

Śmiech (z) poety. O wierszach Zygmunta Karskiego i ich odbiorze

«Laugh (at) Poet. Study About Zygmunt Kariski's Poems - and Their Reception»

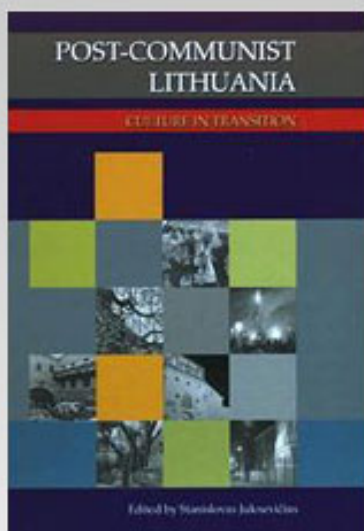
by Anna Szawerna-Dyrszka

Source:

Anthropos? (Anthropos?), issue: 12-13 / 2009, pages: 46-53, on www.ceeol.com.

The following ad supports maintaining our C.E.E.O.L. service

eBooks on Central, East and Southeast Europe



Post-Communist Lithuania. Culture in Transition

By Helmutas Šabasevičius, Antanas
Andrijauskas, Almantas Samalavičius,
Skaidra Trilupaitytė, et al.

Kultūros, Filosofijos ir Meno Institutas,
Vilnius, 2006.
(in English)

This book is devoted to an analysis
of the complex and varied processes
taking place in post-Communist
Lithuania.

more on:
www.dibido.eu

Śmiech (z) poety. O wierszach Zygmunta Karskiego i ich odbiorze

Pan Karski dał tytuł ponętny. Czekamy bogactwa i bujności. Po przeczytaniu czujemy jednak przede wszystkim pretensje do autora i - żalujemy, że ma talent (...) Nad bardzo brzydką książką człowieka z talentem, doprawdy, nie sposób się nie oburzyć.^[1]

To fragment jednej z wielu negatywnych recenzji, jakie pojawiły się w prasie po opublikowaniu przez Zygmunta Karskiego zbioru poezji *Musujący poranek*. Tomik, składający się w większości z utworów wcześniej ogłaszanych w "Skamandrze", ukazał się w 1922 roku nakładem wydawnictwa "Ignis". Wiersze, pojedynczo drukowane w kolejnych numerach pisma, jakoś nie budziły wątpliwości redakcji. Zebrane w jednej niewielkiej książeczce sprowokowały jednak następującą notatkę w zeszycie XX/XXI:

(...) dowodem obiektywizmu Skamandra w stosunku do książki jednego ze swych czołowych poetów jest umieszczenie w nr 18 bardzo ostrej oceny pióra E. Breitera. Istotnie, tomik Karskiego mimo całego uroku swojej poetyczności, mimo ślicznego talentu autora - zawiera tyle słabych punktów, że z łatwością ulega i poddaje się krytyce.^[2]

Trudno się dziwić, że po tak druzgocącej opinii środowiska, z którym związany był ściśle od czasów "Pro Arte et Studio"^[3], Karski nie wydał już więcej żadnego tomiku. Ogłosił jeszcze co prawda kilka wierszy w "Skamandrze" w roku 1923, ale był to już tylko "łabędzi śpiew". Po długiej przerwie - w roku 1936 - pojawił się ostatni na łamach pisma wiersz poety *Księżyc nad Schoenbrunnem*. Kilka utworów opublikował jeszcze po wojnie, ale pozostały one zupełnie niezauważone.

Na jakież to "słabe punkty" wierszy Karskiego zwracali uwagę krytycy? Emil Breiter widział w metaforyce, obrazowaniu i formie tej poezji naśladowanie Słowackiego, a w nastroju - "mglisty patos romantyczny"^[4]. Podobny "aparatury nastrojowy" drażnił Stanisława Baczyńskiego, zwłaszcza w liryce miłosnej, przeważającej w tomiku Karskiego. Chwaląc "nowoczesne" ujęcie erotyzmu w wierszach Tuwima, Tytusa Czyżewskiego i Brunona Jasińskiego, Baczyński stwierdzał, że "dynamika tego erotyzmu odbija od sentymentalnych miłości buduarowych i anemicznej pozy na wytworność" w utworach Karskiego^[5].

Surowej krytyce poddał też erotyczne wiersze *Musującego poranka* Janusz Jędrzejewicz, uznając je za wyraz młodzieńczo niedojrzałych i mało oryginalnych "erotycznych podnieceń" i "uczuć perwersyjnych", w dodatku ujętych w sposób "naiwny i rozbijający"^[6].

Dominujący temat miłości, impresjonistyczna nastrojowość i patos w jego przedstawianiu, estetyzm skłaniały krytyków do uznania tej poezji za zbyt silnie uzależnioną od tradycji modernistycznej. To był pierwszy zarzut, jaki stawiano Karskiemu^[7]. Drugi dotyczył "niezrozumiałości" jego wierszy. "Zygmunt Karski jest dotąd chaosem" pisał Breiter i stwierdzał, że jego poezja "musi wyjść z błędnego koła dowolnych, pajęczynowych, często niezrozumiałych intuicji". Wilam Horzyca nazwał Karskiego "poetą poranka", który "wynosi z odrętwienia nocy tylko sny - gorące poplątane, szaleńcze". Świat dla Karskiego jest snem, "śpiewem" niczym nieograniczonej wyobraźni^[8]. Dużo ostrzej oceniała niejasne utwory *Musującego poranka* Kuszelewska, nazywając je "wierszami niedorzecznymi, czyli nie powiązanymi z rozumiałą dla czytającego więzią myślową". Z całego tomiku Kuszelewska ocalała trzy, może cztery wiersze, pozostałe uznając za "niczym nieusprawiedliwione nonsensy" mogące "służyć jedynie do oburzeń".

Do takich właśnie bulwersujących (nie tylko Kuszelewską) utworów należał poemat *Wiosna w Paryżu*. Opublikowany wcześniej w pierwszym numerze "Skamandra" podobno stał się "sensacją literacką Warszawy". Wanda Karska, żona poety, twierdzi nawet, że to właśnie *Wiosna w Paryżu*, a nie *Wiosna* Tuwima wywołała skandal, który znalazł odbicie w polemikach prasowych^[9]. Oczywiście, fakty temu przeczą; w prasie (i innych publikacjach) tamtego okresu nie ma śladów wskazujących na to, że poemat Karskiego rzeczywiście uznano za literacką sensację. Biorąc jednak pod uwagę charakter utworu można założyć, że opinia publiczna nie przyjęła go obojętnie. Tak samo, jak nie przyjęła obojętnie innych manifestacji i - w pewnym sensie - deklaracji programowych (bo za taką mógł uchodzić poemat Karskiego) młodych poetów: *Wiosny* Tuwima, *Czarnej wiosny* Słonimskiego, *Wiosny i wina* Wierzyńskiego, *Dionizji* Iwaszkiewicza. Zarówno temat, jak poetyka i czas powstania pozwalają ustawić w tym samym rzędzie *Wiosnę w Paryżu* Karskiego - jeszcze jeden synkretyczny utwór powstały w sytuacji przełomu literackiego.

Głównym tematem *Wiosny w Paryżu* jest miłość, a sposób jej przedstawienia prowokuje mieszczański zmysł estetyczny. Erotyczny poemat Karskiego, przełamując obowiązujące konwencje, brutalnie narusza społeczne i kulturowe "tabu". Przyjrzyjmy się takiemu na przykład opisowi seksualnych przeżyć:

Octem mnie napawała na miłosnym krzyżu
W negliżu roztańczona tancerka piersiopelna;
Gdy usteczka najbardziej i nogi podnosiła,
Jak z gąbki namoczonej, z serca mojego krew biła,
Na purpurowych krzesłach czarna drżała wełna.^[10]

Ta erotyczno-ekstazyjna interpretacja symboliki krzyża, obrażająca uczucia religijne i tradycyjną moralność, jest charakterystyczna dla "światoodczucia" bohatera poematu, o którym decydują skojarzenia zmysłowe - zawsze o erotycznym podłożu. Kobiece ciało znajduje się w centrum "realnych" przeżyć bohatera, ale w tym samym stopniu organizuje jego chaotyczne fantazje, sny i szaleńcze wizje. Uda, usta, brwi, czoła, wargi, piersi, nogi, ramiona kochanek raz są przedmiotem zachwyty i uwielbienia, kiedy indziej okrutnej, sadomasochistycznej namiętności:

Rozległ się dziwny płacz, płacz chłopca, który nie może
W dziewicze stopić się ciało i w łóżce
Iść z nią, i krwawi w szatańskiej torturze.

Chwilami erotyzm przyjmuje tu nawet - jak u Baudelaire'a - odcień nekrofilski:

Marsylianki zhańbionej pierś krwawiąca chlusta,
Gdy ją gwałci rosyjski cesarz na "Standarcie".

W erotycznym traktowaniu ciała poeta dąży do coraz to nowych uduśnian, zaskakujących skojarzeń ("ujrzałem cudną dziewczynę, która mi prężnym młotem wzburzonych szat melodię Italii wydzwoniła") i kontrowersyjnych, zestawianych zgodnie z logiką snu i zasadą swobodnych skojarzeń, ujęć obrazowych ("W ostrym powiewie wiatru szczęki nasze drżały, / Namiętny kryształ mórz jak demon jej rozciąłem"). Erotyka staje się tu obsesją, a cały utwór - obyczajowym i literackim skandalem. Pod tym względem poemat przypomina "wcielenie rozpasanego seksualizmu"^[11] - Tuwimowską *Wiosnę* i erotyczne utwory futurystów, co - zważywszy na wspólny początek skamandrytów i futurystów - wcale nie dziwi. *Wiosna w Paryżu* i inne "obsceniczne" liryki Karskiego wpisują się wyraźnie w model poezji prezentowany wspólnie przez młodych poetów między innymi na wieczorach w kawiarni Pod Pikadorem. Model, w którym chodziło o stworzenie "klimatu skandalu, zabawy, ciągłego poszukiwania czegoś nowego, co byłoby niezwykle, dziwaczne, szokujące"^[12] - a najprostszym sposobem szokowania czytelnika było wszak wprowadzanie do tekstów poetyckich treści obsceniczno-erotycznych. Toteż uprawiano tę niekonwencjonalną lirykę miłosną chętnie i często - byle tylko oburzyć "burżuazję", wykazując jak najgorszy smak.

Karski wyraźnie podąża tym śladem; jego poemat bliski jest np. wierszowi Jasieńskiego *Trupy z kawiozem* - choćby w konstruowaniu niecodziennej scenerii miłosnych wyczynów:

Takie, jak Pani, bierze się w pędzącym sleepingu
na poduszkach pluszowych rozebraną i mdłą
(B. Jasieński: *Trupy z kawiozem*)

Wśród poduszek
Wagonu długom patrzył w różowy jej brzusek
(*Wiosna w Paryżu*)

Porównajmy jeszcze inne cytaty:

Będą po prostu drżały,
gdy nam
o ciała ich miękkie
pluśnie żądza
(B. Jasieński: *Do futurystów*)

Tęsknoty srebrnopiórej pleuresy rozwiąłem,
Po karku purpurowej żądy biła pletnia
(*Wiosna w Paryżu*)

Gdy Primavera
Pąki, strąki otwiera
(A. Stern: *Uśmiech Primavery*) ^[13]

(...) Śnieżna Primavera
W wonnych fałdach swej sukni strumień życia
zbiera.
(*Wiosna w Paryżu*)

A jednak współcześni nie dostrzegali związku poezji Karskiego z błazenadą futurystów, nie oceniali jej w kategoriach zamierzonego komizmu, parodii, groteski czy literackiego żartu. Ówczesna krytyka potraktowała wiersze Karskiego bardzo serio, zapominając jakby o tym, co działo się w Pikadorze, o wspólnej strategii skamandrytów i futurystów, o ich założeniach w sferze literackiej komunikacji. Karski uczestniczył przecież w wieczorach i skandalach Pikadora, podpisywał manifesty pikadorczyków, przyjaźnił się z Lechoniem, bronił Tuwima - nie ma zatem powodów, by sądzić, że stan jego literackiej świadomości był w omawianym okresie inny niż pozostałych poetów grupy. Wzorcom obowiązującym w Pikadorze podporządkował się tom Wierzyńskiego *Wiosna i wino*, dytyramb Tuwima *Wiosna*. Dlaczego nie miałby tym wzorcom podporządkować się poemat

Karskiego *Wiosna w Paryżu* oraz inne jego wiersze? I tu przecież mamy do czynienia z zaprojektowanym "futurystycznym modelem wykonania" z myślą o odbiorcy. Utwory Karskiego można czytać jak groteskę kabaretową, w której autor podejmuje literacką grę z publicznością (nie tylko z czytelnikiem - Karski recytował przecież swoje utwory w Pikadorze); ze względu na nią uprawia erotyczną prowokację, wprowadza wielość stylów i języków, doprowadza do efektów humorystycznych poprzez zderzanie różnych poetyk. Gest autora tak rozumianej gry byłby czysto teatralny, a o niespójności poetyckich obrazów - jeśli uznać powyższe spostrzeżenia za słuszne - decydowałby świadomy akt kreacji.

Czy można zatem mówić o celowo konstruowanej grotesce w wierszach *Musującego poranka*, o świadomym wywoływaniu śmiechu u ich odbiorców?

Wydaje się, że z zamierzoną groteską, pojmowaną jako "zgodna niezgodność" mamy do czynienia w wierszach *Gospodarstwo*, *Koniec Dionizosa* czy *Letni rapsod żałobny*. Tytuł oraz motyw tematyczny tego ostatniego wiersza - wizja pogrzebu - są aluzją do utworu Norwida *Bema pamięci żałobny rapsod*. Tylko o ile u Norwida podmiot liryczny mówi o zmarłym bohaterze ("Czemu, cieniu, odjeżdżasz"), tu zmarły mówi o sobie i własnym pogrzebie:

Wyjeżdżam w podróż śmierci. Słyszę wokół śpiewy,
Grają mi raz ostatni dziwny marsz Szopena,
Płyną wraz z moją trumną tuberoz wyziewy
I ostatnia na świecie łupie mnie migrena.

Śmierć to ulubiony temat modernistów, jednak ujęcie tego tematu w *Letnim rapsodzie żałobnym* nie jest modernistyczne: komizm bowiem - wynikający z zestawienia patosu śmierci i pogrzebu ("młodopolskie" dwa pierwsze wersy) z wypowiedzianym potocznym językiem stwierdzeniem "i ostatnia na świecie łupie mnie migrena" - przełamuje konwencje modernizmu (podobny efekt wynika z zestawienia modernistycznego rekwizytu - tuberoz - z "wyziewami"). Na zasadzie takiego samego dysonansu zbudowana jest inna strofa:

Dzisiaj pogrzeb przyrody. I ja z nią umarłem -
Wiozą mojego trupa aż do głównej nawy,
Chloroform mnie owinął białym prześcieradłem,
Lano go bardzo wiele łyżeczką do kawy.

Trzeba jednak przyznać, że w większości utworów Karskiego kontrastujące elementy nie tworzą kompozycyjnie uzasadnionej całości; często odnosi się wrażenie przypadkowości, nieumotywowanego "zgrzytu", nieprzystawalności, co doprowadza do "niezrozumialstwa",

niezamierzonej śmieszności albo groteski "mimo woli". Tak jest w *Wiośnie w Paryżu* (co ilustrują wcześniej cytowane fragmenty), tak jest też w innych wierszach tomiku - na przykład w balladzie *Musujący poranek*:

Dojdźmy błyskawic nieszczęścia
Niech pieją pijane bayardy
W Cezara plują trup
Galijskich cór bękarty

(...)

Idą, a śmierć - rozkoszy
Chłodny wiew - w lek przemienia:
Nieznany jest spazm woni
Ni spazm płodnego nasienia,

w wierszu *Rozłączenie*

I nie wybiegłaś mi z ulicy
Jak światło Ł i D tramwaju
A szkoda, twoich ust mgławicy
Sok pijąc, mogłem wejść do raju

czy w liryku *Cierpkość i słodycz*:

Cierpkość i słodycz - siostry w lesbijskiej miłości
Wijąc się dank składają PRZECZYSTEJ MŁODOŚCI
Lejąc z winem nabrzmiałych warg przesłoną krew.

Jan Piotrowiak, omawiając debiutancki tom Wierzyńskiego *Wiosna i wino* napisał, że założona w tym tomiku literacka "gra i zabawa" z odbiorcą powiodła się, że

wśród podejmujących tę grę wielu było oszukanych, wielu potraktowało tę zabawę zbyt serio a grę mało poważnie (...) Gra z odbiorcą była przecież grą o odbiorcę. I tę batalię Wierzyński wygrał.^[14]

W przypadku Karskiego była to batalia przegrana.

Czyżby zawiódł wpisany w teksty poetyckie model komunikacji? Piszący o *Musującym poranku* uważali, że elementem zakłócającym porozumienie z czytelnikiem były zbyt często występujące - na różnych płaszczyznach wierszy - pozostałości modernistyczne. Wydaje się jednak, że nie to miało bezpośredni wpływ na klęskę Karskiego wobec odbiorcy; wszak we wczesnej twórczości innych skamandrytów (zwłaszcza Tuwima i Iwaszkiewicza) elementy modernistyczne wcale nie pojawiały się rzadziej. Klęska ta, jak sądzę, wynikała ze splotu kilku przyczyn:

1. Nieumiejętności łączenia elementów modernistycznych z elementami nowoczesnych poetyk (brak zasady motywującej "dziwaczne" zestawienia);

2. Wprowadzenia do poezji elementów "nadrealnych", czego nie mogli uznać krytycy w świetle założeń poetyki Skamandra, preferującej jasność, prostotę, związek z życiem i teraźniejszością, i co spowodowało zarzut o "niezrozumiałości" wierszy Karskiego (rzeczywistość snu, marzenia, wyobraźni, antyracjonalizm poezji Karskiego zapowiada - według W. Horzycy, W. Karskiej, J. Lechonia - surrealizm w poezji polskiej).

3. Nadania dominującej roli tematyce erotycznej; za dużo chyba było w tych utworach "ciągłych rozków piersi i komicznych bzików seksualnych" - jak pisał Jan Lechoń^[15], - które przede wszystkim zajmowały uwagę czytelnika i zatrzymywały ją na najbardziej zewnętrznej płaszczyźnie odbioru - płaszczyźnie tematu (i fabuły - co w powiązaniu z "niezrozumiałością" poezji Karskiego decydowało o jej ocenie). Karski pozostaje zatem nadal - w świadomości czytelników - głównie autorem nieudanych wierszy o tematyce erotycznej. Ale - oceniając krytycznie jego utwory - pamiętać trzeba, że i erotyki innych skamandrytów nie wytrzymały próby czasu.

Erotyka skamandrytów ważna była dla ich późniejszego rozwoju, ale znaczną jej część trzeba spisać na straty - pisze Erazm Kuźma. - Poezja erotyczna Tuwima bywa często, niestety, szmirowata. Niektóre utwory z *Dionizji* są "niechlujnym krzykiem" (...) W liryce miłosnej Słonimskiego wiele utworów jest zimnych i martwych.^[16]

Być może poezja Karskiego, w jakimś sensie przecież nowatorska (myślę tu o inspiracjach "nadrealistycznych"), wciąż jeszcze czeka na odkrycie i nowe odczytanie. Wierzył w to najwierniejszy jej czytelnik - Jan Lechoń, kiedy zapisywał w swoim *Dzienniku*:

14 marca 1952

Zygmunt Karski naprawdę tak pisał, jak czuł, widział, nie mógł pisać inaczej (...) Dlatego też jego mały zeszyt *Musujący poranek* jest jednym z niewielu zwycięstw nowej metafory i będzie jeszcze kiedyś odkryty jak np. Andrzej Morsztyn. Nie ma natomiast mowy, aby ktoś za sto lat czytał Przybosia, a cóż dopiero Peipera.^[17]

20 listopada 1953

Myślałem dziś (...) o "niezrozumiałości" (...) Akurat czytałem *Trzy zimy* Miłosa, przykład w jego wierszach owego niezrozumiałości i głowiłem się, dlaczego wolę *Musujący poranek* Karskiego, który jest równie albo bardziej niezrozumiały. (...) Karski był prawdziwym szaleńcem, a Miłosz umyślnie go robił. Otóż w każdym prawdziwym szaleństwie jest metoda, to znaczy wewnętrzna linia. Czyli zrozumiałość.^[18]

[1] S. Kuszelewska: *O wierszach niedorzecznych i kluczach do nich*. "Bluszcz" 1922, nr 18. Dalej przywoływane słowa Stanisławy Kuszelewskiej pochodzą z tego tekstu.

[2] Zob.: "Skamander" 1922, z. XX-XXI, (w rubryce: *Varia*).

[3] Karski współpracował z tym pismem już w latach 1916-1918; tu - w numerze IX/1918 - ukazał się jego debiutancki wiersz *Koniec Dionizosa*. W marcu 1918 poeta został jednym z redaktorów "Pro Arte et Studio" (funkcję tę pełnił do listopada tego roku). Wspólnie z pozostałymi członkami redakcji (Edwardem Boyé, Zdzisławem Dytlem, Janem Lechoniem, Włodzimierzem Topolińskim, Janiną Morawską, Januszem Wolińskim) podejmował decyzję o drukowaniu w piśmie wierszy Juliana Tuwima, a następnie - po opublikowaniu *Wiosny* numerze X/1918 - wystąpił w obronie poety (m.in. jako współautor *Odpowiedzi na list otwarty* skierowany do Tuwima). W latach 1918-1919 uczestniczył w kabaretowych spotkaniach poetów w kawiarni Pod Pikadorem, gdzie recytował swoje utwory. Ogłaszał też wiersze w przekształconym z "Pro Arte et Studio" piśmie młodzieży literackiej "Pro Arte". Dwudziestego pierwszego grudnia 1918 wziął udział w manifestacji na premierze sztuki Stefana Krzywoszewskiego *Pani Chorażyna*, która odbyła się w Teatrze Polskim. Pikadorczycy rozrzucili tam wtedy ulotki (podpisane m.in. przez Karskiego), piętnujące "pospolitą, niesmaczną i obrażającą uczucia narodowe farsę Krzywoszewskiego". Karski uczestniczył też w innej demonstracji młodych poetów; kiedy w 1921 roku na sztuce Trybuni Stanisława Kozłowskiego manifestował Antoni Słonimski, Karski, wraz z innymi skamandrytami, podpisał list w obronie poety.

[4] E. Breiter: [Recenzja *Musującego poranka* Zygmunta Karskiego]. "Skamander" 1922, z. XVIII.

[5] S. Baczyński: *Syty Paraklet i głodny Prometeusz (najmłodsza poezja polska)*. Kraków-Warszawa 1924, s. 37. Dalej cytowane słowa Baczyńskiego pochodzą z tego źródła.

[6] J. Jędrzejewicz: [Recenzja *Musującego poranka* Zygmunta Karskiego]. "Droga" 1922, nr 5.

[7] Rzeczywiście, nietrudno znaleźć w wierszach Karskiego fragmenty, które zdecydowanie podporządkowane zostały konwencji modernistycznej: "Mowa przeklętych kwiatów, symbolów demona, / których woń niby róży nimb otacza święty - / i drży jak motyl smutku nad kwiatem poczęty / I drży jak oczu niebieskich zasłona" - czytamy w wierszu *Mowa przeklętych kwiatów*. Pozostałości romantyczne i modernistyczne odnajdujemy także w liryku *Do S....*. Jest tu "błady wędrowiec" i "ból wszechświata", pamięć "co za szczęściem ulata" i "krwawe łabędzie", wreszcie "muz dziecko chore" i "dziwny kochanek". Wszystko to w tonie melancholijnej uczuciowości i znużenia, w atmosferze rozdarcia romantycznej duszy. Podobnie w wierszu *Rozłączenie* nawiązującym do utworu Słowackiego także konstrukcją podmiotu lirycznego. Impresjonistyczna nastrojowość określa - w mniejszym lub większym stopniu - liryzm wielu utworów, np. wiersza *Hurysy* *chmur* czy *Całopalenie*. W innych widać upodobanie poety do złagodzonych barw malarza - impresjonisty: "wizja złotożółta", "srebrnopióra pleuresa" (*Wiosna w Paryżu*); "ciemno-mleczny sok" (*W cieniu*); "modro-sina roztocz" (*Koniec Dionizosa*); "srebrno-szara kora" (*Pęk sztamowej róży*). W związku z modernistycznym dążeniem do nieokreśloności pozostają oparte na wrażeniach zmysłowych połączenia typu: "przeźroczo-letnia" (*Wiosna w Paryżu*); "cierpkawo-złota" (*Całopalenie*); "węgło-palno-usta" (*Rozłączenie*).

[8] W. Horzyca: *Adonis czyli o poezji Zygmunta Karskiego*. "Wiadomości Literackie" 1928, nr 33.

[9] W. Karska: *List do redakcji* (w związku z artykułem J. Stradeckiego *Skamander*). "Tygodnik Kulturalny" 1970, nr 24. Zob. też polemikę J. Stradeckiego z sądami W. Karskiej: J. Stradecki: *Skamander* (list do redakcji). "Tygodnik Kulturalny" 1970, nr 27.

[10] Wszystkie cytaty z *Wiosny w Paryżu* oraz z innych wierszy Karskiego pochodzą z wydania: Z. Karski: *Musujący poranek i inne wiersze*. Wybór i wstęp J. Stradecki. Warszawa 1970.

[11] Cytat z *Listu otwartego do Juliana Tuwima*. "Pro Arte et Studio" 1918, zeszyt XI.

[12] A. Kowalczykowa: *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939*. Warszawa 1981, s. 50-51.

[13] Cytowane fragmenty wierszy Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna pochodzą z *Antologii polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wrocław 1978.

[14] J. Piotrowiak: *Debiutanckie emploi poety. Wokół Wiosny i wina Kazimierza Wierzyńskiego*. W: *Skamander 2. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Katowice 1982, s. 21.

[15] J. Lechoń: *Dziennik*. T. 3. Londyn 1973, s. 296.

[16] E. Kuźma: *Poezja erotyczna skamandrytów*. "Poezja" 1972, nr 11.

[17] J. Lechoń: *Dziennik*. T. 2. Londyn 1970, s. 363.

[18] J. Lechoń: *Dziennik*. T. 3. Londyn 1973, s. 219.