

Alina Kowalczykowa

"Antologia polskiej poezji
rewolucyjnej 1918-1939", oprac.
Marian Stępień,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź
1982 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 74/4, 363-370

1983

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.

IV. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki LXXIV, 1983, z. 4
PL ISSN 0031-0514

ANTOLOGIA POLSKIEJ POEZJI REWOLUCYJNEJ 1918—1939. Opracował Marian Stępień. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1982. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. CIV, 484 + errata na luźnej kartce. „Biblioteka Narodowa”. Seria I. Nr 243. (Redakcja „Biblioteki Narodowej”: Jan Błoński i Mieczysław Klimowicz).

Tradycje literackie polskiej lewicy tamtych lat, temat wzbudzający niegdyś kontrowersje, obecnie, po latach kilkudziesięciu, wart jest z pewnością rzetelnego opracowania. Należałoby wyznaczyć pole penetracji, określić z grubsza zakres tekstów wchodzących do kanonu „poezji rewolucyjnej”, wychwycić charakterystyczne cechy poetyki tego nurtu. W jaki sposób porządkuje i przedstawia te problemy książka Mariana Stępnia?

Już przy pobieżnym przeglądaniu zawartości uderza niekonwencjonalnie szeroki wachlarz autorów, których wiersze zostały włączone do antologii; jest między nimi wielu takich, których dotychczas nie kojarzono wprost z ideologią rewolucji — jak np. Jalu Kurek, Tuwim, Miłosz, Piechal. Szukając we *Wstępie* wyjaśnienia przyjętej koncepcji, zasady, wedle której utwory zostały uznane za „rewolucyjne”, znajdujemy je dopiero w *Nocie wydawniczej*: antologia została pomyślana jako przegląd tekstów, „które pobudzały lub utrwały nastroje rewolucyjne” (s. XCV). Nie wydaje się to wyjaśnieniem wystarczającym — gdyż za „pobudzający lub utrwalający” określone nastroje, nastroje rewolucyjne, może zostać uznany każdy niemal utwór, który zawiera odrobinę bodaj krytycyzmu wobec sytuacji polityczno-społecznej. O rozszerzeniu pojęcia „poezja rewolucyjna” wspomina Stępień także uzasadniając zasadę wyboru wierszy — wykracza się poza „tradycyjnie przyjęte granice” włączając obok utworów, których rewolucyjność wynika niejako ze społeczno-politycznej postawy twórców, także wiersze, które podejmują „motywy, tematy i emocje charakterystyczne dla rewolucyjnej poezji” (s. XCI), choćby ich autorzy byli „nie związani ze społecznym ruchem rewolucyjnym” (s. XCI). Kryteria są zatem ogromnie płynne i w rezultacie często trudno odgadnąć, jaki motyw, temat czy emocja wyrażone w wierszu pozwoliły go uznać za „rewolucyjny”, zupełną zagadką są pod tym względem np. wprowadzone do antologii utwory Jalu Kurka *Whitman* i *Wycieczka robotników*.

Układ *Wstępu* nie stwarza możliwości dla sformułowania refleksji metodycznej. Pisze się w nim bowiem nie o wybranych tekstach, lecz o dyskusjach i polemikach kształtujących pojęcie poezji proletariackiej czy rewolucyjnej w dwudziestoleciu. Autor ukazuje tę problematykę w porządku mniej więcej chronologicznym: rozpoczyna od zwięzłej informacji o polskiej poezji rewolucyjnej sprzed r. 1918, omawiając zaś późniejsze polemiki wokół tej twórczości przed drugą wojną światową, lokuje je często na szerszym tle sporów o kulturę robotniczą. Pisze także o wybranych twórcach i ich poglądach literackich: w tok wywodu zostały wplecione krótkie omówienia biografii i twórczości najważniejszych poetów tego nurtu.

Koncepcja *Wstępu*, w którym rezygnuje się z bliższego powiązania go z antologią, z próby ogólnej refleksji na temat „poezji rewolucyjnej” czy analizy histo-

rycznoliterackiej tej poezji, nie wydaje się najbardziej słuszna. Więcej: i to, co jest we *Wstępie*, ujęcie i sposób przedstawienia tematu, wzbudza w wielu miejscach poważne wątpliwości.

Na początku *Wstępu* referuje się koncepcje poezji rewolucyjnej powstające w kręgu komunistycznej lewicy. Dalej omówienie przebiega innym torem: rozdział 3 jest zatytułowany *Z pozycji futuryzmu* (zupełnie nie wiadomo, dlaczego tu zostały włączone *Trzy salwy* Wandurskiego, Standego i Broniewskiego — żaden z autorów futurystą nie był), w rozdziale 4 jest prezentowany dalszy ciąg dyskusji o poezji proletariackiej, rozdziały następne (5 i 6) mówią o „kręgu zdobyczy i tradycji awangardy”, o „kręgu problematyki chłopskiej”, o Broniewskim i wreszcie — o rozwoju badań nad polską poezją rewolucyjną.

Pisząc o pierwszych latach okresu międzywojennego Stępień koncentruje słusznie uwagę na poglądach kształtujących się wśród lewicy komunistycznej, na przenoszonych na grunt polski ideach proletkultu i wydawanych w tym kręgu lewicy czasopismach — „Kulturze Robotniczej” i „Nowej Kulturze”. To w tym właśnie środowisku wykluwały się po wojnie pierwsze idee związane ze sztuką rewolucyjną; sekretarzem redakcji „Nowej Kultury” był Władysław Broniewski (o czym niestety we *Wstępie* nie wspomniano), umieścił na jej łamach kilka tekstów. Tu też doszło po raz pierwszy do próby połączenia rewolucyjnych treści z awangardową formą — do krótkotrwałej współpracy z futurystami. Z punktu widzenia Stępnia, w którego szkicu relacje między poezją rewolucyjną a awangardą zajmują wyjątkowo wiele miejsca, sprawa ta wydaje się istotna; niestety, ten ważny moment jest zasygnalizowany tylko enigmatycznie. Dowiadujemy się, iż „próba nawiązania bliższej współpracy nie zakończyła się pomyślnym rezultatem” (s. XVI—XVII), dalej znów zamiast konkretnych informacji poznajemy opinię Stępnia, iż była wówczas podstawa do „nadziei, że wejdzie się na wspólną drogę poszukiwań formuły nowej poezji wyrażającej aspiracje proletariatu. Nadziei, warto od razu dodać, niezupełnie złudnej, skoro drogi wielu twórców idących odmiennymi szlakami miały się przecież w bardziej czy mniej odległej przyszłości spotkać” (s. XVII). Przytoczony fragment jest pisany stylem charakterystycznym dla wielu miejsc tego tekstu: zamiast faktów przytacza się ogólniki, zwłaszcza wtedy, gdy fakty niezbyt dobrze przylegają do koncepcji autora. Tak np. kwituje się ogólnikami autentyczny konflikt, jaki wybuchł w „Nowej Kulturze”, gdy wprowadzono do niej futurystów: były negatywne reakcje czytelników, gwałtowne polemiki zakończone szybko usunięciem futurystów z łam pisma.

Jakie nurty poetyckie, jakie grupy zagadnień wprowadza Stępień w charakterze kontekstu, w którym umieszcza „poezję rewolucyjną”? Wiele miejsca, jak wspomniałam, poświęca futuryzmowi i awangardzie — omówieniu wykluwających się w tych kręgach poglądów na „nowe wartości społeczne”, niesione przez własną twórczość awangardystów (Brzękowski) i polemikom wywiązującym się wokół możliwości wykorzystania technik awangardowych w poezji o nastawieniu społecznym. Wiele też pisze o dyskusjach autorów lewicy wokół poezji chłopskiej. Futuryzm, awangarda, autentyci, poezja chłopska — to tło dla polemik; podstawowe pytanie dotyczyć musi jednak tego, jak przedstawia się w tym wywodzie obraz środowisk, w których powstawała „poezja rewolucyjna”, których poetów się tu zalicza, które czasopisma...

Pierwszą wskazówkę stanowią podtytuły, eksponujące wybrane tematy i stanowiska; o kim i o czym się tu pisze? Po rozdziale o proletkulcie pojawiają się Jasieński, Młodożeniec, tomik *Trzy salwy*, „pozycja PPS”, Kruczkowski (lecz z artykułem z r. 1926, gdy był gorącym wyznawcą ideologii „uniwersalizmu”, a daleko mu było jeszcze do komunistycznej lewicy), „Zwrotnica”, Hulka-Laskowski, „Meteor”, „Głos Literacki”, Peiper („Nie podzielał bez reszty poglądów lewicy komunistycznej” (s. XXXII) — pisze Stępień sugerując, że podzielał je po części), „Kwa-

dryga”, „Nowa Kwadryga”, Dobrowolski, Szymański, Brzękowski, Piwowar, Czuchnowski, Fik, „Nowa Wieś”, Skuza — i na koniec cały rozdział o Broniewskim.

Panoramę te tworzą zatem postaci związane z szeroko rozumianą tradycją intelektualnej lewicy — KPP, PPS, różnych ugrupowań chłopskich. Zestaw pojawiających się na tym tle tytułów czasopism wzbudza zażenowanie: są pisma lewicującej inteligencji, nie pojawiają się (i we *Wstępie* nie są nawet ani razu wspomniane!) czasopisma inspirowane przez Komunistyczną Partię Polski, redagowane przez jej działaczy i sympatyków. Na „Nowej Kulturze” (r. 1924) kończy się zainteresowanie Stępnia prasą społeczno-literacką komunistycznej lewicy. Autor, zafrapowany „Zwrotnicą”, „Meteorem”, „Głosem Literackim” i „Kwadrygą”, ominął „Dźwignię”, „Miesięcznik Literacki”, „Lewar”. Przypomnijmy zatem: do redakcji „Dźwigni” wchodzili komuniści Hempel i Stawar, na jej łamach wiele miejsca poświęcano problemom kultury proletariackiej, a Broniewski drukował tam m. in. słynne wiersze *Łódź* i *Elegia na śmierć Ludwika Waryńskiego*. „Miesięcznik Literacki” był redagowany przez dwóch członków KPP (Hempla i Stawara) i dwóch poetów bliskich komunizmowi (Wata i Broniewskiego), a przynajmniej wspomnieć o nim trzeba by i dlatego, że programowa w tym piśmie minimalizacja roli poezji — na rzecz reportażu — jest też ważnym głosem w dyskusji o poezji. I wreszcie „Lewar” — wyjątkowo trwała trybuna rewolucyjnej lewicy (1933—1936), czasopismo komunistów publikujące ożywione dyskusje na temat literatury proletariackiej; o poezji pisał m. in. Lucjan Szenwald.

Dyskryminacja tradycji KPP-owskiej w książce poświęconej rewolucyjnej poezji dwudziestolecia międzywojennego wydaje się zabiegiem wyjątkowo przykrym. A znajduje ona wyraz nie tylko w całkowitym przemilczeniu tytułów KPP-owskiej prasy społeczno-literackiej. Nie pojawia się w antologii żaden utwór poety tak znakomitego i tak mocno ówczesnie związanego z ideologią komunistyczną — Aleksandra Wata (jego nazwisko raz jeden, jako futurysty, wymieniono we *Wstępie*); przypomnijmy tu choćby z tytułu wiersz *Policjant*, utwór wyjątkowo ostro antyreżimowy — i bez wątplenia rewolucyjny. Prawdopodobnie późniejsze, powojenne już, perypetie życiorysowe zdecydowały o zupełnym wykreśleniu twórczości Stanisława Wygodzkiego, który jednak w dwudziestoleciu, a więc w okresie objętym antologią, był poetą bardzo mocno związanym z ruchem komunistycznym: przed maturą usunięty ze szkoły za komunistyczną agitację, dwa lata spędził w więzieniu, debiutancki tom poezji opublikował w Moskwie (*Apel*, 1932), był współpracownikiem radzieckich czasopism „Kultura mas” i „Literatura mirowoj riewolucyji”.

Dalszym świadectwem dyskryminacji tradycji KPP-owskiej — z powodów zupełnie już niezrozumiałych — jest w niektórych pomieszczonych w antologii notach biograficznych pomijanie faktów mówiących o powiązaniach pisarzy z ruchem komunistycznym. Przykładem szczególnie jaskrawym jest informacja o Antonim Kasprowiczu. Jego działalność w dwudziestoleciu skwitowano dwoma zdaniem: „Jako samouk zdał egzamin do Gimnazjum Handlowego w Łodzi, ale po roku przerwał naukę. Był długie okresy bez pracy, pewne dochody czerpał z udzielania korepetycji” (s. 360). Jeśli już pisze się, że był bez pracy, warto wspomnieć, że pracował w Łodzi w Muzeum Archeologiczno-Etnograficznym od r. 1935, potem w Wojewódzkim Biurze Funduszu Pracy. Przede wszystkim jednak, przedstawiając sylwetkę pisarza w antologii poezji rewolucyjnej, nie można pomijać faktu jego przynależności do KPP ani faktu skazania go w 1939 r. z powodu działalności politycznej na osadzenie w Berezie Kartuskiej (przewożony tam już w pierwszych dniach wojny, uciekł z transportu). To fakty trochę ważniejsze niż czerpanie dochodów z korepetycji.

Sposób prezentowania we *Wstępie* (niezależnie od not biograficznych w antologii) życiorysów wybranych autorów nieraz wzbudza wątpliwości. Czasem zbyt

bezkrytycznie ufa się wyznaniom samych pisarzy — czym bowiem innym można by tłumaczyć osadzenie rodowodu Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego akurat w kręgu wartości wyznaczonych „przez tradycję jakobińską XVIII wieku” (s. LI)? Z kolei o Broniewskim dowiadujemy się, iż dzieła Lenina czytał „jako podporucznik w dziewiętnastym, dwudziestym roku, znajdując je w bolszewickich taborach” i że był to „pocałunek Almanzora», za który dziękował po latach radzieckim towarzyszom” (s. LXXX); w takiej zawołowanej formie wspomina się o tym, że poeta brał udział w wojnie polsko-radzieckiej. Można chyba było powiedzieć to wprost, jeśli wprost zostało powiedziane w dalszej części tomu. Zawołowana forma wydaje się tu akurat wyjątkowo niewłaściwa — wiadomo bowiem ze wspomnień poety, że co najmniej równie mocno jak lektura dzieł Lenina wpłynęły na ukształtowanie jego rewolucyjnych poglądów dramatyczne przeżycia z frontu wschodniego. W związku z problemem tejże wojny jedna jeszcze uwaga: jakim sposobem w antologii poezji rewolucyjnej mógł znaleźć się wiersz Przybosia *Parada śmierci*, lirycznie wspominający „atak na Krasne” w r. 1920, czyli walkę Polaków przeciw rewolucyjnym właśnie oddziałom Budionnego? Jeśli były podstawy, żeby taki wiersz tu włączyć, należało w komentarzu wyraźnie wskazać ten, ukryty widać, sens utworu.

Styl, jakim jest napisany *Wstęp*, nasuwa wrażenie niestaranności czy może pośpiechu. I tak np. w rozdziałku poświęconym programowi „Meteora” podaje się tylko, że była to „Grupa poetów łódzkich związana z »Meteorem«” (s. XXXVIII) — ale brak wyjaśnienia, czym był „Meteor”, dat, nazwisk — informacja bardzo niejasna. Stefan Napierski jest określony jako „Jeden z reprezentatywnych” dla „Wiadomości Literackich” krytyków (s. XXVIII); po tym wyjaśnieniu jego pozycji dowiadujemy się, że polemizował z nim Jan Hempel w numerze 1 „Nowej Kultury” z r. 1924, więc wtedy gdy „Wiadomości Literackie” dopiero powstawały, a Napierski nie był jeszcze ich „reprezentatywnym krytykiem”. Może to drobiazg — ale świadczący o niestaranności, jakiej na ogół nie spotyka się w edycjach „Biblioteki Narodowej”.

I jeszcze jedna uwaga dotycząca *Wstępu*: referując spory literackie Stępień czyni to nie zawsze lojalnie wobec autorów, których postawy nie pochwała. Czytamy np. na s. XXIX: nurt „rozpoczęty wystąpieniami Napierskiego i Słonimskiego, niechętny poezji podejmującej idee komunistyczne i hasła walki o nowy świat społeczny [...]”. Sugeruje się tu, wymieniając jednym tchem niechęć wobec idei komunistycznych i wobec walki o nowy świat społeczny, że do obu tych idei Napierski i Słonimski odnosili się niechętnie. Zdumiewające jest sugerowanie, że ci właśnie autorzy nie walczyli o „nowy świat społeczny” — toż można o taki lepszy świat walczyć, nie będąc szermierzem idei akurat komunistycznych! Przykład drugi — z tejże stronicy: referując krytycznie poglądy Wittlina na Proletkult i jego polskie przedłużenia Stępień określa je mianem „insynuacji”, mianem z góry deprecjonującym. Co dziwniejsze, z inkryminowanego cytatu z Wittlina wynika, że ocena pozycji polskich proletkultowców dokonana przez Wittlina pokrywała się z tym, co o nich na wcześniejszych stronicach *Wstępu* pisał Stępień. Taki sposób tendencyjnego referowania cudzych poglądów spotyka się czasem w publicystyce — nie wydaje się on na miejscu w rozprawie naukowej.

Niektóre komentarze, jakimi Stępień opatruje cytowane we *Wstępie* teksty, sprawiają wrażenie, jakby nie zauważał ich autentycznego sensu; np. zdanie Brzuskowskiego: „Poeci istotnie zaangażowani w walce społecznej prawie zawsze przestają pisać, bo rzeczywistość życiowa przytłacza w nich rzeczywistość poetycką” (s. LVII), zostało skwitowane banalnym stwierdzeniem: „Rozumowanie to, rozwinięte konsekwentnie do końca, musiałyby prowadzić do rezygnacji z literatury rewolucyjnej” (s. LVIII) — jakby badacz nigdy nie słyszał o podobnych dylematach, choćby pisarzy romantycznych, jakby lekcewał biografię np. Mickiewicza.

Dobór autorów i tekstów w antologii jest oczywiście sprawą subiektywną, zależy od opinii i gustów tego, kto antologię układa. Można by więc najwyżej zastanowić się, czy zamieszczone w niej utwory to rzeczywiście nurt „rewolucyjny”, czy nie nadmiernemu zatarciu uległy granice między wierszem „rewolucyjnym” a tym, w którym pojawia się jakikolwiek tzw. temat społeczny. Chyba tylko pokusą wiążenia do antologii nazwiska laureata nagrody Nobla tłumaczyć można pojawienie się w niej wiersza Miłosza *Siena*.

Jeśli jednak jakiś utwór został do antologii zakwalifikowany, nie powinno się go dyskryminować ze względu na nie dość „rewolucyjną” biografię jego autora. A stało się tak w przypadku tekstów Tuwima i Słonimskiego, które zupełnie niezgodnie z chronologią zostały umieszczone daleko, po utworach Flukowskiego, Szemplińskiej, Szenwalda... Stępień motywuje to tym, iż „twórczość autorów tej grupy [tj. Skamandra] — ogólnie rzecz ujmując — daleka była od rewolucyjności” (s. XCIII). Dlaczego jednak Tuwim i Słonimski zostali ukarani za „autorów tej grupy”, dlaczego w ogóle wprowadzać odpowiedzialność zbiorową?

W antologii zawierającej utwory z okresu dwudziestolecia międzywojennego noty biograficzne powinny — rzecz oczywista — również eksponować szczególnie ten właśnie okres życia autorów. Niestety w omawianej książce informacje zawarte w nich sprawiają wrażenie zgromadzonych zupełnie przypadkowo. Często — jak we wspomnianym przypadku A. Kasprowicza — dane dotyczące lat 1918—1939 są nikiel w porównaniu z rozbudowaną biografią późniejszą (np. o Szemplińskiej z dwudziestolecia dowiadujemy się tylko, że „Szkolę średnią ukończyła w Warszawie, potem podjęła studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim” (s. 236) — znacznie więcej o latach późniejszych; podobnie nadmierne rozbudowano okres powojenny w notach o Millerze, Dobrowolskim i wielu innych). Za przykre nieporozumienie trzeba uznać skwitowanie rewolucyjnej działalności Mariana Czuchnowskiego dość lekceważącym i mylącym sformułowaniem, że „zbliżył się do rewolucyjnej młodzieży, co spowodowało, że w latach 1930—1939 był kilkakrotnie aresztowany” (s. 184). Za samo „zbliżanie się” nie aresztowano wtedy, a był to przecież bodaj najbardziej rewolucyjny chłopski poeta i działacz w dwudziestolecie, nie tylko „kilkakrotnie aresztowany”, ale przetrzymywany w więzieniu, co także ze względu na jego stan zdrowia wywoływało głośne protesty pisarzy i publicystów; w 1937 r. postawiono mu nawet zarzut o zbrodnie stanu! O działalności w dwudziestolecie Juliusza Wita dowiadujemy się tylko, że „jako poeta związał się z Awangardą Krakowską” (s. 331). Z noty biograficznej Stanisława Jerzego Leca wynika, że podczas pobytu na placówce dyplomatycznej w Wiedniu spędził dwa lata w Izraelu — jak to możliwe?

Zastrzeżenia jeszcze poważniejsze wzbudza strona edytorska tomu. W *Nocie wydawniczej* Stępień zapowiedział, iż podaje teksty według ich pierwodruku w czasopiśmie, „Często źródłem było pierwsze wydanie książkowe utworu. W uzasadnionych wypadkach przyjmowano za źródło wydanie zbiorowe lub wybór sporządzony pod pieczę autora. Objaśnienia do tekstów podają, z jakich źródeł zostały one zaczerpnięte” (s. XCV). Niestety nie zostało wyjaśnione, co uznaje się za „uzasadnione przypadki” pozwalające jako podstawę przedruku przyjąć edycję powojenną. Ponadto nawet tak swobodnie sformułowana zasada edytorska nie jest przez Stępnia respektowana. Przykłady: wiersze Teodora Bujnickiego są przedrukowywane z wyboru przygotowanego nie „pod pieczę autora”, lecz — w 19 lat po jego śmierci — przez jego syna. Trudno też przypuścić, by zmarły w czasie wojny Lech Piwowar otaczał swą pieczę wybór wierszy opublikowany w r. 1978, a Juliusz Wit, zmarły w 1942 — wybór wierszy wydany w 1959 przez Sandauera. Wiersz Wasilewskiej został zaczerpnięty z książki Heleny Zatorskiej, opublikowanej w 1976 roku. Za źródło służą Stępniewi nawet edycje nie wiadomo przez kogo opracowane — jak wydane w 1959 r. *Utwory poetyckie* Szenwalda.

Gdy przedrukowuje się wiersz za wydaniami powojennymi, czytelnicy sięgający do edycji „Biblioteki Narodowej” mają prawo wymagać, by określono datę jego powstania lub pierwodruku, choćby w przybliżeniu. Jest to szczególnie ważne w przypadku poezji społecznie aktywnej, z reguły silnie związanej z konkretną sytuacją; często u źródeł tych wierszy leżą wydarzenia aktualne. W komentarzach Stępnia panuje pod tym względem zupełna dowolność: czasem lokalizuje się pierwodruk, czasem nawet — późniejsze przedruki, bardzo często zaś nie ma żadnej informacji tego typu prócz wskazówki, że źródłem przedruku jest jakaś edycja z lat pięćdziesiątych czy siedemdziesiątych.

Niewiarygodne w ogóle wydaje się — w edycji o takim charakterze! — podjęcie decyzji, że źródłem przedruku mogą być opracowane „pod pieczęć autora” edycje powojenne. „Pieczęć autora” oznacza często, że przerabia on teksty, szczególnie gdy stylizuje nieco swój życiorys i wygodnie jest mu usunąć (lub wymienić na inne) pewne fragmenty tekstu. Wiersze stawały się może lepsze, a na pewno bardziej pasowały do powojennych pojęć o „rewolucyjności” tekstu. Ale po takiej modernizacji nie mają prawa znaleźć się w antologii obejmującej twórczość poetycką z lat 1918—1939.

Aby zilustrować, jak bardzo różnią się teksty z edycji Stępnia od wierszy powstałych w latach 1918—1939, warto podać parę przykładów.

Słynna niegdyś była sprawa retuszów wprowadzonych do wierszy w wydaniu powojennym przez Sterna. Stępień przedrukowuje *Anielskiego chama* w nowym układzie, z licznymi zmianami, m. in. z dwuwersem:

robotnicy bracia was jednych dziś sławię
o parujący ludzie wspanialsii od aniołów!

Pierwotnie było inaczej:

ROBOTNICZY śmierdząca uskrzydłona gawiedź
o parujące bydło cudniejsze od aniołów

Różnica dość istotna.

W wersjach prezentowanych przez Stępnia retusze mają różny zakres — od zmiany jednego słowa po dopisywanie całych strof. Wiersze poprawiane przez autorów różnią się od wersji pierwotnych modyfikacjami stylistycznymi (w nowym kształcie np. utwory S. Flukowskiego to wiersze dużo bardziej dojrzałe poetycko, lepsze), ale przede wszystkim sensem. Usuwane jest słownictwo kojarzące się z niebem czy Bogiem — widać sądzi się, że takie pojęcia nie powinny pojawiać się w poezji lewicowej. I tak gdy w pierwodruku wiersza *Bezrobotni* Flukowskiego dwukrotnie pojawiała się „niebo”, to w wersji przedrukowanej przez Stępnia raz zastępuje je „przestrzeń”, a raz — „powietrze”. Piechał przed wojną „stając się poetą” poczuł w sobie „boży błysk” (*Pomnik*); Stępień przedrukował wersję nową — jest już tylko „nagły błysk”.

Wygląda się nieco stylistykę poezji rewolucyjnej: zamiast „charkotu żydów” z przedwojennego wiersza Przybosia *Wiosna 1934* znalazło się tu sformułowanie delikatniejsze — acz bardziej ateistyczne: „bełkot bóżnic”. Jak wiele może zmienić jedno słowo, pokazuje drobna modernizacja wiersza Flukowskiego. W *Bezrobotnych* był wers:

Niech świat się wali w dół z potęgą nauki

— a w nowej edycji:

Niech ginie świat z potęgą ich nauki

Dorzucenie słowa „ich” sprawia, że akcent nihilistyczny przekształca się w atak tylko na naukę wrogą klasowo.

Poezja rewolucyjna w tych nowych kształtach jawi się bardziej zdynamiczo-

wana, usuwa się z niej momenty nostalgiczne. Porównajmy dwie wersje drugiej strofy pisanego w więzieniu wiersza Leona Pasternaka *Wspomnienie*:

W tomie *Dzień pochmurny* (Warszawa 1936, s. 9):

Pojedyńska. W paru krokach i rozpostarciem rąk
ogarniam samotność. Z kąta wlokę ją w kąta.
Płyną obłoki. Z twarzą przy kracie spoglądam stąd
we wspomnienia. Biegnie po sztabach utajony prąd.

W antologii *Stępnia* (za tomem: *Wybór wierszy*. Warszawa 1969):

Pojedyńska. Parę kroków i rozpostarcie rąk.
Bzyknęły klucze w celi sąsiedniej.
Z twarzą przy kracie spoglądam stąd,
po sztabach prąd utajony biegnie.

Znikła „samotność”, znikło tytułowe „wspomnienie”, wiec i tytuł mówi teraz o czym innym: to nie wspomnianie w celi, lecz wspomnienie pobytu w więzieniu.

W tej nowej, powojennej wersji wiersze rewolucyjne z dwudziestolecia stają się, jak wspomniałam, bardziej dynamiczne. Osiąga się to np. przez dorzucenie — jako osobnego wersu — słowa „Płomienniej” (Przyboś, *Odjazd z wakacji*), można też wymienić w paru miejscach słowa — jak zrobił Flukowski w wierszu *Bezrobotni*. Było w nim: „I ukryty w kościecu”, jest: „W nowym kościecu”; było: „Myśl z siebie wyrzuci”, jest: „Myśl błyskawice z siebie wyrzuci!”; było: „I w beton wbije”, jest: „W beton przemieni, wbije”. Zmiany niby niewielkie, a całość brzmi już inaczej.

Nie było, niestety, w przedwojennej twórczości Leona Pasternaka wiersza ze wspaniałe rewolucyjnymi strofami publikowanymi przez *Stępnia*:

Złowróźbna to noc.
Próżno śpiewem uderzasz w jej tarczę,
kiedy głuchą odzywa się struną.
Nieprędko jeszcze zwycięskie marsze
w bramy niewoli taranami runą.
Nieprędko jeszcze.
Ranek blady jak więźnia twarz
budzi senne judasza oko.
Rdzawa rosa kroplami krwi
ścieka z krat na okienny cokół.

Takie zakończenie ma w antologii wiersz *Nocą*. W wersji przedwojennej (tom *Dzień pochmurny*, s. 16):

Liryczna to noc.
Gdy śpiewem uderzysz w jej tarczę
mandolinową rozdźwięczy się struną. —
— Czy w noc taką echo zawarczy marszem
a niebo zapłonie łuną. —
Tli się na wschodzie. Ranek blady jak więźnia twarz
popiół świtu osadza wokół
w ptaszęcych srebrząc się głosach —
i tylko chłodem ocieka okienny cokół
krew to — czy rosa. —

Zaniedbaniem skandalicznym jest niepodawanie w komentarzu żadnych informacji na temat zmian, dokonywanych w tekstach utworów. Nie dość, że otrzymaliśmy antologię zawierającą wiele wierszy nie istniejących w dwudziestolecie (bo trudno nowe ich wersje uznać za wiersze z lat 1918—1939), to jeszcze czytelnika świadomie wprowadza się w błąd, każe mu się wierzyć, że takie właśnie „rewolucyjne” wiersze pisali Stern, Przyboś, Pasternak, Flukowski... Podaje się w przypisach nie najbardziej istotne wyjaśnienia (nie zawsze dokładne — np. „Ziemiańska” została określona jako „luksusowa kawiarnia”, s. 294), a brak rzeczywiście

istotnych danych, dotyczących dat powstania utworów, zmian w tekstach. Brak tego typu informacji i tam nawet, gdzie znajomość pewnych faktów znacznie by pogłębiła nasze przekonanie, że był to wiersz lewicowy, antyreżimowy. Jakże warto było np. zwrócić uwagę czytelnika na wyraźne ingerencje cenzury w opublikowanym w tomie *Równanie serca* (1938) wierszu Przybosa *Odjazd z wakacji*. Szeregi myślników są tam w miejscach, gdzie w edycji obecnej znajdują się wersy: „obstawione wojskiem”: „Choć przed miastem widnokrąg / przystanął — ”; „zabitych w Rzeszowskiem. / Znów muszę z rozpaczą nienawistniej drzeć”. Te perypetie utworu nie zostały w komentarzu zaznaczone.

Alina Kowalczykova

Wiesław Paweł Szymański, „ODRODZENIE” I „TWÓRCZOŚĆ” W KRAKOWIE (1945—1950). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1981. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 144. Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie. „Prace Komisji Historyczno-literackiej”. Nr 41.

W preliminarzu zadań badawczych historyka powojennej kultury literackiej jednym z najbardziej wartościowych, twórczych i wyjątkowo bujnych okresów są lata 1945—1948, dotąd czekające na żywsze zainteresowanie historiografii literackiej. Perspektywa narastającego dystansu sprawia, że stają się one dzisiaj krainą niemal legendarną, a przecież stanowią fragmenty życiorysów ludzi wśród nas obecnych. Odrobienie zapóźnień, studia nad przeobrażeniami postaw pisarskich, idei, stylów, poetyk — to kwestie palące i wielce zwłaszcza obiecujące. Zanim absencje wspomnianych tematów zmieniają się w ich preferencje, podjąć trzeba pierwsze rekonesanse, których śladem winny pójść badania edytorskie, źródłowe i typologiczne. Znamienne, że pionierskie kroki poczyniono już na drodze rekonstrukcji zawartości i poglądów czasopism tamtej epoki. Stendhalowski aforyzm o zwierciadle bardziej zapewne pasuje do tygodników i miesięczników literackich niżli do współczesnej literatury. Samo zatem pojawienie się książki o najciekawszych pismach na mapie powojennych periodyków literackich, która wyszła spod pióra badacza znanego z iście benedyktyńskiej pracowitości, wszechstronnego znawcy literatury w. XX, wzbudzić musi zainteresowanie.

Nową publikację autora *Rozmów z pisarzami* (1981) rozpatrywać można w kontekście jego dotychczasowych krytycznych dociekań nad czasopiśmiennictwem literackim. Wyniki badań ogłosił w tomie *Od metafory do heroizmu* (1967), poszerzonym następnie o kilka szkiców i wznowionym pt. *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym* (1970). Z tego punktu widzenia studia nad „Odrodzeniem” i „Twórczością” w Krakowie w latach 1945—1950 — są na bazie zgromadzonych doświadczeń warsztatowych — kontynuacją zainteresowań, lecz przede wszystkim dotychczasowej, jeśli można ją tak ująć metaforycznie, metody kulturywacyjno-opisowej, dającej się skrótowo określić trzema współrzednymi: prezentyzm, personalizm i pietyzm — w sumie składających się na pewną odmianę tradycjonalizmu w wiedzy o literaturze.

Czasopisma kulturalno-literackie jako obiekt badań historyka literatury stanowić mogą świadectwa rozmaitych typów i modeli aktywności twórczej: *sensu stricto* artystycznej, krytycznej (np. recepcja, programy), naukowej, kulturalnej, wreszcie mogą być źródłem informacji o instytucjonalnej organizacji literatury. Właśnie ogół zjawisk penetrowanych przez Szymańskiego zwykło się określać nieco anachronicznym już dzisiaj mianem „życia literackiego”. Praca powinna więc, sędzę, uwzględniać ten swój główny aspekt badawczy już w tytule, który w obecnym kształcie i tak nie przystaje do jej zawartości „czasoprzestrzennej”, jako że