

Gazda, Grzegorz

Rossyjskie inspiracje polskiej awangardy

In: *Moderna - avantgarda - postmoderna*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003, pp. 167-175

ISBN 8021031182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132613>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ROSYJSKIE INSPIRACJE POLSKIEJ AWANGARDY

GRZEGORZ GAZDA (ŁÓDŹ)

Polska awangarda kształtowała się z kilkuletnim opóźnieniem w stosunku do inicjowanych na początku stulecia w Europie radykalnych przewartościowań i rewolucji w sztuce. Przyczyn takiego stanu rzeczy należy upatrywać także w ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej narodu polskiego. Polacy pozbawieni niepodległości, rozdzieleni na trzy zabory - rosyjski, niemiecki i austriacki (co miało też swoje ważne konsekwencje kulturowe i cywilizacyjne) żywiej zainteresowani byli rysującymi się, zwłaszcza w kontekście wydarzeń Wielkiej Wojny, możliwościami odzyskania narodowo-państwowego bytu niż rewolucją artystyczną.

Tym niemniej, na łamy ówczesnej prasy w Warszawie, Krakowie, Lwowie i Poznaniu, czyli wówczas głównych centrów kulturowych, docierają głośniejsze echa wydarzeń i wystąpień literackich tamtego czasu. Z oczywistych ale i tradycyjnych względów uwaga publicystów nakierowana była na wydarzenia w zachodnio-europejskich stolicach artystycznych. Bo w kulturze polska - tradycyjnie - zawsze miała zachodnio-centryczne nastawienia światopoglądowe i estetyczne. Dokonania przede wszystkim Francuzów i Niemców, ale i także Włochów, od stuleci służyły jak przykład, godny podjęcia, przyswojenia i przystosowania do polskich warunków. Także na Zachód pielgrzymowali polscy artyści, tam zdobywali wykształcenie, stamtąd czerpali wzory i idee, tam doskonalili swoje warsztaty. Te ekskursje zwielokrotniły się wyraźnie na przełomie XIX i XX wieku, żeby w pierwszych dekadach XX stulecia stać się czymś naturalnym i oczywistym.

Pierwszym refleksem radykalniejszych zamierzeń europejskiej awangardy były u nas informacje o włoskim futuryzmie. Choć podstawowy manifest tego prądu stał się w lutym 1909 r. sensacją dnia od Japonii po Argentynę i ogłaszano go w przekładach w wielu krajach (np. w Rosji już 8 marca) w Polsce nie doczekał się przedruku nawet w większych fragmentach. Publicyści woleli przedstawić własną wersję włoskich haseł podkreślając głównie – bo takie były rodzime potrzeby – ich narodowy charakter. Eufemistycznie referowali więc anarchizm i futurystyczny bunt przeciw tradycji. Pominęli niemal całkowicie zawartą w tekstach F. T. Marinettiego apologię nowoczesnej cywilizacji, urbanizmu i kult techniki. Apelowali o futurizm „spokojniejszy” i „głębszy” mając na myśli właśnie respekt wobec przeszłości kultury narodowej. Zatem rację ma historyk życia literackiego tamtego okresu uogólniając, że „wypowiedzi formułujące program nowej sztuki w Polsce w

oparcia o doświadczenia Zachodu są niezwykle rzadkością”. Nawet środowiska inicjujące estetyki określane mianem ekspresjonizmu (w Krakowie malarze, w Poznaniu poeci i plastycy) chętniej odwoływali się (przynajmniej na początku) do rodzimych tradycji młodopolskich (tu charakterystyczna rola dla instauracji ekspresjonizmu w Poznaniu wpływowej postaci modernizmu, czyli Stanisława Przybyszewskiego) i polskiego folkloru (np. formiści z Tytusem Czyżewskim na czele).

Tak więc mimo licznych i dynamicznych kontaktów z kulturą Zachodu, zwłaszcza malarzy (warto tu przypomnieć też hiszpańskie doświadczenia Tadeusza Peipera), pierwsze pomysły, nowatorskie idee i strategie awangardy przejmowano w gruncie rzeczy z inspiracji rosyjskich. Także dlatego - przypomnę - że znaczna część ziem polskich, łącznie z Warszawą i Łodzią znajdowała się do 1918 r. w obszarze imperium rosyjskiego, a język rosyjski był w zaborze językiem urzędowym. Jako taki odgrywał istotną rolę również w szkołach, w kulturze i życiu literackim. A Polacy mieli – co oczywiste - rozliczne kontakty z rosyjską cywilizacją studiując też i ucząc się w rosyjskich szkołach i uczelniach (np. B. Leśmian, S. I. Witkiewicz, J. Iwaszkiewicz, B. Jasiołski, S. Młodożeniec, kompozytor K. Szymanowski i in.). Tak samo zresztą jak np. mieszkańcy zaboru pruskiego zwróceni byli z administracyjnych konieczności ku cywilizacji niemieckiej (stąd inspiracje niemieckiego ekspresjonizmu właśnie w Poznaniu). Nie będę jednak rozwijał tu tego wątku determinant społeczno-politycznych polskiej kultury pod trzema zaborami – bo wart jest on specjalnego, pogłębionego studium - i wróć do głównego problemu.

Pierwszym oddziałem polskiej awangardy literackiej byli z pewnością przyszli członkowie grupy poetyckiej Skamander, którzy w studenckich środowiskach warszawskich właśnie uczelni, czyli Szkoły Sztuk Pięknych i Uniwersytetu z impetem rozpoczynali artystyczne rewolucje. W tym początku dostrzegamy wprawdzie oznaki fascynacji buntem francuskich symbolistów i poetów wyklętych z Arturem Rimbaudem w pierwszym rzędzie, jednak Julian Tuwim, najbardziej dynamiczny z pośród grupy młodych talentów, swoich nowych dróg poszukiwał też w twórczości rosyjskich poetów, których czytał, u których się zapożyczał i znakomicie tłumaczył. Pomijam wielkich klasyków, bo to inny i chronologicznie późniejszy temat, a przypomnę tylko symbolistów Konstantina Balmonta, Aleksandra Błoka, Walerego Briusowa, Wiaczesława Iwanowa i Iwana Bunina.

Właśnie dzięki fascynacjom rosyjskich symbolistów dziełem Walta Whitmana (i w Rosji, tak jak w całej Europie wehikułem dla Amerykanina był ten prąd przeżywający na przełomie stuleci kryzys i poszukujący nowych poetyk) Julian Tuwim odkrył tę nowatorską twórczość dla siebie i polskiej poezji. Jako autor tekstów-wykładów na jego temat (1916, 1917, 1921) swoją

wiedzę czerpał – co sam przyznał – z książki Kornieja Czukowskiego o Whitmanie (1914) i – zapewne - z tomu przekładów *Żdźbeł trawy* na rosyjski Konstantina Balmonta (1911). Tuwim ogłaszając się wkrótce „pierwszym w Polsce futurystą” powoływał się właśnie na przejętą od Rosjan tradycję Whitmana, który uosabiał wtedy w całej Europie awangardową nowoczesność, ze swoją apologią postępów cywilizacji, miasta, braterstwa, demokracji i prostego człowieka. I tę przypisaną sobie futurystyczność młody poeta - podkreślmy - tłumacz Igora Siewierianina - zawdzięczał tyleż odległym echom włoskim, co rosyjskim transformacjom tego prądu. To Czukowski przecież, mentor ego- i kubofuturystów, za przykład stawił im „zdumiewające słowa” Whitmana i jego poetycki światopogląd. To skojarzenie: futuryzm, Siewierianin, Whitman i Tuwim utwierdził inny skamandryta Kazimierz Wierzyński pisząc w programowym wierszu:

„A teraz siądźmy przy kieliszku razem
(Ja), Siewierianin, Whitman, Staff i Tuwim”.

Głębsze, bo strukturalno-tworzywowe związki Tuwimowskiej poetyki z eksperymentami rosyjskich nowatorów próbowano ujawniać już w dwudziestoleciu międzywojennym (Franciszek Siedlecki), a dzisiaj często się wskazuje, że „słowiarstwo” i „lingwistyczność” poezji Tuwima współbrzmiąły zarówno z koncepcjami języka poetyckiego rosyjskiej szkoły formalnej, jak i ideami oraz realizacjami przede wszystkim Wielemira Chlebnikowa, ale i innych kubofuturystów. Rzeczywiście nikt spośród polskich inicjatorów awangardy nie interesował się tak, jak Tuwim „alchemią słowa”, jego potencjałem semantycznym, etymologią, obrzędowością i możliwościami kreatywnymi dźwięku. Najślynniejszy z tego obszaru poetyckich eksperymentów cykl *Słopiewni* był opisywany już na wiele sposobów i wszedł do podręczników i słowników. Stał się też przedmiotem rozważań teoretycznych Romana Ingardena jako „graniczny przypadek dzieła literackiego”. *Słopiewnie*, ale też m. in. inny cykl pt. *Z wierszy o Magdalence* oraz poemat *Bal w operze* przynależą z pewnością do rodzaju eksperymentów, które rosyjscy futurysty ujmowali w teoretycznej formule „słowa jako takiego”. Jednak Chlebnikowska „filozofia języka” była poszukiwaniem bez mała kamienia filozoficznego objaśniającego świat, Tuwim zaś „tylko” kreował z prestidigitatorską zręcznością mistrzowski popis mowy poetyckiej, językowy „hokus-pokus” (co przyznał w jednym z programowych wierszy). Uprawiał językowo-poetyckie gry. Naruszając konwencje poetyckiej mowy stał się jednym z promotorów tendencji lingwistycznych w polskiej poezji XX wieku

Choć – o czym mówiłem wyżej - Tuwim ogłaszał się „pierwszym w Polsce futurystą” to nie on wpisany został w polski rejestr literacki tego kierun-

ku. W tym czasie (1918), kiedy publikował obrazoburczą *Wiosnę* (z tego wiersza właśnie pochodzi cytowany *passus* o futuryzmie poety) z Rosji do Polski wracali po kilkuletnim pobycie Bruno Jasiński i Stanisław Młodożeniec, żeby za jakiś czas (1920) utworzyć w Krakowie, futurystyczny klub Katarynka i ogłosić cztery manifesty polskiego futuryzmu. I to oni, wraz z Tytusem Czyżewskim, a później z warszawskimi debiutantami w poezji, quasi-dadaistami Anatolem Sternem i Aleksandrem Watem, uznani zostali za głównych reprezentantów polskich futuryzmu. Choć początkowo współdziałali z późniejszymi skamandrytami, to już wkrótce posługując się sprawdzonymi strategiami, zajęli pierwszoplanowe miejsca pośród najbardziej radykalnych, najgłośniejszych i najbardziej zaciekle atakowanych wyznawców awangardowej nowej sztuki. Podobnie zresztą jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, który jako urodzony indywidualista nie przyłączył się do żadnej z głośnych wtedy grup i „izmów”. W swojej wielostronnej aktywności artystycznej (powieściopisarz, dramaturg, malarz i fotografik) stosował skandalizujące i buntownicze strategie właściwe całej ówczesnej awangardzie, także w Rosji, które obserwował jako naoczny świadek.

Strategie te przynosiły spodziewane skutki wszędzie tam, gdzie je zastosowano. To włoscy futuryści wymyślili najrozmaitsze formy bezpośredniego kontaktu z odbiorcami, rzucające się w oczy ulotki, plakaty, niekonwencjonalną typografię czasopism i imprezy poetyckie, które przypominały polityczne demonstracje i mityngi. Również „eksperymentalny” sposób bycia i życia wbrew mieszczańskiemu *savoir-vivre*. A i same manifesty (formuła znana już z działań symbolistów), które na te okazje futuryści ogłaszali, stały się tyleż wypowiedziami programowymi, co tekstami kreowanymi z intencją wywołania spektakularnego skandalu. Jasiński i Młodożeniec jako uczniowie moskiewskiego gimnazjum mogli naocznie obserwować i chłonąć dynamiczne i barwne życie literackie czasów, gdy kształtowała się rosyjska awangarda z kubofuturystami na czele. Byli świadkami i rewolucji estetycznej, i proletariackiej.

Od kawiarni literackiej, tak jak rosyjscy nowatorzy, więc zaczęli swój krakowski start, od gazetowych jednodniówek i obrazoburczych manifestów. Gdy kubofuturyści zrzucali z „Określu Współczesności” Puszkina, Dostojewskiego i Tołstoja to ich polscy odpowiednicy nawoływali do „wyprzedazy starych rupieci” i wywózki „nieświeżych mumii mickiewiczów i słowackich”.

Ważniejsze są jednakowoż paralele poetyckie. Właśnie u Jasińskiego, najwybitniejszego reprezentanta polskiego futuryzmu, dostrzega się najwięcej cech tematycznych, warsztatowych i ideologicznych, które poświadczałyby jego znajomość poezji Siewierianina, wierszy Włodzimierza Majakowskiego i Wasyla Kamińskiego. A dwujęzyczność Jasińskiego była jego do-

datkowym atutem w rozpoznawaniu rosyjskich nowoczesnych poszukiwań twórczych w poezji. A więc i impulsem do polskich tego typu kreacji w zakresie waloryzacji brzmieniowej, chwytów instrumentalizacyjnych i innych gier językowych. To Jasiński obok Tuwima jest w historii polskiej poezji awangardowej międzywojnia tym twórcą, który najradzykalniej eksperymentował z literackimi użyciami języka. Nie sposób jednak na tej podstawie mówić o naszych, rodzimych projektach poetyckiego języka pozarozumowego (zaumu) – oprócz wymienionej dwójki poetów należałoby tu jeszcze przypomnieć wiersze Sterna (irracjonalna prymitywizacja języka), Młodożeńca i Czyżewskiego (folklorystyczne prymitywy inspirowane przez gwary i dialekty) oraz Wata (jego „nomopaniki” przypominają struktury językowe Chlebnikowa) – ale z pewnością wszystkie te egzemplifikacje poświadczają wyraźną bliskość i równoległość nastawień estetyczno-twórczych nowatorów polskich i rosyjskich.

Nie Włosi więc (wiersze Marinettiego były w Polsce praktycznie nie znane, nie przedrukowano też „manifestu technicznego” z konceptem „słów na wolności”), ale Rosjanie wynaleźli recepty, które dodały odwagi polskim alchemikom słowa.

Odrębną, ale też nie do pominięcia w tym szkicu kwestią są inspiracje ideologiczne. Polscy awangardyści, a zwłaszcza futuryści, ale nie tylko, bo też caży nieodległy od nich nurt tzw. poezji proletariackiej (m. in. Władysław Broniewski, Witold Wandurski, Stanisław Ryszard Stande), wzniecając bunt artystyczny myśleli także o radykalnych przemianach społecznych i ideologicznych. Budowali swoją lewicowość właśnie w zapatrzaniu na rewolucję 1917 r. i jej klasowe skutki w Rosji. Zatem *Ziemia na lewo* (1924) Jasińskiego i Sterna, *Pieśń o głodzie* (1922) i *Słowo o Jakubie Szeli* (1926) Jasińskiego, także jego powieść *Palę Paryż* (1929) wywodzą się na równi z intencji artystycznych, stricte literackich, jak i ideowych, określających postawy polityczne ich autorów. I tu wzory znajdowano w porewolucyjnych wyborach rosyjskiej awangardy - w Jesieninowskich wierszach o buncie Pugaczowa, w poemacie Kamińskiego o Stieńce Razinie, w antykapitalistycznych eksklamacjach Majakowskiego itd. Dramatyczne obrazy rewolucji zapisane w świadomości Witkacego, młodego oficera carskiej gwardii, z pewnością inspirowały jego późniejszy katastrofizm i antyutopijne profecje.

Polski futurizm był tym awangardowym kierunkiem w literaturze, który najwięcej zawdzięcza wzorom ze Wschodu. Stąd też liczne napaści ówczesnych prawicowych krytyków na anarchizujące manifestacje futurystów, stąd kierowane wobec nich inwektywy żydokomunizmu i bolszewizmu, stąd też ówczesne próby marginalizowania ich dorobku, interwencje cenzury i publiczne wyklęcia.

Ale w sztuce polskiej międzywojnia, w tym także w literaturze, dostrzec można jeszcze jedno echo ukształtowanych w kontekstach rosyjskiej awangardy idei konstruktywistycznych. Konstruktywizm w polskiej sztuce plastycznej, aby nie wdawać się w szczegóły, które *notabene* zostały kompetentnie opisane i zinterpretowane, został zaszczerpiony przez przybywających z Rosji (po studiach i współpracy z Kazimierzem Malewiczem) Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro. To oni wraz z Henrykiem Stażewskim oraz poetami Julianem Przybosiem i Janem Brzękowskim założyli grupę interartystyczną a.r. (1929-1936), której program określić można polską mutacją paradygmatu konstruktywistycznego. Ale przecież jego idea krążyła po polskiej literaturze już wcześniej. Uwidocznia się w założeniach estetycznych Awangardy Krakowskiej i Tadeusza Peipera na tyle, że jej dwaj prominentni poeci będą ją później wyraźniej podejmować w działalności wspomnianej już grupy a.r. Jej *Komunikaty* głosiły „organiczną budowę”, „logikę formy” wynikającą z „logiki budulca” Postulowały „jedność wizji” i kondensację, „maksimum treści w minimum słów”. Sztuka nowoczesna - czytamy w programach a.r. - „wysuwając zagadnienia formy, konstrukcji, celowości, ekonomii, organizacji sublimuje uczucia najściślej związane z produkcją”. Cytat ten *notabene* uruchamia tu jeszcze jeden aspekt programowy zwany produktywizmem, który - jak wiadomo - miał dla rosyjskich konstruktywistów kluczowe znaczenie.

Także nasi futuryści w niezrealizowanych założeniach tzw. Nowej Sztuki (1921-1922; 1924-1925) usiłowali formułować kodeks poetyki bliski rosyjskim konstruktywistom. Mowa tam m. in. o „ujednorodnieniu tworzywa poetyckiego”, o „postawie konstruktywnej”, o „ekonomii materiału” i „konstruowaniu formalnym”.

Inny przykład to aprobatywna nota Czesława Miłosza w „Żagarach” (1931-1934) o zasadach programowych Ilji Sielwińskiego, czołowego reprezentanta rosyjskiego konstruktywizmu. Miłosz podkreślał w propozycjach Rosjanina szacunek do przedmiotu, zespalanie wszystkich elementów w przemyślaną całość, zwartość i koncentrację sensów oraz „zasadę miejsca” (to zapewne tzw. „lokalizowany prijom” Rosjan) przyporządkowującą styl tematowi. Wyraźne potem próby rozwinięcia tych zasad w tekście Leona Szredera (*Metafora przed sądem*) świadczą, że nie była to tylko zwyczajna informacja i że wileńscy żagaryści dostrzegli w konstruktywizmie myśl artystyczną wartą podjęcia.

Te dwa prądy: futuryzm i konstruktywizm wytyczają w paradygmacie awangardy dwa przeciwstawne bieguny: z jednej strony biegun anarchii, irracjonalizmu i dyspersji języka poetyckiego (np. *parola in liberta*), z drugiej zaś, biegun racjonalizmu, intencyjnego ładu poetyki i rygoru strukturalnego. Pod etykietką futuryzmu zawiera się w europejskich literaturach wiele nie-

zbieżnych tendencji, rozproszonych estetycznie i ideowo mutacji luźno nawiązujących do idei Marinettiego i jego grupy. Natomiast w obszarze programowym konstruktywizmu, i bez tej etykiety, dostrzegamy w Europie niemało kierunków i wątków, które pod wypromowanymi przez siebie nazwami w istocie skupiały się wokół bieguna konstruktywistycznego Są to więc programy moskiewskiego Literackiego Centrum Konstruktywistów (1924-1930), ale i środowiska LEFu w Rosji, manifesty literackie na łamach czasopisma „De Stijl” (1917-1932) Theo Van Doesburga, idee propagowane przez berlińskie pismo Ilji Erenburga i Łazara Lisickiego „Wieszczen Gegenstandt-Objet” (1922) i czeskie założenia animowane twórczo przez Karelę Teige i poetystów itd., żeby w tym kręgu wymienić jeszcze nazwisko Węgry Lajosa Kassáka i rumuńskie czasopisma „Contimporanul” (1922-1932 i „Integral” (1925-1928). A przecież racjonalizujące hasła tadu intelektualnego znajdziemy jeszcze w innych ówczesnych europejskich kierunkach, żeby wymienić dla przykładu hiszpański ultraizm i programy Portugalczyka Ferdynanda Pessoa. Zatem polski wątek konstruktywistyczny ma z pewnością bardziej skomplikowaną genezę, w której generalne nastawienia awangardy racjonalizujące twórczość literacką odgrywają zdaje się większą rolę niż bezpośrednie inspiracje rosyjskie. Te jednak – co trzeba powtórzyć - wprowadziły w procesy modernizacji polskiej sztuki XX stulecia ważne do dziś czynniki estetyczne i warsztatowe.

W tym szkicu pomijam już inne mniej lub bardziej incydentalne fakty, a więc bezpośrednie kontakty rosyjskich i polskich awangardystów (np. ważnym epizodem była warszawska wizyta Majakowskiego w maju 1927 r. ; pobyty polskich poetów w ZSRR), recepcję rosyjskich nowatorów w Polsce (Jesienina - tu przekłady Jasińskiego i Broniewskiego i głównie Majakowskiego – jego *Obłok w spodniach* doczekał się znakomitego przekładu autorstwa właśnie Tuwima; dopiero w latach trzydziestych Seweryn Pollak tłumaczył utwory Chlebnikowa i Borysa Pasternaka). Także nie wspominam o tragicznych dziejach Jasińskiego i innych poetów, którzy wybierając Rosję jako swoją przybraną ojczyznę doświadczyli tam stalinowskich represji i ponieśli śmierć (Witkacy 17 września 1939 r. na wieść o zajęciu przez wojska radzieckie wschodnich ziem polskich popełnił samobójstwo).

Tytułowe inspiracje i obecności rosyjskiej awangardy dadzą się racjonalizować na gruncie polskiej literatury właściwie w dwóch zakresach. Po pierwsze, jako „p o w i n o w a c t w a z w y b o r u” (Goethego „Die Wahlverwandtschaften”) będące następstwem bezpośrednich kontaktów pisarzy i recepcji rosyjskiej literatury w Polsce. Tu trzeba podkreślić szczególną rolę aktywnych w tym zakresie osobowości takich jak Tuwim, Jasiński i Broniewski, dla których owe powinowactwa miały charakter warsztatowo-artystyczny (Tuwim) albo ideowo-artystyczny (Jasiński, Broniewski). Po

drugie, jako estetyczno-programowe paralelizmy wynikające z generalnych nastawień awangardy europejskiej, która kształtowała programy, strategie, manifesty i poetycką wyobraźnię we wszystkich bez mała literaturach narodowych. Do tego typu odniesień należy – jak się zdaje – casus rosyjskiego i polskiego konstruktywizmu w literaturze. Bo poza omówionym powierzchownie przez Miłosza tekście Sielwińskiego i artykule Szredera nie znajdujemy innych bezpośrednich potwierdzeń znajomości w Polsce międzywojennej literackich programów i twórczości rosyjskich konstruktywistów.

Na koniec można powiedzieć tak: mimo bliskości terytorialnej, mimo internacjonalistycznych haseł awangardy, mimo słowiańskiej tożsamości kulturowej i językowej, w pierwszych dekadach XX wieku, a więc w okresie, kiedy literatura i sztuka pod wpływem awangardowych dążeń przemian, zarówno w Rosji jak i w Polsce rozwijała się w sposób szczególnie dynamiczny, literackie związki rosyjsko-polskie i polsko-rosyjskie nie były nazbyt aktywne, a właściwie trzeba je określić jako wątłe i przypadkowe. O czym przede wszystkim decydowały historyczne zaszłości, wojna 1920 r. i ustrojowa wrogość między oboma państwami. Zresztą i teraz, na początku XXI stulecia, wiele na ten temat można byłoby powiedzieć, tym bardziej, że dziś dodatkowo jesteśmy obciążeni wydarzeniami września 1939 r., latami realnego socjalizmu i autorytarnej dominacji radzieckiej w tej części Europy.

A podjęty przeze mnie w tym szkicu temat zasługuje na obszerną monografię, która mam nadzieję wkrótce powstanie i wypełniając puste pola zwerfikuje także wiele hipotez, przybliżeń i przypuszczeń, które znajdujemy w polskich opracowaniach.

Bibliografia

- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki, Wrocław 1978. Oprac. Z. Jarosiński i H. Zaworska.
- E. Balcercza: Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego, Wrocław 1968.
- A. Brodzka i in.(red.) Słownik literatury polskiej XX wieku, Wrocław 1992.
- G. Gązda: Futuryzm w Polsce, Wrocław 1974.
- G. Gązda: Awangarda - nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX wieku, Łódź 1987.

- G. G a z d a: Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku, Warszawa 2000.
- B. J a s i e ń s k i: Utwory poetyckie. Manifesty, Szkice, Wrocław 1972. Oprac. E. B a l c e r z a n.
- A. K o w a l c z y k o w a: Programy i spory literackie w dwudziestoleciu (1918-1939), Warszawa 1978.
- A. L a m: Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923, Kraków 1969. t. I-II.
- V. M a r k o v: Russian Futurism: A History, Berkeley and Los Angeles 1968.
- Z. M a t h a u s e r: K struktuře evropských avantgard, „Slavica Slovaca” 1970 nr 4.
- T. P e i p e r: Pisma wybrane, Wrocław 1979. Oprac. S. J a w o r s k i.
- Polska poezja okresu międzywojennego. Antologia, Wrocław 1987.
Oprac. M. G ł o w i ń s k i, J. S ł a w i ń s k i, cz. I-II.
- J. P r o k o p: Z przemian w literaturze polskiej lat 1907-1917, Wrocław 1970.
- J. S ł a w i ń s k i: Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej, Wrocław 1965.
- J. S t r a d e c k i: W kręgu Skamandra, Warszawa 1977
- J. S z y m a k: Twórczość Ilji Sielwińskiego na tle teorii konstruktywizmu (1915-1930), Wrocław 1965.
- A. T u r o w s k i: Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934), Wrocław 1981.
- J. T u w i m: Wiersze wybrane, Wrocław 1964. Oprac. M. G ł o w i ń s k i.
- W. W e i n t r a u b: „Pierwszy w Polsce futurysta” (w:) D. G e r h a r d t, W. W e i n t r a u b, H.-J. Z u m W i n k e l (ed.): Orbis Scriptus. Festschrift für Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag, München 1970.
- J. W e i s g e r b e r (ed.): Les avant-gardes littéraires au XX siècles, Budapest 1984, vol. I-II.
- W. W o r o s z y l s k i: Życie Majakowskiego, Warszawa 1984.
- H. Z a w o r s k a: O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922, Warszawa 1963.

