

ABSTRACT. Jarosław Fazan, *Po co Peiper?* [What for Peiper?] „Przestrzenie Teorii” 41. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 145–154. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.41.8>.

The article confronts Tadeusz Peiper’s ideas contained in his programme manifestos, published mainly in the pages of “Zwrotnica” in the 1920s, with the evolution of modern civilisation. The fundamental problem is the failure of the optimistic vision of the materialist turn when confronted with economic, social and ecological crisis. The sketch draws attention to the ‘flight from freedom’ embodied in avant-garde manifestos and the divergence of Peiperian rationalism from the realities of the post-World War I world.

KEYWORDS: Tadeusz Peiper, „Zwrotnica”, avant-garde, materialism, technology

Sięgam po tytuł książki *Po co Homer?* Zebrano w niej wykłady Tadeusza Zielińskiego¹ poświęcone roli kultury antycznej w nowoczesnej (czyli wówczas XIX-wiecznej) cywilizacji, aby ująć w jednej formule jednoczesność doniosłości i anachroniczności, które najlepiej (najogólniej) opisują moje dzisiejsze wrażenia z lektury szkiców programowych Tadeusza Peipera publikowanych w kolejnych zeszytach „Zwrotnicy”. Odniesienie do Homera ma oczywiście charakter groteskowy i stanowi swoistą, głęboko ambiwalentną reakcję na Peiperowską megalomanię, przeświadczenie o wypełnieniu przez niego na polskim gruncie misji inicjatorskiej w zakresie prawdziwie nowoczesnej sztuki². Nie sposób bowiem nie uznać jego znaczącej roli w formowaniu się naszej awangardy, z drugiej strony nie można poddać się jego autoapologetycznej retoryce, nasilającej się aż do manii. Pomijam w tej chwili oczywisty dla mnie kontekst psychopatologiczny, ponieważ stał się on czynnikiem określającym sytuację Peipera dopiero kilkanaście lat po serii programowych publikacji na łamach „Zwrotnicy”. Jednocześnie pociąga mnie radykalnie minimalistyczny pragmatyzm wynikający z pytania postawionego w tytule książki Tadeusza Zielińskiego.

Otóż fraza *Po co Peiper?* jest reakcją na jedną z najdrastyczniejszych, przynajmniej w Polsce, też słynnego artykułu *Miasta, masa, maszyna*, opublikowanego w drugim numerze „Zwrotnicy” z lipca 1922 roku. Powiada

¹ T. Zieliński, *Po co Homer? Świat antyczny a my*, wyb. i posł. A. Biernacki, Kraków 1970.

² Poetyckim świadectwem Peiperowskiego kultu samego siebie jest autoapologia *Że otwierająca* tom *Raz* (1929).

Peiper: „Uczestniczymy w czasach, w których prawdy żyją krócej aniżeli ludzie. Żadna prawda nie ma dosyć życia, ażeby dotrzeć do drugiego pokolenia i znaleźć się jako osad w jego duszy”³. Oczywiście – konferencja naukowa z okazji 100-lecia założenia „Zwrotnicy” świadczy o tym, że sformułowane przez Peipera prawo śmiertelności prawd było zaledwie programowym postulatem, a rozważania wokół dziedzictwa tego pisma mogą świadczyć o *residuum* idei osadzonym na znacznie dłużej niż dwa pokolenia. Ale jesteśmy historykami literatury, a jeśli komuś takie określenie nie odpowiada, to badaczami kultury, skłonnyimi do uwzględniania przeszłości jako istotnego parametru naszych badań. Może się zatem okazać, że zajęcie się np. publicystyką Peipera z lat 20. ubiegłego wieku ma charakter pracy historycznej, by nie rzec – muzealniczej. Ot, zastanawiając się na pogłębiającymi się kryzysami późnej nowoczesności, warto przemyśleć nie tylko jej technologiczne początki i progresy, lecz także towarzyszące im dyskursy programowe i literackie. Taka archeologia nowoczesności, podsuwająca obiekty, w których być może warto się przejrzeć.

W postulatach Peipera zawiera się pragnienie, aby aktywność artystyczna i dyskursywna człowieka dostroiła się do radykalnego zwrotu, który pisarz jednocześnie konstatuje, projektuje i propaguje – polegającego na pełnym podporządkowaniu ludzkiej świadomości oraz wszelkich jej wytworów materii i fizjologii, osadzeniu myśli i twórczości na przeświadczeniu o konieczności podporządkowania się wynikającym z nich prawom organicznym i ekonomicznym. Apologia ciała u Peipera to efekt zarówno woli współtworzenia nowej obyczajowości, jak i przebudowania, „odkościelnienia” aksjologii. Zacytujmy Peipera odpowiadającego krytykom, oburzonemu, że na łamach „Zwrotnicy” często pojawia się wyraz „sperma”:

Nowa filozofia życia! Literackie używanie słów, zwykle wymawianych szeptem, nie wynika ani z cynizmu, ani nawet z chęci odświeżenia metafory. Jest ona świadomym szukaniem nowego stosunku do spraw zanieczyszczonych obcymi czynnikami. Chodzi o przywrócenie praw przeżyciom, które szczególnie u nas, w kraju katolicyzmu i poezji mistycznej, były niesłusznie degradowane. **Chodzi o obronę ciała.** Chodzi o obronę tych popędów człowieka, w których wyraża się najsilniej jego umiłowanie życia, jego zdrowie i jego siła zdobywcza. Nasza poezja dotychczas wielbiła miłość w jej kwiatach, milcząc wstydliwie o jej korzeniach. Zatrzymywała się na tej warstwie, na której głos miłości nie był już głosem płci. **Chodzi o dostrzeżenie głębokiej poezji w życiu ciała**⁴.

³ [Cyt. za:] T. Peiper, *Pisma. Tędy. Nowe usta*, przedm., komentarz i nota biograficzna S. Jaworski, Kraków 1972, s. 34.

⁴ *Idem*, *Odpowiedzi*, „Zwrotnica” 1923, luty, [cyt. za:] *idem*, *Pisma...*, *ed. cit.*, s. 96 (fragmentowi redakcja nadała tytuł *Poezja ciała*).

Tezy Peiperowskich manifestów dobrze współbrzmiały ze zwrotem somatycznym, z coraz dziś mocniejszym neomaterializmem, nieźle łączą się z oczywistymi dla wielu kreatorów naszej teraźniejszości przeświadczeniami, że sztuka musi być nastawiona antyhistorycznie i kwestionować tradycję, ponieważ jej rolą zasadniczą jest urabianie zbiorowej świadomości w duchu społecznego postępu i zaangażowania.

Problem jednak w tym, iż dyskursywny impet „Zwrotnicy” może się wydawać z naszej perspektywy jednocześnie naiwny i cyniczny. W Peiperowskim „uścisku z teraźniejszością” na plan pierwszy wysuwają się bowiem na pozór absolutna apologia technologicznego postępu i radykalna destrukcja indywidualnej antropologii. „Zwrotnica” kreuje podwaliny ideologii uprzemysłowienia, nieodwracalnego ujarzmięcia natury, jednocześnie propagując utopijną wizję społeczeństwa jako organizmu zbiorowego. Z dzisiejszej perspektywy tak namiętne (choć osadzone na pragmatycznych przesłankach) uwielbienie technologii wydaje się parciem w ślepą uliczkę rozwoju, który okazał się destrukcyjny; nasze doświadczenie społeczne sprawia też, że Peiperowską koncepcję umasowienia uznać możemy nie tylko za idealizację homogenizacji i maszynowego ucisku klasy robotniczej, lecz także za ideologiczne wsparcie totalitarnej niwelacji społecznej różnorodności. A na dodatek – jego wizja zadowolonego *homo faber* to infantylna w istocie, choć zrozumiała w realiach skrajnej galicyjskiej nędzy czasów po Wielkiej Wojnie egzaltacja koncepcją religijnego niemal konsumeryzmu.

W realiach Polski odradzającej się po zaborach, łaknącej industrializacji jako czynnika społeczno-ekonomicznych przemian, dzieło przebudowy kraju rolniczego w przemysłowy wydaje się ideą logiczną; koncepcja zastąpienia feudalnej *de facto* struktury kastowego społeczeństwa zhomogenizowaną masą zdaje się zawierać nadzieję na uniknięcie konfliktów klasowych, które wstrząsały wówczas i wstrząsać będą przez kolejne dekady całym światem. Oczywiście możemy przyjąć, że to kolejny etap formowania się romantycznego z proweniencji socjalizmu utopijnego, pokutującego w Polsce z powodu zacofania i niewczesnej skłonności literatów do zajmowania się programami społecznymi. Byłby więc Peiper jako ideolog postępu społecznego i propagator polskiej modernizacji epigonem romantycznych wizji. Rzecz jasna – ironizując nieco – przy założeniu, że romantyczną formę społecznej utopii można wypełnić antyromantyczną treścią ideologiczną. Z uwagi na wielkościowe poczucie misji jest Peiper *sui generis* materialistycznym mesjanistą. Można zatem w upraszczającym skrócie podsumować, że jego idee byłyby wygodnym negatywnym układem odniesienia dla dzisiejszego progresywizmu, analiza jego antytradycjonalizmu i kolektywizmu pouczać by mogła, jak nie zwalczać tradycji i jak nie przewycięzać indywidualizmu.

Otwierający *Nowe usta* frontalny atak Peipera na romantyzm i ludowość jest próbą uznania XIX-wiecznych konwencji literackiego ujmowania doświadczeń egzystencjalnych/społecznych/psychologicznych za przestarzałe, a zatem utrudniające twórczość, która byłaby zdolna do uchwycenia priorytetów nowoczesności, kreowania sztuki nadszającej za przemianami nowoczesnej cywilizacji. Przede wszystkim zarzuca Peiper tym dwóm tendencjom brak myśli oraz zgodę na pozostawanie w tyle za rozwojem cywilizowanego świata. Krytyka romantycznej ludowości jest właściwie zakamuflowaną polemiką z *Romantycznością* Mickiewicza: „tak daleko nie poszedł romantyzm żadnego kraju; wszędzie indziej ograniczono się do szukania w ludowości źródła tematów i form poetyckich; tylko u nas chciano uczynić z niej także źródło prawd”⁵. Przy okazji zupełnie chyba nieświadomy tego, co powoli rodzi się w naszej części Europy, atakuje rasizm i „rasowość” sztuki opartej na romantycznej ludowości. Jako patriota pragnący powstania nowoczesnej Polski socjalistycznej odrzuca koncepcję narodu opartą na przesłankach rasowych. Kwestionuje ją, bowiem rasowość wiąże z (chłopską) pierwotnością, która wydaje mu się niezwykle podobna w różnych kulturach regionalnych. Píše np.: „taniec tatrzański, który uchodzi u nas za jeden z najbardziej charakterystycznych zabytków rodzimości, przypomina aż do najdrobniejszych szczegółów niektóre tańce hiszpańskie”⁶.

Rasowość bowiem oznacza dla sztuki (i można dodać – dla życia) poddanie się temu, co zastane, determinacji biologicznej, dla Peipera zaś – i jest on w tym nieodrodnym synem nowoczesności – zasadniczym celem oraz sensem sztuki jako kulturowej awangardy życia zbiorowego jest kreowanie cywilizacji, pojmowane jako stałe przewyciężanie naturalnego uwarunkowania bytu człowieka, którego cel stanowi jego triumfalna autokreacja jako istoty społecznej zdolnej do samoistnego budowania własnego świata. Natura jest surowcem, materiałem i źródłem mocy oraz rezerwuarem mechanizmów i procedur, po których opanowaniu człowiek może dla swojego szczęścia budować sztuczny świat.

Peiper głosi „apologię doczesności”⁷ z perspektywy socjalisty i kosmopolity, odwołującego się do tradycji pozytywizmu i racjonalistycznego klasycyzmu, przekonanego tuż po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku, że punktem wyjścia polskiej modernizacji musi być radykalny antyromantyzm, którego realizacją ma być projekt awangardy, zmierzającej do „pełnego przeobrażenia życia [...] [i] stworzenia nowego metra moralności i kultury”⁸. W krytycznym komentarzu poświęconym futuryzmowi Peiper dopisał do za-

⁵ *Idem*, *Nowe usta* (1924), [cyt. za:] *idem*, *Pisma...*, *ed. cit.*, s. 336.

⁶ *Ibidem*, s. 338.

⁷ *Idem*, *Futuryzm*, „Zwrotnica” 1923, październik, [cyt. za:] *idem*, *Pisma...*, *ed. cit.*, s. 147.

⁸ *Ibidem*, s. 147.

sadniczych tez sformułowanych wcześniej w *Punkcie wyjścia*, *Mieście*, *masie*, *maszynie* i *Metaforze terażniejszości* kilka elementów antropologicznych oraz patriotycznych. Dopatrywał się w koncepcji życia i człowieka włoskich futurystów nie tylko przyczyn ich akcesu do faszyzmu, lecz także inspiracji dla antyromantycznego zwrotu Polski. Dość długo przed Gombrowiczem (wszak międzywojnie jest epoką przyspieszania) głosił konieczność rozpoczęcia budowy nowoczesnej Polski od podstaw, „tj. od człowieka”⁹. Na dodatek to budowanie od człowieka – co nie zaskakuje w przypadku twórcy awangardy pierwszych dekad ubiegłego wieku – było zaprojektowane jako realizacja radykalnie utopijnego przeświadczenia o możliwości stworzenia świata na nowo, od zera. Stąd brała się zdumiewająca dziś i zgoła nie z pobudek patriotycznych wynikająca apologia skutków I wojny światowej. Pisarz stwierdza, że uruchomione przez tę wojnę „straszne maszyny śmierci były obietnicą przyszłych maszyn życia”, a każde „jej [wojny] niszczenie poprzedzone było gigantycznym aktem stworczym. [...] Niszczyła twory cywilizacji środkami wyższej cywilizacji”. Ukoronowaniem owej wyższej cywilizacji było „popadnięcie człowieka w niebywałą dotąd zależność od jego narzędzia, które aby być zwycięskim, musiało być nowym”. Następstwami uzależnienia człowieka od maszyny były „przeoranie substancji duchowej człowieka” i wtopienie „żelaznego serca” narzędzia w „serce człowieka”¹⁰.

Taka przemiana człowieka oznacza jego uprzedmiotowienie, włączenie do maszyny społecznej ukierunkowanej na zdobywanie przyszłości poprzez pracę, której zasadniczą konkretyzacją jest „tank pokoju, czyli fabryka”. Zarazem, polemizując z Marinettim, zmierzającym według Peipera „do przekazania człowieka organom czyszczenia miasta”, interesuje się „człowiekoznawstwem”, rozumianym jako badanie jednostki w „słowach i gestach gromady”. Peiper stwierdza dobitnie, że wczesny modernizm „bardzo mało powiększył naszą wiedzę o człowieku”, zatem w Polsce „nie można jeszcze mówić o przesycie człowiekiem”¹¹. Chce, żeby nowy, korzystający z maszyn człowiek był potężny i szczęśliwy.

Właściwie bardzo trudno zaprzeczyć, że Peiperowska koncepcja człowieka umasowionego i uprzedmiotowionego, przewyciężającego balast przestarzałej zdaniem autora *Nowych ust* duchowości, a jednocześnie mającego wyraźnie odrębną, poddaną nowoczesnym uwarunkowaniom psychiczność, do dziś wydaje się atrakcyjna, a zarazem utopijna i – jak Gombrowicz w recenzji z pierwszej powieści Peipera *Ma lat 22* określił jej bohatera – „mocno teoretyczna”. Takiego człowieka nie ma, należy go „zbudować”.

⁹ *Ibidem*, s. 148.

¹⁰ *Idem*, *Punkt wyjścia*, [cyt. za:] *idem*, *Pisma...*, ed. cit., s. 26–27.

¹¹ *Idem*, *Futuryzm*, ed. cit., s. 150–152.

Ogłoszonemu w „Zwrotnicy”, uzupełnianemu w *Nowych ustach* i kilku innych szkicach programowi Peipera przyświeca obsesyjnie powtarzana idea budowy, którą w charakterystycznej dla niego retoryce ujmuje w kategoriach uniwersalnego klucza – czy może raczej wytrycha – do wszystkich sfer ludzkiego życia. Budowanie traktuje Peiper jako kategorię kluczową, która zastępuje pojęcia walki i podboju, podkreślając pokojowe nastawienie swojej koncepcji kreowania nowego świata:

Organem budowy postanowiła być „Zwrotnica”. Rusztowaniem murarzy. Nie skóra zdarta z naszych przeciwników i pocięta na pasy zakreśli obwód naszych wpływów i zdobyczy, lecz długość promienia, osiągnięta przez wewnętrzną prężność naszych dzieł. Najbardziej bojowym jest dzieło zaborcze. Napaść jest zbyt cenna wartościom rzeczywistym, które zawsze znajdują swą drogę do góry¹².

Inną obsesją pisarza jest idea ładu, wszechogarniającego porządku, obejmującego całość na nowo kreowanego ludzkiego świata. Ujęty w organiczne metafory („układ rozkwitania”) projekt materialnego całokształtu rzeczywistości ustanawiał nową sztukę, a przede wszystkim nową poezję, swego rodzaju zasadę świata, dziedzinę odsłaniającą fundamentalne reguły (od)budow(yw)anego świata, a jednocześnie – przestrzeń projektu-jącej go fikcji. Peiper – pisarz wywodzący się z racjonalistycznej formacji materialistycznego pozytywizmu – widział w projektowanej przez siebie poezji wzorzec porządku społecznego, realizującego oświeceniowe marzenie o szczęśliwej ludzkości dzięki rozumowi i pracy pokonującej naturalne przeszkody i ograniczenia. I wydaje się, że w tym miejscu daje się uchwycić kolejny, być może najistotniejszy z Peiperowskich rozziewów czy uskoków. Bo na poziomie dyskursywnych analiz pisarz głosi wizję materialistycznej cywilizacji zwycięskich wytwórców, którzy dzięki wytężonej i racjonalnie zorganizowanej pracy coraz bardziej stają się ludźmi, czyli zamożnymi i spełnionymi konsumentami; z tego zaś, czym wydaje się poetycka zasada świata, możliwa do odczytania z dzieł poety, będących intencjonalnie ucieleśnieniem jego programu, wynika raczej coś innego.

Oczywiście wcale nie chcę burzyć dobrze funkcjonującej w historii literatury rozdzielności programów i ich konkretyzacji; niezależność deklarowanego programu i twórczości stanowi zjawisko typowe dla awangardy. Zależy mi jednak na wydobyciu specyfiki Peiperowskiej twórczości z jej pierwszej dekady (z grubsza chodzi o lata 20.). Otóż przekonania pisarza sformułowane w postaci tez zawartych w artykułach programowych wydają się odmienne od tych, które wynikają z interpretacji jego poematów. Rzecz jasna, uznać możemy, iż manifesty zawierają optymistyczną wizję spełnionych dążeń,

¹² *Idem*, *Odpowiedzi*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, luty.

zrealizowanej budowy nowego świata, poezja zaś stanowi cykle migawek z różnych prób i działań zmierzających do nieosiągniętego jeszcze (i, jak może się przecież okazać, niekoniecznie osiągalnego) celu. Albo inaczej: programy ustanawiają upragniony punkt dojścia, poezja natomiast zapisuje próby dochodzenia do tegoż wytyczonego punktu. Problem w tym, że oba te procesy sytuują się w różnych wymiarach, w odmiennych porządkach egzystencjalnych i dyskursywnych. Manifesty emanują optymistyczną pewnością, że nowy, racjonalny ład świata jest możliwy do zbudowania, jeśli człowiek porzuci swoją indywidualność i zerwie więzy z przeszłością, a właściwie usunie zgliszcza dawnego świata, zniszczonego przez wojnę i wraz z masą podobnych sobie, militarnie zorganizowanych wytwórców zbuduje na ich miejsce idealne miasto, upragnioną przestrzeń do życia nowego społeczeństwa, perfekcyjnie funkcjonalną, a zarazem tak piękną, iż jedynie sztuka sakralna średniowiecza może być dlań układem porównawczym. Wiersze zaś... cóż – idee w nich zawarte bardzo trudno ująć w sposób umożliwiający zestawienie z wyrazistymi tezami manifestów. W pewnym sensie to, co w nich jasne, racjonalne i optymistyczne, poezje ujmują w wersji niejasnej, trudnej do eksplikacji i często zwyczajnie mrocznej. Jakby poezja dopiero odsłaniała cenę tej cudownej przemiany świata, sprawiającej, że miasto (wzorem jest znany Peiperowi Berlin pierwszych dwóch dekad XX wieku) staje się „jednym z najwspanialszych widowisk świata”¹³ (BN 15), w którym do zatłoczonych i zanieczyszczonych dzielnic światło i powietrze docierają dzięki sieci gazowni, elektrowni i tlenociągów.

Unikając upraszczających dosłowności: poematy Peipera pokazują móżolny proces niwelowania istnienia poszczególnego, stapiania się jednostek w zbiorowy organizm nowoczesnej masy, uzbrojonej w maszyny i technologie. Peiper dzięki metaforycznym układom usiłuje przepisać emocje oraz doznania na język ciągłych przemian materii w energię i energii w materię, które człowiek przeżywa jako serię wstrząsów. Antropologiczny wymiar jego poezji nie stanowi optymistycznej epopei masy ustanawiającej się doskonałą wersją człowieczeństwa, koroną ziemskiego stworzenia, a raczej dramatyczne dzieje nieuchronnej dezintegracji jednostkowej psychiki pod wpływem urbanizacji, mechanizacji i kolektywizacji. Być może na poziomie manifestów można propagować skuteczną syntezę umasowienia i psychiczności; w poezji okazuje się to znacznie trudniejsze. W 1978 roku Adam Ważyk napisał w liście do Stanisława Jaworskiego:

Peiper wydaje mi się od samego początku swojej działalności postacią tragiczną. Sprzeczność między usposobieniem polskiego społecznika a jego estetyką mallar-

¹³ *Idem, Miasto, masa, maszyna*, [cyt. za:] *idem, Pisma...*, ed. cit., s. 35–36.

meańską była tak głęboka, że sama przez się wystarczyłaby do zrodzenia choroby umysłowej¹⁴.

Niekiedy dość zaskakująco pojęcia, którymi Peiper opisuje zasady konstruowania poematu, przenikają się z terminologią społeczną i polityczną. Przykładowo, w drugim rozdziale *Nowych ust*, zatytułowanym – przypominijmy – *Poezja jako budowa*, znajduje się taki *passus*:

Wolność rymów była jedną z wolności, po które wyciągał swe drżące ramiona nerwowy wiek XIX. Chciał on mieć wolność rymu, tak samo jak chciał mieć wolność stanowienia o sobie, wolność życia dla siebie, wolność konkurencji, wolność hiperprodukcji, wolność wywozu i wolność umierania z głodu. W drobnym, dla wielu mało znaczącym środku poetyckim zgęściła się dusza wieku. W wolnym rymie odbiło się wszystko od *laisser faire*, *laisser passer* aż do wolnego najmity¹⁵.

Ten dość ostry zwrot przeciwko XIX-wiecznym innowacjom literackim jest zarazem mocną deklaracją antyliberalizmu, retorycznym podważeniem zasady wolności dominującej jakoby w „nerwowym wieku XIX”. To zdecydowane odarcie wolności z jej romantycznej mitologii jest częścią powszechnego w latach 20. ubiegłego wieku zwrotu przeciw wolności (czy przypadkiem i dziś go nie obserwujemy?), której negatywne skutki zdają się zdecydowanie górować nad pozytywami. Powiada pisarz: „Gdy słowo ‘wolność’ traci swą siłę dogmatyczną, **coraz silniej miejsce wolności zajmuje w myślach i uczuciach ludzi idea współzależności**”¹⁶. Peiperowski zwrot przeciw wolnościowym, anarchizującym elementom europejskich ruchów awangardowych wynika z przeświadczenia, że racjonalna i pragmatyczna dyscyplina powinna ujmować całokształt ludzkiej działalności, łączyć wszystkie dziedziny pracy i twórczości w jednolitym ruchu ku szczęśliwej konsumpcji.

Peiperowska „ucieczka od wolności” brzmi właściwie dość rozsądnie i – kusząco:

Funkcjonalny związek, łączący życia ludzkie, oparty na ograniczeniach wolności, wiedzie ku dobrom, które przy przebudowanej i uporządkowanej gospodarce społecznej mogą stać się źródłem powszechnego szczęścia i prawda tego faktu tkwi już w uczuciach ludzi i powoli przenika też myśli. Idea współzależności wraz z [...] idea nowocześniejszego ładu to niewątpliwie najbardziej rozgrzewające idee naszej epoki¹⁷.

¹⁴ Maszynopis w posiadaniu autora.

¹⁵ T. Peiper, *Nowe usta*, ed. cit., s. 355.

¹⁶ *Idem*, *Droga rymu*, [cyt. za:] *idem*, *Pisma...*, ed. cit., s. 74.

¹⁷ *Ibidem*, s. 74–75.

Oczywiście pamiętać trzeba, że powyższe rozważania pochodzą z 1929 roku, kiedy to świat pustoszy wielki kryzys i losy liberalnej demokracji (demokracji w ogóle) są już właściwie w Europie przesądzone. Jednocześnie skala kryzysu ekonomicznego jest tak wielka, że koncepcje antyliberalnego uzdrowienia gospodarki stają się coraz popularniejsze. Zarazem jednak Peiper, uznając konsumeryzm za pozytywny efekt rozwoju nowoczesnej cywilizacji, w gruncie rzeczy broni prawa do wolności doświadczeń i przeżyć, do różnorodności doznawania świata:

Nie miarowy rytm fabrycznych maszyn rytmizuje upodobania dzisiejszego człowieka, lecz tramwaj czy taksówka, które tak szybko zamieniają wyjście na dojscie, a dojscie na dokonanie; kolej żelazna czy płatowiec lotniczy, które do nielicznych godzin skracają jednostajność dawnych długich podróży; telefon, który czyni zbytecznym tyle jednostajnych chodów i w ciągu dnia zbliża do naszych uszu tyle różnych ust; wystawy sklepowe, te boiska walk o oczy; [...] noce miejskie, które pięściami swych światel odpędzają ciemność, czarną złodziejkę różnic, te rozmaitości; to, to, te szybkie zmiany, te sąsiedztwa różnic, te rozmaitości; to¹⁸.

Być może widzę to jednostronnie, ale wiele wskazuje na to, że był Peiper wizjonerem formy świata, której spełniona wersja jest przekleństwem naszych dni. Triumf technologii, nieustanne postępy urbanizacji, destrukcja natury i realne odcięcie się od przeszłości (umożliwiające dowolne jej zakłamywanie), podporządkowanie jednostki dyktatowi rozmaitych instytucji tworzą realia, w których coraz trudniej żyć, a przyszłość rysuje się raczej w mrocznych barwach. Rzeczywiście – projektowane przez Peipera wielkie widowisko stało się swego rodzaju modelem kultury epoki masowej konsumpcji, choć jego ucyfrowienie i usieciowienie były niemożliwe do przewidzenia w latach 20. ubiegłego wieku (nawet dla Peipera – proroka telefonii komórkowej¹⁹). Niestety, trudno uznać, że poezja stała się dziedziną projektowania nowych form życia społecznego; trudno uwierzyć, że jest laboratorium nowej emocjonalności w projektowanej przez Peipera przestrzeni doświadczeń społecznych. Coraz częściej przyznają rację młodemu Czesławowi Miłoszowi, który w *Bulionie z gwoździ* atakował Peipera za

¹⁸ *Idem, Rytm nowoczesny*, „Kwadryga” 1929, grudzień, [cyt. za:] *idem, Pisma...*, ed. cit., s. 89.

¹⁹ W kategoriach proroczego przewidywania wynalezienia telefonii komórkowej ośmielałem się rozumieć następujący fragment końcówki *Nowych ust*: „Istnieje fakt, wobec którego zaklęcia obrońców skamielin znaczą tyle, ile znacząłyby chęć zatamowania biegu rzeki sznurem koralu. Faktem tym jest wzrastająca **kosmopolityzacja świata**. Ziszczenie się snów techniki zmniejsza odległość. Po odkryciu radiokinematografii będziemy mogli niemal równocześnie z mieszkańcami Paryża czy New-Yorku przeżywać wypadki ich miast. **Świat staje się powoli tak mały, że wkrótce nosić go będziemy w kieszonce od kamizelki**”. *Nowe usta*, [cyt. za:] *Pisma...*, ed. cit., s. 365 (podkr. – Peiper).

oportunizm wobec tematów nowoczesności, co uniemożliwiało tworzenie prawdziwej sztuki społecznej²⁰. Oczywiście pozostaje Peiper-poeta, którego dzieła z lat 20. i 30. ubiegłego wieku mogą inspirować nowych poetów i pobudzać inwencję interpretatorów. Tym jednak zajmę się przy innej okazji.

BIBLIOGRAFIA

- Miłosz Cz., *Bulion z gwoździ*, „Żagary” 1921, grudzień.
Miłosz Cz., *Dzieła zebrane. Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003.
Peiper T., *Futuryzm*, „Zwrotnica” 1923, październik.
Peiper T., *Odpowiedzi*, „Zwrotnica” 1923, luty.
Peiper T., *Pisma. Tędy. Nowe usta*, przedm., komentarz i nota biograficzna S. Jaworski, Kraków 1972.
Peiper T., *Rytm nowoczesny*, „Kwadryga” 1929, grudzień.
Zieliński T., *Po co Homer? Świat antyczny a my*, wyb. i posł. A. Biernacki, Kraków 1970.

Jarosław Fazan – dr hab., prof. UJ, literaturoznawca; zajmuje się głównie literaturą polską XX wieku. Pracuje w Katedrze Kultury Literackiej Pogranicza Wydziału Polonistyki UJ. Redaktor serii „Polish Studies – Interdisciplinary Perspectives” (Peter Lang Verlag). Autor książek o Mironie Białoszewskim i Tadeuszu Peiperze. Ostatnio wydał książkę *Żagary. Antologia poezji* (BN I/335, Wrocław 2019, wraz z T. Bujnickim i K. Zajasem). ORCID: 0000-0002-4760-9740. Adres e-mail: <jaroslaw.fazan@uj.edu.pl>.

Jarosław Fazan – PhD, Professor at the Jagiellonian University, a literary scholar whose main field of interest is 20th century Polish literature. He works at the Chair of Borderline Literary Culture of the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University. Editor of the series “Polish Studies – Interdisciplinary Perspectives” (Peter Lang Verlag). Author of books on Miron Białoszewski and Tadeusz Peiper, he has recently published *Żagary. An Anthology of Poetry* (BN I/335, Wrocław 2019, together with T. Bujnicki and K. Zajas). ORCID: 0000-0002-4760-9740. E-mail address: <jaroslaw.fazan@uj.edu.pl>.

²⁰ Cz. Miłosz, *Bulion z gwoździ*, „Żagary” 1921, grudzień, przedruk: *idem, Dzieła zebrane. Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 31–38.