
„Europy”. O edycjach poematu Anatola Sterna

Aleksander Wójtowicz

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 161–175

DOI: 10.18318/td.2022.6.11 | ORCID: 0000-0003-0436-1965

Odnalezienie *Europy* Franciszki i Stefana Themersonów otwiera nowy rozdział w badaniach nad międzywzajemną sztuką awangardową¹. Po dziewięćdziesięciu latach od premiery możemy zobaczyć oryginał filmu i ocenić, jak ma się on do wielomedialnych prób rekonstrukcji podejmowanych przez Stefana Themersona, Piotra Zarębskiego, Jolantę Lehman i Marcina Giżyckiego². Filmowe odkrycie skłania także do ponownej lektury jednego z najbardziej rewolucyjnych poematów w XX-wiecznej literaturze polskiej. Zwłaszcza że był to jeden z najczęściej przedrukowywanych utworów awangardowych; tylko w latach 20. został opublikowany trzykrotnie i za każdym razem przybierał nieco odmienny kształt. Zanim ukazała się edycja z 1929 roku, uznawana dziś za *tour de force* rodzimej estetyki awangardowej,

Aleksander Wójtowicz

(1977) – dr hab., prof. UMCS, historyk literatury, edytor, kierownik Muzeum Józefa Czechowicza w Lublinie. Zajmuje się dziejami europejskich ruchów awangardowych oraz edytorstwem literatury dwudziestego wieku. Ostatnio opublikował książkę *Epoka wielkiego zamętu. Szkice o literaturze nowoczesnej* (2020), współredaktor monografii, edycji krytycznych i popularnych. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Sztuce Edycji”, „Kwartalniku Filmowym” oraz „Chrońmy Przyrodę Ojczyznę”.

- 1 M. Giżycki „Europa” odnaleziona, „Kwartalnik Filmowy” 2022 nr 5.
- 2 Zob. J. Zagrodzki *Początki polskiego filmu eksperymentalnego*, „Projekt” 1974 nr 5; J. Lehmann *Filmowa twórczość Franciszki i Stefana Themersonów*, w: *Z dziejów awangardy filmowej*, red. A. Helman, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1976; M. Giżycki *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Mała, Warszawa 1996, s. 47–50.

Europa trafiła na łamy lubelskiego czasopisma „Reflektor” (1925 nr 3), a następnie do zbioru wierszy Anatola Sterna *Bieg do bieguna* (1927). W kolejnych dekadach opublikowano ją również w *Wierszach dawnych i nowych* (1957) oraz *Wierszach zebranych* (1986) Sterna. Do tego wykazu należy dodać jeszcze przygotowany przez Themersonów przekład *Europa: A Poem* (1962), który ukazał się w Wielkiej Brytanii nakładem założonego przez nich wydawnictwa Gaberbocchus Press, oraz późniejszy o kilka lat reprint w książce *Mieczysław Szczuka* (oprac. Anatol Stern, Mieczysław Berman, 1965).

Bodaj najbardziej charakterystyczną cechą wszystkich wspomnianych „Europ” jest to, że żadna z nich nie była mechanicznym powieleniem wersji wcześniejszej. Stern za każdym razem modyfikował tekst, dopisywał bądź wykreślał fragmenty, zmieniał znaki interpunkcyjne oraz podział na strofy. Równoległe z wytwarzaniem różnych wariantów tekstu powstawały także różne wcielenia materialne, uzależnione od miejsca publikacji, politycznych inklinacji wydawcy i autora, konwencji typograficznej czy wreszcie stopnia zaawansowania sztuki drukarskiej. Aby dokładniej określić specyfikę różnych publikacji *Europy* oraz zachodzące między nimi relacje, warto przywołać propozycję Jerome’a McGanna, który wyróżnił w każdym opublikowanym tekście dwa kody – lingwistyczny (*linguistic code*) i bibliologiczny (*bibliographic code*)³. Mają one zróżnicowane zasięg i funkcję; pierwszy obejmuje tekst utworu, drugi – materialne cechy książki, począwszy od papieru, przez projekt graficzny, liternictwo, aż po układ typograficzny. „Każdy z nich generuje znaczenie, podczas gdy bibliologiczny tekst zazwyczaj funkcjonuje w podległej relacji do tekstu lingwistycznego, «znaczenie» w dziełach literackich powstaje z wymiany będącej rezultatem działania tych dwóch wielkich mechanizmów semiotycznych”⁴.

W publikacjach awangardowych związek ten był szczególnie istotny. Kod bibliologiczny od początku odgrywał w nich ważną rolę, czego dowodzi wizualny układ niedawno odnalezionej ulotki *TAK* (1918) Aleksandra Wata i Anatola Sterna⁵. Kolejne publikacje rodzimych futurystów umocniły tę prawidłowość⁶, co najlepiej widać w tomach autora *Europy*, którego książ-

3 Na temat przekładu *bibliographical code* jako „kod bibliologiczny” zob. komentarz Mateusza Antoniuka do tekstu George’a Bornsteina *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto, przekład przejrzał i poprawił T. Kunz, „Wielogłos” 2017 nr 1, s. 9.

4 J. McGann *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton 1991, s. 66-67.

5 B. Śniecikowska „*TAK*” *odnalezione. Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów*, „Teksty Drugie” 2019 nr 3.

6 Zob. A. Wójtowicz *Składanie futuryzmu*, „Ruch Literacki” 2022 nr 2.

ki od zawsze cechowały różnorodne innowacje typograficzne. *Nagi człowiek w śródmieściu* (1919) zawierał eksperymenty z różnymi krojami i odmianami pisma, *Futuryzje* (1920) rozwijały pomysły związane z materialnym kodowaniem tekstu, które osiągnęły największe natężenie w opublikowanym wspólnie z Aleksandrem Watem *Nieśmiertelnym tomie futuryz* (1921). Kolejny krok w tym kierunku stanowiła wydana wspólnie z Brunonem Jasiońskim *Ziemia na lewo* (1924), za której projekt graficzny odpowiedzialny był Mieczysław Szczuka – późniejszy współautor tomu *Europa* z 1929 roku. Z tego skróconego zarysu wynikają dwie istotne kwestie: Stern od samego początku przywiązywał sporą wagę do materialnego wyglądu swoich tomów oraz często uprawiał twórczość kolaboratywną. Obie cechy były zresztą charakterystyczne dla działalności ówczesnych awangardzistów, prezentujących własne teksty w różnych mediach, które nie pozostawały bez wpływu na ich kształt materialny. W przypadku wszystkich wersji *Europy* z lat 20. relacja ta była szczególnie dynamiczna, bo ich kody bibliologiczne za każdym razem odzwierciedlały inny aspekt praktyk wydawniczych.

1925: „Reflektor”

Pierwsza wersja wiązała się z działalnością awangardowego czasopisma. Pierwodruk poematu ukazał się na łamach „Reflektora” w 1925 roku⁷. Trudno dziś jednoznacznie wskazać powody, dla których Stern podjął decyzję o publikacji w lubelskim piśmie. Być może zaważyła na tym ówczesna sytuacja czasopism awangardowych, z których aktywne były tylko „Almanach Nowej Sztuki” oraz wspomniany „Reflektor”. Obie redakcje ze sobą współpracowały, organizowały również wspólne wydarzenia; jedno z nich odbyło się 7 września 1924 roku w Lublinie, a na zaproszenie członków „Reflektora” gościli tam Stefan Kordian Gacki, Anatol Stern i Bruno Jasioński – zaprezentowali swoje wiersze podczas wieczoru w sali Towarzystwa Muzycznego⁸. Być może – choć to tylko domniemania – to właśnie wtedy nawiązano kontakty, które zaowocowały drukiem poematu w „Reflektorze”⁹.

7 A. Stern *Europa*, „Reflektor” 1925 nr 3, s. 99-101.

8 Z.G. *Wieczór futurystycznej poezji w Lublinie*, „Ziemia Lubelska” 14.09.1924, s. 7.

9 Interesujące w tym kontekście jest pytanie, dlaczego poemat nie został ogłoszony drukiem na łamach warszawskiego „Almanachu”, z którym Stern był blisko związany. Mogła o tym przesądzić rewolucyjna wymowa poematu, a także to, że pod względem formalnym odbiegał on od „klasycyzmu podświadomości”, propagowanego przez Gackiego, redaktora naczelnego czasopisma.

Europa została opublikowana na ostatnich stronicach pisma, przed zamykającym go artykułem Czesława Bobrowskiego *Bilans*, będącym symbolicznym domknięciem fazy heroicznej w dziejach polskiej awangardy. W numerze zaprezentowano wiersze rodzimych (m.in. Stanisława Młodożeńca, Józefa Czechowicza, Juliana Przybosa, Jana Brzękowskiego) oraz zagranicznych awangardzistów (Guillaume'a Apollinaire'a, Maxa Jacoba, Jeana Cocteau). Dlaczego jeden z najważniejszych poematów polskiej literatury nowoczesnej znalazł się na końcu numeru? Przesłanką, która pozwala na wyjaśnienie takiego stanu rzeczy, jest to, że został on złożony mniejszym stopniem oraz odmiennym krojem – zamiast pisma dwuelementowego i szeryfowego zastosowano tutaj grotesk (z którego wywodzą się *Futura* oraz jej polska wersja – *Paneuropa*). Zmiana taka mogła być podyktowana troską o zachowanie czytelności pomniejszonego tekstu, który dodatkowo został złożony w dwóch kolumnach, co stanowiło wyraźne odstępstwo od projektu szaty graficznej całego numeru. Tego rodzaju rozwiązanie może z kolei prowadzić do przypuszczenia, że redakcja otrzymała tekst Sterna w momencie, kiedy skład był już na zaawansowanym etapie, a jednocześnie za wszelką cenę chciała umieścić go w bieżącym numerze, który zresztą okazał się ostatni w dziejach lubelskiego „Reflektora”. Wraz z jego zamknięciem zakończyła się faza intensywnej działalności czasopism będących głównym platformami konsolidowania się rodzimego środowiska Nowej Sztuki; usiłowało ono pogodzić w swoim obrębie heterogeniczne, a niekiedy nawet sprzeczne programy oraz tendencje.

Niektóre z nich przełożyły się na kod bibliologiczny. Tytuł poematu (jak również inne tytuły w tym numerze pisma) został zapisany secesyjnym krojem pisma, najprawdopodobniej *Halbfette Secession* (firma Bauer&Co)¹⁰. Rozwiązanie takie wytworzyło nieco paradoksalną sytuację, ponieważ opowiadający się jednoznacznie po stronie nowoczesności „Reflektor” został po części złożony za pomocą kroju wytworzonego na gruncie przedwojennej estetyki, od której programowe artykuły lubelskiego czasopisma jednoznacznie się odcinały. Przy użyciu tego samego kroju złożono także pierwszy wers poematu („A B C”), co – biorąc pod uwagę fakt, że reszta utworu jest zapisana groteskiem – można uznać za próbę wyróżnienia, stanowiącego jeden z kluczowych elementów futurystycznego kodu strony¹¹. Być może zecer kierował

10 *Treasury of Authentic Art Nouveau: Alphabets, Decorative Initials, Monograms, Frames and Ornaments*, ed. by L. Petzendorfer, Dover Publications, New York 1984, s. 44.

11 A. Wójtowicz *Składanie futuryzmu*, s. 197-200.

się wskazówkami autora, któremu zależało na wyeksponowaniu inicjalnego wersu utworu albo samodzielnie zdecydował, że w przypadku następujących po sobie wersalików taki krój pisma będzie bardziej użyteczny. Warto przy tym dodać, że nie wynikało to raczej z mankamentów sztuki drukarskiej, ponieważ w tym samym numerze zamieszczono wiersz Stanisława Młodożeńca *Kalejdoskop*, złożony w sposób uwzględniający futurystyczne innowacje w tym zakresie¹².

Na łamach trzeciego numeru „Reflektora” przenikały się różne odłamy awangardy z pierwszej połowy lat 20. XX wieku. Futurystyczna poezja sąsiadowała z wierszami ciężącymi w stronę poetyki, jaka niebawem miała się wykrystalizować na łamach drugiej serii „Zwrotnicy”, a prowokacja obyczajowa szła w parze z próbą krytycznoliterackich podsumowań pierwszego etapu działalności nowatorskich ruchów literackich. Wrażenie koncepcyjnej heterogeniczności potęgował dobór ilustracji – ostatni numer „Reflektora” ozdobiły ciężące w stronę estetyki ekspresjonistycznej drzeworyty Tadeusza Kulisiewicza. Jeden z nich, utrzymany w charakterystycznej dla tego nurtu mrocznej stylistyce, został zamieszczony bezpośrednio przed *Europą*, co stworzyło wyrazisty kontekst dla utworu, który dość mocno nawiązywał do poetyki ekspresjonizmu.

1927: „Bieg do bieguna”

Kolejna publikacja *Europy* nastąpiła dwa lata później. O ile wersja zamieszczona na łamach „Reflektora” pod względem kodu bibliologicznego była w nierozzerwalny sposób sprzęgnięta z typografią awangardową, jaka wykształciła się w ówczesnym obiegu czasopiśmienniczym, o tyle kolejny wariant tekstu ciążył mocniej w stronę konwencji obowiązujących na ówczesnym rynku książki. Poemat znalazł się w tomie *Bieg do bieguna*, który został opublikowany nakładem Wydawnictwa Księgarni F. Hoesicka. Stern przystąpił do tej współpracy jako artysta o sporym doświadczeniu wydawniczym, obejmującym publikację wspomnianej ulotki poetyckiej *TAK*, jednodniówek (*Gga*, *Nuż w bżuhu*), czasopisma („Nowa Sztuka”), dwóch tomów współautorskich (*Nieśmiertelny tom futuryz* – z Aleksandrem Watem oraz *Ziemia na lewo* – z Brunonem Jasińskim). Warto na marginesie dopowiedzieć, że bywał również ilustratorem (jednodniówka *To są niebieskie pięty, które trzeba pomalować*), tłumaczem, krytykiem literackim i filmowym. Zakres jego działalności był zatem

12 S. Młodożeniec *Kalejdoskop*, „Reflektor” 1925, nr 3 s. 79-80.

wyjątkowo szeroki i uwzględniał w zasadzie wszystkie formy publikacyjnych przedsięwzięć, jakie podejmowało ówczesne środowisko awangardowe, którego członkowie bywali – często z konieczności – nie tylko twórcami, lecz także redaktorami oraz wydawcami.

Tymczasem *Bieg do biegun* to najbardziej konwencjonalna publikacja Sterna z lat 20. Tom został złożony w zgodzie z ówczesnymi konwencjami typograficznymi; posłużono się klasycznym krojem pisma – dwuelementowym i szeryfowym (w odróżnieniu od grotesku z edycji w „Reflektorze”). Typograficzny układ tomu nie zawierał innowacji graficznych, brak nawet wyróżnień, które były rozwiązaniem dość prostym od strony technicznej, a przez to często stosowanym przez futurystów. Jeśli chodzi o *Europę*, całość poematu została poddana drobnej korekcie w zakresie segmentacji poszczególnych strof, ujednotwiono też i dodano znaki interpunkcyjne.

Bardziej radykalna stała się natomiast wymowa poematu. Pojawił się w nim długi *passus*, którego nie było w „Reflektorze”: „miliony dancingów szczerzą murzyńskie swe mordy / oto jazz-band odkryć / shimmy względności / dżig katastrof ekonomicznych / i ten najnowszy taniec – / nadrealistyczny kamarinskij / równości klasowej / pod którym się zapada posadzka Europy / to / to jedno czego nam trzeba: / mały blejtrach pojęć, / szorowanie intelektu / na sposób wschodni (*à la manière orientale*) / aaa!! / wszystko do diabła! / przede wszystkim / puść bagnet / którym rozpruwasz brzuch tego biedaka! / Pomyślcie / przeciw Chrystus / mógł się narodzić Boszem / Druzem / Indusem / Chińczykiem!”¹³. Fragment ten intensyfikuje krytyczne ostrze poematu, wprowadzając do niego mocno zaakcentowane wątki polityczne, klasowe, religijne oraz antywojenne, a więc wiązkę tematów, jakie poruszała ówczesna „lewica literacka”.

Za pewien (być może pozorny) paradoks można uznać to, że nie pojawiły się one w czasopiśmie awangardowym, sprzyjającym tak radykalnym gestom, lecz wybrzmiały w edycji z 1927 roku. Można założyć, że fragment ten był napisany już wcześniej, a lubelska redakcja pominęła go ze względu na obawę przed cenzurą, z którą już wcześniej miała kłopoty (podobnie zresztą jak Anatol Stern, spędził bowiem trzy miesiące w areszcie, gdzie został osadzony na skutek oskarżenia o obrazę uczuć religijnych wierszem *Uśmiech Primawery*). Niemniej tenże *passus* znalazł się w książce poetyckiej opublikowanej

¹³ A. Stern *Europa*, w: tegoż *Bieg do biegun*, Wydawnictwo Księgarni F. Hoesick, Warszawa 1927, s. 58.

nakładem dużego wydawnictwa, które również mogło być narażone na podobne nieprzyjemności z powodu jego publikacji.

Radykalny ton poematu został zrównoważony ramą kompozycyjną. Stern zdecydował się na rozpoczęcie książki *Spowiedzią* – kilkustronicowym wprowadzeniem, w którym wyjaśniał motywacje, jakie skłoniły go do opublikowania zbioru wierszy odzwierciedlających ewolucję jego stosunku do literatury oraz spraw bieżących. W jego intencji był to dokument ukazujący przejście od radykalizmu estetycznego, przez zaangażowanie polityczne, aż po zwrot w stronę specyficznej formuły religijności (pogodzenie marksizmu z chrześcijaństwem). Utrzymana w tonie konfesyjnym autonarracja narzuciła mocną ramę interpretacyjną, która kazała spoglądać na zamieszczone w tomie utwory jako na świadectwo ideowej drogi autora – „poczynając od ideologii pracy w *Drodze wysokiego zwycięstwa*, przez bunt przeciwko tragizmowi pracy w *Europie*, aż do *Biegu do biegun*, gdzie tragizm ten zostaje przewyższony przez odrodzenie religijne”¹⁴. W takim ujęciu krytyczna tonacja *Europy* została znacznie osłabiona, ponieważ sam autor skłonny był ją ujmować jako etap niedawnych – lecz już przewyższonych – rozterek artystycznych.

1929: „Europa” i parateksty

Inaczej rzecz się miała w wydaniu z 1929 roku. Choć zaprojektowana przez Sterna i Szczukę książka była pomyślana przede wszystkim jako edycja poematu, to ważną rolę odgrywały w niej parateksty. Całość otworzyły dwa teksty wstępne – krytycznoliteracki szkic Jana Nepomucena Millera oraz wspomnieniowy szkic Sterna. Pierwszy analizował dotychczasową twórczość autora *Europy*, wpisując ją nie tyle w ramy awangardy, ile raczej szerokiej tradycji literackiej i filozoficznej. Mowa tutaj o podobieństwach z twórczością Juliusza Słowackiego, koncepcjami Artura Schopenhauera, Williama Jamesa i Rudolfa Euckena. W dalszej części Miller referował najważniejsze wątki poematu, pisząc nie bez pewnej grandilo kwencji, że „utwór ten kładzie pytańnik nad gładzizną blizn i strupami ran wyważonej z siodła Europy, jest gwizdem przetłoczonej galerii przeciw zakłamaney idylli burżuazyjnej pacyfikacji świata”¹⁵. W zakończeniu natomiast stwierdzał, że Stern tworzył „swą rzeczywistość, nie dając się połknąć krzykliwemu music-hallowi

¹⁴ Tamże, s. 13.

¹⁵ J.N. Miller [Przedmowa], w: A. Stern, M. Szczuka *Europa*, Wydawnictwo Księgarni F. Hoesick, Warszawa 1929, s. 3.

współczesności ani nie wykpiwając się, jak tylu innych, z rozstrzygnięcia jej palących antynomii. Należy on do rodziny takich nieustraszonych twórców europejskich, jak Cendrars, Salmon, Pasternak lub Werfel, którzy bez względu na różnice twórczości wykuwają nową formę rzeczywistości”¹⁶. Wyliczenie tych nazwisk wydaje się o tyle symptomatyczne, że odsłania patronującą (nieszczególnie związanemu z awangardą) Millerowi strategię, która polegała na rozpatrywaniu poematu poza kontekstem sztuki eksperymentalnej. Świadczy o tym także fakt, że sformułowane przez niego uwagi o poemacie były tekstocentryczne i całkowicie pomijały materialny kształt poematu.

Druga przedmowa odsłaniała genezę książki. Stern napisał w niej o współpracy z Mieczysławem Szczuką, który zginął tragicznie w 1927 roku. Kluczowym aspektem ich działalności kolaboratywnej miało być zaangażowanie w sprawy bieżące, co przesądziło o specyfice projektu graficznego: „W fotomontażach do *Europy* zostały przezeń ukazane, jak w świetlnym snopie reflektora, dwa oblicza sztuki współczesnej: Chaplin, wybuchający sardonicznym śmiechem na widok rozgrywającego się przed nimi widowiska europejskiego; uwieczony laurem Petrarca – jeden z tysiąca – odwrócony tyłem do tonącego w morzu ludzkiej krwi kontynentu. Szczuka widział tylko bieguna, nie uznawał rozpuszty niuansów”¹⁷. Zupełnie inaczej zatem niż w *Spowiedzi*, która otwierała *Bieg do bieguna*, Stern przedstawił tutaj poemat nie jako zamknięty etap własnych poszukiwań artystycznych, lecz jako utwór, który domaga się aktualnej interpretacji.

W ten sposób odczytali go pierwsi recenzenci. Podkreślano, że książka powstała w polu sztuki awangardowej, wskazując zwłaszcza na związki jej kształtu materialnego z estetyką futuryzmu (Władysław Strzemiński), ekspresjonizmu i konstruktywizmu (Mieczysław Wallis)¹⁸. Dostrzeżono także wyraźną autorską sygnaturę Szczuki, który zresztą już wcześniej brał udział w zbliżonych przedsięwzięciach łączących poezję ze sztukami plastycznymi. Charakterystyczną cechą jego projektu było zestawienie dominujących w ówczesnej nowatorskiej sztuce kolorów (czern, biel, czerwień) z ilustracjami, które pozostawały w ścisłym związku z tekstem poematu Sterna.

Na pierwszych stronach książki wyraźnie zostało zaznaczone również powinowactwo z inną sztuką – intensywnie rozwijającym się wówczas filmem, na co zwrócił uwagę Andrzej Turowski:

16 Tamże, s. 4.

17 A. Stern [Oto upływa lat parę...], w: A. Stern, M. Szczuka *Europa*, s. 5.

18 W. Strzemiński *Fotomontaż wynalazkiem polskim*, „Europa” 1929 nr 1; M. Wallis „Europa” Mieczysława Szczuki, „Robotnik” 1930 nr 12.

Projekcję rozpoczynają nieskładne, wielkie litery ABC poprzedzające akcję, może klaps oznaczający ujęcie, może fragment plakatu zapowiadającego film. Dalej pojawia się ironicznie uśmiechnięta postać Charlie Chaplina [...]. Dalej przerwa, długi odcinek czarnej ciszy. Kolejne ujęcie, tym razem na czerwonym tle, to zacięta walka bokserów, oddających sobie ciosy niemal w nieskończonych sekwencjach, i nagle jakby z jakiejś innej przestrzeni wyłania się ręka z monoklem i figurynka boya hotelowego obojętnie palącego papierosa. Niezainteresowany światem. Między obrazem a tekstem role zostały odwrócone, akcja filmu to literatura, podpisy to plastyka¹⁹.

Przytoczony tutaj *passus* interpretacyjny wydaje się o tyle ciekawy, że odzwierciedla wizualną dynamikę projektu, którą badacz zdecydował się oddać za pomocą języka impresywnego scenopisu, o wiele bardziej sugestywnego aniżeli tryb analitycznego wywodu. Tęgo rodzaju rozwiązanie ukazało polimedialny charakter edycji poematu, rozpiętej pomiędzy literaturą, grafiką a filmem.

Ważnym aspektem materialnego kształtu książki był układ typograficzny. Przytoczona powyżej interpretacja pomija go całkowicie, skupiając się przede wszystkim na grafikach zaprojektowanych przez Szczukę. Tymczasem materialne kodowanie tekstu zostało przeprowadzone tutaj w sposób przemyślany, poczynając już od strony redakcyjnej, na której pogrubiony tekst bezszeryfowy ułożono w kształt kwadratu, wyraźnie korespondującego z figurami geometrycznymi widniejącymi na stronie zamykającej poemat. Całość została złożona pogrubionym, szeryfowym krojem dwuelementowym, niektóre fragmenty – zgodnie z praktyką często stosowaną w awangardowych tekstach z lat 20. – były dodatkowo wyróżnione powiększonym stopniem pisma, a ostatnie wersy poematu ułożono pionowo. Na kilku stronicach Szczuka posłużył się składem kolumnowym, co było jednoznaczne z koniecznością przeredagowania utworu i wyodrębnienia w nim większej (niż w dwóch poprzednich wersjach) liczby wersów. Jeżeli dodać do tego rozpowszechniającą się wówczas w tekstach awangardzistów tendencję do odrzucenia wielkich liter oraz znaków interpunkcyjnych (obecnych w edycjach z lat 1925 i 1927), to otrzymamy wiązkę chwytów, których dominantą było odejście od składu dziełowego na rzecz wyeksponowania wizualnych właściwości tekstu. Jego kodowanie materialne ciążyło w stronę poetyki charakterystycznej dla ulotek,

19 A. Turowski *Budownicowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 364-365.

afiszy oraz innych druków użytkowych (pogrubienia, różny stopień pisma, ułożenie tekstu w czytelne bloki).

Stern wprowadził do tekstu korekty redakcyjne. Wskażmy najważniejsze: w początkowej partii poematu nieznacznie skorygował zamieszczoną w *Biegu do biegun* enumerację „Stany Zjednoczone / i – Argentyna Brazylia Chili / Polska i Rosja”, wykreślając dwa ostatnie kraje, zmienił wymowę metafory odwołującej się do postaci seryjnego mordercy i kanibala (zamiast „XX wiek to Haarman” – „XX wiek to Haarman / pożerający swoje miłości”, wykreślił także część fragmentu dodanego w edycji z 1927 roku („Pomyślcie / przecież Chrystus / mógł się narodzić Boszem / Druzem / Indusem / Chińczykiem!”). Modyfikacje te wniosły do poematu nowe odcienie znaczeniowe, lecz były one drugorzędne w stosunku do tych, jakie wynikały z graficznego projektu sztuki.

Edycja z 1929 roku ma jeszcze jedną istotną właściwość. O ile wizualny układ poematu jest rezultatem współpracy Szczuki i Sterna, o tyle materialny kształt książki zależał od większego grona osób, do których trzeba zaliczyć Teresę Żarnowerównę (projekt okładki), Jana Nepomucena Millera oraz Krzysztofa Andrzeja Jeżewskiego – tłumacza poematu na język francuski (przekład ten został opublikowany w bardziej konwencjonalnej szacie graficznej w drugiej części książki). Jest to zatem rezultat charakterystycznej dla praktyk awangardzistów pracy kolaboratywnej, która testowała nowe modele twórczości, a tym samym rozluźniała tradycyjny paradygmat kategorii autorstwa²⁰. W tym przypadku doprowadziła do wytworzenia niepowtarzalnego egzemplarza, zawierającego nie tylko poemat wraz z jego graficzną interpretacją, lecz także dwa parateksty oraz francuskojęzyczną wersję utworu. Wszystko to – jeśli wierzyć powojennym wspomnieniom – udało się zamknąć w całość dzięki determinacji Sterna, który samodzielnie sfinansował publikację książki²¹.

„Europy” spoza Atlantydy (1957-1986)

Wydawnicze dzieje *Europy* nie kończą się wraz z międzywojnem. Epoka, którą Stern w powojennych wspomnieniach nazywał Atlantyda²², odeszła w prze-

20 M. Balakireva *Concept paradoxal de „collective creation” dans l’avant-garde française: le rôle du groupe dans la création artistique*, „Studia UBB Dramatica” 2016 no. 2.

21 A. Stern *Głód jednoznaczności*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. A. Stern, M. Berman, WAIiF, Warszawa 1965, s. 49.

22 A. Stern *Wspomnienia z Atlantydy*, WAIiF, Warszawa 1959.

szość, a wraz z nią zdezaktualizowało się wiele spraw, o jakich była mowa w poemacie. W kolejnych dekadach był on jednak kilkukrotnie przedrukowywany – za każdym razem w odmiennej formie redakcyjnej i graficznej, uzależnionej nie tylko od konwencji wydawniczych, lecz także od dyskursów kształtujących pole literatury.

Pierwszy powojenny przedruk ukazał się w 1957 roku. Opublikowane nakładem Czytelnika *Wiersze stare i nowe* zawierały wybór z dotychczasowej twórczości poetyckiej Sterna, poczynając od wczesnych tekstów awangardowych, zebranych w cyklu *Futuryzje: 1919–1924*, aż po *Wiersze powojenne: 1945–1956*. Choć przygotowana edycja miała charakter retrospektywny, była ściśle związana z bieżącymi wydarzeniami spowodowanymi odwilżą, która zapoczątkowała „spór o nowoczesność”²³ w literaturze polskiej. Jego integralnym elementem stała się dyskusja na temat miejsca awangardy wśród ówczesnych tendencji literackich, która dla skupionego wokół „Współczesności” młodego pokolenia była okazją do odcięcia się od zjawisk dominujących w kulturze polskiej w poprzedniej dekadzie. Na tej fali do obiegu wydawniczego powróciły teksty futurystów; w tym okresie ukazało się wznowienie *Pałę Paryż* Brunona Jasińskiego, *Wierszy wybrane* Stanisława Młodożeńca oraz wspomniane wcześniej *Wiersze dawne i nowe*, mające utwierdzić pozycję autora na mapie ówczesnej literatury polskiej.

Był to wybór dość ostrożny. Choć futuryzm pociągał wchodzące wówczas do literatury pokolenie przede wszystkim ze względu na patronującą mu swobodę twórczą, na kartach tomu została ona dość wyraźnie powściągnięta (ponoć za sprawą sugestii wydawcy²⁴). Najbardziej anarchizujący okres twórczości Sterna został ograniczony do niewielkiej liczby wierszy, przeredagowanych i zaprezentowanych w zgodzie z tradycyjnymi konwencjami wydawniczymi. Charakterystyczny dla międzywojennych publikacji futurystów kod bibliologiczny został z nich całkowicie usunięty.

Dotyczyło to również *Europy*. Poemat został pozbawiony innowacji graficznych, które pojawiły się w wydaniu z 1929 roku, Stern powrócił do tradycyjnego zapisu, poprawnego pod względem ortograficznym oraz interpunkcyjnym. Ponadto zdecydował się na korektę fragmentów poematu, które mogłyby zostać uznane za nazbyt kontrowersyjne. Choć sam zawzięcie bronił się przed oskarżeniami o przesadne korygowanie wierszy napisanych

23 Zob. G. Wołowicz *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, FNP, Wrocław 1999, s. 196 i n.

24 A.K. Waśkiewicz *Dodatek krytyczny*, w: A. Stern *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1985, s. 211.

przed wojną²⁵, z dzisiejszej perspektywy dość jasne wydaje się to, że jego postępowanie nosiło znamiona autocenzury. Na przykład pojawiający się na początku poematu z 1929 roku *passus* „państwa walczące / fenomen i noumen / wieczność i nicość / dwaj wypasieni bokserzy, którzy zawsze wygrają” został zastąpiony słowami „O biedne kraje, / wasi rządzący / to wypasieni bokserzy, którzy zawsze wygrają”²⁶. Z tekstu zostały wykreślone również inne fragmenty, w których była mowa o „chinach zachodu”, „wielkim / prysznicy / mitingów [...] ewangelii terroru”, wreszcie o „nadrealistycznym kamarinskim / równości klasowej”.

Ostatni z wymienionych fragmentów był dla Sterna szczególnie kłopotliwy, ponieważ czynił go zakładnikiem dawnego radykalizmu politycznego. Zapewne dlatego autor zdecydował o wykreśleniu go z opublikowanej kilka lat później edycji fototypicznej, zredagowanej przez niego samego oraz Mieczysława Bermiana książki *Mieczysław Szczuka* (1965), jak również w angielskiej wersji poematu, wydanej w 1962 roku nakładem londyńskiego wydawnictwa Gaberbochus, którego właścicielami byli, jak wspominałem, Franciszka i Stefan Themersonowie. Z korespondencji między nimi a pisarzem wynika, że początkowo miała być reprintem książki z 1929 roku²⁷, ale stopniowo zamysł ten się zmieniał, nie tylko ze względu na wspomnianą korektę w tekście, na którą nalegał pisarz, lecz także za sprawą nowych paratekstów, czyli tekstów wstępnych autorstwa Oswella Blakestone’a i Michaela Horovitza. Po tekście poematu zamieszczono natomiast tłumaczenia recenzji filmu z lat 30., uzupełnione reprodukcjami zachowanych kadrów i kolaży.

Angielska edycja była rozwinięciem projektu graficznego Szczuki. Zaproponowany w niej układ kładł nacisk na awangardową współpracę sztuk; poezja przenikała się ze sztukami plastycznymi oraz – co w stosunku do poprzednich wersji poematu było istotnym *novum* – filmem, obecnym w sposób pośredni, za sprawą zreprodukowanych kadrów i fragmentów recenzji. Książka miała po części charakter retrospektywny, była rekapitulacją materiałów związanych z jednym z najważniejszych epizodów w dziejach rodzimej awangardy. W tym sensie inicjatywa Themersonów sytuuje się

25 Por. P. Majerski *Anarchia i formuły. Problemy i twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2001, s. 172-182.

26 A. Stern *Europa*, w: tegoż *Wiersze dawne i nowe*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 98.

27 Sprawę przygotowania tej edycji szczegółowo opisuje Janusz Lachowski w artykule *Anatol Stern i Stefan Themerson. O „Europie”, a także o przyjaźni dwóch awangardzistów na podstawie ich korespondencji wzajemnej z lat 1959-1968*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015 t. 46.

pomiędzy próbą odtworzenia materialnego kształtu publikacji sprzed kilku dekad, działalnością dokumentacyjną (kadry, fragmenty recenzji) oraz popularyzatorską (przeniesienie materialnego kształtu książki na grunt kultury angielskiej wymagało rozbudowanych paratekstów, osadzających *Europę* w historycznym porządku sztuki awangardowej).

Całość projektu miała również spory ładunek nostalgiczny, wynikający z przeświadczenia o bezpowrotnym zaginięciu taśmy z filmem nakręconym na początku lat 30. Themersonowie niemal dokładnie skopiowali materialny format książkowego oryginału, w twórczy sposób zaadaptowali układ typograficzny *Szczuki*, wplatając weń wspomniane prateksty, próbowali też odtworzyć liternictwo oryginału, sięgając po krój pisma bardzo zbliżony do tego, jakim złożona była *Europa* z 1929 roku²⁸.

Zawiłe losy poematu podsumowuje wersja zamieszczona w krytycznej edycji *Wierszy zebranych* (1986, oprac. Andrzej Krzysztof Waśkiewicz). Wydanie to miało ugruntować miejsce Sterna w kanonie literatury polskiej minionego stulecia, a jednocześnie wyznaczyć mu czołowe miejsce w szeregu twórców awangardy; w podobny sposób uhonorowano wówczas jedynie Tadeusza Peipera i Juliana Przybosa. Stern był zatem pierwszym futurystą, którego twórczość poetycka doczekała się edycji krytycznej, analogiczne publikacje zawierające wiersze Aleksandra Wata, Tytusa Czyżewskiego i Brunona Jasińskiego ukazały się dopiero w kolejnych dekadach.

Europa z *Wierszy zebranych* jest kolejną wersją poematu, tym razem stworzoną poza obszarem kontroli autorskiej. Wskutek decyzji wydawcy powstał tekst będący kompilacją kilku wcześniejszych wariantów. Pod względem kodu lingwistycznego jest to przedruk wersji z 1927 roku, pominięte zatem zostały tak charakterystyczne dla wydania późniejszego o dwa lata cechy, jak zapis nazw własnych małą literą oraz brak interpunkcji. Natomiast w zakresie kodu bibliologicznego jest to połączenie wydań z 1927 i 1929 roku – opracowany przez Waśkiewicza tekst zachowuje segmentację pierwszego, a jednocześnie (w ograniczonym stopniu) oddaje układ typograficzny drugiego przez użycie trzech stopni pisma oraz pogrubień, stanowiących

28 W innym natomiast wymiarze było to niewątpliwie przedsięwzięcie innowacyjne, mocno wybiegające poza horyzonty tendencji obowiązujących na rodzimym rynku wydawniczym, gdzie teksty awangardzistów zazwyczaj przedrukowywano bez większej troski o zachowanie materialnego charakteru tekstu. Zmieniło się to dopiero w latach 80., kiedy opublikowano reprinty zaprojektowanej przez Szczukę *Ziemi na lewo* (1987, oryg. 1924) autorstwa Jasińskiego i Sterna oraz przygotowanego przez Władysława Strzebińskiego tomu *Z ponad* Juliana Przybosa (1988, oryg. 1930).

integralną cechę projektu Szczuki. W rezultacie tych procedur edytorskich powstał tekst, który w wybiórczy sposób łączył właściwości dwóch wspomnianych wydań. Moim zdaniem jednak rozwiązanie takie było o wiele bardziej fortunne niż kierowanie się tradycyjną zasadą *editio ultima*, kładącą za podstawę wydania przyjętą ostatnią wersję, jaka ukazała się za życia autora. W takim bowiem przypadku byłyby to *Europa* z *Wierszy danych i nowych*, a tam przecież Stern wprowadził modyfikacje, które w znacznym stopniu wypaczały wcześniejszy sens utworu.

Wersja poematu z *Wierszy zebranych* nie rozstrzyga zatem problemów edytorskich, lecz dodatkowo je komplikuje, wprowadzając do obiegu kolejny wariant tekstu. Siłą rzeczy pojawia się tutaj pytanie o zakres oraz prawomocność tego rodzaju praktyk edytorskich, lecz wydaje się, że warto odsunąć je na bok i przywrócić się kwestii natury ogólniejszej, a związanej z problemem edycji utworów awangardowych. *Europa* jest przykładem modelowym, ponieważ w ciągu paru dekad powstało kilka różnych wersji poematu, w których modyfikowano kody lingwistyczny i bibliologiczny, za każdym razem zmieniał się też kontekst wydawniczy. W 1925 roku kluczowym czynnikiem, jaki decydował o specyfice tekstu, były reguły obowiązujące na gruncie awangardowych praktyk czasopiśmienniczych, w roku 1927 – tradycyjne konwencje wydawnicze, w 1929 zaś – awangardowe praktyki łączenia tekstu z obrazem. Z kolei edycje powojenne były uwikłane w nieco inną siatkę zależności; wersja z 1957 roku podlegała ograniczeniom ówczesnej polityki kulturalnej oraz praktyce autocenzury pisarza, która odgrywała znaczną rolę w dwóch kolejnych wydaniach – anglo- (1962) oraz polskojęzycznym (1965).

W każdym z tych przypadków istotną determinantą znaczeniową poza modyfikowanym przez pisarza kodem lingwistycznym było także kodowanie bibliologiczne, uzależnione zawsze od zestawu odmiennych czynników, generujących niepowtarzalne dla każdej wersji komponenty. Materiałny kształt strony narzucał bowiem istotne konteksty interpretacyjne, które w przypadku poezji awangardowej, eksperymentującej z typografią i różnorodnymi interakcjami między tekstem a obrazem, wydają się szczególnie istotne. Przekonują o tym zresztą dzieje poematu; każda kolejna edycja generowała wiązkę różnorodnych znaczeń, odmiennych od opublikowanego wcześniej tekstu, co przesądziło o tym, że nie były to jedynie przedruki wtórne wobec wersji kanonicznej. *Europa* takiej nie ma, mamy raczej do czynienia z sytuacją, gdy utwór „istnieje w wielu wersjach, z których co najmniej kilka

zasługuje na miano autentycznych lub autorskich, a każda z wersji w jakiś sposób modyfikuje jego znaczenie”²⁹.

Abstract

Aleksander Wójtowicz

MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY

“Europes”: On the Editions of Anatol Stern’s Long Poem

The article focuses on press and book editions of Anatol Stern’s long poem *Europe*. Wójtowicz analyses different variants of “the politics of the page” (G. Borstein) determined by the text coding frameworks for each of the work’s editions. In this perspective, Wójtowicz crucially analyzes their “bibliological code” (J. McGann) and their relationship to practices characteristic of avant-garde aesthetics. The combination of typography, lettering, and illustration created various variants of the poem’s meaning, which the graphic design only intensified or weakened. The material shape resulted also from the aesthetic (and political) radicalism of interwar designs and the publishing practices of the time.

Keywords

Anatol Stern, textual materiality, avant-garde, bibliological code, politics of the page

29 G. Bornstein *Jak czytać stronę*, s. 36.