

Andrzej Lam

Broniewski w środku życia

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 23, 11-24

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Lam

BRONIEWSKI W ŚRODKU ŻYCIA

Okres formowania się poezji Broniewskiego jest najbardziej dramatyczny w całej jego twórczości, rozwijającej się w ciągu bez mała 40 lat (jeśli nie liczyć prób młodzieńczych). W *Pieśni o wojnie domowej*, zamieszczonej w tomie *Dymy nad miastem* (1927), napisał, że jego słowa „rosły w długim marszu”, a jako główne źródło inspiracji przywoływał obraz miasta robotniczej pracy, która rodzi siłę i bunt. Miasta dymów nad Wolą, krwi na bruku i krzyku na Placu Teatralnym. Czołowe miejsce w nurcie poezji rewolucyjnej, jakie Broniewski zajął wkrótce po swoim debiucie, nie przyszło mu łatwo, wymagało stanowczości i niezależności wśród licznych i ekspansywnych tendencji poetyckich lat dwudziestych, także wśród poetów i krytyków, z którymi się ideowo utożsamiał. Nie dał sobie narzucić żadnych ograniczeń — ani ze strony rzeczników liryki oderwanej od realiów życia, ani ze strony doktrynerów, domagających się poezji bez reszty opanowanej przez aktualne cele i hasła rewolucyjnego programu. Zabierając głos w dyskusji na temat poezji proletariackiej, stwierdził, że jej zadaniem nie jest budzenie proletariatu i kierowanie jego walką, lecz odnajdywanie wyrazu dla nastrojów rewolucyjnych już obecnych, choć szukających dopiero swoich formuł artystycznych, swoich kształtów i słów¹. A w wywiadzie dla „Głosu Literackiego” zaznaczył, że skoro już poeta wniknie w główny konflikt epoki i odczyta potrzeby, intelektualne i artystyczne, warstw społecznych, z którymi się solidaryzuje, to „niech pisze, o czym chce, bo wówczas wszystko, co tworzy, będzie dokumentem kulturalnym epoki i współczynnikiem w walce o nową kulturę”².

Dokładnie w połowie życia Broniewskiego (poeta wiedział, kiedy ona przypadła; w wierszu o Conradowskim tytule *Smuga cienia* z 1932 r. wyznał: „Minęło życia pół?... No tak...”) powstały dwa wiersze poświęcone niezależnym duchom — rewolucyjnego działacza i poety, *Bakunin* i *Rimbaud*, ogłoszone w kolejnych zeszytach „Miesięcznika Literackiego” w lutym i kwietniu 1930 r. Bakunin był w dziejach ruchu rewolucyj-

nego postacią kontrowersyjną, krytykowaną za poglądy anarchistyczne i za utopijność programu, i tym bardziej zwraca w wierszu uwagę brak jakichkolwiek odniesień do różnic doktrynalnych. Ukazany jest tu Bakunin u schyłku życia, pochylony nocą nad kartką papieru w swoim pokoju w Bernie, pogrążony we wspomnieniach i piszący testament „swobodnej myśli”. Śnieg za oknem przywodzi mu na myśl wietrzne przeszczerzenie Syberii, gdzie znalazł się na zesłaniu, zwolniony z twierdzy szlisselburskiej po wyrażeniu wobec cara fałszywej skruchy, i skąd zbiegł w 1861 r. przez Japonię i Amerykę do Europy Zachodniej, dobrze mu znanej z działalności w dobie Wiosny Ludów. Spośród wszystkich tych motywów na czoło wysuwa się rozrachunek z niegdysiejszym łudzeniem despoty: gdyby jeszcze raz powtórzyła się tamta sytuacja, nie schyliłby czoła, pozostałby w więzieniu i stąd rozszerzył zarzewie buntu na świat i Rosję. Jak się wydaje, Broniewski wybrał postać Bakunina głównie dlatego, aby uprzytomnić gorycz kompromisu z własnym sumieniem, moralną cenę ugody. Drzwi pokoju Bakunina nie są domknięte, jakby cierpiał na klaustrofobię, a przecież właśnie tamto uwolnienie z twierdzy szlisselburskiej dręczy go najmocniej, bardziej niż gorycz porażki na barykadach Drezna, niż austriackie i pruskie więzienia.

We wspomnieniu Bakunina powstaniu drezdeńskiemu towarzyszy pieśń, pojawia się w akordach salw młody Wagner. W skierowanej do Rimbauda przemowie bruki Paryża przypominają jeszcze o zrywie komunardów, ale zarasta je już wulgarny tłum, żądający od poety jedynie rozrywki. Wiersz Broniewskiego wyraża dumę, wstręt i zarazem niedawną fascynację autora poematu *Paryż się budzi*, któremu pozostaje teraz tylko wzgardliwe milczenie i ucieczka w nieznane. Początek, będący monologiem Rimbauda: „O nie, nie śpiewać tym, co klaszczą, i nie iść tam, gdzie spieszą tłumnie...”, przywodzi na myśl frazę Horacego „Odi profanum vulgus et arceo”, choć sens wiersza jest odmienny: Rimbaud Broniewskiego nie może już znaleźć przystani, podczas gdy Horacy przeciwstawiał chciwości, pragnieniu władzy i życiu pełnemu niebezpieczeństw zacisze sabińskiej doliny. Wspólna jest tylko niechęć do zdemoralizowanego tłumu i wyniosły gest kapłana Muz, który patrzy wyżej i dalej, a śpiewać może jedynie dla słuchaczy nastrojonych podobnie. Tłum Horacego był zbiorowiskiem chciwców, karierowiczów i ryzykantów, tłum Rimbauda—Broniewskiego jest tłuszcza żarłoków, opilców i obleśnych rozpustników. Tak właśnie w hiperbolicznym skrócie wygląda lud wielkomiejski, który odwrócił się od natchnionych bojowników o swoje wyzwolenie. Ukazując dwie twarze ludu, bojownika i upiora, Broniewski jak gdyby raz jeszcze nawiązał do dyskusji o poezji proletariackiej, w której pojawiły się też głosy, że robotnik nie marzy o niczym innym, jak o niedzielnym odpoczynku na łonie natury, o sprośnej śpiewce,

o szynku i co najwyżej o rewii w stylu *Moryca*³. Dumne odosobnienie poety oznaczało zarazem, że nie stanie on w rządzie ulubieńców gawiedzi. „Poezja proletariacka — pisał w tamtym artykule polemicznym — jest poezją awangardy, poezją czołowych zastępów proletariatu”⁴. Wtedy jednak grozi inne niebezpieczeństwo: wprzęgnięcie poezji w służbę haseł politycznych, anonimowego programu, snobowanie się na radykalną lewicowość i odgrywanie proletariackiego fasonu. Przeciwwagą stawała się własna, autentyczna biografia, rozmiar cierpienia, które towarzyszy odważnym decyzjom i pokonywaniu samego siebie.

W takim nastroju powstały *Wiersze o wczesnej wiosnie pisane późną jesienią*, składające się z trzech luźno związanych ze sobą utworów i drukowane w jesiennym zeszycie „Miesięcznika Literackiego” z 1930 r., ale — wbrew tytułowi — dwa z nich zostały napisane na wiosnę, jeden z początkiem jesieni⁵. Tytuł był więc symboliczny, miał wyrażać sprzeczne doznania, radości twórczej i grozy istnienia. Podobne skrajności występowały już w poezji Broniewskiego wcześniej, nowym motywem są natomiast akcenty prywatne. Część trzecia, napisana najwcześniej, jest radosnym dytyrambem na cześć budzącej się wiosny, z serdeczną apostrofą do małej córeczki, część pierwsza przedstawia ironiczne „Sabinum” poety, ubogie mieszkanko na Mokotowie, gdzie rodzą się wiersze, w których poryw wiosenny zamącają złe przeczucia („stroma, ostra krawędź twórczości i samobójstwa” — może pod wpływem śmierci Majakowskiego?), część druga wyróżnia w własnej poezji nurt epicki, groźny i skłębiony, i nurt liryczny, utożsamiony z zachwytem. Wszystkie części łączy motyw narodzin poezji ze źródeł naturalnych i żywiołowych, objawiających się niespodziewanie wśród zmiennych i sprzecznych nastrojów („piszę wiersze — z niczego”). Czuje się w tym głęboką potrzebę, ale odzywa się także przekora i ton polemiczny. W części pierwszej parokrotnie wraca gest zniecierpliwienia: „diabli komu do tego”, obrona przed ingerencją w tajniki procesu twórczego. Przed czyją ingerencją?

Skłonność Broniewskiego do indywidualizmu, nie naruszającego zresztą jednoznaczności zajętej pozycji, będącego natomiast przejawem wierności wobec trudnych do czytelnego sformułowania rozterek, wobec własnego matecznika („jest w tym wierszu coś złego...”), budziła po ogłoszeniu *Bakunina* i *Rimbauda* zaniepokojenie jego ideowego środowiska. A przecież z końcem 1928 r. powstała — skonfiskowana, ale z pewnością znana otoczeniu — *Komuna Paryska*, ze sceny Schillerowskiej rozległy się songi Brechta w przekładzie Broniewskiego, późną jesienią 1930 r. rozgorzał bunt *Zagłębia Dąbrowskiego*. Tym większe miał prawo poeta, aby chronić suwerenność sobie tylko znanych źródeł własnej poezji, bez przemilczania nocnych koszmarów i lęków. Był pierwszym, który poezji rewolucyjnej przydał osobistą, prywatną i intymną tonację. Jego „diabli

komu do tego” przypomina „favete linguis” z Horacjańskiej ody, wiedział też, że tworzy „carmina non prius audita”. Zresztą i „troska”, użyta wkrótce w tytule wiersza i całego tomiku, da się odnaleźć w cytowanej odzie, gdzie siedzi za jeźdźcem jako „atra Cura”.

Na *Wiersze o wczesnej wiosnie* szybko zareagował Stanisław R. Stande, przyjaciel i współautor *Trzech salw*: już w następnym zeszycie „Miesięcznika Literackiego” zamieścił polemiczny wiersz *Do poety*. Nie odznaczała się ta polemika taktem, ale właśnie jej obcesowość, nieznacznie tylko stonowana stylistyką perswazyjną, świadczyła, jak zdaniem autora (i nie tylko jego) poważnie wykroczył Broniewski przeciw kanonom poezji rewolucyjnej, ujawniając swoje wewnętrzne dramaty. Jeśli poeta pisze wiersze „z niczego”, to po co zawraca ludziom głowę, zwłaszcza że nikt go o to nie prosił? Co kogo obchodzi, że mieszka na Mokotowie? — jeśliby ktoś tym się interesował, to sam trafi do biura adresowego. Broniewski, pisał Stande, nie panuje nad wrażeniami, wszystkie stawia na jednej płaszczyźnie i dlatego straszą go różne widma; od konspiratorów, rozlepiaczy ulotek, powinien się dowiedzieć, jakie słyszą za sobą szelesty (aluzja do słów: „Najstraszniej nocą z dala słuchać rzeki szelestów”). Rewolucyjny poeta napisał wiersz, w którym rzeczywiście jest coś złego; trzeba z inspektów poezji wyjść na szeroki świat i zrezygnować z wierszy, w których pachną kwiaty (sparafrazujemy: ładne kwiatki). Warto uświadomić sobie, że ten podział na poezję rewolucyjną, podejmującą wprost tematy walki proletariatu, i na lirykę osobistą, rozdartą i pogodną na przemian, długo jeszcze utrzymywał się wśród krytyków Broniewskiego, nawet gdy w różny sposób wartościowali te dwa skrzydła liryczne, uznając raz jedno, raz drugie za bardziej lotne. Żadne z nich nie mogło jednak istnieć osobno, a są utwory, które poświadczają ich konieczny związek, jak *Ballada o Placu Teatralnym*.

Na polemikę Stadnego Broniewski odpowiedział, po dwudziestomiesięcznej przerwie, na łamach „Wiadomości Literackich”. Replikę pt. *Krytykom* rzucił na papier bezpośrednio po lekturze wiersza Standego, ale najwidoczniej nie przeznaczył jej do druku, pracował nad kolejnymi redakcjami tekstu, aż powstał wiersz bez tytułu, zaczynający się od słów „Przyjacielu, los nas poróżnił...” Broniewski, jak widać, długo i silnie przeżywał postawione mu zarzuty, tym bardziej że pochodziły z własnych szeregów i polegały na niezrozumieniu. Odpowiedział więc z sarkazmem, a zarazem hardo i stanowczo, przy okazji zaś ponowił swoje poetyckie wyznanie wiary:

Przyjacielu, czemuś nie pojął,
skąd krew pieśni i moc jej czerpię? —
jeśli wierszem staję do boju,
wierszem kocham i wierszem cierpię.

Zwraca uwagę, że bezpośredni udział w walce, do czego wzywał Stande, uznał Broniewski za rzecz łatwiejszą niż wyrażenie całej gamy emocjonalnej, a przede wszystkim własnego cierpienia i jego bardziej lub mniej uchwytnych źródeł. „Na diabła ci być poetą”, skoro „każdy krok w twoim dniu jest wierszem”, taka replika musiała być dotkliwa dla polemisty, wyraża bowiem myśl, że gdy cała siła wyczerpuje się w działaniu, a poezja formułuje tylko to, co jest tego działania programem i objawem, wówczas redukuje się do wtórnego zapisu, zawsze uboższego niż sama rzeczywistość. Obraz pieśni wlatującej jak orzeł z rozdartego serca i spadającej na serce tego, który śmiał dotknąć „harfy ze stu żył, stustrunnej” (a po śmierci poety zamieniającej się w gołębia), oznacza triumf nad krytykiem, ale także przekonanie, że walka, którą się prowadzi, jest szczególna, i jeśli ma mieć ludzki, a nie tylko żołnierski, bojowniczy wymiar, wartość jej musi być mierzona także siłą oporu, jaki trzeba w samym sobie przewyciężyć. Stąd pieśń jest nie tylko groźna, ale samotna i „cięższa od trumny” i jedynie taka nie może zdradzić.

Broniewski jest wówczas przede wszystkim poetą ciężaru, jaki towarzyszy walce rewolucyjnej w szczególnych polskich okolicznościach. „Mijają dni i trzeba myśleć, kim jestem ja i ty, mój cieniu” — napisał w *Balladzie o Placu Teatralnym*, zamieszczonej w majowo-czerwcowym zeszycie „Miesięcznika Literackiego” z 1931 r. Sporo rozpraw poświęcono już genezie utworu i wyjaśnieniu, co to był za cień. Przypomnijmy, że rzecz rozgrywa się na Placu Teatralnym; w nocnej mgle poeta widzi oczyma wyobraźni krwawo tłumione manifestacje robotnicze jeszcze za czasów carskich, ale i w Polsce niepodległej: „W dwudziestym czwartym, piątym, szóstym ja byłem w tłumie wśród masakry”. Jest poniekąd obojętne, który maj poeta zapamiętał najwyraźniej, ponieważ podobne sytuacje powtarzały się wielokrotnie; mimo to nie jest zupełnie bez znaczenia, czy — zważywszy że zachowany fragment najwcześniejszej wersji pochodzi z czerwca 1930 — substrat tematyczny utworu wykracza w czasie poza przewrót majowy Piłsudskiego. Wątpliwości wyjaśniła Feliksa Lichodziejewska przytaczając list Broniewskiego pisany 1 V 1928:

„Piszę ten list pod wrażeniem krwawej masakry, w jakiej znalazłem się dziś na Placu Teatralnym. Byłem tam w czasie, gdy milicja PPS (czy też jakaś pokrewna instytucja?) strzelała w tłum. [...] Widziałem pod filarami teatru dwa trupy jakichś dwóch młodych robotarzy żydowskich... [...] Pozostało wrażenie, z którego nie mogę się otrząsnąć.”⁶

W czerwcu 1928 r. powstała *Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*, w grudniu *Komuna Paryska*. Poeta sięgał do wzniosłych i tragicznych tradycji ruchu robotniczego być może także dlatego, aby wśród walk bratobójczych odnaleźć linię główną i w jej przedłużeniu ustalić, kto

jest bohaterem, a kto zdrajcą. Czas, jaki dzieli wrażenie z 1928 r. od pisania *Ballady*, i długa praca nad nią, świadczą, jak uporczywie dręczył Broniewskiego dylemat cienia i zdrady, zanim poeta zdecydował się nadać mu przejmujący i wyrazisty kształt poetycki. Jego ówczesne rozterki osobiste, owe straszne szelesty słyszane nocą od Wisły z mieszkania na Mokotowie, nie mogły nie mieć z tym związku. Dla jego otoczenia sygnały te nie były jednak czytelne i poeta sam chciał się zapewne przekonać, czy potrafi je uwyraźnić. Po zarysowaniu równoważnikami zdań scenerii Placu Teatralnego sformułował więc szereg pytań, wyłaniających się z milczenia i przechodzących w jednostronny dialog z własnym cieniem: skąd lęk i czego żal nam? czy jestem tylko poetą, tylko błaznem, zaklinaczem słów i szarlatanem uczuć, skazanym na to, aby włóczyć nocą smutki i grać trupa w teatrze marzeń? czy może zniszczyć rekwizytornię snów, oslepić cienie i „wyjść na wielki plac historii”? To ostatnie pytanie jakby nawiązywało do wezwania Standego: „wyjdźże na szeroki świat”, a odpowiedź miał dać pochód widm na Placu Teatralnym, wstających spoza nocy, mgły i gwaru ulicznego.

Broniewski teatralizuje przestrzeń Placu na wzór teatru ogromnego Wyspiańskiego, „wielkich powietrznych przestrzeni”, zaludnionych przez ludzi i cienie: „Od lat, od lat u stóp teatru misterium dziejów gra się krwawe”. Jest to teatr dramatyczny i muzyczny zarazem, pięć wpadających do placu ulic to palce dłoni, która potraça struny „liry z cegły”, czyli kolumnady gmachu. Artur Sandauer zauważył, że w stosunku do „struny kamiennej”, kolumny Zygmunta z *Uspokojenia* Słowackiego, metafora Broniewskiego jest zmodernizowana, ponieważ „cegła”, w odróżnieniu od „kamienia”, ma zabarwienie prozaiczne⁷. Trzeba by jednak dodać, że od dawna w poezji wykorzystywane; tenże Słowacki pisał: „próżno składają ci cegły mularze”. Ważniejsze jest (na co zwrócił uwagę J. Z. Jakubowski)⁸ umuzycznienie architektonicznego tworzywa, wspólne obu poetom: siła ludowego porywu powoduje, że nawet monumentalna budowla zaczyna grać. W *Uspokojeniu* najpierw poruszają się kamienice, potem siła wichru uderzającego z ulicy Świętojańskiej wprawia w organową wibrację kościół katedralny i wreszcie zaczyna drgać jak struna kolumna Zygmunta. Jeśli ludzie milczą, kamienie wołać będą! U Broniewskiego szarża kozacka szturmuje plac wypełniony tłumem w 1905 r., rozlega się tętent kopyt, słychać świst kul, i wtedy ulice uderzają w struny kolumnady, dłoń placu gra na swojej lirze. Jest to pieśń zaklęta w kamień, którą wydobywa słowo poety, podczas gdy pieśń oficjalna milczy o tamtym wydarzeniu, a w repertuarze operowym znajduje się *Lohengrin* (nawiasem mówiąc, utwór powstały podczas Wiosny Ludów).

Podobnie jak Słowacki kolejne zrywy przedziela obrazem kłęski:

pustej, ciemnej i krwią zadymionej ulicy, Broniewski, świadek masakry w kolejnych latach dwudziestych, widzi w wyobraźni „plac zakrwawiony, pusty” z wszystko przesłaniającym cieniem, a kończy balladę wizją pieśni, która ponownie poprowadzi tłumy na ulice i na Plac Teatralny. W okresie, kiedy komuniści oskarżani byli o wywrotowość, a oskarżenia te wywodziły się również z kręgów byłych towarzyszy broni Broniewskiego, prowadzi on linię łączącą walkę o ocalenie Rzeczypospolitej, insurekcję warszawską, z manifestacjami robotniczymi. Czyni to pośrednio, przez poetycką symbolikę. Podobne nawiązania знаła ikonografia 1905 r.; w zbiorach Muzeum Historii Polskiego Ruchu Robotniczego zachował się medal, którego anonimowy twórca przedstawił na awersie „Rzeź na Placu Teatralnym” z ofiarami masakry na bruku, a na rewersie symbolicznego „Zdobywcę Wolności”, bojownika z robotniczym sztandarem i z młotem w dłoni, któremu carski żołnierz z karabinem zagradza drogę do zakutej w kajdany postaci kobiecej, przypominającej grottgerowską Polonię⁹. Walka z obsesją zdrady i upiornymi widmami, paraliżującymi wiarę w zwycięstwo, nie tyle była zmaganiem się ze spadkiem romantycznym, co ponowieniem końcowej polemiki z *Uspokojenia*:

Jeśli w niej* wiatr jest taki, że śród nocnych cieni
Muzykę niewidzialną wrywa z kamieni,
A kolumny na swoje muzykanty stroi:
To człowiek, który zawsze o zdradę się boi
I wszędzie widzi tylko postrachu upiory,
Albo dzieckiem być musi lub na serce chory.

Jakiego upiora, jaki cień i jaką zdradę wprowadza Broniewski do swojego muzycznego teatru? Najpierw przechodzi upiór carskiego szpiega i staje w bramie pałacu Blanka (urzędu śledczego), skąd patrzy na nocnego przechodnia, wietrzy krew i jego pieśń, wie, że musi z nim walczyć, ale jeszcze się waha. Zwraca uwagę przesunięcie chronologiczne: carski szpieg przejmuje jakby rolę szpicla z defensywy. Podobnie w wierszu *Szpicel* z 1925 r. wyglądała biografia postaci tytułowej: „Był w ochranie, w K-stelle, w defensywie polskiej”. Okazuje się, że szpieg to może tylko maska, pod którą kryje się „ktoś — bez twarzy, bez imienia — lecz myślą w Polsce znakomity, pan wielki serca i sumienia”; tajemnicza postać to albo „kroków moich szpicel”, albo „myśli druh, ktoś niegdyś bliski, poeta, mówca, wódz, myśliciel, co zaćmił cały kraj nazwiskiem”. Alternatywa zdumiewająca, ale właśnie w niej mieści się bezbrzeżna gorycz. Jeśli wolnościowy patriotyzm jest po stronie Broniewskiego, to ci, którzy powołują się na Słowackiego, Wyspiańskiego, Brzozowskiego, na wielkie duchy przeszłości, a zarazem utrzymują śledzącego każdy krok poety szpicla, uderzają w fałszywą nutę. Przypom-

nijmy, że Słowacki był ulubionym poetą Piłsudskiego, Wyspiańskiego kreowano na wieszczą, który przepowiedział zjawienie się wodza.

Syntetyczna postać, prześwitująca spoza maski szpiega, nosi na sobie piętno zdrady, a przecież sama uzurpuje sobie prawo wydawania wyroków. „Upiór zdrady” nie odpowiada na pytanie, kim jest, znika w bramie, ale myśl nie może się od niego oderwać. Następuje teraz scena w tonacji *Mazura kajdaniarskiego*: pękają wieka trumien i na plac zjeżdżają kuligiem, widmową maskaradą, z pieśnią i sztandarami, zakatowani bojownicy. Znow ujawnia się zaczajony w bramie upiór, strzela do tłumu, „w burzliwy ranek rewolucji” zdradza serca i rozumy, miesza słowa i mąci myśli, aby w końcu odnieść nad tłumem triumf i zamienić się w pomnik „wzniesiony katom i mordercom”. Na placu, opustoszałym już, leży tylko trup robotnika i stoi poeta, którego olbrzymiejący cień wspina się na ścianę teatru. Jest tak wielki, że zakrywa sobą świat. Pozostaje jeszcze do rozegrania walka z upiorem, który teraz utożsamia się z cieniem („mój cień, mój upiór”), nasycenie go własną krwią, aby pieśń mogła odzyskać swą siłę i bez trwogi prowadzić tłumy do boju jak na znanych obrazach Delacroix i Gustawa Doré. Walka z wrogiem zewnętrznym zamienia się w rozrachunek z samym sobą, z górną i chmu-rną młodocia.

W stosunku do tradycji romantycznej Broniewski ożywia wielką polemikę z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, ale z odmienionymi przez historię znakami. Czytelna, choć zaszyfrowana symbolika łączy się z brutalnymi realiami epoki, które nawet wobec najtrudniejszych powikłań domagają się jednoznaczności. Tak częsty u Broniewskiego motyw wyrwania serca z piersi („pamięć klęski my, potomni, wyrwiemy — choćby razem z sercem”) oznacza dramatyczne i ostateczne rozstanie się z taką legendą patriotyczną, która mimo swojej wielkiej sugestywnej siły („zatriumfuje znow nad tłumem”) tworzy zarazem alibi dla „katów i morderców”. Mówiąc słowami Brechta, Broniewski zawłaszcza wolnościową tradycję romantyzmu, aby uskrzydlić nią lud walczący o swoje prawa¹⁰. Jest świadom, że nie można tworzyć sztuki rewolucyjnej, oddając we władanie przeciwnikom cały nośny zasób symboliczny wielkiej poezji. Jeszcze w roku 1920, gdzieś w odwrocie spod Korostynia, wypisał sobie fragment z wiersza W. Kiriłowa, czołowego poety Proletkultu, który w ślad za futurystami rezonował: „O poeci esteci! przeklinajcie wielkiego Chama. Całujcie pod naszą piętą odłamki przeszłości, obmyjcie łzami ruiny rozbitej świątyni — my wolni, my śmiali, my oddychamy inną pięknoscia” — i opatrzył go znamienym komentarzem: „Jak się okazuje, wszelki fanatyzm prowadzi do zbydlęcenia. Wolnym więc może być tylko człowiek samotny”¹¹. Samotność nie oznaczała ucieczki od konfliktów epoki, lecz zapewniała prawo do samodzielnej decyzji twórczej,

poza normami, które narzuca mit zbiorowej dyscypliny. Własna droga poetycka Broniewskiego byłaby niemożliwa bez tego przekonania. Przekreślał błędy przeszłości, ale nie przeszłość. Dzisiejsi bojownicy mieli swoich ojców i dziadów. Siła rozrachunku w *Balladzie o Placu Teatralnym* powodowała też, że już nigdy w takiej postaci dylemat ten nie miał powrócić w poezji Broniewskiego. Nasycony krwią, cień zdrady przestał go dręczyć.

Ballada skupia i uwyrażnia liczne motywy obecne w wierszach *Wiatraków* i *Dymów nad miastem*, zbiorów poprzedzających *Troskę i pieśń*, jak gdyby była zwieńczeniem pierwszej fazy rozwojowej poezji Broniewskiego. Cienie towarzyszyły jej od początku: szalone, skaczą do kałuży podczas nocnej wędrówki po mieście (*Ucieczka*); cień poety rozpina się na skrzydłach wiatraków, cierpi mękę niby na krzyżu i oszalały z bólu, skacze w niebo krwawiące świtem (*Wiatraki*); cienie nocnych przechodniów groteskowo deformują ich kształty, usamodzielniają się w wszędobylskiej ruchliwości, a nad rzeką skaczą do góry nogami w wodę (*Cienie*); w czasie polnego spaceru o zachodzie kołysze się za poetą i coraz niżej schyla ku ziemi złowieszczy cień (*Zioła*). We wszystkich tych przypadkach cień jest jakby drugą osobą, podejrzanym sobowtórem, który odrywając się od swojego właściciela, przekazuje mu ostrzeżenie lub wróżbę. Wymyka się spod kontroli, tworzy nastrój niesamowitości, aurę nieszczęścia i cierpienia. W *Listopadach* tułający się jesiennym wieczorem po mieście poeta sam przypomina widmo, które ścigają jego własne słowa-upiory.

Mgliste wieczory i noce, zapowiedzi mgły na Placu Teatralnym, demoniczne wiatry, chichoczące biesy, czepliwe palce drzew, gorzkie i pachnące cmentarne zioła, cierniowe gałęzie wrastające w ciało i rozrywające je do krwi, wszystkie te tak częste u młodego Broniewskiego motywy są czymś więcej niż młodopolsko-ekspresjonistycznym sztafażem; w swoim natręctwie i zaborczości ujawniają poczucie osaczenia, jak palimpsest zapisują się nad ideowymi dylematami i emocjonalnymi rozterkami poety, który cd początku takimi wierszami, jak *Robotnicy* i *Pochód* (powstałymi wiosną 1923 r.) określił, po której stoi stronie barykady. Warunkiem narodzin jego rewolucyjnej poezji była ofiara złożona z własnych spontanicznych, niekontrolowanych i żywiołowych porywów: twórca zwycięskiej pieśni, porównanej do kuli i sztyletu, czerwonej chorągwi, bryły węgla wykutej oskardem, pozostaje sam jak skrwawiony żołnierz na pustym pobojuwisku (*O sobie samym*). Te narodziny żądają śmierci: w wierszu *Nocą*, powstałym wkrótce po przewrocie majowym, ulice są grobami, nad którymi płaczą nieżywe płaczki, nocą przychodzi poezja, której każde słowo ciąży grobową płytą, wyrywa szponami serca, owija cierpiących w czarne sztandary i gasi we-

wewnętrzny pożar. Podobne motywy — śmierci, oblędu, rozdartej piersi, tortury — powtarzają się wręcz obsesyjnie. Na tym tle tłumaczy się „bój z upiorem o trupi plac i lirę trupią” z *Ballady o Placu Teatralnym*.

Poezja powstawała z żył poszarpanych na struny, w samotnej męczarni osiągała wyniosły i gniewny szczyt, który „krzyczy krzykiem kamiennym”. Przechodziła więc podobny proces jak cała ówczesna liryka awangardowa; wytlumiała spontanicznie narzucające się stereotypy emocjonalne w imię świadomej konstrukcji, ożywianej nową i rewolucyjną ideą, czyniła to jednak w sposób odrębny, ujawniając całe theatrum walki wewnętrznej, która temu procesowi towarzyszy, i kojarząc mowę poezji wysokiej z językiem nowoczesnego przekazu. W wywiadzie dla „Głosu Literackiego” Broniewski dał wyraz tej świadomości:

„Uważam, że należałoby zwrócić większą uwagę na gospodarkę materiałem intelektualnym. Poeci, zamiast pisać średniej miary wiersze, powinni się zająć organizacją tych elementów życia intelektualnego, które nie są uważane za literaturę. Gazeta, ogłoszenie, depeza, odezwa czekają, by je organizować z myślą o ich sensie artystycznym jako zjawisk codziennego użytku. Nazwałbym to konstruktywizmem literackim.”¹²

Drukował wtedy głównie w związanej z Komunistyczną Partią Polski „Dźwigni”, którą do swojej przedwczesnej śmierci redagował Mieczysław Szczuka.

Kiedy Broniewski wyruszał do Legionów wiosną 1915 r., czynił to wbrew nastrojom plockiego środowiska. Pobyt w Płocku w maju 1919 r. podczas uroczystego powitania hallerczyków przypomniawszy mu prawem kontrastu tamten zaciąg: „myślałem sobie, że inaczej nieco wyglądał nasz odjazd do Legionów cztery lata temu: dranie! omal kamieniami za nami nie ciskano, wyklęci byliśmy w «opinii publicznej»”¹³. Może już wtedy powstał rys dumnego osamotnienia, utwierdzony zdolnością wyboru własnej drogi, silnym przekonaniem, które nie liczy się z naciśkami otoczenia? Jeszcze przed powrotem Piłsudskiego z Magdeburga, w październiku 1918 r., Broniewski napisał poemat prozą, w którym ekspresjonistycznym stylem przedstawił pochod robotniczy z rewolucyjną pieśnią na ustach, szturmujący stary świat. Było to jakby rozwinięcie motywu z młodzieńczego wiersza: „my zburzmy świat stary, co w gruzy się wali”¹⁴, nawiązującego do słów *Czerwonego sztandaru*. W listopadzie zanotował, że czuje się najbliższej frakcji rewolucyjnej i że mimo szacunku do działaczy lewicy nie może zaakceptować ich programu. Rozważając ponowny zaciąg do wojska wyznawał, że nie imponują mu już „ojczyźniackie frazesy” i że nie pociąga go walka z Rusinami, ale mimo to w wojsku widzi najodpowiedniejsze dla siebie miejsce. Wątpliwości wynikały z braku pełnego zaufania do frakcji, z obawy, czy nie przesunie się ona na prawo (w stronę „żyrondy”) i czy wojsko „nie

będzie użyte do akcji kontrrewolucyjnej”¹⁵. Gwarancją właściwego biegu spraw miała być osoba Piłsudskiego i czerwony sztandar, który pojawił się na Zamku wkrótce po objęciu przezeń dyktatury. Żołnierze zawiązywali sobie czerwone wstążeczki. Co jednak budziło niepokój Broniewskiego, to pojawienie się tropicieli „bolszewizmu”, którzy usiłowali wywołać nastroje pogromowe przez utożsamienie wszystkich socjalistów z Żydami: „Baranie głowy! — oni myślą, że my się zbroimy dla zwalczania rewolucji”¹⁶.

Broniewski zaciąga się do wojska w przeświadczeniu, że jest to, pod tym samym dowództwem, przedłużenie walki zbrojnej o suwerenność i o granice młodej Rzeczypospolitej, która stanie się państwem ludu pracującego, złączonym więzami przyjaźni z sąsiadami po obraniu przez nich podobnego kierunku. Walka z bolszewikami nie oznaczała sojuszu z armiami kontrrewolucyjnymi, lecz obronę własnej państwowości, ledwie wywalczonej po latach upokarzającej niewoli. Mimo doktryny o samostanowieniu, nie był to jeszcze czas po temu, aby stosunki między narodami mogły się wśród powszechnego zamętu układać tylko mocą najślusniejszej nawet idei. Rzeczywistość nie dała się jednak wyminąć: utrzymanie władzy i zaopatrzenie wojska w Włodzimierzu Wołyńskim wymagało represji, patroli rekwizycyjnych i egzekucji w obcym środowisku etnicznym.

„Na wsiach Rusini: dotychczas nie zdarzyło mi się spotkać chłopca-Polaka za Bugiem. Z tego też powodu zadaję sobie nieraz pytanie: po cośmy tu przyszli? Rusini nas nienawidzą i pewny jestem, że przy plebiscycie wypowiedzieliby się raczej za Rosją niż za nami. Znaczy się, że zajmujemy ten kraj przemocą, czyli odgrywamy rolę okupantów.”¹⁷

Pełen niechęci do okrucieństw wojny, Broniewski ofiarnie wypełnia jednak swoją żołnierską powinność, wyróżnia się odwagą i męstwem, nie tracąc wiary, że Piłsudski przeprowadzi Polskę z chaosu na czysty szlak; w odpowiedzi przygodnemu rozmówcy, który powątpiewa w sens polskiej kampanii, składa uroczystą deklarację:

„Jestem żołnierzem Komendanta Piłsudskiego. Osoba jego daje mi gwarancję, że będę użyty dla dobra ojczyzny i idei demokratycznej. W kraju tym czuję się okupantem, jednak pełnię i będę pełnić z całą sumiennością swoją służbę, aby zapewnić pewne granice Rzeczypospolitej Polskiej.”¹⁸

Na to ów rozmówca uśmiecha się sceptycznie. Ileż razy jeszcze miała powtarzać się ta figura: pewność podszyta cieniem...

Potem w Wilnie, w maju 1919 r., na kwaterze, gdzie „w spadku po bolszewikach” pozostała biblioteczka, Broniewski czyta mowę Trockiego do robotników i chłopów, znajduje tu bliskie sobie myśli, ale zarazem zastrzega się: „zbyt to jest dla mnie ukanonizowane, ortodoksyjne, aże-

bym w ofierze mógł złożyć mój niepodległy indywidualizm”¹⁹. Czyta też jakąś broszurkę, naiwny zapewne manifest powszechnego zrównania, i widzi w niej sekciarstwo, odbiegające od poglądów Marksa. Z niepokojem przeżywa odwrót latem 1920 r. na linii Styru: „Jest to, zdaje się, ostatnia i najcięższa ogniowa próba państwowości polskiej”²⁰. Od roku 1921 powtarzają się zapiski o potrzebie znalezienia porywającej idei, wyjścia z kręgu ciągłych wątpliwości, bezruchu i pustki. Podkreśla, że nie da narzucić sobie żadnej doktryny, pragnie pozostać wolny i uznawać jedynie prawo „piękna w dzień powszedni”, a zarazem dodaje: „Jeżeli będę widział piękno w walce niedalekiej, stanę do niej”²¹. Znamienne, że wśród tych niespokojnych poszukiwań zmysł estetyczny staje się probierzem racji i prawdy.

Poszukując idei poetyckiej, Broniewski zaczyna intensywnie śledzić najmłodszą twórczość, czyta „Skamandra” i kolejne tomiki poetów tego ugrupowania, stara się zrozumieć założenia futurystów i przeorientować swoją poetykę. Jest świadomy zapóźnienia własnego warsztatu, bardzo jeszcze zależnego od Młodej Polski, odczuwa coś na kształt kompleksu niższości i nie decyduje się na druk wierszy, powierza je tylko pamiętnikowi i najbliższemu. Rozstaje się z gorsetem sylabicznym, próbuje wiersza wolnego, inkrustuje motywy tradycyjnie poetyczne zwrotami potocznymi. Robi obszernie wypisy z pism estetycznych Witkacego, które uświadamiają mu rozległość przewrotu w sztuce nowoczesnej, dostarczają uzasadnień dla śmiałego eksperymentu artystycznego, skłaniają do „zgrzytów i dysonansów”. Lekcję pogładową nowego malarstwa czerpie z wystawy Szuki w hotelu „Polonia”. I wreszcie poznaje współczesną poezję rosyjską: Błoka, Achmatową, Majakowskiego, Jesienina, Szerszeniewicza. Przekłady wierszy Majakowskiego w „Nowej Kulturze” z początku 1924 r. były też pierwszą jego autorską publikacją. Niewiele brakowało, aby debiut Broniewskiego odbył się w „Zwrotnicy”: z myślą o druku w tym czołowym czasopiśmie awangardy przesłał Peiperowi z końcem 1923 r. swój poemat *Ostatnia wojna*; Peiper zaakceptował dwie części, o defiladzie poległych żołnierzy i o wysadzeniu przez nich starego świata z posad, ale zawieszenie czasopisma udaremniło publikację²².

Wojna, w której uczestniczył Broniewski, utrwaliła mu się pasmem kłęski i goryczy, mimo że potwierdziła niepodległość Polski. Otwierający zbiór *Wiatraki* (luty 1925) wiersz *Młodość*, wspomnienie poległych przyjaciół, kończy się salwą czarnej artylerii, która strzela ślepym słońcem nad nieżywą ziemią i wyzwała kosmiczny kataklizm. Cena za tę europejską masakrę nie została jeszcze zapłacona, widmowy i dotknięty rozkładem świat będzie odtąd w poezji Broniewskiego stale rozsadzany przez żywiołowe siły. Nieznany żołnierz pod paryskim Łukiem Triumfalnym ma jeszcze jedno zadanie do wykonania: wbić bagnet w serce wła-

snej ojczyzny, która żąda męki i krwi. Metaforykę militarną i poetykę rozkazu przenosi teraz Broniewski na wezwanie do tworzenia nowego świata pokojowej pracy i powszechnego braterstwa ludów, do wojny ostatej. Jego Nike kryje swą twarz wśród pozornych zwycięstw, nad wykrwawioną Europą, między żołnierzami bez sławy, których pieśń i krew zabierano za darmo, którzy noszą w oczach skryte sztylety, w sercach tłumiony bunt, rozwijają czarne flagi i sposobią się do nowego boju. Bój ten trwa już w skali globu, od Chin po Maroko i Manchester. Wobec zdrady, uosobionej w postaci szpicla, człowieka bez twarzy, zapalczywa i naiwna młodość, nazwana teraz „fałszywym towarzyszem”, odchodzi bezpowrotnie w przeszłość. We wrześniu 1926 r. powstał wiersz *Do towarzyszy broni*, konfrontujący dawne zrywy wolnościowe z tysiącami więźniów politycznych i ofiarami majowych manifestacji, aby obudzić sumienie i wezwać do otwarcia siłą bram więziennych²³.

Świat ówczesnych wierszy Broniewskiego jest podminowany i naznaczony niezwykłym dynamizmem. W wierszu *Pochód* tłum roztrąca lokciami ulice, a wraz z nim maszerują gmachy, w *Ucieczce* ulice lecą na cślep i krzyżują się w czarne ikisy, w *Biesach* pędzą ślepe i dzikie, a zwieńczeniem tego motywu jest tłum, który znika po szarzy „wśród ulic, które z krzykiem bjęgły” w *Balladzie o Placu Teatralnym*. Wibracja miasta, dająca efekt muzyczny, przenika w żartobliwej tonacji wiersz *Koncert*, z fletami ulic, klarnetem komina, smyczkiem tramwaju na strunach szyn, aby odnaleźć się w „lirze z cegły”, na której grają wpadające do placu ulice.

Wkrótce zamknięto „Miesięcznik Literacki”, jego czołowy poeta sam znalazł się w więzieniu „na Ratuszu, pośrodku miasta”, przy Placu Teatralnym, którego już spoza krat nie było widać, ale może było nadal słycać jego nocną muzykę. Współtowarzysza-więźnia chronił przed smrodem i robactwem „pancerz dialektyki”, poetę — „leciutki obłok poezji”.

Przypisy

* Tzn. zrewoltowanej ulicy.

¹ Por. W. Broniewski, *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 4.

² *O idei społecznej w poezji. Rozmowa z W. Broniewskim*. „Głos Literacki” 1928, nr 12, cyt. za: *Władysław Broniewski*. Wstęp, wybór materiałów i przypisy: F. Lichodziejewska. Warszawa 1966, s. 153.

³ Była to polemika z artykułem P. Hulki-Laskowskiego *Poezja szlacheckiego nieporozumienia*, zamieszczonym w „Wiadomościach Literackich” 1928, nr 1.

⁴ W. Broniewski, *op. cit.*, s. 150.

⁵ Te i inne ustalenia chronologiczne odnoszące się do rękopisów Broniewskie-

go — na podstawie: F. Lichodziejewska, *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*. Warszawa 1973.

⁶ Cyt. za: F. Lichodziejewska, *Twórczość W. Broniewskiego*, s. 158.

⁷ A. Sandauer, *Od romantyzmu do poezji proletariackiej w: tenże, Zebrane pisma krytyczne*. Warszawa 1981, t. 1, s. 189.

⁸ J. Z. Jakubowski, *Współczesność i tradycja w: tenże, Dokąd, ale i skąd idziemy*. Wybór: J. Jakubowska. Warszawa 1977, s. 215 - 216.

⁹ Por. J. Kozłowski, *Proletariacka Młoda Polska*, Warszawa 1986, s. 186—187.

¹⁰ Por. H. Olschowsky, *Polifonia poetycka. Niemiecka i polska poezja socjalistyczna w latach 1918 - 1939*. „Miesięcznik Literacki” 1970 nr 2.

¹¹ W. Broniewski, *Pamiętnik 1918 - 1922*. Wybór i przedślowie: W. Broniewska. Opracowanie z rękopisu, wstęp i komentarz: F. Lichodziejewska. Warszawa 1984, s. 184.

¹² *O idei społecznej w poezji*, l.c., s. 153 - 154.

¹³ W. Broniewski, *Pamiętnik...*, s. 98.

¹⁴ W. Broniewski, *Już dość*. „Młodzi idą” 1914 nr 1. Cyt. za: *Władysław Broniewski*, wstęp F. Lichodziejewskiej, s. 15.

¹⁵ W. Broniewski, *Pamiętnik...*, s. 44.

¹⁶ Tamże, s. 45.

¹⁷ Tamże, s. 54.

¹⁸ Tamże, s. 61.

¹⁹ Tamże, s. 93.

²⁰ Tamże, s. 187.

²¹ Tamże, s. 215.

²² Por.: F. Lichodziejewska, *Twórczość W. Broniewskiego*, s. 59—60.

²³ Wiersz został skonfiskowany przez cenzurę i wycięty z tomu Broniewskiego *Dymy nad miastem*. Por.: F. Lichodziejewska, *Historia trzech wierszy W. Broniewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 3, s. 192 - 196.