

# 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. Jasioński, 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 echem 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 „słowiarnictwo” i „lingwistyczność” poezji Tuwima współbrzmiały 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 Katarzyna 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 najradykałniej 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 „organiczność budowy”, „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 Węgra 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 wątle 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 Tschizhevskij 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.

