

# Irena Urbaniakowa

---

## Julian Przyboś i Władysław Strzemiński w grupie "a.r." w świetle postulatu korespondencji sztuk

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 23, 67-74

---

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Irena Urbaniakowa*

### JULIAN PRZYBOŚ I WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI W GRUPIE „A.R.” W ŚWIETLE POSTULATU KORESPONDENCJI SZTUK

W połowie 1929 r. Władysław Strzemiński powziął myśl o utworzeniu w Polsce nowego ugrupowania artystycznego, bardziej radykalnie aniżeli istniejące już grupy poszukującego oryginalnych — co znaczyło przede wszystkim: nie kopiujących wzorów zachodnich — dróg rozwoju sztuki. Świadom, że sztukę tworzy wiele dyscyplin, których harmonia jest warunkiem niezbędnym ogólnego postępu, zaprosił do współpracy nie tylko plastyków — Katarzynę Kobro i Henryka Stażewskiego, lecz także poetów — Jana Brzękowskiego i Juliana Przybosa.

Dzięki zbiorowemu wysiłkowi członków grupy, której nadano abstrakcyjną nazwę „a.r.” (tłumaczoną niekiedy jako skrót słów „artyści rewolucyjni” lub „awangarda rzeczywista”), powstała w 1931 r. w Łodzi Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej — druga w Europie ekspozycja plastyki awangardowej — oraz opublikowanych zostało w latach 1930 - 1936 siedem tomów poezji i rozpraw teoretycznych z sygnaturą „Biblioteki «a.r.»”. Wspólnym dziełem a.r.-owców były też publikacje periodyczne, tzw. „Komunikaty”, których z powodu trudności finansowych wydano zaledwie dwa<sup>1</sup>. W pierwszym, pochodzącym z kwietnia 1930 r., a mającym zdecydowanie programowy charakter, pojawiły się trzy niezwykle ważne hasła: „«a.r.» głosi organiczność budowy”, „«a.r.» łączy współpracą plastykę z poezją” oraz „«a.r.» buduje sztukę na zasadach zwięzłości, eliminowania, koncentracji”<sup>2</sup>. Ich umieszczenie w bezpośredniej bliskości świadczy o tym, iż postulat współdziałania dotyczył nie tylko artystów, których celem było wzajemne wspieranie się w walce o sztukę nowoczesną w Polsce, w czym zasługi największe przypadły Przybosiowi jako propagatorowi idei i dzieł Strzemińskiego. Hasło „współpracy plastyki z poezją” to przede wszystkim wyraz przekonania o możliwości faktycznej korespondencji sztuk — wzajemnych inspiracji, wiodących do kształtowania dzieł pod wpływem koncepcji zro-

dzonych na gruncie różnych dziedzin twórczości — której gwarancją jest przyjęcie jednego modelu dzieła i wspólnych podstawowych zasad jego tworzenia.

Te właśnie fakty — jak można przypuszczać — pozwoliły Juliuszowi Starzyńskiemu, badaczowi dziejów romantycznej teorii „correspondance des arts”, na wyrażenie następującego przekonania:

„Nurt wzajemnego zrozumienia i współpracy między poetami a plastykami w polskiej kulturze artystycznej wzrastał wyraźnie od czasów romantyzmu [...] w latach międzywojennych zapanowała wspólnota walki o tę samą sprawę nowego wyrazu w sztuce przy pełnym poszanowaniu granic wytyczonych odmiennością tworzywa i środków. Poeci tej miary co Tadeusz Peiper, Jan Brzękowski i przede wszystkim Julian Przyboś, pokazali drogę najwłaściwszą «czytania» języka malarzkiego. W walce o polską sztukę nowoczesną i uspołecznioną nazwiska Strzemińskiego i Przybosa pozostają nierozdzielne.”<sup>8</sup>

Twierdzenie to prowokuje do zastanowienia się, czy tak samo silny związek zachodzi pomiędzy dziełami obu artystów, czy — innymi słowy — w ich twórczości także znalazło urzeczywistnienie hasło „współpracy plastyki z poezją”?

Problem staje się szczególnie interesujący, jeśli zważyć, iż w czasie, gdy zawiązała się grupa „a.r.” i zredagowany został jej manifest i Przyboś, i Strzemiński byli już twórcami dojrzałymi, posiadającymi wyraźnie określone poglądy i potwierdzający je dorobek. W ich poetykach sformułowanych, opublikowanych w tym samym 1927 r. — jeśli przyjąć, że charakter najwyraźniej programowy mają artykuły: Juliana Przybosa *Idea rygoru*<sup>4</sup> a Władysława Strzemińskiego *Dualizm i unizm*<sup>5</sup> — wiele jest myśli wspólnych. Nie są one jednak wynikiem wzajemnych inspiracji, lecz wpływu, jaki na obu artystów wywarły poglądy, popularne już wówczas w kręgach artystycznych w całej Europie, dziś znane pod mianem awangardowych. Mimo owych podobieństw są to koncepcje zasadniczo różne. W sposób odmienny określają bowiem sens sztuki, jej rolę w życiu współczesnego człowieka, to zaś sprawia, iż występujące w obu pojęcie dzieła-organizmu, dzieła-struktury, by posłużyć się terminem teoretycznoliterackim, wypełnione jest w każdej z nich inną treścią.

Należy przy tym zwrócić uwagę, iż w obu przypadkach rozważania teoretyczne wyprzedzały praktykę artystyczną, która była ich swoistą egzemplifikacją — sąd ten dotyczy zarówno powstałych w latach 1930 - 1934 obrazów unistycznych Strzemińskiego, nazwanych przez jednego z historyków sztuki „malowaną teorią”<sup>6</sup>, jak i utworów Przybosa, opublikowanych w tomach *Sponad* (1930) i *W głęb las* (1932). Ustalenie to nie byłoby może tak istotne, gdyby nie fakt, iż w 1931 r. Przyboś, analizując rytm swoich wierszy zamieszczonych w *Sponad*, użył dla jego

scharakteryzowania określenia „unistyczny”. „Ja — pisał — wychodzę z założeń unistycznych: chodzi mi, wśród swobody poszczególnych fraz — o jednolity wyraz rytmiczny całego poematu”<sup>7</sup>. Wskazując podobieństwo pomiędzy rytmiką dzieła poetyckiego i malarskiego, nie sugerował przecież wpływu, jaki na ukształtowanie rytmiczne jego wiersza wywarł unizm. Mimo to badacze, nie zważając na fakty — a zwłaszcza na chronologię, uznali inspirującą rolę koncepcji Strzemińskiego wobec myśli i dzieła Przybosa. Stanisław Jaworski stwierdził wręcz, że pierwszym sygnałem odejścia autora *Sponad* od teorii Tadeusza Peipera był właśnie „wyprowadzony przez niego samego z założeń unistycznych postulat «poruszenia każdego poematu jedynym, niepowtarzalnym rytmem»”<sup>8</sup>. Nie dostrzeżono przy tym, że zasady gwarantujące ową jednolitość rytmiczną dzieła są w obu przypadkach diametralnie różne, będąc logicznym efektem przyjętych koncepcji artystycznych.

W swej unistycznej teorii sztuki Władysław Strzemiński doszedł do wizji dzieła malarskiego, które nie powinno: 1) nic „opowiadać” — winno więc wyzbyć się elementów literackich w warstwie przedstawionej; 2) nic „odtworzać” — czyli zrezygnować z prezentacji zjawisk świata realnego; 3) nic „wyrażać” — tzn. wyrzec się wszelkiego psychologizmu, i to zarówno w odniesieniu do autora, którego uczucia obraz mógłby odzwierciedlać, jak i w stosunku do odbiorcy, w którym dzieło mogłoby wywołać określone stany emocjonalne. Tak potraktowany obraz miał spełniać tylko jedną funkcję: być wynalazkiem lub — co najmniej — eksperymentem w dziedzinie formy. Ta stanowiła zaś ostateczny cel sztuki — jej nieustannemu rozwojowi i doskonaleniu, które zdawało się nie mieć końca, podporządkował Strzemiński nawet indywidualność artysty.

„Myślę, że o ile się człowiek nie oprze o liczbę jako o rzecz obiektywną — pisał w jednym z listów do Przybosa — będzie musiał się opierać o stan zdrowia, żołądka, nerwów i in. Wolę obiektywną «mystykę» liczby niż subiektywną «mystykę» źle przetrawionego kotleta cielecego.”<sup>9</sup>

Tak więc liczba, a ściślej: zasada arytmetyczna decydować miała o strukturze dzieła nazwanego „unistycznym”, ponieważ w odróżnieniu od wszystkich rozwiązań dotychczasowych — „dualistycznych”, tzn. opartych na zasadzie kontrastu — dążyło ono do harmonijnego, „organicznego” zespolenia elementów, do równomiernego natężenia kompozycji przez maksymalne ujednoczenie koloru, faktury i kształtów, położonych na płótnie w ten sposób, by żaden nie był bardziej wyrazisty, a wszystkie — nie tworzyły iluzji przestrzeni, ani nie ewokowały skojarzeń przedmiotowych. Unizm zmierzał, mówiąc językiem informatyki, do całkowitej entropii układu, którego równowaga wynikała także z matematycznego sposobu określania jego rytmu — „przez wspólny wyraz

liczbowy n”<sup>10</sup>, ustalany każdorazowo na podstawie wysokości i szerokości blejtramu, jednak przy stałym założeniu, że ich proporcje muszą spełniać warunek klasycznego złotego podziału.

Obrazy unistyczne Strzemińskiego — monochromatyczne, zbudowane z rytmicznie powtarzających się identycznych lub podobnych drobnych kształtów, zaznaczonych delikatną, ledwie zauważalną fakturą — są całkowicie statyczne. Utwory autora *Sponad* — przeciwnie.

Aby się o tym przekonać, wystarczy podjąć próbę określenia zasady ich ukształtowania rytmicznego. Okaże się wówczas przede wszystkim, że rytm w wierszach Przybosia nie jest organizowany za pomocą jakiegokolwiek zewnętrznej, przyjętej a priori reguły. Jej miejsce w kształtowaniu utworu poetyckiego jako „organizmu” pulsującego niezwykle skomplikowanym rytmem zajmuje wewnętrzna motywacja każdego, nawet najmniejszego elementu, uchwytna intuicyjnie, lecz wyłaniająca się wyraźnie dopiero w procesie interpretacji dzieła w postaci jego celu, rozpoznawalnego poprzez konstrukcję. Ów sens ukryty w formie spełnia równocześnie dwie funkcje: na zewnątrz dzieła, w świecie literatury decyduje o indywidualności i niepowtarzalności tekstu artystycznego, zaś wewnątrz — jest czynnikiem wyznaczającym miejsce i rolę każdemu podrzędnemu wobec niego składnikowi wierszowej struktury, a więc także — rytmowi. To tłumaczy, dlaczego nie sposób wskazać stałej metody organizacji rytmicznej liryki Przybosia, w której problemy formy nigdy nie stanowiły celu same w sobie. Wagę nadawało im bowiem nie przekonanie, że „poezja jest to tworzenie pięknych zdań”<sup>11</sup> — jak to określił Peiper, lecz pewność, iż poezja „jest mową przekształconą [...] mową wiecznego odnawiania”<sup>12</sup> poprzez język — człowieka, jej twórcy i odbiorcy. „Poemat — pisał Przyboś już w 1926 r. — jest taką organizacją rzeczy i faktów, aby pośrednio, z przerośniętej artystycznej całości, wychyliło się uczuciowe oblicze człowieka, który ten poemat stworzył”<sup>13</sup>. W rok później dodał, iż wiersz służyć powinien wzruszeniu i wprowadzeniu wyobraźni czytelnika w stan „ośnienia”<sup>14</sup>, łączący w sobie przeżycie i zrozumienie sensu utworu. Aby te cele zrealizować, poeta musi stworzyć w nim pewien wzorzec liryczny, uczynić zeń — jak to Przyboś określił po latach — „definicję nowego uczucia”<sup>15</sup>. Dokonuje się to za pośrednictwem tzw. „wizji poetyckiej”, która autentyczne uczucie autora „oczyszcza” — pozbawia cech nieistotnych, przypadkowych, nadając mu znaczenie ogólne. Innymi słowy: konstruuje, zamiast wyrażać je w nazwie lub opisie. Konstrukcja uczucia, to nic innego jak ukształtowanie formy utworu z elementów dobranych celowo i złożonych w całość podległą realizacji funkcji poetyckiej. Dla osiągnięcia zamierzonego efektu całość ta powinna cechować się równomiernym rozłożeniem różnorodnych elementów, tzw. „wartości poetyckich”, z których Przy-

boś cenił najbardziej — jak wiadomo — metaforę obrazową, międzysłowie, elipsę i polisemię. Jednolite rozłożenie napięć, jakie tworzą w dziele kontrastowe zestawienia elementów i funkcji, jest jedyną możliwością utrzymania go w stanie względnej stabilności, bowiem z zasady wiersz jest strukturą rozrastającą się nie tylko w porządku linearnym, lecz także warstwowym — zgodnie ze strukturą języka, tworzywa dzieła literackiego; jest jednocześnie układem odzwierciedlającym dynamiczną strukturę osobowości nadawcy i wprawiającym w ruch świadomość odbiorcy. To tłumaczy, dlaczego rytm wiersza Przybosia jest zaprzeczeniem matematycznego porządku zarówno tradycyjnego rytmu wierszowego, jak i rytmu plastycznego, opisanego przez Strzemińskiego.

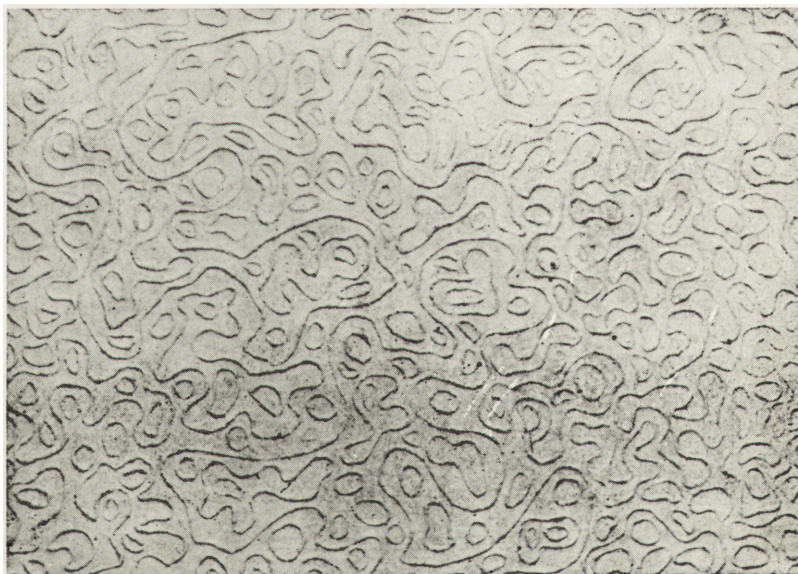
Jedynym punktem, w którym spotykają się te dwie koncepcje, jest sama nazwa „jednolitość rytmiczna”. W poetyce Przybosia zapewnia ją jednak organizująca utwór, każdorazowo inna „wizja poetycka”, podczas gdy w unizmie Strzemińskiego — przyjęty z góry wzór matematyczny. Nie dostrzegł tego autor *Sponad*, rozpoznawszy w teorii unizmu tylko to, co pokrywało się z jego własnym pojęciem dzieła sztuki. Dlatego „połączył plastykę z poezją” w sposób powierzchowny, który nie stał się potwierdzeniem korespondencji sztuk, a tylko świadectwem współpracy ich twórców. Niewątpliwie bowiem jedną z ważniejszych przyczyn zastosowania przez Przybosia w odniesieniu do liryki terminu „unizm” była chęć publicznego poparcia poszukiwań artystycznych Strzemińskiego, bez porównania częściej krytykowanego niż chwalonego za swoje dokonania<sup>16</sup>.

Z podobnych pobudek wyniknęła też próba „połączenia współpracą plastyki z poezją”, podjęta w owym czasie przez autora *Dualizmu i unizmu*. Włączyła ona w krąg jego zainteresowań zawodowych, w których obok problemów twórczości czystej pojawiały się i zagadnienia sztuki użytkowej, tom wierszy Przybosia *Sponad*<sup>17</sup>. Pracując nad przygotowaniem do druku tego zbioru, Strzemiński doszedł do wniosku, że czytelnikowi awangardowej poezji potrzebna jest pomoc, bez której może on mieć kłopoty ze zrozumieniem tych dalekich od tradycji tekstów. Ułatwiając mu dotarcie do sensu wiersza, oszczędzając jego wysiłek i czas, zwiększa się zaś szanse na akceptację dzieł faktycznie trudnych. Tak więc, pomagając odbiorcy, chciał pomóc równocześnie i autorowi *Sponad*. Był przy tym głęboko przekonany, że rozumie utwory „nie na poziomie czytelnika, lecz tak jak je [Przyboś] rozumiał pisząc”<sup>18</sup>. Na tej podstawie sformułował potem jedną z podstawowych tez swej teorii druku funkcjonalnego, głoszącą, iż układ typograficzny jest interpretacją dzieła literackiego, czyli jedną z wielu możliwych propozycji jego odczytania, głębszą jednak od interpretacji przeciętnego czytelnika, bo opartą na większej wiedzy i wrażliwości<sup>19</sup>.

Analiza porównawcza pierwodruku *Sponad* z rękopisami zamieszczonych w tomie tym wierszy dowodzi jednak, że sam Strzeмиński był czytelnikiem bardzo tradycyjnym, a przy tym niezwykle arbitralnym. Kierując się zasadą „łatwej czytelności” tekstu, a nie zdając sobie sprawy, że ma do czynienia z „poezją, w której każde słowo jest najważniejsze”<sup>20</sup>, gdyż każde wielorako — począwszy od znaczenia, na brzmieniu kończąc — uczestniczy w sposób konieczny w konstruowaniu „wizji poetyckiej”, ingerował w strukturę utworów tak dalece, że zmieniał nawet ich kompozycję.

Znamienny pod tym względem jest przykład wiersza *Spojrzyć* (późniejszy tytuł *Pochód*), będącego „wizją” — poetyckim ujęciem — wiecznego „pochodu” tłumu przez miasto, pochodu, który jest nie tyle marszem, ile pospiesznym zmierzaniem do celu. Prezentacji tego stanu służą przede wszystkim obrazy, ukazujące samoistny ruch przedmiotów martwych, ruch w rzeczywistości niemożliwy, lecz tym bardziej wywołujący wrażenie rozpierającej miasto energii. O tym, że jest to energia podmiotu-observatora, pospiesznie kroczącego przez place, ulice, mosty, przenoszona tylko siłą jego imaginacji na oglądany świat, świadczą: rozpoczynający wiersz bezokolicznik „spojrzeć”, który nakazuje pamiętać, iż dalszy ciąg tekstu jest właśnie metaforycznym opisem „widzianego” oraz sam sposób konstruowania obrazów, wykorzystujący chwyt „odwróconego sprawy”. Dynamikę wiersza wzmacnia bezpośrednio zestawienie obrazów, pozornie nie powiązanych ze sobą, połączonych jednak osobą przemieszczającego się w miejskiej czasoprzestrzeni podmiotu, którego wzrok rejestruje następujące w czasie i rozgrywające się w różnych miejscach „sceny”. Zmienne tempo jego wędrówki odzwierciedla nierówna ilość czasu poświęconego prezentacji poszczególnych zjawisk — co znajduje wyraz w podziale wiersza na całości, różniące się liczbą wypełniających je wersów. Od niego zależy też rytm utworu: prawie regularny — jak marsz (o czym decyduje uporządkowanie intonacyjne całości, zbudowanej z nieskomplikowanych syntaktycznie, zbliżonych pod względem długości zdań oznajmujących, których pojedyncze człony wypełniają poszczególne wersy), rytm jednak jeszcze nierówny — przyspieszany i spowalniany przez nieprzewidywalne miejsca wystąpienia pauz oddzielających całości znaczeniowe.

Tej „wizji” miejskiego pośpiechu przeciwstawił Strzeмиński, typograf-interpretator, własną koncepcję rozumienia *Spojrzyć*. W jego układzie wiersz rozbity jest na siedem części, odpowiadających siedmiu zdaniom, z których wypowiedź ta się składa. W ten sposób wyeksponowane zostały wprawdzie opisy poszczególnych „mikrosytuacji”, które w intencji Przybosia wiązały się w całości ze względu na jedność miejsca, lecz utwór nabrał bardziej zrównoważonego charakteru — prezentacja



**Władysław Strzemiński — kompozycje unistyczne nr 10 i 12**



**SPOJRZEĆ — A ZE SPŁOSZONYCH MIEJSC  
SAMOCHODY ROZWOŻĄ MIASTO**

róg za rogim zmyka z ulic — w głąb,  
który okrelwszy wkoło  
gawiedz zaczyna toczyć i nies.

co drugi słup, który się był zastał,  
przerzuca się po drutach nawzajem.

przez most, nim zdążył wstać,  
pedzącym kółom  
gromada siebie z rąk do rąk podaje.

okna wyskoczyły z mbrów  
w wyciągnięte ramiona par.

ZGÓRY  
PO PORECZACH ZSLUWAJĄ SIĘ PIĘTRA,  
PODJĘTE BETONOWYM CHWYTEM  
CHWIEJĄ SIĘ, NAD GŁOWAMI NIESIONE WZDELIŻ,  
GDY WTEM  
OPADAJĄ NA SKRĘTACH

**tłum  
przetkał miastem swój marsz.**

**SPOJRZEĆ**

„scen” dominuje w nim nad ruchem podmiotu, a regularny rytm zdań zaciera wrażenie „życia” miasta, jego energii<sup>21</sup>.

Okazuje się więc, że Strzemiński, twórca całkowicie statycznych obrazów unistycznych, wiersz Przybosia interpretował przez pryzmat własnej wizji dzieła sztuki. Nie mógł dostrzec tkwiącej w nim dynamiki, całkowicie obcej jego własnej twórczości — podobnie jak Przyboś nie dojrzał, sprzecznym z jego wyobrażeniem o sposobie konstruowania dzieła, matematycznej podstawie unizmu.

*Sponad* w wydaniu z 1930 r. i artykuł *Rytm i rym*, w którym Przyboś usiłował wprowadzić założenia unizmu do swej poezji, są świadectwem nie „współpracy sztuk”, lecz konfrontacji dwu zupełnie różnych koncepcji artystycznych. Ich autorzy, choć w wielu wypowiedziach prezentowali podobne przekonania, choć byli związani przyjaźnią i pragnęli nieść sobie pomoc, byli jednak przede wszystkim artystami, interpretującymi świat w sposób skrajnie subiektywny — tak charakterystyczny dla postawy romantycznej i tak, zdawało się, obcy reprezentantom zracjonalizowanego nurtu sztuki awangardowej pierwszych dziesięcioleci XX w.

## Przypisy

<sup>1</sup> Grupa „a.r.” posiada już niemałą bibliografię, z której wymienić tu należy przynajmniej dwa tomy rozpraw, zatytułowane *Grupa „a.r.”* — katalog wystawy i materiały z sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej (Łódź 1971).

<sup>2</sup> „Komunikat «a.r.»” nr 1; cyt. wg: W. Strzemiński, *Pisma*. Oprac. Z. Baranowicz. Wrocław 1975, s. 130 - 131.

<sup>3</sup> J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*. Warszawa 1973, s. 80 - 81

<sup>4</sup> J. Przyboś, *Idea rygoru*. „Zwrotnica” 1927, nr 12, s. 252 - 253.

<sup>5</sup> W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*. „Droga” 1927; cyt. wg: W. Strzemiński, *Pisma*, s. 37 - 59. (Ten sam tekst opublikował Strzemiński w 1928 r. w postaci broszury zatytułowanej *Unizm w malarstwie*).

<sup>6</sup> A. Turowski, *Historia i obraz*. „Teksty” 1978, nr 3, s. 121.

<sup>7</sup> J. Przyboś, *Rytm i rym*. „Linia” 1931, nr 2, s. 53 - 54.

<sup>8</sup> S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach 30-tych na tle europejskim*. Kraków 1976, s. 132; o bezsprzecznym wpływie koncepcji Strzemińskiego na poetykę Przybosia pisali też m.in. J. Sławiński w *Koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej* (Wrocław 1965) i A. Turowski w rozprawie *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu* (Wrocław 1981).

<sup>9</sup> W. Strzemiński, *Listy do Juliana Przybosia*. Oprac. A. Turowski. „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9, s. 243 (list z 24 VI 1930 r.).

<sup>10</sup> K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. Łódź 1931; cyt. wg: W. Strzemiński, *Pisma*, s. 100.

<sup>11</sup> T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji w: tegoż, Pisma, t. 1, Tędy. Nowe usta*. Oprac. S. Jaworski. Kraków 1972, s. 340.

<sup>12</sup> J. Przyboś, *Idea rygoru*. „Zwrotnica” 1927, nr 12, s. 252.

<sup>13</sup> J. Przyboś, *Człowiek w rzeczach*. „Zwrotnica” 1926, nr 3, s. 210.

<sup>14</sup> J. Przyboś, *Idea rygoru*, l.cit., s. 252.

<sup>15</sup> J. Przyboś, *Dodatek: Humor i prostota w: tegoż, Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1950, s. 172.

<sup>16</sup> Strzeмиński był reprezentantem sztuki skrajnie awangardowej, a przy tym jej teoretykiem bezkompromisowym, ale i nietolerancyjnym, co przysparzało mu licznych wrogów nawet wśród nowatorów. W 1932 r. otrzymał wprawdzie Nagrodę Artystyczną m. Łodzi, ale to wzbudziło nową falę niechęci i napaści, przed którymi wytrwale bronił go Przyboś.

<sup>17</sup> Tom *Sponad* w opracowaniu typograficznym Strzeмиńskiego opublikowany został w Cieszynie w 1930 r.

<sup>18</sup> W. Strzeмиński, *Listy do Juliana Przybosia*, l.cit., s. 233.

<sup>19</sup> W. Strzeмиński, *Druk funkcjonalny*. „Grafika” 1933, nr 2; cyt. wg: W. Strzeмиński, *Pisma*, s. 165 - 167.

<sup>20</sup> Sformułowanie pochodzące z „Komunikatu «a.r.»” nr 1; cyt. wg: W. Strzeмиński, *Pisma*, s. 130.

<sup>21</sup> Szczegółowe omówienie układu typograficznego *Sponad* nie stanowi przedmiotu niniejszej pracy, dlatego zainteresowanych odsyłam do rozpraw: I. Urbaniak, *Analiza zgodności znaczeniowo-graficznej „Sponad” J. Przybosia w układzie typograficznym W. Strzeмиńskiego*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń ŁTN” 1982, R. XXXVI, z. 5, s. 1 - 9; P. Rudziński, *Konstruktywistyczna typografia wobec poezji. Dwa przykłady*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1984, nr 1.