w przypadku informacji o czasie i miejscu, zostali wymienieni pozostali uczestnicy spotkania. Analogicznie jak w nagłówku zamieszczono tekst pod ostatnią potrójną kreską u dołu arkusza – tam znalazły się wiadomości o biletach. Wszystko na plakacie zrobiono w sposób pozwalający zachować możliwie największą czytelność – bez żadnej przesadnej perswazji, a jednocześnie przy starannym zachowaniu retorycznej symetrii.

Z plakatu nie dowiemy się, jaki repertuar został wówczas przedstawiony publiczności przez Broniewskiego. Niewiele dopowie również stosunkowo obszerne sprawozdanie z wieczoru opublikowane w „Biuletynie Wolnej Polski".

> Broniewski wygłosił kilkanaście swych utworów, dając słuchaczom niejako przegląd całej swej twórczości. Szczególnie gorąco przyjmowane były utwory, które w przedwojennej Polsce nie mogły być drukowane jak np. *Komuna Paryska*.
>
> Szereg razy po recytacji podnosili się poeci palestyńscy, aby ten sam wiersz wygłosić w języku hebrajskim. Nawet ci, którzy języka hebrajskiego nie rozumieją, odczuli ten sam rewolucyjny rytm, jakim brzmi poezja Broniewskiego[1].

Oprócz *Komuny Paryskiej* w treści artykułu przytoczone zostały fragmenty – przywołane podczas wieczoru autorskiego przez uczestników spotkania – wierszy *Pionierom*, *„Syn podbitego narodu…"* oraz *Ściana płaczu*. Sprawozdanie zawiera jeszcze informację, że wystąpienie poety nie ograniczyło się wyłącznie do jego przedwojennej twórczości:

[1] *Wieczór autorski Wł.[adysława] Broniewskiego*, „Biuletyn Wolnej Polski" 1945, nr 40, s. 1.

> Wieczór przeciągnął się długo, gdyż publiczność z niesłabnącym entuzjazmem słuchała dawnych i nowych utworów Broniewskiego, który szczodrze obdarzał publiczność swoimi recytacjami[2].

Można się domyślać, że oprócz przedwojennych wierszy czytano również te z wydanego w Jerozolimie w połowie 1943 roku *Bagnetu na broń*. Można także przypuszczać, że zaprezentowano wówczas liryki zebrane w już wydrukowanym w Jerozolimie, lecz jeszcze niewprowadzonym do obiegu czytelniczego tomiku (w zasadzie: tomie) zatytułowanym *Drzewo rozpaczające*. Znaczna część zawartych w nim utworów mogła być nieznana publiczności, ponieważ dystrybucja książki została wstrzymana przez emigracyjnego wydawcę w chwili, kiedy Broniewski zadeklarował decyzję o powrocie do Polski.

Podpowiedzią, dzięki której możliwa byłaby częściowa przynajmniej rekonstrukcja repertuaru, mogłyby stać się nieliczne zachowane wspomnienia uczestników innych wieczorów poetyckich Broniewskiego w Palestynie. Dawid Lazer tak wspominał repertuar kilku takich spotkań:

> Stosunkowo dość dużo jeździł Władek po kraju czy to w charakterze turysty, czy też jako gość osiedli kolektywnych – kibuców, zwłaszcza tych o obliczu lewicowym, gdzie miał wielu zwolenników z czasów przedwojennych jeszcze jako autor *Ulicy Miłej* czy popularnego w swoim czasie wiersza *Księżyc ulicy Pawiej* – ballady więziennej o biednym krawcu żydowskim Icku Gutkindzie.
> […]
> Przyjeżdżając więc na wieczór autorski do tego czy innego osiedla kibucowego, nie mógł Władek wypierać się całkowicie swej przeszłości i chcąc nie chcąc musiał czytać niektóre dawne utwory rewolucyjne w rodzaju *Komuny Paryskiej* czy *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego*, nie mówiąc już o *Księżycu ulicy Pawiej* czy *Ulicy Miłej*, należących do stałego repertuaru jego poetyckich recytacji[3].

Z bardzo dużym prawdopodobieństwem można zatem przypuszczać, że w programie spotkania „pożegnalnego przed wyjazdem do Polski"

[2] Ibidem.

[3] D. Lazer, *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*, „Wiadomości" [Londyn] 1972, nr 36, s. 3.

również znalazły się przedwojenne wiersze Broniewskiego opowiadające o żydowskiej Warszawie – dwie dosyć ponure wizje miasta, lecz w twórczości autora *Krzyku ostatecznego* bardzo ważne. Zresztą, powiedzmy szczerze, że czas, w którym odbyło się spotkanie, wcale nie dyskwalifikował z repertuaru nieoptymistycznych tekstów. Skąd zainteresowanie żydowskiej publiczności tymi dwoma wierszami, nietrudno się domyślić. Jacek Leociak w swojej opowieści *O żydowskich ulicach od narodzin po Zagładę* odnajduje w nich bardzo wyraźne ślady głównych ulic warszawskiej dzielnicy żydowskiej:

> Wiersz Broniewskiego jest mocno osadzony w społecznych realiach i topografii ulicy Miłej. Poeta znał doskonale muranowskie ulice. W tomie *Troska i pieśń* (1932) jest wiersz *Księżyc ulicy Pawiej* o małym krawcu Izaaku Gutkindzie, w którym dojrzewa świadomość klasowa. Prócz Pawiej pojawiają się tam Nalewki, Gęsia, Dzika, Karmelicka i oczywiście więzienie na Pawiaku[4].

O tym, jak ważne – nie tylko dla samego Broniewskiego – były te wiersze, świadczą powojenne listy poety pisane do przyjaciół pozostałych w Jerozolimie. W korespondencji tej można znaleźć między innymi opis wyglądu zrujnowanej Warszawy, zawierający również opowieść o całkowicie zrównanej z ziemią dzielnicy żydowskiej, a jedynymi śladami po nieistniejących ulicach są już tylko przedwojenne wiersze. W liście do Pauliny Apenszlak poeta zamieścił taką relację:

> […] Dawnego getta dosłownie nie ma, jest tylko rumowisko zmiażdżonej cegły i trudno nawet ulice rozpoznać. *Á propos* ulic i mojego wiersza: na ulicy Miłej był sztab Powstania w getcie i ten dom najdłużej się utrzymał. Chyba pozostanę przesądnym…[5]

Spośród wierszy, które przypuszczalnie były recytowane na „wieczorze poezji", jeden został wygłoszony na pewno. Tej pewności nie podpowiada

[4] J. Leociak, *Miła*, w: Idem, *Spojrzenia na warszawskie getto*, Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2011, s. 14.

[5] Listy Władysława Broniewskiego do Pauliny (Poli) Apenszlak i innych, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 678, k. 8.

żadna relacja ani mniej lub bardziej prawdopodobna rekonstrukcja repertuaru, lecz określa ją zanotowana w prawym górnym rogu rękopisu data wiersza. Zaledwie cztery dni przed planowanym pożegnalnym spotkaniem plakaty musiały być już wydrukowane i rozwieszone. Zanotowane „jednym tchem" i niemal bez poprawek *„Ballady i romanse"* były ostatnim „palestyńskim" wierszem, który powstał specjalnie na zapowiedziany afiszem wieczór „pożegnalny przed wyjazdem do Polski".

Czytelny dwujęzyczny plakat nie zawiera żadnej pułapki, ale ma w sobie coś z tajemnicy. Sporządzony w dwóch językach afisz nie mówił językiem Broniewskiego, który pomimo jednoznacznie deklarowanej sympatii nie znał hebrajskiego. Znać go mógł tylko ze słyszenia. Podczas wieczoru poetyckiego wiersze zostały wygłoszone po polsku. Z relacji zamieszczonej w „Biuletynie Wolnej Polski" wiemy jedynie, że niektóre z nich były „na gorąco" tłumaczone na język hebrajski przez obecnych na sali „poetów palestyńskich". Jednakże w bibliografiach brak informacji o przekładzie wierszy Broniewskiego na język hebrajski. Z prawdopodobnego repertuaru tylko *Księżyc ulicy Pawiej* został przełożony ponad dziesięć lat wcześniej, jednak nie na iwrit, lecz na jidysz. I nie chodzi tutaj o pomieszanie języków, lecz o jego specyficzne rozmnożenie, a dokładniej o jego powielenie, które całkowicie zaginęło w wielokrotnych przedrukach jednego z najpopularniejszych wierszy Broniewskiego. Owej mnogości recytacji nie da się dzisiaj usłyszeć. Można ją odnaleźć już tylko w szybkim ołówkowym rękopisie i towarzyszącym mu plakacie, lecz trzeba ją wyczytać, ponieważ słuchać tym razem znaczy przynajmniej tyle, co pojąć. Przecież nawet „Biuletyn" informował, że nie wszyscy obecni na sali słuchacze rozumieli hebrajski.

„Słuchaj…!"

Gdyby założyć, że plakat zwracał się do tych, którzy mogli zrozumieć język recytowanych wierszy, można by wówczas zapytać – chociaż to wysoce niestosowne pytanie – po co zamieszczono równoległe tłumaczenie treści ogłoszenia. I nie pomniejszy tej niestosowności nawet informacja, że wiersze czytane na wieczorze poetyckim były poddawane na bieżąco symultanicznemu przekładowi. Zapewne recytacji Broniewskiego słu-

chali przede wszystkim mieszkańcy Jerozolimy, którzy znali i posługiwali się językiem polskim. Tę znajomość języka niedawno przywieźli ze sobą razem ze znajomością spisanej w nim literatury. Część tych słuchaczy Broniewskiego znała jeszcze przed wojną, z niektórymi poeta korespondował po powrocie do domu. Jednak nawet gdyby stało się tak, że na pożegnalnym wieczorze poezji pojawił się słuchacz „języka hebrajskiego nierozumiejący" lub nieznający w ogóle języka polskiego, to nie tylko mógłby, ale nawet musiałby usłyszeć wszystko, co było wówczas do usłyszenia. Usłyszałby dokładnie to samo, co w Jerozolimie słyszał, to, o czym mówił i o czym dowiedział się poeta.

Swoistym aneksem do pożegnalnych „*Ballad i romansów*" – swoistym, ponieważ o ponad dwa lata wyprzedzającym wiersz – wydaje się list Broniewskiego do przebywającej na terenie Związku Radzieckiego córki:

> Jerozolimy religijnej nie lubię. Jakieś natrętne kramarstwo wszystkich wyznań, tępy i bezcelowy fanatyzm. Grób Chrystusa całkiem nieciekawy, 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 niezafałszowane tło tej tragedii sprzed dwóch tysięcy lat, którą współczesność prześcignęła wielokrotnie.
> […] Ale najpiękniejsze jest położenie Jerozolimy. Trzeba Ci wiedzieć, że Jerozolima jest na wysokości Zakopanego, dokoła pagórki bardzo malownicze, masa białych kamieni, zieleń.
> […]
> Tel Aviv – to coś w rodzaju kilku Żoliborzy razem wziętych, ale tandetniejszy i bez charakteru. W każdym razie jest to dzieło przybyłych tu Żydów, przeważnie z Polski. Spotkałem tu wielu Żydów z Polski. Przywieźli moje tomiki wierszy i dzięki temu radzę sobie na wieczorach autorskich. Brak mi tylko ostatniego *Krzyk ostateczny*, ale pomaga mi dobra pamięć[6].

Pozostało w tym liście niewypowiedziane to, czego w nim nie sposób usłyszeć, bez względu na to, w jakim zostałoby wypowiedziane języku. List powstał 30 maja 1943 roku. Cztery dni później Broniewski napisał wiersz, którym zamknął pierwszy z przygotowanych i wydrukowanych

[6] *Korespondencja Broniewskiego z córką: 1941–1945*, oprac. F. Lichodziejewska, „Pamiętnik Literacki" 1994, z. 3, s. 161.

w Jerozolimie tomików *Bagnet na broń*. Był to dedykowany pamięci Szmula Zygielbojma hołd złożony powstańcom w getcie warszawskim. Krótki, pięciostrofowy wiersz legitymuje najgłębszą pewność i świadomość tego, że mówi o historii strasznej i niewyobrażalnej. Wyraźnie słychać w nim niemal dosłowne cytaty z apeli Zygielbojma, a także z *Mass extermination of Jews in German occupied Poland*, utrwalonego w pamięci jako tak zwany „raport Karskiego”. Z tego też powodu krótki wiersz mówi homeryckim heksametrem. Znakomicie słyszalna klasyczna miara nadaje wypowiedzi epicki i heroiczny wymiar. To mógł usłyszeć każdy czytelnik od razu, jednak sprawa słuchu została w wierszu stematyzowana zupełnie inaczej. Pierwsze wersy brzmiały dobitnie i jednoznacznie:

> Z polskich miast i miasteczek nie słychać krzyków rozpaczy,
> padli jak hufiec bojowy, warszawscy obrońcy getta…
> Słowa me we krwi nurzam, a serce w ogromnym płaczu,
> dla was, o Żydzi polscy, polski tułaczy poeta[7].

Ostatni wers tej strofy zdaje się stanowić szczególny, niejako akustyczny klucz do całego wiersza – ale nie tylko do niego. Oto bowiem w tym wersie, jak w wystąpieniach Zygielbojma, na przekór nazistowskiej segregacji dochodzi do połączenia tych, którzy zostali rozdzieleni. W języku wiersza (a cóż wiersz ma poza językiem) połączenie dokonuje się w sposób bezwarunkowy, przy wykorzystaniu tego samego powtórzonego przymiotnika: Żydzi są „polscy”, tak samo jak „polski” jest poeta głoszący epickim heksametrem swój lament. Co więcej, dzięki owej szczególnej retorycznej symetrii, jaką uzyskał Broniewski w tym wersie przez zastosowanie odwróconej składni, obydwa epitety spotykają się po dwóch stronach jednego przecinka. „Polscy” spotykają się z „polskim”, ale zarazem poeta znajduje i powtarza w odwróconym porządku – niczym echo albo lustrzane odbicie – samych Żydów, dla których wygłasza lament. Przymiotnik nie został powtórzony przypadkiem. Tutaj jest niemal tym samym nazwiskiem. W wierszu, w którym cały świat dzieje się w słowach, a szczególnie w wierszu tak wyrazistym retorycznie, nie sposób znaleźć znaku bliższego pokrewieństwa.

[7] W. Broniewski, *Żydom polskim*, w: Idem, *Poezje zebrane,* oprac. F. Lichodziejewska, t. 2, Towarzystwo Naukowe Płockie, ALGO, Płock–Toruń 1997, s. 182.

I zdaje się, że w tym momencie można już usłyszeć wyraźnie to, co było nie do usłyszenia w liście Broniewskiego do córki. Oto bowiem na cztery dni przed powstaniem epickiego lamentu poeta opowiada w intymnym liście adresowanym do bliskiej osoby o tym, jak w jerozolimskiej Via Dolorosa dostrzega ulicę Miłą, jeden z głównych traktów żydowskiej dzielnicy w Warszawie. To nie turystyczna ciekawość dyktuje ten list, a przynajmniej ten jego fragment, lecz tęsknota i przedgłos lamentu. W niewypreparowanym „brudzie, zgiełku, handlu" na „Drodze Cierpienia" słychać współczesną i przeszłą Jerozolimę, ale przede wszystkim słychać przeszły głos z nieistniejącej warszawskiej ulicy. Dźwięk i wygląd Żydów z Via Dolorosa to tylko echo i odbicie Żydów polskich – „coś tak jak u nas na ulicy Miłej", a przecież jeszcze Tel Awiw to „coś w rodzaju kilku Żoliborzy".

Niewidoczny punkt

Zacznijmy raz jeszcze od plakatu i od wiersza napisanego specjalnie na „Wieczór poezji (pożegnalny przed wyjazdem do Polski)", który ten plakat ogłaszał. W którymkolwiek z dwóch języków wiersz zostałby wówczas wysłuchany, można było wyłowić uchem zasadniczą puentę. W prostej wykładni można by powiedzieć, że jest to wiersz o niesłychanej historii; w wykładni jeszcze mniej skomplikowanej *„Ballady i romanse"* Broniewskiego są wierszem o tym, co nie do usłyszenia; w wykładni najprostszej – stanowią opowieść o tym, czego nie ma.

Swój wiersz rozpoczął Broniewski od jednego z najlepiej rozpoznawalnych przez polskiego czytelnika cytatów:

> „Słuchaj dzieweczko! Ona nie słucha…
> To dzień biały, to miasteczko…"

Tylko niesłyszalny cudzysłów różni wiersz Broniewskiego od inicjalnych wersów *Romantyczności* Adama Mickiewicza – ballady, która w powszechnej, wkuwanej na pamięć w szkole wiedzy była traktowana jak utwór programowy całego polskiego romantyzmu. Jest to wiedza tak

oczywista, że tylko dla literaturoznawczej poprawności konieczne wydaje się udokumentowanie jej odesłaniem do opinii badacza:

> […] ballada nabiera cech wypowiedzi programowej, zamieniając się w końcowej partii utworu w polemikę, nie literacką nawet, lecz „filozoficzną” z zakresu teorii poznania.
> […] Utwór wysunięty na czoło cyklu […] miał rzucać światło na całość zbioru. Miał prowadzić do romantycznego odczuwania rzeczywistości, w której działają tajemne siły porządku pozanaturalnego.
>
> Miał także oświetlać tajemne wnętrza serc ludzkich, wśród „dziwów” świata romantycznego ukazywać nieoczekiwane przemiany[8].

Oto manifest i poetycka brama do nowego literackiego świata. Jest to coś więcej niż przeciętny wiersz, ponieważ „wysunięty na czoło” stanowi próg, przez który wkracza się w zupełnie nowy świat. Razem z jego pierwszym wersem coś się kończy, a jednocześnie razem z tym samym wersem coś się zaczyna. Od początku do końca – i zupełnie na odwrót. Z racjonalnego świata *Romantyczność* przeprowadza czytelników w świat wyobraźni i metafizycznych „prawd żywych”.

O tym wiedział Broniewski bardzo dobrze (nie mógł nie wiedzieć), a na pewno kapitalnie to wszystko usłyszał. Retorycznie dobitna deklaracja *Romantyczności* wynika z doskonałej symetrii jej pierwszego wersu. Przywołuje więc Broniewski rozpoznawalną frazę z „programowej ballady” Mickiewicza po to, aby przyciągnąć do niej ucho literackiej publiczności. Wszelako przyciąga je tylko na chwilę. Zaraz potem przerywa i porzuca swojską frazę o „dniu białym” i „miasteczku”. Narrator wiersza Broniewskiego kategorycznym tonem zatrzymuje czytelnika przed wkroczeniem w bramę do nowego tajemniczego świata. Tym razem przejście w świat „czucia i wiary” nie odbędzie się. Trzeci wers jerozolimskiego wiersza gwałtownie przywraca podążającego na pamięć i wciąganego w stronę metafizycznego świata czytelnika do świata racjonalnego:

[8] Cz. Zgorzelski, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, oprac. Cz. Zgorzelski, t. 1, wyd. 7 uzupełn. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. XLI.

Nie ma miasteczka, nie ma żywego ducha.
Po gruzach biega naga, ruda Ryfka,
trzynastoletnie dziecko.

Ta część strofy kłóci się z pamięcią każdego, kto rozpoznał Mickiewiczowski cytat. Zamiast romantycznej „prostoty" i „gawiedzi" w miasteczku nie będzie nikogo – nawet zbłąkanego ducha kochanka. Zresztą nie istnieje również samo miasteczko, a dokładniej – nie istnieje to, które było sceną zdarzeń w Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. Gruzy, po których biega całkowicie osamotnione i porzucone żydowskie dziecko, dużo bardziej niż Mickiewicza przypominają „polskie miasta i miasteczka" z lamentacyjnego wiersza *Żydom polskim*. Przemieszczająca się gawiedź nie zaludnia zrujnowanego miasteczka. Jałmużna w postaci „bułki" czy „grosika" podkreśla samotność i wyobcowanie Ryfki – to one, a nie tajemniczy świat „dziwów" czynią z trzynastoletniego dziecka upiora. Bohaterka wiersza Broniewskiego nie pochodzi z równoległego świata, lecz ze świata, który przestał istnieć – nie pozwala „obaczyć cudu" ani „prawd żywych", lecz jest skandalem rzeczywistości. Tym razem zupełnie inaczej niż u Mickiewicza „prostota" będzie się „dziwiła", jednak nikt z przejeżdżającego „luda" nie uwierzy i nie posłucha rozmowy Ryfki z nieżyjącymi rodzicami. I nie ma znaczenia, czy będzie to „ksiądz" i „policjant" z ołówkowego rękopisu, czy też „chłop" i „baba" z wersji drukowanej. Samotne i obłąkane „trzynastoletnie dziecko" nie spełni się tym razem w roli romantycznego bohatera – Ryfka pozostanie tym, kim jest: samotną Żydówką, nie „dziwem romantycznym", lecz dziwnym widowiskiem – przypadkową pozostałością po nieżyjących. W świecie, gdzie „nie ma żywego ducha", dla „prawd żywych" też nie będzie miejsca.

Tych nieromantycznych dziwów jest jeszcze więcej. Wszak nie będzie niczym osobliwym, że w takim miasteczku zdarzyć mogła się również śmierć Jezusa. Zaskakujące może być jedynie to, że w tej balladzie nikogo owo wydarzenie nie dziwi. Uśmiercić boga (tak to poeta zapisywał – małą literą) chciał Broniewski od samego początku swojej twórczości. Wcześniej był to jednak bunt politycznego radykała. Przed wojną Broniewski uśmiercał boga bluźnierczo. Tym razem buntownikiem byłby poniekąd sam Jezus. Tak przynajmniej został zaprezentowany w *Via Dolorosa*,

a zatem wierszu zatytułowanym nazwą ulicy podobnej do „tak jak u nas ulicy Miłej":

> Ciernie na głowie.
> Sam wśród gawiedzi ulicznej.
> Dobry człowiek.
> Więzień polityczny[9].

Chciałoby się powiedzieć, że zadeklarowany ateista dopiął swego i ogłosił „śmierć boga"[10]. Wszystko odbyło się jednak bez manifestacji i bez bluźnierstwa. Bóg umarł niemal niezauważalnie. Paradoksalnie zadeklarowany ateizm Broniewskiego stał się swoistym probierzem niewiary. Powód uśmiercenia był oczywisty. Rozstrzelanie Jezusa i Ryfki przez esesmanów za bycie Żydami nikogo nie zdziwiło. Nikogo, ponieważ nawet dla „biednych chrześcijan", którym z oporem przychodziło akceptowanie żydowskości Jezusa, uśmiercenie go przez esesmanów znajdowałoby uzasadnienie w bezbożności zabójców. Ów brak zdziwienia i swoista aprobata, która zatarła bluźnierstwo, obnażyły zwątpienie czytelników – ci, podobnie jak „dużo, dużo luda" z *„Ballad i romansów"*, potrafili się zdziwić, ale ani odbiorca, ani bohater nie upomnieli się o żydowskiego Jezusa i Ryfkę. Głucha salwa w rzeczy samej pozostała i pozostanie głucha. Ostatnią, która „słuchała", była obłąkana naga i ruda „dzieweczka", biegająca po gruzach nieistniejącego miasteczka. Inicjalny wers z *Romantyczności* Mickiewicza, którym Broniewski otworzył swoją balladę, został powtórzony na samym końcu wiersza. Tym razem jednak „ona nie słucha" zabrzmiało jeszcze bardziej racjonalnie niż w pierwszej strofie – oczywiście, racjonalnie i najdosłowniej. Niesłuchanie i niesłyszenie jest bowiem nasłuchiwaniem ciszy – nie będzie łowieniem uchem tego, co nie do usłyszenia, lecz rejestrowaniem tego, czego nie ma. I jeżeli pamięć czytelnika przechowała puentę ballady Mickiewicza – a któż jej nie pamięta – to usłyszał czytelnik brak wielkiej konkluzji poety z *Romantyczności*:

[9] W. Broniewski, *Via Dolorosa*, w: Idem, *Poezje zebrane*…, t. 2, s. 170.

[10] Ten wątek dokładniej omówiłem w rozdziale *Mitologia ortograficzna albo uwierzyć niewierzącemu. O ateizmie i zaświatach Broniewskiego*, w: M. Tramer, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 161–176.

[…] Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce.

Różnica pomiędzy ciszą a niesłyszeniem niczego może wydać się trudna do uchwycenia, jednakże jest różnicą zasadniczą. Brak puenty nigdzie nikogo nie przeprowadzi – wszelka opowieść (dalsza i bliższa) została zatrzymana. Zamiast tego pojawia się pozbawione wszelkiej nadziei głuche powtórzenie pierwszego wersu. Brama do świata „prawd żywych" tym razem zostanie zamknięta. W napisanych na pożegnanie Jerozolimy „*Balladach i romansach*" przez tę bramę Broniewski będzie wracał do świata, którego już nie ma.

A jednak, cytując wiersz Mickiewicza, sięgnął Broniewski po frazę tak głęboko zakorzenioną w pamięci, że stała się niemal zupełnie pozbawioną dystynkcji – frazę do tego stopnia oswojoną i skolokwializowaną, że niemal niezauważalną i niesłyszalną. Tak jak na początku wieku dziewiętnastego, kiedy coś się kończyło i coś się zaczynało, w czasie drugiej wojny stało się całkowicie na odwrót – to co się zaczęło, teraz będzie się kończyć. Zmieniając marszrutę, poeta zachował przecież ową wyrazistą retorycznie symetrię. Cytując pierwszy, znakomicie rozpoznawalny wers *Romantyczności* sięgnął Broniewski po jeden z najlepiej utrwalonych i zakorzenionych w polskim języku chiazmów. W inicjalnym wersie *Romantyczności* tkwią bowiem dwa zdania – w pełni do siebie podobne i całkowicie od siebie odwrócone. W pierwszym zdaniu: „Słuchaj dzieweczko" orzeczenie poprzedza podmiot. W drugim: „ona nie słucha" dzieje się zupełnie inaczej – tutaj orzeczenie następuje po podmiocie. Drugie zdanie zaczyna się w sposób, w jaki skończyło się pierwsze. Niby inaczej, a jednak w podobny sposób, identyczny niemal, zupełnie jak w zwierciadlanym odbiciu, gdzie po przekroczeniu gładkiej i niezauważalnej granicy prawa strona staje się lewą, a lewa prawą.

Broniewski z tego chwytu składniowego i retorycznego korzystał chętniej niż inni poeci. Wszak właśnie chiazmem jest spokrewnienie „Żydów polskich" z „polskim poetą" w zapisanym homeryckim heksametrem lamencie. Chiazm znaleźć i usłyszeć można u Broniewskiego niemal w każdym wierszu: w gniewnym *Zagłębiu Dąbrowskim* („Węgiel dobywa Zagłębie, / Zagłębie dobywa śmierć"), w melancholijnym *Przypływie* („W morze spienione, w szumiące morze"), w kontrowersyjnym

Słowie o Stalinie („Wiek dziewiętnasty gasł, jak gaśnie gazowa latarnia"), w obu przedwojennych wierszach związanych z dzielnicą żydowską. Z chiazmu korzystał Broniewski również jako publicysta – między innymi w artykule upominającym się o tożsamość poezji proletariackiej („Bujnym swym życiem przypłacił życie tej pieśni genialny Ludwik Waryński"[11]). Przykłady takie można by mnożyć, wystarczy tu jednak stwierdzić, że w najstaranniej przepracowanym przez Broniewskiego wierszu, jakim jest *Ballada o placu Teatralnym*, chiazmów doliczyć się można aż dziewięciu.

Retoryczna symetria chiazmu ma do odegrania rolę niezwykłą. Tym razem jest czymś więcej niż tylko odwróconym porządkiem składniowym zdania. Nie ma w nim pułapki, ale nadal tkwi jakaś tajemnica. W inicjalnym chiazmie Mickiewicza symetria styka ze sobą dwa światy istniejące zupełnie inaczej, wszelako są to światy ulokowane w jednym i tym samym miasteczku. Przekroczenie punktu, w którym doszło do spotkania obu kierunków zdania, jest zatem zarówno miejscem spotkania, jak i początkiem rozejścia. Mickiewiczowska Karusia „nie słucha", ponieważ jest i słucha w zupełnie innym świecie, w świecie diametralnie innym – różnym do tego stopnia, że stanowi on dokładne metafizyczne odbicie świata racjonalnego. *Romantyczność* nie pozostawia żadnych wątpliwości, że ten próg należy przekroczyć, aby móc wejść do rzeczywistości bardziej autentycznej niż racjonalizm, do świata „prawd żywych".

U Broniewskiego jest inaczej – zupełnie inaczej. Inicjalny chiazm wyznacza próg, który nie tyle trzeba, ile nie sposób nie przekroczyć. Przed tym samym progiem, przez który polska literatura weszła w romantyzm, Broniewski pisze pożegnalny jerozolimski wiersz na ostatnie spotkanie poetyckie.

Plakat był już wydrukowany i został rozwieszony. Nie ma tu żadnej pułapki, ale cały czas pozostaje tajemnica – retoryczna i gramatologiczna zarazem – ten sam próg, który się przekroczyło. Dwujęzyczny plakat mówił bowiem (w zasadzie nadal mówi) tak samo jak inicjalny i końcowy wers ballady napisanej specjalnie na ogłaszany przezeń „Wieczór poezji (ostatni przed wyjazdem do Polski)" – a może zupełnie inaczej. Być może

[11] W. Broniewski, *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*, „Wiadomości Literackie" 1928, nr 4, s. 1.

wiersz został dopisany do szczególnego plakatu. Być może stylistyczny i retoryczny chiazm z *„Ballad i romansów"* Broniewskiego jest echem gramatologicznego chiazmu z plakatu.

Władysław Panas – przy zupełnie innej okazji – mówił w taki sposób:

> Tekst polski – drukowany pod hebrajskim – toczy się od prawej do lewej. Od końca książki, który jest tu początkiem, do początku, który objawia się jako koniec. Początek lektury: od końca-początku 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.
> […]
> 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[12].

Nie trzeba znać ani rozumieć, żeby można było usłyszeć to, co było nie do usłyszenia, i zobaczyć to, czego już nie ma. W języku polskim, w inicjalnym i w powtórzonym na końcu chiazmie, zupełnie inaczej, niczym w lustrze, odbił się język polskich Żydów – inny (Inny) tylko dlatego, że niemal identyczny. Gwar jerozolimskiej Via Dolorosa był przecież echem nieistniejącej warszawskiej ulicy Miłej. W głosie palestyńskich Żydów słyszał Broniewski echo głosu Żydów polskich. Tylko echo – tylko odbicie, ponieważ samego głosu ani balladowa „dzieweczka", ani nikt inny z „polskich miast i miasteczek" usłyszeć nie był w stanie. Inaczej niż w balladzie Mickiewicza – zupełnie inaczej – ten wiersz nie skończy się optymistycznym morałem. Zamyka go echo pierwszego wersu, nie pomiesza języków, lecz powiela, chiazm odbija się od chiazmu – głuchy jak salwa – tylko echo.

[12] W. Panas, *Zamach pióra*, w: Idem, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Dabar, Lublin 1996, s. 76–77.

Literatura zawadzająca poezji

Swoje wystąpienia publicystyczne Władysław Broniewski podpisywał różnie. A zdarzało się nawet, że nie podpisywał ich w ogóle. Z tego powodu na pewno nie damy rady dzisiaj dotrzeć do kompletu materiałów. W okresie międzywojennym przesądzała o tym w jakimś stopniu konwencja przyjęta w czasopismach, lecz nie tylko – decydował o tym również stosunek autora do napisanego tekstu lub do tematu artykułu. Jednakże tak mogło być tylko do czasu. Po drugiej wojnie światowej sytuacja się zmieniła, bo też zupełnie inną wyznaczono pisarzowi rolę. Publicystyka Broniewskiego bardzo szybko przestała być traktowana jak wypowiedź prywatna i zyskała niemal urzędowy charakter. Nazwisko popularnego poety stało się „własnością społeczną" – opowieść już nie opowiadała, a od publikowanych gęsto w prasie „wypowiedzi o" nikt nie spodziewał się zreferowania tematu, lecz oczekiwał swoistej sygnatury w postaci „oświadczenia w sprawie".

Broniewski na swoją publicystykę patrzył zawsze jak na twórczość drugorzędną i nigdy nie traktował jej na równi z poezją. W grudniu 1939 roku, w jednym z najbardziej dramatycznych okresów w życiu pisał w liście do Marka Żywowa:

> Zależy mi ze względu na polityczną treść tego wiersza, żeby mógł się ukazać […]. Zamieszczenie utworu poetyckiego jest, moim zdaniem, donioślejsze niż artykuł, który zresztą przygotowuję[1].

[1] List Władysława Broniewskiego do Marka Żywowa (5 grudnia 1939 r.) – Fotokopia listu, Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie – dokument nieskatalogowany.

Artykuł nie powstał nigdy, natomiast wiersz [*Syn podbitego narodu*…] po aresztowaniu jego autora przez NKWD trafił do akt i stał się jednym z dowodów nacjonalizmu „rewolucyjnego poety". Po półtora roku spędzonym „w mamrze sowieckim" poeta wyszedł na wolność i w tym samym momencie inkryminowany wiersz trafił na stronicę czasopisma. Zaryzykujmy założenie – chociaż to wyjątkowo karkołomny pomysł – że szczęśliwe zakończenie tego epizodu jest dowodem „donioślejszego" charakteru „utworu poetyckiego". Wiersz wszak ocalał, a zapowiadany artykuł nie powstał i – jak się okazało – nie miał powodu powstawać… Zostawmy jednak poezję, bo tym razem nie o niej mowa, lecz o publicystyce.

Było to pisarstwo niedoniosłe, drugorzędne, czasami – jak napisał kiedyś jego autor – „literatura zawadzająca poezji". Byłoby zatem błędem chcieć zobaczyć w tych utworach coś więcej, niż w nich jest. Artykuły, felietony, reportaże, recenzje, ale również oficjalne przemówienia i wystąpienia miały charakter publikacji doraźnych, których aktualność dawno minęła. Dzisiaj, poza swoim czasem nikogo do niczego nie usiłują już przekonać ani czegokolwiek wyjaśniać. Teksty niedoniosłe, które nie miały ambicji „wznieść się ponad historię legendą", nie powstały po to, aby budzić podziw, lecz wyłącznie w celu opowiedzenia i załatwienia tylko tego, co w konkretnym momencie miały powiedzieć i załatwić. Dlatego warte są lektury, ponieważ absolutnie zależne od czasu, zachowały ludzki wymiar – swój i swojego autora.

***

Na samym początku to jeszcze nie było pisarstwo. Pierwsze swoje publiczne wystąpienia Broniewski zamieścił w „Młodzi Idą!", czasopiśmie wydawanym przez uczniów płockiego Gimnazjum Polskiego, zaangażowanych w działalność Związku Strzeleckiego lub sympatyzujących z nim. W przygotowaniu, powielaniu i kolportażu pisma oprócz Broniewskiego uczstniczyli: Jan Mariański, Feliks Celmer, Stefan Wasilewski, Jan Oberfeld, być może również Zenon Chmielewski. Pod koniec 1914 roku lub na przełomie 1914/1915 roku ukazały się dwa numery – każdy z nich liczył szesnaście stron o formacie 22 na 36 cm. „Młodzi Idą!" miało postać starannego rękopisu odbitego na hektografie. Redaktorzy zamieszczali w nim swoje wiersze oraz swoje artykuły, które rozdzielały wyodrębnione

graficznie cytaty utworów Mieczysława Romanowskiego, Kornela Ujejskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego. Nie wiadomo, jaki był nakład czasopisma oraz jaki miało ono zasięg, nietrudno się jednak domyślić, że zarówno liczba powielonych egzemplarzy, jak i liczba czytelników musiała być niewielka. Wszyscy młodzi autorzy publikowali swoje teksty pod pseudonimami. Broniewski, który pełnił rolę głównego redaktora, zamieścił tutaj siedem swoich wierszy autoryzowanych kryptonimem „Orl." – był to skrót od jego strzeleckiego i legionowego pseudonimu Orlik. Jako Jan Czamara ogłosił również trzy artykuły poświęcone bieżącym sprawom[2]. Tej części twórczości poeta nie traktował jednak poważnie. W krótkim wywiadzie udzielonym w 1934 roku „Kuźni Młodych" oświadczył: „W klasie 5-ej redagowałem pismo pt. »Młodzi Idą«. Umieszczałem w nim również swoje wiersze i artykuły. Nie podpisywałem się nazwiskiem. Wstydziłem się"[3]. W rzeczywistości wstyd odgrywał drugorzędną rolę. Korzystanie z pseudonimów w nielegalnym patriotycznym czasopiśmie na początku I wojny światowej wynikało przede wszystkim z zasad konspiracji. Zresztą zdystansowanie się poety od swojej gimnazjalnej twórczości dotyczyło głównie liryki. Po wielu latach przyznał się do siedmiu „marnych wierszy", wszelako nigdy nie zgodził się ani na ich ponowną publikację, ani na włączenie do któregokolwiek ze zbiorów. Dla publicystyki dorosły Broniewski okazał się jeszcze bardziej surowy – o swoich trzech pierwszych młodzieńczych artykułach redaktor naczelny płockiego pisemka do końca życia nie wspomniał ani razu. Zresztą dziwić się temu trudno, ponieważ – po pierwsze – wartość

[2] W. Broniewski opublikował w powielonym na hektografie czasopiśmie następujące artykuły: H. Dembowski, *Nastroje – poglądy – orientacje*, „Młodzi Idą!" 1914, nr 1; J. Czamara, *Rok miniony*, „Młodzi Idą!" 1914, nr 1; Idem, *Idea polska*, „Młodzi Idą!" 1914 [1914/1915], nr 2. Stanisław Kostanecki – znakomity badacz płockich śladów Broniewskiego – przyjął jako prawdopodobne, że Broniewski mógł być również autorem artykułu pt. *Maurycy Mochnacki*, podpisanego pseudonimem: Piotr Zawrat. Tekst ten, chociaż bliski światopoglądowo opublikowanej w tym samym numerze *Idei polskiej*, wydaje się jednak odmienny stylistycznie od trzech pozostałych artykułów, których autorem był Broniewski. W związku z tym hipotezę o możliwym autorstwie Broniewskiego uznać należy za mało prawdopodobną. Zob. S. Kostanecki, *Władysław Broniewski i Płock*, „Notatki Płockie" 1962, nr 1, s. 6.

[3] *U Władysława Broniewskiego. Rozmawia Krystyna Rajgrodzka* [wywiad], „Kuźnia Młodych" 1934, nr 12, s. 4.

literacka gimnazjalnych wystąpień była znikoma, po drugie – problematyka informacji miała stosunkowo ograniczony zasięg i na pewno nie większy rozmach. Powiedzmy szczerze, gdyby artykuły opublikowane na łamach „Młodzi Idą!" nie wyszły spod pióra przyszłego znakomitego poety, byłyby co najwyżej materiałem interesującym dla kronikarza badającego dzieje płockiego Gimnazjum Polskiego lub historyka zbierającego informacje na temat nastrojów panujących wśród płockiej młodzieży na początku I wojny światowej. Perspektywa biograficzna pozwala dostrzec tu zalążek przyszłej twórczości, przede wszystkim jednak artykuły, w których młody Broniewski formułuje polityczne deklaracje i dokonuje oceny wydarzeń z roku szkolnego 1913/1914, ujawniają początki wyrazistego i dynamicznego światopoglądu poety.

Wbrew wszelkim zawirowaniom, upływowi czasu i ewolucji, w zawartych w publicystyce Broniewskiego opiniach i ocenach można dostrzec zaskakującą konsekwencję. Zasadniczym problemem podjętym w płockich artykułach było społeczne i polityczne zaangażowanie młodzieży na progu I wojny światowej, której koniec przyniósł Polsce niepodległość. Osiem lat później w zachowanym jedynie w notatkach i nigdy nieopublikowanym artykule *O życiu ideowo-politycznym młodzieży akademickiej* zawarta została relacja o wydarzeniach z wileńskiego Zjazdu Młodzieży Akademickiej w grudniu 1921 roku – narratorem tej opowieści był ten sam Broniewski[4]. Dostrzeżenie cynicznej interesowności studentów, pustki ideowej oraz prymitywnego antysemityzmu były odpowiedzią na uparcie stawiane pytania – te same, pomimo upływu ośmiu lat i ogromnego bagażu doświadczenia. Co więcej, sprawa „ideowości młodzieży" była jednym z tematów podjętych w przywołanym już wywiadzie dla „Kuźni Młodych". Szczególnie drastycznie sprawy te powróciły we wstępie do broszury Juliena Bendy *Antysemita z przekonania* wydanej zaraz po drugiej wojnie światowej.

Kolejnym przypadkiem publicystyki, która nigdy nie ukazała się drukiem, był reportaż zatytułowany *Półbaon szturmowy*. Napisał go Broniewski na przełomie lat 1918–1919 w trakcie swojej służby wojskowej podczas polsko-ukraińskiej wojny granicznej.

[4] [*O życiu ideowo-politycznym młodzieży akademickiej*], w: W. Broniewski, *Publicystyka*, oprac. M. Tramer, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 37–44.

> Gdyby to wojna tak wyglądała, jak się pisze w felietonach, to byłoby bardzo dobrze; niestety, o rzeczach nieprzyjemnych tutaj się nie pisze, np. o tym nieszczęśliwym ataku baonu kieleckiego na Uhrynów, w którym stracono 6 KM[5].

Okresu służby wojskowej w czasie konfliktu polsko-ukraińskiego Broniewski nie umiał potraktować jednoznacznie. W zapiskach zamieszczonych w dzienniku notował między innymi:

> Na wsiach Rusini: dotychczas nie zdarzyło mi się spotkać chłopa-Polaka za Bugiem. Z tego też powodu zadaję sobie pytanie: po cośmy tu przyszli? […] Znaczy się, że zajmujemy ten kraj przemocą, czyli odgrywamy rolę okupantów. W takich warunkach człowiek trochę zwierzęceje: codzienne rekwizycje bardzo demoralizują żołnierzy[6].

Trudno się zatem dziwić, że „republikański żołnierz" – bo tak autor *Pamiętnika* określał wówczas swój światopogląd – nie zdecydował się na upublicznienie reportażu, który niezbyt szczerze opowiadałby o mało chwalebnym epizodzie wojennym.

Zupełnie inaczej wygląda działalność krytycznoliteracka Broniewskiego. Pierwszy artykuł poświęcony literaturze (lub jeden z pierwszych) nie został, podobnie jak relacja z wileńskiego zjazdu, opublikowany. Zachowany w rękopiśmiennych notatkach szkic powstał najprawdopodobniej w roku 1924, a dotyczył dosyć ogólnie zarysowanego problemu braku zrozumienia oraz wynikającego stąd braku zainteresowania wydawców poezją awangardową i zaangażowaną społecznie. Być może miał z tych notatek powstać polemiczny artykuł, którym Broniewski włączyłby się do dyskusji na temat kształtu poezji proletariackiej, jaka toczyła się w pierwszej połowie 1924 roku na łamach „Nowej Kultury".

Pod koniec 1923 roku redaktorzy wychodzącej pod patronatem Komunistycznej Partii Robotniczej Polski „Nowej Kultury" zgodzili się udostępnić swój dwutygodnik (później tygodnik) poetom z kręgu „Nowej Sztuki":

---

[5] W. Broniewski, *Pamiętnik*, oprac. z rękopisu, wstęp i komentarz M. Tramer, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 91.

[6] Ibidem, s. 74.

Mieczysławowi Braunowi, Anatolowi Sternowi, Aleksandrowi Watowi i Brunonowi Jasieńskiemu. W ramach przyjętego porozumienia luźno związany z tym środowiskiem Broniewski został mianowany sekretarzem redakcji „Nowej Kultury". Pomimo że czasopismo miało charakter społeczno-kulturalny, jego modelowym adresatem miał być wówczas przeciętnie wykształcony robotnik, a więc odbiorca stosunkowo słabo zorientowany w zawiłościach nowych rozwiązań estetycznych. Jednym z zasadniczych celów czasopisma było „przewartościowanie" kultury z „proletariackiego punktu widzenia", jednak nie tyle w oparciu o literackie eksperymenty, ile przez wykształcenie nowego czytelnika i nowego twórcy, którzy w niedalekiej przyszłości będą potrafili sformułować i zechcą zrealizować właściwe dla swojego statusu „zamówienie społeczne". Redaktorzy bardzo poważnie traktowali utylitarny charakter czasopisma – wielokrotnie reagowali na zgłaszane przez czytelników postulaty lub cierpliwie odpowiadali na przesłane do redakcji pytania.

Dosyć szybko okazało się zatem, że nowatorskie, często ekscentryczne propozycje dopuszczonych do kooperacji poetów zbyt daleko odbiegają od profilu czasopisma. W połowie marca 1924 roku redakcja „Nowej Kultury" ogłosiła informację o negatywnym wyniku eksperymentu i zakończeniu współpracy:

> Niestety, bardzo rychło ujawniło się, że utwory te są dla naszych czytelników niezrozumiałe artystycznie. Nie dlatego, aby były za mądre, jeno po prostu dlatego, że są ideowo obce ruchowi robotniczemu[7].

Niepowodzenie poetyckiego eksperymentu sprowokowało krótką dyskusję. Niestety, nie dowiemy się nigdy tego, czy Broniewski chciał lub mógł zabrać w niej głos. Zamieszczenie artykułu, zwłaszcza takiego, który miał bronić prawa do przełamywania estetycznych i światopoglądowych stereotypów, nie było wcale łatwym działaniem, ponieważ wymagało akceptacji głównych redaktorów czuwających nad zgodnością zgłaszanych do publikacji tekstów z linią ideową czasopisma. Pomimo głębokiego rozczarowania „kamarylą tabetycznych marksowiczów z pseudo-»Nowej

[7] B.K. [J. Hempel], *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura" 1924, nr 11 (15 marca), s. 257.

Kultury«"[8], nieraz dosadnie artykułowanego w prywatnej korespondencji Broniewskiego z Braunem i Wandurskim, poeta wytrwał w roli sekretarza redakcji pół roku. Zresztą w drugiej połowie roku czasopismo przestało się ukazywać.

Od stycznia do maja 1924 roku Broniewski opublikował na łamach „Nowej Kultury" szesnaście recenzji i jeden popularyzatorski szkic na temat kina. Była to jednak działalność bardziej dydaktyczna niż krytyczna. Kilkanaście zupełnie niepolemicznych prezentacji adresowanych było do słabo wykształconego czytelnika i nieraz musiały być wyposażone w przypisy cierpliwie wyjaśniające, kim był Michał Anioł lub co znaczy słowo „pornografia". Prócz działalności krytycznej Broniewski przetłumaczył dla „Nowej Kultury" kilka fragmentów opowiadań Ilii Erenburga i dwa wiersze Majakowskiego. Wszystko to zostało opublikowane anonimowo lub opatrzone dyskretnym kryptonimem „b.". Jedynym tekstem, który został wówczas podpisany pełnym imieniem i nazwiskiem, był wydrukowany w styczniu 1924 roku przekład wiersza Włodzimierza Majakowskiego *Poeta-robotnik* – ten Broniewski wielokrotnie wskazywał później jako swój oficjalny debiut literacki.

Na początku 1925 roku Broniewski został sekretarzem redakcji „Wiadomości Literackich" – najpopularniejszego i najbardziej opiniotwórczego międzywojennego tygodnika. Tę funkcję sprawował nieprzerwanie przez następnych dziesięć lat. Był to moment szczególnie ważny. Mieczysław Grydzewski nie ograniczył się wyłącznie do zatrudnienia Broniewskiego. Kilka tygodni wcześniej redaktor naczelny „Wiadomości Literackich" ogłosił poetycki debiut i opublikował cztery wiersze: *Śmierć*, *Cienie*, *Koncert* i *Perun*[9]. Mniej więcej w tym samym czasie w październikowo-grudniowym numerze „Skamandra" – również prowadzonym przez Grydzewskiego – wydrukowane zostały wiersze *Młodość* oraz *Wiatraki*[10]. Następny numer „Skamandra" zawierał kolejne liryki: *Spowiedź* i *Soldat*

[8] List Witolda Wandurskiego do Władysława Broniewskiego (15 stycznia 1926), w: *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939*, t. 1, oprac. F. Lichodziejewska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 230.

[9] *Dwa debiuty poetyckie* [dotyczy W. Broniewskiego i J. Lieberta], „Wiadomości Literackie" 1924, nr 50, s. 4.

[10] „Skamander" 1924, nr 34/36 (październik–grudzień), s. 248–250.

inconnu[11]. Co więcej – w połowie lutego ukazał się pierwszy starannie przygotowany tomik poetycki Broniewskiego *Wiatraki*. Udany debiut w dwóch najbardziej prestiżowych czasopismach literackich, chociaż był wobec rówieśników mocno spóźniony, bardzo szybko spowodował, że Broniewski stał się postacią rozpoznawalną w środowisku.

Na przełomie stycznia i lutego 1925 roku ukazała się pierwsza recenzja napisana przez Broniewskiego dla „Wiadomości Literackich". Była to surowa ocena pamiętnika Cezarego Jellenty z czasów I wojny światowej. Broniewski z dużym szacunkiem wypowiadał się na temat słynnego krytyka literackiego, podkreślając, że jest „wybitnym stylistą i znawcą literatury", lecz zarazem bezlitośnie piętnując „kawiarniany" charakter podejmowanych w książce sporów, a także całkowitą bezradność i brak orientacji jej autora wobec zasadniczych historycznych przełomów. Naiwność polityczna Jellenty była tą samą naiwnością, którą dekadę wcześniej kontestował kilkunastoletni redaktor płockiego pisemka, a nawet tą samą, której doświadczył późniejszy legionista i więzień Szczypiorna – jednak język tej wypowiedzi był już zupełnie inny.

Do końca 1925 roku w „Wiadomościach Literackich" ukazało się jeszcze dziesięć recenzji. Co prawda dla „Nowej Kultury" w krótszym czasie napisał Broniewski więcej tekstów, ale to wyłącznie sucha statystyka. Świeżo upieczonemu poecie zdecydowanie bardziej odpowiadał otwarty charakter tygodnika, który od początku swojego istnienia głosił, że:

> Nie reprezentuje żadnej szkoły estetycznej. Nie walczy o tę czy inną doktrynę. Nie broni i nie chce żadnych dogmatów krępujących swobodę twórczości. Dlatego proklamuje hasła dla każdego sposobu i każdego objawu uczciwej pracy w imię sztuki[12].

Programowo „popularny" i nieelitarny charakter tygodnika pozwalał zwracać się do nieco lepiej zorientowanego estetycznie czytelnika, co uwolniło recenzenta od dydaktycznego rygoru, jaki narzucała swoim publicystom „Nowa Kultura". Bez większego ryzyka można nawet przyjąć dosyć paradoksalny wniosek, że w otwartych światopoglądowo „Wiado-

[11] „Skamander" 1925, nr 37 (styczeń), s. 40–42.

[12] [M. Grydzewski], *Od redakcji*, „Wiadomości Literackie" 1924, nr 1, s. 1.

mościach Literackich" Broniewski miał większą swobodę formułowania swoich wyrazistych lewicowych poglądów.

Kilka pierwszych lektur ocenionych przez Broniewskiego w najpopularniejszym tygodniku literackim międzywojnia było przypadkowe. Jednak już po trzech miesiącach recenzent zaczął staranniej wybierać tytuły do omówienia. Interesowała go przede wszystkim poezja. Trzy recenzje poświęcił poetom związanym z „Czartakiem". Wypowiadał się o nich ze szczerą sympatią, lecz bez zachwytu. Dla krytyka literackiego, a zarazem poety zaangażowanego społecznie, twórczość „dezerterów życia" była trudna do zaakceptowania głównie z powodu programowego braku zainteresowania tym „wszystkim, co w życiu boli, gniewa, męczy, raduje"[13]. „Stwarzanie światów" miało wymiar wyłącznie metaforyczny – poetycko urokliwy, a zarazem nieznośnie lekceważący rzeczywistość. Więcej zrozumienia znalazł Broniewski dla Brunona Jasieńskiego, Juliana Przybosia, Adama Ważyka, Stanisława Młodożeńca, Jana Brzękowskiego, Stanisława Ryszarda Standego i Juliana Tuwima, a więc poetów przyjmujących zdecydowanie mniej zachowawczą postawę niż wadowiccy artyści. Omawiając epikę, Broniewski sięgnął przede wszystkim po książki swoich literackich nauczycieli. Wśród wybranych do omówienia powieści znalazły się *Pokolenie Marka Świdy* Andrzeja Struga oraz niezwykły przypadek sześciu równoczesnych przekładów *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego na język rosyjski.

W 1926 roku ukazało się kolejnych siedem recenzji i jeden obszerny szkic *O twórczości Sergiusza Jesienina. Po zgonie poety*[14]. Wandurski, wówczas jeszcze serdeczny przyjaciel Broniewskiego, wcale nieskory do komplementów, ocenił ów szkic entuzjastycznie: „Artykuł twój o Jesieninie jest bardzo piękny. W ogóle piszesz coraz »fajniej«, serdecznie ci winszuję"[15]. Opinia przyjaciela była całkowicie uzasadniona. Poświęcona Jesieninowi opowieść o tym, „jak spalają się serca poetów", jest najlepszym publicystycznym wystąpieniem autora *Wiatraków*. No i w rzeczy samej – Broniewski stawał się coraz sprawniejszym i pewniejszym swoich

[13] W. Broniewski, *O grupie „Czartaka"*, „Wiadomości Literackie" 1925, nr 10, s. 3.

[14] Idem, *O twórczości Sergiusza Jesienina. Po zgonie poety*, „Wiadomości Literackie" 1926, nr 3, s. 3.

[15] List Witolda Wandurskiego do Władysława Broniewskiego (15 stycznia 1926), w: *Od bliskich i dalekich*…, t. 1, s. 230.

poglądów krytykiem, z coraz większą swobodą i wyrazistą retoryczną swadą zabierającym się za kolejne książki. Na początku 1928 roku energicznie odpowiadał na artykuł Pawła Hulki-Laskowskiego *Poezja szlachetnego nieporozumienia*, który zapoczątkował na łamach „Wiadomości Literackich" dyskusję o poezji proletariackiej. W polemicznym artykule nie wypowiadał się debiutant, lecz współautor komunistycznego biuletynu poetyckiego *Trzy salwy* i autor świeżo wydanych *Dymów nad miastem*, a zarazem pewny swoich kompetencji i poglądów krytyk literacki. Nie lekceważył adwersarza, lecz obnażał lekceważenie. Broniewskiego zirytowały przede wszystkim pryncypialny ton przyjęty przez znakomitego skądinąd tłumacza *Przygód dobrego wojaka Szwejka* oraz jego pobłażliwy stosunek do kultury robotników i brak merytorycznego przygotowania do dyskusji[16].

Broniewski „pisał coraz »fajniej«" i można by się spodziewać, że będzie tak pisał dalej. Pod koniec lat dwudziestych publicystyczne i krytycznoliterackie zainteresowania Broniewskiego zaczęły wyraźnie słabnąć. Do roku 1931 opublikował zaledwie cztery recenzje i jeden szkic o *Literaturze w Rosji Sowieckiej*. Podpowiedź, dlaczego tak się stało, można znaleźć w jednej z recenzji (a nawet w trzech), w których Broniewski kontestował nadmierne gadulstwo poetów Czartaka, a szczególnie zbędne „teoretyzowanie" Edwarda Kozikowskiego. Pisał wtedy:

> Utwór poetycki powinien sam siebie obronić przed wszelkimi możliwymi zarzutami i – co ważniejsze – sam sobie zdobyć miejsce w sercu czytelnika, wszelkie zaś wstępy, komentarze, „rozmowy" są tylko czczą gadaniną, lub, w najlepszym razie, literaturą zawadzającą poezji[17].

Opublikowane w 1927 roku dojrzałe poetycko *Dymy nad miastem* świadczą o tym, że Broniewski dopracował się własnego języka. Wydane kolektywnie *Trzy salwy*, w których „Broniewski wykazał niewątpliwie najwięcej siły lirycznej"[18], oraz publikacje pojedynczych wierszy w czasopismach umocniły jego pozycję w środowisku literackim. Broniewski

[16] W. Broniewski, *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*, „Wiadomości Literackie" 1928, nr 4, s. 1.

[17] Idem, *Poezje Kozikowskiego*, „Wiadomości Literackie" 1925, nr 17, s. 4.

[18] A. Stawar, *Poezje Broniewskiego*, „Dźwignia" 1927, nr 4 (lipiec), s. 35.

stał się pełnoprawnym poetą, a im bardziej nim był, tym bardziej jego krytycznoliteracka publicystyka stawała się „literaturą zawadzającą poezji". Z chwilą opublikowania w lipcu 1931 roku recenzji powieści Borysa Pilniaka *Wołga wpada do Morza Kaspijskiego* przedwojenna działalność krytycznoliteracka autora *Troski i pieśni* została ostatecznie zakończona.

W 1934 roku Broniewski jeszcze napisał i opublikował w „Wiadomościach Literackich" dwuczęściowy reportaż z odbytej podróży po ZSRR. Dwa lata później w tym samym tygodniku ukazało się sygnowane przez niego sprawozdanie z Kongresu w obronie kultury, który odbył się we Lwowie 16–17 maja 1936 roku. Nie licząc krótkiej notki napisanej po śmierci Zbigniewa Uniłowskiego, były to ostatnie przedwojenne wystąpienia Broniewskiego w roli publicysty.

Poza „Wiadomościami Literackimi" Broniewski w zasadzie nie zajmował się publicystyką. Wyjątkiem był cykl pięciu felietonów zamieszczonych w ukazującym się w Krakowie jesienią 1930 roku podczas tak zwanych wyborów brzeskich antysanacyjnym „Przeglądzie Społecznym"[19]. W półlegalnym, nękanym częstymi konfiskatami czasopiśmie anonimowość publikacji była koniecznością. Polityczne felietony firmował nikomu nieznany Gwóźdź. Jednak pseudonim nie był przypadkowy. Broniewski oddał głos wykreowanej przez siebie postaci starego, zgryźliwego leguna – sierżanta Gwoździa, bohatera satyrycznych monologów napisanych jeszcze w 1921 roku specjalnie dla Teatru Polowego 1. Dywizji Piechoty Legionów[20]. Była to postać wzorowana na słynnym bohaterze *Opowiadań kaprala Szczapy* Karola Lilienfelda-Krzewskiego. Ktokolwiek by się wsłuchał w język dwóch pierwszych felietonów Gwoździa, usłyszałby charakterystyczną gwarę legionową i być może dostrzegłby w niej piłsudczyka rozczarowanego rozwojem sytuacji politycznej. Czasy były jednak wyjątkowo niechętne wszelkim niuansom i mało kto chciał czegokolwiek słuchać.

Jeszcze podczas pracy w „Wiadomościach Literackich" Broniewski wszedł do zespołów redakcyjnych „Dźwigni", „Miesięcznika Literackiego" i „Przeglądu Społecznego". Później współpracował lub czynnie

[19] *Podsłuchana rozmowa*, „Przegląd Społeczny" 1930, nr 9, s. 3; *Gorzkie żale PPS-u*, „Przegląd Społeczny" 1930, nr 11, s. 3; *Rozmowa na czasie*, „Przegląd Społeczny" 1930, nr 13, s. 3; *Bigos wyborczy*, „Przegląd Społeczny" 1930, nr 15, s. 3; *SOCJAL-SZMATA*, „Przegląd Społeczny" 1930, nr 19, s. 3.

[20] Zob. W. Broniewski, *Pamiętnik*…, s. 363–371.

sympatyzował między innymi z wileńskim „Słowem", „Dziennikiem Popularnym" czy „Czarno na Białem". Drukował wiersze, a chociaż robił to często, jednak bardzo starannie wybierał miejsce ich publikacji.

Podobnie działo się podczas drugiej wojny światowej, wszelako wówczas poeta mógł w dużo mniejszym stopniu decydować o miejscu publikacji swoich wierszy. Przebywając w zajętym przez ZSRR Lwowie, bezsilnie zabiegał o wydrukowanie któregokolwiek z jego nowych wierszy. To wtedy zwrócił się do Żywowa z prośbą o pomoc w zamieszczeniu „utworu poetyckiego […] donioślejszego niż artykuł".

Po aresztowaniu w styczniu 1940 roku przez NKWD o jakichkolwiek publikacjach w ogóle nie było mowy. Sytuacja zmieniła się po ataku Niemiec na ZSRR w czerwcu 1941 roku. Po wyjściu z więzienia poeta napisał do swojej dwunastoletniej córki:

> 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?[21]

Trzy inkryminowane dotąd wiersze: *Bagnet na broń*, *Żołnierz polski* i [*Syn podbitego narodu…*] w lipcu 1941 roku zostały opublikowane w „Nowych Widnokręgach". Do końca 1942 roku Broniewski był żołnierzem w armii gen. Władysława Andersa, jednak na początku roku 1943 został bezterminowo urlopowany z wojska i trafił do redakcji wydawanego w Jerozolimie czasopisma „W Drodze". Kierujący periodykiem Wiktor Weintraub tak wspominał ten moment:

> […] pociągała go atmosfera życia wojskowego. Ale coś tam wyszło niedobrze. Przy ewakuacji z Rosji protestował przeciwko dyskryminacjom przeciwko Żydom wśród ludności cywilnej. Doszło na tym tle do scysji, awantur. Kot, kiedy się o tym dowiedział, postanowił wyreklamować go do mającego wychodzić w Jerozolimie pod moją redakcją dwutygodnika „W Drodze"[22].

[21] *Korespondencja Broniewskiego z córką: 1941–1945*, oprac. F. Lichodziejewska, „Pamiętnik Literacki" 1994, z. 3, s. 150.

[22] W. Weintraub, *O Broniewskim na emigracji*, w: W. Broniewski, *Wiersze*. Instytut Literacki, Paryż 1962, s. 12.

W jerozolimskiej redakcji Broniewski pracował przez trzy kolejne lata, aż do momentu podjęcia decyzji o powrocie do kraju jesienią 1945 roku. Jak wspominał Weintraub: „[…] zupełnie nie wtrącał mi się do pracy redakcyjnej”[23]. Od gatunków publicystycznych Broniewski nadal trzymał się z daleka na rzecz „donioślejszych” wierszy, które zyskiwały, tak jak i ich autor, coraz większą popularność. Zaangażowana i wyrazista retorycznie liryka znakomicie odpowiadała na „zapotrzebowanie społeczne” czytelników podczas wojny. Zresztą owa publicystyczna „doniosłość” miewała również bardziej praktyczny wymiar. Jerzy Giedroyc wspominał:

> W latach 1944–1945 mieliśmy duże problemy z cenzurą angielską, która tępiła wszystkie aluzje dotyczące Związku Sowieckiego, Katynia czy Teheranu. Zamiast artykułów wstępnych drukowaliśmy więc niezwykle popularne wiersze Broniewskiego[24].

Pod koniec 1945 roku po dramatycznej drugowojennej tułaczce Broniewski wrócił do Polski. Środowisko emigracyjne zareagowało na tę decyzję oburzeniem, władze krajowe natomiast witały go entuzjastycznie. W pierwszym udzielonym zaraz po powrocie wywiadzie poeta deklarował: „Przyjechałem tu do roboty w tym przeświadczeniu, że tak jak każda łopata tak i moje pióro może służyć naszemu wspólnemu celowi – odbudowie”[25]. Życzenie poety zostało spełnione dosłownie, gdyż niemal natychmiast włączono go do Wydziału Propagandy działającego w ramach Biura Odbudowy Stolicy. Niespełna rok później 22 lipca ukazał się firmowany przez BOS album z reportażem poświęconym odbudowie mostu im. księcia Józefa Poniatowskiego. W tym samym momencie i na tę samą okazję Broniewski napisał jeszcze patetyczny wiersz *Most Poniatowskiego*.

Jednakże obok plakatowego zapału pojawiło się również zdecydowanie bardziej autentyczne przerażenie. Broniewski był poetą, który

---

[23] Ibidem, s. 13.

[24] J. Giedroyc, *Bardzo go lubiłem*, w: *„Ja jestem kamień”. Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*, wyb. i oprac. M. Pryzwan, Wydawnictwo „Domena”, Warszawa 2002, s. 113.

[25] *Mój powrót – to nie wycieczka w krainę rozczarowań i oczarowań. Władysław Broniewski o sobie* [wywiad przeprowadził S. Jaśkiewicz], „Kurier Popularny” 1945, nr 35, s. 2.

z największym natężeniem nasłuchiwał w Jerozolimie wszelkich wieści o Zagładzie polskich Żydów, dramatycznie przeżywał informacje o powstaniu w getcie, równie głęboko przeżywał brak reakcji polityków na przemycane z okupowanej Europy informacje o nazistowskich zbrodniach, był pierwszym polskim (a bodajże nawet pierwszym na świecie) poetą, który w połowie 1943 roku wiedział i pisał o komorach gazowych Oświęcimia i Dachau. „Zdawałoby się, że przerastająca w swej grozie wyobraźnię wielomilionowa zbrodnia niemiecka powinna pohamować każdego, w kim nie wygasły resztki ludzkich uczuć" – napisał kilka miesięcy po powrocie do kraju. Temu poecie nieugaszony w powojennej Polsce antysemityzm wydawał się nie do pomyślenia. Tej sprawie poświęcił dwa artykuły. Pierwszy najpierw ukazał się w „Kuźnicy" (niespełna miesiąc przed pogromem kieleckim), a następnie posłużył za wstęp do broszury Juliena Bendy *Antysemita z przekonania*[26]. Drugim był napisany we wrześniu 1947 roku *List z Tatr* – był to krótki reportaż o wyprawie w góry, który został „uzupełniony" wtrąceniami o zabójstwie serdecznego przyjaciela Józefa Oppenheima, o zamordowaniu Dawida Grassgrüna, ostatniego z ocalałych nowotarskich Żydów, oraz o kilkukrotnych zbrojnych napadach na żydowskie sierocińce w Rabce i w Zakopanem[27]. Informacje zostały podane lakonicznie, jednak były na tyle precyzyjne, że na pewno nie pochodziły z drugiej ręki. Tę znajomość faktów i niepublicystyczny charakter przeżyć potwierdza prywatna korespondencja Broniewskiego do pozostałych w Jerozolimie i Tel Awiwie przyjaciół[28], a także listy pisane do Marii Zarębińskiej, przebywającej na leczeniu w Szwajcarii drugiej żony poety, byłej więźniarki obozu oświęcimskiego i Ravensbrück[29].

[26] W. Broniewski, *Julien Benda: Antysemita z przekonania*, „Kuźnica" 1946, nr 22, s. 10. Przedruk w: J. Benda, *Antysemita z przekonania*, przekł. anonimowy, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka", Łódź 1946, s. 3–9.

[27] W. Broniewski, *List z Tatr*, „Głos Robotniczy" 1947, nr 253, s. 4. Na temat tamtych wydarzeń zob. K. Panz, *„Dlaczego oni, którzy tyle przecierpieli i przetrzymali, musieli zginąć". Żydowskie ofiary zbrojnej przemocy na Podhalu w latach 1945–1947*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały" 2015, nr 11.

[28] Zob. Listy Władysława Broniewskiego do Pauliny (Poli) Apenszlak i innych, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 678, k. 8.

[29] List W. Broniewskiego do M. Zarębińskiej z 3 września 1946 r., Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie.

Dosyć szybko powojenna publicystyka Broniewskiego przybrała jednak wyłącznie oficjalny charakter, do tego bezwzględnie nieanonimowy. W kilku przypadkach: Edwarda Szymańskiego, Izabeli Gelbard (Czajki-Stachowicz) lub Antoniego Kasprowicza nieanonimowość miała być formą literackiej rekomendacji, jakiej udzielał nieco mniej znanym twórcom jeden z najpopularniejszych wówczas poetów. Jednakże po hucznych obchodach dwudziestopięciolecia twórczości Broniewskiego wszelkie zamieszczane w prasie publikacje przestały być jakimkolwiek komentarzem, wyrażeniem opinii, rekomendacją czy też zajęciem stanowiska wobec bieżących (rzadziej: historycznych) wydarzeń, a stały się swoistym zdepersonalizowanym rytuałem „udzielania" nazwiska. Ówczesna prasa regularnie ogłaszała zbiorowe „oświadczenia w sprawie": kongresu zjednoczeniowego PPR i PPS, wojny domowej w Grecji, apelu pokoju, repatriacji Polaków z Francji… itp. Do tego samego rytuału należały również formułowane w liczbie pojedynczej niezliczone i schematyczne „listy do", „pozdrowienia dla czytelników" oraz „wypowiedzi pisarza do": młodzieży, harcerzy, żołnierzy, górników, lub „wypowiedzi o": Warszawie i stolicy, Nowej Hucie, o żołnierskich tradycjach, o tym, dlaczego głosowałem… itp. Do tego dodać można jeszcze niezliczone wywiady z poetą: „wielkim", „rewolucyjnym", „proletariackim", „wybitnym", „znakomitym". Duża część z nich nie powstała nawet na podstawie przeprowadzonej z poetą rozmowy, lecz była opracowywana w oparciu o dostarczone do redakcji informacje.

Pomimo iż wypowiedzi te na pewno w jakimś stopniu – być może niekiedy nawet w dużym – odpowiadały poglądom poety, niemniej sposób ich prezentacji wydaje się najodleglejszy od tego, który można by uznać za prywatny czy nawet nieoficjalny. Świadczyć może o tym przebieg szeroko i głośno relacjonowanych przez radio i prasę wydarzeń związanych z jubileuszem pracy twórczej Broniewskiego. Urządzono go poecie nie w pierwszych miesiącach roku 1950, które odpowiadałyby momentowi publikacji debiutanckich *Wiatraków*, lecz we wrześniu, co miało odpowiadać dwudziestej piątej rocznicy ukazania się kolektywnych *Trzech salw*. Taki pomysł sam w sobie nie był kontrowersyjny, ponieważ krytykom zdarzało się uznawać „biuletyn poetycki" za „drugi debiut" Broniewskiego. Jednakże przywołanie w 1950 roku współtworzących kolektyw *Trzech salw* Witolda Wandurskiego i Stanisława Ryszarda Standego, którzy zostali

zamordowani w czasie stalinowskich czystek, było absolutnie niecenzuralne. Na wszelki wypadek podczas hucznych obchodów nie wymieniano więc kontrowersyjnego tytułu.

Poeta wierny cały czas idei „zamówienia społecznego" dosyć chętnie uczestniczył w spotkaniach z czytelnikami, które nazywał „objazdem duszpasterskim". Równie chętnie przyjmował wyrazy podziwu. Z tego powodu „cierpliwie" znosił coraz bardziej męczącą sytuację i starał się sprostać „przemysłowemu" zapotrzebowaniu na liczne „oświadczenia", „sprawozdania", „przemówienia" lub „wystąpienia". Wszystko to jednak do czasu, bo wszystko, to przecież za dużo… Zwłaszcza dla poety.

W zakończeniu reportażu *ZSRR w oczach poety* z września 1960 roku Broniewski napisał: „Ten mój obowiązek sprawozdawczy raczej mi ciąży. Chciałoby się napisać szerzej, inaczej… Wierszem?"[30]. Podsumowana w ten sposób opowieść dotyczyła pobytu delegacji Związku Pisarzy Polskich w Rosji i Gruzji. Broniewski wrócił z podróży bardzo zmęczony, lecz zadowolony. Z sympatią pisał o spotkaniach z rosyjskimi i gruzińskimi poetami, z zachwytem opowiadał o gruzińskich górach. Tekst reportażu nie był zbyt długi – niespełna pięć stron znormalizowanego maszynopisu, które po rozbiciu na kolumny zmieściły się na jednej stronie czasopisma Bez względu na tekstologiczne obliczenia trudno byłoby jednak uwierzyć, że użyte przez poetę sformułowanie „napisać szerzej" miałoby dotyczyć większej liczby zapisanych kartek. „Szerzej" oznaczało wyłącznie „napisać wierszem".

Niemal w tym samym czasie poeta na prośbę Bolesława Bolsanowskiego i Wojciecha Lucasa napisał sprawozdanie ze swoich licznych spotkań z czytelnikami. Artykuł ten – jeżeli można go tak w ogóle nazwać – był co najmniej szczególny. Broniewski spełnił prośbę redaktorów, jednak wykorzystał w swoim niewielkim tekście obszerny cytat z reportażu Stefana Kozickiego, który był skrupulatnym sprawozdaniem z serii wieczorów poetyckich autora *Komuny Paryskiej*. Całą wypowiedź Broniewski podsumował: „Kozicki prawdę napisał. A mnie wyręczył w ciężkiej pracy pisania prozą"[31].

[30] W. Broniewski, *ZSRR w oczach poety*, „Kraj Rad" 1960, nr 37, s. 27.

[31] Idem, *Z poezją po Polsce*, w: *Pisarze i czytelnicy*, oprac. B. Bołsanowski, W. Lucas, Wydawnictwo Związkowe CRZZ, Warszawa 1961, s. 12.

Można w tym retorycznym chwycie dostrzec kpinę i poetycką dezynwolturę – będzie to prawdopodobne. Można również zauważyć w tym geście najzwyklejszy w świecie wykręt człowieka zmęczonego chorobami i wiekiem – pewnie tak też było. Jednak na pewno było tu jeszcze coś więcej („więcej") – bo jeśli zdarzyła się jakaś nonszalancja, to miała charakter wyłącznie prozaicznie- lub prozatorsko-publicystyczny. Bilans poetyckiej buchalterii nie został zamknięty, ponieważ zasady rachowania podpowiedziano dużo wcześniej, na początku niemal, kiedy świeżo upieczony poeta i recenzent Emila Zegadłowicza diagnozował poetyckie rozgadanie *Kantyczki rosistej* jako „chorobę nadmiaru, który jest brakiem" – wówczas gdy narzekał na „literaturę przeszkadzającą poezji".

Doczekać się bezimienności
Broniewski chórem lub na głosy

> […] można być „głosem" („pisaniem")
> tylko wspólnie [*en commun*].
> J-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*

17 października 2005 roku w Galerii Raster odbyła się dyskusja poświęcona postaci i twórczości Władysława Broniewskiego. Rozmowa poprzedzała duży projekt – „wieloczęściowe wydarzenie artystyczne, w którym udział wzięło kilkudziesięciu muzyków, artystów, intelektualistów i literatów"[1]. Wydarzenie miała tworzyć wystawa, w trakcie której zaprezentowano prace: Zbigniewa Libery, Przemysława Kwieka, Oskara Dawickiego, Rafała Bujnowskiego, Wilhelma Sasnala, Michała Budnego i Zbigniewa Rogalskiego. Zaplanowano również płytę zmontowaną z aranżacji wierszy Broniewskiego opracowanych przez kilkanaście zespołów związanych ze sceną niezależną. Wśród nich znaleźli się między innymi: Pidżama Porno, Świetliki, Siostry Wrońskie, „Helsinki", Muniek Staszczyk, Andy czy Brudne Mięso. Album otwierało archiwalne nagranie melorecytacji *Bezrobotnego* w wykonaniu samego Broniewskiego. Pomysłodawcy podkreślali zresztą zasadniczą i szczególną rolę autorskiej deklamacji dla muzycznej części projektu:

> Pomysł stworzenia współczesnych aranżacji tekstów Broniewskiego przyszedł nam do głowy, kiedy usłyszeliśmy archiwalne nagranie poety śpiewa-

[1] http://raster.art.pl/galeria/wystawy/broniewski/index.html [dostęp: 3.10.2019] – Wszystkie cytaty dotyczące wystawy pochodzą z tego źródła.

> jącego fragment swego własnego utworu *Bezrobotny*, który stał się przed wojną popularną piosenką więzienną.

Przygotowano także „Silver Box Edition", czyli pakiet, który oprócz płyty zawierał: pocztówkę, przypinkę, folder, koszulkę oraz niewielką (100 ml) płaską butelkę wódki – wszystko zaopatrzone w nazwisko i portret Broniewskiego. I była jeszcze prezentacja niedokończonego filmu córki poety Joanny Broniewskiej-Kozickiej (Anki) *Brzegiem Wisły*. Obraz ten docelowo miał być „poematem filmowym" przygotowanym przez nią wspólnie z ojcem, jednakże pracę nad nim przerwała jej tragiczna śmierć.

Płyta nieco się spóźniła i pojawiła się w obiegu dopiero pod koniec marca 2006 roku. Całe wydarzenie zaplanowane zostało od soboty 5 listopada do soboty 10 grudnia 2005 roku – chociaż uwzględniając konferencję prasową i „całonocne party z muzyką" oraz poprzedzającą dyskusję, wszystko wydłużyłoby się o kilka dni.

Jeżeli podaję szczegółowe daty, to robię to niejako na marginesie, być może trochę z powodu literaturoznawczej lub jakiejkolwiek innej skrupulatności, lecz przede wszystkim, aby podkreślić niejubileuszowy i nieokolicznościowy charakter całego wydarzenia. Co prawda Broniewski mógłby obchodzić w 2005 roku osiemdziesięciolecie swojego debiutu książkowego – można nawet było również obejść taki sam jubileusz premiery biuletynu poetyckiego *Trzy salwy*, niemniej autorzy i uczestnicy projektu w żadnym miejscu i w żadnej ze swoich wypowiedzi nie wskazują na rocznicowy charakter przedsięwzięcia. Tytułowy Broniewski „odlany z brązu, lecz pijany, potężny i bezradny" miał być „punktem wyjścia do rozważań na temat relacji między sztuką i państwem, niezależnością i władzą". Jednocześnie autorzy projektu podkreślali:

> […] postać pomnikowego poety PRL-u – dziś usuniętego już ze spisu lektur obowiązkowych – jest dla nas szczególnie ważna. Chcemy znaleźć związki frazeologiczne i głęboko zaszczepione obrazy, może jakieś ukryte emocje, przeżycia, może tylko pojedyncze słowa, może coś z pogranicza rzeczy nazywalnych których nie jesteśmy świadomi, a które odcisnęły się na pokoleniach.

Zaznaczanie dat w kalendarzu wydaje się więc całkowicie zbędne. Rasterowy *Broniewski* zaznaczył się bardzo wyraźnie i nie tylko został zauważony, lecz spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem – przynajmniej wśród zdecydowanej większości recenzentów, którzy swoje opinie zechcieli ogłosić publicznie. Jeżeli zatem daty mają mieć jakieś znaczenie, to przede wszystkim dla owych „relacji między" czymkolwiek a „władzą". Kalendarz, chronologia, historia czy kronika są zawsze po stronie rytuału, a przez to stanowią jedne z najistotniejszych elementów języka każdej władzy – nic lepiej niż jubileusz nie pozwala równie dobrze uzasadnić władzom starań o urzędowy mecenat. Alternatywna opowieść Rastra była więc nie tyle nawet bezceremonialna, co sytuowała się całkowicie obok ceremonii – przy czym obok nie oznacza równolegle i bezstycznie, lecz raczej: na przecięciu. Projekt miał wszak dotyczyć poety i jego dorobku, bodaj najsilniej zawłaszczonych przez państwowy rytuał, wpisanych we wszystkie powojenne krajowe uroczystości i ceremonie. Co więcej, wszystkie wydarzenia działy się w momencie szczególnym.

W przemianach, jakie nastąpiły w roku 1989, trudno byłoby poszukiwać szczególnej sympatii dla autora *Pokłonu rewolucji październikowej*. Zresztą kryzys oficjalnej kultury peerelu nastąpił znacznie wcześniej i już w latach osiemdziesiątych obecność Broniewskiego w obiegu czytelniczym zaczęła wyraźnie maleć. Moment „transformacji ustrojowej" podjął natychmiastowe działania o charakterze dekomunizacyjnym, polegające na zmianie „nazw budowli, obiektów i urządzeń użyteczności publicznej", a także na dosyć gruntownych zmianach w szkolnych programach nauczania historii i języka polskiego. Wymiana patronów polegała zazwyczaj na zastąpieniu ich w nazwach ulic lub w repertuarze podręczników nowymi postaciami i nowymi treściami, częstokroć przeciwnych poprzednikom. Przemianowanie przestrzeni publicznej było więc rytualnym przejęciem terytorium i języka – miało na celu unieważnienie przezwyciężonego porządku i nobilitowanie nowego. Szesnaście lat, jakie dzieliły „transformację" od projektu Rastra, nie spowolniło dynamiki symbolicznej denominacji ani nie osłabiło rytuału przemianowań – wręcz przeciwnie.

Zostawmy jednak na marginesie szczegółową refleksję nad mechanizmami przejęcia, bo – chociaż jest to sprawa zasadnicza i ciekawa – pociągnęłaby niniejszą opowieść w kierunku, w którym ta wcale nie chce zmierzać. Przypomnijmy jedynie, że koniec roku 2005 to czas, kiedy na-

stąpiło szczególne natężenie konferencji prasowych, w których trakcie przy pomocy „teczki" wydobytej z przejętego archiwum dokonywały się polityczne egzekucje. I naprawdę mniejsza o prawość lub słuszność wyroków, bo nie o nie chodzi, lecz o samo widowisko. Polityczny spektakl przede wszystkim pozwalał wykreować i utrwalić język, który uzasadniał odebranie władzy przeciwnikom. Ponieważ rytuał „transformacyjnego" był dekomunizacją, dlatego wyznaczył wzorzec przyszłego postępowania, polegającego na swoistej „komunizacji" kolejnego przeciwnika politycznego, a ta uzasadniałaby denominację (polityczną dekapitację), która czyniła sprawiedliwym wykluczenie rywala z przestrzeni publicznej.

Rytualna denominacja w gruncie rzeczy nie jest ustaleniem nowego języka, nie jest nawet jego zawłaszczeniem, lecz wyłącznie przejęciem – ślady poprzedniego użycia pozwalają wszak zademonstrować zdobycz. W denominacji nie chodzi również o doprecyzowanie czy ustalenie znaczeń, które klarowałoby porozumienie – język dzielony (wspólnotowy) jest bodaj najmniej pewnym instrumentem, a nie to stanowi istotę władania, lecz dystrybucja: podział, rozdzielanie i wydzielanie.

„Raster przypomina poetę, którego usunięto z lektur szkolnych, a jego książki znikły z księgarń" – w taki sposób redaktorzy „Lampy" doprecyzowywali dyskusję, jaka odbyła się w galerii. Oprócz kuratorów wystawy: Michała Kaczyńskiego i Łukasza Gorczycy, do rozmowy zostali zaproszeni: Marcin Świetlicki, Zbigniew Libera, Magda Patryas, Paweł Dunin-Wąsowicz, Jarosław Klejnocki i Cezary Ostrowski. Pytanie wpisane w temat dyskusji brzmiało: „Co zostało po Broniewskim?". Takie postawienie kwestii natychmiast osadzało sprawę Broniewskiego w kontekście politycznej reglamentacji, limitowania i dystrybucji poezji – wszak „poetę usunięto", a „książki znikły". Ponieważ cały projekt odbywał się po to, aby „przypomnieć" i „przypominać", rozmowa o tym, „co zostało", nie była „odkrywaniem", lecz ceremonialnym dzieleniem się pozostałościami (resztkami), dzięki czemu widoczny stawał się rytuał oddzielania i rozdzielnictwa, jeden z fundamentów „relacji między […] niezależnością i władzą". Wszak głównym zamierzeniem dyskusji miała być próba ustalenia fenomenu Broniewskiego – jego nieprzystawalności do nowego „rozdania politycznego", a zarazem stałej popularności.

O samej dyskusji można powiedzieć przede wszystkim, że się odbyła. W zapisie rozmowy wydrukowanym w listopadowej „Lampie" próżno

szukać wniosków lub pomysłów, które można by uznać za kluczowe. Kaczyński uznawał model patriotyzmu wykreowany w poezji Broniewskiego za anachroniczny. Aktualność dostrzegał natomiast w wierszach zaangażowanych społecznie. Do pewnego stopnia podobnie postrzegał Broniewskiego Gorczyca, który w wierszach „rewolucyjnych, robotniczych z lat dwudziestych, trzydziestych" zauważył i docenił komunikatywność oraz szczerość języka i w tym widział współczesną atrakcyjność tej poezji: „[…] nie chodzi o łatwość, lecz o bezpośredniość i prostotę, to nie jest język niewyrafinowany, tylko jest prosty. To są ładnie i z siłą opowiedziane historie". Klejnocki wypowiadał się przede wszystkim z perspektywy praktykującego nauczyciela. Przemijającą popularność i ubywanie poezji autora *Dymów nad miastem* z programów szkolnych upatrywał przede wszystkim w lewicowych poglądach poety, a także w romantycznych podróbkach. Atrakcyjność Broniewskiego dla młodego czytelnika, jeżeli w ogóle uznawał ją za możliwą, autor *Skarbów dni ostatecznych* dostrzegał w wierszach niezaangażowanych: „[…] miłosnych, takich nastrojowych, impresjonistycznych […]. Dziewczyny lubiły Broniewskiego, kiedy to czytaliśmy". Rozmowa artystów w Rastrze bardzo szybko – niemal od samego początku – przerodziła się w ocenę politycznej postawy Broniewskiego. Ostrowski dostrzegał bunt poety w tym, „[…] że on pisał o komunizmie wówczas, gdy komunizm nie był *jazzy*". Podobną opinię wygłosił również Kaczyński. Zdecydowanie mniej przychylnie postawę Broniewskiego oceniali Patryas, Klejnocki czy Libera, zauważając, że pisanie o komunizmie nie skończyło się przed wojną, lecz trwało również wtedy, kiedy nie było poezją buntowniczą, lecz odpowiadało ówczesnej koniunkturze, a przede wszystkim legitymizowało zbrodniczy system polityczny. Najbardziej powściągliwy w krytycznej ocenie politycznego zaangażowania Broniewskiego był bodajże Świetlicki, który deklarował: „Ja z tym rodzajem poezji się utożsamiam i tyle. Pomijając treści".

Debaty na temat Broniewskiego, prowadzone w taki sposób, że uczestnicy rozmowy szybko i gwałtownie zmieniali kierunek i porzucali rozważania dotyczące poezji na rzecz politycznych decyzji poety i jego powojennej twórczości, zdarzały się (i zdarzają) dosyć często – mają nawet całkiem długą tradycję. Początków można upatrywać jeszcze podczas drugiej wojny światowej, kiedy na Zachód dotarła wiadomość o uwięzieniu rewolucyjnego poety przez NKWD. A może nawet wcześniej, jeszcze

w dwudziestoleciu, kiedy byłego legionistę odznaczonego w wojnie polsko-bolszewickiej oskarżono i aresztowano za komunistyczne poglądy (oczywiście w Związku Radzieckim, gdzie poezja Broniewskiego zdobywała popularność w latach trzydziestych, ów paradoks był postrzegany odwrotnie). Wydany przez „Kulturę" paryską zaraz po śmierci Broniewskiego zbiorek kilkunastu wojennych wierszy jeszcze mocniej ukonstytuował legendę o dwoistości postaci „pierwszego w czasie i w hierarchii poety polskiego proletariatu"[2] – oficjalnej i niecenzuralnej. Legendę podsyciły jeszcze przerwany druk młodzieńczych listów czy opublikowanie fragmentów *Pamiętnika* z czasów wojny 1920 roku. Podobnie ogłoszona w 1973 roku książka Feliksy Lichodziejewskiej: *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*[3], która okazała się kompletnym rejestrem w większości zupełnie nieznanej spuścizny sztandarowego poety Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Publikacje, uzupełnione jeszcze o plotki, utrwaliły przekonanie o limitowaniu twórczości Broniewskiego i dopasowywaniu jej do potrzeb „komunistycznej propagandy". Mówiono o tym nawet podczas pierwszej jubileuszowej konferencji poświęconej autorowi *Ulicy Miłej*, zorganizowanej w 1972 roku w Instytucie Badań Literackich PAN. Z tego też powodu zaraz po „transformacji" 1989 roku zaczęły pojawiać się książki i artykuły, które za zadanie przyjęły odkrycie „innego Broniewskiego"[4]. Trzeba jed-

[2] A. Sandauer, *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*, w: Idem, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 200. Warto przy tym dodać, że Sandauer również dostrzegał i podkreślał dwoistość Broniewskiego.

[3] F. Lichodziejewska, *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

[4] Z najważniejszych publikacji, jakie ukazały się od roku 1989 do roku 2005, można wymienić: F. Lichodziejewska, *O Broniewskim bez cenzury*, „Polonistyka" 1990, nr 2, s. 396–415; *Władysław Broniewski nieznany*, wybór i wstęp J. Kajtoch, WAMEX, Kraków 1992; T. Bujnicki, *Wiersze Władysława Broniewskiego*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992; F. Lichodziejewska, *Broniewski bez cenzury 1939–1945*, KOS, Warszawa 1992; W. Broniewski, *Jakiego nie znacie…*, wybór T. Kwiatkowski, posł. P. Kuncewicz, Wydawnictwo S.R., Warszawa 1993; A.K. Waśkiewicz, *Poezja Władysława Broniewskiego*, Wydawnictwo Marek Rożak, Gdańsk 1994; *Władysław Broniewski – życie i twórczość*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Władysława Broniewskiego w Płocku, Płock 1998; *„Ja jestem kamień". Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*, wybór i oprac. M. Pryzwan, Wydawnictwo „Domena", Warszawa 2002; *Wierszem kocham i wierszem cierpię. „Jestem księga otwarta w przyszłość". Studia –*

nak przyznać, że pomimo odkrywanych rewelacji, po 1989 roku pisano o poecie stosunkowo niewiele, a jeśli nawet pisano, nie były to publikacje o dużym zasięgu. Stąd też twórczość „poety-prekursora liryki prawdziwie socjalistycznej"[5] nadal kojarzono przede wszystkim z obowiązkowym repertuarem państwowych uroczystości. I chociaż projekt Rastra nie kontynuował demaskatorsko-rewelatorskiego nurtu, to mimo wszystko jakoś weń się wpisywał.

Co najciekawsze, pomimo jednoznacznie „sztandarowego" wizerunku poety, jaki pozostał po epoce „słusznie minionej", pretensje czytelników negatywnie oceniających powojenną twórczość i zaangażowanie Broniewskiego rzadko były formułowane bardzo ostro. Tłumaczono je różnie: manipulacją peerelowskiej cenzury, epoką, naiwnością, tragicznym rozdarciem, szczerością, ceną za ratowanie żony w szwajcarskiej klinice czy alkoholizmem. Jednakże nawet zadeklarowani przeciwnicy lewicowych poglądów poety gotowi byli zawsze – tak jak część zaproszonych do Rastra dyskutantów – ogłosić amnestię dla tej części poezji, która pomijała problematykę polityczną. Ową podwójnością „pierwszego w czasie i w hierarchii poety polskiego proletariatu" posiłkowali się również uczestnicy projektu *Broniewski*. Większość wypowiedzi i wykorzystanych argumentów miała jednak bardzo lakoniczny charakter, toteż nie wyjaśniono ani nawet nie sproblematyzowano kwestii „relacji pomiędzy sztuką i państwem". Podobnie było z samym Broniewskim.

A jednak, w trakcie dyskusji wydarzyło się coś, co być może nie zostało wyartykułowane w formie stematyzowanej, lecz niemal dotknęło samej istoty zarówno „relacji między", jak i fenomenu Broniewskiego. A stało się to wówczas, gdy rozmowa, skupiona wokół szkolnej recepcji, zagubiła się nieco w mglistej kontestacji. Wątek snułby się zapewne dalej i zamarł nieopodal, gdyby nie został przerwany szkolno-akademijnym wspomnieniem Magdy Patryas. Wtedy to „tylko jeden raz" znika rozdzielenie,

---

Referaty – Materiały, Książnica Płocka im. Władysława Broniewskiego, Płock 2007. Do tego na pewno należy dodać jeszcze krajowe wydania książek: A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, cz. 1–2, Czytelnik, Warszawa 1990; czy też M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1988.

[5] R. Matuszewski, *O poezji Władysława Broniewskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 103.

które zastępuje wspólna wygłoszona z pamięci recytacja fragmentu *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego*:

> – Recytacja wspólna (wszyscy mówią na raz, nagranie nie pozwala zgadnąć kto, który wers recytuje):
> Fabryka Lilpopa, róg Złotej
> Żurawia, adresy się mylą
> Robota tak dużo roboty…

Paradoksalnie, w tym momencie – na jedną chwilę – zaniknął zupełnie ów dziwny trop martyrologiczno-dystrybucyjny, a dosyć powierzchowne rozważania o Broniewskim oraz o sztuce i władzy znalazły podpowiedź w zbiorowej pamięci (w kolektywnym zapamiętaniu). Oczywiście, byłoby niepoważne nie dostrzec w recytacji sporej dawki ironii, jednak za poszlakę wystarczy nawet odrobina wplątanej refleksji.

Stanisław Barańczak, który kontestował propagandowe nadużycia wobec poezji Broniewskiego w eseju *W kręgu „akademii ku czci": Poeta zamordowany*, najprawdopodobniej wykpiłby chóralne recytowanie *Elegii*… Takie przypuszczenie jest tym bardziej prawdopodobne, że kolektywne wygłoszenie tekstu z pamięci było jakąś reminiscencją szkolnego ceremoniału towarzyszącego państwowej uroczystości. Barańczak traktował zbiorowe odczytywanie wierszy Broniewskiego jako zakwestionowanie podmiotowego charakteru poezji. Według autora *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* wspólna lektura, a tym bardziej lektura głośna, nie była żadną lekturą. Jego zdaniem w chórze lub w dialogu, który został sztucznie zainscenizowany przez „rozbicie na głosy", niknie wszelka samodzielność wypowiedzi.

> […] Wiersze Broniewskiego w myśl tej nadrzędnej zasady muszą być tak wypowiadane, aby sprawiały wrażenie wspólnej i jednomyślnie akceptowanej własności duchowej całego społeczeństwa[6].

Dla Barańczaka kolektywność wyklucza wszelką indywidualność – na zawsze i ostatecznie – z tego powodu jest niemalże zamachem na życie

[6] S. Barańczak, *W kręgu „akademii ku czci": Poeta zamordowany*, w: Idem: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w kulturze literackiej PRL*, Libella, Paryż 1983, s. 69.

poety, a co za tym idzie, jest naruszeniem fundamentów poezji w ogóle. Poświęcony Broniewskiemu esej opowiada przecież o „poecie zamordowanym" w obrzędowo-ideologicznych i dydaktyczno-wychowawczych inscenizacjach. Winę za to ponosiła bezrefleksyjna propaganda peerelu, ale winna była (i gotowa być nadal) równie bezrefleksyjna kultura masowa. Upraszczając i ujednoznaczniając każdy przekaz, miały demonstrować swoją niechęć do jakichkolwiek sporów, co więcej – tak „sterować" odczytaniami, aby wyeliminować wszelkie konflikty. W lekturze „chóralnej" lub „rozbitej na głosy" nawet:

> Wiersze, które mogą być odczytywane jako wyraz osobistego niepokoju czy rozterki […] stają się dokumentem zbiorowej pewności. […] Każdy akt wiary, który w wierszach Broniewskiego bierze się z samodzielnej indywidualnej decyzji – nieraz o dramatycznym podłożu – zostaje w ten sposób przypisany całemu społeczeństwu[7].

Pomińmy w tym miejscu żenujący charakter scenariuszy, które traktowały poezję Broniewskiego jak dekorację dla uroczystości państwowych, szkolnych lub branżowych. Radykalność oskarżenia Barańczaka jest bardzo szlachetna, lecz – niestety – nazbyt jednoznaczna, a zatem trochę za bardzo, aby móc obsłużyć refleksję dotyczącą poezji Broniewskiego, wykraczającą poza ścisły obszar peerelowskiej propagandy. W chwili, kiedy uczestnicy dyskusji o tym „Co zostało z Broniewskiego?" zaczynają wspólnie recytować jego *Elegię o śmierci Ludwika Waryńskiego* (na marginesie dodajmy, że to jeden z najbardziej faworyzowanych przez poetę wierszy), nie ma przecież mowy o żadnej inscenizacji, a tym bardziej o jej jakimkolwiek propagandowym charakterze. Zarazem warto pamiętać, że cały projekt *Broniewski* został wymyślony jako spotkanie różnorodnej wspólnoty artystów niezależnych wokół limitowanej poezji i postaci autora *Komuny Paryskiej*. W tym sensie nagrana w ramach projektu płyta mogłaby stanowić „rozbicie na głosy". Tym bardziej że jako bezpośrednią inspirację dla alternatywnych interpretacji pomysłodawcy i kuratorzy projektu wskazywali zachowane autorskie wykonanie piosenki *Bezrobotny*.

W krótkim rozdziale nie wyjaśnię całości, lecz aby nieco rozjaśnić sprawę posłużę się anegdotą, która będzie miała dygresyjny i paraboliczny

[7] Ibidem, s. 70.

charakter, niemniej pozostanie bardzo obowiązkowa – literaturoznawcza i na temat.

W sierpniu 1947 roku w „Kuźnicy" wydrukowane zostały trzy wiersze Broniewskiego. Pierwszym był zaopatrzony w nuty *Bezrobotny*, drugim – wiersz *Do towarzysza więźnia*, a trzecim – zakwestionowany przez międzywojenną cenzurę *Do towarzyszy broni*. Tym, co wydaje się szczególnie ciekawe, nie są same teksty, lecz sposób ich prezentacji przez Broniewskiego. O tym, że piosenka została skomponowana pierwotnie do sztuki Franciszka Langnera *Przedmieście*, poeta w ogóle nie wspomniał. Zamiast tego zamieścił taką notę:

> Piosenka *Bezrobotny* powstała około 1929 r. i zdobyła sobie szeroką popularność wśród młodzieży robotniczej, zwłaszcza siedzącej po więzieniach. Kiedy we wrześniu 1931 r. i mnie losy zaniosły do „Centralniaka", z miłym zdziwieniem usłyszałem śpiewaną tam moją piosenkę.
>
> – Towarzysze – zwróciłem uwagę – przekręcacie trochę melodię, a i słowa niezupełnie zgadzają się z oryginałem…
>
> – Co wy się tu znacie towarzyszu! To nasza więzienna piosenka, i my wiemy lepiej od was – brzmiała odpowiedź…[8]

Całkowicie odłóżmy sprawę odmian tekstu i zrezygnujmy nawet z weryfikacji prawdopodobieństwa (małego) opisanego zdarzenia. Nas interesować będzie wyłącznie opowieść o wierszach, które zyskują popularność w całkowitym oderwaniu od autora (a może nawet: dzięki niemu). Oto w areszcie śledczym doszło do spotkania Broniewskiego z napisaną przez niego piosenką, jednakże *Bezrobotny* z „Centralniaka" nie jest już głosem autora ani nawet nie był zgodny z oryginałem, został więc całkowicie „odindywidualizowany" i podzielony („rozdzielony") pomiędzy czytelników-recytatorów. Feliksa Lichodziejewska, znakomita badaczka i świetna edytorka oraz znawczyni twórczości Broniewskiego, do tego osoba obdarzona przez poetę dużym zaufaniem i przyjaźnią, zauważyła w swoim komentarzu do *Bezrobotnego*, że nie da się „z całą pewnością określić, w jakim stopniu jego autorem był sam Broniewski, a w jakim wykonawcy tej piosenki"[9]. A przecież to, co się stało, nie było ani przejęciem,

[8] W. Broniewski, *Inedita*, „Kuźnica" 1947, nr 11, s. 6.

[9] Idem, *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*, oprac. F. Lichodziejewska, t. 2, Towarzystwo Naukowe Płockie, ALGO, Płock–Toruń 1997, s. 559.

ani zawłaszczeniem, ani tym bardziej kradzieżą czy aktem mordowania poety. I nawet jeżeli historia nie była podobna do prawdy, to wcale taką być nie musiała – w „Centralniaku" zawieszeniu uległo niemal wszystko, do czego jesteśmy literaturoznawczo przyzwyczajeni: tekst, autor, oryginał, samodzielność, podmiotowość, reguła… Tekst pozostał tym samym tekstem, wszelako tylko dlatego, że autor zgodził się wyrzec roli właściciela wiersza i stał się częścią wspólnoty. Paradoksalnie – nieco w poprzek regule i większości rytuałów – wydarzyło się to, o czym mówi Jean-Luc Nancy:

> Tu, w tym zawieszeniu, jest miejsce komunizmu bez komunii jednostkowych bytów. Tu jest miejsce posiadania miejsca, które samo miejsca nie ma, nie ma wydzielonej albo poświęconej dla własnej obecności przestrzeni wspólnej: ani w dziele, które by ją dopełniało, ani w niej samej jako dziele (Rodzinie, Narodzie, Kościele, Ludzie, Partii, Literaturze, Filozofii), ale w rozdzieleniu [*désœuvrement*] i jako rozdzielenie wszystkich dzieł[10].

Dalszy ciąg anegdoty jest jeszcze ciekawszy, a do tego lepiej udokumentowany. Dotyczy wiersza *Do towarzysza więźnia*, który Broniewski przedstawił następująco:

> Wreszcie i wiersz *Do towarzysza więźnia*, napisany w tymże więzieniu, doczekał się bezimienności.
>
> W wydanym w emigracyjnym Londynie „Robotniku Polskim" ukazał się ten wiersz w 1942 albo 1943 roku wprawdzie z obciętym zakończeniem, ale z dopiskiem, że jest to utwór nieznanego autora, tkwiącego w warszawskim podziemiu.
>
> Niniejszym z żalem rozstaję się z bezimiennością.

Nie wiemy, jak powstał ten wiersz i nie dowiemy się tego nigdy. Wersja o napisaniu go w więzieniu nie jest zbyt wiarygodna. Współaresztanci z „Centralniaka" zapamiętali inne, mniej wyrafinowane utwory. Wszelako cała reszta zgadza się co do joty – a nawet jeszcze bardziej. *Do towarzysza więźnia* po raz pierwszy został wydrukowany w roku 1942 w „Werblach

[10] J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, tłum. M. Gusin, T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 96.

Wolności", będących biuletynem poetyckim Biura Informacji i Propagandy Armii Krajowej. Zamieszczono tam dwanaście wierszy różnych autorów, między innymi Antoniego Słonimskiego, Tadeusza Hyża, Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego. Żaden z nich nie został opatrzony imieniem i nazwiskiem. Stamtąd w sierpniu tego samego roku *Do towarzysza więźnia* został przedrukowany w „Robotniku Polskim w Wielkiej Brytanii"[11], a także w londyńskiej „Nowej Polsce"[12]. Dwa lata później w 1944 roku wydrukowano go w Moskwie w firmowanym przez Związek Patriotów Polskich niewielkim zbiorku *Poezja polska 1939–1944*[13]. W moskiewskiej antologii *Do towarzysza więźnia* był nadal wierszem anonimowym (wśród czterdziestu sześciu były takie dwa). Jego „bezimienność" potwierdzał przypadek zamieszczenia w książce czterech innych wierszy podpisanych nazwiskiem Broniewskiego. Jako utwór anonimowy wiersz został wydrukowany również po wojnie w paryskiej *Antologii poezji polskiej 1939–1945*, opracowanej przez Stanisława Lama[14].

Wbrew temu, co napisał Broniewski, redakcje podające tekst anonimowo nie obcięły zakończenia, choć brzmiało ono nieco inaczej niż ogłoszone w „Kuźnicy". Nie wydrukowano natomiast trzech strof mówiących o „twardym kroku rewolucji", „masach roboczych" oraz „dojściu do przepaści dziejów kapitalizmu". Dzięki tej prostej korekcie wiersz uzyskał bardziej uniwersalne brzmienie i stał się opowieścią o każdym więźniu. Uniwersalny stał się wspólny, lecz nie pozostawał neutralny. W „Robotniku Polskim w Wielkiej Brytanii", który był „Pismem socjalistów polskich członków PPS", zamieszczono go bezpośrednio pod krótkim tekstem okolicznościowym dotyczącym wymarszu Pierwszej Kompanii Kadrowej. Artykuł nie tyle przypominał pierwszowojennych legionistów, ile rewolucyjny rodowód Organizacji Bojowej PPS oraz wskazywał, że:

> […] walka orężna 1914 była dalszym ciągiem walki Proletariatczyków z końca ubiegłego stulecia [i] bojowców 1905–[190]7[15].

[11] „Robotnik Polski w Wielkiej Brytanii" 1942, nr 15, s. 3.

[12] „Nowa Polska" 1942, t. 1 [nr 4/5], s. 325.

[13] *Poezja polska 1939–1944*, Biblioteczka Związku Patriotów Polskich w ZSRR, Moskwa 1944, s. 17.

[14] S. Lam, *Antologia poezji polskiej 1939–1945*, Księgarnia Polska, Paryż 1945, s. 278.

[15] [-], *6 sierpnia 1914*. „Robotnik Polski w Wielkiej Brytanii" 1942, nr 15, s. 3.

Idea czynu legionowego jako dalszego ciągu rewolucji była bardzo bliska Broniewskiemu, jednak niekompletny tekst i późniejsze niedokładne przywołanie przez poetę daty i tytułu czasopisma świadczą o tym, że przedruk wiersza odbył się całkowicie bez jego wiedzy i udziału. Jaka intuicja kazała redaktorom londyńskiego czasopisma wybrać spośród dwunastu wierszy zamieszczonych w „Werblach Wolności" akurat *Do towarzysza więźnia* i wkomponować go w wojenno-rewolucyjną kolumnę, pozostanie tajemnicą. Zresztą nie jest to sprawa istotna.

Broniewski w „Kuźnicy" rozstał się „z bezimiennością", ale nie zrobił tego do końca. Dziesięć lat później w „Walce Młodych" wrócił do tematu i jeszcze raz zaprezentował tekst wiersza – tym razem jednak dłuższy o jedną strofę i zaopatrzony w następującą informację:

> Zawdzięczając tow. E. Wodnarowej […], odzyskuję z jej pamięci (a nie z mojej) pełny tekst wiersza *Do towarzysza więźnia*. Pisałem ten wiersz we wrześniu 1931 r., kiedy siedziałem w więzieniu […]. Ściślej: nie pisałem, tylko ułożyłem go w pamięci. Pamięć ludzka jest zawodna i pomimo, że większość tego wiersza pozostała w mojej pamięci, jednakże zgubiły mi się trzy strofy. Mimo to ten wiersz, kiedy jeszcze siedziałem, obiegał sceny i estrady artystycznego ruchu robotniczego[16].

Wersja „odzyskana z pamięci" Estery Wodnarowej była podobno „pełna", jednak w żadnej następnej publikacji Broniewski nie skorzystał z tego tekstu. Poeta zrezygnował również z kolejnych uzupełnień wydobywanych przez Wodnarową z pamięci aktorów przedwojennych teatrów robotniczych. Być może przyczyną zaniechania było znużenie, a być może – i ta wersja wydaje się bardziej atrakcyjna – Broniewski zarzucił wszelkie korekty oraz poszukiwania oryginału i tak jak w przypadku *Bezrobotnego* ponownie zgodził się na bezimienność. Tego nie wiemy, wszelako dla parabolicznej dygresji wiedza nie musi mieć nadrzędnego znaczenia. Poszukiwanie genezy tekstu zgubi się tylko w rezygnacji z pytania: „czyj wiersz?", niemniej odnajdzie się natychmiast, kiedy zamieni to pytanie na: „dla kogo?".

Do towarzysza więźnia powstał jako utwór dla teatru robotniczego Czerwona Latarnia. Tekst przekazany został do zespołowej recytacji, być

[16] W. Broniewski, *Do redakcji „Walki Młodych"*, „Walka Młodych" 1958, nr 11, s. 4.

może chóralnej, a być może nawet „rozbitej na głosy". Taką formę amatorskie estrady i teatry robotnicze stosowały powszechnie[17]. Zresztą Broniewski sam prowadził przez jakiś czas Robotnicze Studio Teatralne, więc miał świadomość tej konwencji, co więcej – w pełni ją akceptował.

Utwory pisane dla aktorów-robotników były przekazywane nieodpłatnie i anonimowo. Wpuszczone w teatralno-estradowy obieg teksty odsuwały się od oryginału. Nie oznacza to, że zaczynały wieść osobne lub inne życie; wręcz przeciwnie – nic osobnego. „Dzieła dzielone" funkcjonowały jako wspólne, nieograniczone oryginałem, prawem autorskim czy tantiemą – nie były wydzielane ani reglamentowane, lecz istniały jako teksty nielimitowane. Przerabiane, skracane, dopisywane utwory były dostosowywane do potrzeb konkretnego zespołu, konkretnej wspólnoty i konkretnej sytuacji. Skrót ani dopisek nie gubił oryginału, wręcz przeciwnie – „podzielony" (rozdany) tekst potrafił być „pełny", lecz nie odnajdował się jako własność, gdyż pochodził z cudzej pamięci.

Barańczak chciałby, aby w nieestradowym i niechóralnym wykonaniu dostrzec „atak przeciw społeczeństwu i jego odbiorczym przyzwyczajeniom". I zgoda na to przy okazji dusznej inscenizacji dekorującej kolejne święto – niekoniecznie peerelowskie. Ale też zgoda tylko na tyle. W poezji Broniewskiego znaleźć można wiele, lecz nie sposób znaleźć w niej „ataku przeciw społeczeństwu" – odwrotnie, a nawet „wywrotnie". I nie chodzi o odbiorcze przyzwyczajenia ani o „lirykę pojedynczego podmiotu mówiącego (który w dodatku u Broniewskiego z reguły każe się utożsamiać z autorem)"[18]. To, co Barańczak postrzega jako bunt, jest nim właśnie dlatego, że wykracza poza izolującą pojedynczość, jednoznacznie domaga się „zaangażowania" i mieści się w tym, co społeczne, wspólnotowe czy kolektywne. Podkreślana wielokrotnie komunikatywność tej poezji wyni-

[17] „Znamieniem czasu była popularność recytacji zbiorowej. Ta forma estradowa porywała widownię przez dosłowność liczby mnogiej. Na podstawie analogii między muzyką i poezją recytacja zbiorowa uwypuklała muzyczne walory wiersza, a więc rytm, tempo, akcenty, pauzy, frazowanie. Chór mówiących dzielił się na grupy na zasadzie współbrzmienia głosów, które łączono według podobieństwa lub kontrastu barw. Zmieniające się pojedyncze głosy podejmowały różne grupy mówiących, a w momentach szczególnie eksponowanych – pełny chór". E. i M. Wodnarowie, *Polskie sceny robotnicze 1918–1939. Wybór dokumentów i relacji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 41.

[18] S. Barańczak, *W kręgu „akademii ku czci"*…, s. 70.

ka z dzielenia się i mówienia językiem, który tkwi w konwencji, lecz nie zostaje zawłaszczony ani przejęty przez żaden rytuał.

Czas jednak kończyć anegdotę. Nie chodziło w niej przecież o ustalenie tekstu, ani nawet o kompletną charakterystykę międzywojennej sceny robotniczej, lecz o przypadek szczególny obiegu dwóch tekstów. Wspólnota powyżej dystrybucji – Broniewski godząc się na bezimienność, nie rozdzielał, lecz dzielił się. Nancy powiedziałby, że stawał na granicy, w której dzieło przestało być „moje", a stało się dzielone, a ja sam mogę być już co najwyżej czytelnikiem napisanego przez siebie wiersza. Wszak piszące „ja" istnieje tylko w brudnopisie – z chwilą jego porzucenia owo „ja" staje się co najwyżej depozytariuszem autografu.

Nieco pomylili się dyskutanci, ogłaszając „zniknięcie z księgarń" książek Broniewskiego. Od roku 1989 do roku 2005 jego wiersze były publikowane co najmniej kilkanaście razy, prócz tego ukazały się książki lub broszury omawiające jego twórczość bądź zbierające wspomnienia o nim. Broniewski doczekał się nawet pełnego krytycznego opracowania swojej poezji – niewielu polskich pisarzy spotkał taki honor. Problem znikania książek z księgarń na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku mógł zatem być proporcjonalny do znikania samych księgarń. Pewnie dałoby się taki stan rzeczy zweryfikować za pomocą liczb i statystyki. Nie jestem jednak przekonany, czy w rachunkach drzemie satysfakcjonująca nas odpowiedź, a tym bardziej, czy drzemie w nich jakakolwiek prawda. Wszak w projekcie *Broniewski* nie chodziło ani przez moment o uzupełnienie luk na rynku wydawniczym, ani o podjęcie porzucanych czy przemilczanych wątków i tematów, ani o żadne inne badania. W październiku i listopadzie 2005 roku żaden z tekstów ani żadna z historii wykorzystanych do realizacji płyty oraz wystawy nie były nieznane. Projekt rasterowców dotknął fenomenu – użył nazwiska, lecz zarazem dotknął swoistej „bezimienności". Patrząc na Broniewskiego, uczestnicy projektu spoglądali na samych siebie. Michał Kaczyński próbował to wyjaśnić następująco:

> […] chcieliśmy zrobić coś, co opowie o naszym dzieciństwie, o tym, jak bardzo jesteśmy zdeterminowani językowo Polską, jak bardzo jesteśmy Polakami w warstwie lingwistycznej.

Tytuł projektu – pomimo liczby pojedynczej – od początku realizował się wyłącznie w liczbie mnogiej.

„Poeta jest wtedy dobry, kiedy można go cytować" – powiedział w podsumowaniu rastrowej dyskusji Marcin Świetlicki. Trudno odmówić słuszności takiej puencie. Nawet nieco proroczej. Fenomen Broniewskiego jest w rzeczy samej niezwykły i intrygujący. Projekt, który w 2005 roku bezceremonialnie odsłaniał rytualno-obrządkowe „relacje między sztuką i państwem, niezależnością i władzą", po piętnastu latach wydaje się bodaj jeszcze ciekawszy. Rynek czytelniczy uzupełniły publikacje Broniewskiego i o Broniewskim. Aneksowanie szczegółów twórczości i biografii, które z wielu powodów były w swoim czasie nie do przyjęcia dla urzędu zajmującego się kontrolą publikacji, okazało się na tyle atrakcyjne, że publicystyka wcale nie chce porzucać specyficznie odkrywczego procederu. Odkrycia odkrywane są na nowo, powtarzanie ustaleń nie służy bowiem uzupełnianiu wiedzy – to często dzieje się nieefektownie i po cichu. Powtórzenie ujawnienia staje się dopuszczeniem do tajemnicy – rytualnym i wspólnotowym. Jeszcze po wielokroć usłyszymy informacje, które cały czas będą zachowywały status zastrzeżonych, przypomni się nam, że posiadana wiedza wymknęła się konfiskacie, zmanipulowaniu, opresywności itp. Redystrybucja lektury i wiadomości jest wszak swoistą racją stanu – nie tylko czytelniczą. Bodajże tutaj znaleźć można punkt, w którym zawiązują się „relacje między sztuką i państwem, niezależnością i władzą". Owo dzielenie się wierszem, które przez chwilę zdarzyło się w trakcie październikowej dyskusji, wcale nie było tak niewinne, jak mogłoby się zdawać. Wspólna recytacja z pamięci – będąca mnemotechnicznym ćwiczeniem wspólnoty – potrafi być łakomym kąskiem dla tego, kto ceremoniałem dzielenia się zechce przykryć niedostatek dzielenia się czymkolwiek. Według Świetlickiego dobry poeta to ten, którego można powtórzyć. Poeta, którego można powtórzyć razem, jest nie tylko dobry, lecz potrafi być niebezpieczny. Zawłaszczenie poety nie dzieje się w recytacji, lecz w recytowaniu recytacji.

Indeks nazwisk

Altszuler Leja 39–41
Anders Władysław 78
Apenszlak Paulina 55, 80

Balicki Stanisław Witold 21, 30
Barańczak Stanisław 19, 92, 93, 98
Bartelski Lesław B. 32
Bedrychowska Bogumiła 7
Benda Julien 70, 80
Berman Gustawa 10
Błok Aleksander 40, 47
Bolsanowski Bolesław 82
Bończa-Uzdowski Władysław 45
Braun Mieczysław 72, 73
Broniewska Janina (siostra) 41
Broniewska Janina (z d. Kunig – żona) 16, 17, 28–36
Broniewska Joanna (Anka) zob. Kozicka Joanna
Broniewska Wanda (z d. Szpilrajn) 27, 32–35
Broniewska Zofia (matka) 41, 42
Broniewska Zofia (siostra) 41
Broniewska-Pijanowska Maria 30
Brzękowski Jan 75
Brzozowski Stanisław 36, 37
Budny Michał 85
Bujnicki Tadeusz 90
Bujnowski Rafał 85
Bunarotti Michał Anioł 73

Cambronne Pierre 22
Ciołkosz Lidia 91
Chabas Paul Emil 40
Chmielewski Zenon 68
Celmer Feliks 68
Cyrankiewicz Józef 8, 10

Daniłowski Gustaw 39
Daszyński Ignacy 44
Dawicki Oskar 85
Dobrowolski Andrzej 10
Dobrowolski Stanisław Ryszard 21, 96
Dokalska Maria 38
Domańska Ewa 21
Drapiewski Władysław 39
Dunin-Wąsowicz Paweł 88

Erenburg Ilia 73

Gałecki Tadeusz 75
Gelbard Izabela (Czajka-Stachowicz) 81
Giedroyc Jerzy 7, 10, 12, 25, 79

Gołębiewski Grzegorz 43
Gomulicki Juliusz Wiktor 37
Gomułka Władysław 8
Gorczyca Łukasz 88, 89
Grassgrün Dawid 80
Grydzwski Mieczysław 73, 74
Gusin Michał 95

Hempel Jan 72
Hłasko Marek 91
Hostowiec Paweł 8
Hulka-Laskowski Paweł 76
Hyż Tadeusz 96

Ibsen Henryk 40, 41
Ignar Stefan 8
Iwaszkiewicz Jarosław 10

Janus Edward 8–11, 28, 76
Jasieński Bruno 72, 75
Jaśkiewicz Sergiusz 79
Jellenta Cezary 74
Jesienin Sergiusz 75
Jochemczyk Mariusz 19

Kaczyński Michał 88, 89, 99
Kajtoch Jacek 90
Kamocka Halszka 38, 46
Karski Jan 58
Kasprowicz Antoni 81
Kencbok Bronisław Sylwin 44, 49
Klejnocki Jarosław 88, 89
Kołakowski Leszek 36
Kornacki Jerzy 10, 11
Kornat Marek 10
Kostanecki Stanisław 69
Kot Stanisław 78
Kozicka Joanna 32, 57, 58, 78, 85
Kozicki Stefan 82
Kozikowski Edward 76
Kuncewicz Piotr 90
Kustroń Józef 43
Kwiatkowski Tomasz 90
Kwiek Przemysław 85

Lam Stanisław 96
Lander Pinchas 52
Langner Franciszek 94
Lazer Dawid 54
Leociak Jacek 55
Lewinson Abraham 52
Libera Zbigniew 85, 88, 89
Lichodziejewska Feliksa 15, 18, 19, 27, 34–38, 40, 47–49, 57, 58, 73, 78, 90, 94
Liebert Jerzy 73
Lilienfeld-Krzewski Karol 77
Lubowidzka Jadwiga 41
Lucas Wojciech 82

Łobodowski Józef 12

Majakowski Włodzimierz 49, 73
Malczewski Jacek 39
Mandalian Andrzej 32
Mariański Jan 68
Matuszewski Ryszard 33, 91
Mickiewicz Adam 59–64
Miłosz Czesław 10, 12, 91
Młodożeniec Stanisław 75
Moraczewski Ignacy 45

Nałęcz Tomasz 44
Nancy Jean-Luc 85, 95, 99
Narutowicz Gabriel 47, 48
Norwid Cyprian Kamil 37

Oberfeld Jan 68
Ohojska Wanda 38

Oppenheim Józef 80
Osadczuk Bohdan 7–10
Ostrowski Cezary 88, 89

Panas Władysław 65
Panz Karolina 80
Parnicki Teodor 10
Patryas Magdalena 88, 89, 91
Pilniak Borys 77
Piłsudski Józef 43, 45
Pinkerfeld Anda 52
Piotrowiak Miłosz 19, 20
Pryzwan Mariola 32, 79, 90
Przyboś Julian 75

Rajgrodzka Krystyna 69
Reiss Anzelm 52
Rogalski Zbigniew 85
Romanowski Mieczysław 69

Sandauer Artur 8, 13, 90
Sasnal Wilhelm 85
Sienkiewicz Henryk 46
Słonimski Antoni 96
Słowacki Juliusz 39
Stalin Józef 9, 64
Stande Stanisław Ryszard 75, 81
Stańczakowa Jadwiga 30, 35
Staszczyk Zygmunt Marek 85
Stawar Andrzej zob. Janus Edward
Stern Anatol 72
Strug Andrzej zob. Gałecki Tadeusz
Szymański Edward 81

Świetlicki Marcin 88, 89, 100

Tenenbaum Benjamin 52
Tuwim Julian 75

Ujejski Kornel 69
Umiastowski Roman 29
Uniłowski Zbigniew 77

Wandurski Witold 14, 73, 75, 81
Wasilewski Stefan 68
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 90
Wat Aleksander 72, 91
Ważyk Adam 75
Weintraub Wiktor 12, 78
White Hyden 21, 25
Wierzyński Kazimierz 11, 78, 79
Więckowski Mieczysław 45
Wilczyński Marek 21
Wodnar Mieczysław 98
Wodnarowa Estera 97, 98
Woroszylski Wiktor 18
Wyspiański Stanisław 69

Załuski Tomasz 95
Zarębińska Maria (Majka) zob. Broniewska-Pijanowska Maria
Zarębińska Maria zob. Zarębińska-Broniewska Maria
Zarębińska-Broniewska Maria 29–31, 80
Zarębiński Paweł 29–31
Zarębiński Zdzisław 30
Zatorska Helena 52
Zawadzki Aleksander 8
Zegadłowicz Emil 83
Zgorzelski Czesław 60
Zygielbojm Szmul 58

Żeromski Stefan 48, 69, 75
Żywow Marek 67, 78

Nota bibliograficzna

Cztery z pięciu zamieszczonych tu szkiców były wcześniej drukowane w monografiach zbiorowych lub jako komentarze towarzyszące edycjom tekstów Władysława Broniewskiego. W porównaniu z wersjami poprzednimi zostały zmienione, gruntownie poprawione, uzupełnione i poszerzone. Poniżej podano miejsce wydań wcześniejszych.

Jednorazowa historia. O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego, w: *Literatura i chaos: szkice o literaturze XX i XIX wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 11–26.

Wstęp do lektury, w: W. Broniewski, *Pamiętnik. Wydanie krytyczne*, oprac. z rękopisu, wstęp i komentarz M. Tramer, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 5–33.

Pożegnanie z Jerozolimą – o „Balladach i romansach" Władysława Broniewskiego, w: *Żydzi wschodniej Polski. Seria II. W blasku i cieniu historii*, red. J. Ławski, B. Olech, Wydawnictwo Alter Studio: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2014, s. 403–412.

Literatura zawadzająca poezji, w: W. Broniewski, *Publicystyka*, oprac., wstęp i komentarz M. Tramer, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Maciej Tramer

"Everything changes…" Five essays on Władysław Broniewski

Summary

Maciej Tramer's monograph *"Everything changes…" Five essays on Władysław Broniewski* consists of independent chapters linked by the figure and work of one of the most popular 20th century Polish poets. Chapter One, titled "One-time History," deals with an isolated incident in which a politically and socially engaged writer, whose work has been most often read in the context of current historical events, has decided to "entrust" part of one of his volumes to a calendar. Consequently, it becomes apparent that the poetic cycle arranged in chronological order is a collection full of inconsistencies, paradoxes and general chaos, with the subsequent poem contradicting each other, and often even arguing with each other. The next essay serves as an "introduction to the reading" of Broniewski's *Diary from the Years 1918–1922*. It functions as a story about a particular document, and at the same time a story about a legend that has emerged throughout the years around a manuscript made available by the poet only to his most trusted readers. Chapter Three, entitled "Farewell to Jerusalem," constitutes an attempt at a grammatological reading of "Ballads and Romances," one of the most popular poems dedicated to the Holocaust of Polish Jews during World War II, and at the same time one of Broniewski's best known poems. The fourth essay, "On Literature Hindering Poetry," deals with Broniewski's journalistic career, a part of his work that was regarded by the poet as a marginal occupation and for this reason remains relatively unknown to the Polish reader. The last essay, entitled "To Await Namelessness," constitutes an attempt to capture the phenomenon of the extraordinary popularity of Broniewski's poetry. Despite the unambiguous political involvement of the "flagship poet of Polish People's Republic," Broniewski's works continue to enjoy considerable popularity among contemporary readers. Lacking indifference towards reality, communicative and spontaneous, his poetry, which (sometimes naively) attempts to fulfill "the social order," not only breaks away with politicized history, but also challenges schematically understood communication and the rigid division into senders, receivers, or participants in a dialogue.

The five essays on Władysław Broniewski were written in the course of several years in the second decade of the 21st century, in a period of very dynamic socio-cultural changes, exposing the anachronisms of old readings of socially-engaged poetry. Instead, the contemporary reader insistently seeks to hear in it their own language and their own voice.

Redaktor
Olga Nowak

Projekt okładki
Łukasz Kliś

Korekta
Adriana Szaforz

Łamanie tekstu
Marek Zagniński

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Copyright © 2021 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzyjamy otwartej nauce. Publikacja dostępna na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

https://orcid.org/0000-0001-5395-5415

Tramer, Maciej
„Wszystko zmienne" : pięć szkiców o Władysławie Broniewskim / Maciej Tramer. Wydanie 1. - Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021

https://doi.org/10.31261/PN.3978
ISBN 978-83-226-4002-9
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-4003-6
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail:wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa:
Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7–9
71-063 Szczecin

Wydanie I. Ark. druk. 6,75. Ark. wyd. 6,5. Papier Alto Creme 90 g. PN 3978. Cena 19,90 zł (w tym VAT)

Książka składa się z pięciu esejów dotyczących W. Broniewskiego. Pierwszy: *Jednorazowa historia...* dotyczy historiozofii poety (świadomości niekonsekwencji procesów historycznych). Drugi: *Pamiętnik – wstęp do lektury* prezentuje powstawanie dokumentu towarzyszącego Broniewskiemu podczas służby wojskowej. Trzeci: *Pożegnanie z Jerozolimą* przedstawia okoliczności powstania kanonicznego wiersza Broniewskiego – *Ballady i romanse*, a zarazem jest gramatologiczną interpretacją rękopisu. Czwarty: *Literatura zawadzająca poezji* dotyczy publicystyki Broniewskiego. Ostatni esej: *Doczekać się bezimienności. Broniewski chórem i na głosy* jest próbą analizy fenomenu popularności i „wspólnotowego" traktowania poezji.

patronat

Śląskie Studia Polonistyczne

Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-4003-6

9 788322 640036

Więcej o książce