

Typografia w rękach futurystów. Wykorzystanie druku w propagowaniu sztuki nowoczesnej w dwudziestoleciu między- wojennym 1918-1939¹

[...] możemy jedną chwilą zbiorowego namysłu, jednym aktem zbiorowej woli rozpocząć pracę, która uwolni nas od nudy wiecznych powtarzań; która uczyni ze sztuki coś, czego jeszcze nie było; która wprowadzi w nią elementy zdolne nadać jej nową zupełnie postać; która zamieni ją w twór, odpowiadający naszym obecnym potrzebom, wyrastający z nas, z nas, z ludzi tego czasu. Sztuka dotychczasowa była powtarzaniem własnymi słowami tego, co mówiła sztuka epok poprzednich. Ale zamiast powtarzać możemy mówić za siebie; zamiast naśladować możemy tworzyć.²

Futuryzm zaczął się w Polsce w 1918 r. Młodzi poeci, Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński i Stanisław Młodożeniec, założyli w Krakowie klub futurystyczny „Katarynka”. Członkowie klubu organizowali wieczory autorskie, na których, prócz recytacji wierszy, wygłaszano odczyty o futuryzmie. Pod koniec 1918 r. w Warszawie powstał drugi ośrodek futurystyczny, w którym działali Anatol Stern i Aleksander Wat. W 1920 r. warszawscy futuryści połączyli się z grupą „Pikador”, którą tworzyli Julian Tuwim, Jan Lechoń i Antoni Słonimski. Czas ich współdziałania był najintensywniejszym okresem w działalności ruchu. Ukazywały się liczne ulotki, jednodniówki i manifesty. Każda kolejna publikacja wywoływała coraz to większe zgorszenie publiczności. Szokowały tytuły, treści, zmodyfikowana ortografia i niebanalne układy typograficzne. Rzecz jasna, wystąpienia futurystów niejednokrotnie wprowadzały zamęt w życiu statecznych mieszczan i krytyków sztuki.

11 czerwca 1921 r. w Krakowie w Teatrze im. Słowackiego odbył się wieczór futurystyczny z udziałem T. Czyżewskiego, B. Jasińskiego i S. Młodożeńca. Kilka dni później czasopismo „Czas” donosiło: *Podczas obrad Rady Miejskiej „dr Lang zgłosił interpelacje w sprawie skandalicznych i obrażających moralność publiczną wystąpień futurystów w sobotę w nocy w teatrze im. Słowackiego”*. Odczytano „ohydny ustęp

Z Badań Nad Polskim Księgozbiorem Historycznymi,
t. 18, Warszawa 1997

z *Manifestu futurystów, który obiega po ulicach miasta*". Uchwalono nie odstępować teatru na przedstawienia nocne.³

Jak wyglądało jedno z takich wieczornych spotkań opisał Antoni Waśkowski. Był to wieczór Brunona Jasińskiego. Jasiński [...] *usiadł przy stole plecami do publiczności; jednych to rozbawiło, innych oburzyło. Posypały się przycinki i epitety, a na plecy Jasińskiego bruliony i kałamarze... Jakiś bardzo wojowniczy słuchacz zaryzykował nawet parasol. Jasiński mimo wszystko - czytał. Gwar, krzyk, gwizdanie i brawa stwarzały atmosferę wieczoru o bardzo swoistym charakterze.*⁴

W sierpniu 1921 r. w Zakopanem odbył się wieczór dyskusyjny T. Czyżewskiego, B. Jasińskiego, A. Sterna, A. Wata i S.I. Witkiewicza. Spotkanie zostało zerwane przez urzędnika stacji klimatycznej Korczyńskiego.⁵ O tymże spotkaniu, kilkadziesiąt lat później, A. Stern napisał: *Otóż, plakat zapowiadał m. in. walkę pomiędzy mną a Witkacym. Walka miała być czysto ideologiczna, ale do dziś mnóstwo ludzi w najlepszej wierze opowiada, że stoczyliśmy wówczas pojedynek w najlepszym hiszpańskim stylu, który omal się krwawo nie zakończył.*⁶

Jak już powiedziano, futuryzm zawitał do Warszawy pod koniec 1918 r. Wraz z futuryzmem pojawiła się awangardowa typografia. W 1919 r. dwudziestoletni Anatol Stern i dziewiętnastolatek - Aleksander Wat zre-dagowali i wydrukowali niewielką ulotkę pt. *Tak*. Jedyne jej egzemplarz znajduje się podobno w zbiorach Henryka Berlewiego.⁷ Następnym drukiem, w którym znaleźć możemy ślady futuryzmu, jest poemat Anatola Sterna *Nagi człowiek w śródmieściu*. Układ typograficzny nie przynosi nowości. Zwraca uwagę jedynie okładka. Znaczną jej część zajmuje dynamiczny i chaotyczny w formie linoryt. Umieszczono go, wbrew obowiązującym zasadom symetrii, w prawym górnym rogu strony. Liternictwo jest tradycyjne i ozdobne.

W tym samym roku ukazał się kilkunastostronicowy zbiorek poezji Sterna pt. *Futuryzje*. Był to pierwszy przejaw nowej typografii w Polsce.⁸ Nietradycyjne jest zastosowanie w obrębie wierszy różnych wielkości i rodzajów czcionek. Większą i pogrubioną czcionką wyróżnione zostały niektóre znaki, słowa lub zwroty. Wyróżnienia rozmieszczono na stronach tak, by zakłócić możliwy statyczny charakter układów. Uwagę warto też zwrócić na wiersz *Arka* (na s. 4). Pierwszych osiem wersów, wydrukowanych zgodnie z tradycyjną konwencją, stanowi jedną kolumnę. Następne sześć zostało rozbite na dwie części - kolumny. Jedna z kolumn jest dalszym ciągiem wiersza, druga - zwykłym ogłoszeniem.

Niespodzianką są też wersy od piętnastego do dwudziestego. Nagle okazuje się, że nie mamy do czynienia z utworem wierszowanym, ani nawet literackim, lecz reklamą o następującej treści: „*Spieszcie ci, którzy nie macie, po mój gwiazdziście ślepy poemat „Nagi człowiek w śródmieściu”*. *Do nabycia we wszystkich księgarniach i w głównym składzie Wwarecka 14 m 18 (nad ogrodnikiem)*”.

Najbardziej szokujące jest takie wkomponowanie reklam w wiersz, że wizualnie, poza typowym dla prozy układem, niczym się nie wyróżniają, żadnym odstępem, oddzielającym elementem graficznym lub zmianą czcionki. Świadczyć to może o tym, że autor miał zamiar tylko i wyłącznie poruszyć czytelnika, bądź o tym, że miał wycucie znaczenia elementu zaskoczenia w reklamie. Prócz tego, że układ taki epatował czytelnika, gwarantował, że tekst reklamy będzie nie tylko zauważony, ale i przeczytany.

Obydwa omówione tomiki dał Stern do warszawskiej drukarni „Wszechczas”. Była to drukarnia *bez wątpienia nie droga, za to gwarantująca dość podłą jakość*.⁹ Spod tych samych pras wyszły surrealistyczne wiersze Aleksandra Wata,¹⁰ który później wspominał: *Piecyk pisałem w czterech czy pięciu transach, w styczniu 1919 przy 39-40⁰ gorączki. [...] Zeszyty mało czytelne zaniósłem do drukarni „Wszechczas”, ani razu nie przeczytawszy tego, co w stanie wyłączonej kontroli logicznej [...] napisałem. Posunąłem się dalej niż Breton: Chciałem dać szansę przypadkowi, nie zrobiłem korekty, właściciel drukarni, półinteligent, pijak, który zagustował w futuryzmie, po swojemu odczytał miejsca źle czytelne...*¹¹

W wydanej w 1921 r. w Krakowie *Jednodniówce futurystów*, Anatol Stern w notatce pt. *Ja o sobie* pisał o *Futuryzjach*: *Trzy lata temu ukazał się, budząc przerażenie nieszczęśników, mój Czyn miłosny w Paragwaju. Zobaczywszy tę książkę księgarz Mortkowicz dostał ataku. Wyraz tępego lęku pozostał na zawsze w rybach ślepiach tego żywego próchna. Kilkuset zawodowych krytyków - idjotów i dyletantów próżno staralo się powiedzieć coś o tych 12 jaskrawożółtych stronicach, oprawionych w płomienisty oranż. Co może powiedzieć pokojowy jamnik o Atlantyku albo o pędzącym za kochanką nosorożcu. Mój Czyn miłosny w Paragwaju to pierwszy krzyk futurystyczny w Polsce.*¹²

Dalej, jako dowodu uznania swych zasług dla polskiej kultury, Stern żądał, miast tradycyjnego pomnika, wystawienia telegraficznego słupa na którym mógłbym powiesić moich wrogów i wrogów tłumy - krytyków,

z najsmrodliwszym z pośród nich wileńskim fotografem Bułhakiem na czele.¹³

W 1920 r. ukazała się dwunastostronicowa broszura *To są niebieskie pięty, które trzeba pomalować*. Redaktorem tej jednodniówki był poeta i teoretyk Stefan Kordian Gacki. Okładkę do *Niebieskich pięt* zaprojektował Stern. Prawie po środku, asymetrycznie, umieścił uproszczony, konturowy rysunek stóp. Tytuł drukowany wersalikami opuszcza się ku dołowi. Na ostatniej stronie znalazło się ogłoszenie informujące, że *W tych dniach wyjdzie wielki almanach p. t. GGA*. Publikacja, która wywołała wielkie poruszenie, ukazała się w grudniu 1920 r. w nakładzie pięciuset egzemplarzy. Wydrukowanie jej powierzono również „Wszeczasowi”.¹⁴ W *GGA* wszystko było niebanalne: format dużego kwadratu, oranżowy kolor okładki, rezygnacja z wersalików, duże blokowe pismo tytułu, wklejenie *romansu Peru* Sterna drukowanego na kartach innego formatu i koloru, wreszcie użycie nonsensownych słów i poezji fonetycznej „*namopanik*” Wata. Widać zbyt wiele było tych i innych nowości skoro: *Z rozporządzenia Komisarza Rządu na m. st. Warszawę nałożono areszt na nakład dwumiesięcznika p. t. GGA - Pierwszy Polski Almanach Poezji Futurystycznej, na mocy [...] Dekretu [...] w przedmiocie tymczasowych przepisów prasowych [...]. Sprawę skierowano na drogę sądową.*¹⁵

W *Almanachu*, obok wierszy, autorzy umieścili manifest *Prymitywiści do narodów świata*. Niebanalny układ typograficzny znalazł w nim teoretyczne uzasadnienie. Interesującą nas problematykę omówiono w paragrafie IX: *główne wartości książki - to format i druk jej, po nich dopiero - treść. dlatego poeta winien być zarazem i introligatorem swej książki, powinien sam ją wszędzie krzyczeć, nie deklamować. do rozpoznań użyć gramofonów i kina, gazety.*

*gramofony rozjeżdżające, płótno ekranu lub ściana, jako karta zbiorowo odczytywanej książki, gazety redagowane jedynie przez poetów.*¹⁶

Nie minęło wiele czasu od ukazania się *GGA*, jak poruszył Warszawę *Nieśmiertelny tom futuryz* Sterna i Wata. Właściwie drobiazg, zaledwie cztery strony, ale jakie. Od razu rzuca się w oczy chaotyczny, niespokojny układ typowy dla stron dadaistycznych druków. Przeróżne typy i wielkości czcionki, rozmaite zaskakujące układy i kierunki pisma. Chwilami nie wiadomo czy to może afisz cyrkowy czy poezja. Według Berlewiego: *Ten „tom” stanowi prawdziwy wyczyn literatury eksperymentalnej. Szczególnie w *Namopanik* Wata poszukiwania językowe osiągnęły kulminacyjny*

*punkt inwencji, tworząc nowy słownik niezwykłych dźwięków, nie pozbawionych zresztą specyficznym polskiego charakteru. Wiersze Sterna wyróżniają się barbarzyńskim prymitywizmem o dużej dozie wyobraźni. Melanż słów potocznych i wymyślonych. Typografia: alternacja klasyki, dada, i Monts en liberte.*¹⁷

Skandalizujące teksty i apele na okładce: *Płaćcie sobą* spowodowały bezpowrotną konfiskatę pięciuset egzemplarzy nakładu.

W związku z konfiskatami futurystycznych publikacji *Nuż w bżuhu 2 jednodniówka futurystów* zamieściła notatkę: *siedem miesięcy upłynęło od czasu skonfiskowania nieśmiertelnego tomu futuryz anatola sterna i aleksandra wata i od czasu konfiskaty, nałożonej na almanach poezji futurystycznej GGA ponieważ prawie po upływie 3 miesięcy, podczas których konfiskata przez urząd prokuratorski zatwierdzoną nie została, wolno nam było skonfiskowane pisma sprzedać, - przeto almanach GGA został już prawie całkowicie rozprzedany, natomiast 500 egz. nieśmiertelnego tomu futuryz wciąż pozostaje w posiadaniu cenzury. Wobec tego, że sprawę tę, jak nam wiadomo, zatuszowano na skutek uświadomienia sobie błahości oskarżeń podniesionych przeciwko inkryminowanemu utworowi (<<nimfy>> sterna), żądamy od urzędu cenzury natychmiastowego wydania autorom 500 egz. nieśmiertelnego tomu futuryz.*¹⁸

Jednocześnie na łamach jednodniówki zamieszczono entuzjastyczną recenzję poezji Sterna z *Nieśmiertelnego tomu: Efekt użycia fonetycznej pisowni, święci tutaj swe święto [...] Spełnia on tutaj doskonałą rolę wskaźnika [...] i wskazuje na niewyzyskane dotąd możliwości efektów artystycznych, wypływających z zastosowania samych jedynie znaków przestankowych! Jak mi wiadomo jeden tylko stern dopuścił się paru doskonale udanych eksperymentów w swym romansie Peru.*¹⁹

W Warszawie ukazały się lub były drukowane także prace krakowskich futurystów - Brunona Jasińskiego i Stanisława Młodożeńca. Wspólną publikacją obu środowisk był, cytowany wyżej, *Nuż w bżuhu*. Redaktorem krakowskim był naturalnie Bruno Jasiński, redakcję warszawską reprezentował Anatol Stern. Pierwsze, co widać zaraz po tytule, to wyróżniona wielkością i grubością czcionki informacja (wydaje się mocno przesadzona), że: *30 000 egzemplarzy manifestu futurystów - rozchwymano po całej Polsce w ciągu 14 dni [...]*²⁰

Nuż w bżuchu jest bardzo ciekawym źródłem, pokazującym jak futuryści widzieli, lub próbowali znaleźć, swe miejsce w świecie - nie tylko sztuki. Interesowała ich cywilizacja i przetrwanie w niej. W dodatku,

przetrawanie w roli kreatorów kultury, wskazujących drogę ku przyszłości. W notatce pt. *My i prasa* czytamy: *Mimo to, że niektórzy krytycy „zawodowi” od dłuższego czasu namiętnie obskakują i obszczekują futurystów, przyznają sami, że żaden ruch nie zdobył sobie w Polsce w przeciągu stosunkowo krótkiego czasu takich stosów zadrukowanego papieru i nie potrafił tak silnie wstrząsnąć ich tabetycznymi mózgami jak właśnie futuryzm [...] Wpływ futuryzmu na kulturę polską jest, już dzisiaj zbyt widoczny, abyśmy potrzebowali go podkreślać. Nie zmniejszają go ordynarne napaści wszelkiego rodzaju matolków, plwając na nas, nie zauważają tego, że plują pod wiatr.*²¹

Echem działalności futurystów były nie tylko głosy krytyki i oburzenia. To jak łatwo można zwrócić na siebie uwagę przełamując konwenanse i naśladując nowatorskich reformatorów zauważyli inni, mniej oryginalni literaci. Reakcją na ich występy było sprostowanie zamieszczone w 2 *Jednodniówce*: „Od pewnego czasu w kioskach warszawskich systematycznie pojawiają się świstki noszące po kolei tytuły „katarynka”, to znów - „Pam - Bam”, „Czyk - Czyk” „zapożyczone” od b. krakowskiego klubu futurystów [...] *Cała ta afera przypominająca nam brudne geszefty z podrabianiem marek fabrycznych, określa dostatecznie gatunek młodzień[ców]²² poetyzujących w owych ersatz - katarynkach pod mianem [...] polskich futurystów.*²³

Na łamach omawianej publikacji znajdujemy jeszcze jedną ciekawostkę. Po apelach o futuryzację poezji, ortografii, zasobów muzealnych, estetyki ulicy i życia codziennego szarych obywateli (*Obywatele, malujcie się / siebie, swoje żony i dzieci!*²⁴) nadszedł czas na przemiany w formie reklamy. W ostatniej kolumnie *Jednodniówki* czytamy:

futuryzujemy reklamę

*poczynając od następnej jednodniówki dziennik futurystów przyjmuje ogłoszenia od firm handlowych i osób prywatnych. Firmy pragnące w nim być reklamowane proszone są o nadsyłanie tekstu swych ogłoszeń, które w futurystycznej redakcji będą się pojawiać na końcu dziennika.*²⁵

Jak na razie, ukazała się informacja o mających się wkrótce pojawić książkach futurystów oraz, następujące po wykazie, hasło: *Żądajcie wszędzie! bojkotujcie księgarnie nie posiadające w witrynach książek futurystycznych.*²⁶

Przyjrzyjmy się następnym tomikom poezji futurystycznej. *But w butonierce* ukazał się nakładem klubu futurystów „Katarynka” w 1921 r. Jeśli mowa o układzie typograficznym, to wielu nowości nie przyniósł.

Dla nas najciekawsza jest strona siódma. Znalazł się na niej ciekawy przykład dedykacji - autoreklamy. Czytamy tam: *Brunonowi Jasińskiemu Genjalnemu Twórcy Buta w butonierce tę książkę zielonych możliwości - poświęcam*. Taka odautorska deklaracja zadziwia jeszcze dziś. Co więc mieli powiedzieć nieoswojeni jeszcze z ekstrawagancjami dwudziestowiecznej awangardy mieszkańcy Krakowa, Warszawy i pomniejszych miast pierwszej połowy dwudziestego wieku? Jak zareagować na taką bezczelność? A może sposób nie był ważny - liczyło się jakiegokolwiek zainteresowanie?

Chcę zwrócić uwagę na ciekawe rozważania, jakie pojawiają się w pracy badacza awangardy poetyckiej Tadeusza Kłaka pt.: *Stolik Tadeusza Peipera*. Autor wiąże wszystkie burzycielskie wystąpienia awangardystów z nową sytuacją pisarza. Wykazuje, że XX wiek to czas, w którym twórcy uświadomili sobie, w jak dużym stopniu są zależni od mechanizmów odbioru. Okazało się, że wcale nie tak łatwo jest zachować dotychczasową wyjątkową pozycję, gdy pojawiło się wielu groźnych konkurentów, z dziennikarzami wysokonakładowej prasy włącznie. Coraz częściej kto inny zaspokajał potrzeby szerokiej publiczności. Nieobecność na rynku oznaczałaby nieistnienie w literaturze. T. Kłak wychodzi od postawienia tezy, że w dwudziestowiecznym społeczeństwie ani pisarz, ani jego prace nie mają pełni autonomii, ale zależą od społecznej reakcji.²⁷ Jak mówi jedna z postaci książki Edmunda Millera, pisarza związanego z warszawską awangardą artystyczną: *Spróbuj lekceważyć rynek - czy możesz istnieć? Nie liczysz się z rynkiem, nie wejdziesz na rynek, tzn. nie ma cię*.²⁸ Żeby być i chcieć od czasu do czasu skupić na sobie uwagę publiczności, epatowano odbiorcę na rozmaite sposoby. Jednym z nich był niecodzienny sposób drukowania szokujący pod względem treści tekstów. Myślę, że śmiało możemy druki powstałe w kręgu futurystów potraktować jako narzędzia autoreklamy. Tym bardziej, że reklama, a zwłaszcza autoreklama, zaczyna wysuwać się na plan pierwszy.

Artyści i pisarze musieli zacząć zabiegać o publiczność, a to oznaczało wyjście ku niej. Jedni wychodzili odbiorcom naprzeciw spełniając ich oczekiwania, inni - zwracali na siebie uwagę kontrowersyjnymi zachowaniami i niebanalną, obrazoburczą twórczością, a nawet bufonadą powiązaną z wychwalaniem własnych dzieł.

Futuryści szli w tłum i właśnie oni osiągnęli biegłość w zadziwianiu i gorszeniu widowni. Nasi rodzimi miłośnicy przewracania świata

„do góry nogami” starali się nie pozostawać w tyle za swymi zachodnio-europejskimi protoplastami. O tym, że potrafili wetknąć kij w mrowisko, niech świadczą wspomniane już aresztowania futurystycznych publikacji, zerwania spotkań autorskich i decyzje lokalnych władz, zakazujące artystom publicznych występów.²⁹ Na wieczorach autorskich futurystów prawie zawsze dochodziło do interwencji policji. Nie lada sukcesem mógł się poszczycić Anatol Stern. Za recytację jednego z utworów na wieczorze poetyckim w Wilnie, wyrokiem tamtejszego sądu, został skazany na rok więzienia. Do przedterminowego zwolnienia doprowadził dopiero głośny protest wybitnych literatów, także tych nie związanych z awangardą, a nawet jej przeciwników.

Szczególną formą propagowania twórczości była autoreklama. Chodzi tu nie tylko o zachwalanie prac przez ich autorów, ale też o reklamową solidarność w obrębie ruchu. Przypomnijmy niecodzienny chwyt Sterna, który umieścił anons w obrębie wiersza; czy też bałwochwalcze niemal recenzje w *Nożu w bzuhu*. Daje się zauważyć pewna prawidłowość.

Anonse dotyczące utworów futurystycznych oddziałują podwójnie:

- są reklamą;
- są tekstami utrzymanymi w duchu futurystycznym.

W ten sposób mamy do czynienia nie tylko z obwieszczeniem faktu, ale także z epatowaniem publiczności - bardziej niż reklamowy charakter tekstu zwraca uwagę jego nowoczesna i zaskakująca poetyka. Pewnych analogii możemy szukać dziś (po siedemdziesięciu kilku latach), np. w szokujących reklamach Benettona, lub wśród reklamówek filmowych, które nieraz stają się krótkometrażowymi opowieściami rodem z horroru lub filmu sensacyjnego. Znow łamane są obyczajowe konwencje i przekraczane granice tabu. Znow dają się słyszeć głosy oburzenia i protesty.

Wracając do dwudziestolecia międzywojennego, należy skonstatować, że reklamowa działalność na obszarze sztuki i literatury spotykała się z wieloma oporami, zarówno ze strony twórców, jak i odbiorców. Protestowano przeciw traktowaniu sztuki jako towaru, gdyż uważano, że odziera ją to z właściwego jej charakteru świętości. Największe protesty budziła właśnie autoreklama. Twierdzono, że w takich przypadkach autorzy wkraczają w kompetencje literackiej i artystycznej krytyki.³⁰

Co do futurystów, nie tylko treści ich utworów oraz manifestów i nie tylko publiczne wystąpienia mogły zamieszać w głowach spokojnych mieszczan i tradycyjnych krytyków. Epatowała też strona formalna publi-

kacji: chaotyczny układ, nietypowe formaty, elementy poezji fonetycznej, nawet zastępowanie klasycznych ozdóbników środkami wyłącznie typograficznymi. Czy te doświadczenia były jedynie zabawą? Myślę, że nie. Prawdopodobnie były reakcją na błyskawicznie zmieniający się świat, próbą określenia w nim miejsca dla działalności artystycznej i dla twórców (czyli także dla samych siebie), sposobem na uprzytomnienie rzeszom odbiorców, że sztuka jest czymś żywym i rozwijającym się, a nie tylko fabryką produkującą mniej lub bardziej udane eksponaty muzealne.

Na pewno dużym problemem było znalezienie odbiorcy na sztukę nowoczesną. Należało go dopiero sobie wychować. Być może druki miały być sposobem na przyzwyczajenie szerszej grupy widzów do awangardowych poczynań. Oswojona nimi publiczność chętniej sięgnęłaby po nietypowe i na razie szokujące prace artystów, z większym pobłażaniem, a z czasem ze zrozumieniem podeszłaby do innych dzieł awangardy.



Przypisy:

¹ Artykuł niniejszy jest opracowany na podstawie mojej pracy magisterskiej pt.: *Warszawska typografia awangardowa w dwudziestoleciu międzywojennym 1918-1939*, napisanej w 1995 r. w Instytucie Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej Uniwersytetu Warszawskiego, pod kierunkiem prof. dr hab. Józefa Wojakowskiego; maszynopis w zbiorach Biblioteki IBIN UW sygn. M 1554.

² A. Lam: *Polska awangarda poetycka program na lata 1917-1923*, t. 2: *Manifesty i protesty, antologia*. Kraków 1969, s. 324.

³ *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, praca zbior. pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974, s. 78.

⁴ Wg T. Kłak: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*. Kraków 1993, s. 12.

⁵ *Polskie życie artystyczne...*, s. 79.

⁶ A. Stern: *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1964, s. 11.

⁷ B. Lewandowska: *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*. W: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*. Wrocław 1966, s. 213.

⁸ Tamże, s. 214.

-
- ⁹ P. Rypson: *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919-1992*. Warszawa 1992, s. 9.
- ¹⁰ A. Wat: *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*. Warszawa 1919.
- ¹¹ P. Rypson, op. cit., s. 19-20.
- ¹² A. Stern: *Ja o sobie. Jednodniówka futurystów*. Kraków 1921.
- ¹³ Tamże. Jan Bułhak, o którym tu mowa, był pionierem fotografii artystycznej w Polsce i znanym fotografikiem.
- ¹⁴ P. Rypson, op. cit., s. 20.
- ¹⁵ *Dziennika Komisarjatu Rządu na miasto stołeczne Warszawę*, 1921 R II, nr 32, s. 1.
- ¹⁶ B. Lewandowska, op. cit., s. 216.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ *Nuż w bżuhu 2 jednodniówka futurystów*. Kraków 1922.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Tamże, s. recto [1]
- ²¹ Tamże, s. verso [2].
- ²² Fragment nieczytelny, korzystałem z egzemplarza w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.
- ²³ Jak wyżej.
- ²⁴ Wg: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*. Wrocław 1977, s. 30.
- ²⁵ *Nuż w bżuhu...*, s. verso [2].
- ²⁶ Tamże, s. verso [2].
- ²⁷ T. Kłak, op. cit., s. 13.
- ²⁸ Tamże, s. 11.
- ²⁹ Na pierwszej stronie jednodniówki „*Nuż w bżuhu*” redakcja zamieściła list otwarty do ministra spraw wewnętrznych. Wspomina się tam m.in. o konfiskatach poezji, o zatargu z Lesławem Korczyńskim na wieczorze futurystycznym w Zakopanem, oraz o interwencjach policji. Podpisani artyści protestują przeciwko nieuznaniu przez starostę nowotarskiego Trześniowskiego decyzji naczelnego cenzora, która pozwalała futurystom na wystąpienia publiczne. List podpisali m.in. malarze ówczesnej awangardy: Henryk Gotlib, Leon Chwistek, Józef Jarema, Kazimierz Tomorowicz, Zygmunt Waliszewski i Romuald Kamil Witkowski. Niestety, egzemplarz jednodniówki z Muzeum Literatury w Warszawie, z którego korzystałem, jest zdefektowany. Fragment z „listem otwartym” prawie nieczytelny.
- ³⁰ T. Kłak, op. cit., s. 11-12.