

Peiperizm dzisiaj, czyli o pewnej linii polskiej poezji najnowszej¹

Tytuł niniejszego tekstu jest prostą kalką tytułu szkicu Zbigniewa Bieńkowskiego drukowanego w roku 1971 na łamach „Twórczości”². W szkicu tym autor *Poezji i niepoezji* podjął się – w dużym skrócie – próby przedstawienia obecności projektu poetyckiego Peipera w poezji polskiej od Tymoteusza Karpowicza po Andrzeja Krzysztofa Waśkiewicza, z nowofalowymi elementami pośrednimi, czyli twórczością Stanisława Barańczaka i Ryszarda Krynickiego. Szkic swój Bieńkowski zamyka znaczącą uwagą:

Niedawno jeden z naszych wybitnych krytyków zachnął się, kiedy wspomniałem o peiperowskim nurcie. Być może przesadą jest mówić o peiperyzmie jako nurcie. Może jedynie Krynicki pełnie i świadomie Peipera kontynuuje. W każdym razie tendencja nawiązania do Peipera istnieje, i ta tendencja jest żywotna. A najważniejsze: spełnia ona funkcję poszerzającą obszar naszej dzisiejszej poezji³.

Przywołuję zakończenie szkicu Bieńkowskiego, ponieważ pomaga ono zrozumieć niezręczną sytuację tego, kto chciałby mówić o „peiperowskim nurcie” w poezji najnowszej. To zadanie może niewdzięczne nie tyle dlatego, że prowokuje „zachnięcia” wybitnych krytyków, ile raczej dlatego, iż wymaga rozpoznawania często enigmatycznej, subtelnej siatki żywotności peiperowej poezji współcześnie. Obietnica, którą kończy swój szkic autor *Poezji i niepoezji* – „poszerzenie obszaru

¹ Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

² Zob. Z. Bieńkowski, *Peiperizm dzisiaj*, „Twórczość” 1971, nr 8, s. 116–118.

³ Tamże, s. 118.

naszej dzisiejszej poezji” – wydaje mi się jednak stawką wartą podjęcia i nieco przesłaniającą ryzykowość takiego zamiaru⁴.

Zacznę jednak od wspomnianych tu „zachnięć” wybitnych krytyków. Można by zapewne najkrócej powiedzieć, że Peiper się nie pojawia, a więc nie jest potrzebny w opisach najnowszej poezji polskiej. Oto krótkie wyliczenie, pokazujące tę nadobecność nieobecności Peipera w interpretacjach współczesnej poezji. W szeroko niegdyś dyskutowanej książce Przemysława Czaplńskiego i Piotra Śliwińskiego *Literatura polska 1976–1998* nazwisko autora *Nowych ust* zjawia się jedynie dwukrotnie, jako wskazanie miejsc inicjalnych w poezji Barańczaka i Krynickiego – w interpretowaniu poezji po 1989 roku Śliwińskiemu kontekst twórczości Peipera nie wydaje się konieczny⁵. W ogromnych rozmiarów książce *Nowa poezja polska* Peiper był potrzebny raz jedynie tylko – Marzenie Woźniak-Łabieniec, by pokazać, jak Tomasz Majeran polemicznie odwraca się od „Peiperowskiej pochwały erosa” (jedna strona na 640)⁶. Peiper przydaje się od czasu do czasu natomiast, by pokazać, z czego wyrasta tzw. nurt lingwistyczny polskiej poezji (tak czyni choćby Julian Kornhauser w książce *Postscriptum. Notatnik krytyczny*⁷) czy gdy mówi się o kolejnych powrotach awangardy (np. Joanna Orska w cenionej książce *Liryczne narracje*⁸ albo Jacek Gutorow w *Niepodległości głosu*⁹). To sytuacje szalenie ogólne – Peiper jest w nich najczęściej zresztą wrzucany do jednego worka z Przybosiem i futuryzmem (czynią tak nawet szalenie subtelni interpretatorzy – np. Piotr Śliwiński w swojej najnowszej książce *Świat na brudno* wywodzi poezję Michno z korzenia Peipera i futuryzmu¹⁰). Jak ciekawostka może brzmieć obserwacja, że dwukrotnie w przywołanych

⁴ Podobnie jak Zbigniew Bieńkowski w 1971 roku, byłbym skłonny twierdzić dzisiaj: „Mam (...) przeświadczenie, że peiperyzm może odegrać ważną rolę w kształtowaniu się aktualnego obrazu naszej poezji” (tamże, s. 116).

⁵ P. Czaplński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998*, Kraków 1999, s. 73–77.

⁶ M. Woźniak-Łabieniec, *Poeta ludens. Zabawy intertekstualne i językowe Tomasa Majerana* [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 423.

⁷ J. Kornhauser, *Postscriptum. Notatnik krytyczny*, Kraków 1999, s. 39.

⁸ J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 117, 177.

⁹ J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 166.

¹⁰ P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 285.

tu książkach Peiper posłużył jako swoista przestroga dla zapędów programotwórczych Adama Zagajewskiego (we wspomnianej książce Joanny Orskiej¹¹ oraz w *Przygodach z wolnością* Piotra Śliwińskiego¹²).

To wyliczenie można by oczywiście poszerzać i zapewne na wiele sposobów komplikować. Trudno jednak uciec od postawienia pytania zasadniczego – czy w takim razie mówienie o „peiperyzmie dzisiaj” nie jest czasem rezultatem nieuprawnionego krytycznoliterackiego oszczenia? Postaram się pokazać, że takim uroszczeniem jest nieobecność Peipera w interpretacjach najnowszej poezji, przynajmniej pewnej jej linii.

Dwie metafory Peipera

Jeszcze w połowie lat sześćdziesiątych Julian Przyboś wskazywał, że „tylko w pewnych próbach Lecha Piwowara”¹³ można by się doszukiwać śladów inspiracji poezją Peipera. Gdyby nawet repertuar nazwisk nieco poszerzać, np. o twórczość Mili Elin – jak ją nazwał Andrzej K. Waśkiewicz: „swoiste dopełnienie, kobiecy rewers Peiperowskiej erotyki”¹⁴ – wydaje się, że programowe wystąpienia oraz sama poezja Peipera z trudem zdobywały uznanie młodszych uczniów; czy inaczej – dla następnych generacji poetyckich (choćby tzw. generacji 1910, czyli poetów urodzonych w okolicach 1910 roku) twórczość autora *Nowych ust* nie stanowiła perspektywy prekursorskiej wobec ich własnych dokonań. Z jednej strony, decydowała o tym zapewne mroczna legenda niezrozumiałstwa, wyrosła z zarzutów Karola Irzykowskiego – pisze o niej w 1966 roku Julian Przyboś¹⁵, z drugiej zaś – jak uważa znawca tematu Jarosław Fazan – Peipera „dogmatyzm w stosunku do włas-

¹¹ J. Orska, dz.cyt., s. 177.

¹² P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 243.

¹³ J. Przyboś, *Kwiat ulicy – Tadeusz Peiper* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1966, s. 329.

¹⁴ A.K. Waśkiewicz, *Nota edytorska* [w:] M. Elin, *16 wierszy*, Gdańsk 1999.

¹⁵ J. Przyboś, dz.cyt.

nych założeń”¹⁶, dogmatyzm posunięty nieraz (w licznych starciach polemicznych) do stopnia nerwicowego zacierzewienia¹⁷. Skąd więc to niewyczerpane zainteresowanie niezrozumiałstwem dogmatyka? Zanim w tym tekście spróbuję wskazać na kilka kwestii przesądających o podejmowaniu dziedzictwa tej twórczości w najnowszych projektach poetyckich, chciałbym wskazać – próbując zmienić nieco perspektywę budowaną przez przytoczone powyżej sądy – dwie programowe metafory Peipera, które wykazują, moim zdaniem, zasadniczo otwarty charakter tegoż programu.

Sam autor *Nowych ust* w swoisty sposób projektował rozwój swej innowacji, czyli poematu rozkwitającego, stwierdzając w pewnym miejscu *Odczytu o poezji*:

Pastuchom upiorów, usiłującym zamknąć poezję w opłotkach własnej bezpłodności, przeciwstawiłem parcelę, na której wznosić się zaczyna nowa budowa; uzasadniając nowość, którą wprowadzam, pragnąłem równocześnie uwidocznic, że nie jest ona sztucznym wymysłem, lecz że wywodzi się z serca poezji i poety. Nie będę ukrywał, że na przemilczenie mojej innowacji nie pozwalała mi nadzieja zyskania wśród was zwolenników i kontynuatorów. Wierzę, że poemat rozkwitający zawiera w sobie przeróżne możliwości rozwoju; że w razie gdyby przeszedł na ręce kilku poetów, mógłby skolonizować nowo zdobyty teren poetycki i dostarczyć naszej poezji tych linii odrębnych, których wreszcie powinniśmy zacząć szukać na najświeższych warstwach sztuki, zamiast zdejmować je bezowocnie z pajęczyn¹⁸.

Wypowiada w tym miejscu Peiper rzecz wagi zasadniczej, rzecz, która w dużej mierze zaprogramowała istotny odbiór jego innowacji. Poemat rozkwitający nie jest wzorem genologicznym w znaczeniu normatywnym, lecz jedynie „parcelą” (małą cząstką), dobrym terenem pod przyszłe lokacje. Zawiera więc nie tyle potencjał imitacyjny totalnego wzoru, ile wolę odróżnienia, „przeróżne możliwości rozwoju” „odrębnych linii” poetyckich. W takim też duchu – to jedno z niewielu, jak mi

¹⁶ J. Fazan, *Awangardy Krakowskiej smutne przygody z krytyką* [w:] *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy*, red. D. Kozicka, M. Urbanowski, Kraków 2008, s. 341.

¹⁷ Choć gwoli sprawiedliwości trzeba także przyznać, że samemu Peiperowi te spory wydawały się czasem smutną koniecznością. Por. „Prowadzę te rozmowy z obrzydzeniem, ale dla nauki doprowadzę je do końca” (chodzi o polemikę z Czuchnowskim z 1933 roku – *Listy Peipera do Przybosia*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 171).

¹⁸ T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 231.

się zdaje, sensownych wskazań usytuowania inspiracji peiperowskich najnowszej poezji – Piotr Śliwiński w książce *Przygody z wolnością* mówił o żywotności tradycji awangardowej, która nie tyle narzuca normatywne wzorce, podsuwa gotowe rozwiązania, ile – raczej rzuca „dyskretny urok”¹⁹.

W podobnym tonie w szkicu *Jeszcze to...* Peiper zaznaczał wyraźnie:

Mnie i pisarzom do mnie podobnym stawia się nieraz zarzut, że usiłujemy narzucić poetom „recepty” tworzenia.

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 wzruszeniowość i jego woła. Moje prospekty poezji kuszą pięknem nieznanymi miejscowości, ale drogę do nich musi znaleźć dla siebie sam podróżny. Prospekt to nie rozkład jazdy. Prospekt to nie recepta na podróż²⁰.

W swoisty sposób wprowadzając w nowofalową przygodę peiperyzmu i zarazem ją podsumowując, ten właśnie cytat z pism autora *Nowych ust* przywoływała Marta Wyka w 1975 roku. Zwracała przy tym uwagę na fakt, że o żywotności twórczości Peipera przesądza – „wbrew interpretacyjnym schematom” – nie tyle precyzja teorii i poetyckie budowle, ile rozległy widok (tyle znaczy „prospekt”) – potencjał tkwiący w tym emocjonalnym projekcie poezji.

Wydaje mi się, że taka właśnie przygoda podróży ku „nieznanym punktom poetyckim” stała się udziałem dwojga poetów, o których chciałbym w tym miejscu opowiedzieć: Marii Cyranowicz i Andrzeja Sosnowskiego. (Choć są to przygody odmienne, biegunowo różne).

¹⁹ P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, s. 51.

²⁰ T. Peiper, *Jeszcze to...* [w:] tenże, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Kraków 1974, s. 387–388.

Wiersz *peiperosy* Marii Cyranowicz

Utwór warszawskiej poetki, sygnatariuszki jedyne­go manifestu najmłodszej poezji polskiej (*Manifestu neolingwistycznego*²¹), zamieszczony został w ciekawym tomiku-ekspery­mencie *Piąty element to fiksj*a²². Zbiór wymaga umieszczenia w jednym z najważniejszych jego kontekstów – w kontekście tradycji książki artystycznej. Termin ten oznacza, dokonywane w XX wieku, różnorodne ekspery­menty z przestrzenią zapisu – tekstu lub tekstu połączonego z obrazem. Można wyodrębnić co najmniej pięć podstawowych stopni rozwoju książki artystycznej²³: poezja wizualna (gatunek o tradycjach antycznych, podjęty w ostatnim stuleciu między innymi przez Marinettiego i Apollinaire’a), układ typograficzny (akcentujący różne partie utworu), kompozycja typograficzna (autonomiczna kompozycja graficzna, zwykle z elementami abstrakcyjno-geometrycznymi), książka ilustrowana przez artystę nowoczesnego, wreszcie – książka artystyczna jako dzieło autonomiczne (samodzielna praca jednego artysty). Maria Cyranowicz swym tomikiem świadomie nawiązuje, jak mi się wydaje, do określonego modelu książki artystycznej, opartej na układzie typograficznym. Odwołuje się tym samym wyraźnie do awangardowych tradycji współpracy literatury i sztuki (współtwórcą tego zbioru jest grafik Marek Sobczyk). Należy w tym miejscu przywołać alians polskich futurystów, formistów międzywojennych z malarzami i grafikami (choćby – Anatola Sterna z Mieczysławem Szczuką, Juliana Przybosa z Władysławem Strze­mińskim czy typografię Peiperowej „Zwrotnicy”). Nawiązanie Cyranowicz jest jednak szczególne. O ile bowiem awangardiści przedwojenni wykorzystywali układy typograficzne (druk funkcjonalny!), by wprowadzić w swe teksty konstruktywistyczny ład oraz by poszerzyć pole

²¹ Por. M. Cecko, M. Cyranowicz, M. Kasprzak, J. Lipszyc, J. Mueller, *Manifest neolingwistyczny*, „LiteRacje” 2003, nr 1, s. 18.

²² M. Cyranowicz, *peiperosy* [w:] teźże, *Piąty element to fiksj*a, Biblioteka Nocy Poetów, t. 6, Warszawa 2004, s. 7. Nietypowy zapis tytułu tomiku Marii Cyranowicz daje się wytłumaczyć typograficzną grą zaproponowaną przez poetkę (i grafika Marka Sobczyka) na okładce – w wyrazie „fiksj” czerwonym kolorem zostały wyróżnione końcowe dwie litery, co można odczytać ostatecznie jako gest wydzielenia przestrzeni samodzielności dla głosu „ja” mówiącego w tym zbiorze.

²³ Podaję je za znawcą problemu, Piotrem Rypsonem (por. tenże, *Książki i strony*, Warszawa 1992, s. 5–22).

porozumienia z czytelnikiem, o tyle eksperymencie autorki *Piątego elementu*... towarzyszą założenia zgoła odmienne. Najkrócej mówiąc – układy typograficzne nie spełniają tych funkcji, które wyznaczali im artyści Wielkiej Awangardy. Szczególnego znaczenia nabiera w tym kontekście tytuł tomiku. Tajemniczy, poszukiwany, pożądany „piąty element” (z filmu Luca Bessona pod tym tytułem), mający moc nadania odpowiedniej konfiguracji pozostałym czterem elementom, jedyne ocalenie dla zagrożonej katastrofą ziemi – okazuje się fiksem (czymś zasuszonym, sztucznie spetryfikowanym, na pewno – mało zdrowym), okazuje się fikcją (czymś nierealnym). „Ja” zostaje zaś wciągnięte w ramy tej – z góry skazanej na brak pełnego sukcesu – gry. Co więcej, ubogą typografią zbioru *Piąty element to fikcja* (w porównaniu z typograficznym bogactwem książek awangardzistów przedwojennych) zbliża się Cyranowicz raczej do twórców powojennej neoawangardy. Podjęta gra (z formą książki artystycznej) zdaje się w ten sposób obnażać pierwotny awangardowy optymizm co do możliwości wprowadzenia ładu i osiągnięcia porozumienia z czytelnikiem. Innymi słowy, obnażając zabiegi konstruowania i komunikowania sensu, Maria Cyranowicz zdaje się próbować przez swój eksperyment uwikłać czytelnika w grę, nie zaś obdarować go jakimś sensem czy podzielić się z nim jakimś sensem.

Te zawiedzione awangardowe nadzieje, a jednocześnie wyraźna świadomość egalitarnej utopii wpisanej w projekt pierwszych tomików – ich typograficznej konstrukcji – przebijają przez słowa Tadeusza Peipera, jakimi zaopatrzył swój zbiór *Poematy* z 1935 roku. Pisał w *Przedmowie* do tej książki o swoistej „winie” wobec czytelnika: „Graficzne układy moich książek, zmierzające do racjonalnego komponowania pagin, odbiegały tak bardzo od dotychczasowych szablonów, że czytelnika, nastawionego tylko na tekst, myliły”²⁴. Dlatego też w *Poematach* czytelnik uzyskał dość typowe układy typograficzne, a każdy utwór – swój własny tytuł (tych brakowało w pierwszych tomikach). Kierunek tych typograficznych działań wydaje się jednak stanowić węzłowy punkt zamysłu zarówno Peipera, jak i Cyranowicz. Autor *Nowych ust* kończy przywoływaną *Przedmowę* między innymi takim zdaniem: „Uwolniłem moją sztukę od terroru leniwego czytelnika (...). Pozosta-

²⁴ T. Peiper, *Poematy i utwory teatralne*, Kraków 1979, s. 27.

łem wierny moim wielkim i trudnym miłościom”²⁵. W podobnym tonie wyraża się o zasadniczym kierunku swych zamierzeń poetyckich Maria Cyranowicz w ważnym tekście programowym, publikowanym na łamach „Tygodnika Powszechnego” w ramach dyskusji o młodej poezji. Już sam tytuł szkicu warszawskiej autorki – *Zmieniła się struktura tekstu*²⁶ – jest wyraźną aluzją do jednego z haseł autora *Tędy*²⁷. Zakończenie zaś eseju przynosi wyraz podobnej nadziei, jak ta, którą daje się wyczytać z Peiperowej *Przedmowy*:

Zmieniła się struktura tekstu i oto powoli ziszczają się marzenia awangardy z początku XX wieku o nowym języku poezji, o wierszu wyzwolonym z gatunku i schematu druku (...). Myślę, że dzięki nowym formom komunikacji poezja podejmie zarzucony z różnych względów projekt awangardy, w którym najcenniejsza wydaje mi się korespondencja sztuk. Obecnie ta korespondencja może wyrażać się jako interaktywność w szeroko pojętej strefie tekstu.

Wskazany w przytoczonym tekście kierunek widać – tak właśnie należałoby powiedzieć – w tekście-obrazie *peiperosy* (il. 1).

Aluzja genologiczna Cyranowicz jest tyleż widoczna, ile bezradna. *Peiperosy* otwierają Peiperowskie elementy (samochód, słońce – rodem z *Kwiatu ulicy*). Ów poemat rozkwitający, „rozbudowy”, nie ma jednak szans się rozwinąć. Po pierwsze, nie ma tu podmiotu-konstruktora, prawodawcy, który – jak choćby w postaci stematyzowanej w przywołanym *Kwiecie ulicy* – jest w stanie wprowadzić porządek w chaos rzeczywistości. Po drugie więc, aluzja owa musi się okazać „spaloną” aluzją (tu pobrzmiewa w tytule słowo „papierosy”). Po trzecie jednak, w tekście Cyranowicz brakuje zmagania się z materią, materiałem słowa. Autorka *Piątego elementu...* zdaje się pozostawiać miejsce, przestrzeń tekstową dla gry, którą podjąć i prowadzić ma sam odbiorca, odbiorca jej: wizualnego, metaforycznego, aluzyjnego tekstu.

Peiperyzm Cyranowicz jest, z jednej strony, swoistym rezultatem podjęcia awangardowej dyrektywy aktywizowania „leniwego” z natury czytelnika, z drugiej zaś – wynikiem świadomego testowania pewnej

²⁵ Tamże, s. 30.

²⁶ M. Cyranowicz, *Zmieniła się struktura tekstu*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 13, s. 21.

²⁷ T. Peiper, *Punkt wyjścia* [w:] tenże, *Pisma wybrane...*, s. 4.

struktury wiersza – poematu rozkwitającego – w zmienionych warunkach komunikacyjnych.

trup_pajaka_na_masce_samochodu/
hip_hop_wu_zet_wodu/na_masce_w_
transie_samochodu_ośmionożna_kr
eskownica_słońce_za_słonymi_kra
tami

na_kasku_samochodu=żlica_bez_o
ka_śliczności/czas=bity_bitem=b
iciem_rekordów_akordów_dekoderó
w_serca_łacińska_wersja_cors_co
rdis

zdzienija_się_słońce_bielizniej
e_i_trajektoria_zdziera_trasy_w
wvdychanych_rur_dymu_sssfaltowa
nych_smug oponowych

dyszami_samochody_naddychają_ro
zped_i_w_pęd_do_znikąd_kołami_c
zwórkują_w_horyzont

machają_lusterkami_w_przelot_po
_maskach_przechodników_stężały
ch_w_poświetlny_gryzmaz

w_wymazie_dnia_peiperosy_bierki
_losu=i_czing?

peiperosy_25.11.01.03:46.12
wyrazy:06_znaki:580_akapity:05_wiersze:27

II. 1. M. Cyranowicz, *peiperosy*

Źródło: M. Cyranowicz, *Piąty element to fikcja*, układ typograficzny M. Cyranowicz, oprac. graficzne M. Sobczyk, Warszawa 2004, s. 7.

Poemat *Zoom* Andrzeja Sosnowskiego

W twórczości Andrzeja Sosnowskiego sprawa wydaje się o wiele bardziej skomplikowana niż w przypadku ostentacyjnego, dobitnego nawiązania Marii Cyranowicz. Krytycy dość często interpretowali poezję autora *Stancji*, umieszczając ją w linii wyrastającej z korzenia awangardowej poezji Peipera. Piotr Śliwiński w *Świecie na brudno* ubiegał się – w zaledwie jednym zdaniu – by pamiętać o „mistrzach”

Sosnowskiego, m.in. o Peiperze²⁸. Jacek Gutorow, wmontowując Sosnowskiego w szkicowaną przez siebie w *Urwanym śladzie* linię poezji Peiper–Białoszewski–Wirpsza–Karpowicz²⁹, zaznaczał tylko, że polska krytyka była skłonna od czasu do czasu czytać poezję Sosnowskiego w perspektywie tradycji peiperowskiej „mimochodem i jakby z wahaniem”³⁰. Próżno by też szukać odrębnego eseju autora *Stancji* poświęconego swemu mistrzowi Peiperowi (a takie eseje o poezji Rimbauda, Pounda, Ashbery’ego w twórczości krytycznej Sosnowskiego można odnaleźć).

Skąd więc bierze się pewność Śliwińskiego, co pozwala Bohdanowi Zadurze w jednej z rozmów z Jarosławem Borowcem mówić: „Tadeusz Peiper, (...) jeden z najważniejszych autorów dla Andrzeja Sosnowskiego”³¹

Zanim postaram się przeczytać początek poematu *Zoom*, wspomnę o trzech możliwych odpowiedziach na tak postawione pytanie. Ślady intensywne lektur Peipera można by odnajdywać w wielu utworach Sosnowskiego (to prawda – przede wszystkim w pierwszej fazie tej twórczości). Przykładowo w części IX *Nouvelles impressions d’Amérique* „nogi” zostają nazwane „fikcjami dzieciństwa” i skojarzone z zagubieniem w „gąszczu” „metonimicznych ust” (nie o możliwości metafory ewokacyjno-konfrontacyjnej by więc chodziło)³². Również w zakończeniu poematu *Wiersz dla J.S.* z tomiku *Stancje* pojawia się odsuwana hipoteza „pięknych i trudnych zdań” (s. 63)³³. To byłyby dyktowane przez pewne punkty tej poezji odpowiedzi negatywne.

Bardzo ciekawe wskazania przynoszą rozmowy Andrzeja Sosnowskiego zebrane w tomie *Trop w trop*. Autor *Stancji* przyznaje się w nich do intensywnych lektur twórczości Tadeusza Peipera w latach osiemdziesiątych. W wywiadzie *Łzy w oczach nie przesłonią liter* (2004) tłumaczy te wczesne zainteresowania potrzebą „chęci odzyskania nieco

²⁸ P. Śliwiński, *Świat na brudno...*, s. 72.

²⁹ J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpsy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 116.

³⁰ Tamże, s. 146.

³¹ B. Zadura, *Raz a dobrze i na zawsze*, rozm. J. Borowiec (cyt. za: J. Borowiec, Zadura. *Ścieżka wiersza*, Puławy 2008, s. 27).

³² A. Sosnowski, *Nouvelles impressions d’Amérique*, Wrocław 2004, s. 22–23.

³³ A. Sosnowski, *Stancje*, Lublin 1997, s. 63.

mniej solennych – a ciekawszych – modernizmów”³⁴. Zdanie to można uznać za szalenie ciekawe wskazanie poszukiwania przez poezję polską – powiedzmy – drugiej linii innych niż obowiązujące dykcji poezjowania. Pod tym względem Peiper podsuwał Sosnowskiemu istotne impulsy. Zapewne jednak nie chodziło tu o stosunek ścisły i bezwzględny, skoro w innej rozmowie z 1994 roku *Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca* autor *Stancji* zaznaczał, że Peiper zapewne nie napisał zbyt wielu dobrych wierszy. Tym zaś, co go fascynowało, była raczej awangardowa postawa autora *Nowych ust* – „to otwarcie na nowość”³⁵. W pismach teoretycznych Peipera odnajduje Sosnowski porównywalną z Poundowską (to zestawienie powróci raz jeszcze³⁶) dezynwolturę i znanstwo, dyktujące pewien „heroiczny” projekt literacki właściwy zachodnim modernistom początku XX wieku.

Innego pozytywnego wskazania udzielił Sosnowski w trzeciej części cyklu *Poezjem*³⁷. Mówił w nim o pierwszym wersie utworu otwierającego debiutancki tomik A, czyli Powojenne wezwanie: „Świat krwią zmył twarz”³⁸. Sosnowski stwierdzał: „Cztery mocne słowa na dobry początek nowej historii po zakończeniu I wojny światowej”; i dalej – z jednej strony porównywał te mocne słowa do chińskich ideogramów, z drugiej zaś wskazywał na siłę tajemniczej gry słów tego wersu. Można by ją widzieć w czymś, co sam Peiper nazywał „podśłowiem wiersza”, które polega na konieczności słyszenia echa słów; tu we frazie „świat krwią zmył twarz” można dosłyszeć echa wyrażen „zalać się krwią”, „krew jak wino” (w sensie ofiary), „przeżyć rany”, ale i „przeżyć twarz”. „W sposób alchemiczny, tajemniczy – zamyka swą krótką interpretację Sosnowski – powstaje efekt odświeżenia”, który pozwala dalej Peiperowi formułować „powojenne wezwanie” – do projektu nowej historii po wojnie.

Tadeusz Peiper w żadnym znaczącym miejscu swoich wypowiedzi programowych nie mówi o „podśłowiu wiersza” – jak więc rozumieć tę interpretację Sosnowskiego? Zaproponuję kilka możliwych odpowie-

³⁴ A. Sosnowski, *Lzy w oczach nie przesłonią liter*, rozm. Ł. Grodziński, M. Larek [w:] *Trop w trop*, wyb. i oprac. G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 139.

³⁵ A. Sosnowski, *Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca* [w:] *Trop w trop*, s. 18.

³⁶ Tamże, s. 118.

³⁷ A. Sosnowski, *Poezjem*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=avi_0086 (8.11.2011).

³⁸ T. Peiper, *Powojenne wezwanie* [w:] tenże, *Poematy...*, s. 33.

dzi. Po pierwsze, może tu chodzić o wielokrotnie postulowane przez autora *Tędy* przestrzenie międzysłowia jako swoisty efekt procesu – jak go nazywał – „pełnej metaforyzacji”³⁹. Po drugie, można by łączyć powyższe wskazania z postulowanym „kultem zdania” – w *Nowych ustach* w 1925 roku pisał Peiper: „Nie słowo, lecz zdanie”⁴⁰. Gest „podnoszenia rzeczywistości w świat zdania”⁴¹ miał być zaś lekarstwem na „słowo izolowane”⁴², miał być swoistym wskazaniem na ważność składni zdania poetyckiego, w którym nacisk jest położony na sąsiedowanie z sobą słów, na ich wobec siebie ułożenie: „Bez składni możemy co najwyżej sporządzić inwentarz świata, ale nigdy nie zdołamy oddać życia świata”⁴³. Co ważne, sprzeciw wobec słów izolowanych łączył się z przeświadczeniem o nieprawomocności stabilizowanego ówczesnie (a i powracającego współcześnie) rozdziału między poetami szalonymi (Skamander) i mózgowcami (Awangarda Krakowska)⁴⁴. Po trzecie – co można uznać za konsekwencję uwagi drugiej – życie literatury kojarzył Peiper w tekście z 1929 roku *Rytm nowoczesny* ze szczególnym rodzajem słowiarstwa. Powtarzając swe tezy z *Nowych ust* o „pseudonimowaniu”, zaznaczał jednocześnie, że właśnie słowiarstwo wniesione w przestrzeń zdania za pomocą „rozmaitych połączeń słownych” nadaje poetyckie pseudonimy⁴⁵.

Cytuję obficie wyimki z tekstów programowych Peipera także dlatego, żeby pokazać, jakie zdania mogły zapadać w pamięć Sosnowskiemu w latach osiemdziesiątych. Można jednak wskazać także jeden konkretny tekst, którego już sam tytuł – *Odróżnienia* – musiał się spodobać Andrzejowi Sosnowskiemu. W tymże szkicu, zamieszczonym pierwotnie w „Nowym Piśmie” w 1933 roku⁴⁶, w części zatytułowanej *Jak rozumieć nową poezję?* występował Peiper przeciwko złym nałogom zawodowych krytyków, których obwiniął za etykietkę niezrozumiałstwa przyklejoną awangardowej literaturze. Przekonywał dalej autor *Tędy*,

³⁹ Por. choćby T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora* [w:] tenże, *Pisma wybrane...*, s. 158.

⁴⁰ T. Peiper, *Nowe usta* [w:] *Pisma wybrane...*, s. 215.

⁴¹ Tamże, s. 237.

⁴² T. Peiper, *Nie gejszery. Gejsze!* [w:] *Pisma wybrane*, s. 152.

⁴³ T. Peiper, *Futuryzm* [w:] *Pisma wybrane*, s. 114.

⁴⁴ T. Peiper, *Nie gejszery...*, s. 150–151.

⁴⁵ T. Peiper, *Rytm nowoczesny* [w:] *Pisma wybrane*, s. 70.

⁴⁶ Cytuję dalej za: tenże, *Odróżnienia* [w:] tenże, *O wszystkim...*, s. 279–291.

że w przestrzeni „popod słowami zdania” nie należy szukać prostych słów, które tłumaczyłyby pozornie niezrozumiałe zdanie na zdanie zrozumiałe, lecz raczej – że „wszystkie wyobrażenia, ułamki obrazów, mgliste pojęcia wywołane tymi właśnie, a nie innymi słowami, wszystkie towarzyszące im nurty uczuciowe stanowią treść i znaczenie zdania poetyckiego” (s. 288). Przy czym, co szalenie istotne w perspektywie interpretacji zaproponowanej przez Sosnowskiego, rezultatem takiego działania ma być swoiste pobudzenie czytelnika (czy jak chce autor *Stancji* – efekt odświeżenia).

Wszystkie powyższe wskazania wydają mi się szalenie istotne w perspektywie lektury początku poematu *Zoom*:

Słońca nie było przed sekundą.
Oczy wędrują na koronę.
Blask, czarne sylwetki, twarze,
iskry jednolite w oknach metra,
które lecą w zimny lont tunelu.
Zwęglony diament na dyskietce.
Zaćmienie oczu w dysku słońca.
Dziewczynka z zapalkami obraca się w szybie windy
i rozpryskuje w teledysk iskier na dnie.
Spada stempel lub kafar windy, lecz pozostaje dym.
Z miejsca skaczą w czeluść, lądują na dachu kabiny,
odbijam się, nurkuję pod spód, zbieram i obserwuję.
Małeńka galaktyka mózgu dziewczynki z zapalkami
dogasa jak biały karzeł na betonowym dnie.
Popiół da się zamknąć w siedmiu paskach klasera,
serie są okolicznościowe, jak samobójstwa gwiazd.
Jakby dziecko z uchem przy muszli nie mogło się mylić,
znaczkę świecą pod kołdrą, kiedy szukam snu⁴⁷.

Co można usłyszeć w tym fragmencie? Mówiąc najprościej, krótką historię Peiperowego *Kwiatu ulicy*. Oba poematy rozpoczynają się podobnymi motywami: słońce, blask, cienie, sylwetki (oczywiście, sytuacja zawiązuje się tu zgoła odmiennie: o ile u Peipera podstawą jest doświadczenie percepcyjne, o tyle Sosnowski od samego początku działa pod nieobecność widzianego przedmiotu). Inna jeszcze właści-

⁴⁷ A. Sosnowski, *Zoom*, Kraków 2000, s. 12.

wość owego nawiązania wydaje mi się ważniejsza. Oto zakończenie fragmentu poematu Sosnowskiego i utworu Peipera:

<i>Kwiat ulicy</i>	<i>Zoom</i>
<p>Zrywam to słońce z wystawy sklepowej, wmyślam je w chochoły z woni kobiecej, owijam w chodniki z kobiecych sukien zdarte, wlewam w srebro, potem z autem w własną głowę</p>	<p>Z miejsca skaczę w czeluść, ląduję na dachu kabiny, odbijam się, nurkuję pod spód, zbiрам i obserwuję. (...)</p>
<p>wziąwszy do domu ten nienazwany kwiat ulicy, w zielniku uśmiechów wlepiam go na pierwszą kartę⁴⁸.</p>	<p>Popiół da się zamknąć w siedmiu paskach klasera, serie są okolicznościowe, jak samobójstwa gwiazd.</p>

Zoom powtarza tu wiele elementów *Kwiatu ulicy*: począwszy od oznaczenia podmiotowej aktywności jako dominanty kompozycyjnej utworów, przez motyw zielnika/klasera, po tę samą liczbę sylab w dwóch ostatnich wersach obu fragmentów. Słowo Sosnowskiego ma więc swoje podślowie, wiersz nie realizuje się na powierzchni spisanych słów, lecz w strukturach „podślownych wiersza”. Można tu jednak usłyszeć zarówno echo wzorcowej realizacji poematu rozkwitającego, jakim miał być *Kwiat ulicy*, jak i coś jeszcze innego (w podśłowiu słyszy się jednocześnie – przypominam – „przemyć rany”, ale i „przemyć twarz”). W części *Odczytu o poezji* zatytułowanej *Poemat Peiper* – wskazując niebezpieczeństwa organizowanej przez siebie parceli – czynił rozróżnienie pomiędzy wierszami emocjonalistycznymi, które miałyby być zbudowane, miałyby podlegać doborowi elementów, a wierszami asocjacyjnymi, biegającymi „posłusznie za tym, co dzieje się realnie na zygzakach skojarzeń, pijanych i kapryśnie tańczących”⁴⁹. Fraza „zbiрам i obserwuję” z poematu Sosnowskiego wprowadza więc podślowne odróżnienie, odświeża efekt poematu rozkwitającego. Nie jest już bowiem możliwa organiczna jedność, która stanowiła – jak to nazywa Agnieszka Kluba – „utopię zaplanowanego odbioru, niedo-

⁴⁸ T. Peiper, *Poematy...*, s. 85.

⁴⁹ T. Peiper, *Pisma wybrane...*, s. 223–224.

puszczającą jakiegokolwiek nieprzewidywalności sensu”⁵⁰. Sosnowski, dzięki poddaniu swego poematu niebezpieczeństwu – według określenia Peipera – „śródsennej paplaniny głów broczących atramentem”⁵¹, osłabia swój konstruktywizm czy może lepiej – subtelnie, dyskretnie ów konstruktywizm koduje w podśłowiu wiersza⁵².

Peiper a późny modernizm

Pozostaje zatem odpowiedź na pytanie tytułowe – co oznacza „peiperyzm dziś?”. Po pierwsze, najprościej – taka próba odpowiedzi wymaga uważnego śledzenia podróży konkretnych wierszy ku – według określenia Peipera, przypominam – „nieznanym punktom poetyckim”. To przygoda wierszy raczej niż programowego wskazywania prekursora. Można by to zjawisko łączyć, jak niedawno przekonywał Piotr Śliwiński w *Świecie na brudno*, ze zmianą rozumienia tradycji w obrębie najnowszych projektów poetyckich. Tradycja „nie ma już przypominać struktury, całościowego i porządkującego porządku”, ma być raczej – „wyłącznie towarem retorycznym, potem zaś – w stu procentach kwestią woli”⁵³.

Po drugie, przykłady funkcjonowania peipryzmu współcześnie, jakie starałem się pokazać, stawiają pod znakiem zapytania takie najnowsze reinterpretacje poezji Peipera, które chciałyby widzieć w tej poezji brakujące ogniwo, wypełniające lukę w polskiej refleksji meta-poetyckiej. Agnieszka Kluba mówi wprost: „przypada Peiperowi w udziale – w poezji polskiej – rola rewelatora funkcji poetyckiej”⁵⁴.

⁵⁰ A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność: o nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004, s. 99.

⁵¹ T. Peiper, *Pisma wybrane...*, s. 223.

⁵² Choćby w przypisie warta rozważenia wydaje się jeszcze jedna hipoteza. W książce *Poeci czytają Herberta* (zebr. i oprac. A. Franaszek, Kraków 2009) Sosnowski pomieścił swój tekst poświęcony wczesnemu utworowi autora *Hermesa, psa i gwiazdy* pt. *Epizod*. W swej interpretacji dochodzi m.in. do stwierdzenia: „być może w wierszu tym znalazłem dla siebie jakiś Herbertowski paradygmat” (s. 75). Nie wykluczam, że o taki paradygmat – własny – może chodzić w przypadku peiperyzmu Sosnowskiego.

⁵³ P. Śliwiński, *Świat na brudno...*, s. 67.

⁵⁴ A. Kluba, dz.cyt., s. 109.

Rzecz przedstawia się, jak mi się wydaje, o wiele subtelniej. Jeżeli by próbować tworzyć linię genealogiczną poezji polskiej, linię, w której ogniwo poezji Tadeusza Peipera miałyby odgrywać istotną rolę, należałoby zapewne raczej za Stanisławem Jaworskim (i pośrednio Wiesławem Pawłem Szymańskim) powiedzieć o problematycznym kulcie zdania. Z jednej strony, było to dla autora *Nowych ust* doświadczenie nowej poezji hiszpańskiej, w której – według jego relacji – zdania leżą obok siebie, bez połączeń, bez przejść, odbywają się pod nieobecność spójnika, z drugiej zaś – doświadczenie skonstruowania praw poematu ze sprzączkami, dającego efekt widzialnej jedności – a więc poddania materii poematu intelektualnej zasadzie organizacji, która „niespodziewaność” zestawień słownych podporządkowywałaby nadrzędnej konstrukcji myślowej⁵⁵. Ten dylemat „sprzączki” można by uznać za newralgiczny punkt opisywanych tu wierszy (projektów poetyckich).

Po trzecie, i to próba odpowiedzi najszerszej – tak rozumiana Peiperowska parcela poematu rozkwitającego miałyby szansę uczestniczyć w zasadniczych doświadczeniach poetyk modernistycznych, w ciągłości wczesnej i późnej fazy modernizmu. Jak chciałbym to wskazanie rozumieć? W ciekawym, niespełna dwa lata temu opublikowanym tekście *The Poetics of Modernism*⁵⁶, stanowiącym próbę opowieści o pewnym spójnym paśmie (*one consistent strand*) tychże poetyk, Peter Nicholls zestawia zasadę poetyki nieoznaczoności najpełniej opisaną w klasycznej książce Marjorie Perloff *The Poetics of Indeterminacy*⁵⁷ z równie klasycznym konceptem J. Hillisa Millera z jego książki *The Linguistic Moment*⁵⁸. Najprościej mówiąc, chodziłoby o tego typu mechanizm działania wiersza, w którym retoryczna struktura utworu zrywa iluzję przeczroczywej referencji, a stawką staje się raczej znalezienie ekwiwalentu sposobu doświadczania świata. Wiersz działa tutaj – jak podpowiada Nicholls – na zasadzie „dziwnego napięcia” pomiędzy jego precyzyjną i klarowną dosłownością, wspieraną przez składniowe

⁵⁵ Zob. S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk*, wyd. II, Kraków 1980, s. 172; W.P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 90.

⁵⁶ P. Nicholls, *The Poetics of Modernism* [w:] *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, red. A. Davis, L.M. Jenkins, Cambridge 2007, s. 51–67.

⁵⁷ Por. M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton 1981.

⁵⁸ Por. J.H. Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985.

uporządkowanie, a jednoczesnym oddaniem wiersza we władanie swojej nieoznaczoności⁵⁹.

*

Kończąc, wypada wspomnieć o pewnej niestosowności, jakiej dopuszcza się każdy, kto chciałby kojarzyć nazwisko Peipera z -izmem. Trzeba bowiem pamiętać, że – jak przekonuje autor *Tędy* – „wszelkie nazwy izmowe są puste jak uniformy zawieszane rzędem na kołkach w magazynie krawieckim”⁶⁰. „Nic [bowiem] bardziej błędnego, fałszywego, fałszerskiego nad załatwianie spraw literatury izmami”⁶¹. Mówienie o inspiracjach peiperowskich w poezji najnowszej jest zadaniem trudnym, opowiadanie o przygodzie poszczególnych wierszy tejże poezji zdaje się jednak potwierdzać fakt, że twórczości autora *Poematów* wciąż nie można odwieść na przysłowiowy kołek⁶².

⁵⁹ P. Nicholls, dz.cyt., s. 58.

⁶⁰ T. Peiper, *O wszystkim...*, s. 96.

⁶¹ Tamże, s. 451.

⁶² Czyli: przestać się nią interesować!