

Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera

ABSTRACT. Grądziel-Wójcik Joanna, *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera* [The prospects for and paths of the avant-garde: the case of Tadeusz Peiper]. „Przestrzenie Teorii” 22. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 151–168. ISBN 978-83-232-2827-1. ISSN 1644-6763.

The author presents the ways in which “Peiperism”, i.e. a model of thinking about the avant-garde as exemplified by the reception of Tadeusz Peiper’s works, is disintegrating today. Research on avant-garde poetry which *privileged* a theoretical perspective resulted in the distorted reception of texts, thus building a doctrinal model of the first avant-garde that marginalized or objectified literary works. However, the restoration of the superior role of poetry which was absorbed and dominated by the structural concept of poetic language compels readers to “leave the beaten track” and try to read Peiper’s works in a different way. At the same time, established opinions on the intellectual and nonphysical as well as fully expressible and complex model of the Cracow avant-garde are redefined. A closer look at the texts reveals interpretational differences and shows that avant-garde authors’ utopian projects are not necessarily congruent with their output.

Tadeusz Peiper funkcjonuje w przestrzeni recepcji przede wszystkim jako twórca Awangardy Krakowskiej, prawodawca estetycznej i intelektualnej doktryny, która zdolniejszego poetycko następcę znalazła w osobie Juliana Przybosa. Twórczość autora *Nowych ust* kojarzona jest zwykle ze spójnym, dopracowanym w szczegółach programem, głoszącym – w dużym skrócie – konstruktywistyczny kracjonizm, utopijną wiarę w technologiczny postęp, skrajny racjonalizm oraz postulat rezygnacji z bezpośredniej ekspresji, czego efektem okazała się poezja uznana za niezrozumiałą, przytłaczającą arbitralnością swych metaforycznych skojarzeń i narażającą czytelnika na ciężką pracę umysłu, nienagrodzoną przyjemnością zmysłowego obrazu. Świadczenia odbioru potwierdzają, że trudno czasem przebić się przez skorupę hermetycznego języka tych wierszy, kosztującego w abstraktach, dziwacznych i w pierwszym odbiorze nieczytelnych połączeniach¹. Dowartościowaniu i intensywnemu ko-

¹ Dotyczy to zarówno wypowiedzi współczesnych Peiperowi, jak i powojennej recepcji jego twórczości, której „sprzecznosciowy” charakter, przekraczający strukturalno-lingwistyczną wersję peiperizmu, analizuję w książce „*Drugie oko*” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010. Tę tradycję myślenia o prawodawcy pierwszej awangardy jako autorze znormatywizowanego modelu – i światopoglądu – poezji radykalnego intelektualizmu i racjonalizmu współtworzą lub odnoszą się do niej w swych tekstach m.in.: E. Balcerzan (*Poezja polska w latach 1918–1939. Książka dla nauczycieli, studentów i uc-*

mentowaniu tekstów teoretycznych towarzyszy więc stawiane na marginesie poezji pytanie, czy warto w ogóle takiego wysiłku dokonywać.

Na problem rozdwojenia myślenia o awangardzie, istotny w badaniu jej twórczości, tak przecież skłonnej do autorefleksji, warto tu zwrócić uwagę. Możliwość podwójnego oświetlenia aktywności pisarza – od strony jego praktyki literackiej oraz tekstów dyskursywnych, wyrażających świadomość artystyczną autora – oraz prześledzenie ich wzajemnych związków – zazębiania bądź rozmijania się, dopełniania bądź weryfikowania – otwiera przed badaczem kuszącą perspektywę całościowego ujęcia. Peiper, wypowiadający się równolegle w tekstach teoretycznych i publicystycznych, teoretyk Awangardy Krakowskiej, twórca programowych książek *Tędy* i *Nowe usta*, a zarazem autor poetyckich tomików *A*, *Żywe linie* i *Raz*, jest tu postacią modelową. Na jego przykładzie można uwydatnić wszelkie trudności i nieporozumienia, które z tego podwójnego aspektu pisania/czytania wynikają. Sami awangardyści zdawali sobie zresztą sprawę z rozbieżności różnych rodzajów swej pisarskiej aktywności: Peiper żarliwie się bronił przed zarzutem ilustracyjności własnych tekstów wobec głoszonych teorii², Przyboś zaś wyznawał:

Trudniej niż poezje pisać o poezji. [...] Ilekroć, zmuszony okolicznościami, pisałem artykuł, tylekroć czułem, kończąc, ułomność tego, co powiedziałem; ustawicznie ciążyła mi świadomość, że niedopowiedzenie jest nieodłączną przypadłością teoretyzowania³.

Monograficzne ujęcia języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej Janusza Sławińskiego⁴ czy twórczości Peipera autorstwa Stanisława Ja-

niów, Warszawa 1996), J. Błoński (*Peiper o teatrze czyli okrutny racjonalista*, „Dialog” 1959, nr 11), M. Delaperrière (*Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004), J. Kryszak (*Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981), S. Jaworski (*U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk*, Kraków 1980), K. Karasek (*Peiper – poeta*, „Odra” 1978, nr 6), T. Kłak (*Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach Awangardy*, Kraków 1993), J. Sławiński (*Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej. Prace wybrane*, t. 1, Kraków 1998), M. Tarnogórska (*Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997), A.K. Waśkiewicz (*Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*, Łódź 1973) czy K. Wyka (*Wola wymiernego kształtu*, [w:] tegoż: *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997).

² Zob. T. Peiper, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, przedmowa, oprac. i komentarz A.K. Waśkiewicz, Kraków 1979, s. 26–27. Fragmenty wierszy Peipera cytuję za tym wydaniem.

³ J. Przyboś, *Z teorii i praktyki poetyckiej*, [w:] tegoż, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 79. Co ciekawe, w innym miejscu Przyboś wspominał: „Zdumiewałem się [...], gdy Peiper twierdził, że nieraz trudniej mu obmyślić i napisać artykuł niż napisać wiersz”, zob. tegoż, „Zwrotnica” Tadeusza Peipera, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 36.

⁴ J. Sławiński, dz. cyt.

worskiego⁵, jak również liczne teksty Andrzeja K. Waśkiewicza poświęcone autorowi *Nowych ust* oraz innych badaczy z reguły korzystają właśnie z tej podwójnej perspektywy. Sławiński podkreślał:

Ostateczna doniosłość osiągnięć grupy krakowskiej między innymi na tym właśnie polegała, że ukształtowała ona model poetycki, w którym działanie twórcze było nierozdzielnie związane z teoretyczną refleksją, w którym oświeślały się one nawzajem i interpretowały, godziły i polemizowały, sumowały i wykluczały!⁶

W strukturalistycznym odczytaniu autor rekonstruował poetykę Awangardy Krakowskiej jako pewnego subkodu języka i struktury historycznoliterackiej oraz szukał „możliwej wypadkowej” tych dwóch poetyk, immanentnej i sformułowanej. Równolegle zaś Waśkiewicz, recenzując książkę Sławińskiego, konstatował przede wszystkim ich nieprzyległość, wskazując na społeczną, a zwłaszcza erotyczną twórczość Peipera-poety, która zaciemnia wyrazistość uogólnionego obrazu: „dokonując wreszcie opisu świadomości poetyckiej Awangardy (rozumiejąc ją jednocześnie jako świadomość przede wszystkim językową) w kategoriach lingwistycznych, [Sławiński] musiał pominąć to wszystko, co w tych kategoriach pomieścić i opisać się nie da”⁷. Problem dotyczy również monografii Jaworskiego, która próbuje całościowo spojrzeć na twórczość Peipera, pokazując pełen system jego poglądów na sztukę słowa i analizując na ich tle teksty poetyckie, prozatorskie i teatralne. Owe „próby całości” skomplikować może jednak jeszcze jedno ujęcie: gdyby obok zainteresowania sferą *signifié* tekstów teoretycznych Peipera przyjrzeć się jednocześnie ich warstwie *signifiant*, pojawiłaby się możliwość dodatkowego oświetlenia awangardowych propozycji. Wyrazisty, prywatny idiolekt Peipera, jego specyficzny, czasem na poły poetycki sposób prowadzenia teoretyczno- i krytycznoliterackiego dyskursu wymaga bowiem osobnej uwagi – na język teoretyka nakłada się tu bowiem często język poety i oba sposoby wypowiedzenia komentują się wzajemnie. Ta dwugłosowość, swego rodzaju mowa pozornie zależna staje się szczególną techniką autoprezentacyjną Peipera⁸.

Pierwsza bowiem możliwość badacza, i jakby się wydawało: najbardziej naturalna, wiąże się z próbą nałożenia na siebie i skonfrontowania wszystkich tych perspektyw, przy czym to działalność teoretyczna i po-

⁵ S. Jaworski, dz. cyt.

⁶ J. Sławiński, dz. cyt., s. 29.

⁷ A.K. Waśkiewicz, *Szkic do mapy „Nowych ust”*, [w:] tegoż, *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*, Łódź 1973, s. 12–13.

⁸ Więcej na ten temat pisałam w artykule *Metafory Tadeusza Peipera*, [w:] *Porwani przez przenośnie. O literaturoznawczych metaforach*, red. E. Balcerzan, A. Kwiatkowska, Poznań 2007, s. 103–114.

etyka sformułowana wyznacza główny trakt, z którego roztacza się najbardziej znana panorama pierwszej awangardy. Peiper powtarzał bowiem:

Nie, ja nie daję recept, daję prospekty. Prospekty poezji. Nie ma u mnie przepisów, które wystarczy wykonać, aby powstało oczekiwane przeze mnie dzieło. Moje prospekty poezji ukazują kilka nieznanymi punktów poetyckich, które powinny być zwiedzone, bo tego wymaga życie dzisiejszego człowieka, higiena jego wyobraźni, jego wzruszeniowości i jego woli. Moje prospekty poezji kuszą nieznanym pięknem nieznanymi miejscowości, ale drogę do nich musi znaleźć dla siebie sam podróżny⁹.

Najbardziej dziś przetarty szlak wyznaczyły znakomite strukturalistyczne interpretacje monografistów z drugiej połowy lat sześćdziesiątych, kiedy to wzrosło zainteresowanie twórczością Peipera. Jego przypadek jest o tyle znamienity, że mamy tu do czynienia ze stanem zaburzonej równowagi w recepcji dzieł. Wprost mówi o tym Sławiński:

W działalności Peipera teoria poetycka łączy się z poezją podwójnie: jest jej programową przesłanką, ale – jest także jej propagandowym wyjaśnieniem. Przewaga ilościowa wypowiedzi teoretycznych nad poetyckimi spowodowała – choć nie tylko ona – że Peiper-liryk właściwie od samego początku twórczości nie interesował krytyki jako odrębne zjawisko¹⁰.

Peiper funkcjonuje zatem w świadomości odbiorców bardziej jako teoretyk i publicysta, w mniejszym zaś stopniu jako poeta. Większą wagę i decydujący głos przypisuje się jego działalności programowej, upośledzając czy podporządkowując jej znaczenie dorobku poetyckiego. Zresztą taki tryb lektury przygotował sam autor, który od początku oddzielał swoją twórczość publicystyczną i programową od literackiej – swe wiersze drukował w „Zwrotnicy” początkowo pod pseudonimami, których strzegł tak starannie, że nawet Przyboś się ich nie domyślał i chwalał utwory Jana Aldena, ganił jednocześnie Jana Badyńskiego¹¹. W życie literackie po powrocie z Hiszpanii wkroczył przede wszystkim jako redaktor awangardowego pisma, programotwórca i komentator życia artystycznego, a nie poeta; starał się zresztą, by jego artystyczne początki owiane były legendą¹². Na teoretyka kreował go w swoich wypowiedziach również Przyboś, który od połowy lat pięćdziesiątych dyktował wzorzec awangardy: „mia-

⁹ T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, przedmowa, komentarz S. Jaworski, Kraków 1974, s. 387–388.

¹⁰ J. Sławiński, *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera*, „Twórczość” 1958, nr 6, s. 69.

¹¹ Zob. J. Przyboś, „Zwrotnica” Tadeusza Peipera..., s. 28.

¹² O niejasnych hiszpańskich początkach działalności Peipera pisała szerzej Beata Lentas w książce *Tadeusz Peiper w Hiszpanii*, Gdańsk 2011.

łem go raczej za profesora niż poetę”; „nowa sztuka w Polsce zyskała wybitnego myśliciela i teoretyka poezji”; „w głowie Peipera wydatniejszym był *guz* teoretyczno-krytyczny niż płat mózgu poetycki. Pisma teoretyczno-estetyczne Peipera błyszczą klasyczną doskonałością, poezje – nie wszystkie, tylko niektóre można porównać z doskonałością”¹³.

Nie dziwi zatem, że „metafora terażniejszości”, „wstyd uczuć”, „piękne zdanie”, „układ rozkwitania”, „uścisk z terażniejszością” czy „rozbijanie tworzydeł” stały się bardziej nośne i częściej powtarzane niż fragmenty z tekstów poetyckich. Publicystyki w dorobku Peipera jest zresztą objętościowo dużo więcej, do tego bardzo zróżnicowanej gatunkowo i tematycznie¹⁴. Twórczość poetycka na tym tle zdaje się być epizodem, zwłaszcza jeśli pamiętać będziemy, że wygasła ona właściwie na początku lat trzydziestych¹⁵. Postulaty programowe są retorycznie wyraziste i paradoksalnie atrakcyjniejsze lekturowo niż skromna i trudna poezja, która nie zyskała przychylności krytyki. Problem leży zatem w skuteczności publicysty i nieskuteczności autora wierszy – przebojowość i sugestywność¹⁶ prozy dyskursywnej „papieża” czy „proroka” awangardy, na którego Peiper się kreował, kontrastuje z wycofaniem i niezrozumiałością słowa poetyckiego, zgodnie zresztą z przekonaniem autora, że inaczej się „patrzy prozą”¹⁷, a inaczej – „poezją”. Stąd bierze się trwałość deklaracji powtarzanych zgodnie przez badaczy i krytyków, iż: „uznawaniu ważności ustaleń teoretycznych Peipera towarzyszy lekceważenie jego wierszy”¹⁸, „Peiper – teoretyk przysłania Peipera – poetę”¹⁹, zaś lektu-

¹³ J. Przyboś, *„Zwrotnica” Tadeusza Peipera...*, s. 28, 30, 36.

¹⁴ W serii *Pism Tadeusza Peipera* ukazały się artykuły programowe i publicystyczne zebrane w tomach *Tędy. Nowe usta*, przedmowa, komentarz S. Jaworski, Kraków 1972 oraz *O wszystkim i jeszcze o czymś*; oprócz tego opublikowano liczący półtora tysiąca stron zbiór szkiców i recenzji teatralnych i filmowych: *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 1 i 2, przedmowa S. Jaworski, oprac. i komentarz K. i J. Fazanowie, Kraków 2000.

¹⁵ Po wydaniu w 1935 r. *Poematów* Peiper milknie co prawda jako poeta (nie licząc *Wierszyków z dróg wojennych*, powstałych prawdopodobnie w 1943 r.), ale pracuje intensywnie nad powieściami: *Ma lat 22* i *Krzysztof Kolumb odkrywa*.

¹⁶ W *Zapiskach o prawach poezji* Peiper mówi o „definicjach sugestyjnych”, które „umożliwiają szybkie rozumienie się” i „pozyskują umysły”, np. „Poezja jest to tworzenie pięknych zdań”; zob. tegoż, *Mysli o poezji*, przedmowa J. Brzękowski, J. Kurek, Kraków 1974, s. 95.

¹⁷ „Odkąd piszę powieść, patrzę inaczej”, pisał Peiper; zob. tegoż, *O wszystkim i jeszcze o czymś...*, s. 246.

¹⁸ J. Sławiński, *Awangardowe opiewanie nogi. „Noga” Tadeusza Peipera*, [w:] tegoż, *Przypadki poezji. Prace wybrane*, t. 5, Kraków 2001, s. 142.

¹⁹ Zob. *Tadeusz Peiper*, [w:] *Za progiem wyboru*, Warszawa 1969, s. 177 (omówienie dyskusji na III ogólnopolskim seminarium z cyklu „Monografie poetyckie”, zorganizowanym przez Forum Poetów Hybrydy i Radę Okręgową ZSP w Warszawie 19 XII 1967).

rę poezji „dla dwunastu” – „poprzedzała [...] legenda Peipera-teoretyka i doktrynera”²⁰.

W przypadku Peipera możemy obserwować niekiedy coś w rodzaju „ekspedycji pacyfikacyjnej”²¹ programu sformułowanego nad praktyką literacką. Gdy na jego ekspansywnych propozycjach teoretycznych buduje się ogólny model awangardowej konstrukcji, idealne uogólnienie awangardowej doktryny, marginalizuje się zwykle lub instrumentalizuje jego twórczość literacką. Z punktu widzenia teorii nie jest bowiem dobrze, jeśli „organiczny system społeczny autora *Tędy* ujawni zaskakujące luki i sprzeczności”²², a spójność tę podkopują nieustannie chwiejne semantycznie lub po prostu mało zrozumiałe, niepasujące do całości projektu wiersze. W globalnej perspektywie teksty poetyckie zostają unieruchomione przez wywiedzioną z programu strategię i uformowane teoretycznie oraz zaczynają stanowić jedynie samozwrotne przykłady autorskiej koncepcji, stając się dlań materiałem ilustracyjnym. Dlatego poezję tę często, jak pisał Przyboś: „lekceważono, traktując ją jako próby praktycznej realizacji tego, co autor głosił w teorii”²³. Dotyczy to również erotyków Peipera, które badacze uznają zgodnie za jego „najcelniejszą część dorobku”²⁴ i które okazują się kłopotliwe w kontekście konstruktywistycznego projektu nowej poezji. Dlatego próbuje się erotykę w refleksji badawczej jakoś skanalizować, dopisując jej przymiotniki: uspołeczniona, zinstrumentalizowana, pozornie sfunkcjonalizowana, tłumacząca rzeczywistość, terapeutyczna, mistyczna, użytkowa, pozasystemowa, anarchizująca, próbując jakoś włączyć ją w racjonalny i społeczny system awangardy:

jak się wydaje, ilościowa przewaga tych wierszy nad tekstami programowo zaangażowanymi w terażniejszość nie stoi wcale w sprzeczności z postulatem „uścisku z terażniejszością” przeciwnie – właśnie nie poddająca się racjonalizacji, najbardziej „metafizyczna” dziedzina ludzkiego życia jest równocześnie tą dziedziną, w której odbijają się przemiany epoki, przemiany, które dotyczą najważniejszej sfery człowieka – życia wewnętrznego [...]”²⁵.

Również zaproponowany przez Przybosia model pisarstwa Peipera kładzie nacisk na wykluczenie uczucia jako podstawy sytuacji lirycznej

²⁰ R. Krynicki, „*Los prekursora*”, tamże, s. 178.

²¹ Określenie Janusza Sławińskiego na dominację teorii nad interpretowanym tekstem i jej zawłaszczającą ingerencję w świat przedstawiony – sfunkcjonalizowanie interpretacji wobec języka teorii; zob. tegoż, *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)*, [w:] tegoż: *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.

²² A.K. Waśkiewicz, *Szkic od mapy „Nowych ust”...*, s. 17.

²³ J. Przyboś, „*Zwrotnica*” Tadeusza Peipera..., s. 32.

²⁴ A.K. Waśkiewicz, *Szkic od mapy „Nowych ust”...*, s. 18.

²⁵ Tamże.

oraz akcentuje przeciwstawiony „mowie uczuć” biegun intelektu, „słowiarstwa”, literackości i antyobrazowości tej twórczości. Przyboś, wypracowując własną propozycję poetyckości, dokonuje tym samym manipulacji na koncepcji swego mistrza, co zresztą robił wcześniej z programami swoich poprzedników także Peiper – polemizując z młodopolską wersją romantyzmu w *Nowych ustach*, rozprawiając się w „Zwrotnicy” z futuryzmem i nadrealizmem czy zacierając w tekstach ślady swoich hiszpańskich inspiracji. W efekcie odbiorca styka się z Przybosiowskim (czy np. Ważykowym²⁶) modelem awangardy według Peipera, to znaczy jego przekonującą i produktywną interpretacją²⁷. Sądy w tym duchu, pochodzące z drugiej połowy lat sześćdziesiątych, wykreowały i utrwaliły stabilną wizję Peipera-teoretyka, zwłaszcza że pisarz, cierpiący wówczas na zaawansowaną chorobę psychiczną, od dekady już milczał publicznie, zaś nowe jego teksty nie były drukowane²⁸. Zresztą po drugiej wojnie dostęp do poezji Peipera długo był ograniczony: najpierw w obieg czytelniczy dostały się opracowania naukowe, potem ukazało się wydanie artykułów programowych, na końcu zaś wznowiono teksty literackie²⁹. Z perspektywy 1968 roku wydawało się nawet, że o twórczości Peipera zostało już niemal wszystko powiedziane:

Istniejąca przez długi czas jako legenda, istnieje dziś jako wartość skodyfikowana, opisana, skatalogowana, jeśli badania nad nią będą się rozwijały nadal, zostanie niemal całkowicie wyinterpretowana. Jeśli i wówczas nie straci swej siły inspirującej, jeśli będzie nadal aktywnie oddziaływać na drogi rozwoju poezji, będzie to już ostatecznym dowodem jej wartości [...] ³⁰.

Ta wartość inspirująca lokowana była jednak bardziej w działalności programowej niż poetyckiej. O ile można pisać o Peiperze bez powoływa-

²⁶ Zob. A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, [w:] tegoż, *Eseje literackie*, Warszawa 1982, s. 349–357.

²⁷ Do Peipera przyłgnęło określenie „poeta pojęć”, jak nazwał go Przyboś, podkreślając antyobrazowość i abstrakcyjność jego twórczości, dającej „niekiedy szczególne zadowolenie intelektualne” (zob. tegoż, *O poezji integralnej*, w: *Linia i gwar...*, s. 33). Te sądy ucznia Peipera szczególnie silnie oddziaływały na styl odbioru jego liryki, kształtując jej ascetyczny i doktrynerski wizerunek, choć inny punkt widzenia miało już pokolenie Nowej Fali.

²⁸ Tłumaczenie *Psa ogrodnika* Lopego de Vegi z 1956 r. to ostatni publikowany utwór Peipera. Jak podaje Jarosław Fazan, przynajmniej do 1963 r. pisarz aktywnie pracował nad nowymi tekstami, wysyłając je do redakcji, które odmawiały publikacji. Zob. J. Fazan, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010, s. 12–18.

²⁹ Artykuł Sławińskiego *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera* ukazał się w „Twórczości” w 1958 r., a jego *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej* w r. 1965; monograficzna książka S. Jaworskiego pochodzi z r. 1968 r. Serię *Pism* Wydawnictwa Literackiego rozpoczął w 1972 r. tom *Tędy. Nowe usta*, a w 1979 ukazały się *Poematy i utwory teatralne*.

³⁰ A.K. Waśkiewicz, *Szkic od mapy „Nowych ust”...*, s. 23.

nia się na jego wiersze, o tyle sytuacja odwrotna jest właściwie niespotykana, metodologicznie niepożądana. Największe napięcie czy sprzeczność tej twórczości leży być może właśnie między programowością a poetyckością. Według Adama Zagajewskiego system teoretyczny Peipera był pozbawiony dramatyczności oraz świadomości, że wybór postawy artystycznej nie jest czymś koniecznym i naturalnym³¹, natomiast same teksty poetyckie zawierały w sobie ową dramatyczną niespójność. „Peiper zacie-
ra ślady dramatyizmu” jednak nie tylko jako poeta, zdawał sobie bowiem sprawę z pewnych niekonsekwencji i rozbieżności swych teoretycznych propozycji, zwłaszcza rozdarcia między postulatem autonomii sztuki i jej społecznego zaangażowania³², ale też występował przeciw wszelkim systemowym schematom i ograniczeniom, jak to określał, „umysłowości izmatycznej”: „Nie ma takiego uogólnienia literackiego, od którego nie byłoby odchylen”³³.

„Pacyfikacyjne akcje” tekstów programowych sprawiają, że wszelkie zmiany i ewolucje dostrzeżone w liryce próbuje się uzgodnić z koncepcjami teoretycznymi – podkreśla się jednocześnie narastające z czasem rozdźwięki między znaczeniami i wymową wierszy od końca lat dwudziestych a optymistycznymi postulatami publicystycznymi wystąpień, akcentuje różne rytmy ich rozwoju, gdyż „wyrazistej ewolucji Peipera-pisarza nie odpowiada analogiczna ewolucja Peipera-teoretyka i publicysty”, a teoria i praktyka nie są „członami znakomicie dopełniającej się całości”³⁴. Mimo tych zastrzeżeń pojawia się jednak niebezpieczeństwo ilustracyjnego traktowania tekstów poetyckich wobec tych programowych, czego świadectwem może być przypadek *Nogi*, jednego z najczęściej chyba cytowanych wierszy Peipera. Zazwyczaj przytacza się jego inicjalny wers,

³¹ A. Zagajewski, *Budowniczy Peiper*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1972, s. 18–19; następny cytat na s. 19.

³² „Już raz próbowano mi wmówić, że godzę stanowisko artystowskie ze stanowiskiem społecznym. Ja nic nie godzę, ja tylko nie waśnieję ruchów, które do siebie należą” (T. Peiper, *O wszystkim...*, s. 275) – pisał Peiper, by dodać w innym miejscu: „Gdzież jest system tak bogaty, gdyby, żeby nic nie stracił w zetknięciu z falującą różnorodnością indywidualności” (tamże, s. 47); „wszelkie nazwy izmowe są puste jak uniformy zawieszzone rzędem na kołkach w magazynie krawieckim” (tamże, s. 96).

³³ Tamże, s. 104.

³⁴ B. Śnieciewska, „*Oddalenia, związki na odległość*” – o warstwie dźwiękowej wiersza Tadeusza Peipera, [w:] *Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, Łódź 2008, s. 279. Autorka, analizując zmetaforyzowaną warstwę brzmieniową wierszy Peipera, zauważa, że choć w dużej mierze koresponduje ona z postulatami utrudniania sztuki słowa oraz koncepcją pseudonimów, to jednak zawiera foniczne realizacje (odwrócone aliteracje, rymy anagramowe czy gęste siatki współbrzmień w poematach rozkwitających), które poza nią wyrastają, ujawniając niekonsekwencje teorii Peipera.

który ma poświadczać nieprzejrzystość, niewyobrażalność i „gongoryzm” Peiperowskiego stylu: „Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem cukru”. Początek *Nogi* stał się etykietą „męczennika metafory” dla Irzykowskiego³⁵ oraz skrótową formułą awangardowej twórczości dla Przybosia, który uznał *Nogę* za „synonim sztuczności”³⁶; cytowany *passus* konkurować może w tej mierze z fragmentem liryku *Czyli* („Miód niosą na paznokciach ci którzy grzesząc tworzyli”³⁷) czy *Pod dachem ze smutku* („Niebo osiadło głodne na ziemi, mysz na westchnieniu”³⁸). W serię analiz *Nogi* włączył się zresztą sam Peiper, który odniósł się do liryku w jednym ze swych najważniejszych (i jednym z najpopularniejszych w recepcji) artykułów programowych – *Komizm, dowcip, metafora*³⁹. Poeta nie tyle jednak interpretuje tam swój wiersz, ile wskazuje na jego przykładzie na mechanizmy mowy metaforycznej i jej oddziaływanie na wyobraźnię czytelnika. Według zaś Sławińskiego, który *Nodze* poświęcił odrębny tekst, utwór „należy do szczególnie charakterystycznych okazów konceptystycznej tendencji w poezji wodza awangardy krakowskiej”, stanowiąc „skrajny przykład sztuczności Peiperowskiego języka”⁴⁰. Interpretacja liryku służy tu przede wszystkim zilustrowaniu teorii: demonstruje mechanizmy rozwijanego konceptu i tłumaczy zasadę pseudonimizacji, zwraca uwagę na autonomizację serii peryfrastycznych ekwiwalentów tytułowej nogi; porusza się zatem bardziej w sferze nazw i środków poetyckich niż odniesień do świata rzeczywistego. Wiersz staje się dla czytelnika w pierwszym rzędzie „popisem sprawności niezwykłego mówienia i ekspresją zadowolenia płynących z dokonywania słownych wynalazków”⁴¹, a główne zadanie odbiorcy polegać ma na odnalezieniu pseudonimów. Generalnie powstaje wrażenie, że nie da się mówić o *Nodze* (w domyśle zaś: o innych tekstach Peipera) bez wsparcia teoretycznych konstrukcji, a dominującą sytuacją jego poezji jest sytuacja lingwistyczna. Również według Waśkiewicza, dla którego zaprogramowana i zracjonalizowana erotyka przekłada się na poezję, „akcję” wiersza tworzy tu proces „przekształcania podmiotu słowem”. Ten trakt interpretacji można by podsu-

³⁵ K. Irzykowski, *Metaphoritis i złota plomba*, [w:] tegoż, *Walka o treść. Beniaminek. Pisma*, red. A. Lam, Kraków 1976, s. 78.

³⁶ J. Przyboś, „Zwrotnica” *Tadeusza Peipera*..., s. 36.

³⁷ Zob. interpretację J. Przybosia, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 399.

³⁸ Zob. interpretację K. Irzykowskiego, *Metaphoritis i złota plomba*..., s. 78.

³⁹ Zob. T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*..., s. 299–301.

⁴⁰ J. Sławiński, *Awangardowe opiewanie nogi*..., s. 141.

⁴¹ Tamże. Również Anna Samorowska w swej interpretacji wiersza traktuje „nogę” przede wszystkim jako bodziec dla wymyślania nowych pseudonimów; zob. teźże, *Między słowem poety a nogą kobiety, czyli o wierszu Tadeusza Peipera „Noga”*, [w:] *Między słowem a ciałem*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001, s. 231.

mować skrajnym stwierdzeniem Józefa Birkenmajera: „gdy z metafor czyni autor jedyną treść utworu, wtedy bywa, że przebierze miarę”⁴².

W innym kierunku zmierza natomiast odczytanie *Nogi* Jarosława Fazana, który dostrzega w utworze „erupcję seksualnych pragnień”, naruszających formy kulturowe i uwalniających głęboko skrywaną sferę fizjologii i biologii⁴³. Poezje Peipera odkrywają według badacza najgłębsze tajniki podświadomości, spontaniczność i chaotyczność ludzkich doświadczeń, przełamując utopijną wizję zracjonalizowanego świata. Interpretacyjne uwagi badacza podporządkowane zostają projektowi „krytyki patograficznej” twórczości Peipera i tezie o psychopatycznym jej zdeterminowaniu. Badacz widzi w poezji reakcję na estetykę ściśle racjonalnego konstruktywizmu, jej niemalże symetryczne odrzucenie, będące świadectwem schizofrenicznego rozdarcia. „Duch utopii” towarzyszący programowi, projektujący życie stechnicyzowane i naiwnie wierzący w racjonalne podstawy świata, znajduje równowagę w tekstach poetyckich, kumulujących treści niemieszczące się w projekcie. W tym ujęciu wiersze weryfikują, a nawet przeczą teoriom: „Rygor, ścisłość, logika konstrukcji poetyckiej poddane restrykcyjnie określonym regułom wierszotwórczym są w istocie niemożliwe do spełnienia, szczególnie jeśli mimo wszystko uznaje się rolę uczucia w źródłowym doświadczeniu, z którego wynika poezja”⁴⁴.

Konfrontacja praktyki i teorii awangardysty porzuca tu utarte trakty interpretacyjne i wiąże się z próbami czytania „pod prąd” twórczości Peipera oraz dekompozycji jego całościowego systemu. Nie jest możliwe (ani konieczne) spojrzenie na wiersze z pominięciem poglądów teoretycznych, ale też, nie zawieszając tej świadomości, można próbować czytać je niesystemowo lub pozasystemowo. Przyjąć, że drogi teorii i praktyki poetyckiej się rozchodzą, jakby autor, pisząc *Nagą* czy *Zaproszenie*, zapominał o walizce z napisem *Nowe usta* i *Tędy*. Konieczne staje się zwłaszcza dowartościowanie tekstów poetyckich, spojrzenie na nie bez zawłaszczającej wnioski programowej „akcji pacyfikacyjnej” peiperyzmu – jeśli będziemy równorzędnie traktować praktykę pisarską i wypowiedzi teoretyczne Peipera, w jego autokomentujących się utworach przestaniemy widzieć jedynie ilustracyjny wobec teorii punkt dojścia. Na tym zasadza się istota zwrotu recepcyjnego. Liryki, zwłaszcza te ogarnięte obsesją erotyzmu, nie tyle uwyrażniają swą konstrukcyjną stronę i autonomizują język, co dokonują tym samym „samozdrady” na ciele peiperyzmu, mówiąc swą „formą” więcej i inaczej, niż nakazuje intelekt. Co

⁴² J. Birkenmajer, *Tadeusz Peiper: Poematy*, „Nowa Książka” 1936, z. VI, s. 345, cyt. za: A.K. Waśkiewicz, *Komentarz*, [w:] T. Peiper, *Poematy i utwory teatralne...*, s. 665.

⁴³ J. Fazan, dz. cyt., s. 84.

⁴⁴ Tamże, s. 87.

ciekawe, kilka stron dalej po autointerpretacji *Nogi* Peipera pojawia się słynny, wielokrotnie cytowany *passus* rozbijający szczelność systemu „okrutnego racjonalisty”⁴⁵, a dotyczący roli podświadomości, marzeń i tęsknot w pisaniu poezji:

Sposób, w jaki poeta metaforyzuje poemat, sposób w jaki przekształca przedmiot słowem, charakteryzuje poetę, charakteryzuje go co najmniej tak dobrze, jak treść jego utworów. Te przekształcenia mówią wiele o jego sposobie patrzenia na rzeczy, o jego odczuwaniu rzeczy, w ogóle o jego skłonnościach, o jego upodobaniach, o nawykach i nałogach, cóż chcecie: o duszy jego mówią. Tu są głębokie marzenia, tu są głębokie tęsknoty, o tak, jeśli o nich mówić, to tu, tu one są, nie wystawiane na pokaz, nie wypowiedane, często samym autorom nie znane. Tutaj działa podświadomość i jej ciemności, działa, choćby poeta pisał najbardziej świadomie. Niech szuka słów i zdań, niech wykonuje na nich próby, w ostatecznym postanowieniu przemówi zawsze podświadomość. Głębokie właściwości jego psychiki, o których jemu samemu nic lub niewiele wiadomo, wpływają na każdy jego wybór. Wybierając słowo spośród słów, zdradzamy się. Każdy utwór poety pełen jest samozdrad i te samozdrady należą do treści utworu⁴⁶.

Innymi słowy: „Trzeba badać język, język wszystko powie”⁴⁷ – jak pisał po latach twórczy kontynuator awangardy, Witold Wirpsza – także to, co wykracza poza uporządkowaną sferę *ratio*. Propozycja teoretyczna Peipera nie musi być aparatem ucisku dla jego tekstów czy wytyczną ich interpretacji, poezja zaś nie powinna stać się ani ciałem obcym w doskonale funkcjonującym organizmie teorii, ani też wzorcową ilustracją cech Awangardy Krakowskiej. To właśnie teksty poetyckie uświadamiają niejednoznaczności i komplikacje pozornego systemu, w który chętnie wtłacza się to pisarstwo, przewartościowując dotychczas utrwalone sądy na temat intelektualno-bezcielesnego, zdoktrynalizowanego, w pełni wyrażalnego, kompleksowego modelu literatury. Zrywają więzy peiperyzmu i otwierają nowe możliwości dla wyobraźni i inwencji interpretatora. Teoretyczne prospekty awangardy ujawniają wiele dodatkowych ścieżek czy zaułków, jeśli przywróci się nadrzędną rolę poezji, którą wchłonęła i zdominowała strukturalna koncepcja języka poetyckiego. *Noga* może tym samym przestać być jedynie ilustracją awangardowej teorii metafory, niedokładnych rymów czy kolejnej wersji wiersza zdaniowego. Powinna stać się tekstem zapraszającym do – ocalających wartość przygody interpretacyjnej – odczytań transgresywnych, czy to dekonstrukcyjnych czy psychoanalitycznych, somatycznych czy genderowych, byle rezygnujących z gorsetu schematyzmu i programowego funkcjonalizmu.

⁴⁵ J. Błoński, *Peiper o teatrze czyli okrutny racjonalista*, „Dialog” 1959, nr 11, s. 116.

⁴⁶ J. Peiper, *Tędy. Nowe usta...*, s. 306.

⁴⁷ W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego*, „Kultura” (Paryż) 1981, nr 7/8, s. 172.

Dekompozycja peiperyzmu jest potrzebna i nieuchronna, gdyż nie da się już dzisiaj więcej wyczytać z ujęć całościowych. Nieaktualny jest dziś sąd sprzed czterdziestu lat, iż „Pewne jest to, że nie można już na dzieło to patrzeć jak na zbiór osobnych elementów, atomizować, rozpatrywać w oderwaniu poszczególnej jego składniki; jest to bowiem – zaskakująca swą dramatyczną spójnością – całość”⁴⁸. Ukazujące się w ostatnich latach pozycje dotyczące twórczości Peipera i jego udziału w ruchu awangardowym poruszają się już nie głównym traktem, lecz mniej uczęszczanymi ścieżkami – pisane są z uwzględnieniem perspektyw cząstkowych, nie roszcząc sobie praw do ujęć panoramicznych. Włączają się tym samym w projekt metodologicznego perspektywizmu, sceptycznego, antydogmatycznego i świadomego zależności efektów poznawczych od przyjętych paradygmatów⁴⁹. Naświetlają twórczość awangardysty z różnych punktów widzenia: Peiperowskiego projektu miasta nowoczesnego⁵⁰, dyrektywy radykalnej autonomii awangardowej sztuki słowa⁵¹, krytyki patograficznej⁵², kwestii niewyraźności⁵³, hiszpańskiej biografii i inspiracji ultraistami⁵⁴, modernistycznego antagonizmu płci w ujęciu genderowym⁵⁵ czy też szczególnie akcentowanej przeze mnie „poezji ciała” i zmysłowej wrażliwości na świat⁵⁶. Prace te dają wielokrotny i nieroszczący ambicji totalności ogląd problemów awangardy omawianych na przykładzie Peipera, zaś różnice interpretacyjne, które dziś bardziej kuszą niż uogólnienia, ujawniają się przede wszystkim w planie zbliżeń teksto-

⁴⁸ A.K. Waśkiewicz, *Jak dziś czytać Peipera*, [w:] tegoż, *W kręgu „Zwrotnicy”. Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*, Kraków–Wrocław 1983, s. 87.

⁴⁹ Zob. Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010.

⁵⁰ Zob. B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej, Peiper i Przyboś*, [w:] tegoż, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

⁵¹ Zob. J. Orska, *Awangardowe tradycje dla polskiej poezji*, [w:] tegoż, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.

⁵² J. Fazan, dz. cyt.

⁵³ A. Kluba, „Zwrotnica”: między autonomią języka poetyckiego a esencjalizmem, [w:] tegoż, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004,

⁵⁴ B. Lentas, dz. cyt.

⁵⁵ G. Ritz, *Nowy świat i dawny wizerunek kobiety. Polska awangarda po roku 1918 a kulturowe aspekty płci*, [w:] tegoż, *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002.

⁵⁶ J. Grądział-Wójcik, „Drugie oko” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010.

wych, w detalicznej lekturze poszczególnych wierszy, udowadniając zarazem, że utopijne projekty awangardystów nie przystają do ich twórczości.

Jedną z tych ścieżek interpretacyjnych, otwierających z pewnością nowe perspektywy odczytań dla awangardowej twórczości, wyznaczają kategorie ciała i zmysłowości. Nie jest bowiem tak, jak pisze Joanna Orska za Sławińskim, że wiersze Peipera eliminują czujący podmiot, który zatracą się w idei konstruowania wypowiedzi, akcentując tylko „uczucia zawodowe” i poświęcając się porządkowaniu metafor⁵⁷. Według Fazana zaś metafory autora *Miasta* odrywają nas od zmysłowego odbioru świata⁵⁸, stając się „urojonym” narzędziem zapośredniczania, usztuczniczenia i dystansowania się podmiotu wobec świata. Równie dobrze można by jednak potraktować Peipera jako poetę świadomości, w której nie ma niczego, czego wcześniej nie byłoby w zmysłach, jako twórcę szczególnie polisensualnego, kontaktującego się ze światem i wyrażającego swój stosunek do niego poprzez różne modalności zmysłowe, intensyfikując obok wzroku w równej mierze dotyk, słuch, węch, smak, a także motorykę i propriocepcję. Sytuacja liryczna tej poezji nie jest bowiem li tylko sytuacją lingwistyczną, bywa również – czy przede wszystkim – sytuacją percepcyjną, uaktywniającą polisensualne, somatyczne poznawanie świata⁵⁹. W cytowanym już *Komizmie...* Peiper pisze o genezie układu rozkwitania, którego narodziny były, jeśli wierzyć poecie, jednym z najsilniejszych doświadczeń wewnętrznych, polegającym na cielesnym rytmizowaniu się wzruszenia i fizjologicznym odczuwaniu słów⁶⁰. Wiersze tworzy bowiem nie bezcielesny podmiot, czyste *cogito*, ale poeta, którego ciało nadaje rytm pisanym utworom. W lirykach Peipera ważny staje się somatyczny punkt widzenia obserwatora, który staje się jednocześnie fokalizatorem, oraz zrekonstruowanie jego przestrzennego usytuowania i okoliczności przeżywania. Właśnie bez tej „wyrazistej perspektywy przeżywającego” interpretacje wierszy dają się sprowadzić jedynie do „odcyfrowania poszczególnych peryfraz”, czego świadectwem są lingwistyczne odczytania *Nogi czy Kwiatu ulicy*⁶¹. Usunięcie polisensorycznej perspektywy wyzna-

⁵⁷ J. Orska, dz. cyt., s. 339.

⁵⁸ Fazan podaje przykład z *Miasta*: „Niebo: / karta tytułowa zaginionej książki” oraz *Ulicy*: „Słońce = tylko benzyna lub para”. O ile pierwszy cytat można by uznać za świadectwo azmysłowości, o tyle drugi wywołuje jednak silne skojarzenia związane z zapachem i zmysłem termicznym; zob. tegoż, dz. cyt., s. 92.

⁵⁹ Podobnie zresztą jak u polskich futurystów, zob. J. Grądział-Wójcik, „*Jesteśmy czuli*”. *Polisensoryczność jako strategia poetycka polskich futurystów*, [w:] *W kręgu literatury i języka*, red. M. Michalska-Suchanek, Prace Naukowe Gliwickiej Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości, Gliwice 2012, s. 83–96.

⁶⁰ Zob. T. Peiper, *Tędy. Nowe usta...*, s. 302–303.

⁶¹ J. Orska, dz. cyt., s. 386.

nia i psychosomatycznej podstawy podmiotowości mówiącego prowadzi w ten sposób do radykalnych sądów o dominacji „dziwaczego, poetyckiego języka”, to znaczy języka skrajnie autonomicznego, czysto estetycznego i niekomunikatywnego⁶². Jeśli jednak dostrzeżemy sferę zmysłowości, cielesności i emocji w tych wierszach, być może nie wydadzą się one aż tak hermetyczne i abstrakcyjne, a przez to obce uniwersalnemu ludzkiemu doświadczeniu.

Wróćmy zatem raz jeszcze do *Nogi*. Gdyby zawiesić na moment wiedzę o pseudonimach i „antyrealizmie” Peiperowskiej metafory, a skupić się na samym języku i jego brzmieniach, kształcie składniowym i wersyfikacyjnym wiersza jako wykładnikach somatycznego pisania, być może otworzyłyby się nowe przestrzenie lektury. *Noga*, jak pisał Fazan, to erupcja zmysłów, ich polisensualnej różnorodności, oprócz wzroku przywołany zostaje bowiem także dotyk, smak i odczucie termiczne. Składniki metafor są tu bardzo wyraziste sensorycznie: jedwab, wstęga i plisowany namiot z krepdeszynu, cukier i puchar, miękkie liście i ciepła kreda, liczne światła, lśnienia i srebra. Miejski krajobraz z kobiecą nogą w roli głównej połyskuje („wachlarz lśnień”), drga („światłem zamiga”), zyskuje geometryczny kształt („namiot z krepdeszyny”, „rzeźbione wazy”) oraz fakturę („tłumne zmarszczki bruku”), uprzywilejowując tym samym ruch, bo to dotykające i poruszające się spojrzenie podmiotu wyzwala w synestezyjnych niejednokrotnie metaforach tekstową dynamikę (noga: wykwita – darzy – topi – zwołuje – znika – nurza się – znów znika i żyje – kłamie – lży – spływa – przenosi – gładzi – rozpiera). I choć bezpośrednio zmysł słuchu nie wydaje się być zaangażowany, to brzmieniowa tkanka utworu odgrywa tu znaczącą rolę, wykorzystując gęste asonansowe rymy oraz podobieństwa brzmieniowe: „okrucieństwo z **cukru**” to głęboka, wsteczna aliteracja, sugerująca współistnienie i symetryczne przeciwstawienie jednocześnie „cukru” i „okrucieństwa”. Być może chodzi o słodkie okrucieństwo miłości, kruchość i niedostępność, ambiwalentne uczucia rodzące się na widok pięknego obiektu pożądania, na który podmiot patrzy i który odczuwa w sposób somatyczny, tak też to zapisując. Na plan pierwszy wysuwa się także rytmiczna i zdynamizowana budowa składniowo-wersyfikacyjna tekstu, uwyrażniająca najpierw płynny ruch oka fokalizatora, potem wzrastające tempo wypowiedzi i tłumione emocje czującego podmiotu. To jego psychocieleśnie wpisana w tekst osoba staje się w gruncie rzeczy konkurencyjnym dla tytułowej „nogi”, najważniejszym bohaterem tekstu (swego rodzaju „szarą eminencją zachwytu”), obnażającym swe emocje oraz estetyzujący, patriarchalny sposób myśle-

⁶² Zob. interpretację Orskiej *Kwiatu ulicy*, tamże, s. 388.

nia. W połowie tekstu, wraz z pojawieniem się pytań, zmienia się rytm wiersza, jakby wraz z pocałunkiem wiatru przyspieszył puls, a oddech liryku stał się głębszy i mniej regularny, przełamany przerywaniami. Wygłos utworu w efekcie przestaje być tylko prostym powtórzeniem tytułu: kontrastująca z rozbudowaną składnią opisu *coda*: „ta noga” mieści w sobie przeżycie i emocje niepotrafiącego zdystansować się do nich w języku podmiotu, którego trudno w tym kontekście nazwać jedynie „męczennikiem metafory”, a cały wiersz – „synonimem sztuczności”. O *Nodze* można tu jednocześnie powiedzieć to samo, co niegdyś Krynicki o *Footbalu*: „Odwaga powtórzenia początku. Okno na nieskończoność”⁶³.

Autor poezji abstrakcyjnej i rozumowej, programowo odbierającej konkretność ich fizyczność oraz aktywizującej pojęciową, a nie emocjonalną stronę słów, okazuje się w zbliżeniach tekstowych twórcą w szczególności sposobem nastawionym na zmysły. Nawet niewizualne metafory atakują sensorium czytelnika, jakby liryka ta chciała wyobrazić, czyli uzmysłowić czytelnikowi przedstawianą rzeczywistość w podwójnym, bo intelektualnym i somatycznym znaczeniu tego słowa. Uzmysłowić, czyli uobecnić przez uplastycznienie, udotykalnienie czy unaocznienie, którym towarzyszyć ma zarazem autorefleksyjny namysł i próba zrozumienia. Świat miasta w wierszach Peipera jest z reguły pokazany na wskroś polisensorycznie, a postulowany przez awangardę „uścisk teraźniejszości” interpretować można tym samym jako wyrażoną sensualnymi środkami afirmację materialnej strony świata. Nawet jeśli dokładnie nie wiemy, o co w tekście chodzi, to po lekturze *Nocy zgładzonej*, *Latarni* czy *Ogrodu miejskiego* właśnie dzięki metaforom pozostaje czytelnikowi wrażenie lekkości, twardości, gorąca, oporu, ciężkości, ruchu, barwy, zapachu czy smaku; zwłaszcza metaforyka erotyków, jak sugestywnie rzecz ujął Sławiński, pochodzi „z kręgu jubilersko-jedwabniczo-cukierniczego”⁶⁴. Świat przedstawiony w poezji Peipera jest więc wybitnie namacalny, konkretny i dotykany, przy czym autor nie nazywa wprost swego zmysłowego stosunku do rzeczywistości, lecz przefiltrowuje obraz doświadczanej rzeczywistości przez własny, polisensoryczny, a niekiedy nawet synestezyjny punkt widzenia, czy raczej odczuwania. Wiersz *Pod dachem ze smutku* rozpoczyna co prawda cytowane wcześniej, typowe dla programu antyobrazowe zdanie, wielokrotnie wykorzystywane jak standardowy wyznacznik wynaturzonego intelektualizmu tej poezji: „Niebo osiadło głodne na ziemi, mysz na westchnieniu”, ale w dalszym ciągu tekstu już tylko słyhać, czuć i widać wielozmysłowy, odbierany i interpretowany za pomocą ciała pejzaż miasta:

⁶³ R. Krynicki, dz. cyt., s. 179.

⁶⁴ J. Sławiński, *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera...*, s. 73.

Skronie trzeszczą, szcztokowane bokami ulicy,
która niegdyś głaskała blaskami gorącego śniegu,
a dziś jest jak żółty lód z szczeciny uwity.
Niemota barw. Co świeci, świeci światłem jodyny.
Wszystkie drogi są za długie. [...]
Guma obsiadła moje obcasy. Nikt ich nie słyszy.
I nawet pies ich nie omija. [...]

Ruch i wysiłek, związany z pokonywaniem oporu materii, dają podmiotowi poczucie, że żyje pełnią życia. To bowiem dotyk buduje więź ze światem przestrzennym, który wciąż albo wymyka się człowiekowi, albo z impetem naciera na niego – dzięki niemu wiemy, że świat istnieje. Peiper kreuje bohatera swej poezji na awangardowego św. Tomasza, który szuka konkretnego, namacalnego potwierdzenia swego obiektu miłości, jakim jest antysymbolicznie postrzegana rzeczywistość: metafizyka dotknięcia i jej filozoficzny sens najwyraźniej manifestuje się w programowym liryku *Wśród wiórów dnia*, którego podmiot, wędrując po mieście, oznajmia:

Czytałem bruki zadrukowane śladami stóp
i przykładałem palce do piersi gościńców,
echa zaułków ścigałem aż do ich gniazd,
a place miejskie kładłem na dłoni
i podnosiłem do ucha.

Podobnie poeta, zapisując, chce dotknąć świata, by potwierdzić jego istnienie. Można powiedzieć, że Peiper percypuje świat namacalnie, a dotykanie staje się dlań źródłem różnorodnych doznań i pozwala odnowić kontakt z rzeczywistością. Jest bowiem taktylizm Peipera sztuką *par excellence* terażniejszą, sytuacyjną, uruchamiającą mechanizm postrzeżeńowych amplifikacji, bo doznawanie wrażeń dotykowych ma miejsce zawsze teraz i tutaj, stając się najbardziej „wczesnym” odbiorem rzeczywistości („wczesność” rozumiał autor *Nowych ust* zgodnie z jego etymologią jako „zgodność z czasem”, czyli współczesnością⁶⁵).

Liryki Peipera pokazują zatem miasto awangardowe, ale nie pełne kominów i maszyn, lecz szturmowane i odbierane przez zmysły poruszającego się po nim podmiotu. Przy czym pozornie tylko dominuje zmysł wzroku, uaktywnia się bowiem także węch i słuch, pojawia się równolegle odczuwanie termiczne, kinestetyczne czy zmysł grawitacyjny. Charakterystyczne okazują się zwłaszcza określenia stopnia gorąca, spokrewnione często się z innymi modalnościami zmysłowymi, np. kolorystyką pojawiającą się w lirykach – np. w wierszu *Ja, ty*, gdzie miasto wraz z upływem

⁶⁵ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta...*, s. 50.

dnia zdaje się stopniowo wygasać i wychładzać, a od sygnalizowanej w pierwszym wersie czerwieni zachodzącego słońca przechodzimy do zimnej barwy atramentu.

Wiersze Peipera, czytane z sensualnej perspektywy, zaskakująco zatem przestrzennieją i „cieleśniej”, nadszarpując jednocześnie racjonalne podstawy teorii i ocierając się jednocześnie o sferę niewyraźności. Poeta nie tylko patrzy i analizuje świat, ale też dotyka, uzmysławia, ujawniając nowy, ucieleśniony i sprzecznościowy jednocześnie obraz człowieka i wysuwając na plan pierwszy zainteresowanie materialnym i zmysłowym wymiarem jednostki. Jego „poezja ciała”⁶⁶ kładzie nacisk zarówno na pierwszy, jak i drugi człon metafory, problematyzując napięcie między *somą* a świadomością, duchem a materią, oraz pokazując, że obok intelektu i duszy o człowieku decyduje jego ciało i płeć, seksualność i zmysły, a on sam pozostaje dynamiczną całością w tych sprzecznościach.

Ciało uobecnione w tekstach uświadamia braki i niekonsekwencje teorii, uruchamia lekturę „na przekór”, „pod prąd” czy „przeciw” programowi. Jednocześnie nie pozwala na ukonstytuowanie się całościowego, koherentnego i klarownego programu awangardysty. Posługując się kategoriami sensualnymi, wpisujemy się nieuchronnie w wielkie konstrukcje myślowe, wynoszące ciało do uwydatniającej sprzeczności modernizmu metafory interpretacyjnej i epistemologicznej – staje się ono problemem tożsamości, doświadczenia i reprezentacji, włączane bywa w dyskurs ideologiczny, polityczny, etyczny czy metafizyczny, służy tym samym jako pretekst, metafora czy diagnoza. Mówiąc o zmysłach i ciele, zawsze mówimy o czymś jeszcze, nigdy – bezinteresownie. Te duże konstelacje wznoszone są jednak na podstawie tego, co wydaje się szczególnie ważne zwłaszcza w badaniach nad poezją awangardową, której losy spłotyły się silnie ze strukturalistycznymi ujęciami – na podstawie indywidualnych, „osobnych” wrażliwości sensualnych, prywatnych „filozofii” czy „poetyk” ciała, mających szansę w empatycznej lekturze na dotarcie do czytelnika i zdobycie go przez swą ogromną moc sugestywną. Dotyczy to zarówno Peipera, jak i jego współczesnych – Przybosia, Brzękowskiego, Ważyka czy Kurka⁶⁷. W tym „detalicznym” planie zbliżeń tekstowych ciało często okazuje się „ciałem obcym” potencjalnych systemów – nie scala, lecz jest źródłem konfliktów, wzbudza niepokój, akcentuje dwoistości, różnice, nie daje się usystematyzować, ujawnia słabe punkty. Wnosi do ogólnych koncepcji „samozdrady”, tak jak to pokazuje przypadek Peipera, a zarazem stwarza najbardziej „sugestyjne definicje” poezji, sub-

⁶⁶ Zob. T. Peiper, *Poezja ciała*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta...*, s. 96.

⁶⁷ Zob. D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka*, Poznań 2001.

wersywnie podminowujące jej teoretyczne konstrukcje. Przyjrzenie się awangardowemu stosunkowi do ciała i zmysłów ujawniłby charakterystyczne i różnicujące się cechy tak poszczególnych -izmów, jak i indywidualnych autorskich poetyk, przewartościowałoby być może tradycyjną hierarchię zmysłów, pozwoliłoby na otwarcie *sui generis* somatycznie, percepcyjnie zorientowanej historii polskiej awangardy, nie tylko tej krakowskiej. Lingwistyczna koncepcja jej języka zyskałaby swój sensualny rewers czy dopełnienie, zgodnie zresztą z życzeniem autora, którego „prospekty poezji kuszą nieznanym pięknem nieznanymi miejscowościami, ale drogę do nich musi znaleźć dla siebie sam podróżny”.