



**Maciej Tramer**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

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

## **Doczekać się bezimienności Broniewski chórem lub na głosy**

### **To live to see namelessness. Broniewski chorally or for part-singing**

**Abstract:** The article *To live to see namelessness. Broniewski chorally or for part-singing* is devoted to the project by the Gallery Raster entitled *Broniewski*. The event took place in Warsaw in November and December 2005. The organizers of the exhibition succeeded in persuading artists connected with independent art and stage to participate in the project. Although the project of the Gallery Raster is entitled and described using the name of only one poet, the event had a communal character. According to the author of the article *To live to see namelessness...*, this character is one of the main determinants of Władysław Broniewski as a person and of the phenomenon of his poetry.

**Keywords:** Broniewski, poetry, community, politics

[...] można być „głosem” („pisanie”)  
tylko wspólnie [*en commun*].  
(Nancy, 2010, s. 92)

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” (Raster, 2005)<sup>1</sup>. Wydarzenie miała tworzyć wystawa, w trakcie której zaprezentowano prace: Zbigniewa Libery, Przemysława Kwieka, Oskara Dawickiego, Rafała Bujnowskiego, Wilhelma Sasnała, Michała Budnego i Zbigniewa Rogalskiego. Zaplanowano również płytę zmontowaną z aranżacji wierszy Broniewskiego opracowanych przez kilkanaście zespołów związanych ze sceną niezależną. Wśród nich znalazły 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

1 Wszystkie cytaty dotyczące wystawy pochodzą z tego źródła.

usłyszeliśmy archiwalne nagranie poety śpiewającego fragment swego własnego utworu *Bezrobotny*, który stał się przed wojną popularną piosenką więzienną”.

Oprócz tego był też „Silver Box Edition”, czyli pakiet, który oprócz płyty zawierał: pocztówkę, przypinkę, folder, koszulkę oraz niewielką (100 ml) płaską butelkę wódki – wszystko zapatrzone 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 – jeżeli dodać konferencję prasową i „całonocne party z muzyką” oraz poprzedzającą dyskusję – wówczas wszystko wydłużyłoby się o kilka dni.

Jeżeli podaję szczegółowe daty, to robię to niejako na marginesie, być może trochę z powodu literaturoznawczej lub jakiegokolwiek 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 uczcić 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” (RASTER, 2005). 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 zaszczerpione 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. A zatem, jeżeli 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 są jednymi z najistotniejszych elementów języka każdej władzy – nic lepiej niż jubileusz nie pozwala uzasadnić

władzom starań o urzędowy mecenat. Alternatywna opowieść Rastra była więc nie tyle nawet bezceremonialna, co była całkowicie obok ceremonii – przy czym obok nie oznacza równoległe i bezstyczenie, 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 *Poktonu rewolucji październikowej*. Zresztą kryzys oficjalnej kultury peerelu nastąpił znacznie wcześniej i już w latach osiemdziesiątych obecność Broniewskiego w obiegu czytelnictwym zaczęła wyraźnie maleć. „Transformacja ustrojowa” podjęła natychmiastowe działania o charakterze dekomunizacyjnym, polegające na zmianie „nazw budowli, obiektów i urzędzeń użyteczności publicznej”, a także na dosyć gruntownych zmianach w szkolnych programach nauczania historii i języka polskiego. Wymiana patronów polegała zazwyczaj na zastąpieniu nazw ulic lub repertuaru podręczników nowymi postaciami i nowymi treściami, częstokroć przeciwnymi poprzednikom. Przemianowanie przestrzeni publicznej było więc rytualnym przejęciem terytorium i języka – miało na celu unieważnienie przewyższonego porządku i nobilitowanie nowego. Szesnaście lat, jakie dzieliły projekt Rastra od „transformacji”, nie spowolniło dynamiki symbolicznej denominacji ani nie osłabiło rytuału przemianowań – wręcz przeciwnie.

Zostawmy jednak na marginesie szczegółową refleksję nad mechanizmami przejęcia, bo – chociaż są sprawami zasadniczymi i ciekawymi – pociągnęłyby niniejszą opowieść w kierunku, w którym ta wcale nie chce zmierzać. Przypomnijmy jedynie, że koniec roku 2005 to czas, kiedy nastąpiło szczególne natężenie konferencji prasowych, w trakcie których 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 „transformacyjny” 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 klarowałyby po-

rozumienie – język dzielony (wspólnotowy) jest bodaj najmniej pewnym instrumentem, a nie to jest istotą władania, lecz dystrybucja: podział, rozdzielanie i wydzielenie.

„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 (LAMP, 2005, s. 9). Oprócz kuratorów wystawy: Michała Kaczyńskiego i Łukasza Gorczyca, 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”. A ponieważ cały projekt odbywał się po to, aby „przypomnieć” i „przypominać”, dlatego 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 przede wszystkim komunikatywność oraz szczerłość 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” (LAMP, 2005, s. 11). Klejnocki wypowiadał się przede wszystkim z perspektywy praktykującego nauczyciela. Przemijającą popularność i ubywanie poezji autora z programów szkolnych *Dymów nad miastem* upatrywał przede wszystkim w lewicowych pogłędach 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” (LAMP, s. 9). Rozmowa artystów w Rastrze bardzo szybko – niemal od samego początku – przerodziła się

w ocenę politycznej postawy Broniewskiego. Ostrowski dostrzegł 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 jednak 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 był bodajże Świetlicki, który deklarował: „Ja z tym rodzajem poezji się utożsamiam i tyle. Pomijając treści” (LAPMA, 2005, s. 13).

Sposób prowadzenia debaty na temat Broniewskiego, kiedy rozmowa szybko i gwałtownie zmieniała kierunek i porzucała rozważania dotyczące poezji na rzecz politycznych decyzji poety i jego powojennej twórczości zdarzała się (i zdarza) dosyć często – ma nawet dosyć długą tradycję. Początków można upatrywać jeszcze podczas drugiej wojny, kiedy na Zachód dotarła wiadomość o uwięzieniu rewolucyjnego poety przez NKWD. A może nawet wcześniej, jeszcze w dwudziestoleciu, kiedy byłego legionistę odznaczono w wojnie polsko-bolszewickiej oskarżono o 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” (SANDAUER, 1985, s. 200)<sup>2</sup> – oficjalnej i niecenzuralnej. Legendę podsycały 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*, która okazała się być kompletnym rejestrem w większości zupełnie nieznannej 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

<sup>2</sup> Warto przy tym dodać, że Sandauer również dostrzegł i podkreślał dwoistość Broniewskiego.

za zadanie przyjęły odkrycie „innego Broniewskiego”<sup>3</sup>. Trzeba jednak przyznać, że pomimo pojawiających się rewelacji, po 1989 roku pisano o nim stosunkowo niewiele, a jeśli nawet pisano, nie były to publikacje o dużym zasięgu. Stąd też twórczość „poety-prekursora liryki prawdziwie socjalistycznej” (MATUSZEWSKI, 1955, s. 103) 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”, pretenzje 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 alkoholem. 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” posilkowali się również uczestnicy Projektu *Broniewski*. Większość wypowiedzi i wykorzystanych argumentów miała jednak bardzo lakoniczny charakter i żaden nie wyjaśnił, ani nawet nie sprobował sformułować, 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 też fenomenu Broniewskiego. A stało się to wówczas, kiedy 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 (RASTER, 2005, s. 11). Wtedy to „tylko jeden raz” znikła

3 Z najważniejszych publikacji, jakie ukazały się od roku 1989 do roku 2005 można wymienić: Feliksa LOCHODZIEJEWSKA, 1992: *Broniewski bez cenzury 1939-1935*. Warszawa: KOS; Władysław BRONIEWSKI, 1992: *Władysław Broniewski nieznany*. Wybór i wstęp Jacek KAJTOCH. Kraków: WAMEX; Władysław BRONIEWSKI, 1993: *Władysław Broniewski jakiego nie znacie*. Wybór Tomasz KWIATKOWSKI. Poświęcie. Piotr KUNCEWICZ. Warszawa: Wydawnictwo S.R.; Feliksa LICHODZIEJEWSKA, 1990: *O Broniewskim bez cenzury*. „Polonistyka”, nr 2, s. 396-415; „Ja jestem kamień”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*, 2002. Oprac. Mariola PRYZWAN. Warszawa: Domena; *Wierszem kocham i wierszem cierpię*. Władysław Broniewski - życie i twórczość, 1998. Płock: Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Płocku; „Jestem księżką otwarta w przyszłość”. *Studia - referaty - materiały*, 2007. Płock: Książnica Płocka im. W. Broniewskiego. Do tego na pewno należy dodać jeszcze krajowe wydania książek: Aleksander WAT, 1990: *Mój wiek*. Warszawa: Czytelnik; czy też: Marek HŁASKO, 1988: *Piękni dwudziestoltni*. Warszawa: ALFA.



rozdzielenie, które zastępuje wspólna, wygłoszona z pamięci, recytacja fragmentu *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego*: „- Recytacja wspólna (wszyscy mówią naraz, nagranie nie pozwala zgadnąć kto, który wers recytuje): Fabryka Lilpopa, róg Złotej / Żurawia, adresy się myślą / 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 wykiłby chóralne recytowanie *Elegii*... Takie przypuszczenie jest tym bardziej prawdopodobne, że kolektywne wygłoszenie tekstu z pamięci było jakąś reminiscencją szkolnego ceremoniału towarzyszącemu państwowej uroczystości. Barańczak traktował zbiorowe odczytywanie wierszy Broniewskiego jako zakwestionowanie podmiotowego charakteru poezji. Zdaniem autora *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* wspólna lektura, a tym bardziej lektura głośna, nie była żadną lekturą. 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 wypowiedane, aby sprawiały wrażenie wspólnej i jednomyślnie akceptowanej własności duchowej całego społeczeństwa” (BARAŃCZAK, 1983, s. 69).

Dla Barańczaka kolektywność wyklucza wszelką indywidualność - na zawsze i ostatecznie - z tego powodu jest niemalże zamachem na życie 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. Winna temu była bezrefleksyjna propaganda PRL-u, ale winna była (i gotowa być nadal) również bezrefleksyjna kultura masowa, które upraszczając i ujednoznaczniając każdy przekaz miałyby demonstrować swoją niechęć do jakichkolwiek sporów, co więcej - tak „sterować” odczytaniem, 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” (BARAŃCZAK, 1983, 70).

Pomińmy w tym miejscu żenujący poziom i 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*.

Krótki artykuł nie wyjaśni całości, lecz aby nieco rozjaśnić sprawę posłużę się anegdotą, która będzie miała dygresyjny i paraboliczny 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 był wiersz *Do towarzysza więźnia*, a trzecim zakwestionowany przez międzywojenną cenzurę *Do towarzyszy broni*. Tym, co dla nas 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 wspominał. Zamiast tego zamieścił taką notę (BRONIEWSKI, 1947, s. 6):

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 zanosły 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...

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 był 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” (BRONIEWSKI, 1997, s. 559). A przecież to, co się stało, nie było ani przejęciem, ani zawłaszczeniem, ani tym bardziej kradzieżą, czy mordowaniem poety. I nawet jeżeli historia nie była podobna do prawdy, to wcale taką być nie musiała – w „Centralniaku” zawieszaniu 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, ponieważ nieco w poprzek regule i większości rytuałów, wydarzyło się to, o czym mówi Jean-Luc Nancy (NANCY, 2010, s. 96): „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”.

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

(BRONIEWSKI, 1947, s. 6)

Nie wiemy, jak powstał ten wiersz, i nie dowiemy się tego nigdy. Wersja o napisaniu w więzieniu nie jest zbyt wiarygodna. Współaresztanci z „Centralniaka” zapamiętali inne, mniej wy-

rafinowane 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 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” (RPwWB, 1942, s. 3), a także w londyńskiej „Nowej Polsce” (NP, 1942, s. 325). Dwa lata później w 1944 roku został wydrukowany w Moskwie, w firmowanym przez Związek Patriotów Polskich niewielkim zbiorze *Poezja polska 1939–1944* (*Poezja polska*, 1944, s. 17). W moskiewskiej antologii *Do towarzysza więźnia* był nadal wierszem anonimowym (wśród czterdziestu sześciu były takie dwa). Jego „bezimiennosc” 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 (LAM, 1946, s. 278).

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 1 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” (RPwWB, 1942, 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 świadczy, 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 (BRONIEWSKI, 1958, s. 4):

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 [...]. Ścisłej: 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.

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 i poszukiwania oryginału, i – tak jak w przypadku *Bezrobotnego* – ponownie zgodził się na bezimiennność. 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 tekst dla teatru robotniczego Czerwona Latarnia. Wiersz przekazany został do zespołowej recytacji, być może chóralnej, a być może nawet „rozbitej na głosy”. Taką formę amatorskie estrady i teatry robotnicze stosowały powszechnie<sup>4</sup>. 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, nie-

<sup>4</sup> „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” (WODNAROWIE, 1974, s. 41).

ograniczone oryginałem, prawem autorskim czy tantiemą – nie były wydzielane ani reglamentowane, lecz istniały jako teksty Nielimitowane. Przerabiane, skracane, dopisywane, były dostosowywane do potrzeb konkretnego zespołu, konkretnej wspólnoty i konkretnej sytuacji. Skrót ani dopisek nie gubił oryginału – wręcz przeciwnie, „podzielony” (rozdzany) 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 „atak[u] 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)” (BARAŃCZAK, 1983, s. 70). 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 wynika 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 bezimiennność nie rozdzielał, lecz dzielił się. Nancy powiedziałyby, 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 1990 jego wiersze były publikowane co najmniej kilkanaście razy, prócz tego ukazały się książki lub broszury omawiające jego twórczość lub 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 XX i XXI wieku mógł zatem być proporcjonalny do znikania samych księgarń. Pewnie dałoby się taki stan rzeczy zweryfikować przy pomocy 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 „beziemności”. Patrząc w 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” (RASTER, 2005, s. 9). Tytuł projektu – pomimo liczby pojedynczej – od początku realizował się wyłącznie w liczbie mnogiej.

„Poeta jest wtedy dobry, kiedy można go cytować” – powiedział w podsumowaniu rasterowej dyskusji Marcin Świetlicki (RASTER, 2005, s 15). Trudno odmówić słuszności takiej puencie. Nawet nieco proroczej. Fenomen Broniewskiego jest w rzeczy samej niezwykle i intrygujący. Projekt, który w 2005 roku bezceremonialnie odsłaniał rytualno-obrzędowe „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 okazywały się 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 proceduru. Odkrycia odkrywane są na nowo – powtarzanie ustaleń nie służy bowiem uzupełnianiu wiedzy (to często dzieje się nieefektywnie 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 bowiem 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 to mnemotechniczne ćwiczenie wspólnoty i 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. Ten, którego można powtórzyć razem jest nie tylko dobry, lecz potrafi być niebezpieczny. Zawłaszczenie poety nie dzieje się w recytacji, lecz w recytowaniu recytacji.

## Bibliografia

- 6 sierpnia 1914, 1942: „Robotnik Polski w Wielkiej Brytanii”, nr 15.
- BARAŃCZAK Stanisław, 1983: *W kręgu „akademii ku czci”*: Poeta zamordowany. W: IDEM: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w kulturze literackiej PRL*. Paryż: Libella.
- BRONIEWSKI Władysław, 1947: *Inedita*. „Kuźnica” 1947, nr 11.
- BRONIEWSKI Władysław, 1958: *Do redakcji „Walki Młodych”*. „Walka Młodych”, nr 11.
- BRONIEWSKI Władysław, 1997: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. Oprac. LICHODZIEJEWSKA Felicja. T. 2. Płock-Toruń: Algo.
- Co zostało po Broniewskim?*, 2005: „Lampa”, nr 11.
- LAM Stanisław, 1945 [1946]: *Antologia poezji polskiej 1939–1945*. Paryż: Księgarnia Polska.
- LICHODZIEJEWSKA Feliksa, 1973: *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- MATUSZEWSKI Ryszard, 1955: *O poezji Władysława Broniewskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- NANCY Jean-Luc, 2010: *Rozdzielona wspólnota*. Przeł. GUSIN Michał, ZAŁUSKI Tomasz. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- „Nowa Polska”, 1942: T. 1 (nr 4/5).
- Poezja polska 1939–1944, 1944*: Moskwa: Wydawnictwo Związku Patriotów Polskich w ZSRR.
- RASTER, 2005: *Broniewski*: <http://raster.art.pl/galeria/wystawy/broniewski/index.html> [dostęp 14.04.2019].
- SANDAUER Artur, 1985: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*. W: IDEM: *Pisma zebrane*. T. 1. Warszawa: Czytelnik.
- WODNAROWIE Estera i Mieczysław, 1974: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939. Wybór dokumentów i relacji*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.