

O *Sponad* Juliana Przybośa i Władysława Strzemińskiego

ABSTRACT. Jaworska Anna, O „*Sponad*” Juliana Przybośa i Władysława Strzemińskiego [On *Sponad* [From Above] by Julian Przyboś and Władysław Strzemiński]. „Przestrzenie Teorii” 11. Poznań 2009, Adam Mickiewicz University Press, pp. 97-130. ISBN 978-83-232-1986-6. ISSN 1644-6763.

Julian Przyboś's poetic volume *Sponad* [From Above] with artwork by Władysław Strzemiński is not a rewarding material for an interpretation since due to the tight coupling of the two remarkably powerful artistic personalities and the two kinds of sensitivity – literary and that of an artist, an analysis of poetic works in the shape given to them by an artist must be tainted with the latter's views and must contain in itself interpretational doubleness. Thanks to graphic layouts and illustrations made by Strzemiński, the space of the poems became palpable and visible. Thus, not only individual words were extracted and emphasised, but also the “inter-words” somewhere between them, stating what was only implied or unstated. Strzemiński's layouts conceal in themselves a set fuse for a bomb which poetry, exploding with new layers of meaning, may become.

I

Niestety *20 kg* nie potrafiłem zbudować. Wszystkie moje próby dawały wynik zagmatwany. Z niepowodzeń moich w grafice wnioskuję, że widoczne są braki jednolitości budowy. Dlatego też poemat Panu zwracam warunkowo, że Pan go jeszcze opracuje w kierunku większej jednolitości i ściślejszej budowy i że mi go Pan zwróci dla mego opracowania graficznego, tak żebym zdążył do N°1. Jak Pana terażniejsze wiersze są podobne w swoim rodzaju do moich ostatnich obrazów, opartych na stosunkach wielkości. Nigdy nie myślałem, że się nie komunikując możemy dawać rzeczy tak podobne. Być może, że się mylę o *20 kg*, tak że jeśli się mylę, to Pan natychmiast zwróci do wydrukowania, ale ja nałogowo myślałem wzrokiem i jeżeli to się nie układa wzrokowo, to już coś innego wyczuwałem¹.

W liście z 1929 roku Władysław Strzemiński, mąż wybitnej rzeźbiarki rosyjskiego pochodzenia – Katarzyny Kobro, malarz i filozof uznawany dziś za artystę światowej klasy, współzałożyciel awangardowych

¹ W. Strzemiński, *List do Juliana Przybośa z 27 czerwca 1929*, w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybośa z lat 1929–33*, do druku przygotował i przypisał A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, R. 9, s. 225. Dalej podawać będę jedynie datę listu i numer strony. Tomik *Sponad* cytuję za wydaniem: J. Przyboś, *Sponad*, napisał Julian Przyboś, ułożył graficznie Władysław Strzemiński, Kraków 1988. Wszystkie cytaty pochodzące z tego zbioru oznaczać będę dalej tylko numerem strony podanym w nawiasie.

grup „Blok”, „Praesens” i „a.r.” pisał do znanego i cenionego wówczas poety – Juliana Przybosia o swoich problemach z graficznym ułożeniem jego utworu *20 kg*. To, co najcenniejsze w tym liście, to fakt przyznania się do artystycznej bezradności w obliczu wiersza, który „się nie układa wzrokowo”, bo Strzemiński malarz „nałogowo” myślał wzrokiem. Strzemiński podkreślał niejednokrotnie, że graficzne ułożenie utworu poetyckiego możliwe jest tylko po jego zrozumieniu, dlatego też ostateczny układ graficzny tekstu związany jest nierozzerwalnie z jego treścią, bo z niej wynika. „Tekst źle ułożony (pod względem literackim) – pisał – daje kompozycję graficzną nieprzejrzystą i zagmatwaną”². Dla Strzemińskiego proces graficznego układania wierszy Przybosia stał się kluczem do zrozumienia jego poezji czy raczej może odkryciem sposobu jej widzenia. Jak napisze w jednym z listów: „*Murarzy w Gł[osie] Lit[erackim]* czytałem i nie rozumiałem. Doceniłem dopiero po ułożeniu, jak są nadzwyczajnie bogate i nowe”³.

Władysław Strzemiński poznał Juliana Przybosia prawdopodobnie w 1922 roku w Krakowie, w redakcji Peiperowskiej „Zwrotnicy” (był zresztą autorem kilku okładek wydawanego w Krakowie czasopisma). Przyboś poświęci Strzemińskiemu i jego twórczości kilka ze szkiców zamieszczonych w wydanym w 1959 roku zbiorze *Linia i gwar*. W jednym z nich wspominać będzie pierwsze spotkanie⁴. Przybyły z Rosji artysta, współpracownik Kazimierza Malewicza, mieszkał wówczas w Nowym Targu, nie zaś w Łodzi, która stanie się później dzięki niemu jednym z najważniejszych ośrodków artystycznych w Polsce. W 1924 roku Strzemiński zaprojektował pierwszą okładkę do tomiku poetyckiego Przybosia *Śruby*, w 1925 roku powstała druga do zbioru *Oburącz*. Ich przyjaźń przetrwała aż do śmierci Strzemińskiego, czyli do roku 1952. Śmierć tę, opóźnioną nieco dzięki sprowadzonemu przez Przybosia ze Szwajcarii rimifonowi – „cudownemu lekowi na gruźlicę”, opisze później poeta w jednym ze szkiców w zbiorze *Zapiski bez daty*:

Przyznał, że przedtem zdecydował się już był umrzeć, jak należy, na gruźlicę, ale ten rimifon... Kto wie, teraz potrafi się podnieść na łóżku i usiąść... Strzemiński był niezwykle czujnym i bystrym obserwatorem i takim do końca został: przerabiał nieustannie świat na myśl, na teorię tego, co w nim dostrzegł; wyłożył mi coś w rodzaju *artis moriendi*, teorii umierania⁵.

Przytoczony na początku rozdziału fragment listu pochodzi z roku 1929, kiedy to Strzemiński pracował nad graficznym opracowaniem to-

² W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny*, w: *Pisma*, op. cit., s. 166.

³ *List z XII 1929 r.*, s. 230.

⁴ Por. J. Przyboś, *Linia i gwar. Szkice*, Kraków 1959.

⁵ J. Przyboś, *Strzemiński przed śmiercią*, w: *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 329.

miku *Sponad Przybosia*. W tym samym czasie doszło do zawiązania nowej formacji artystycznej – grupy „a.r.”, do której oprócz nich należeli również: jego żona, rzeźbiarka Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski i poeta Jan Brzękowski. *I Komunikat grupy „a.r.”* został dołączony do tomu *Sponad Przybosia* – pierwszej książki wydanej przez Bibliotekę „a.r.”⁶, opublikowanej w 1930 roku w Cieszynie, gdzie wówczas mieszkał poeta. Tomik *Sponad* – zbiorek poezji Przybosia graficznie ułożony przez Strzemińskiego – jest świadectwem prób zawiązania ścisłej poetycko-artystycznej współpracy, którą ogłosiła grupa „a.r.”. Artyści rewolucyjni komunikowali⁷:

„a.r.” głosi: organiczność budowy. Logika formy i budowy wynika z logiki budulca. [...] Poezja: jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeniowych i minimum słów, a nie kołysanka melodeklamacji.

„a.r.” łączy współpracą plastykę z poezją.

„a.r.” propaguje plastykę, w której każdy mm² i mm³ jest zorganizowany.

„a.r.” głosi poezję, w której każde słowo jest najważniejsze⁸.

Andrzej Turowski, znakomity znawca polskiej awangardy artystycznej, komentując korespondencję Strzemińskiego do Przybosia, zauważa, że „Strzemiński w swych uwagach pragnął określić głębsze zależności przebiegające po linii analogicznego budowania formy poetyckiej i konstrukcji plastycznej”⁹. Nieco dalej stwierdza zaś, że „dla Przybosia związki te były również bliskie”¹⁰. Strzemiński pracował nad graficznym opra-

⁶ Zob. J. Zagrodzki, *Drukarstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzemińskiego*, w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, pod red. J. Zagrodzkiego, Łódź 1988, s. 104-117. Wersja artykułu przygotowanego do katalogu wystawy *Druk funkcjonalny*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1975. W Bibliotece „a.r.” (artyści rewolucyjni) wydanych zostało w sumie 7 książek: *Z ponad* (pierwotna pisownia wg starej ortografii) J. Przybosia (t. I – 1930 r.), *Kompozycja przestzeni* W. Strzemińskiego i K. Kobro (t. II – 1931 r.), *W głąb lasu* J. Przybosia (t. III – 1932 r.), ułożony przez uczniów Strzemińskiego ze szkoły dokształcającej tomik poezji *W drugiej osobie* J. Brzękowskiego (t. IV – 1933 r.) z pracami Jeana Arpa, pracę teoretyczną *Poezja integralna* (t. V – 1933 r.), redagowany przez Strzemińskiego *Druk funkcjonalny* (t. VI – 1934 r.), *Zaciśnięte dookoła ust* J. Brzękowskiego (t. VII – 1936 r.).

⁷ Nazwa „a.r.” oznaczała jak pisze Andrzej Turowski – „awangardę rewolucyjną”, potem zaś awangardę rzeczywistości”. Por. A. Turowski, *Budowniczości świata: z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 166.

⁸ *Komunikat grypy „a.r.” nr 1*, w: W. Strzemiński, *Pisma*, op. cit., s. 130.

⁹ A. Turowski, *Komentarz do korespondencji Władysława Strzemińskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, R. 9, s. 277.

¹⁰ Tamże. O Przybosiu jako o miłośniku i znawcy sztuki nowoczesnej pisze: R.K. Przybylski, *Znawca sztuki nowoczesnej*, w: *Stulecie Przybosia*, praca zbiorowa pod red. S. Balbusa i E. Balcerzana, Poznań 2002, s. 239-247. R.K. Przybylski wspomina, że „Przyboś był więc w swych zainteresowaniach sztuką awangardową poetą wyjątkowym. Ale też jego twórczość, jak żadna inna, pozostawała w tak bliskim i silnym związku z wizualnością i samym widzeniem (s. 247).

cowaniem *Sponad* od drugiej połowy września aż do grudnia 1929 roku, dokonując później jeszcze (do końca stycznia 1930 roku) licznych korekt całości, które szczegółowo omawiał w listach do poety. W kwietniu tegoż roku napisał do Przybosa: „Bardzo Panu dziękuję za możliwość ułożenia książki i za estetykę, jaką odczuwałem przy wnikaniu w wiersze”¹¹.

Układ graficzny zbioru przygotowywany przez Strzemińskiego opierał się na opracowywanej przez niego teorii drukarstwa funkcjonalnego, którą przedstawił później w szkicu *Druk funkcjonalny* oraz w recenzji książki Jana Tschicholda *Die neue Typographi*¹². Strzemiński w *Druku funkcjonalnym* opisał proces powstawania kompozycji graficznej tekstu, będącą przede wszystkim jego swoistą, bo wizualną interpretacją. Praca nad utworem literackim zmierzać miała ku stworzeniu takiego układu graficznego, który stałby się odpowiednikiem budowy literackiej. Strzemiński wspominał także o konieczności dokładnego zrozumienia tekstu, bo to ono decyduje o podziale utworu na poszczególne grupy znaczeniowe, co pozwala na zaakcentowanie niektórych ze składników przez dobór określonych formatów i krojów czcionek, przy czym grup takich nie powinno być więcej niż 5 i mniej niż 3, bo mogłoby to zakłócić przejrzystość kompozycji:

Poszczególne grupy tekstu rozmieszczamy w oparciu o kontrastowe podziały płaszczyzny i druku. Kolejność następstwa czarnych uderzeń druku rozmaitej wielkości i siły i kontrast wzajemnej odległości wytwarzają swoisty rytm elementów, nie dających się z góry przewidzieć¹³.

Strzemiński zwracał także uwagę na to, że jak każda interpretacja utworu literackiego także kompozycja drukarska nie daje jednego rozwiązania graficznego. Jej ostateczny kształt zależy od tego, które fragmenty tekstu zostaną podkreślone, a które uznane za drugo- i trzeciorzędne. Jak pisał, zaakcentowanie innych fragmentów utworu spowoduje, że kompozycja graficzna będzie wyglądała inaczej, przy czym obowiązuje tutaj zasada „największej ekonomii czytelności”¹⁴. Janusz

¹¹ List z 4 IV 1930 r., s. 235.

¹² Zob. W. Strzemiński, *Pisma*, op. cit., s. 165-167. W. Strzemiński mógł być, jak utrzymuje Janusz Zagrodzki, redaktorem *Katalogu Wystawy Nowej Sztuki* wydanego w Wilnie w 1932 roku przy okazji wystawy zorganizowanej przez Witolda Kajruksztisa i Władysława Strzemińskiego, który stał się czymś w rodzaju I manifestu konstruktywistycznego, świadectwem opracowania nowoczesnej typografii.

¹³ W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny*, w: tegoż, *Pisma*, op. cit., s. 167.

¹⁴ Tamże, s. 166. Irena Jakimowicz w swoim studium o Witkacym, Chwistku i Strzemińskim stwierdziła, że „zwalczając zasadę zdobnictwa, podobnie jak to czynił w stosunku do innych dziedzin sztuki, przeciwstawił Strzemiński, wywodzącemu się z tradycji renesansowej, drukarstwu zdobniczemu drukarstwo funkcjonalne, które cechuje rzeczowa celowość łatwej czytelności. Toteż forma takiego druku nie może być jednolita,

Zagrodzki w artykule *Drukarstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzeмиńskiego* zauważył, że Strzeмиński wskazywał na plastykę nowoczesną, w szczególności kubizm i oczywiście neoplastycyzm jako na źródła nowej idei druku¹⁵. Irena Urbaniak uważa natomiast, że to stworzona przez Przybosia oryginalna odmiana wiersza wolnego (wiersz składniowy – składnia wierszowa¹⁶), w którym miejsce tradycyjnego podziału na strofy zajęł podział na części znaczeniowe, wyodrębniane ze względu na kryteria semantyczne, a nie formalne, odegrała inspirującą rolę w teorii druku funkcjonalnego Strzeмиńskiego¹⁷. W wyniku eksperymentu drukarskiego podjętego przez artystę (zanim powstał szkic teoretyczny o druku funkcjonalnym) narodził się tomik *Sponad*, który jak pisał Janusz Zagrodzki, porusza nowe systemy wrażliwości i rozszerza możliwości odczuwania przez połączenie języka poezji i plastyki¹⁸.

Choć Piotr Michałowski sprzeciwia się – co trzeba podkreślić – autonomicznej analizie utworu poetyckiego jako wyłącznie tekstu graficznego, proponując w zamian traktowanie jej jako interpretacji „obocznej”, to stwierdza również, iż z łatwością znaleźć można w twórczości Przybosia

z góry założona. Forma staje się tu funkcją treści, z niej wynika. [...] Grupy znaczeniowe, na które dzieli się tekst, powinny być wyodrębnione przez dobór rozmaitych czcionek odpowiedniego kroju i formatu, dzięki czemu poszczególne grupy tekstu działają kontrastowymi podziałami płaszczyzny druku” – zob. I. Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzeмиński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978, s. 90.

¹⁵ J. Zagrodzki, op. cit., s. 117. Także B. Lewandowska o tomiku *Sponad* napisze: „każda strona inaczej ukształtowana przez podział płaszczyzny wymownie świadczy o tym, jak wiele nowa typografia ma wspólnego z malarstwem geometrycznym i neoplastycznym podziałem płaszczyzny” – zob. B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław 1966, s. 272.

¹⁶ O składni poetyckiej Przybosia pisze: P. Michałowski, *Granice wiersza i składnia świata*, w: *Stulecie Przybosia*, op. cit., s. 203-226. Piotr Michałowski wspomina, że ta „segmentacja wersowa jest bowiem subiektywną modyfikacją składni, nawet swego rodzaju nadskładnią czy **hiperskładnią**, dodaniem do porządku syntaktycznego własnych akcentów i logicznych przemieszczeń, wreszcie – aktywnych semantycznie kunsztownych powiązań rymowych, które jednak budowy zdania nie burzą, lecz ją dopełniają (a ostrożniej: w założeniu mają dopełniać). Dlatego może warto odwrócić szyk wersologicznego rozumowania, by się zastanowić, czy nie jest zasadniej mówić zamiast o *wierszu składniowym*, o **składni wierszowej?**” (s. 205).

¹⁷ I. Urbaniak, *Analiza zgodności znaczeniowo-graficznej „Sponad” Juliana Przybosia w opracowaniu typograficznym Władysława Strzeмиńskiego*, „Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych”, R. XXXVI, 5, 1982, s. 2. Jak pisze wcześniej Irena Urbaniak, rozwiązania graficzne zastosowane przez Strzeмиńskiego nie występują obok tekstu i nie pełnią funkcji ilustracji czy winiety, ale ingerują weń, współdecydując o jego „walorach wizualnych” i semantyce (s.1).

¹⁸ J. Zagrodzki, op. cit., s. 106.

utwory odpowiadające kształtowi przedstawionego w nich fragmentu świata zewnętrznego¹⁹. Jako przykład przywołuje wiersz *W ucieczce*, w którym długi wers inicjalny – jak pisze – podkreśla horyzontalność ziemi²⁰. Podobnie o tomiku *Sponad* napisze Zdzisław Łapiński, iż przypomina on nazbyt naocznie o tym, „że wiersz jeszcze przed ukształtowaniem się w przestrzeń semantyczną już jest przestrzenią – zestrojoną graficznie na płaszczyźnie”²¹. Konstrukcja wierszy Przybosia stawałaby się w ten sposób widzialna i, co z tym związane, mogłaby, jak chce Irena Urbaniak, stać się inspiracją dla kształtującej się w tym samym czasie teorii druku funkcjonalnego Strzmińskiego. Kiedy Strzemiński opracowywał bowiem materiał poetycki do *Sponad*, wydawało mu się, że znalazł „sposób chwywania poezji w układy graficzne, tak że unaocznia poezję”²². W grudniu 1929 roku napisze do Przybosia, że u niego „metafora (o ile?) jest spięciem 2 obrazów i w ten sposób staje się czynnikiem konstrukcyjnym. Strasznie się nauczyłem poezji, układając Pana poematy. [...] Tylko naprawdę bez układów nie dają tych walorów, które w nich ukryte i których tyle jest”²³.

W szkicu *Forma nowej liryki* z 1931 roku Przyboś wyłożył własną teorię poezji, której autor „dąży do wzruszenia czytelnika nie przez mizdrzenie się i kokietowanie własnymi *serdecznymi* przeżyciami, ale przez celową organizację wizji poetyckiej. Ta celowa organizacja wizji – jak pisze – wyraża się w tworzeniu nowych sposobów wiązania słów, w nowej budowie zdań, w nowym układzie zdań”²⁴. W innym artykule *Z teorii i praktyki poetyckiej* z 1945 roku poeta przedstawił fundamentalną zasadę – zasadę rygoru, na której budował swoją praktykę i teorię poetycką. Chodziło o dążenie do najsurowszej – jak tłumaczy – dyscypliny twórczej, „do selekcji treści wewnętrznej i do największej celności wyrazu; do wartości takiej, aby nie tylko żadne słowo nie było zbędne, ale żeby jego najdalszy odbłask znaczeniowy działał w ścisłej zgodzie z odcieniami znaczeń wszystkich słów, wszystkich zdań – i wszystkich wzruszeń w poemacie”²⁵.

Jak stwierdził Stanisław Jaworski, teoria formułowana przez Przybosia stawała się „poligonem nowych pomysłów, raczej szukaniem (i odnajdywaniem) celu, niekiedy przeciw swojej poezji, niekiedy równoległe do niej, aniżeli opracowaniem skończonego i jednoznacznego progra-

¹⁹ P. Michałowski, op. cit., s. 213.

²⁰ Tamże, s. 214.

²¹ Z. Łapiński, „*Ja piszę, ty malujesz*”, „Teksty” 1978, nr 5, s. 39.

²² *List z 13 XI 1929 r.*, s. 227.

²³ *List z XII 1929 r.*, s. 230.

²⁴ J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, w: *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 54.

²⁵ J. Przyboś, *Z teorii i praktyki poetyckiej*, w: *Linia i gwar*, op. cit., s. 82.

mu²⁶. Ryszard Kazimierz Przybylski uważa jednak, że to teoria uprawomocniała tworzenie, bo to dopiero ona tworzyła „wiarygodny dla myślenia awangardowego kontekst uzasadnienia”²⁷. Początek XX wieku obfitował w teoretyczne rozważania na temat sztuki formułowane przez niemal wszystkie awangardowe ugrupowania artystyczne. Teoria uwierzytelniała ich artystyczny byt, była „formą autoprezentacji i manifestacją tożsamości [twórczej], która z początkiem XX wieku chciała w nowych podstawach zdefiniować istotę i granice dzieła artystycznego”²⁸. Pozwalała przecież na zalegalizowanie nowej sztuki, stając się strategią twórczą w walce o jej trwałość i autonomię. Rodzajem manifestu był także *Komunikat grupy „a.r.”*, w którym ogłoszono ideę połączenia poezji i malarstwa. Teorii nie pozostawiono sobie samej, gdyż ilustrowało ją dopiero co powstałe dzieło – trzeba przypomnieć, że wspomniany *Komunikat* dołączono do tomiku *Sponad* w formie ulotki.

Sponad nie doczekało się zbyt wielu pozytywnych recenzji. W liście z 26 IV 1930 roku Strzeмиński napisał do Przybosia:

W Warszawie ludzie rozmaici, z którymi się spotykałem, na ogół są zli na *Sponad* i zależnie od swego usposobienia napadają albo na Pana, albo na mnie (że Pan jest zły poeta i że ja musiałem opracować [wiersze] kogo innego, np. Iłakowiczówny), że w Pana wierszach nie ma muzyki, że ja przez układy zrobiłem muzykę w Pana wierszach, że słowo wyjęte ze zdania lub przez krój czcionek traci sens, że tylko w związku z innymi słowami, że trudno czytać małe litery obok dużych, że Pan nie przestrzega zasady strofalnej, że tylko stara deklamacja uwzględniała cieniowanie każdego wyrazu, a teraz się deklamuje całościami.

To, co paradoksalnie stało się podstawą układu graficznego *Sponad*, czyli interpretacja typograficzna wierszy powstała dzięki odkryciu przez Strzeмиńskiego własnego sposobu ich czytania, uznane zostało choćby przez Jerzego Kwiatkowskiego za najsłabszą stronę tego przedsięwzięcia:

Pierwodruk *Sponad* to majstersztyk typografii, wirtuozerski koncert gry czcionkami i czarną grubą linią poziomów i pionów. Praca grafika została tu podporządkowana wewnętrznemu kształtowi poezji: wydobyła go niejako i uwypukliła. Pozostaje jednak, niestety, pytanie: po co? Proces, który powinien – w sposób subiektywnie zróżnicowany – odbywać się podczas lektury w psychice każdego

²⁶ S. Jaworski, *Julian Przybós – między teorią a pisaniem*, w: *Stulecie Przybosia*, op. cit., s. 193-194. Również Edward Balcerzan stwierdza, że „to prawda, teoria Przybosia bywa polemiczna wobec jego praktyki, a praktyka staje się niekiedy weryfikacją teorii. [...] Nadto jeszcze: teoretycznoliterackie idee Przybosia są nie tylko autokomentarzem. Odegrały one – nadal odgrywają – ważną rolę w ewolucjach polskiej kultury artystycznej naszego stulecia” – E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989, s. 51.

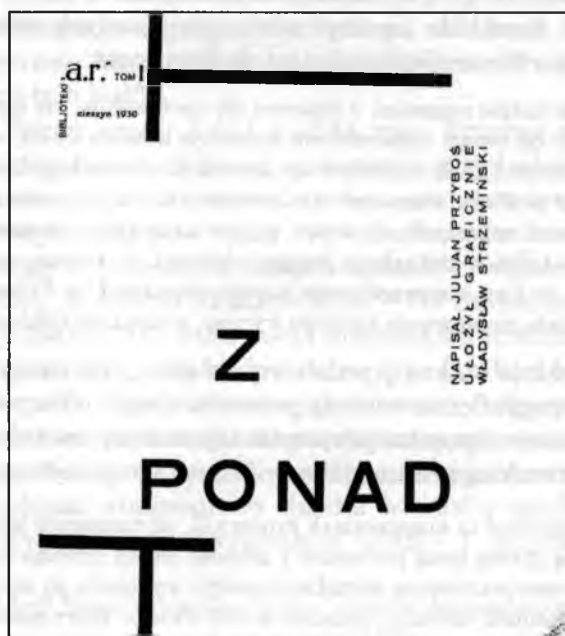
²⁷ R.K. Przybylski, *Znawca sztuki nowoczesnej*, w: *Stulecie Przybosia*, op. cit., s. 241.

²⁸ A. Turowski, *Budowniczość świata*, op. cit., s. 373.

czytelnika, został tu – raz na zawsze – ujednoznaczony i spetryfikowany. Narzuciwszy czytelnikowi interpretację, w znacznej mierze pozbawiwszy go trudu i satysfakcji współpracy z autorem – grafik stworzył mu natomiast dodatkową przeszkodę do przewyciężenia²⁹.

Przeszkodą tą jest w odczuciu Kwiatkowskiego skomplikowany układ graficzny, który uwagę czytelnika kieruje ku literom, odciągając go od znaczeń. Ten sam układ jednakże może okazać się interesującym zapisem nie sposobu, ale sposobów czytania, bo dwa z wierszy o najprostszym kształcie, tj. *Zmęczeni i Ziemniaki*, o czym wspomina Strzemiński w jednym z listów, ułożone zostały przez Katarzynę Kobro³⁰.

Analiza *Sponad* zawierać będzie w sobie sprzężenie dwóch rodzajów (poziomów) lektury: Strzemińskiego wierszy Przybosia i mojej Przybosia poprzez Strzemińskiego.



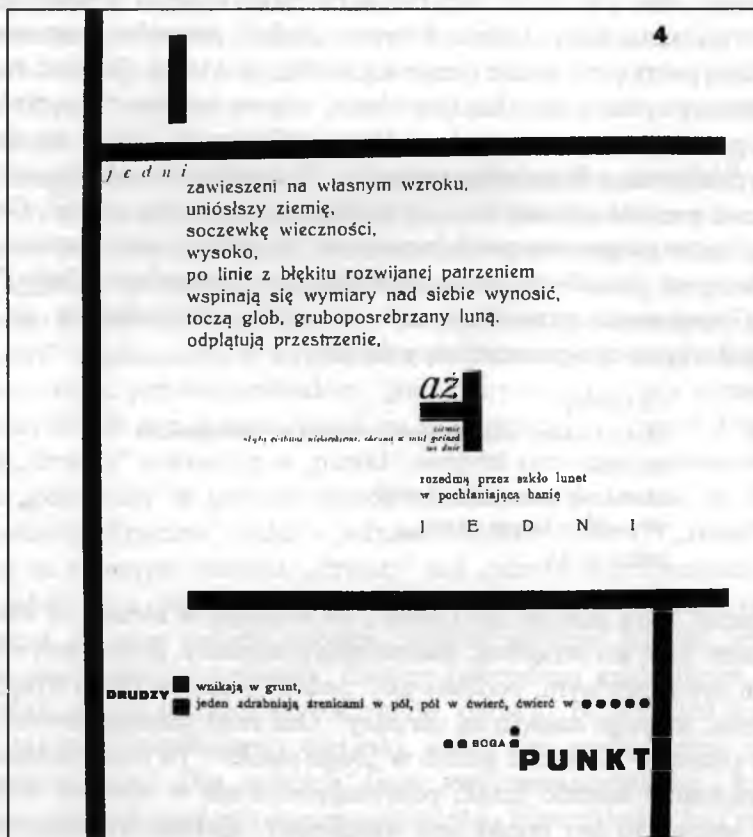
II

Okładka tomiku powstała na podstawie opracowanego przez malarza rodzaju nowego alfabetu, w estetyce neoplastycyzmu, dlatego też pojawiają się na niej kolory prymarne (ze skali barw chromatycznych):

²⁹ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 107.

³⁰ *List z 26 kwietnia 1930 r.*, s. 235.

żółty, czerwony i niebieski, skontrastowane z achromatyczną szarością i czernią. Formę wnętrza zbudowano za pomocą rozmaitego rozmiaru i kształtu czcionek, a także przez podziały płaszczyzny poszczególnych stron dzięki wprowadzeniu rytmu pionowo-poziomego różnej grubości czarnych linii. Jak stwierdziła Irena Urbaniak, „układy linii nigdy samodzielnie nie wyodrębniają grup tekstu, natomiast prawie zawsze (bo tylko w wierszu *Deszcz* linia w ogóle nie występuje) wspomagają inne służące temu celowi sposoby”³¹.



³¹ I. Urbaniak, op. cit., s. 3. Irena Urbaniak szczegółowo analizuje formalny wygląd poszczególnych utworów, nie uwzględniając, niestety, warstwy obecnych w nich sensów, wpisując się tym samym w krytykowaną przez siebie tradycję badania tomiku Przybosa: „Dopiero Władysław Strzemiński swymi dokonaniem i opartą na nich teorią druku funkcjonalnego usankcjonował prawo typografa do ingerencji w tekst. Był za to wielokrotnie krytykowany, zwłaszcza przez badaczy literatury oceniających pierwodruk *Sponad* [pisownia I.U.] z punktu widzenia jego wartości literackich (choć – przyznać trzeba – historycy sztuki patrzą na to wspólne dzieło Przybosa i Strzemińskiego równie jednostronnie, dostrzegając w nim z kolei tylko niezwykłą śmiałość rozwiązań plastycznych) (s. 2).

Sam układ wierszy usytuowanych jeden za drugim tworzy także swój własny rytm. W pierwszym z nich, zatytułowanym *I*, dwie poziome, czarne linie wyznaczają granice „jednych” i „drugich”. Mowa jest o dwóch rodzajach ludzi: tych, którzy „zawieszani na własnym wzroku wspinają się wymiary nad siebie wynosić”, unosząc ziemię wysoko, tocząc glob i odplątując przestrzeń, dopóki ziemia ta, otoczona ciałami niebieskimi, nie stanie się pochłaniającą wszystko banią. Dzieje się to wysoko, dlatego też część poświęcona tym „jednym” jest obszerniejsza i przygniata strefę przeznaczoną dla „drugich”, zepchniętych niżej, którym wystarczy mniej miejsca – mieszczą ich zaledwie 4 wersy. „Jedni” potrzebują ogromu przestrzeni, ale patrzą na świat przez soczewkę, w której skupiać może się tak naprawdę tylko mikroskopijny obraz, więc w rezultacie pomniejszają go, dlatego ukrywająca się pod wielkim „aż” ziemia, leżąca na dnie, została wydrukowana niewielką czcionką. W rezultacie rozdymania przez szkło lunet przemienia się ona „w pochłaniającą banię jedni”. Czcionka jest więc znów stopniowo powiększana aż do granicy wyznaczonej przez czarną linię, aż „jedni” nie staną się więksi niż poprzednio. „Jedni” dzięki swojemu spojrzeniu przenikają na zewnątrz, otwierają się na to, co ogromne. I z tym, co ogromne, się łączą:

aż ziemię
otyłą ciałami niebieskimi, obraną w muł gwiazd
na dnie
rozedmą przez szkło lunet
w pochłaniającą banię
jedni (s. 4).

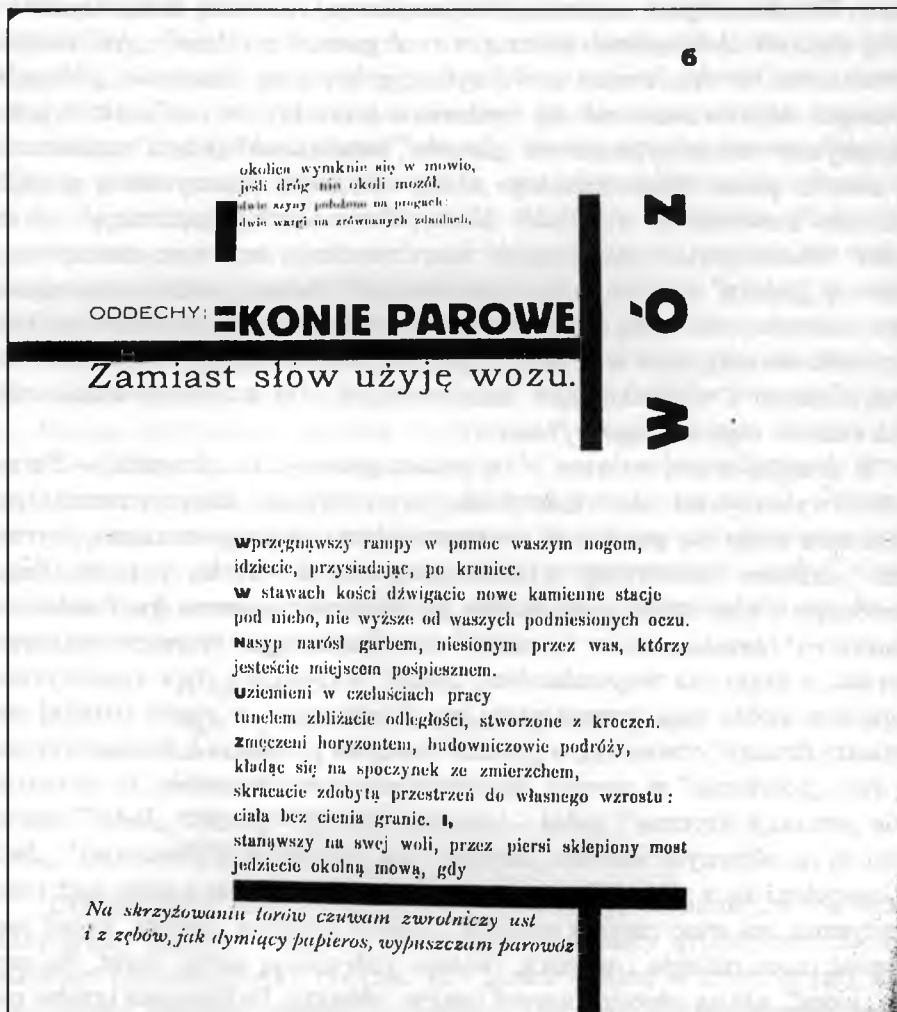
„Drudzy” żyją inaczej niż „jedni”, bo wnikają w ziemię, a ich wzrok skierowany jest ku wnętrzu. Materialny, mięsisty grunt jest dla nich punktem orientacyjnym, podczas gdy „jedni” widzą w ziemi krągły glob, a nie grunt, którego częścią są „drudzy”. Oni rozdrabniają nawet „jeden” w pół, a potem w ćwierć, a potem w „boga punkt”. To rozdrabnianie graficznie zapisane zostało dzięki pojawiającemu się w wierszu wielokropkowi. A jednak to ten punkt jest ważniejszy, dlatego wydrukowany został największą, wytłuszczoną czcionką. To ten punkt zawiera w sobie to, co najistotniejsze:

drudzy wnikają w grunt
jeden zdrabniają żrenicami w pół, pół w ćwierć, ćwierć w boga punkt (s. 4).

Strzemiński wydzielił dla „jednych” i dla „drugich” dwie strefy. W części przeznaczonej dla „jednych” pojawia się dodatkowy akcent, dwie skrzyżowane, krótkie czarne linie, tworzące przewróconą na prawo

literę „T”, oddzielającą ciężkie „aż” od napisanej maleńką czcionką „ziemi otylej ciałami niebieskimi, obraną w muł gwiazd na dnie”. „Aż” zostało wyróżnione, bo wprowadza nową sytuację liryczną: działanie „jednych” do czegoś doprowadza, coś się wydarza i kumuluje w „aż”, jak w pojawiającej się wcześniej soczewce. „Ziemia” zepchnięta i „otyła” umieszczona została przez Strzemińskiego niżej, tak jakby rzeczywiście znajdowała się niewidoczna na dnie. Następnie czcionka „pęcznieje” aż do „jedni”. Słowo „jedni” otwierające wiersz zmienia tu swoje znaczenie – staje się „jednią” – w semantycznie zmodyfikowanej postaci rozpoczyna więc i zamyka pierwszą część utworu. Zostało przecież usytuowane nieprzypadkowo najpierw w prawym górnym rogu tej strefy, a potem w lewym, dolnym i wydrukowane inną czcionką, dla zaakcentowania różnych sensów tego samego wyrazu.

W drugiej części wiersza – tej przeznaczonej dla „drugich” – Strzemiński wykorzystał znak interpunkcyjny – kropkę, która znacznie powiększona staje się punktem, a utworzony z niej ciąg czarnych, wyraźnych punktów (pierwotny wielokropek) stopniowo, bo poprzez Boga (okolonego z obu stron parą takich punkcików), zmierza ku finalnemu „Punktowi” (zapisanemu w formie słowa). Podczas gdy w pierwszej części wiersza, o czym już wspominałam, „jedni” wypełniają dwa symetryczne względem siebie rogi przynależnej im płaszczyzny, w części drugiej natomiast „drudzy” otwierają, a „punkt” zamyka przestrzeń kompozycyjną. Te dwa „położenia” w pewien sposób odnoszą się do siebie, bo obrazują dwie „sytuacje liryczne”: jedni – jedni(a), drudzy – punkt. „Jedni” zawieszani są na własnym wzroku, „drudzy” zaś „zdrabniają żrenicami”. „Jedni” zespoleni są z „jednią”, tak że nawet postać literalna słów jest tutaj identyczna, są więc częścią ogromu, pewnej wielkiej jakości, która jest również nieco odległa i wysoka, dlatego potrzebują szkła lunet. Są częścią „jedni”, ale są również czymś innym, różnym, bo przecież trzeba pamiętać także o rozróżnieniu czcionki, innej dla „pochylonych jednych” i dla „prostej jedni”. Dla „jednych” świat jest częścią większej i wspanialszej, ale i niedostępnej całości wszechświata. Wszechświat ten jest przestrzenią przemierzaną przez ludzki wzrok wspomagany nieco naukową aparaturą, dzięki czemu „jedni” mogą wierzyć w to, że posiadli przestrzeń. „Drudzy” złączeni są z „punktem”, z czymś najmniejszym, co tylko istnieje (także w matematyce), ale nie można zapominać o tym, że punkt ten jest punktem boskim. Z perspektywy Boga to krągła ziemia jest punktem. To, co wydawało się ogromne, staje się w jednym „punkcie” tym, co najmniejsze, bo już niepodzielne.



Interesującą „gramatykę” graficzną otrzymał również trzeci z cyklu – wiersz *Wóz*. Pierwsza część utworu jest dopiero wprowadzeniem do tego, co zdarzy się później:

okolica wymknie się w mowie,
jeśli dróg nie okoli mozół.
dwie szyny położone na progach:
dwie wargi na zrównanych zdaniach (s. 6)

Coś się stanie: „okolica wymknie się w mowie”, jakieś miejsce nie znajdzie się, nie będzie mogło zostać ujęte opowieścią, która jest właśnie

stwarzana, jeśli „dróg nie okoli mozoł”, jeśli nie podjęty zostanie wysiłek, jeśli nie zostaną wytyczone drogi prowadzące do niej³². Trzeba coś zrobić, ułożyć równanie: „dwie szyny położone na progach: dwie wargi na zrównanych zdaniach”. Na progach położone zostać muszą szyny, dzięki czemu możliwe jest ciągnięcie wozu, tak też i wargi kładzione są na wyrównanych zdaniach, jak na równoległych liniach. Proces mówienia, wytworzenia słów, porównany zostaje do układania szyn na progach, dlatego pojawia się drugie równanie:

oddechy: konie parowe
Zamiast słów użyję wozu (s. 6).

Żeby równanie to mogło zostać właściwie rozwiązane, należy odpowiednio wymienić składniki: słowa – wóz. Wóz będzie ciągnięty na koniach parowych po szynach, tak jak słowa powstają z wydobywającego się z ust oddechu. „Konie parowe” zostały przez Strzeмиńskiego powiększone i wytluszczone, tak jakby następowało tutaj rzeczywiste wydmuchiwanie, jednocześnie zaś wstawione zaraz za dwukropkiem dwie poziome kreski składające się na znak równania „=” pozwoliły na graficzne zrównanie oddechów i koni parowych. Ta część wiersza jest zdecydowanie najwyraźniejsza, gdyż to przejście przez to równanie decyduje o zrozumieniu dalszej części utworu.

Pierwsza część dotyczy wstępnego określenia ram sytuacji lirycznej, o której będzie mowa później. W drugiej części pojawiają się bowiem „oni” niosący garbaty nasyp. „Oni” wprzegają rampy do pomocy swoim nogom i idą, dźwigając w swoich stawach „nowe kamienne stacje pod niebo”, ale niebo to usytuowane jest niżej niż sięga ich spojrzenie, ono kończy się na wysokości ich wzroku. „Oni” przemieszczają się, są „miejscem pośpiesznem”, są „uziemieni w czeluściach pracy”, a ich praca polega na budowaniu tunelu, czegoś ciemnego i ciasnego, co połączy odległości stworzone przez nich samych z ich własnych kroków. „Oni” – ci „budowniczo wie podróży” zmęczeni są horyzontem, samym faktem istnienia tej odległej linii, na której zatrzymuje się wzrok:

uziemieni w czeluściach pracy
tunelem zbliżacie odległości, stworzone z kroczeń.
zmęczeni horyzontem, budowniczo wie podróży,
kładąc się na spoczynek ze zmierzchem,
skracacie zdobytą przestrzeń do własnego wzrostu:
ciała bez cienia granic (s. 6).

³² W wierszu *Porwany przez przenośnię* pojawia się podobne wyrażenie: „okolona głowa”, co – jak tłumaczy Edward Balcerzan – oznaczać może „otaczać, obramowywać; głowa może być okolona chustką czy kaskiem ochronnym, może być także okolona, czyli otoczona, wirem maszyny, a w końcu – w świetle baśni – otoczona *migającymi ostrzami* – por. E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, op. cit., s. 60.

Ich sen paradoksalnie powoduje skrócenie zdobytej w ciągu dnia przestrzeni do wysokości ich wzrostu, rozmydlonego „ciała bez cienia granic”. I podczas gdy „oni” wciąż wracają do tego samego punktu, stając na swojej woli jak na wozie, by przejechać przez most sklepiony z własnej piersi, on – ten który jest inny, bo obserwuje z dystansu ich pracę i życie, czuwa na skrzyżowaniu torów. On jest zwrotniczym ust, więc może zmieniać tor jazdy wozu, kierując go w odpowiednią stronę, może wypuszczać spomiędzy zębów parowóz – lub jeśli odpowiednio podłożymy składniki według podanych wcześniej wytycznych – wydychane słowa, słowa uformowane z oddechów:

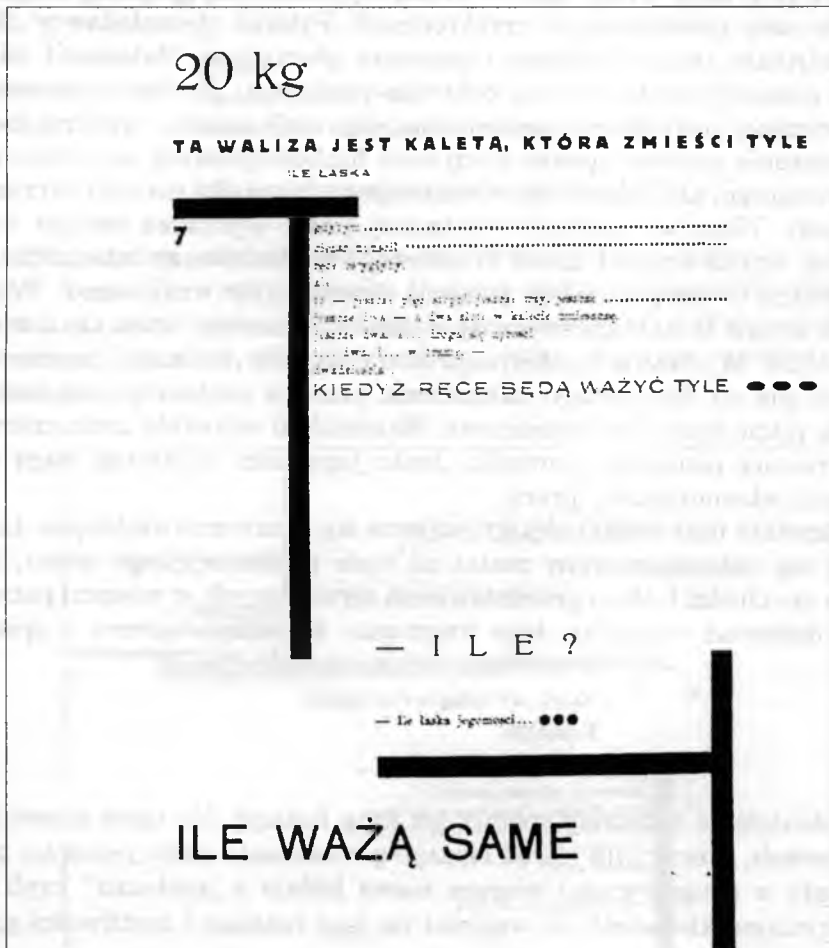
Na skrzyżowaniu torów czuвам zwrotniczy ust
i z zębów, jak dymiący papieros, wypuszczam parowóz (s. 6).

Ta część utworu – dotycząca drugiej sytuacji lirycznej, w której ujawnia się „zwrotniczy ust” – została wyraźnie wydzielona przez wprowadzenie czarnej poziomej linii i zastosowanie kursywy. Początkowy fragment wiersza (pierwsze cztery wersy) jest wprowadzeniem, nieco odsuniętym od dwóch kolejnych części. Dwa pierwsze wersy są wydrukowane większą czcionką, dwa kolejne mniejszą, razem zaś stanowią cichszą, co nie oznacza, że mniej ważną zapowiedź przedstawionych później sytuacji. Istotnym węzłem kompozycyjnym jest wspomniane przeze mnie wcześniej równanie, pozwalające na podstawienie w miejsce wozu słów, a w miejsce oddechów – koni parowych, co umożliwi przejście do omówionych dalej sytuacji lirycznych i obrazowe porównanie żmudnego ciągnięcia wozu przez „nich” z tworzeniem poezji.

Na nieco innych zasadach oparty został układ graficzny *20 kg*. Już tytuł sugeruje pewien ciężar i to on stanie się źródłem pomysłu na wizualne rozwiązanie tego utworu. Strzeмиński rozegrał go, bawiąc się ciężkością znaczeń poszczególnych wersów, różnicując wielkość i grubość czcionek w zależności od ich właściwej bądź potencjalnej wagi. Przedstawiona została tutaj jedna sytuacja liryczna, którą wypełnia opowieścią ktoś niosący dla upragnionej zapłaty „pańską” walizkę. Jego ręce rozgrzane są od ciężaru niesionego po stopniach gdzieś w górę. Kiedy wreszcie doniesie walizkę, dostanie pieniądze, jednakże otrzymana zapłata nie będzie należycie wysoka i adekwatna do wagi doniesionego ciężaru.

Pierwsze dwa wersy zostały wydzielone od opisu sytuacji lirycznej, który zajmuje środkową część przestrzeni wiersza, i zróżnicowane w zależności od swojej wagi. Pierwszy wers („ta waliza jest kaletą, która zmieści tyle”) został wydrukowany większą i wytłuszczoną czcionką, natomiast drugi („ile łaska”) znacznie niższą i drobniejszą, dla zaakcento-

wania istotnej różnicy pomiędzy niewielką i otrzymaną „z łaski” zapłatą a właściwym ciężarem niesionej walizki i niespełnionym oczekiwaniem na wypełnienie pustej kalety:



gdybym
 ciężar opuścił
 ręce ostygłyby,
 ale
 to - jeszcze pięć, jeszcze trzy, jeszcze
 jeszcze dwa - a dwa złote w kalecie umieszczę,
 jeszcze dwa, a droga się uprości
 i ... dwa, i ... w bramę, -
 dwadzieścia!!
 KIEDYZ RĘCE BĘDĄ WAŻYĆ TYLE --- (s. 7).

Oczekiwanie to zostało wyróżnione graficznie przez wprowadzenie długiego wielokropka. Trzy ostatnie wersy środkowej części utworu zostały dodatkowo wydzielone. Pierwszy z nich – westchnienie niosącego „kiedyż ręce będą ważyć tyle” – został wydrukowany większą czcionką i zakończony powiększonym trzykropkiem. Pytanie zleceniodawcy „ile?” jest jednakże jeszcze większe i znacznie głośniejsze. Natomiast odpowiedź niosącego ciężar została pokornie wyciszona: „ile łaska jegomości” i zakończona podwójnym, zróżnicowanym wielkościami trzykropkiem. Zmniejszenie czcionki spełnia tutaj dwie funkcje: pozwala usłyszeć cichy głos niosącego, ale jednocześnie wskazuje na niewielki rozmiar otrzymanej łaski. Właściwą wartość wykonanej pracy wyznacza ostatni wers wiersza, wydzielony od części środkowej i wydrukowany zdecydowanie największą (w obrębie całego utworu) czcionką: „Ile ważą same”. W ten sposób zdanie to nabiera znacznej ciężkości, a zarazem staje się również głośniejsze. Wyciszona i pokorna prośba o zapłatę „ile łaska” (usytuowana jest ona na dole strony) zakończona przecież wielokropkiem została jednak mimo wszystko dokończona. Strzebiński wyraźnie zaakcentował tutaj różnicę pomiędzy niewielką „łaską jegomości” a istotną wagą wykonanej „własnoręcznie” pracy.

Zupełnie inny rodzaj ciężaru pojawia się w utworze *Jadłospis*. Lewy górny róg zakomponowany został na wzór restauracyjnego menu, jednakże nie chodzi tylko o przedstawienie serwowanych w wierszu potraw, ale o dosłowne związanie tego fragmentu z tytułem utworu – spisem jadła:

Kelnerzy tyli powtarzając:
Befszytk
Kotlet (s. 10).

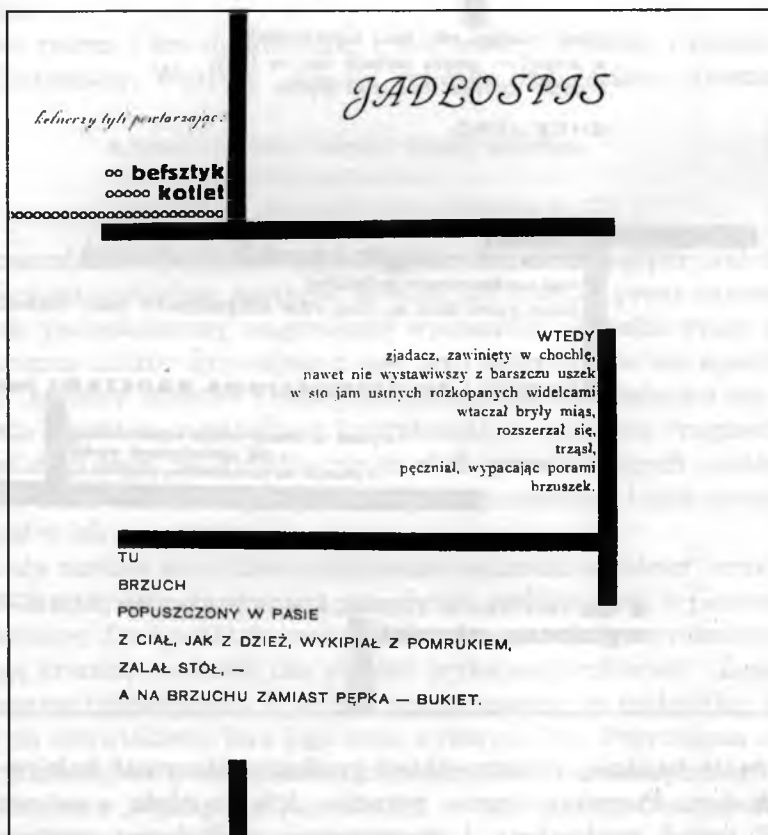
Oddzielenie tej strefy spełnia też inną funkcję. Na razie mowa jest o kelnerach, którzy tyją już od samego powtarzania nazw jedzenia, podczas gdy w drugiej części wiersza mowa będzie o „zjadaczu”, czyli ich potencjalnym kliencie³³. Ze względu na jego rozmiar i możliwości prze-

³³ Janusz Sławiński odnajduje w wierszu tym zjawisko określone przez Jerzego Pelca mianem „oscylacji semantycznej” metafory: „[...] słowa nie tylko następują po sobie, wypełniając schemat składniowy, ale – dodatkowo – uczestniczą w opozycjach, które mają charakter systemowy. *Uszka* zostają zaktualizowane w podwójnym sensie – jako *uszka zjadacza* i jako *uszka w barszczu*. Słowo *jama* zostaje najpierw znaczeniowo skonkretyzowane jako *jama ustna*, by zaraz ujawnić swój drugi sens (*rozkopana*), który z kolei podlega zaprzeczeniu przez aluzję do poprzednio wyłonionego (*rozkopana*), ale – *widelcami*. [...] Ta koegzystencja znaczeń jest zasadniczą właściwością metafory. Poprzez syntaktyczne następstwo słów konstytuuje się porządek *równoczesności*, przestrzeń współistniejących w jednym momencie sensów tego samego znaku słownego” – J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej. Prace wybrane*, t. 1, Kraków 1998, s. 96-97.

znaczono dla niego najwięcej wierszowej przestrzeni. „Zjadacz” pochłania bowiem ogromne ilości jedzenia, wpychając je sobie niezbyt delikatnie do „jam ustnych” – pęcznieje. Pęcznieje do momentu, o którym mowa jest w części ostatniej, oddzielonej od poprzedniej grubą, czarną linią:

tu
brzuch
popuszczony w pasie
w ciał, jak z dzieź, wykipiał z pomrukiem,
zalał stół, –
a na brzuchu zamiast pępka – bukiet (s. 10).

Moment ten jest z pewnością kulminacyjny: brzuch trzeba było „popuścić w pasie”, co spowodowało, że nagle wykipiał, zalewając stół, a na brzuchu zamiast pępka pojawił się bukiet, dlatego też pierwsze dwa wersy mieszczą w sobie tylko dwa wyrazy, które stopniowo „popuszczane” pęcznieją.



Charakter wiersza jest dość żartobliwy, dlatego nie wymagał on skomplikowanego układu graficznego i mocnego różnicowania słów w zależności od odcieni pojawiających się w nim sensów. Jednakże także tutaj w każdym z fragmentów zastosowany został inny krój czcionek, co pozwoliło na oddzielenie od siebie trzech zasadniczych części utworu i wydzielenie dla każdej z omawianych sytuacji innego miejsca. Interesujący jest przede wszystkim pomysł zakomponowania pierwszej części na wzór restauracyjnego menu.

11

MIMOCHODEM

któ go zdoła — *na przekór* — PRZEJŚĆ:

jedną (pobożną) ręką maca zdrowaśmaryjki,
w drugiej — czapką zaprasza mur na żebry,
z czapki wytrząsa same tylko pojełki:

CHCE JEŚĆ.

PIERWSZY — **ksiądz kanonik (ze służącą),**
potem zatroskany starszyszek /z bródką/,
potem panna Tekla *(BEZ CÓRKI)*, **PAN BRZUCHATY (BEZ OBRAZY...)**

OBEZLI GO DZIESIĘCIOMA GROSZAMI (razem).

a jemu: ze żrenicy księżyc wypadł srobrzem
z pod niedomkniętych powiek
i potoczył się nierozmienioną *szotówką...*

**a on (Z DRUGĄ ŻRENICĄ WYCIĘKŁO MU SŁOŃCE):
wykapany człowiek**

O wiele bardziej złożony układ graficzny otrzymał kolejny utwór *Mimochodem*. Pierwszy wers – pytanie: „kto go zdoła – *na przekór* – przejść” został wydzielony i wewnętrznie dodatkowo zróżnicowany.

Istotne jest tutaj wstawienie przeszkody wydrukowanej kursywą na przekór tym, którzy chcieliby przemknąć dalej mimochodem, bez wysiłku, niezauważeni, tak jak pojawiający się później bohaterowie próbujący „go” ominąć. Pierwsza część utworu poświęcona została właśnie jemu, stojącemu pod murem kościoła głodnemu żebrakowi, zbierającemu do pustej czapki pieniądze. Potrzeba każąca mu żebrać została graficznie wyodrębniona przez powiększenie czcionki i odsunięcie tego wersu nieco niżej: on „chce jeść”:

jedną (pobożną) ręką maca zdrowaśmarijki,
w drugiej – czapką zaprasza mur na żebrzy,
z czapki wytrząsa same tylko pojęki:
chce jeść (s. 11).

Dla przemykających dalej mimochodem postaci wydzielona została nowa przestrzeń. Każda z nich otrzymała własną, odrębną „szatę” graficzną, która spełnia tutaj funkcję indywidualnej twarzy czy choćby ubrania.

Jest zatem i ksiądz kanonik, i staruszek z bródką, i panna Tekla, i Pan Brzuchaty. Wszyscy „obeszli” żebraka dziesięcioma groszami (razem):

a jemu: ze źrenicy księżyc wypadł srebrem
z pod niedomkniętych powiek
i potoczył się nie rozmięcioną złotówką (s. 11).

Strzeмиński wydzielił w tej samej strefie, do której przynależą przemykające mimochodem postacie, miejsce dla żebraka przez zastosowanie znacznie pomniejszonej, sugerującej wyciszenie czcionki. Płacz żebraka i drogocenne skarby spływające z jego oczu otrzymały w ten sposób mały, własny intymny zakątek. Część poświęcona płaczowi żebraka nie została jednakże wyraźnie wydzielona i zamknięta w osobnym fragmencie dla podkreślenia tego, że wydarza się to obok przechodzących postaci, choć przecież udało im się obejść płaczącego mimochodem i zlekceważyć jego obecność w ich przestrzeni.

Kiedy zostaje sam (tamto zdarzenie oddziela od niego teraz czarna linia) z drugiej źrenicy wycieka mu słońce, podobnie jak z pierwszej wyciekł księżyc. Dwa ostatnie wersy kolejny raz zostały wyróżnione: „a on (z drugą źrenicą wyciekło mu słońce): wykapany człowiek”. Żebrak jest wykapanym człowiekiem, a jednak potraktowano go nieludzko; jest wykapanym człowiekiem, bo z jego oczu wykapały łzy. Pogrubiona czcionka posłużyła tutaj Strzeмиńskiemu do podkreślenia semantycznego zróżnicowania słowa „wykapany”, zwrócenia uwagi na jego dwoisty sens, podobnie jak w wierszu *I* w wyrazie „jedni”.

Strzemiński zakomponowując graficznie przestrzeń poetycką utworów Przybosa, pokazał, w jakich miejscach pojawiają się w niej kolejne sytuacje liryczne, jak rozdzielają się na kolejne warstwy znaczenia słów. Wiersz *Z błyskawic* podzielił na cztery części, wyznaczając dla każdej z nich osobną przestrzeń. W pierwszej pojawiają się „oni” w znaczeniu „my”, w drugiej tylko „on”, w trzeciej „to coś”, co zakłóciło spokój trwania „ich” i „jego” pamięci, w czwartej jest już tylko „ona”, której nie ma, ale po której zostało znaczące miejsce – ślad istnienia. Na początku pojawiają się „oni”, którzy szli wierną aleją natchnieni słowami, ale to ze słów właśnie wynurzyła się wzburzona rzeka:

20

Z B Ł Y S K A W I C

ze słów, któremi salamy, **natchnieni**, *wierną aleją*
wynurzała się *wzburzona rzeka*:
mrok gęstniał w dwa równoległe brzegi, **od kroków** *wieście.*

liczyłem **sekundy** *na drzewa, rozważane zawięją,*
i, w gniewie,
ramieniem, *odjętem od okrzyku, wstrzymałem*
most, który się przed wzgórczem ociągał i zwlekał.

w orlim
dziobie urwiśka
zawisła przestrzeń zdradzona przez burzę.

w glorii
pod uchyłoną gałęzią latarni,
SZEP CZĄC, WIODŁAŚ PALCAMI *srebrne linje oddalen,*
gdzie deszcz łamał ciemność w szlaby, zastygające w odlewie,
i gdzie bury upiór pociągu zabląkanego w sygnale
przywałony horyzontem dymił i błyskał z pod darni.

ze słów, którymi szliśmy, natchnieni, wierną aleją
wynurzała się wzburzona rzeka;
mrok gęstniał w dwa równoległe brzegi, od kroków niestałe (s. 20).

Z tego, co swojskie i wydawałoby się opanowane i znajome, wyłoniło się to, co niebezpieczne: zgęstniały mrok ogarniający ze wszech stron idących, zagarniający ich do wewnątrz chybotliwej przestrzeni. Mrok gęstniejąc, układał się w dwa brzegi, które już wydeptane stopami stały się niepewne, ruchome.

W drugiej części „on” jest już sam i „liczy sekundy na drzewa” poruszone zawieją, odmierzając w ten sposób czas. Widzi coś, co dzieje się poza jemu dostępną przestrzenią i przed czym nie może „jej” ustrzec, dlatego w gniewie próbuje ramieniem zasłaniającym usta od krzyku wstrzymać most, który nie chce spełniać swojej funkcji, bo ociąga się przed wzgórzem i zwleka, więc nie będzie można po nim przejść. Ta część utworu jest oczekiwaniem na to, co się pojawi za chwilę, ale co przecież już się zdarzyło. Dlatego też wydzielona zostanie za pomocą czarnej linii nowa przestrzeń – miejsce upamiętniające śmierć, wyraźnie oddzielone od fragmentu poświęconemu oczekiwaniu, bo śmierć wydarzyła się w ciszy, w której „on” był nieobecny:

w orlim
dziobie urwiska
zawisła przestrzeń zdradzona przez burzę (s. 20).

Burza zdradziła przestrzeń, wpychając ją w wygłodniały orli dziób urwiska i skazując na śmierć tych, którzy znajdowali się wewnątrz. Wewnątrz pozostała „ona” w promieniejącej glorii, leżąca pod gałęziami pośród ciemności jak pod uchyloną latarnią. „Jemu” zdawało się, że widzi jak „ona”, spadając w przepaść, rozrywała dłońmi w ciszy w deszczu mrok, nie krzycząc, ale szepcząc, tak jakby próbowała chwycić się czegoś, co pozwoliłoby jej zachować życie. Wtedy jednak to deszcz łamał ciemność w ciężkie sztaby, „zastygające w odlewie”. Upadła obok pociągu przywalonego horyzontem, którego bury upiór zabłąkał się tak jak ona pośród burzy, pobłyskując teraz spod darni:

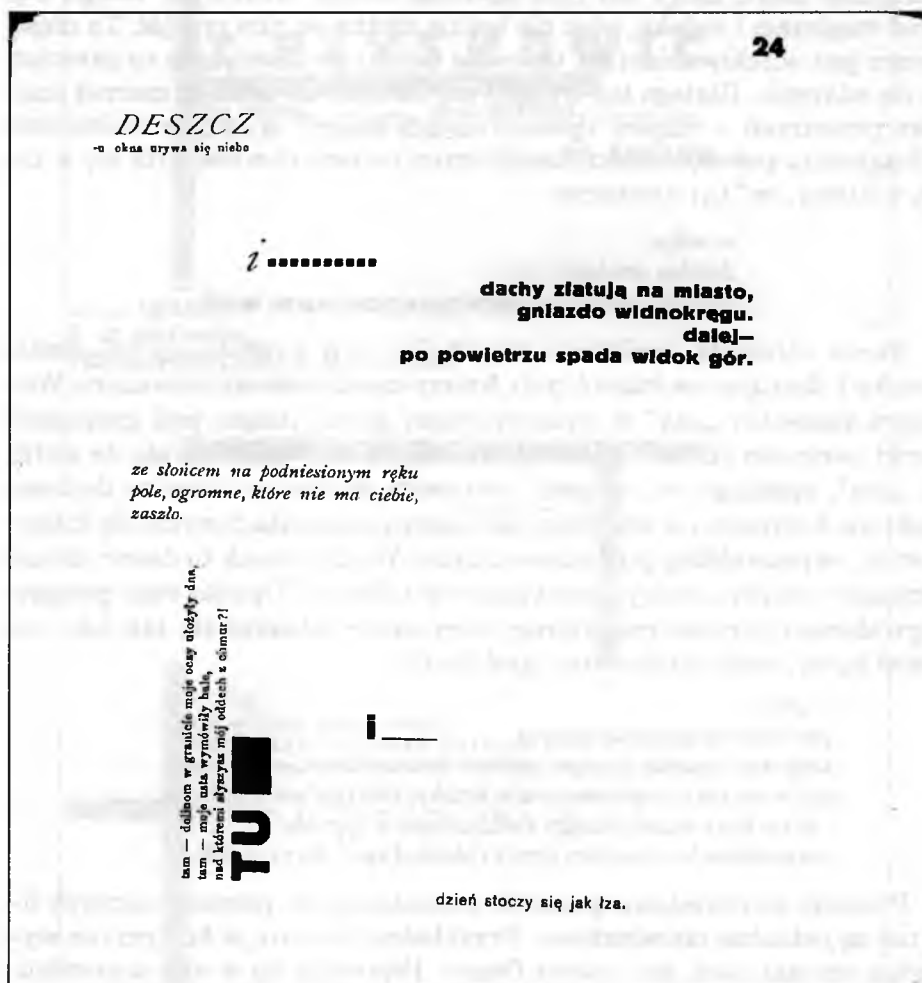
w glorii
pod uchyloną gałęzią latarni,
szepcząc, wiodłaś palcami srebrne linie oddaleń,
gdzie deszcz łamał ciemność w sztaby, zastygające w odlewie,
i gdzie bury upiór pociągu zabłąkanego w sygnale
przywalony horyzontem dymił i błyskał spod darni (s. 20).

Podziały wprowadzane przez Strzemińskiego za pomocą czarnych linii nie są jednakże obowiązkowe. Przykładem utworu, w którym nie występują one ani razu, jest wiersz *Deszcz*. Pojawiają się w nim oczywiście

przestrzennie określone miejsca dla poszczególnych zdań, jednakże wyróżnia je przede wszystkim zróżnicowanie czcionki i zmiana kierunku ułożenia jednego z nich na linii pionowej zamiast na poziomej. Pierwszy fragment: „u okna urywa się niebo”, ułożony zaraz pod tytułem wiersza, jest odsunięty od kolejnej części. Zapowiada on to, o czym będzie mowa za chwilę, kiedy miniemy już oczekujące „i” zakończone wielokropkiem, opóźniające przejście w głąb sytuacji lirycznej:

i

dachy zlatują na miasto,
gniazdo widnokregu.
dalej –
po powietrzu spada widok gór (s. 24).



Deszcz wywołują spadające urywki nieba, które przykrywają wszystko niczym dachy zlatujące na miasto. A miasto to jest „gniazdem widnokręgu”, czymś niewielkim i pierwotnym, usytuowanym gdzieś daleko na linii horyzontu. Po powietrzu spada przygniatający ogromem i ciężarem widok gór. Tutaj zmienia się też ciężkość czcionki, która staje się mniejsza i drobniejsza. W deszczu niknie teraz także widok dalekiego słońca, które jest tak małe, że mieści się „na podniesionym ręku”. Wraz z niewielkim słońcem zaszło też ogromne pole, w którym nie widać już „jej”. Podmiot liryczny występuje w wierszu zarówno jako obserwator tego, co zdarza się „tam”, jak i przeżywający „tu” bezpośrednio jej nieobecność:

tam – dolinom w granicie moje oczy ułożyły dna,
tam – moje usta wymówiły hale (s. 24)

Kolejne cztery wersy wydrukowane zostały zatem w pozycji pionowej. Są wyraźnie wydzielone od pozostałych części utworu, zmuszają do odwrócenia strony po to, żeby dalsza część wiersza mogła zostać przeczytana. „Tam” – gdzie to wszystko się zdarzyło, gdzie urwał się kawałek nieba, jego oczy ułożyły dolinom granitowe dna, „tam” jego usta stworzyły ze słów hale, nad którymi „ona” słyszy jego „oddech z chmur”. „Tam” zasklepił on z granitowego dna i z hali ze słów zamknięte dla niej miejsce. „Tam” zdarzyło się to, co najistotniejsze, podczas gdy „tu” – wyraźnie wyeksponowane znacznym powiększeniem czcionki i zaakcentowane czarnym prostokątem – zostanie zawieszona w przestrzeni.

I w końcu pojawi się oczekujące „i” przedłużone poziomą cienką linią, i dzień stoczy się jak łąza, i krople łez spadać będą jak odrywające się z nieba drobiny deszczu. Pomysł odwrócenia kierunku ułożenia czterech wybranych wersów nie jest przypadkowy i nie chodzi tu tylko o podkreślenie ich ważności. Fragment ten dotyczy usytuowania w przestrzeni istniejącego „tu” i „tam” miejsca, z którego spogląda podmiot mówiący, stąd pomysł wizualnego zróżnicowania kierunku patrzenia na niego i odczytywania zawartych wewnątrz słów. Punkt widzenia odbiorcy zmienia się wraz z przemieszczającym się „ja” podmiotu lirycznego.

Pomimo że poszczególne części tego wiersza rozrzucone są luźno na płaszczyźnie strony, nic nie zakłóca porządku lektury, ponieważ Strzeмиński zachowuje zawsze zachodnioeuropejski sposób czytania od lewej ku prawej stronie. Nawet więc jeśli któreś ze słów czy nawet całe fragmenty wyróżniają się bardzo mocno pośród pozostałych, stanowiąc dominujący akcent wizualny kompozycji – nie oznacza to, że należy skupić się tylko na nich. Ich istnienie w utworze jest nieodzowne, ale nie dlatego że są najważniejsze. Akcent ten za każdym razem każe zwrócić uwagę odbiorcy na znaczenie zróżnicowania graficznego czcionek. Powiększenie czcionki nie oznacza nigdy, że to właśnie wyróżniony frag-

ment jest kluczowy dla zrozumienia całości, czasem dzieje się wręcz przeciwnie, to „najcichsze” słowa stają się najistotniejsze, a te „najmocniejsze” zapowiadają tylko ich pojawienie się tuż za moment. W wierszu *Deszcz* to największe i najwyraźniejsze słowo „tu” każe zwrócić uwagę na umiejscowione właśnie „tam” cztery wersy, w których podmiot liryczny zwróci się w końcu do nieobecnej „niej”:

Nad którymi słyszysz mój oddech z chmur?! (s. 24)

Natomiast dwukrotnie wyróżniony spójnik „i” zakończony najpierw wielokropkiem, a później cienką linią powoduje nieznaczące przedłużenie chwili oczekiwania na to, co pojawi się już za chwilę:

i _____
dzień stoczy się jak łąza (s. 24).

To, co najcenniejsze w pracy Strzemińskiego, to jednak zwrócenie uwagi odbiorcy na każde słowo, bo w tak skonstruowanych kompozycjach graficznych istotny staje się każdy wyraz, a nawet przestrzeń międzywyrazowa, w której pojawia się nie tylko cisza. Strzemiński wierny pozostałby zatem zasadzie sformułowanej przez Przybosa w szkicu *Idea rygoru*:

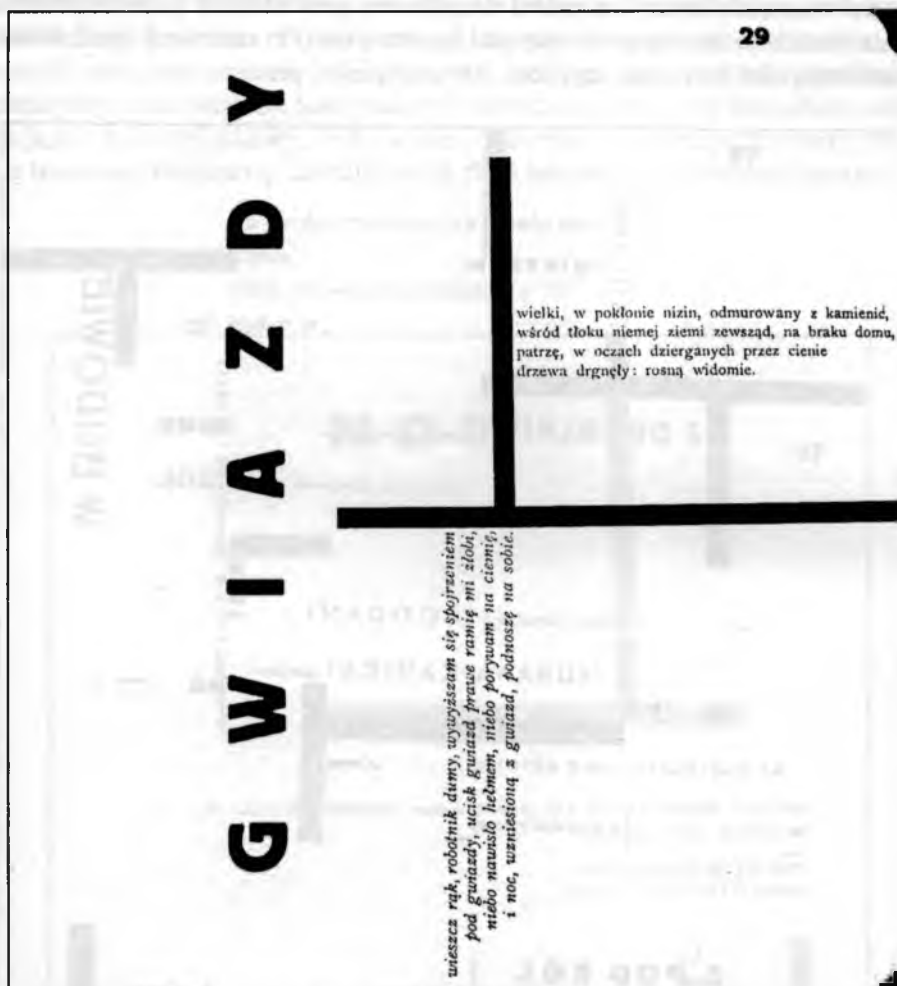
Każde zdanie poetyckie winno być niezwykle; każde skojarzenie wyobrażeń musi być wynalazkiem³⁴.

Podobne jak w analizowanym ostatnio utworze rozdzielenie przestrzeni na „tu” przeznaczone dla przeżywającego podmiotu lirycznego i „tam” obserwatora pojawia się także w ostatnim w tomiku wierszu *Gwiazdy*. Strzemiński wprowadził podział przez zastosowanie znanej już ze wcześniejszych układów poziomej i pionowej czarnej linii, a także przez odwrócenie kierunku ułożenia drugiej zwrotki z poziomego na pionowy, tak jak we wcześniej omawianym *Deszczu*. Dodatkowo zróżnicowana została czcionka – najpierw prosta, a potem pochylona. Wiersz uzyskał w ten sposób kompozycję dwudzielną. W pierwszej części pojawia się „on” – ten, który patrzy, „wielki, w pokłonie nizin”, „wśród tłoku niemej ziemi”. Z drugiej wylania się „wieszcz rąk”, wywyższający się „spojrzeniem pod gwiazdy”. Pierwszy z nich – „odmurowany z kamienic” – związany jest z ziemią, kłaniają się mu niziny, a w jego oczach drgają drzewa:

Wielki, w pokłonie nizin, odmurowany z kamienic,
Wśród tłoku niemej ziemi zewsząd, na braku domu,
Patrzę, w oczach dzierganych przez cienie
Drzewa drgnęły: rosną widomie (s. 29).

³⁴ J. Przyboś, *Idea rygoru*, w: *Zapiski bez daty*, op. cit., s. 12.

Drugiego – „robotnika dumy” – ramię żłobi „ucisk gwiazd”. Ten „wieszcz rąk” podrywa niebo na ciemną i podnosi na siebie noc, wzniesioną z gwiazd:



wieszcz rąk, robotnik dumy, wywyższam się spojrzeniem
pod gwiazdy, ucisk gwiazd prawe ramię mi żłobi,
niebo nawisło hełmem, niebo porywam na ciemną,
i noc, wzniesioną z gwiazd, podnoszę na siebie.

Także w tym utworze zmiana kierunku ułożenia czcionki z poziomego na pionowy związana jest z przemieszczającym się punktem widzenia „ja” podmiotu lirycznego, co dodatkowo zmusza także czytelnika do odwrócenia strony o 90° w prawo i dostrojenia własnego porządku lektury.

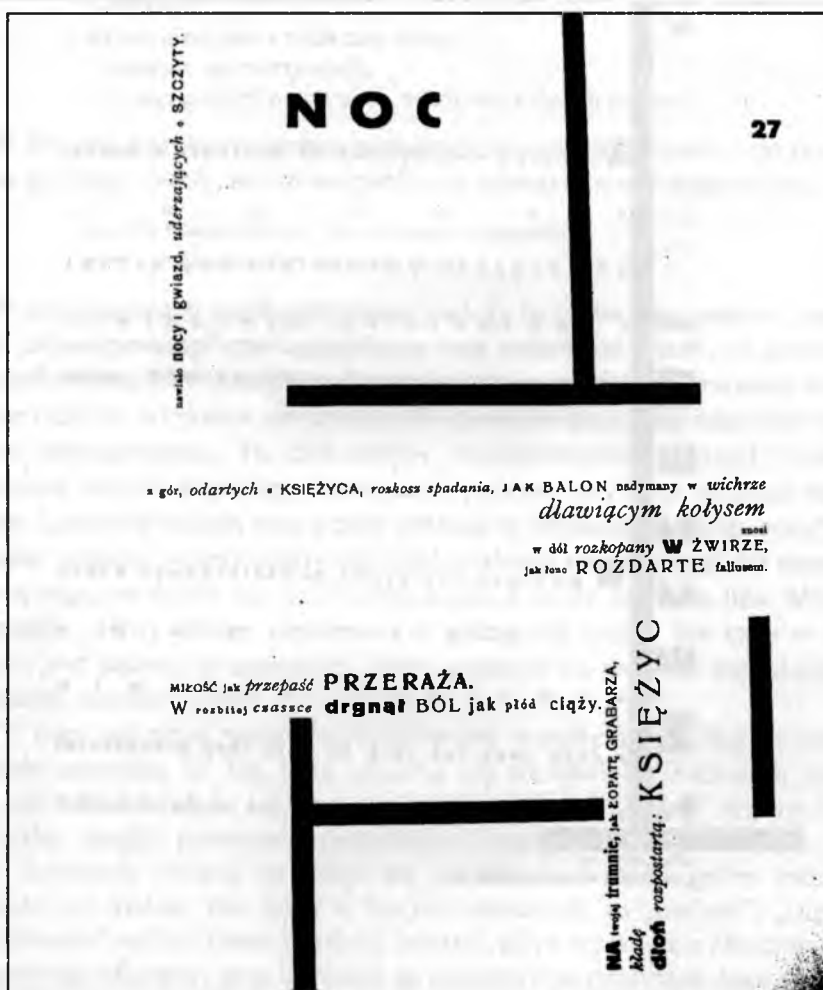
Istotne jest także to, że podczas czytania pierwszego fragmentu, drugi pozostaje niemal nieczytelny, tak samo jak i pierwszego nie sposób przeczytać po odwróceniu strony i przejściu do lektury ostatnich czterech wersów wiersza. Efekt ten został dodatkowo podkreślony przez wprowadzenie dwóch przecinających się pod kątem prostym czarnych linii, które wyznaczają oba kierunki czytania – w poziomie i pionie.



Nieco inną funkcję spełnia odwrócenie kierunku odczytywania słów w wierszu *W budowie*. Tutaj struktura graficzna utworu została całkowicie podporządkowana tytułowi. Dlatego że wszystko znajduje się dopiero

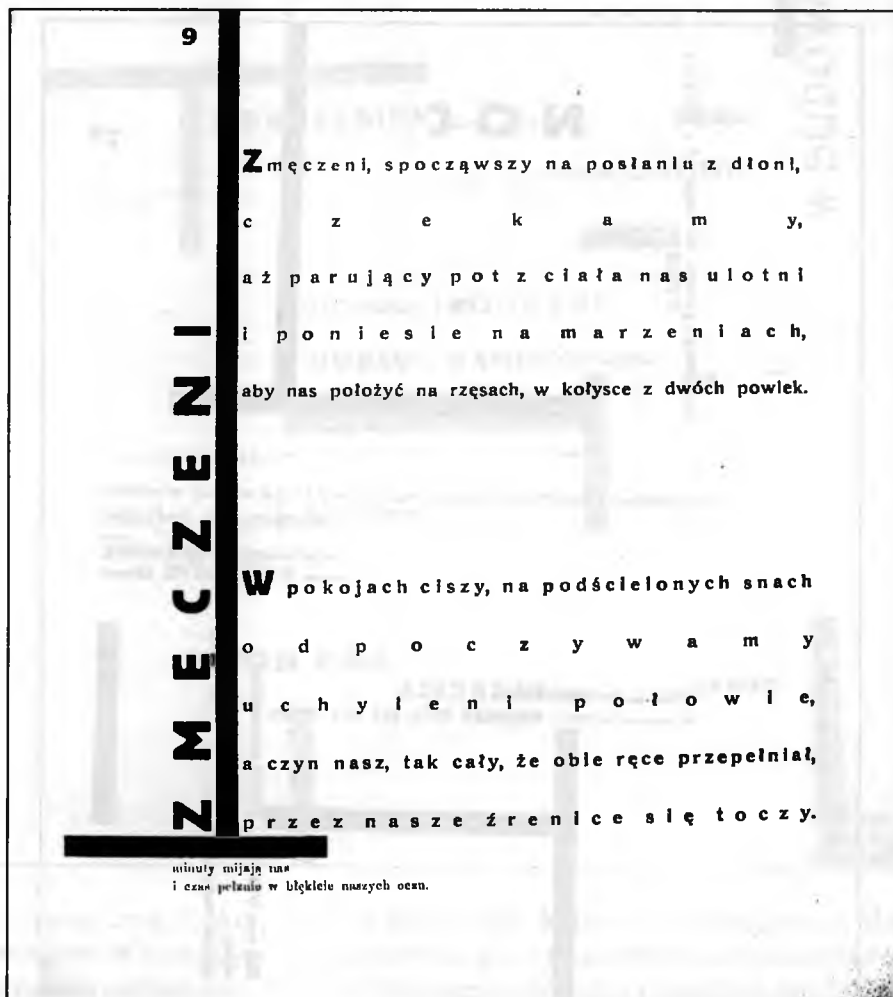
w fazie budowy – składania z rozmaitych elementów poetyckiej całości – poszczególne słowa zostały wyraźnie porzrzucone w przestrzeni i wydrukowane mocno zróżnicowaną czcionką, a niektóre odwrócone właśnie o 90° w prawo. Ostatnim z wierszy, w którym Strzemiński zastosował ten zabieg, jest *Noc*. Tutaj zarówno pierwszy wers, jak i ostatnie trzy zostały umieszczone na linii pionowej, podczas gdy wewnątrz zamknięte pomiędzy nimi ułożone jest poziomo. Ostatni, odwrócony fragment utworu jest o tyle wyjątkowy, że to w nim ujawnia się podmiot liryczny, który na trumnie ukochanej kładzie swoją dłoń rozpostartą niczym księżyc:

na twojej trumnie, jak łopatę grabarza,
 kładę
 dłoń rozpostartą: księżyc (s. 27).



Pierwszy wers – „pośród gwieździstej, nocnej zawiei” – otwiera nową sytuację liryczną, bo nawiewające gwiazdy i noc uderzają o szczyty gór, spadając do wnętrza wiersza, dlatego ułożone zostały pionowo, podczas gdy zakończenie domyka ją, bo pojawiła się w nocy śmierć „w rozkoszy spadania” do rozkopanego w żwirze dołu. W ten sposób spadanie wizualnie zapowiedziane pierwszym wersem, bo gwiazdy i noc uderzały już o szczyty, spełniło się w ciemności przerażającej przepaści gór „odartych z księżycza” i w śmierci:

[...] rozkosz spadania, jak balon nadymany w wicherze
 dławiącym kołysem
 znosi
 w dół rozkopany w żwirze (s. 27).



Równie ciekawie przedstawia się wobec i wśród wierszy układanych przez Strzemińskiego utwór *Zmęczeniu*, nad którym pracowała Katarzyna Kobro. Stworzony przez rzeźbiarkę układ graficzny jest zdecydowanie oszczędniejszy niż wcześniej omawiane graficzne sposoby wizualnego formowania wierszy stosowane przez Strzemińskiego. Kobro rozdzieliła, podobnie jak to robił Strzemiński, dwie fazy opisywanej sytuacji lirycznej, nieznacznie odsuwając je od siebie w granicach jednej, wspólnej im przestrzeni, jednakże podział ten jest znacznie subtelniejszy niż w omawianych wcześniej utworach, co nie znaczy, że gorszy. Pierwsza część wiersza jest zapowiedzią, oczekiwaniem na sen po dniu wypełnionym potem i pracą, czekaniem na senne marzenia, które sprawią, że zaśniemy wypełnieni spokojem:

Czekamy,
aż parujący pot z ciała nas ulotni
i poniesie na marzeniach,
aby nas położyć na rzęsach, w kołysce z dwóch powiek (s. 9).

W drugiej zwrotce w końcu zapadamy w upragniony sen, ale nie wypełnia go błogi spokój, ale to wszystko, co zdarzyło się w ciągu dnia:

a czyn nasz, tak cały, że obie ręce przepelniał,
przez nasze źrenice się toczy (s. 9).

W obu częściach zaakcentowane zostały te same dwa wersy: „czekamy” i „odpoczywamy” rozciągnięte na całą szerokość strofy, co pozwoliło na przedstawienie właściwego dla obu tych czynności ich trwania w czasie, ale i na ich wizualne zespolenie, bo przecież zmęczeniu czekamy właśnie na odpoczywanie. Te dwa stadia przedstawianej sytuacji lirycznej zamknięte zostały w jednej przestrzeni, podczas gdy dwa ostatnie wersy utworu („minuty mijają nas i czas pełźnie w błękicie naszych oczu”) zepchnięte zostały w lewy dolny róg, pod poziomą czarną linię, bo przecież dotyczą tego, co dzieje się może poza nami, a może pomimo nas. Minuty nas mijają, kiedy śnimy zanurzeni w „pokojach ciszy”, ale czas w nich pełźnie, jest obecny w opowieści, która pojawia się we śnie zapadającym w „błękanie naszych oczu”.

Te dwa ostatnie wersy wydrukowane zostały niewielką czcionką, znacznie mniejszą od tej, jaka pojawia się wcześniej. Ciekawym pomysłem jest także właśnie ich pomniejszenie i schowanie pod czarną linię, tak jakby mogły pozostać rzeczywiście przypadkowo przeoczone, jak gdyby dotyczyły czegoś, co dzieje się „pomimo”, a może „gdzie indziej”, jednakże, co ważne, tak jak i w innych utworach, ta „małość”, „inność” i „wyciszenie” są być może bardziej istotne, gdyż wymagają skupienia na sobie uwagi odbiorcy, tym bardziej że kompozycja graficzna tego wiersza

jest tak oszczędna. Jak wielokrotnie powtarzał Przyboś, słowa są nie środkiem poezji, ale jej celem, dlatego też układy graficzne zarówno Strzemińskiego, jak i Kobro ukazują przede wszystkim ich wieloraką obecność w każdym utworze.

Na koniec muszę dodać, że pamięć o Strzemińskim i jego twórczości związana była dla Przybosia nierozzerwalnie ze wspomnieniami o tragicznie zmarłej w Tatrach narzeczonej – Marzenie Skotnicównie. *Sponad* powstało w tym samym czasie, w którym miało miejsce to zdarzenie (październik 1929 roku). Kilka z wierszy odnosi się bezpośrednio do niego, tak jak choćby omawiane przeze mnie utwory *Deszcz*, *Noc*, *Z błyskawic*, a także wiele innych, które nie zostały przeze mnie zanalizowane. Postanowiłam celowo nie włączać do moich analiz tego autobiograficznego wątku z życia poety, bo wydawał się aż nazbyt oczywisty. Przyboś sam połączył jednakże ze sobą wspomnienia związane z obiema tymi postaciami w szkicu *Strzemiński przed śmiercią* ze zbioru *Linia i gwar*, który tylko w swej pierwszej części poświęcony jest malarzowi, choć lepiej byłoby powiedzieć, że wspomnienia o nich obojgu niepostrzeżenie łączą się w jedną opowieść. W zakończeniu szkicu Przyboś sam interpretuje jeden z fragmentów wiersza *Zyje, wołać!* ze zbiorku *Sponad*, przywołując tym samym pamięć o zmarłej w górach narzeczonej:

*Świat się rozluźnia, grunt cofa się
Ku dolinom...*

Och, z jakiego bólu i rozpaczliwej tęsknoty i z ciemnego, potem dopiero wytłumaczonego lęku rodziły się te niejasne i ciężkie od podwójnego znaczenia słowa – wówczas w Cieszynie w trzydziestym? czy dwudziestym dziewiątym roku. [...] Do słów w wierszach, w przeddzień zanotowanych, dołączyłem echo tego wołania, które posłyszałem w zamroczeniu: *Zyje – wołać!* Tak – przeciw jej śmierci! – nazwałem blade świadectwo tych dni³⁵.

III

Tomik *Sponad* w opracowaniu Strzemińskiego nie stanowi wdzięcznego materiału interpretacyjnego ze względu na obecne w nim sprzężenie dwóch niezwykle silnych artystycznych osobowości, dwóch rodzajów wrażliwości: poetyckiej i plastycznej. Analiza utworów poetyckich w kształcie nadanym im przez artystę plastyka musi być badaniem skażonym jego spojrzeniem, musi zawierać w sobie interpretacyjną podwójność. To skażenie *Sponad* Strzemińskim wcale nie zubożyło znaczeń wyłaniających się z poszczególnych wierszy, jak widział to cytowany wcześniej Jerzy Kwiatkowski, wręcz przeciwnie dodatkowo wewnętrznie je wzbogaciło, tak jak każda interpretacja, która wydobywa z dzieła

³⁵ J. Przyboś, *Linia i gwar*, op. cit., s. 334-336.

sztuki nowe sensy. Z pewnością jednak tomik ten nie będzie taki sam, kiedy pozbawimy go układów graficznych Strzemińskiego.

Ze względu na moje zainteresowania istotne było dla mnie właśnie to „skażenie”, piętno pozostawione w każdym z utworów przez nadanie mu określonej wizualnie formy. Zaprezentowane tutaj czytanie Przybosia odbywało się poprzez lekturę Strzemińskiego i polegało raczej na oglądaniu słów, które za każdym razem wylaniały się inaczej. *Sponad* Przybosia i Strzemińskiego w swoim pierwotnym kształcie (przecież później wiersze z tego zbioru drukowane były jeszcze wielokrotnie w tradycyjny sposób) jest właśnie dlatego dziełem sztuki, że w niepowtarzalny sposób łączy w jedno plastykę i poezję, czytanie i patrzenie, wymagając tym samym od odbiorcy zwielokrotnienia uwagi, uaktywnienia zarówno intelektualnej, jak i imaginacyjnej wrażliwości. Z oskarżeniem, że zbiór poezji *Sponad* jest „skażony” wizualnością właściwą wyobraźni Strzemińskiego, nie ma sensu polemizować, gdyż tak właśnie jest. Właściwsze jest pytanie o znaczenie tego spojrzenia i jego swoistość³⁶.

Interpretacja graficzna nie musi oznaczać ujednoznacznienia wiersza, co zarzucał Strzemińskiemu Kwiatkowski, ale może poszerzać pole interpretacyjne, wymuszając skupienie się na każdym wyrazie, nie pozwalając na sprytnie przemykanie mimochodem przez niewygodne zdania. Peiper natomiast, o czym napisze w jednym z listów do Przybosia Strzemiński, zarzucał mu stosowanie słownych szablonów:

To, co on o mnie napisał [Peiper – A.J.], że szablony słowne, to nie jest zupełnie tak, gdyż chodziło przede wszystkim o układ przechodzenia zamiast układu rozkwitania (przechodzenie bardziej uważałem, że odpowiada czasowej naturze poezji niż pozaczasowy charakter układu rozkwitania)³⁷.

To, o czym wspomina Strzemiński w liście do Przybosia (odpierając niejako atak Peipera), czyli o zastosowanym układzie przechodzenia, wyjątkowo trafnie określa sposób graficznego formowania przez niego materii poetyckiej, ale równie dobrze charakteryzuje struktury wierszy poety, w których istotne jest umiejscowienie w czasie pojawianie się po so-

³⁶ Warto w tym miejscu wspomnieć o istotnej roli tekstu w sztuce awangardowej. „Od ekspresjonizmu i futuryzmu poczynając, artyści awangardowi kładli nacisk na teksty, które miały określać ich miejsce, ich postawę i pozycję w kulturze, a więc na pojęciową stronę uprawianej przez nich twórczości. [...] Obecność tekstu jako jednego z ważniejszych składników w każdym nurcie awangardowym (czego kulminację stanowić będzie bez wątpienia nurt konceptualny) sprowokowało jednego z badaczy modernizmu, Stevena Fostera, do postawienia tezy o tekście jako *pre-rekwizycie* samego pojęcia awangardy, takiej jaką poznawaliśmy w 20. wieku. Można też, jak sądzę, wykazać, że im dalej szła owa *kultura tekstu*, tym bliższa była współpracy artystów i poetów, lub po prostu aktywność artysty/poety w jednej osobie” – P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000, s. 9-10.

³⁷ *List z 5 VII 1930 r.*, s. 245.

bie kolejnych faz opisywanych sytuacji lirycznych³⁸. Związane jest to również ze sformułowaną przez Przybosa kategorią „międzysłowia”. „Międzysłowie” istnieje pomiędzy słowami, bo to na ich styku, w chwili przepływania wyobrażeń rodzi się poetyckie znaczenie³⁹. Dla Strzeмиńskiego to właśnie „międzysłowie”, które nazwał metaforą ze znakiem „?” w cytowanym wcześniej nieco liście, stało się jednym z konstrukcyjnych wyznaczników dla tworzenia układów graficznych poezji Przybosa. Poeta wyjaśnił, czym jest „międzysłowie” w jednym ze szkiców w tomie *Linia i gwar*:

Nie słowo, lecz międzysłowie jest ważne. Od tych prądów między słowem a słowem, od iskier strzelających z twórczego zestawienia słów i fraz zależy poezja. Ono to, międzysłowie, wyzwala wizje określające sytuację liryczną, ono, międzysłowie, wyzwala wzruszenie. [...] Nie o mityczne słowo chodzi, o które modlą się epigoni, ale o to, co międzysłowie wywołuje. A raczej tworzy w duszy słuchacza⁴⁰.

To postępujące w czasie dzianie się sytuacji lirycznych w wierszu możliwe jest tylko wewnątrz istniejącej w nim przestrzeni. Jak pisał Przybós, jest to poczucie przestrzeni dynamicznej, która „nie istnieje raz na zawsze jednaka”, ale „zmienia się i kształtuje w miarę coraz to innego jej doświadczania, przestrzeń – ruch, zmienna i względna, zależna od spraw, które ją w wierszu wywołują, przemieniają, rozsuwają i zwijają, eksplodują jej wielorakość lub zacieśniają się w zwartość pocisku”⁴¹. Dzięki układom graficznym Strzeмиńskiego przestrzeń ta stała się nacowna i widzialna. Z utworów poetyckich wydobyte zostały nie tylko poszczególne słowa, ale i „międzysłowia” umiejscowione gdzieś pomiędzy nimi. Uobecnieniu przestrzeni międzysłownej służą tu zmiany wizualnego wyglądu wyrazów występujące w obrębie jednego wiersza, które uzyskane zostały przede wszystkim przez zróżnicowanie czcionki, co pozwoliło na ujawnienie różnych odcieni słów (jasne i ciemne), ich wielkości (duże i małe), ciężaru (lekkie i ciężkie) i dźwięku (głośne i bezdźwięczne),

³⁸ Pojęcie „sytuacji lirycznej” oznacza nowy, nie znany jeszcze sposób odczuwania, „uczuciowego zachowania się”, „nowego wzruszenia”, które twórca musi przeżyć na nowo. Zob. E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosa*, op. cit., s. 23-24.

³⁹ Tamże, s. 47-50. Jak pisze E. Balcerzan, „międzysłowie [...] nie tylko operuje gotowym potencjałem semantycznym słów – znaczeniami leksykalnymi czy etymologicznymi – ale także stwarza znaczenia nowe, tymczasowe, migotliwe, przy czym jest to migotliwość odpowiadająca prawdzie przeżyć – nigdy przecież nie będących procesem aż tak uporządkowanym, jak by to wynikało z norm gramatycznych i składniowych polszczyzny potocznej” (s. 49).

⁴⁰ J. Przybós, *Przygody awangardy*, w: *Linia i gwar*, op. cit., s. 75.

⁴¹ J. Przybós, *Zapiski bez daty*, op. cit., s. 92-93.

i – co z tym związane – umożliwiło również wykorzystanie przejść pomiędzy nimi. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że to, jaki wygląd zyskuje dane słowo w wierszu, uzależnione jest nie od jego pojedynczego znaczenia, ale od kontekstu i sensu, jaki uzyskuje pośród towarzyszących mu innych wyrazów. Jest to o tyle istotne, że jak w poezji podczas przechodzenia od jednego wyrazu do drugiego ujawnia się znaczące „międzysłowie”, tak w kompozycji graficznej (i malarskiej) elementy wzajemnie wpływają na siebie, tworząc w oku widza nową jakość. Wyjaśnia to Strzemiński przy okazji omawiania obrazu *Martwa natura* z 1931 roku:

Przy przenoszeniu spojrzenia z jednego przedmiotu na drugi – zachowuje nasza siatkówka ślad poprzedniego przedmiotu i jego formę łączy z formą przedmiotu następnego, umożliwiając kompozycję obrazu o niezmiernie rozszerzonej skali rytmu. Forma przestała być cechą izolowanych od siebie jednostek natury. Widzimy nie szereg odosobnionych przedmiotów, lecz wizję malarskiej ciągłości świata i wzajemnego wpływu każdego z elementów formy na wszystkie inne⁴².

Wyglądy poszczególnych słów wizualnie i dosłownie spajają się ze sobą podczas odczytywania kolejnych wyrazów, wpływając na siebie wzajemnie. Ich spięcie w przestrzeni międzysłowia ujawnia poetyckie metafory, które składają się w jeden utwór. Istotne w koncepcji malarskiej Strzemińskiego było również to, że to w umyśle widza następować miało aktywne konstruowanie obrazu z elementów formy rozdzielonych w czasie. Chodziło więc niemal o to samo, o czym wspominali wspólnie w drugim *Komunikacie grupy „a.r.”* Przyboś i Strzemiński pisali, że „istota poezji nie tkwi więc w słowach, ale w wiązaniach słów. [...] Wartości poetyckie powinny być rozmieszczone równomiernie w całym poemacie. Pointa jest dowodem poetyckiego ubóstwa”⁴³.

W układach graficznych Strzemińskiego akcenty padają w różnych miejscach, czcionka zróżnicowana jest w obrębie całego utworu, a ostatnie słowo rzadko stanowi wizualną puentę, często natomiast jest wy-ciszone, tak żeby nie zakłócać wewnętrznego rytmu kompozycji. Przechodząc od jednego słowa ku drugiemu, nie sposób nie zauważyć jego

⁴² W. Strzemiński, *Nasza zawartość wzrokowa...*, w: Władysław Strzemiński. In memoriam, op. cit., s. 161.

⁴³ *Komunikat grupy „a.r.” nr 2*, w: Władysław Strzemiński. In memoriam, op. cit., s. 179. Andrzej Płauszewski w publikacji poświęconej kolekcji grupy „a.r.” wspomina również o wspólnej publikacji Przybośia i Strzemińskiego, zauważając, że Strzemiński „dokonał pełnego typograficznego ukształtowania tekstów poetyckich. Rozbił linearny układ wiersza, by przez zróżnicowanie czcionki i funkcjonalne układy graficzne wydobyć na plan pierwszy zasady i wiązania konstrukcyjne wiersza oraz podkreślić jego walory poetyckie. A. Płauszewski, *a.r. mit urzeczywistniony. Dzieje i kolekcja*, Łódź 1989, s. 35.

obecności ani też tego, jak inne i różne jest to, które za nim następuje. Przyboś napisał, że kiedy układa wiersz, to wyzwała „energię z języka zastanego, jak z bomby, do której brak zapalnika – poezja to właśnie taki zapalnik do energii termonukle...tfu!”⁴⁴. Układy Strzebińskiego nie wyzwalają innej energii, ale ukrywają w sobie nowe zapalniki do bomby, jaką może stać się poezja eksplodująca z siebie nowe pokłady znaczeń.

⁴⁴ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, op. cit., s. 123.