

MACIEJ TRAMER Uniwersytet Śląski, Katowice

PRZEKRĘŚLONE, A NASTĘPNIENIE STARTE GUMĄ WOKÓŁ BRULIONÓW „ANKI” WŁADYSŁAWA BRONIEWSKIEGO

Druk pierwszego wydania *Anki* Władysława Broniewskiego został ukończony w czerwcu 1956. W sprzedaży książka pojawiła się kilka miesięcy później. Tom liczył 47 stron i zawierał 25 utworów. Pierwszą część zbioru zajmował tytułowy cykl 15 elegii poświęconych zmarłej córce, Joannie Broniewskiej-Kozickiej. W drugiej części znalazło się 10 liryków, które tworzyły swoistą antologię, skomponowaną przez poetę z dawnych wierszy zadedykowanych córce lub do niej adresowanych.

Zanim jednak doszło do wydania książkowego, 7 najwcześniejszych elegii ukazało się na łamach „Nowej Kultury” w lutym 1955. Cykl ów, zatytułowany *Wiersze do Anki*, miał następujący porządek: *Trumna jesionowa*, *Brzoza*, *Firanka*, *W zachwycie i grozie*, *Lament*, *Film o Wiśle* oraz *Obietnica*¹. Wszystkie te utwory powstały bardzo szybko. Dzięki datom, które autor zamieścił w brulionach, możemy się dowiedzieć, że pierwszy wiersz, *Trumna jesionowa*, został ukończony 19 I 1955. Nazajutrz gotowy był już kolejny – *Obietnica*. Trzeci, *Film o Wiśle*, Broniewski opatrzył datą 31 I. Następny, *Lament*, powstał 4 II; jego tekst miał formę dopisku do znacznie starszej notatki z nie opublikowanym fragmentem poematu *Wiśła*. Tydzień później – w ciągu jednej doby – Broniewski napisał 3 ostatnie elegie: *Firanka*, *Brzoza* oraz *W zachwycie i grozie*. I tylko dwie pierwsze wersje *Brzozy*, opatrzone datą 11 II, pozwalają przypuszczać, że praca nad tym tekstem rozpoczęła się nieco wcześniej. Trzeci rękopis *Brzozy*, najbliższy wersji wydrukowanej, nosił datę 12 II, taką jak pozostałe wiersze².

Najprawdopodobniej wszystkie 7 utworów trafiło do redakcji „Nowej Kultury” zaraz po tym, jak Broniewski je ukończył. Napisany 14 II wiersz *Żyłem*, który znalazł się potem w książce zbierającej wiersze poświęcone córce, nie pojawił się już w tym numerze tygodnika. Precyzja w ustaleniu dat nie jest istotna sama w sobie. Zestawienie kolejności powstania tekstów z porządkiem miejsc wyznaczonych im w cyklu pozwala zauważyć, że układ wierszy ogłoszonych w „Nowej Kulturze” wynikał z powziętej przez autora koncepcji. Ramę kompozycyjną *Wierszy do Anki* tworzą dwa najstarsze, powstałe niemal w tym samym czasie utwory: *Trumna jesionowa* i *Obietnica*. Jeżeli założymy, że ostatni wiersz był śladem faktycznego zobowiązania, jakie Broniewski podjął na początku pracy nad cyklem, możemy po-

¹ W. Broniewski, *Wiersze do Anki*. „Nowa Kultura” 1955, nr 8, s. 4–5.

² Zob. teczkę XV, k. 1–10, 15. Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie.

traktować pozostałe 5 liryków jako realizację owej obietnicy. Niechronologiczny układ wierszy świadczy wszakże o tym, iż zamysłem kompozycyjnym nie była żadna pokrywająca się z rzeczywistością kronika czy dziennik odnotowujący etapy żałoby.

W opublikowanym w 1956 r. tomie 7 liryków z *Wierszy do Anki* uzupełniono o dalszych 8, niemniej teksty z „Nowej Kultury” zachowały kolejność. Tylko raz odstąpiono od pierwotnego układu: wiersz *Obietnica*, zamykający czasopiśmienny „pierwszy rzut” cyklu, poprzedzała ukończona pół roku później *Anka*. Pozostałych wierszy Broniewski również nie zamieścił w porządku odpowiadającym datom powstania. Wyjątkiem był ten ostatni – zamykający cykl elegia *Moja córka* powstała bowiem najpóźniej, 17 I 1956, czyli niemal dokładnie rok po najstarszej i inicjalnej *Trumnie jesionowej*.

To, że kompozycja zachowuje porządek chronologiczny, byłoby istotne tylko wówczas, gdyby chcieć potraktować cykl elegii poświęconych córce jak dokument. W poetyckiej opowieści, która zostałaby ułożona w sposób odpowiadający kronice żałoby, kalendarz podlegałby kreacji tak jak wszystko inne. Wszelako układ wierszy zebranych w wydany w 1956 r. tomie *Anka* dowodził nie rezygnacji z chronologii, lecz jej zupełnego odwrócenia. Jak już wspomniałem, Broniewski podzielił swój tom na dwie części. W pierwszej zamieścił tytułowy cykl 15 elegii, część drugą poprzedził zaś informacją: „Wiersze pisane przed 1 września 1954 roku”. Główną cezurę kompozycyjną zbioru wyznaczyła śmierć tytułowej bohaterki, a zarazem adresatki lirycznej 25 utworów.

Anka, czyli Joanna Broniewska-Kozicka, zmarła 1 IX 1954, w wieku niespełna 25 lat, w wyniku tragicznego wypadku. Bezpośrednią przyczyną było zatrucie gazem, pośrednią – przemęczenie oraz chroniczna choroba powodująca osłabienie i częste omdlenia. Śmierć Anki przerwała jej pracę nad pełnometrażowym filmem dokumentalnym *Wisła*, zaplanowanym jako obraz zespolony z powstającym równoległe poematem Broniewskiego. Wieloautorski film był nowatorski i dosyć ryzykowny. Poszczególne komponenty nie miały siebie nawzajem komentować czy ilustrować ani tworzyć hierarchii, lecz były pomyślane jako równorzędne elementy tworzące spójną całość. W prywatnych, roboczych notatkach reżyserka filmu określała swoją rolę następująco:

Złożony scenariusz *Wisły* nie daje pełnego wyobrażenia o filmie i nie może go dać, skoro film ma być poetycki, scenariusz zaś ogranicza się tylko do strony obrazowej. Jest to więc raczej szkielet tematyczny niż scenariusz przyszłego filmu, który musi być opracowany na podstawie tego szkieletu wspólnie z autorem tekstu poetyckiego i kompozytorem.

[...] Nie mam prawa narzucać strony tekstowej filmu [...], bo autor tekstu może mieć na ten temat inne pomysły. To samo dotyczy kompozytora³.

Ci, którzy osobiście poznali rodzinę Broniewskich, często podkreślali szczególną więź łączącą ojca i córkę. Janina Broniewska – matka Anki i pierwsza żona poety – pisała o niej jako o największej i „najważniejszej w życiu (Władka) miłości, [...] najwierniejszej i najtrwalszej”⁴. Feliksa Lichodziejewska, najlepsza znawczyni

³ Cyt. za: E. Zawistowska, *Dziadek Władek. O Broniewskim, Ance i rodzinie*. Warszawa 2019, s. 350.

⁴ J. Broniewska, *Dziesięć serc czerwonych*. Wyd. 5. Warszawa 1978, s. 285.

całej twórczości Broniewskiego i główna edytorka jego tekstów, dostrzegala niewspółmierną do wieku dojrzałość intelektualną Anki, a zarazem partnerski charakter rodzinnej relacji, który potwierdza także zachowana korespondencja. Sposób zwracania się do siebie, całkowity brak protekcjonalności, szczerść oraz powaga tematów podejmowanych przez obie strony zdają się tylko w niewielkim stopniu przypominać konwencjonalną rozmowę ojca z kilku- czy też kilkunastoletnią dziewczynką.

W treści swych listów nie stosował Broniewski żadnych ograniczeń, jakie mógłby dyktować wiek adresatki. Traktował córkę jak człowieka dojrzałego, przyjaciela, któremu szczerze może powierzyć swoje myśli i przeżycia. Pisał o radościach i sukcesach czytelniczych i wydawniczych, a także o zawodach i troskach, okresach twórczej niemocy i pustce intelektualnej. Nie tail również własnych słabości i wad – rozrzutności, skłonności do alkoholu i kart. „Ty przecież znasz swojego tatę” – dodawał na usprawiedliwienie⁵.

Poszukiwanie jakiegokolwiek niepowtarzalnej dystynkcji dla tragedii, której doświadczył Broniewski, nie jest właściwą odpowiedzią na cokolwiek; nie jest nawet podpowiedzią. Ani bliska rodzinna relacja, ani strata nie potrzebują wszak żadnych precyzujących dookreśleń. Wyjątkowość związków łączących rodziców z dzieckiem nie ma w sobie niczego niezwykłego. Ich wyjątkowość nie wynika przecież z niepowtarzalności, osobliwości czy wykroczenia poza regułę, lecz określa najwyższy stopień wspólnoty, w której można uczestniczyć. Ponieważ wyjątkowość oznacza szczególną intensyfikację bliskości, śmierć dziecka jest przekroczeniem granicy usytuowanej poza horyzontem rozpoznania. Taka śmierć to skandal świata – świata, który każe rodzicowi doświadczyć tego, co wykracza nawet poza wyjątkowość, tzn. tego, co zdaje się nie mieścić w głowie albo przechodzić wszelkie pojęcie. Jednakże doświadczenie nie do pomyślenia niczego nie wykluczy ze świadomości. Wręcz przeciwnie – taka śmierć staje się wyzwaniem dla pojmowania przede wszystkim dlatego, że obnaża swoją nieodwracalność. Wszelkie polskie frazeologizmy usiłujące wypchnąć nienaprawialną rzeczywistość poza granicę „pomyślenia”, „głowy” czy „pojęcia”, nie zaklinają świata, lecz zaklinają myśli. Doświadczenie wyjątkowej straty jest straszne nie dlatego, że nie powinno było zaistnieć, tylko dlatego, że sama jego możliwość budzi największy lęk. Przerażenie to bodaj najbliższy krewny niewyobrażalnego i dlatego jest skandalem imaginacji.

W przypadku Broniewskiego nie jest inaczej. Wyjątkowa strata nie jest w stanie wyrazić się w jednostkowości ani uniknąć powtórzenia. Dwa dni po pogrzebie córki poeta został wbrew swojej woli brutalnie uprowadzony i zamknięty w szpitalu psychiatrycznym w Kościanie. W listach do żony przeklinał nadmierną i bezmyślną troskę „rządzących dobroczyńców” oraz całkowite ubezwłasnowolnienie i nieustanną kontrolę. W połowie września 1954 pisał:

Bardzo dużo czytam, staram się po prostu odurzyć lekturą [...]. Kiedy nie czytam, myślę o Ance, przypominam sobie wszystko, co z nią przeżyłem, i z lękiem patrzę w przyszłość bez niej. Czuję się jak pusty dzwon, jak oślepy malarz, jak ptak o złamanym skrzydle...

Nie wiem, czy zdołam na nowo podjąć „ciężar pieśni”. [...] Chamy, które mnie w wariackim kaftanie

⁵ F. Lichodziejevska, wstęp w: *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945*. Oprac. ... „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3, s. 148.

wepchnęły do auta, zdjęły mi go wprawdzie po kwadransie, ale moja poezja jest nadal spętana. Nie będzie *Trenów*⁶.

W wysłanym dwa tygodnie później liście do żony Broniewski domagał się dostarczenia mu „brozury Żeromskiego napisanej po śmierci syna” oraz *Trenów* Kochanowskiego: „skoro myślę wciąż o Ance, to może coś w końcu napiszę, a chciałbym się ustrzec mimowolnych zbieżności”⁷.

Doświadczenie łączące poetę z Kochanowskim i Żeromskim nie miało udzielić żadnej odpowiedzi ani w niczym pomóc. Broniewski sięgał po cudze elegie nie dla pocieszenia, lecz przede wszystkim po to, żeby w nieumyślnym porównaniu nie przekształcić własnej straty w cudzą. Autor *Drzewa rozpaczającego* zdawał się doskonale wiedzieć, że każde powtórzenie (nawet rytualne) może być okrutnie beznamienne, ponieważ obnaża niejednostkowy charakter ekstremalnego doświadczenia i tym samym odbiera mu jego wyjątkowość. „Odurzenie lekturą”, o którym pisał żonie, zapewne pozwalało na chwilę zapomnieć o stracie. Ale to było zupełnie inne czytanie. Broniewski nie szukał wspólnoty w żalu, sięgnął po *Treny* oraz po brozurę *O Adamie Żeromskim wspomnienie* nie po to, aby znaleźć tam podpowiedź, jak przeżyć żalobę, lecz aby uniknąć podobnych sformułowań. Dla poety wyjątkowa niepowtarzalność straty wynikała z jej ostateczności. Poza nią nie ma przestrzeni na jakąkolwiek zbieżność ani tym bardziej na jakiegokolwiek powtórzenie. Autor *Troski i pieśni* nie pragnął żaloby, tylko odwrócenia porządku chronologicznego.

Przypomnijmy: pierwszą część książki poświęconej zmarłej córce wypełniło 15 elegii napisanych od stycznia 1955 do stycznia 1956. Następująca po niej druga część zbioru, złożona z wierszy napisanych przed śmiercią Anki, została wkomponowana w tom jako późniejsza, jednakże biograficznie i bibliograficznie była wyprawą w przeszłość – melancholijnym sprzeciwem wobec czasu. Konstrukcja tomu całkowicie odwróciła sekwencję zdarzeń. Zamieszczenie 10 wierszy „pisanych przed 1 września 1954 roku” jako części następującej po cyklu 15 elegii było powrotem do okresu sprzed daty granicznej. Zresztą kompozycja tej części jest nie mniej przewrotna. Całość rozpoczyna się utworem *Wisła. (Fragmenty)*, a kończy tekstem *Wiersze o wiośnie pisane późną jesienią. (Fragment)*. Pierwszy wiersz to ślad wspólnego i niedokończonego przedsięwzięcia, jakim miał być filmowy poemat; powstał on w r. 1953, niedługo przed śmiercią tytułowej bohaterki tomu. Ostatni z tekstów, zamykający cały tom, jest najstarszy ze wszystkich – Broniewski napisał go 28 III 1930, zaledwie cztery miesiące po narodzinach Anki. W pozostałych 8 wierszach widać dążenie do zachowania owego odwróconego porządku biograficznego.

W najpełniejszym i najbardziej dopracowanym naukowo wydaniu *Poezji zebranych* Broniewskiego cykl został wydrukowany bez części drugiej, niemniej układ elegii z części pierwszej jest taki sam jak w opublikowanej w r. 1956 *Ance*. Cykl został jednak wydrukowany bez części drugiej. Lichodziejewska – która była redak-

⁶ W. Broniewski, list do W. Broniewskiej, z 18 IX 1954. W: W. i W. Broniewscy, *Zgubiłem okulary. Listy z lat 1947–1962*. Oprac., przypisy, wstęp, zakończ. W. Bojda. Warszawa 2016, s. 177.

⁷ W. Broniewski, list do W. Broniewskiej, z 2 X 1954. W: jw., s. 187. Chodzi o brozurę S. Żeromskiego *O Adamie Żeromskim wspomnienie* (w: *Pisma zebrane*. T. 24: *Pisma raperswilskie. Wspomnienia*. Oprac. Z. J. Adamczyka. Kielce–Warszawa 2015).

torką naukową tomu i autorką wszystkich komentarzy edytorskich – wyjaśniła rzecz następująco:

Aby nie powtarzać w jednym tomie edycji obecnej dwukrotnie tych samych wierszy [...], postanowiono przyjąć za podstawę druku nie zbiorok *Anka*, ale cykl o tymże tytule w *Wierszach i poematach* (1962)⁸.

W przypadku każdej edycji zbiorowej, bez względu na to, czy ma ona charakter naukowy czy popularny, takie rozwiązanie wydaje się jedynym możliwym do zastosowania. Rejestracja wszelkich odmian i wariantów kompozycyjnych musi zmieścić się w komentarzach lub przypisach do konkretnych tekstów. Lichodziejewska przystępowała do pracy redakcyjnej z ogromną nadwyżką wiedzy. Była literaturoznawczynią i edytorką znakomicie zorientowaną w całej twórczości Broniewskiego. Znała niemal wszystkie pozostałe po poecie dokumenty. Ogromną część z nich odczytała, uporządkowała i skatalogowała. W kilku przypadkach udało jej się zidentyfikować wiersze opublikowane anonimowo. Lichodziejewska знаła poetę osobiście i cieszyła się jego dużym zaufaniem. Dzięki temu możliwe stało się zrekonstruowanie nie utraconych tekstów – część z nich bowiem Lichodziejewska zawnazapamiętała. Tak było m.in. z obscenicznymi fraszkami. Zdarzało się nawet, że literaturoznawczyni przypominała Broniewskiemu o istnieniu zaginionych lub zaniechanych przez niego wierszy. Zachowane niekompletne archiwum po Lichodziejewskiej świadczy o bardzo dużym rozmachu prowadzonych przez nią badań. Redaktorka krytycznych *Poezji zebranych* nie tylko gromadziła świadectwa związane z Broniewskim, lecz także przez wiele lat prowadziła obszerną korespondencyjną kwerendę wśród jego dawnych znajomych. W krótkim i bardzo rzeczowym wstępie poprzedzającym czterotomowe wydanie scharakteryzowała kompletność edycji w taki oto sposób:

Po raz pierwszy zostają opublikowane razem wszystkie wiersze wydawane w kolejnych tomikach poezji Broniewskiego. Po raz pierwszy zebrane są utwory rozproszone – wiersze drukowane jedynie w czasopiśmie i antologiach, teksty piosenek do filmów i sztuk teatralnych oraz duży blok nigdzie przez autora nie publikowanych, zachowanych w rękopisach bądź przekazach ustnych⁹.

Charakteryzując zespół utworów poetyckich Broniewskiego zgromadzonych w edycji, Lichodziejewska nie powiedziała jednak wszystkiego. Komentarze do każdego z tekstów były wprawdzie dokładne i sformułowane zgodnie z regułami ustalonymi dla wydań naukowych, wszelako w niektórych zamieszczone zostały informacje uzyskane przez Lichodziejewską podczas prywatnych rozmów z poetą lub kimś z jego otoczenia. Połączenie wiedzy naukowej z tą zdobytą dzięki osobistej znajomości nadało opracowaniu szczególną postać. Oprócz informacji odnoszących się bezpośrednio do okoliczności powstania wierszy pojawiają się też szczegóły, które odtwarzają nieco dalszy kontekst. Celem tych komentarzy niejednokrrotnie

⁸ F. Lichodziejewska, komentarz w: W. Broniewski, *Poezje zebrane*. Wyd. krytyczne. T. 3. Płock-Toruń 1997, s. 406. W *Wierszach i poematach*, ostatnim wydaniu zbiorczym autoryzowanym przez Broniewskiego, cykl *Anka* został uzupełniony o wiersze późniejsze: *[Anka! To już trzy i pół roku]* (z 19 II 1958) oraz *Bratek* (z 2 XI 1961).

⁹ F. Lichodziejewska, wstęp w: Broniewski, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 12.

było swoiste wyrównywanie historycznych i politycznych rachunków. We wstępie do *Poezji zebranych* edytorka podkreślała:

Choć od czasu ukazania się pierwszego tomiku Broniewskiego minęło ponad siedemdziesiąt lat [...] – znaczna część jego twórczości jest nadal nieznaną.

[...] na ten stan rzeczy decydujący wpływ miała sytuacja cenzuralna w kraju. Zbiory i wybory wierszy Broniewskiego, wydawane w Polsce za jego życia i przez wiele lat po zgonie, poddawane były selekcji, prowadzonej wedle kryteriów politycznej prawomyślności¹⁰.

W krótkim wprowadzeniu do edycji Lichodziejewska całkowicie pominęła szczegóły dotyczące wcześniejszych wieloletnich prób opublikowania *Pism zebranych* Broniewskiego w Państwowym Instytucie Wydawniczym. W lutym 1993 w liście adresowanym do Tadeusza Bujnickiego opisywała problemy z drukiem gotowej edycji krytycznej: „nie mam wydawcy, który podjąłby się ryzyka. PIW rozsypał skład dwóch tomów na etapie korekty”¹¹. Ostatecznie czterotomowe wydanie krytyczne ukazało się pod patronatem Towarzystwa Naukowego Płockiego w 1997 r. z okazji setnych urodzin Broniewskiego.

Zresztą ponad dwie dekady, jakie minęły w Polsce od premiery *Poezji zebranych*, również nie pozostawało obojętne, a częstokroć okazywało się niechętnie wobec sporej części jednoznacznie zadeklarowanej politycznie twórczości Broniewskiego. Zniesienie urzędowej cenzury nie oznaczało rezygnacji z innych form wydawniczej reglamentacji, wynikających z „kryteriów politycznej prawomyślności”.

Zasada rekonstrukcyjnej kompletności, która decydowała o kształcie przygotowywanego przez Lichodziejewską wydania, miała na celu „opublikowanie wszystkiego” wyrwać wszelkiej opresji. Jednakże naukowo-osobisty charakter opracowania wcale nie zakładał zachowania całkowitej obiektywności i neutralności. Taka perspektywa dotyczyła głównie komentarzy edytorskich, jakimi zostały opatrzone powojenne wiersze okolicznościowe i propagandowe. Uzupełnienie kontekstu miało przede wszystkim nieco złagodzić wydzźwięk politycznego zaangażowania poety. W przypadku tekstów jednoznacznie zadeklarowanych komentarz nie ograniczał się do zrekonstruowania „procesu powstawania utworu oraz zmian”. Problemem nie było objaśnienie wierszy silnie zespolonych z konkretnymi wydarzeniami, uroczystościami państwowymi czy z „oficjalną atmosferą”. Obszerniejszy komentarz edytorski pojawiał się wówczas, gdy tekst dotyczył postaci w późniejszym okresie politycznie skompromitowanej. W takim przypadku okoliczności powstania wiersza były uzupełniane przez edytorkę o szczegóły, które mogły wyjaśnić lub wybronić historycznie kontrowersyjną decyzję poety. Najdłuższym i najbardziej złożonym komentarzem opatrzony został poemat *Słowo o Stalinie* – budzący najwięcej zastrzeżeń utwór Broniewskiego. Jego powstanie miał usprawiedliwiać „alkoholowy rausz”, „atmosfera kultu”, dane statystyczne świadczące o powszechności „procederu”, a nawet cytat fragmentu z późniejszego wywiadu¹².

¹⁰ *Ibidem*, s. 11.

¹¹ F. Lichodziejewska, list do T. Bujnickiego, z 8 II 1993. Archiwum F. Lichodziejewskiej: Dokumenty nie skatalogowane. Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie. Wśród tych materiałów zachowała się również szczegółowa recenzja wydawnicza skończonego i zamkniętego pierwszego tomu *Dzieł* Broniewskiego napisana przez R. L o t h a w czerwcu 1981.

¹² Sprawie *Słowa o Stalinie* poświęciłem rozdział *Pochwała bałaganu* w książce *Budnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego* (Katowice 2010).

Chcąc nie chcąc, zamierzona przez Lichodziejewską kompletność edycji musiała mieć charakter polityczny. Postawa naukowej obiektywności musiała niekiedy ustąpić przed chęcią zneutralizowania wydźwięku niektórych zaangażowanych wierszy – jednoczesnej rekonstrukcji kontekstu historycznego i uwolnienia utworu od jego doraźności. Pominiecie kontrowersji niczego by nie rozwiązało. Wszak cały wysiłek edytorski był wymierzony przeciw dotychczasowym przemilczeniom i opuszczeniom. Zamiar objęcia wydaniem krytycznym całości poetyckiego dorobku Broniewskiego oznaczał konieczność uruchomienia edytorskiej „nadkompletności”. Zadaniem komentarza „nadmiernego”, tj. takiego, który będzie wykraczał poza ramy ustalenia tekstu oraz rejestracji jego wcześniejszych wariantów, stanie się przede wszystkim swoiste zabezpieczenie tekstu przed wykluczeniem. Takie szczegóły, jak to, że Broniewski pisał po pijanemu poemat o Józefie Staliniu albo że spóźnił się z oddaniem wiersza na urodziny Bolesława Bieruta, mogą być interesujące, ale z perspektywy edytorskiej wydają się całkowicie zbędne. „Alkoholowy rausz” bez wątpienia towarzyszył powstaniu znacznej grupy wierszy autora *Anki*. Równie charakterystyczną przypadłością była niepunktualność. Poeta notorycznie spóźnił się z oddawaniem tekstów zamawianych przez wydawnictwa. A jednak detale te zostały uznane za istotne w kontekście zaledwie dwóch wierszy.

W gruncie rzeczy pojawiający się sporadycznie edytorski „nadmiar” niczego nie tłumaczył. Odnotowując późniejszy druk wiersza dla Bieruta w „Trybunie Ludu”, Lichodziejewska podkreśla brak tekstu w najbardziej spodziewanym miejscu, tzn. w książce *Wiersze o Bolesławie Bierucie*, która była darem poetów polskich z okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin polityka. Zdecydowanie więcej uwagi poświęca nieobecności Broniewskiego w antologii niż charakterystyce pierwodruku. Autorka komentarza nie próbuje nawet wyjaśniać ani zrozumieć decyzji poety: „nie mógł, nie chciał czy też nie zdążył”¹³. Szereg równorzędnych przyczyn, z których każda jest wyłącznie przypuszczeniem, nie tłumaczy genezy tekstu. Ale pozwala go odczytać jako tekst niechciany. Taka „nadkompletność” przyczyn „nieobecności” wersji nie wyklucza żadnego fragmentu, skutecznie jednak zasłania kontrowersyjne momenty w twórczości Broniewskiego.

Edycja, która miała ogarnąć wszystko, w jakimś stopniu rozplątywała relacje między autorsko przekomponowanymi wierszami. Czasami umieszczenie w układzie całościowym wystarczyło, aby zniknęły lub uległy osłabieniu polityczne wątpliwości związane z genezą wiersza, który pierwotnie został ogłoszony oddzielnie. Celem tworzenia zbioru nie było wszakże rozmycie kontrowersji. Wręcz przeciwnie. Dopiero wysiłek zmierzający do zgromadzenia w jednym miejscu wszystkiego pozwolił dostrzec i nadać znaczenie całej reszcie, która została pominięta, wyrzucona, zaniechana, zagubiona, zapomniana, niedopowiedziana lub „zamroczona”. Nie chodziło przy tym o sensację wynikającą z ujawnienia sekretów. W śledzeniu miejsc unicestwionych chodzi głównie o dopuszczenie do głosu możliwości, która spowoduje, że porzucone lub zaniechane fragmenty pozwolą zrozumieć podjęte przez pisarza decyzje. W przypadku Broniewskiego każde możliwe do zarejestrowania skreślenie, zaniechanie czy zapomnienie tekstu pozostanie tym, czym jest. Rzadko kiedy będzie alternatywą dla autoryzowanej wersji końcowej. Jednakże to właś-

¹³ Lichodziejewska, komentarz w: Broniewski, *Poezje zebrane*, t. 3, s. 459.

nie dzięki wszelkim działaniom unicestwiających lub korygującym tekst możliwe będzie potraktowanie wersji końcowej nie jak czystopisu, lecz jak swoistej ewidencji dokonanych wyborów. Oczywiście, dopuszczenie takiej ewentualności nie może oznaczać reguły, ponieważ łączy się ono z dużym ryzykiem. To, co zaniechane, musi pozostać tekstem nienapisanym. Porzucenie lub opuszczenie wiersza, podobnie jak spóźnienie, nie zawsze wynika z decyzji. Przeszacowanie czy zlekceważenie nienapisania tekstu bądź jego fragmentu zagraża zniekształceniem możliwego do postawienia pytania, a w konsekwencji rozmyciem go w swobodnych interpretacjach miejsc pustych i w wątpliwych przypuszczeniach, których głównym zamierzeniem jest niedyskrecja. Różnica ma przede wszystkim wymiar etyczny i polega na tym, że krytyczna lektura oraz wynikające z niej opracowanie nie tylko zadowala się odkryciem, lecz również godzi się z niemożliwością uzyskania odpowiedzi. Taki sposób odczytania zakłada w pierwszej kolejności skuteczność pisarza unicestwiającego lub porzucającego własny tekst. Edytorska skrupulatność nie oznacza ewidencjonowania własnych przypuszczeń, ponieważ nie usiłuje uzyskać odpowiedzi za wszelką cenę.

Opracowanie redakcyjne cyklu poświęconego Ance wyglądało jeszcze inaczej: 15 elegii nie wymagało żadnej neutralizacji. W *Poezjach zebranych*, podobnie jak w ostatnich autoryzowanych przez Broniewskiego *Wierszach i poematach*, zniknęła kontynuacja cyklu w postaci 10-wierszowej antologii. Dołączone zostały dwie późniejsze elegie, a całość opatrzyła redaktorka szczegółowym komentarzem, w którym nie tylko przedstawiła okoliczności powstania tomu oraz kształt zachowanych dokumentów, lecz również ustaliła zasadniczą cezurę rozdzielającą powojenną twórczość Broniewskiego na dwa etapy:

Śmierć Anki i Kościan zaważyły w sposób istotny na późniejszym życiu i twórczości Broniewskiego. Zapowiedzią jest list do żony z 18 września [tj. z czasu przymusowego pobytu w szpitalu psychiatrycznym]. Zamazane, a następnie starte gumką są w nim trzy wyrazy. [...] List został wysłany drogą nieoficjalną, więc to swoiste ocenizowanie pochodzi od piszącego lub zostało dokonane później¹⁴.

Opowieści o wydarzeniach przełomowych odtwarzają się w znakach silnie akcentowanych, dzięki czemu są zawsze lepiej zauważalne niż te, które dotyczą schematycznych rytuałów codzienności. W objaśnieniach dotyczących *Anki* bez wątpienia mamy do czynienia z takim właśnie przypadkiem. Lichodziejewska w swej skrupulatności nadal będzie rekonstruowała każdy drobiazg, dzięki czemu możliwe stanie się wydobywanie części zniszczonego tekstu oraz opisanie czynności, za pomocą których poeta „unicestwił” jego fragmenty. Kontrowersje były jednak całkiem odmienne. Zaopatrując cykl elegii w obszerny komentarz, Lichodziejewska nie tylko wyjaśnia, lecz również sygnalizuje szczególną niekonsekwencję poety i wynikającą stąd niespójność całej historii o okolicznościach powstania *Anki*. Fragment listu, w którym Broniewski informował żonę o niemocy twórczej i o tym, że „nie będzie *Trenów*”, został przywołany jako ilustracja początku procesu twórczego. Prezentując dokument, edytorka jednocześnie podkreśla jego niekompletność. „Zamazane, a następnie starte gumką” wyrazy naruszyły czytelność listu, ale nie przerwały opowieści. Dwa zniszczone fragmenty udało się Lichodziejewskiej „hipo-

¹⁴ *Ibidem*, s. 405.

tetycznie odczytać”. Jeden wyraz pozostał nieodczytany, nie zniknął jednak z przywołanego dokumentu. Niewidzialność skutecznie „zatartego” słowa nie wykluczyła go z tekstu. Uszkodzenie stało się ważnym elementem ilustracji. Miejsce unicestwowionego wyrazu zostało starannie zaznaczone w tekście kwadratowym nawiasem z myślnikiem. Dokładnie została opowiedziana również dwustopniowa technika zniszczenia fragmentów listu. Wszystko to służyło odcyfrowaniu tekstu, ale w co najmniej równym stopniu miało też na celu zabezpieczenie śladu po nieodczytanym fragmencie i w końcu pozwalało przekształcić i zaprezentować go czytelnikowi. Ta specyficznym nadmierna szczegółowość miała bardzo konkretną przyczynę.

Komentarz edytorski, w jaki Lichodziejewska zaopatrzyła *Ankę*, nie ograniczył się do prezentowania i charakteryzowania zachowanych dokumentów. Redaktorka poznała Broniewskiego w 1952 roku. Jak sama wspominała, dosyć szybko „zadziegnięta »służbowo« znajomość przekształciła się w bliską zażyłość”¹⁵. Była to wyjątkowa konfidenca, ponieważ do końca życia poety znajomość zachowała pół-oficjalny charakter. Jej główną cechą było jednak zaufanie, dzięki któremu Lichodziejewska uzyskała dostęp do archiwum, a także możliwość skompletowania lub zweryfikowania informacji bezpośrednio u poety.

Śmierć córki i przymusowy pobyt w Kościanie uznała badaczka za moment przełomowy w życiu Broniewskiego. Ta opinia nie budzi żadnych wątpliwości. Jednakże cezura ta zaznaczy się również w życiorysie przyszłej redaktorki *Poezji zebranych*. Od roku 1954 Lichodziejewska staje się bowiem bezpośrednim świadkiem wydarzeń. Opracowany wiele lat potem komentarz edytorski opierał się na zachowanych dokumentach, niemniej sam też był dokumentem.

W autografach wierszy tomiku *Anka* daje się zauważyć – czego nie było w rękopisach innych utworów – chęć ukrycia sformułowań pierwotnych, bardziej tragicznych niż te przeznaczone do druku. W wierszach *Brzoza*, *Trumna jesionowa*, *Film o Wiśle* widać wytarte gumką – a nie tylko przekreślone – warianty poszczególnych wersów czy strof. Pisząca te słowa mogła się o tym przekonać osobiście. Odczytany mi przez telefon świeżo napisany wiersz *Trumna jesionowa* zwracał uwagę niezwykleym tragizmem, bezdenną rozpaczą, zawartą zwłaszcza w zakończeniu. Gdy nazajutrz przeczytałam wiersz w rękopisie – ostatnia strofa zamiast bólu wyrażała pozytywną deklarację, jak w druku. Poprzednią wersję poeta zniszczył¹⁶.

Komentarz jest jednoznaczny. Wynika z niego, że ołówkowy brulion wiersza jest jedyną roboczą wersją tekstu. Zachowana w autografie postać *Trumny jesionowej* nie różni się od wersji ogłoszonej po raz pierwszy na łamach „Nowej Kultury” ani od żadnej z wielokrotnie później przedrukowywanych. Zdawałoby się, że taka zgodność powinna uprościć wszelkie ustalenia edytorskie. W komentarzach dotyczących tomu *Anka* oraz w osobnych uwagach do wiersza dzieje się jednak coś zupełnie innego. Edytorka nie odnotowuje żadnego alternatywnego wariantu *Trumny jesionowej*, niemniej ujawnia „nieczytelny ślad” po skutecznie usuniętej przez poetę ostatniej strofie. Co więcej, zniszczony fragment wiersza redaktorka *Poezji zebranych* przywołuje dalej kilkakrotnie: najpierw w opisie cyklu *Anka* opublikowanego w r. 1956, następnie w uwagach dotyczących ołówkowego brudnopisu wiersza,

¹⁵ F. Lichodziejewska, *Broniewski i jego archiwum*. W zb.: *To ja – dąb. Wspomnienia i eseje o Władystawie Broniewskim*. Oprac. S. W. Balicki. Warszawa 1978, s. 439.

¹⁶ Lichodziejewska, komentarz w: *Broniewski, Poezje zebrane*, t. 3, s. 405.

a na koniec w rejestrze odmian tekstu. We wszystkich przypadkach Lichodziejewska szczegółowo przedstawiła sposób usunięcia przez autora wcześniejszego zapisu. Zresztą usunięcie tekstu było jedyną istotną modyfikacją.

Pierwotna wersja tej zwrotki (odczytana mi przez telefon) wyrażała wielki ból i rozpacz. [...] wersję tę Broniewski przekreślił i następnie starł gumą. Na jej miejscu napisał nową, zawierającą pozytywną deklarację ideową¹⁷.

Zamieszczona w komentarzu informacja ma zasadnicze znaczenie dla prześledzenia procesu twórczego, a jej przywołanie pozostaje istotne, nawet pomimo braku szczegółowych danych, na których podstawie możliwa byłaby jakakolwiek rekonstrukcja wcześniejszych wariantów. Tylko dzięki wspomnieniu Lichodziejewskiej dowiadujemy się, że poeta pracował nad autografem oraz że tekst przekazany do druku nie był jedyną wersją wiersza.

Objaśnienia do *Trumny jesionowej* nie miały na celu prześledzenia rozwoju tekstu i jego kolejnych wersji. Edytorka odtworzyła okoliczności powstania wiersza po to, aby odwrócić proces twórczy. W zniszczonej strofie Lichodziejewska wyczytała „sformułowania pierwotne”, a w nich reakcję emocjonalną nie przeznaczoną dla publiczności – bardziej intymną, osobistą i w tym sensie prawdziwszą. „Pozytywna deklaracja ideowa”, która zastąpiła „wielki ból i rozpacz”, nie pasowała do tonu elegii. Radykalna zmiana tekstu oraz równie radykalne usunięcie jego fragmentu zostało zrozumiane jako zamknięcie i zaniechanie żałoby. Sposób omówienia zmian dokonanych przez autora wiersza nie pozostawia żadnych wątpliwości, że wersję przeczytaną przez telefon, lecz niezapamiętaną, a później zniszczoną, redaktorka *Poezji zebranych* uważała za lepszą. W swoich wspomnieniach, nieco starszych od komentarza, opisała ten moment następująco:

Zamiast wyrazu bezdennej rozpaczcy pojawiła się pozytywna deklaracja ideowa:

Ale nie poddam się, nie poddam
i będę kroczył w dal za dałą,
i ciężar pieśni ludziom oddam,
co na budowach światła pałą.

Poprzednią, odczytaną mi przez telefon wersję Broniewski zniszczył. Nie ukrywałam swego żalu. Poeta pozostał przy pozytywnym zakończeniu. Co zaciążyło na tej decyzji – trudno powiedzieć. Może było to przejawem przezwyciężania wrodzonej nadmiernej wrażliwości i narzucania sobie wewnętrznej dyscypliny? Może bezwiednie dopasowywał się do kreowanego w dziesiątkach lekceważonych przez niego, sloganowych artykułów monolitycznego posągu poety-rewolucjonisty, któremu obce są zwyczajne ludzkie bóle i rozpacz? Może wpłynęły na to głosy niektórych wychowanych na tych artykułach czytelników, krytykujących nuty załamania w jego twórczości?¹⁸

W zapiskach męża Anki, Stefana Kozickiego, zanotowany został podobny przypadek zmian – tym razem w wierszu *Obietnica*. Lichodziejewska w odmianach tekstu *Obietnicy* zarejestrowała jedynie przeniesienie strofy, zapisanej w autografie jako pierwsza, na koniec wiersza. Kozicki zachował w pamięci inne zakończenie. Zamiast finalnego zapewnienia „wyrwę się, wyrwę rozpaczcy” zapamiętał wcześniej-

¹⁷ *Ibidem*, s. 406.

¹⁸ Lichodziejewska, Broniewski i jego archiwum, s. 444–445.

szy wariant ostatniego wersu, który brzmiał: „Nie mogę. Płacz!” Znajomość i zażyłość na pewno była nie mniej silna niż w przypadku Lichodziejewskiej. Być może zapamiętana wersja również została usłyszana najpierw przez telefon. Kozicki był ponadto redaktorem zatrudnionym w „Nowej Kulturze”, więc mogło się nawet zdarzyć, że wiersze w 1955 r. zostały przekazane do druku za jego pośrednictwem. Zamieszczona w notatce Kozickiego uwaga, iż zawiera ona „Pierwszą wersję wiersza *Obietnica* pomieszczonego później w tomiku *Anka*”, świadczy o tym, że zapis mógł być dokonany najwcześniej w 1956 roku. Notatkę tę Kozicki opatrzył jeszcze lakonicznym komentarzem kontestującym decyzję Broniewskiego: „bo trzeba było »oddać pieśń ludziom, co na budowach światła pałą«...”¹⁹. Przywołanie jako komentarla problemu „pozytywnej deklaracji” zawartej w zakończeniu *Trumny jesionowej* może sugerować, że notatka Kozickiego nie była precyzyjna i została w jakimś stopniu zainspirowana opowieścią Lichodziejewskiej. Niestety, trudno byłoby uwzględnić wersję zapamiętaną przez Kozickiego w odmianach tekstu. Te szczegóły wydają się jednak mniej istotne. W obu przypadkach mamy do czynienia z tą samą pretensją i z tym samym przekonaniem, że wersja wcześniejsza – zaniechana i zniszczona – była lepsza.

Pamięć Lichodziejewskiej zachowała wspomnienie o sytuacji, lecz nie ocalała żadnego fragmentu, ani nawet pojedynczego słowa pierwotnej wersji, skutecznie zniszczonej przez poetę. W komentarzu ów „nieczytelny ślad” po wersji wcześniejszej jest nie tylko zabezpieczony, ale i opowiedziany. Przedstawiony proces dotyczył niemal wyłącznie usuwania tekstu: poeta najpierw go „przekreślił i następnie startł gumą”. Odwrócony porządek rekonstrukcji nie miał na celu ustalenia końcowej wersji tekstu, tylko miał być swoistym podważeniem jego autentyczności. Pomimo braku jakiegokolwiek innego wariantu każda wypowiedź o usuniętym fragmencie kwestionuje zgodność rękopisu z tekstem przekazanym do druku. Końcowa wersja ostatniej strofy *Trumny jesionowej* została przedstawiona w opisie dokumentu jako ta, która pojawiła się nie na swoim miejscu. Zawarta w niej treść wydaje się sprawą drugorzędą, ponieważ głównym zadaniem „deklaracji ideowej” było ukrycie „sformułowań pierwotnych”. Zapisany i przekazany do druku tekst potraktowany został niemal jak trzeci etap usuwania.

Lichodziejewska, Kozicki zresztą również, uznali cykl wierszy za „wstrząsający dokument”, w którym poeta na gorąco zapisywał swoje przeżycia. Broniewski odbierany był powszechnie jako pisarz, który zawarł w twórczości „wszystkie elementy biografii”, „odbijał jak klisza wszystko, co widział, czuł i przecierpiał”, „silnie związał swoje doświadczenie życiowe z poezją” i między którego życiem a twórczością „nie było najmniejszego rozdźwięku”²⁰. Elegie napisane niedługo po śmierci córki na pewno pozostawały w silnym związku z rzeczywistością pozaliteracką. Zawarte w nich liczne i czytelne odniesienia do konkretnych sytuacji potwierdzały dokumentalny charakter. Ponadto bardzo krótki czas, w jakim powstała ponad połowa

¹⁹ Notatkę tę otrzymałem dzięki uprzejmości pani Ewy Kozickiej – córki J. i S. Kozickich.

²⁰ R. Matuszewski, *Sztorcem do świata*. W: *Zapiski świadka epoki. Eseje i szkice*. Warszawa 2004, s. 137. – M. Czuchnowski, *Płomiennie pióro*. W zb.: *To ja – dąb*, s. 99. – T. Bujnicki, *Władysław Broniewski*. Warszawa 1974, s. 5. – S. R. Dobrowolski, *Szkice do portretu*. W zb.: *To ja – dąb*, s. 411.

cyklu – 8 wierszy napisał Broniewski w cztery tygodnie – pozwalały postrzegać je niemal jak teksty powstałe w pierwszym odruchu. I stąd zapewne wynikało założenie przyjęte przez Lichodziejewską, że każde odsunięcie w czasie i każdy kolejny wariant wiersza będzie oddalał go od „sformułowań pierwotnych, bardziej tragicznych”. Przeczytany przez telefon „świeżo napisany wiersz” był chronologicznie i emocjonalnie najbliższy autentyczności. Wszelkie skreślenia, przeredagowania lub korekty nie udoskonalały jego postaci, ale czyniły go coraz mniej bezpośrednim. Im bliżej publikacji, tym każda z elegii stawała się coraz mniej intymna, osobista i dosłowna. Tutaj nic nie jest i nie może być neutralne – ani tekst, ani komentarz edytorski. Wszak gdyby nie „bliska zażyłość”, edytorka najprawdopodobniej nie zwróciłaby uwagi na doszczętnie „wytarty gumką” tekst.

Większość recenzentów, którzy w ogóle zauważyli tytułowany imieniem zmarłej córki tom Broniewskiego, zareagowali pozytywnie na publikację. Ryszard Matuszewski pisał o nim jako o „bolesnym ciągu lirycznego notatnika poety, rozpoczętego w ostatnim roku przed jej [tj. Anki] zgonem”²¹. W przypadku tego krytyka także trudno mówić o całkowitej neutralności. Matuszewskiego również łączyła z pisarzem „bliska zażyłość”. Do tego z największym prawdopodobieństwem znał on rękopisy wierszy. Jako zastępca redaktora naczelnego „Nowej Kultury” zapewne uczestniczył w lutym 1955 w przygotowaniu do druku *Wierszy do Anki*. Być może to nawet on podjął decyzję o zamieszczeniu ich w tygodniku. A kto wie, czy przez telefon nie usłyszał także któregoś z tekstów we wcześniejszym wariantcie. Matuszewski nie dostrzegł jednak chęci ukrycia czegokolwiek. Przeciwnie, w recenzji *Anki* szczególnie docenił, że „Broniewski uczynił swe wiersze zarówno wiernym i bezpośrednim wyrazem wielkich przeżyć zbiorowych, jak niczego nie przemilczającym pamiętnikiem własnego życia”²².

Jarosław Iwaszkiewicz na pewno nie miał pojęcia o usuwaniu śladów po „pierwotnych sformułowaniach”, ale gdyby o nich wiedział, najprawdopodobniej inaczej oceniłby decyzje Broniewskiego. Jego bardzo pozytywna recenzja była całkowicie różna od opinii Lichodziejewskiej i Kozickiego. Autor *Oktostychów* zdecydował się zabrać głos dopiero przy drugim wydaniu *Anki*:

Pierwsze wydanie nie zrobiło dobrego wrażenia, bo wydawało się nieco niedyskretne. Za to owo drugie – kiedy czas przemijający odsunął wiele spraw w mgłę oddalenia – już nas nie szokuje, tylko wzrusza, wzrusza do głębi²³.

Recenzentem bliskim – pod względem odbioru – Lichodziejewskiej i Kozickiemu był chyba tylko Zdzisław Polsakiewicz. Upominając się o „prawo do uczuć tragicznych” podkreślił „przejmujący wyraz” i „autentyczność” wierszy napisanych przez Broniewskiego po śmierci córki. Zaznaczył, że elegijny ton *Anki* był całkowicie sprzeczny z narzucanym przez socrealizm w latach pięćdziesiątych „urzędowym optymizmem”. W jednoznacznie pozytywnej recenzji znalazły się również zastrzeżenia. Najpoważniejsze wątpliwości krytyka wzbudziła nieumiejętność całkowitego uwolnienia się poety od politycznych zobowiązań. W „strofach nabrzmiałych naj-

²¹ R. Matuszewski, *Wiersze o Ance*. „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 4, s. 9.

²² *Ibidem*.

²³ J. Iwaszkiewicz, *Książki przyjaciół. Powrót do jasności*. „Życie Warszawy” 1960, nr 128, s. 6.

cięższymi łzami” Polsakiewicz zauważył pewien „zgrzyt”, jakim było wplecenie „dretych deklaracji w rodzaju »na naszej ziemi nie będzie Hiroszimy«”²⁴.

Anna Spólna w znakomitej książce o polskiej poezji żałobnej po drugiej wojnie światowej, w obszernym rozdziale poświęconym *Ance*, zreferowała reakcję czytelników na pojawienie się książki w następujący sposób:

Kiedy w 1956 roku [...] ukazał się zbiór *Anka* [...], wywołał on widoczne zaskoczenie krytyki. Przede wszystkim dlatego, że wtedy – i jeszcze długo potem – Broniewski postrzegany był głównie jako poeta rewolucyjny, świadek wojennej tułaczki polskich żołnierzy i piewca nowego ładu Polski Ludowej. Autorzy recenzji, jakby zapomniawszy o bardzo osobistych elegijnych lirykach pisanych po śmierci żony Marii, zobaczyli w najnowszym zbiorze poety przede wszystkim spotegowany wybuch uczucia oraz prywatność, nawet intymność tematyki i tonu, traktując je jako zjawisko niespotykane dotąd na taką skalę w poezji autora *Krzyku ostatecznego*²⁵.

Nie do końca przyjdzie się zgodzić z opinią badaczki, dotyczącą zapomnienia przez recenzentów wcześniejszej twórczości autora *Drzewa rozpaczającego*. Tragiczna historia Marii Zarebińskiej i zadedykowanych jej elegii została bowiem przywołana na samym początku recenzji Matuszewskiego:

Tak niewiele minęło lat od powstania żałobnych wierszy, jakie skreślił Władysław Broniewski po śmierci żony, ofiary kaźni oświęcimskiej, a oto znów życie dobyło mu spod pióra słowa przepojone tragizmem²⁶.

Polsakiewicz również nie całkiem zapomniiał o dawnej twórczości (był w końcu recenzentem *Wierszy zebranych* z r. 1955), jednakże kiedy kontestował widoczne pozostałości „recept schematycznych krytyków”, chodziło mu o inne wiersze. W ciągu 7 lat dzielących śmierć Zarebińskiej od śmierci Kozickiej poeta napisał utwory, które znakomicie wpisały się w postulaty formułowane przez teoretyków realizmu socjalistycznego. To wtedy powstały takie wiersze, jak *Nadzieja*, *Byt określa świadomość*, *Związki Zawodowe*, *Im*, *Bolesławowi Bierutowi*, *Zabrze*, *Eisleriada*, *Słowo o Stalinie*, *Przeciw wściekłości*, *Ślubowanie młodych* itp. Jeżeli dobrze policzyć, okazałoby się, że Broniewski napisał niespełna 30 utworów, które w mniejszym lub większym stopniu realizują wytyczne socrealizmu. Taka statystyka nie ukazuje jednak skali zjawiska. Łączna liczba przedruków tych tekstów była ogromna. Propagandowe wiersze Broniewskiego publikowano osobno bądź włączano do antologii tematycznych, pojawiały się także w okolicznościowych numerach czasopism, odczytywano je w radiu, wybrzmiewały z megafonów podczas masówek i pierwszomajowych pochodów, a zarazem stanowiły żelazny repertuar wszelkich oficjalnych – państwowych, literackich lub szkolnych – uroczystości. W latach 1947–1954 tych wierszy po prostu nie można było nie usłyszeć. To właśnie wtedy wykreowano i utrwalono posągowy wizerunek sztandarowego poety Polski Ludowej.

Chociaż liryka osobista Broniewskiego była licznie reprezentowana we wszystkich powojennych edycjach zbiorowych – i to nie tylko elegie poświęcone zmarłej żonie, lecz także adresowana do córek czy przyjaciół – nigdy nie osiągnęła rozgłosu

²⁴ Z. Polsakiewicz, *Prawo do uczuć tragicznych*. „Nowy Tor” 1956, nr 28, s. 2.

²⁵ A. Spólna, *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków 2007, s. 211.

²⁶ Matuszewski, *Wiersze o Ance*, s. 9.

porównywalnego z twórczością zaangażowaną politycznie. Na marginesie można by zasygnalizować trudności, z jakimi spotykał się poeta przy okazji publikacji obozowych wspomnień Zarebińskiej. W roku 1948 udało mu się doprowadzić do wydania w niewielkim nakładzie zbioru *Opowiadań oświęcimskich*. Później bezskutecznie usiłował zainteresować nimi prasę i radio, konsekwentnie „unikające [...] tematów wojny i jej okrucieństw”²⁷.

Kiedy w liście przemyconym z kościańskiego szpitala poeta przeklinał „rządzących dobroczyńców” i wyrażał „głębką wrogość do fabrykacji sztucznych uczuć”, miał na myśli przede wszystkim córkę. Niemniej w pamięci mogło tkwić wspomnienie redakcyjnych uników przed opowiadaniem Zarebińskiej.

Zbieżność dat politycznego przełomu oraz początku dystrybucji *Anki* była całkowicie przypadkowa, jednakże w istotny sposób zaważyła na lekturze książki²⁸. W październiku 1956 wsłuchiwanie się w odległe elegie i poszukiwanie powiązań nie miały znaczenia. Niewielu recenzentów interesowała chłodna kalkulacja. Wydarzenia przełomowe najchętniej korzystają z mocnych znaków, które pozwalają ustalić wyraźną cezurę oddzielającą od przeszłości.

Radykalizm okolic października 1956 roku nader wyraźnie widoczny był w „gorącej publicystyce”, jaką przynosiła prasa tego czasu. [...] Kształtował się nowy język wewnętrznych porozumień między poszczególnymi obiegami, zmieniały się oczekiwania publiczności kulturalnej, wytwarzały inne niż w stalinizmie formy uczestnictwa w sztuce i w życiu codziennym²⁹.

Nateżenie i zawrotne tempo wydarzeń oraz temperatura towarzyszących im sporów w zasadniczy sposób niwelowały wszelkie niuanse i domagały się jednoznacznych deklaracji. Apolityczność zbioru, ogłoszonego w takim momencie przez sztandarowego poetę Polski Ludowej, mogła wyglądać, jak ostentacyjne zerwanie ze skompromitowaną przeszłością.

Niepokój Lichodziejewskiej i jej niechęć do wprowadzanych przez Broniewskie zmiany również należy odczytywać w tym kontekście. Zniszczenie strofy „wyrażającej rozpacz” i zastąpienie jej „pozytywną deklaracją” zostało odczytanie jak wycofanie się poety, z tym że nie był to powrót do wierszy poświęconych Zarebińskiej, lecz realizacja „recept schematycznych krytyków”. Charakterystyczny optymizm, podobnie jak „ciężar pieśni” i „ludzie, co na budowach światła pałą”, które znalazły się na miejscu zniszczonego przez poetę fragmentu, zostały uznane za sformułowania typowe dla socrealizmu. Podobnie odczytał Polsakiewicz wtrąconą w sam środek elegii „Hiroszimę”. Nie inaczej zrozumiał korektę zakończenia *Obietnicy*

²⁷ K. Kuryluk, list do W. Broniewskiego, z 10 III 1948. Maszynopis nie skatalogowany. Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie. Przykładem desperackich prób zainteresowania sprawą Zarebińskiej wydaje się udzielona redakcji „Przekroju” odpowiedź na ankietę *Co Pan robił 22 lipca 1944 roku?* Broniewski poinformował, że dotarła do niego wówczas wiadomość o śmierci żony. W rzeczywistości list od córki, zawierający – jak się okazało później, nieprawdziwą – informację o śmierci Marii w obozie koncentracyjnym, dotarł do niego w marcu 1945.

²⁸ Z informacji podanej w stopce pierwszego wydania *Anki* wynika, że druk został ukończony w czerwcu 1956. Książka trafiła na rynek dopiero jesienią. J. Stańczakowa (*Wspomnienie przyjaciela*. W zb.: *To ja – dqb*, s. 156) zanotowała, że spotkany w drugiej połowie sierpnia 1956 podczas wakacyjnego pobytu w Juracie poeta korzystał jeszcze z korektorskiego egzemplarza *Anki*.

²⁹ M. Kisiel, *Więzy i wzloty. Przełom 1955–1959 w literaturze krajowej – próba modelu*. W: *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2004, s. 49.

Kozicki. W kontekście gwałtownych przemian społecznych, do których wtedy doszło, trudno było pojąć takie decyzje. „Kształtował się nowy język”, tymczasem Broniewski niejako utknął w przeszłości. Przygotowując najbardziej osobisty zbiór liryków, usuwał nasycone tragizmem fragmenty i robił miejsce dla politycznych wtretów.

„Niewidoczne ślady” zniszczonych fragmentów redaktorka *Poezji zebranych* dostrzegła nie tylko w *Trumnie jesionowej*, ale także w innych wierszach z tego cyklu. „Starcie gumą” widoczne było w ołówkowych rękopisach *Brzozy* oraz *Filmu o Wiśle*. Co więcej, autorska ingerencja w tekst, odczytana przez Lichodziejewską jako zacieranie śladów, spowodowała kolejne przypuszczenie, które zostało odnotowane w komentarzu edytorskim. „Prawdopodobnie zniszczeniu uległy również wczesne bruliony niektórych wierszy”³⁰. Nie znamy i zapewne nie poznamy szczegółów dotyczących zmian w tekstach. Pomysł, żeby potraktować brak jakichkolwiek pozostałości jako dowód czy poszlakę skutecznej ingerencji w tekst, wydaje się jednak ryzykowny. Redaktorka nadała znaczenie ledwo widocznym i niemożliwym do odczytania śladom na podstawie jednego fragmentu. Przeczytana jej przez telefon wersja „świeżo napisanego wiersza” różniła się od tekstu utrwalonego i przekazanego do druku. Wspomnienie tego wydarzenia nie zachowało usuniętego przez poetę fragmentu, lecz pozwoliło na ustalenie intencji zmiany tekstu. Na tej podstawie redaktorka zidentyfikowała wszystkie pozostałe przypadki. Pomimo że odyskanie wcześniejszych wariantów okazało się niemożliwe, udało się odtworzyć autorski zamiar. Usunięcia tekstu nie uznano jednak za czynność mającą na celu dokonanie zmian, lecz potraktowano jak „zniszczenie” i „wytarcie” śladów. Ingerencja wynikała z „chęci ukrycia”. Z tego też powodu wariantu przekazanego do druku w zasadzie nie można było uznać za wersję finalną. Skuteczne usunięcie fragmentów cofnęło część tekstów do wersji nieostatecznej – niedokończonej, wycofanej lub uszkodzonej.

Notatka Kozickiego, komentarz Lichodziejewskiej czy recenzja Polsakiewicza świadczą o niespełnieniu oczekiwań czytelniczych, chociaż właściwiej byłoby powiedzieć, że świadczą o spełnieniu ich nie do końca. Przełom 1956 r. starał się zerwać z nieodległą przeszłością. Postawa Broniewskiego, jego decyzja o wycofaniu w trakcie prac wydawniczych *Słowa o Stalinie*, wściekła dezaprobata wobec „rządzących dobroczyńców”, którzy pogwałcili prywatność i sprofanowali żalobę po śmierci córki, zadeklarowana wrogość do „fabrykacji uczuć” oraz osobisty ton cyklu żalobnych liryków – wszystko to pozwalało spodziewać się po Broniewskim istotnej zmiany. A przecież bliscy znajomi poety wiedzieli jeszcze więcej. Jednakże żaloba traktuje nieodległą przeszłość zupełnie inaczej niż polityka.

Spółna, analizując pamięciowe reprezentacje w *Ance*, bardzo trafnie dostrzegła i wydobyla jedną z najistotniejszych cech żalobnego cyklu:

Wyobraźnia Broniewskiego nie ma charakteru kreacyjnego. [...] Autor najczęściej wydobywa z pamięci jakiś konkretny motyw lub przedmiot silnie nasycony znaczeniem symbolicznym. Jest to przetworzenie rzeczywistości, ale nie stworzenie jej nowego metafizycznego wymiaru³¹.

³⁰ Lichodziejewska, komentarz w: Broniewski, *Poezje zebrane*, t. 3, s. 405.

³¹ Spółna, *op. cit.*, s. 233.

Gdyby cykl nie był uparcie omawiany jako zbiór wierszy całkowicie osobny, być może nieco bardziej widoczna byłaby jego szczególna kompozycja, ustalająca kierunek lektury od wierszy późniejszych, do tych napisanych przed tragiczną datą. Układ całkowicie odwraca naturalny porządek czasu. Cykl liryków adresowanych do zmarłej prowadzi do wierszy poświęconych żywej córce. A przecież nie chodziło o żadne zmartwychwstanie czy odrodzenie. Ateistyczny światopogląd poety w ogóle nie dopuszczał takiej możliwości. Pod tym względem Broniewski pozostawał konsekwentnie wierny zdaniu zanotowanemu na pierwszych stronicach swojego młodzieńczego dziennika: „Nieśmiertelność duszy – takie samo głupstwo jak istnienie boga i związane z tym pojęcia. »Człowiek jest nieśmiertelny tylko w skutkach swojego czynu«”³². Przekroczenie granicy możliwe jest wyłącznie wstecz – tylko w pracy pamięci. Ten proces został dość dokładnie opisany na samym początku cyklu – w drugiej strofie *Trumny jesionowej*, wiersza inicjującego cały zbiór. W świecie Broniewskiego pamięć nie jest pojęciem abstrakcyjnym i nie istnieje poza świadomością żywego człowieka. Każde wspomnienie ma konkretnego właściciela lub właścicieli, jednakże rozdzielone we wspólnocie, powielone, rozdystrybuowane, powtarzane i upowszechnione może uzyskać status legendy.

Zamiana tekstu, usuwanie fragmentów czy też niszczenie brulionów wierszy (jeżeli do tego doszło), nie musiało oznaczać „chęci ukrycia sformułowań pierwotnych” ani tłumienia emocji. Decyzja o „ciężaru ludziom pieśni oddaniu” wydaje się odpowiadać projektowi odwrócenia porządku chronologicznego wierszy. Tekst zamieszczony na miejscu przekreślonej, a następnie startej strofy nie pochodził znikąd. Został przez poetę zapisany i przekazany do druku pomimo perswazji czytelników (słuchaczy) pierwszej wersji. Spólna odczytuje tę decyzję podobnie jak Lichodziejewska, Kozicki i Polsakiewicz, ale formułuje swoją opinię dobitniej niż poprzednicy. Zdaniem badaczki, „Broniewski wybrał prawomyślność i swój, starannie pielęgnowany na arenie publicznej autoportret poety rewolucyjnego, człowieka, który zniósł już niejedno, ale pozostał wierny sprawie”³³. Wydaje się to prawdopodobne, jednak niekoniecznie musiało odegrać pierwszorzędą rolę. Palimpsest na karcie *Trumny jesionowej* był bardziej złożony. Głównym zadaniem nadpisania „schematycznej” formuły nie było ukrycie wcześniejszej spontaniczności, lecz powrót do jeszcze głębszej przeszłości. W miejscu „pierwotnego” pojawiło się dawniejsze. Można zgodzić się całkowicie z podejrzeniem dotyczącym chęci pielęgnowania wizerunku, wszelako tylko pod warunkiem przyjęcia założenia, że tym razem bardziej niż o autoportret chodziło o konserwację.

Kontestowany przez Lichodziejewską i Kozickiego fragment o oddawaniu ludziom ciężaru pieśni był cytatem z „wymyślonego” w r. 1940 *Listu z więzienia*. Rękopis tego wiersza Broniewski przesłał córce zaraz po uwolnieniu z NKWD-owskiej niewoli w sierpniu 1941. Załączony do wiersza autokomentarz pozwala nawet podejrzewać, że użyte w ostatniej strofie słowa o „doniesieniu ciężaru pieśni” mogły być nawiązaniem do jakiejś wcześniejszej rozmowy Anki z ojcem³⁴. Lichodziejewska

³² W. Broniewski, *Pamiętnik*. Wyd. krytyczne. Oprac., wstęp, koment. M. Tramer. Warszawa 2013, s. 37.

³³ Spólna, *op. cit.*, s. 253.

³⁴ Zob. W. Broniewski, list do J. Broniewskiej, z sierpnia 1941. W: *Korespondencja Broniewskie-*

wiedziała o tym doskonale, być może jednak uznała cytaty z wojennego listu do córki za zbyt odległe. Zdecydowanie bliższe było zważenie dotyczące „ciężaru pieśni”, które poeta zawarł w grypsie przemyconym ze szpitala w Kościanie. Tylko jak w tej sytuacji potraktować notatkę Kozickiego?

Wyobraźnia Broniewskiego faktycznie nie była zbyt twórcza. Bardzo słusznie zauważyła Spólna, że konkretne motywy wydobywane są przez poetę z pamięci. Ta uwaga jest tak zasadnicza dla zrozumienia dzieła Broniewskiego, że warto ją doprecyzować. Nie chodzi bowiem o zapamiętywanie rzeczywistości. Mnemotechnika jest tutaj sprawą drugorzędną, podobnie jak reminiscencja. Chodzi o to, że każdy konkret staje się wspomnieniem, a mówiąc jeszcze dokładniej: że każde wspomnienie jest konkretem i potencjalnym motywem. Takim konkretem może być zdarzenie, człowiek, przedmiot, historia, muzyka, wyobrażenie, a nawet wiersz.

Wspomnienie wiersza dedykowanego córce jest równie konkretne jak wspomnienie córki. Wiersz adresowany do konkretnej osoby jest częścią dialogu. Liryka elegijna bardzo chętnie korzysta z figury zwrotu do adresata. Nawet jeśli liryka ta na zawsze pozostanie nigdy nie otrzymana, a tylko spodziewaną odpowiedzią, będzie sformułowaniem dostosowanym do języka odbiorcy, niejako zarażonym głosem rozmówcy.

W lutym 1955 *Wiersze do Anki* zostały wydrukowane razem z *Fragmentami dokumentacji do filmu „Wisła”*. Scenariusz Broniewskiej-Kozickiej zajmował dwie strony rozkładowe, po sześć łamów na każdej. Tekst nie był typowym technicznym opisem projektu. Autorka sama dyscyplinowała się w notatkach poprzedzających dokumentację: „To musi być ciekawie podane. [...] jak opowiadanie, reportaż albo dziennik podróży, a nie suche wyliczenie faktów”³⁵. Cykl 7 elegii Broniewskiego został graficznie niejako wtopiony w opowieść córki. Zaczynał się w połowie stronicy, a kończył przy dolnym marginesie. Z lewej obramowano go dwoma szpaltami, z prawej jedną szpaltą. Wśród wierszy znalazło się jeszcze zdjęcie obojga autorów zrobione podczas zbierania materiałów do filmu. Wszystko zostało skomponowane w taki sposób, aby przestrzeń była zajęta wspólnie, jednak tekst scenariusza zdaje się dominować nad całością. Opowieść Kozickiej dotyczyła podróży „po kieleckich, sandomierskich i krakowskich drogach”. Był to opis drugiej wyprawy w celu pozyskania materiału do filmu. Wcześniej Anka i Broniewski odbyli w tym celu spływ Wisłą z Krakowa do Gdańska. „Przeszłość przetrwała tu w kształcie widomym. Przyszłość – rysuje się bardzo wyraźnie”. W opowieści zachwyty nad licznymi „zabytkami architektonicznymi, kulturowymi, nawet przemysłowymi” zderzał się z przykładami autentycznego ubóstwa, zacofania i zaniedbania. Film miał rejestrować przemiane, swego rodzaju odzyskiwanie „samego serca Polski” przez jej „odwiecznych” mieszkańców. Dostrzegane w czasie podróży ślady przeobrażenia były oceniane jednoznacznie pozytywnie, co miało zapewne motywować do dalszej przebudowy.

Powstają w Kielecczyźnie nowe ośrodki przemysłowe, zaczyna się na wielką skalę eksploatacja bogactw naturalnych – prawdziwych bogactw tych ziem zaniedbanych i zapomnianych przez pańską,

go z córką 1941–1945, s. 150: „Moje wiersze z 1939 roku dotąd były »nieaktualne«, a kiedy się zaczęła wojna z Niemcami, okazało się, kto miał rację. [...] Rozumiesz teraz, co to znaczy: »nieść ciężar pieśni«?”

³⁵ Cyt. za: Zawistowska, *op. cit.*, s. 370.

przez kapitalistyczną Polskę. Coraz więcej budujemy tu dróg, coraz mniej pozostaje plam na mapie ziemi kieleckiej. [...] Lecz na samej wsi zmienia się niewiele. Trzeba jeszcze wiele trudu i czasu, aby odwrócić na nice feudalny porządek rzeczy.

Powtarzamy często słowa o „odrabianiu wielowiekowego zacofania”. Ale sens tych słów jest dla nas na ogół dość abstrakcyjny. Trzeba tu przyjechać, na „najstarsze polskie ziemie” – trzeba uważnie przyjrzeć się tutejszym ludziom i sprawom, aby zrozumieć, ile wieków ucisku, krzywdy, ciemnoty pozostawiło swe piętno na tej ziemi, i ile gorzkiej prawdy zawierają mądre słowa „odrabiamy wielowiekowe zacofanie”³⁶.

„Pozytywna deklaracja” z ostatniej strofy *Trumny jesionowej*, która nie pasowała do tonu elegii, do tego scenariusza pasuje jak ulał. Tylko że w „Nowej Kulturze” tekst Kozickiej nie został przywołany dla jego wymowy ideowej, lecz przede wszystkim jako głos osoby zmarłej. Jeżeli Broniewski „przekreślił, a następnie stał gumą” poprzedni tekst, nie uczynił tego po to, aby ukryć rozpacz i wydobyć wizerunek niezłomnego rewolucjonisty, lecz aby uczynić miejsce na strofę, która scali się z opowieścią zmarłej córki. Poeta „wydobywa z pamięci” córkę i zwraca się do wspomnienia, powtarza tylko to, co zostało kiedyś wypowiedziane, przypomina odbyte rozmowy, przywołuje zapamiętane sformułowania, reprodukuje konkretne sytuacje, cytuje napisane wiersze, odtwarza nawet niezrealizowane zamierzenia, stara się kontynuować tworzenie wspólnego filmu, a przede wszystkim nie składa żadnych nowych deklaracji. Wszelkie obietnice i „pozytywne deklaracje ideowe”, jakie zostały zamieszczone w *Ance*, są jedynie repliką dawnych zobowiązań.

Pośród recenzentów wydanego w 1956 r. zbioru tylko Matuszewski zauważył, że „geneza powstania tego [lirycznego] notatnika [...] był piękny i niestety już nie zrealizowany pomysł wspólnej pracy ojca-poety i córki-reżyserki nad filmem o Wiśle”³⁷. Zresztą, być może to właśnie on – jako wicenaczelnny „Nowej Kultury” – zdecydował o graficznym rozplanowaniu *Fragmentów dokumentacji [...] i Wierszy do Anki*. Tylko on na marginesie swojej lektury odnotował, że „Anka ma swoją historię”. Pozostali recenzenci konsekwentnie pomijali ten temat. Oczywiście, mówiono o zmarłej córce. Niemniej cała uwaga krytyków i badaczy skupiała się tylko na poświęconych jej lirykach. Dostyc szybko przestano dostrzegać nawet drugą część tomu, która została złożona z wierszy dedykowanych żywej córce. Obecność Joanny Kozickiej ulegała stopniowej redukcji. W kontekście twórczości Broniewskiego przestano postrzegać ją jako osobę samodzielną i legitymującą się własnym dorobkiem reżyserkę. Trzy filmy ukończone przez Joannę Kozicką: *Komuna Paryska*, *Brygada zaczyna szturm* oraz *W Pałacu Młodzieży* zniknęły szybko z ekranów i utknęły w Centralnym Archiwum Filmowym. Mało kto o nich pamiętał. Dzisiaj niełatwo je zobaczyć. O tym, że spisane przez nią scenariusze były „ciekawie podane” i posiadały spory potencjał literacki, w gruncie rzeczy nikt nie wiedział. Młoda reżyserka została sprowadzona do roli córki poety, a w zasadzie postaci literackiej z jego wierszy – sporadycznie zauważano, że była córką Janiny i Władysława Broniewskich. Co więcej, status tytułowej bohaterki cyklu nie pokrywał się z rolą bohaterki głównej. Opłakiwana lirycznie córka stała się statystką w tragedii przeży-

³⁶ J. Broniewska-Kozicka, *Fragmenty dokumentacji do filmu „Wiśła”*. „Nowa Kultura” 1955, nr 8, s. 5.

³⁷ Matuszewski, *Wiersze o Ance*, s. 9.

wanej przez poetę. Na stronicach *Anki* znajdowano wyłącznie Broniewskiego. Film, w którym Matuszewski dostrzegł genezę „lirycznego notatnika”, stał się wyłącznie aneksem do zbioru znakomitych wierszy. W przypadku celebrytów status podrzędny osób towarzyszących jest typowym zjawiskiem. Jednakże w przypadku *Anki* ta sytuacja okazała się wyzwaniem – redakcyjnym i edytorskim.

W roku 1994 ukazał się wybór drugowojennych listów Joanny i Władysława Broniewskich. Zespół dokumentów został opracowany przez Lichodziejewską. We wstępie edytorka wyjaśniała zasady edycji oraz informowała, że zaprezentowany w „Pamiętniku Literackim” wybór stanowi ledwie 20 procent zachowanej korespondencji. W ostatnim zdaniu zamieściła zapowiedź, że komplet przygotowanych do druku listów czeka na publikację w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Niestety, ta książka nigdy się nie ukazała.

Mimo że rezultat pracy Lichodziejewskiej jest zgodny z wszelkimi standardami naukowymi, wybór ogłoszony w czasopiśmie również okazał się nie całkiem bezstronny. Treść listów miała dokumentować wyjątkowe, partnerskie relacje ojca i córki. Publikacja przewidziana była jako uzupełnienie niekompletnej wiedzy na temat wojennych losów autora *Drzewa rozpaczającego*, stąd też uwagę skupiała głównie na pocie. I chociaż we wprowadzeniu redaktorka naukowa podkreślała, że Anka „była dziewczynką nad wiek rozwiniętą i zdolną” oraz że poeta „traktował córkę jak człowieka dojrzałego”, w zbiorze nie udało się całkowicie uniknąć lekceważenia. Wybór objął ogromną większość listów wojennych, jednakże zrezygnował przede wszystkim z tych najbardziej kontrowersyjnych, przy czym nie zaniechano ich z powodów rodzinno-obyczajowych, lecz z przyczyn wyłącznie politycznych. Do druku nie trafił m.in. list *Anki* do ojca z 4 I 1945. Co ciekawe, fragment tego listu został przytoczony przez redaktorkę we wstępie, jako przykład stawianych Broniewskiemu zarzutów o brak jednoznacznej deklaracji politycznej w wojennych wierszach. Utrzymany w ostrym tonie list córki był szczególnie ważny, ponieważ to w nim została Broniewskiemu przekazana wiadomość o śmierci Marii Zarębińskiej w obozie oświęcimskim. Radykalizm niektórych opinii i użytych przez Ankę sformułowań Lichodziejewska tłumaczyła zaangażowaniem matki, Janiny Broniewskiej w organizację i działalność Związku Patriotów Polskich:

Nie uniknęła wpływów matki i jej środowiska, w którym żyła. Szarpiąc się między zaufaniem do ojca a opiniami matki, niekiedy powtarzała propagandowe kłamstwa [...]. Im dalej było od rozstania z ojcem, im dłużej przebywała pod wpływem komunistycznej propagandy, tym więcej zastrzeżeń wysuwała do niego³⁸.

Zostawmy sprawę rezygnacji z ogłoszenia listu i zamieszczonej w komentarzu oceny poglądów Joanny Broniewskiej. Ogłoszenie takiego dokumentu niedługo po przełomie 1989 r. na pewno było ryzykowne. Zresztą nie wydaje się, aby dzisiaj to ryzyko było mniejsze. Decyzja Lichodziejewskiej, nawet jeżeli uznać ją za słuszną i wynikającą z najbardziej szlachetnych pobudek, niechcący pozbawiła Ankę samodzielnym poglądów i własnego języka. Uznanie, że było to „działanie indoktrynacyjne otoczenia”, miało zapewne chronić autorkę listu. Niestety, konsekwencją

³⁸ Lichodziejewska, wstęp w: *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945*, s. 149.

takiej zasłony było retoryczne przekreślenie i zatarcie języka, jakim przyszła bohaterka żalobnego cyklu rozmawiała z ojcem.

W powojennej korespondencji Broniewskiego z córką język Anki stał się mniej radykalny. Zapewne złagodniały również poglądy. Jednak sympatie polityczne i dyktowane nimi wybory nie uległy gruntownemu przewartościowaniu. Świadczy o tym późniejsza wymiana listów i – przede wszystkim – pozostały po Broniewskiej-Kozickiej dorobek artystyczny.

Ulegając dzisiejszej ocenie historii, można by w oparciu o lekturę pozostałych dokumentów spróbować wymyślić jakąś projekcję Joanny Kozickiej, która po październiku 1956 odrzuciłaby schematyzm, zerwała z wątpliwą estetyką socrealizmu i szukała nowych form uczestnictwa w sztuce i w życiu codziennym. Można by to nawet uzasadnić zamiarem uchronienia bohaterki cyklu elegii przed polityczną anatamą. Byłaby to jednak fantazja nie wnosząca niczego do refleksji nad *Anką*. Wyobraźnia Broniewskiego nie była kreacyjna. Córka, do której adresowane były wiersze, utknęła w czasie tuż przed politycznym przełomem – innej nie było i tylko taka mogła stać się konkretnym wspomnieniem. Broniewski nie tylko nie chciał, ale przede wszystkim nie mógł w imię politycznej czy historycznej „prawomyślności” dopisać poglądów, których córka nie miała. Ateista i „materialista dziejowy” nie jest w stanie rozmawiać z duchem. Elegijny dialog z nieobecną jest wystarczającym wyzwaniem. Autentyczność rozpaczy Broniewskiego wynika przede wszystkim z heroicznego unikania trybu przypuszczającego. Rozmowa ze wspomnieniem może odbyć się jedynie na prawach powtórzenia – musiała ona skorzystać z takiego, a nie innego języka. Ta oczywistość nie skrywa żadnego paradoksu. Problemem może być wyłącznie kolejność zapisu.

Abstract

MACIEJ TRAMER Univeristy of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-5395-5415

CROSSED OUT AND LATER ERASED ON THE ROUGH DRAFTS OF WŁADYSŁAW BRONIEWSKI'S "ANKA" ("ANNIE")

In 1965 Władysław Broniewski published a collection *Anka (Annie)* that includes poems devoted to his deceased daughter. Linking the date with the time of political breakthrough led to believe that the elegy's personal overtone is a declaration made by "the Polish People's Republic leading poet" to depart from committed poetry. However, critics and reviewers discerned in some poems references to his socialist realist creativity. Feliksa Lichodziejewska, the main editor of Broniewski's pieces, discerned in the poems traces supporting the view that the poet eliminated or changed fragments of the initial version of the poems that later shaped this elegiac cycle. In such actions undertaken by Broniewski, the editor and also other critics disclosed the will to hide emotions and a plan to preserve the image of an unshaken poet-revolutionist. Presenting *Anka (Annie)* as a token of resigning from "formal optimism" characteristic of socialist realist literature, Lichodziejewska attempted to eradicate or to invalidate the proofs of Broniewski's involvement into politically and historically compromised reality. Reading the elegiac cycle as an attempt to cut off from the past creativity effected in disregarding the poet's past achievements and deprived the title character—a young director and documentary filmmaker Joanna Broniewska-Kozicka—of her voice. The fragments that the editor regarded as an expression of complete breaking up with the socialist realist convention were indeed allusions to the previous poems or conversations with the daughter. Kozicka's premature death a while before the Polish October 1956 resulted in her "getting stuck" in time.