

Ilona GWÓZDZ-SZEWENZKO
Wrocław

Dwie rewolucje. O pewnym (niedostrzeżonym, acz istotnym) aspekcie czeskiej międzywojennej poezji proletariackiej

U progu lat 20. XX w. sztuka i literatura czeska stymulowane są nie tylko wydarzeniami niedawnej Wielkiej Wojny, ale również rewolucyjną atmosferą w Rosji. W tym czasie następuje młode pokolenie obfitujące w nowe talenty artystyczne, które rozpoczęło jeden z najbarwniejszych okresów w dziejach czeskiej poezji. Ta generacja, choć grawituje ku awangardzie, walczy już nie tylko o nową sztukę, ale również o nowy ustrój społeczeństwa.

W odróżnieniu od Europy Zachodniej, w której dominowały wówczas poszukiwania estetyczne i eksperymentatorstwo formalne *sensu largissimo* – w literaturze i sztuce czeskiej ciągle jeszcze bardzo silnie zakorzenione są tendencje realistyczne, determinujące postawę twórczą artystów, którzy na ich podłożu muszą zająć swoje własne stanowisko wobec aktualnej sytuacji społeczno-politycznej i zarazem: wobec recepcji pozarealistycznych kierunków w sztuce. Tak na gruncie młodego państwa czeskiego dochodzi do polemiki o celach i zadaniach sztuki, która zbiegła się z percepcją nowinek napływających z rewolucyjnej Rosji. Jak pisał Jiří Tauer:

Bylo to období jedinečně krásné atmosféry, kdy se sblížovali mladí lidé, oslnění velikou Říjnovou revolucí a prodechnutí touhou dělat nové umění, lidé přibližně týchž zájmů, uměleckých i politických sympatií, lásek a nenávistí, ač velmi diferenciovaných povah a charakterů, talentů, ctižádostí a intelektuálních sil (Tauer 1976, s. 49).

Poezja proletariacka stanowiła główny prąd czeskiej twórczości poetyckiej na początku lat 20. XX w. Na jej program miały wpływ przedwojenne ruchy zwiastujące przełom awangardowy, np. twórczość Walta Whitmana, Émila Verhaerena oraz Guillaume’a Apollinaire’a, a także Sergieja Jesenina, Aleksandra Błoka oraz Władimira Majakowskiego.

Grupa artystyczno-literacka Devětsil została założona w 1920 roku i stała się swoistym centrum lewicowo zorientowanych artystów najmłodszej generacji. W jej skład weszli: poeta i malarz Adolf Hoffmeister, reżyser Jindřich Honzl, poeta Jaroslav Seifert, krytyk Karel Teige, oraz rzecznik i główny trybun młodej generacji i literatury proletariackiej: Antonín Matěj Píša, a także Jiří Wolker, Vladislav Vančura i inni. Nieco później została utworzona brneńska filia ugrupowania, która wydawała czasopismo „Pásmo”. Współtworzyli ją m.in.: Artuš Černík, František Halas i Bedřich Václavek. Oba ośrodki łączyła bliska współpraca i wspólne hasło wyrażające się w stwierdzeniu, iż sztuka nie może być obojętna wobec duchowej i moralnej przemiany człowieka związanej z przemianami społeczno-politycznymi. Dezyderaty te jednak okazały się zbyt ciasne dla artystycznych indywidualności zwartych w szeregi grupy. Już w 1922 roku zaobserwować można pierwsze wewnętrzne pęknięcia w jej dogmatycznych założeniach. Devětsil pomału ewoluuje ku poetyzmowi, z grupy odchodzą główni rzecznicy literatury proletariackiej: J. Wolker oraz A. M. Píša. Artykuł Karla Teigego z 1924 roku, opatrzony tytułem *Poetismus* oznacza definitywne rozejście ugrupowania z ideą sztuki proletariackiej. Jednak pierwszy etap formułowania się założeń grupy był wyznaczony dezyderatami tego nurtu, które wyłożone zostały przez J. Wolкера w artykule opatrzonym znamienym tytułem: *Proletářské umění* (Wolker 1922). Poeta tłumaczył w nim poglądy artystów skupionych w Devětsilu. Poezję widział jako współorganizatora nowego porządku społecznego, musiała więc być: *třídní, proletářská, komunistická, revoluční, optimistická* (Wolker 1922). Jako jeden z wyznaczników podaje również tendencyjność. Jednakże zagadnienie tendencyjności w teorii Wolкера jest problemem bardziej złożonym i nie zamyka się w pot-

cznym rozumieniu tego słowa, czyli biernym przetwarzaniu i kopiowaniu gotowych rozwiązań ideowo-artystycznych, ale „[...] tendenční poezie je lepší než netendenční, protože je víc. Rozumí se však, že musí být především opravdu poezie, neboť špatná poezie s nejlepší tendencí přece nebude nikdy tendenční poezie” (Wolker 1922, s. 272).

Jak pisał Karol Irzykowski, wybitny polski krytyk początku XX wieku, w artykule, którego tytuł nieprzypadkowo koresponduje z tytułem niniejszej refleksji:

Mogą być rewolucyjne dzieła, w których nie ma ani słówka o rewolucji. Na odwrót, mogą być dzieła pełne entuzjastycznych obrazów politycznej rewolucji, a jednak w podstawach swych zupełnie konserwatywne (Irzykowski 1977, s. 649).

Poezja proletariacka niewątpliwie nie była ruchem o *stricte* nowatorskim charakterze. Jednakże jej doniosłość spoczywa na innej płaszczyźnie. Wątek ideologiczny – eksponowany w dotychczasowych badaniach – nie wyczerpuje, jak wolno sądzić, jej charakterystyki. Analogie i inspiracje pomiędzy rosyjskimi futurystami a czeskimi twórcami kręgu poezji proletariackiej zasługują na to, by stać się przedmiotem szczegółowych badań weryfikujących odczytania poczynione przez pryzmat zawartości ładunku ideologicznego. Mówiąc o oddziaływaniu rosyjskiej „poezji zaangażowanej” na czeską mam na myśli nie tyle ewidentne zapożyczenia tematyczne (które były już powielekroć analizowane), lecz głębsze związki w dziedzinie sposobu przekazu tych treści, czyli: zależności formalne. Sami artyści nie przeczyli bowiem bliskiemu pokrewieństwu z Majakowskim, czy Kamińskim, a nawet chętnie dawali temu wyraz, czy to przez tłumaczenia, czy też w formie bezpośrednich wypowiedzi. Np. Stanislav Kostka Neumann w wierszu zatytułowanym *za majakovským*, posługując się idiolektem poetyckim Rosjanina, pisał:

v temné noci
k černým slzám mým se druží slzy rudé,
v temné noci za jarního deště:
tys to věděl, já to nevím ještě,
co bude.

za dnů štěstí,
za dnů revoluce, slávy, vítězství
byls zlatou křídlovkou na rudém náměstí,
a já tě miloval.
[...]
ty, majakovskij, byl jsi svědkem všeho,
já s. k. n. jsem v dáli z rytmu tvého
pil váš kov.
[...]

(Neumann 1931, s. 18)

W poezji proletariackiej obok sztandarowych i zbanalizowanych tematów: buntu, rewolucji oraz niesprawiedliwości społecznej znajdują się również ślady innej rewolty. O nich jednakże można mówić tylko na podstawie znajomości rosyjskiego futuryzmu. Dla wszystkich bowiem rosyjskich poetów-futurystów znanych w międzywojennych Czechach charakterystyczna była ewolucja od eksperymentów formalnych do ideowego zaangażowania po stronie rewolucji. Te ich pierwsze doświadczenia w materii poetyckiej znalazły później swoje odzwierciedlenie w socjolekcje sztuki proletariackiej. Ów nurt nie stanowił więc tylko o zawartości ideowej, ale wraz z nim przetransponowana została nowa poetyka, wespół z którą podskórnie przemycił się wątek ekspresji futurystycznej.

Paradygmat poetologiczny poezji proletariackiej stymulował również późniejsze nurty literackie, a jego *novum* – co warto podkreślić raz jeszcze – nie zamyka się tylko w przekazie treściowym. W ramach dyskusji nad zagadnieniami posłannictwa poezji kształtowały się również poglądy nad formą nowej liryki. Nierzadko owe polemiki wchodziły w kolizje, bądź też uzupełniane były o awangardowe postulaty artystyczne. Pierwsze manifestacje grupy Devětsil ukazywały się bowiem na łamach trybun sztuki proletariackiej, w czasopismach „Červen”, „Kmen” oraz „Proletkult”, a ich pierwszą samodzielną trybuną była publikacja wydana pod znaczącą nazwą: *Revoluční sborník Devětsil* (1922), od którego rozpoczyna się proces wypierania założeń poezji proletariackiej przez prądy awangardowe. Rzecz można, że nurty te w jakimś sensie ją rozsadziły od środka: atrakcyjny artystycznie

język prowokował do dalej idącego obrazoburstwa. Po okresie burzy i naporu literatura proletariacka okrzepła i wkroczyła w fazę apoteozy rewolucji i związanej z tym produkcji agitacyjnych rymowanek. Ramy tego paradygmatu wyznaczone coraz mocniej zacieśniającym się korpusem zagadnień „dostatecznie ważkich, by o nich pisać” oraz monotonną intonacją tejże linii poetyckiej okazały się zbyt wąskie dla skupionych w Devětsilu osobowości twórczych. Jednak w tym okresie, jak trafnie ujęła to Dobrava Moldanová, „Začíná nové umění, jehož základem je revolučnost” (Moldanová 2002, s. 20).

Niniejsze rozważania warto podeprzeć spostrzeżeniami Heleny Zaworskiej (1963), które choć poczynione w obrębie literatury polskiej, zadziwiająco przystają również do kontekstu czeskiego. Autorka, analizując w pierwszym rzędzie teoretyczne, programowe analogie futuryzmu rosyjskiego i polskiego, podkreśla również identyczny stosunek do odbiorcy, czytelnika względnie słuchacza. Adresowanie poezji futurystów do masowego odbiorcy ocenia jako przejaw prawdziwego nowatorstwa. Zdaniem badaczki:

[...] futuryzm chciał być sztuką dla szerokich mas. Był to właściwie pierwszy dwudziestowieczny program artystyczny, który głosił konieczność dostosowania twórczości do zmienionego typu odbiorcy, program swoiście rozumianej kultury masowej (Zaworska 1963, s. 180).

W literaturze czeskiej ów „nowy odbiorca” pojawia się po raz pierwszy właśnie w poezji proletariackiej. I choć z dzisiejszej perspektywy aspekt ten jawić się może już tylko jako natrętna konwencja, dla literatury czeskiej stanowił wówczas istotne *novum*. Futurystyczny impuls – aczkolwiek, przyznać należy, nierzadko spłycony i zbanalizowany przez poezję proletariacką – dał jednakże asumpt do wyjścia, jak to określił przy pomocy zgrabnej metafory S. K. Neumann, z *proparfemovaného budoáru (K nové poezii sociální*, Neumann 1971, s. 87) na ulicę.

Wyjście „z salonów na miasto” było wyjściem znamionym. Miasto bowiem związane jest z innym, konstytuującym go wyznacznikiem, który stanowi najważniejszy emblemat poezji proletariackiej:

t ł u m e m . Ów nowy bohater stanowi centralny element poezji proletariackiej. Jindřich Hořejší uchwycił ten aspekt następująco:

[...]
 Dav lidí, jak slunečný proud by je nes,
 dobrovolně sem spěje.
 Tvoří se kola a kola,
 lidský les.
 (*Dělnická besídka*, Hořejší 1921, s. 1)

Zbiorowisko ludzkie, kolektyw, to motyw niezwykle charakterystyczny dla futuryzmu Władimira Majakowskiego, również w jego późniejszej „upolitycznionej” wersji. Rewolucja ujmowana jest często w metaforę pochodzenia zwartych mas. Motyw pochodzenia to niezwykle nośny semantycznie element jego twórczości, aczkolwiek inni futurysty (np. Filippo Tommaso Marinetti) też czerpali garściami z tej topiki. Ta „futurystyczna” defilada w przestrzeni, „marsz człowieka, który wie dokąd zmierza” jest – według Edwarda Balcerzana – metaforą ruchu w czasie, który pozwala człowiekowi wyprzedzić swą epokę (por. Balcerzan 1979). Tłum jest w tej poezji tytanem i jest zdolny do czynu posuwającego naprzód całą ludzkość:

Otroci
 otroci železa
 vstaneme
 železa pány se staneme
 dým plamen rachot hvizd a blesk
 třesk třesk třesk
 železní lidé jdou a jdou
 železnou rodinou
 vpřed
 hřídele písty páky kola
 zpívají
 továrny statky nádraží mola
 zpívají
 vpřed vpřed vpřed
 železný svět

vpřed

(Neumann 1921, s. 529)

Neumannowska ekspresja poetycka wczesnych wierszy proletariackich sięga najwyższych rejestrów. Skondensowane napięcie ujawniające się w wyeksponowanym słowie przypomina szczytowe osiągnięcia Majakowskiego. Całkowite rozluźnienie składni oraz eliminacja przymiotników ewokują kolejne postulaty futurystów. Ruch pojedynczego człowieka nie znaczy nic, jest sentymentalną mrzonką, romantyczny indywidualista, który umierał samotnie pod brzemieniem „niemożności” został tu zastąpiony przez kolektyw. W celu zmniejszenia dystansu między nadawcą a odbiorcą należało zmienić sposób przekazu: kategoria podmiotu zbiorowego rozwiązała ten problem. Sytuacja mówcy zostaje transponowana na sytuację monumentalnego monologu. Poezja „tak mówiona” staje się więc na oczach odbiorcy, staje się przy jego aktywnym współdziałaniu. Postulaty wypowiedziane gromkim głosem mają moc sprawczą. Patetyczny apel zastąpił magiczną formułę uspokajającą. Jaroslav Seifert w wierszu *Řeč davu* (Seifert 1921, s. 65), wpisującym się w poetykę literatury proletariackiej, w pełnym patosu uniesieniu oświadczył:

[...]
jsme dav,
kdybychom chtěli a plivli na slunce,
zhasne.

Stwierdzenie to było bardzo zuchwałe, a równocześnie bardzo „futurystyczne”. Poezja proletariacka sprzężona z ideologią czynu, wyposażona w dosadne środki futurystycznej ekspresji, stawia drogowskazy przyszłości. Rewolucyjny pochód obrazuje zespolenie ideowe, tworzy strumień – symbol mocy wiodący do „vždy nového, vždy lepšího, vždy lidštějšího Příští” (Hořejší 1921, s. 4–5).

Twórczość Neumanna stanowiła główną płaszczyznę odniesień dla dyskusji literackich. Poeci o lewicowych poglądach nierzadko polemizowali z obrazowaniem twórcy *Rudych zpěvův*. Sięgnijmy po wiersz Josefa Hory:

Z předměstí přeprůmyslového,
které opěval můj přítel S. K. Neumann, tamtéž bydlicí,
mě vezl motorový vůz ponurou ulicí
těžce a ponuře jak vor, jenž letí průrvou skal.
(Hora 1921, s. 49–50)

Powyższy fragment doskonale obrazuje moment przejścia. Prefuturyzm Neumannowski bliższy był włoskiej apoteozie miasta – poeci proletariacy natomiast postrzegali miasto przez pryzmat futuryzmu rosyjskiego, który dostrzegał w nim człowieka wraz z jego problemami. Tym człowiekiem jest proletariusz wyzyskany przez maszynę. Zoomorficzne i antropomorficzne metafory przetransponowane z retoryki F. T. Marinettiego w czeskiej poezji tego okresu zyskują nowy wymiar:

[...]
Jak vězeň je staré Město, jenž dívá se mříží
obřího mostu, jenž přepíná údolí, dálky víží,
a naslouchá tunelu hřmění, jenž chrlí tramvaje, vlaky
a polyká spousty lidí a vyplivne před jeho zraky.
[...]

Jednak optymistyczne „futuryzacje” zaczynają być tłumione przez coraz silniej brzmiącą nutę „socjalną”: pojawiają się więc obrazy umęczonych ludzi oraz biednych dzieci ze smutnych przytłaczających swą szarością przedmieść, nie brak też mocniejszych akcentów, montowanych na potrzeby prowokacji, mającej za zadanie wstrząsnąć mieszcuchem. Im również niewątpliwie futuryzm uTOROWAŁ drogę:

já milovala jsem lásky děj
a moje dítě mi nejmilejší –
vždyť to byl záračný plod,
jež utrhlí jsme spolu,
do temně hučících vod
(Hora 1922)

Ten natrętnie eksponowany wątek wstrząsu i rewolty prowadził do „utendycjnienia” poezji. Skłon w kierunku poezji proletariackiej

oznaczał przejście od eksperymentalnych symptomów w stylistycznie i semantycznie okrzeple znaki. Zapożyczone od Majakowskiego „słowo nabrzmiałe” przybiera powoli szatę stylistyczną „przebrzmiałych fraz”. Futurystyczny wykrzyk staje się więc emblematem. Pojawiają się już także pierwsze zwiastuny, późniejsze ikony socrealizmu: sierp i młot (zob. *Rok 1921 v zrcadle...* 1981, s. 161) oraz nowy bohater – przodownik pracy (Sova 1921, s. 281).

Żeby nie wyjść z wyznaczonego tematem dyskursu, spróbujmy w tym miejscu zatrzymać się, uchwycić i wypreparować innowacje, które przyniosła na grunt czeski poetyka poezji proletariackiej. Warstwą, w której nowatorstwo uwyraźniło się najbardziej, był nowy język. Rewolucja literacka sprzęgnięta z przewrotem ideologicznym nie mogła dokonać się w tonie sentymentalnych lkań. Wzruszenia serca ustąpić musiały powołaniu heroicznemu. Zmianę paradygmatu najszybciej pojął Neumann, sygnalizując ją w swoim wyznaniu:

[...]
Den ze dne
mrskán a bičován
podlými žurnalisty a hrabivými politiky,
krmén a napájen
podvody, lžemi a triky,
nemaje jediného přítele
na vyjedeném ostrově sedím,
do zmatků hledím,
nemoha se nadchnouti pro nic,
věřiti nemohu,
milovati nemohu
a naděje jako kocábka z korku
kalnou pěnou a po vlnách beze směru
zoufale potácí se
[...]
Já, národ český,
a příliš brzy
vystřízlivěl jsem z krásného snu

¹ Podkrešlenie – I. G.-Sz.

o kvetoucí zahradě,
(Neumann 1923c, s. 5)¹.

Natomiast w wierszu *Prolog* (Neumann 1923c, s. 10) pisał:

[...]
Ty radosti a žaly intimní,
ta hudba soukromá,
necht' v buržoasní poesii zní
pro starý svět, jenž toho tolik má
a přece zahyne.
[...]

Wartości tradycji zostają odrzucone, gdyż krępują swą „statycznością” i opóźniają rewolucję:

Minulost zabitá. Jde přítomnost, jiná, jde příští [...] (Sova 1921, s. 281).

Poezja nie jest już pouczeniem z wysoka przez proroka naznaczonego charyzmatem posłannictwa, gotową prawdą wygłaszaną z podwyższenia dla słuchającej w pokorze ciżby. Nadawca i odbiorca usytuowani zostają na jednej płaszczyźnie. Kontakt ze zbiorowością zakłada postawę monologu podrywającego słuchacza agresywnością ekspresji. Kapłan głoszący kazania i prorok przekazujący szczególną, niedostępną profanom naukę – przeciwstawiony zostaje poecie-oratorowi, którego problemy są problemami odbiorcy. Poeta to solidarny z odbiorcą i jego losem partner i współtowarzysz. Formułowanie koncepcji nowego poety dokonało się bezspornie w duchu hasel futurystycznych:

[...]
Pryč s akademickou prací
a dolů s kazatelem!
(Neumann 1923c, s. 23)

Model twórczości futurystycznej posługując się nadmiarem patosu, hiperbolizował obraz podmiotu lirycznego, który jawił się jako niesłuchanie aktywne centrum nadawcze: atakujące odbiorcę i zmuszające go do reakcji, do posłuchu. Poezja proletariacka opierała się

na krzyku, wezwaniu i patetycznych apelach. Rzec można, iż cechował ją nadmiar ekspresji, a niedomiar sztuki. Podmiot jest w niej bardziej oratorem niż poetą, a dzieło niczym więcej jak tylko aktem porozumienia z czytelnikiem. Posunięciem strategicznym w grze prowadzonej z odbiorcą, grze, której stawką jest zdominowanie odbiorcy, pociągnięcie go za sobą. Nowa retoryka odegrała w tej koncepcji niebagatelną rolę. Poeta proletariacki zdawał sobie z tego sprawę. Antonín Macek w incipicie wiersza zatytułowanego *Sovětskému Rusku* dobitnie stwierdza (por. *Rok 1921 v zrcadle...* 1981, s. 24–25):

[...]
To není třeský tón Hymny Viktora Huga,
jenž ožívá se ve mně
[...]

Dyskurs poezji proletariackiej niósł w sobie, jak palimpsest (zob. Genette 1992), podskórną warstwę obarczoną systemem innego, nie-tożsamego z nią, systemu światopoglądowego. Ta warstwa to właśnie futurizm. Poezja proletariacka wykorzystała jego kod, formułując na tej kanwie swój silnie zideologizowany systemat poetologiczny. Nie stanowiła więc właściwego przedłużenia nurtu futurystycznego. Istnieje jednak szereg analogii, które powodują, iż uważano ją ze ewolucyjny ciąg dalszy futuryzmu. Ze wszystkich zjawisk artystycznych ówczesnej Europy te dwa najsilniej podkreślały swoje pragnienie związku z nowoczesnymi przemianami cywilizacyjnymi. Oba nurty łączyło również prezentystyczne, unaoczniające przedstawianie zjawisk, które towarzyszyły ówczesnej ludzkiej codzienności. Poeta futurystyczny podkreślał swoje istnienie „tu i teraz”, poeta proletariacki dodawał jeszcze do tego swoją solidarność z kontekstem społecznym. Jednostka „biernie przeżywająca” zamknięta w granicach doznawanych wrażeń zostaje zastąpiona przez podmiot zbiorowy, zwartym krokiem podążający ku przyszłości. Zbliżała je także nieufność wobec zastanych kodów artystycznych oraz świadome naruszanie tabu.

Poezja proletariacka wysłała zaproszenie nowemu odbiorcy i razem usytuowała go wewnątrz poezji. Wraz z nowym adresatem do li-

ryki przedostały się towarzyszące mu rekwizyty, mające do tej pory zakaz wstępu do „świątyni sztuki”. Na gruncie literatury czeskiej to właśnie S. K. Neumann i pozostali sygnatariusze poezji proletariackiej jako pierwsi spoliczkowali gusta drobnomieszczańskie wykrzykując patetycznie:

Pryč s moralinem, maloměšťačky!
(Neumann 1923b, s. 23)

Wyrugowanie modernistycznego *homo artifex* i zastąpienie go zaangażowanym *homo faber* miało jeszcze jeden dodatkowy skutek: rewolta w poezji otworzyła podwoje poezji rzemieślnikowi słowa. Awangardowy *homo creator* podjął to wyzwanie.

Pisanie o poezji proletariackiej tylko w kontekście rewolucji społeczno-politycznej jest dla tej twórczości krzywdzące. Tym bardziej, że ów aspekt nie stanowił dla literatury czeskiej, przyzwyczajonej do pełnienia służebnej roli wobec „ważniejszych i donioślejszych” spraw narodowych, kwestii najistotniejszej. Właściwy przewrót dokonał się w innym planie: w warstwie samej struktury poezji i poetyckiego konwensu. Z przestrzeni poetyckiej wyproszony został po raz pierwszy mieszczański wraz ze swoimi atrybutami, potrzebami i preferencjami (również literackimi). Nowi obywatele poetyckich światów wnieśli ze sobą nowe atrybuty, nowe konwenanse i nowy język. I choć ostatecznej rewizji dokona formacja *stricte* awangardowa, poezja proletariacka miała w tym procesie niebagatelny udział.

Literatura

- Balcerzan E., 1979, *Futurizm*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym*, red. J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków.
- Genette G., 1992, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków.
- Hora J., 1921, *Tramvají*, „Červen” 4, nr 4, 28.4., s. 49–50.
- Hora J., 1922, *Srdce a vřava světa*, Praha.
- Hořejší J., 1921a, *Hudba na náměstí*, „Rudé právo” 2, č. 19, 23.01.
- Hořejší J., 1921b, *Verše*, „Rovnost”, nr 1, 1.01., s. 4–5.

- Irzykowski K., 1977, *Dwie rewolucje*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław.
- Moldanová D., 2002, *Česká literatura období avantgardy (1918–1945)*, Praha.
- Neumann St. K., 1921, *Zpěv zástupů*, „Kmen“ 4, č. 45, 3.02.
- Neumann St. K., 1923a, *Prolog*, [w:] *Rudé zpěvy*, Praha, s. 19.
- Neumann St. K., 1923b, *Socialistickým ženám*, [w:] *Rudé zpěvy*, Praha, s. 23.
- Neumann St. K., 1923c, *žalm z roku 1919*, [w:] *Rudé zpěvy*, Praha, s. 5.
- Neumann St. K., 1931, *žal*, Praha.
- Neumann St. K., 1971, *Ať žije život! Volné úvahy o novém umění*, Praha.
- Revoluční sborník Devětsil*, 1922, Praha.
- Rok 1921 v zrcadle české poezie*, 1981, Praha.
- Seifert J., 1921, *Řeč davu*, „Červen“ 4, nr 5, 5.5., s. 65.
- Sova A., 1921, *Báseň o budoucím městě*, „Zvon“ 21, nr 21, s. 281.
- Taufer J., 1976, *Vítězslav Nezval. Literární studie*, Praha.
- Walker J., 1922, *Proletářské umění. Zpřednášky v kruhu Varu*, „Var“ I.
- Zaworska H., 1963, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa.