

KATARZYNA KRZYŚCIN-ZAGÓLSKA

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ POLONISTYKI
KATEDRA ANTRPOLOGII LITERATURY I BADAŃ KULTUROWYCH
E-MAIL: KKRZYSCIN@INTERIA.PL

Przytakiwanie miastu. Nowa estetyka sensoryczna w powieści *Ma lat 22* Tadeusza Peipera

STRESZCZENIE

Powieść Tadeusza Peipera pt. *Ma lat 22* z roku 1936 została odczytana przy użyciu nowych narzędzi metodologicznych z obszaru antropologii literatury. Poddano analizie wrażenia sensoryczne odbierane przez podmioty literackie, a wywołane dzięki specyfice miasta. Wskazano tworzenie przez pisarza krajobrazów sensualnych (z podziałem na poszczególne zmysły) oraz zmianę perspektywy postrzegania Krakowa z historyczno-religijnego na nowoczesny i industrialny jako chwyt awangardowy, którego brak zarzucała Peiperowi krytyka, niedostrzegająca w prozaiku awangardzisty. Dodatkowym zamierzeniem było ukazanie Krakowa nie tylko jako tła akcji utworu, ale także jako osobnego bohatera powieści.

SŁOWA KLUCZOWE

miasto, estetyzacja, wielozmysłowość, awangarda

Peiper jako prozaik

Na twórczość literacką Tadeusza Peipera składają się przede wszystkim tomy poezji (*A, Żywe linie, Raz*), manifesty i artykuły programowe (*Nowe usta, Tędy*, teksty w dwóch liniach *Zwrotnicy*), dwa utwory teatralne (*Szósta! Szósta!* i *Skoro go nie ma*) oraz dwie powieści (*Ma lat 22* i *Krzysztof Kolumb odkrywca*).

Peiper postulował tworzenie nowej estetyki poezji, toteż jako od prozaika także oczekiwano od niego powieści prekursorskiej. Penetrował – jak inni ówczesni pisarze w Polsce – obszary psychoanalizy, stosował rozmaite formy podawcze: od monologu wewnętrznego w mowie pozornie zależnej, przez retrospekcje, fragmenty dziennika, po wiersze. Niemniej krytyczna recepcja powieści *Ma lat 22* wskazuje na niedostrzeżenie w niej awangardowych manewrów.

W 1936 roku Witold Gombrowicz sformułował w felietonie w „Kurierze Porannym” szereg zarzutów wobec książki Peipera¹. Głównym była „anty-poetyckość” tekstu pióra znanego poety. Dalej rozczarowujący poziom prozy, czego objawem są nawet zbyt „teoretyczne” nazwiska bohaterów. Kolejny to schematyzm i „brak sex-appealu” w ujęciu tematu współczesnej młodości, co nieuchronnie prowadzi do znużenia czytelnika. Wtórowali mu krytycy „Przechadzek Literackich” (wytykając brak autentyzmu w kreowaniu postaci młodego człowieka)² oraz „Rocznika Literackiego” (zarzucając szablonowość, antypatyczność głównego bohatera i „nic awangardowego”)³.

Recenzje z lat późniejszych nie złagodziły tych negatywnych emocji. R. K. Przybylski wtórował Gombrowiczowi, konstatując na przykład, że sprawdzony w poezji Peiperowski „układ rozkwitania” nie przynosi oczekiwanych efektów po zaadaptowaniu do potrzeb narracji, i pisząc wręcz o kompromitacji bohatera i autora⁴. Wyjątkiem był J. Jarzębski, który odczytał uwięzienie w formie jako zwiastun Gombrowiczowskiej „gęby”⁵. Oryginalną, lecz niejednoznaczną ocenę zaproponował J. Fazan. Osobę głównego bohatera drobniawo rozpatrzył w kategoriach psychologicznych, wskazując jako klucze do zrozumienia powieści figury „fikcyjnej trzeciej osoby” i matki oraz diagnozując zaawansowaną chorobę psychiczną autora, który wykreował Ewskiego na jedną z wielu tranzytywnych postaci własnego „ja”⁶. W konfrontacji z powieściami innych autorów z lat trzydziestych uznał jednak dzieło Peipera za uwstecznione, przypominające powieści wczesnomodernistyczne do tego stopnia, że można nawet pozwolić sobie na spekulacje na

¹ W. Gombrowicz, *Antypoetyczne drobiazgi poety*, [w:] *Czytelnicy i krytycy. Proza, reportaże, krytyka literacka, eseje, przedmowy. Varia 1*, oprac. W. Bolecki, Kraków 2004.

² R. gl., *Tadeusz Peiper, „Ma lat 22”, „Przechadzki Literackie”, 1936, nr 1, s. 16.*

³ L. Piwiński, *Powieść, „Rocznik Literacki za rok 1936”, red. Z. Szymdłowa, Warszawa 1937, s. 71.*

⁴ R. K. Przybylski, *Autor zdradzony albo „Ma lat 22”, [w:] idem: *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1987, s. 40.*

⁵ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

⁶ J. Fazan, *„Ma lat 22”, czyli portret poety z czasów „klasztornej” młodości*, [w:] idem, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010, s. 120.

temat dalszych losów bohatera⁷. Ewski to zdaniem Fazana karykatura bohatera i autora, piszącego wiersze sprzeczne z ideami awangardy⁸, niemniej będącego interesującym świadectwem kształtowania się artystycznej tożsamości i poszukiwań koncepcji życiowej⁹. Porównywalnie wybrzmiewa głos A. Alksnin:

Kryptoautobiograficzną powieść Tadeusza Peipera *Ma lat 22*, opublikowaną w 1936 roku, krytyka literacka zwykła uznawać za dzieło nieudane. Nie wzbudziła aprobaty antypatyczna figura protagonisty – Juliusza Ewskiego, ale przede wszystkim zarzucano autorowi epigoński stosunek do młodopolskiej powieści rozwojowej, której patronował Stefan Żeromski. Można się było spodziewać, iż „papież awangardy”, zwracając się ku prozie, zdecyduje się na formalne innowacje odmieniające formę powieściową. Tak się jednak nie stało, choć umieszczenie wewnątrz tekstu fragmentów dziennika bohatera, jego prób poetyckich, zapisów snów oraz quasi-naukowego traktatu *Zarys teorii widziadeł sennych* nieznacznie wzbogaca tradycyjny model prozatorski¹⁰.

Celem niniejszej pracy jest próba przełamania tonu tej ostrej krytyki poprzez eksplorację obszarów dostępnych dzięki nowym narzędziom antropologicznym. Jednym z nich jest analiza doznań sensorycznych percypowanych przez bohaterów. Bezpośrednim bodźcem tych wrażeń jest miejsce akcji, stanowiące osobny podmiot, tj. Kraków. Celem pośrednim jest zatem zwrócenie uwagi na miasto jako bohatera tej powieści.

W drugim numerze *Zwrotnicy* Peiper pisał:

Miasto może nie tylko przestać być brzydkim, ale może zacząć być pięknem. Może wywrzeć silny wpływ na twórczość artystyczną. Trzeba tylko dojrzeć w niem realizację nowego piękna, wcielenie w życie nowych praw estetycznych. Nie wystarczy obierać miasto jako temat artystyczny, jak to dzisiaj praktykuje wielu poetów, nie zmieniając przytem negatywnego stosunku do swojego nowego tematu. Chodzi o przytakiwanie miastu, jego najgłębszej istocie, temu co jest specyficzną własnością jego natury, co go odróżnia od wszystkiego innego [...] A o to właśnie chodzi. Dojrzyć piękno w prostych, długich, potrzebami życia wykreślonych bulwarach, wyciągniętych jak struny, na których koła wozów i obcasy ludzi grają pieśń niesłyszaną gdzieindziej. Dojrzyć piękno w murach pokrytych barwnymi afiszami i radować się tą niezwykłą epepeją, która stale o tydzień naprzód opiewa życie miasta. Dojrzyć w wystawach

⁷ W założeniu Peipera powieść *Ma lat 22* miała być pierwszym tomem serii prozatorskiej. Zob. J. Fazan, „*Ma lat 22*”, czyli *portret poety...*, op. cit., s. 120.

⁸ Ibidem, s. 117.

⁹ Ibidem, s. 135.

¹⁰ A. Alksnin, „*Tworzyć siebie z siebie*” – „*Ma Lat 22*” Tadeusza Peipera a problem *pragnienia*, „*Pamiętnik Literacki*” 2014, z. 3, s. 57.

sklepowych piękno równe pięknu kaplic katedralnych. Dojrzeć w srebrnych połyskach płynących po szynach tramwajowych, piękno rywalizujące ze słońcem rozpryskanem na czole fali rzecznej. W nowocześnie i umiejętnie ubranej kobiecie spieszącej trotuarem podziwiać motyla, jakiego nie umiałyby stworzyć natura. W płynnej jeździe samochodu widzieć tę samą słodycz, co w linii opadającego ptaka. O to chodzi. W ten sposób dojdziemy do zupełnie nowych kryteriów estetycznych i uzyskamy nowe zupełnie pojęcie piękna¹¹.

Nowa estetyka ma oznaczać „przytakiwanie miastu” w kontekście dychotomii natury i kultury oraz statyki i dynamiki¹². Pierwsza wojna światowa, będąca siłą destrukcyjną wobec starego kształtu przestrzeni, stała się równocześnie mocą kreującą dla krajobrazu nowoczesnego miasta, którego „najgłębsza istota” odsłaniała się w liniach ulic, kołach samochodów, barwach plakatów i wystaw sklepowych, błysku szyn tramwajowych, płynności ruchu ulicznego, a także w odgłosach jazdy i szybkiego chodzenia.

Krytyka literacka zgodnie podkreśla dwa oblicza Peipera: jako publicysty-autora doktryny twórczej oraz jako poety. Pomimo niemożliwości oddzielenia ideologii od praktyki poetyckiej¹³ należy mieć świadomość niejednorodności, wręcz sprzeczności wewnętrznych w jego szeroko pojętej twórczości. Jedną z nich jest traktowanie literatury organicznie i serwilistycznie wobec społeczeństwa w manifestach i tekstach programowych, a równocześnie tworzenie wierszy niezwykle trudnych w odbiorze, co wskazywało na ich jednostkowy i autonomiczny charakter¹⁴. Inną sprzecznością jest przypisywanie poezji funkcji konstruktywistycznego kreowania rzeczywistości i zarazem podkreślanie wpływu nieświadomości na działania artystyczne (w tym zjawisko intensyfikacji tego, co jest, zamiast tworzenia *novum*, które zostało nazwane przez A. Klubę „nadwyrażalnością”¹⁵), co z kolei sugeruje skojarzeniowy mechanycyzm. Te niekonsekwencje przypisywano zazwyczaj Peiperowi-poezie (choć on sam paradoksalnie odżegnywał się od prób ilustrowania swoich postulatów własnymi utworami), co może zainspirować do postawienia pytania, czy przedstawiona powyżej idea nowej estety-

¹¹ T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2, s. 25–26 (pisownia oryginalna).

¹² Proces estetyzacji przestrzeni miejskiej omawia B. Frydryczak, *Okiem przechodnia: ulica, jako przestrzeń estetyczna*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. S. Wojciechowski, A. Zajdler-Janiszewska, Warszawa 1998.

¹³ Taki postulat formułuje J. Grądziel-Wójcik w artykule *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 151–168.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Zob. A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O poezji polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław 2004.

zacji miasta ma swoje – być może znowu niekonsekwentne – realizacje w późniejszej Peiperowskiej prozie. Nowe piękno ucywilizowanego miasta, o którym pisze Peiper-teoretyk, miało polegać na znalezieniu *haecceitas* miejsca, niewymiernej przy użyciu dotychczasowego instrumentarium. W powieści *Ma lat 22* autor wydaje się dokonywać tego zabiegu dwójako. Po pierwsze, poprzez przesunięcie źródeł przeżycia estetycznego w przestrzeni miejskiej. Przeniesienie uwagi od miejsc związanych z tradycją historyczno-religijną (jak kościoły, pomniki, zjawiska natury ożywionej i nieożywionej obecne w krajobrazie municypalnym, na przykład lot ptaka, zachody słońca itp., które nie spełniają już wymogów estetyki, ponieważ jej podstawą mają być symptomy nowoczesności) do samochodów i tramwajów pędzących po ulicach, słupów z afiszami filmowymi, wystaw sklepowych, mody miejskiej. Po drugie, poprzez użycie nowego narzędzia służącego do „dojrzenia piękna” Krakowa, którym jest deskrypcja wielozmysłowej percepcji przestrzeni miejskiej. Te dwa zabiegi pomogą odnaleźć i wydobyć prawdziwy obraz Krakowa w tej powieści.

Nowa optyka

Bohaterem utworu jest Juliusz Ewski, urodzony 1 maja 1891 roku w Rzeszowie. S. Jaworski, pisząc o paralelach biograficznych Ewskiego i Peipera, konkludował, że mimo ewidentnych wątków autobiograficznych nie jest on *porte-parole* autora (narratorowi zdarza się krytykować postać), lecz przedstawicielem tego samego pokolenia¹⁶. Tytułowy moment dwudziestych drugich urodzin to czasowa synekdocha wyrażająca stan buntu, czas próby określenia swojej drogi życiowej. Młody człowiek, quasi-romantyk, szuka swojego światopoglądu, odrzuca religię, zbliża się do socjalizmu, fascynują go wynalazki (elektryczność, „żywa fotografia”, rentgen), zapisuje się do niepodległościowego „Strzelca”, równocześnie dojrzewa jego ciało i reaguje na nowe bodźce.

Drugim bohaterem powieści jest Kraków, do którego Ewski przyjeżdża na studia medyczne. Przestrzeń miejska stanowi nie tylko tło większości wydarzeń, staje się ich uczestnikiem. Opisy miasta prowadzone są z róż-

¹⁶ S. Jaworski, *Przedmowa*, [w:] T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22. Krzysztof Kolumb odkrywca*, Kraków 1977. Odmienne stanowisko prezentowali: K. Irzykowski (pisząc o „współautobiograficznym” charakterze powieści w esej *Baśń o samym sobie (T. Peiper: Ma lat 22)*, „Pion” 1936, nr 34, s. 3, przedruk [w:] idem, *Pisma rozproszone, t. 4, 1936–1939. Ze spuścizny rękopiśmiennej*, Kraków 2000, s. 101) oraz J. Fazan (wskazując na Ewskiego jako jedną z postaci „przechodniego” *alter ego* Peipera w „*Ma lat 22*”, czyli *portret poety...*, op. cit., s. 113–118).

nych perspektyw, najczęstszą z nich jest *flânerie*. Ta stylistyczna figura ma korzenie w XIX-wiecznym Paryżu. Pierwszy uprawiał ją świadomie C. Baudelaire. Zainspirował on W. Benjamina do nadania postaci *flâneura* funkcji krytyka rzeczywistości¹⁷, ukazania jego wielowymiarowego charakteru¹⁸, a także istoty jego percepcji prowadzącej do doświadczenia rzeczywistości miejskiej¹⁹. Dla polskich twórców awangardowych radosne poznawanie miasta z pozycji wędrowca stało się często wykorzystywanym narzędziem poetyckiej kreacji i autokreacji. W niniejszym tekście bardziej niż przypisywane *flâneurovi* zdolności współlistnienia z tłumem czy swoistej empirii interesuje mnie jednak, na jakich elementach otoczenia ów wędrowiec – czyli Juliusz Ewski – skupia wzrok i uwagę, idąc ulicami Krakowa, i jak dokonuje się zmiana jego optyki, słowem, używając Benjaminowskiej frazeologii, jak „czyta ulice”.

Ewski idzie ul. Szewską, dociera do Rynku Głównego. Uderza go czerwień tego miejsca – jest 1 maja. Następnie wchodzi na Grodzką²⁰. Obserwuje miasto i doznaje przesunięcia spojrzenia z jednych obiektów na drugie. Niegdyś doświadczał na tej ulicy powagi starych murów, patrzył perspektywicznie, omijając detale. W skupieniu podziwiał kościół św. Andrzeja, stare okna Collegium Iuridicum, wieże Bernardynów, potężny goleń z kamienia pod Wawelem. Oglądał w zachwycie monumentalne mury, dostrzegając ich klasyczne piękno. Tego dnia, przy pięknej pogodzie, idzie radosny i fascynujący go zgoła inne elementy tej samej ulicy. Dostrzega obiekty małe – kolorowe kamienie i zegarki na wystawach jubilerskich, ubrania Lustbadera²¹, zabawki na bazarze amerykańskim²², afisze na murze klasztoru ss. Klarysek, szklane kule w aptece „Pod Tygrysem”²³, jedwabie w oknie wystawy Eich-

¹⁷ W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1975.

¹⁸ Idem, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005.

¹⁹ Idem, *Powrót flâneura*. (*O „Spacerach po Berlinie” Franza Hessla*), tłum. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9, „Berlin”.

²⁰ Trasa wędrowki Ewskiego nie przebiega spójnie. Kolejność wymienianych miejsc nie wynika z rzeczywistego układu topograficznego.

²¹ Fabryczny skład sukna Lustbadera mieścił się przy pl. Dominikańskim 4 – jak podaje „Przegląd Kupiecki” z 24 XI 1923, nr 46, s. 11.

²² Sprzedaż „systemem amerykańskim” (używano także określenia „bazar amerykański”) polegała na samoobsłudze, klienci sami brali towary z półek i płacili za nie w kasie przy wyjściu; na wzór pierwszych supermarketów, które w Stanach Zjednoczonych powstały od lat dwudziestych XX wieku.

²³ Apteka „Pod Złotym Tygrysem” do dziś mieści się przy ul. Szczepańskiej 1. Ewski mógł także mieć aptekę „Pod Złotą Głową” w kamienicy na Rynku Gł. 13, u wylotu ul. Grodzkiej.

horna²⁴, parasolki u Rimlera²⁵. Gdy dochodzi do Rynku Głównego, jego uwagę przyciągają znów zabawki, tym razem w sklepie Porębskiego²⁶, a także kolorowe okładki na wystawie księgarni Krzyżanowskiego²⁷. Barwne detale wytwarzają w Ewskim świadomość życia, podczas gdy stateczne budowle, naznaczone historią i tradycją, sprawiają wrażenie umarłych, konotują starość i śmierć. Przeszłość zostaje zdewaluowana, jutro jest nowym wektorem wyznaczającym kierunek tej drogi. Bohater Peipera realizuje wspomniany pierwszy postulat nowej estetyki, zachwyca się „epopeją” nowoczesności opowiadającą o życiu miasta.

Spacerując po Plantach, obserwuje innych przechodniów. Przesunięcie spojrzenia dokonuje się ponownie. Niegdyś, patrząc na nich, gardził nimi, krytykował ich w duchu. Dziś są oni dla niego intrygujący, odczuwa ciekawość, jacy są, co w nich jest.

Następnym przykładem są dwie wizyty Ewskiego w krakowskim Ogrodzie Botanicznym. Pierwsza, odbyta dwa lata wcześniej, otwiera go na piękno przyrody. Narrator prowadzi go wśród szczegółowo opisanych roślin, podaje ich łacińskie nazwy i pozwala mu doświadczyć naturalnego poczucia wolności we własnym ciele. Pierwotny zachwyt skierowany ku naturze wydaje się przeczyć zasadzie nowej estetyki. Jednak podczas kolejnych odwiedzin, w dniu dwudziestych drugich urodzin, Ewski nie może tam wytrzymać – mimo zielonego uroku środowiska odczuwa potrzebę wyjścia do miasta, ponieważ tylko tam może doświadczyć „czucia istnienia” i „czucia przestrzeni”²⁸, doznać głębi egzystencjalnej i bliskości ludzi. 1 maja w Krakowie dużo się działo, a dynamika to także jedna z kluczowych kategorii awangardy. To rodzaj piękna, którego „nie umiałyby stworzyć natura”.

Proza Tadeusza Peipera oparta jest zatem na postulacie sublimacji spojrzenia, przeniesieniu bodźca przeżycia estetycznego z dotychczasowych źródeł, takich jak wytwory kultury lub natury, na artefakty nowoczesnego życia miejskiego. Nastąpiła zmiana perspektywy percepcji – od postrzegania uwarunkowanego historycznie i kulturowo, konwencjonalnego, a zatem subiektywnego i zapośredniczonego, w stronę odbioru czystego, obiektywnego, w którym podmiot jest pasywny, a dominuje miasto.

²⁴ „Hurtowny skład jedwabiu i zagranicznych bawełnianych towarów Emanuel Eichhorn Kraków, Gredaska 18” – „Przegląd Kupiecki” z 19 I 1923, nr 4, s. 9.

²⁵ „C. Rimler Fabryka Parasoli i Parasolek w Krakowie, ul. Grodzka 12” – „Przegląd Kupiecki” z 24 V 1919, nr 5, s. 9.

²⁶ „Zabawki nadeszły na wiosnę i lato do firmy Stefan Porębski, Kraków, obecnie Rynek główny Nr 32, Linia C-D” – „Nowości Ilustrowane” 1908, nr 26, s. 20.

²⁷ W miejscu, gdzie kiedyś mieściła się księgarnia i skład nut S. A. Krzyżanowskiego (Rynek Główny 36), znajduje się obecnie Księgarnia Muzyczna „Kurant”.

²⁸ T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22. Krzysztof Kolumb odkrywca*, Kraków 1977, s. 49.

Miejski krajobraz sensualny

Peiper nie sformułował jednoznacznie w swoich tekstach programowych zasady postrzegania sensorycznego przestrzeni urbanistycznej, aczkolwiek zjawisko to zostało zauważone i komentowane w odniesieniu do twórczości awangardystów – zarówno literackiej, jak i innych dziedzin sztuki²⁹. W książce *Modernizowanie miasta* E. Rybicka pisze: „sensoryczne doświadczenie rzeczywistości wielkomiejskiej w pierwszych dekadach XX wieku stanowiło w świadomości twórców – niejako warunek wstępny, a zarazem uwierzytelnienie praktyk artystycznych”³⁰. Miasto, traktowane jako *pars pro toto* nowoczesności, zostało „zmodernizowane”. Postęp techniczny i cywilizacyjny to główna przyczyna dokonywanej przez awangardę somatyzacji sztuki, polegającej na odejściu od wizji człowieka jako bytu duchowego, uwikłanego w ograniczającą go metafizykę, w stronę istoty pragmatycznej, organizmu o określonej psychice, używającego umysłu. Transformacja inspirowała twórców, poszerzając ich zdolność symultanicznego odbioru wrażeń słuchowych, wizualnych, dotykowych czy zapachowych dostępnych w obrębie miasta. Ciało stało się medium doświadczenia poznawczego. A. Łebkowska, która proponuje somatopoetykę jako narzędzie analizy tekstów kultury, ujęła to zintegrowanie poetyki i ciała, *logosu* i *biosu* następująco:

Tak więc ciało funkcjonuje tu jako kategoria interpretacyjna i jako – by tak rzec – narzędzie badawcze. Instrumentarium łączy się tym samym z przedmiotem badań i uzależnione jest od aktualnej sytuacji epistemologiczno-kulturowej. Somatopoetyka podlega tym samym nieustannym zmianom, w zależności od tego, jak zmieniają się sposoby interpretowania ciała przez dyskursy kulturowe, a także w zależności od tego, jak w danej epoce kategoria cielesności przyczynia się do rozumienia świata³¹.

Modernistyczny sensualizm był także kategorią dynamiczną – wzrokocentryzm przełomu wieków przekształcił się w pluralizm sensualny w latach międzywojennych, co będzie wyraźne w omawianej powieści.

²⁹ Zob. B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej, Peiper i Przyboś*, [w:] eadem, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007; J. Grądziel-Wójcik, „Jesteśmy czuli”. *Polisensoryczność jako strategia poetycka polskich futurystów*, [w:] *W kręgu literatury i języka*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2012, s. 83–96.

³⁰ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 102.

³¹ A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 13.

Problematyka percepcji sensorycznej łączona jest także z twórczością poetycką Peipera. Szeroko pisze o niej J. Grądział-Wójcik³², która chcąc wskazać nowe ścieżki poznawcze poematów, akcentuje mechanizmy zmysłowej percepcji świata podmiotu lirycznego.

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 poznanie świata³³.

Badaczka sugeruje nawet, że jeśli odczyta się wiersze Peipera, przykładając do nich narzędzia z dziedziny antropologii zmysłów, przestaną one być tak hermetyczne i trudne w odbiorze. Polisensoryczność percepcji to dla niej poetycka afirmacja materialnej strony świata. „Poezja ciała” Peipera uobecnia napięcie między duszą a ciałem człowieka, który „pozostaje dynamiczną całością w tych sprzecznościach”³⁴. W sukurs przychodzi J. Fazan, zauważając także w tym temacie kolejne antynomie w twórczości autora *Nowych ust*.

Paradoksy jego dzieła wynikają bowiem z jednoczesności awangardowego oderwania od „realnego” świata i dosadnego sensualizmu. U podstaw pisarstwa Peipera tkwi zerwanie z uformowanym przez estetykę mimetyczną obrazem rzeczywistości, które nastąpiło w poezji z lat dwudziestych. Wynikało ono z poczucia, że nowoczesna cywilizacja nadała nowy kształt światu, radykalnie i nieodwracalnie przekształcając stan natury, ale też psychikę i aparat percepcyjny człowieka. Zmiana ta jednak nigdy nie prowadziła do porzucenia konkretnego, do rezygnacji z ukazywania w sztuce otaczającej człowieka materii³⁵.

Polem badawczym niniejszej analizy jest forma prozatorska, powieść, w której ową „materią” będzie przestrzeń Krakowa. Wspomniane „przekształcenie aparatu percepcyjnego człowieka” sam Peiper ujął następująco na przykładzie gałki ocznej:

³² Zob. J. Grądział-Wójcik, *Drugie oko Tadeusza Peipera – Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010; eadem, „Jesteśmy czuli”..., op. cit., s. 83–96.

³³ Eadem, *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 163.

³⁴ Ibidem, s. 167.

³⁵ J. Fazan, *Ciała Tadeusza Peipera*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2015, nr 1, s. 9.

W zamkniętych przestrzeniach miasta mięśnie motoryczne, biorące udział w procesie akomodacji wzrokowej, znajdują się stale w stanie przystosowanym do małych odległości, a więc w stanie, w którym pierwotnie znajdowały się bardzo rzadko i krótko, jedynie tylko przy pewnych, specjalnych zajęciach człowieka. Ta przymusowa przemiana stanu niewyuczajnego na zwyczajny wymaga pewnego stałego wysiłku i naturalnie musi być połączona z niezadowoleniem oka. Kiedy człowiek znajdzie się poza miastem, oko odnajduje znowu odległości, do których było pierwotnie przystosowane; mięśnie motoryczne oka powracają do stanu zgodnego z ich naturą; niezadowolenie oka znika i ustępuje miejsca fizjologicznej błogości³⁶.

Jedną z trzech przyczyn dyskredytacji urody miasta w poprzednich epokach na rzecz piękna krajobrazu naturalnego było zatem niedostosowanie fizjologicznej budowy oka i jego możliwości akomodacyjnych do wąskich przestrzeni ulic między domami, podczas gdy w terenie pozamiejskim gałka oczna mogła być „zadowolona”. Jednakże, jak dywaguje dalej, te fizjologiczne przyczyny obecnie zanikają i oko coraz bardziej przystosowuje się do warunków miejskich. Konflikt między naturą a cywilizacją traci intensywność. „Organizm człowieka przystosowuje się do miasta, a miasto przystosowuje się do organizmu człowieka”³⁷. Miasto odbierane sensualnie może przestać być brzydkie, co więcej, może zacząć być piękne. Chociaż Peiper pozornie skupia się na wzroku, w deskrypcji Krakowa używa także pozostałych zmysłów. Z treści *Ma lat 22* wyłania się obraz miasta percypowany pełnym *sensorium*.

Korespondencja literatury ze sztukami wizualnymi wydaje się najsilniejszym aspektem sensualności w tej książce. Kraków oglądany oczami bohatera przybiera różne oblicza w zależności od punktu odniesienia. Pierwszą z wyraźnych inklinacji jest wertykalizacja obrazu miasta. Jakkolwiek E. Rybicka pisze, że perspektywa literackich deskrypcji miasta w dwudziestoleciu międzywojennym ukazuje je z pozycji horyzontalnej³⁸, ten utwór wymyka się takiemu uogólnieniu. Opisy budynków w tej powieści zorientowane są głównie w relacji góra-dół, tworząc swoisty – używając słów autora *Metafory terażniejszości* – „hymn pionu”³⁹. Z reguły wiąże się to ze stanami psychicznymi Ewskiego, doświadczającego poczucia wyższości lub niższości. Podczas spaceru, gdy Ewski mija wieżę Pasamoników, konstatuje, że stoi ona na podstawie, która ma w sobie wielkość, i sam czuje się „człowiekiem na wysokiej wieży”⁴⁰. W innym miejscu jest studentem mieszkającym w kamienicy przy ul. Felicjanek. Zmęczony nauką wygląda nocą przez okno.

³⁶ T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna...*, op. cit., s. 24.

³⁷ Ibidem, s. 25. Na tym fundamencie Peiper oparł swoją teorię organiczności dzieła literackiego.

³⁸ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...*, op. cit., s. 109–147.

³⁹ J. Alden, 3, „Zwrotnica” 1922, nr 2, s. 43.

⁴⁰ T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22...*, op. cit., s. 67.

Z trzeciego piętra widział miasto tak nisko, jak nigdy. Pomyślał: miasto pode mną. I to górowanie przyniosło mu ulgę; miasto z jego pokusami, z jego poziomymi sprawami, z jego małościami, z jego lichymi ludźmi, leżało tam, na dole, o tyle niżej od niego; miałby ochotę wyciągnąć ramię, dłoń płasko zawiesić w powietrzu, aby jeszcze bardziej nacznie widzieć różnicę poziomów między sobą a miastem⁴¹.

Podmiot percypujący usytuowany jest wysoko, patrzy na miasto z góry, co prowadzi go do podobnych konkluzji. W usta Anowiczówny Peiper włożył uwagę o wawelskiej Wieży Zegarowej, która przypomina „rzeźbioną igłę, mającą ziemię przyszyć do nieba”⁴². Prostym porównaniem bohaterka uwypatniła strzelistość tej najwyższej budowli Wawelu, a zastosowana figura przyniosła efekt dynamizacji dzięki wprowadzeniu czynności szycia z dołu do góry i z powrotem. Ukoronowaniem tej pionowej wizji miasta jest wniosek narratora dotyczący punktów ukazujących, jak „miasto wyrasta z ziemi”. Poprzez uszeregowane domy otoczone smukłymi sztachetami płotów dochodzi do ponownego połączenia nieba z ziemią, które jest koniecznym warunkiem tego widoku⁴³.

Drugim sposobem widzenia miasta w powieści jest kadrowanie. Peiper interesował się fotografią i sztuką filmową, był wieloletnim recenzentem, koncentrującym się na zagadnieniach antropologii filmu, relacjach między aktorem a graną przez niego postacią. Techniki filmowe stosował także w poematach, chociażby montaż (umożliwiający inne niż linearne ujęcie czasowości i przestrzeni), podobnie jak mocne, jukstapozycyjne otwarcie wiersza (nałożenie na siebie planu panoramicznego i zbliżenia kamery na szczegół) na przykład w pierwszym wersie poematu *Czyli. W* omawianej powieści uwagę przykuwa technika polegająca na wycięciu z obserwowanego krajobrazu miasta jego fragmentu w celu znalezienia optymalnego ujęcia. Taki kadr oglądamy, gdy Zeron (pseudonim Ewskiego w Towarzystwie „Strzelec”) o godz. 5 rano biegnie spóźniony z ul. Studenckiej na Błonia, na ćwiczenia wojskowe. Wbiega w ul. Wolską (dzisiejsza Piłsudskiego), jakby wchodził do tunelu ulicy wyizolowanego z miejskiego krajobrazu. Chwilę później ten korytarz się otwiera, gdy młodzieniec osiąga koniec zabudowań – ma wówczas przed sobą szeroki fragment widnokregu z Błoniami, Kopcem Kościuszki i wzgórzami dookoła⁴⁴. Nasuwa to asocjacje z ruchem kamery, zmianą planu filmowego, przejściem od ograniczoności obrazu do jego uwolnienia. Manewr kadrowania i ruchu operatorskiego Peiper

⁴¹ Ibidem, s. 92.

⁴² Ibidem, s. 126.

⁴³ Ibidem, s. 150.

⁴⁴ Ibidem, s. 143.

zastosował także we wspomnianej już scenie w kamienicy, gdy znużony czytaniem student, siedząc przy stole, patrzy w czarny kwadrat okna (klatka filmowa) i widzi dach kościoła Felicjanek, nieznacznie odcinający się od tła ciemnego nieba. Następnie wstaje, podchodzi do okna i – tu pole obrazu tworzonego przez obiektyw rozszerza się – obserwuje klasztor, dostrzegając światło w jednym z okien. Jego kolejnym ruchem jest wychylenie się z okna i zauważenie, że „wykrój ciemności rozszerzył się; pod oczyma rozciągały się ciemne pola, do których przylegały kawały miasta, rozrysowane światłami latarń. Zwrócił głowę w lewo, ku gęstszym skupieniom miejskim, ku rynkowi”⁴⁵. Trójstopniowe kadrowanie obrazu było majstersztykiem sztuki operatorskiej, odsłaniającym stratyfikacyjne poziomy miasta. Stało się też narzędziem w ustalaniu kryteriów nowej estetyki, opartej na zaintrygowaniu maszyną. Kadr może jednak spełniać jeszcze inną funkcję – wyostrzyć kontrast. Takie ujęcie proponuje Peiper, gdy Ewski czeka na czeladnika szewskiego (notabene dobrze sytuowany, wykształcony student uniwersytetu został zestawiony z ubogim robotnikiem z Dębnik) na moście Dębnickim. „Kamera” jego wzroku najpierw skierowana jest na Wawel – szeroki plan obejmuje zielone wzgórze, czerwone mury koszar austriackich, wieżę Srebrnych Dzwonów, niebieskie fale wiślane. Ewski otwiera duszę i „wewnętrznie” ogląda wspaniałą Wawel. Jednak oko kamery przejeżdża na drugi brzeg Wisły, gdzie rejestruje „centralny śmietnik miasta”, błota dawnej grobli, a dalej końskie targowisko – nędzę i wstyd zamiast dumy. Perspektywa kinowa pozwoliła na uwypuklenie dywergencji, skonfrontowanie dwóch rzeczywistości w jednym wymiarze.

Myśląc o plastyczności obrazu miasta, trudno nie wziąć pod uwagę barw, jakimi operuje pisarz, wszelako miasto nie jest kolorowe. Wspomniane wyżej jaskrawe detale, na przykład wystawy jubilerskie czy czerwień Wawelu, potrzebne były do ukazania dychotomii piękne-brzydkie. Główną płaszczyznę obrazowania kolorystycznego stanowi interferencja jasnego i ciemnego. Nadrzędną rolę odgrywa światłocień wyznaczany przez płomienie świec i ulicznych latarń. Jedyną wyróżnioną barwą rzeczywistości jest szarość w różnych odcieniach, nieczysta, przygaszona, melanż białego z czarnym lub brudnym. Według notatek Ewskiego zgromadzenie robotnicze z przemową I. Daszyńskiego 21 października 1912 roku w budynku cyrkowym przy Parku Krakowskim⁴⁶ odbyło się w ciemności rozproszonej tylko niłym blaskiem świec⁴⁷. Dalej, zimą 1913 roku, Ewski znów idzie ulicami i ob-

⁴⁵ Ibidem, s. 92.

⁴⁶ Budynek teatru znajdował się *de facto* w Parku Krakowskim. Zob. J. Torowska, *Parki Krakowa*, Kraków 2001, s. 76.

⁴⁷ T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22...*, op. cit., s. 53.

serwuje „smutek pożółkłego mroku. Latarnie gazowe z szybami zbrudnionymi od brudu. Światło latarń płacziwe”⁴⁸. Drzewa na Plantach wyglądają jak pokryte kredą, na tle nocnej ciemności stanowią jasne pasy śniegu odzwierciedlające widmowe kształty pni i gałęzi, znów odzwierciedlając stan duszy bohatera⁴⁹. Na tym tle wyróżniają się latarnie wiszące nad ul. Sławkowską. Nie tworzą jednak wizualnego sznura, jak często w opisach wielkomiejskich, ale każda z nich jest osobną kulą ze świetlną obwódką, wbijającą się w ciężkie, mgliste powietrze. Kulminacja szarości jako braku koloru występuje w dwóch miejscach: „Prostopadła ściana kościoła Kapucynów wydobywa się z mroku plamami, które nie mają barw, a tylko różne stopnie jasności”⁵⁰. Drugim jest Rynek Główny zanurzony w tej tonacji. „Szarość, szarość – czy jej przyczyną jest listopadowe oświetlenie czy też zasmucona dusza?”⁵¹. W nowej poetyce Tadeusza Peipera realizowanej w powieści *Ma lat 22* można zatem wyznaczyć trzy sposoby wizualizacji miasta: orientację pionową, kadrowanie, wreszcie grę światła i cieni.

Równie ciekawym aspektem sensoryczności jest krajobraz dźwiękowy. Powieść Peipera wydaje się łamać zarówno paradygmat sonosfery Krakowa jako miasta rozwiniętego (w którym powinien być słyszalny hałas komunikacyjny, przemysłowy, cywilizacyjny), jak i miasta wpisanego w historię, tradycję, religię (posiadającego *soundmarks* – hejnał czy dźwięk dzwonu Zygmunta). Intuicyjnie można oczekiwać gwaru środowiska studenckiego lat dwudziestych (na przykład w kawiarniach) czy też odgłosów związanych z aktualnymi wówczas napięciami społeczno-politycznymi (obecność wojska na ulicach, okrzyki, komendy, szczęk ładowanej broni itp.). Tymczasem miasto w powieści *Ma lat 22* tonie w ciszy. Wybrzmiewa szept, gdy Ewski rozmawia z napotkaną na Plantach prostytutką. Wyraża on subtelność materii, o której mowa: chłopak odczuwa żal z powodu nieszczęśliwego losu kobiety⁵². Cisza jest także nieodłącznym elementem konspiracji. Bohater doświadcza jej ciągle, biorąc udział w spotkaniach młodych strzelców w lokalu przy ul. Szlak:

Ledwie stanął pod lewymi drzwiami parteru i ruszył klamką, drzwi otwierają się natychmiast, w ich otworze ukazuje się rosły młodzieniec w pełnym mundurze strzeleckim, zapytuje najcichszym szeptem o hasło, a usłyszawszy je, wpuszcza przybytego obywatela i tylko narzuca mu cichość palcem położonym na wargach i często powtarzanym ćććć. Zamykając drzwi stara się uniknąć najłżejszego stuku⁵³.

⁴⁸ Ibidem, s. 60.

⁴⁹ Ibidem, s. 65.

⁵⁰ Ibidem, s. 128.

⁵¹ Ibidem, s. 256.

⁵² Ibidem, s. 46–47.

⁵³ Ibidem, s. 61.

Cisza w utworze zostaje w niektórych momentach zburzona dynamicznym, opresyjnym krzykiem urzędników poborowych, płomiennymi mowami socjalistów, a przede wszystkim sekwencjami akustycznymi podczas ćwiczeń strzeleckich. Narrator prowadzi opis „lekcji karabinowych” na Błoniach, oddziałując silnie na zmysł słuchu czytelnika. Najpierw rozlegają się uderzenia zegarów kościelnych, wybija 5 rano. Następnie plutonowy bierze nielkowy gwizdek, obwieszcza początek ćwiczeń i wydaje rozkaz formowania sekcji. Kolejno zostaje sprawdzona obecność, na zakończenie sekwencji padają komendy musztrowe. Są to dźwięki głośne, krótkie, urywane, wprowadzające nastrój niepokoju, wręcz agresywne na tle śpiącego miasta. W innym miejscu odgłos ulicy przerywa ciszę. Autor wybiera czas ciszy nocnej na wprowadzenie głośnych rozmów przechodniów, a nawet piosenki wiedeńskiej śpiewanej przez amatorów nocnych lokali⁵⁴. Język niemiecki wybrzmiewa w tej książce często, podobnie jak gwara małopolska. W scenach na Dębnikach wśród robotników pojawiają się regionalizmy. Tam też można usłyszeć muzykę – jest to *Wesoła wdówka* Lehára grana do tańca, która wprowadza do powieści tony klasyczne. W centrum Krakowa, przy Jamie Michalika, rozbrzmiewa *Walc apaszów* – przejmujące *canto* w wykonaniu dwóch chłopców. Konsekwentnie Peiper pisze, że ten śpiew brzmi bardzo dźwięcznie na pustej, wyasfaltowanej niedawno ulicy Floriańskiej, tym samym łamiąc ciszę tego miejsca.

Pozostałe zmysły są obecne w powieści Peipera mniej intensywnie, co nie zmniejsza ich istotności w celu pełnego zobrazowania sensualnego Krakowa. Konotują raczej obiekty lub wydarzenia wartościowane pejoratywnie. Reprezentacje wrażeń zapachowych towarzyszą odpowiednim stanom duszy Ewskiego: bezbrzeżnemu smutkowi i poczuciu wewnętrznego rozbięcia: „Spojrzenie w ulicę Zwierzyniecką przygnębia. U wylotu postój dorożek i smród wydaliny końskich. Na rogu Plant wśród krzewów ustępy miejskie. Wchodzi. Smród rozdzierający nozdrza”⁵⁵.

Podobna sytuacja dotyczy zmysłów, których przedmiotem jest rzecz dotykalna⁵⁶, na przykład smaku. Brak tu bogatych opisów wrażeń degustacyjnych związanych z lokalami krakowskimi, mimo obecności kilku scen rozgrywających się w Jamie Michalikowej. Jedyną wzmianką było wspomnienie słynnej mleczarni pod Pałacem Biskupim, w której można było posilić się „kwaśnym mlekiem z ziemniaczkami”⁵⁷. Drugi akcent smakowy to scena

⁵⁴ Ibidem, s. 93.

⁵⁵ Ibidem, s. 196.

⁵⁶ Arystoteles, *O duszy*, [online] <http://www.pistis.pl/biblioteka/Arystoteles%20-%200%20duszy.pdf>, s. 65, [dostęp: 15.02.2019].

⁵⁷ T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22...*, op. cit., s. 103.

rozmowy Ewskiego z obywatelem o wymownym pseudonimie Spiryt, który w alkoholowym natchnieniu przypisał mieszkańcom Krakowa powagę, melancholię i smutek jako „szczególne właściwości” wywołane nadmiernym spożyciem.

Nieco szersze napomknienia dotyczą odczuwalnego skórnice dotyku. W tej dziedzinie zmysłowości mamy do czynienia z fenomenem porównywalnym z praktyką pisarzy modernistycznych. Polega on na cielesnym rozpoznawaniu i doświadczaniu wrażeń odbieranych przez inne narządy zmysłów⁵⁸. Jedna ze scen w powieści Peipera rozgrywa się w okolicach Borku Fałęckiego. Perspektywiczne spojrzenie w dal uruchomiło w Ewskim percepcję polisensoryczną dużo bardziej intensywnie niż dotychczas.

Gdy minęli Borek Fałęcki z prochowniami wojskowymi, których narożniki osłaniane były groźnymi sylwetami wybagneconych żołnierzy austriackich, widnokrag rozszerzył się. Da! Błogość wypełniła Ewskiego. Jest to przeżycie cielesne, z którego dusza tym więcej ma, im silniej czuje ciało. A ciało raduje się woniami, które je opływają, barwami, które drgają wokół, nad wszystko zaś raduje się ulga rozprężonych oczu⁵⁹.

Stan rozkoszy somatycznej inspirowany był w tym wypadku zmysłem wzroku. Inny przykład dotyczy wrażeń odbieranych symultanicznie kilkoma zmysłami: wzroku, słuchu, zapachu i smaku – razem tworzących atmosferę krakowskich kawiarni. Po kilku miesiącach bywania w lokalach Ewski doznawał wzruszeń o wielkim natężeniu. Na głowie, ramionach, karku, nogach czuł dotyk dziwnej substancji, którą nazwał „cafeitem”, działającej z niezwykłą siłą. Kontakt z nią był „ekstraktem życia” i źródłem fizycznego szczęścia⁶⁰.

Współodczuwanie wieloma zmysłami kieruje uwagę analityka w stronę synestezji. W obrębie poezji awangardowej stała się ona ważnym narzędziem w procesie przełamania futurystycznego wzrokocentryzmu na rzecz kompleksowego ucieleśnienia wycinka rzeczywistości⁶¹. W polskiej prozie dwudziestolecia międzywojennego była często używana i przywoływana, żeby wspomnieć *Przygodę w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej, która tak-

⁵⁸ Nie jest to specyficzna cecha tego utworu, podobnie na przykład w krakowskiej powieści S. Przybyszewskiego pt. *Synowie ziemi* główny bohater odczuwa ból fizyczny, drżenie całego ciała i zimne poty spowodowane dźwiękami muzyki fortepianowej podczas koncertu w Paonie.

⁵⁹ T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22...*, op. cit., s. 151.

⁶⁰ Ibidem, s. 100.

⁶¹ Na temat rozwiniętego w XX wieku antyokulocentryzmu pisze Z. Kozłowska, *Synestezja – wyzwanie dla kultury wzrokocentrycznej*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, nr 4, s. 225–231.

że opisuje Kraków za pomocą tego środka. Należy zauważyć, że idea syntezy jako przypisywania jakiemuś zmysłowi wrażeń odbieranych innym zmysłem (A. Łebkowska nazywa ten zabieg „miejscem, w którym przecina się dyskurs poetyki i cielesność”⁶²) nie jest tożsama z sytuacją synchronicznego współistnienia wrażeń sensualnych. Kwestionując młodopolski symbolizm oparty właśnie na *correspondance des arts*, Peiper stosuje ten drugi chwyt. Wrażenia sensoryczne istnieją w powieści *Ma lat 22* jednostkowo, a poszczególne elementy miasta, będące bodźcami percepcyjnymi, uruchamiają je jednocześnie, ale nie dokonuje się ich interferencja. Innymi słowy, polisensoryczność nie jest synestezją. W sferze semantycznej synestezję cechuje paradoksalny dualizm – dąży ona do kreacji doznania intersensualnej jedności dzieła, równocześnie chcąc partykularyzować zmysłowe doświadczenie. Symultaniczne współistnienie doznań zmysłowych może spełniać podobną funkcję, ale stanowi odrębny etap w rozwoju modernistycznej metafory synestezyjnej. I tak w scenie na ul. Floriańskiej, gdy Ewski słucha wspomnianego *Walca apaszów*, obok słuchu uwalnia się zmysł smaku (tony są synestezyjnie „najsłodsze ze wszystkich słodyczy”) i wzroku (jego wyobraźnia wizualizuje bujną łąkę i kobietę)⁶³. Synchronizacja wrażeń zmysłowych ma miejsce także w przywoływanej już scenie biegu na ćwiczenia wojskowe „Strzelca” na Błoniach. Polisensoryczny opis świtu na ul. Wolskiej mieści równocześnie: szarość ulicy (efekt rozjaśnienia), stukot grubych butów Ewskiego na bruku (efekt echa), bicie dzwonu, pot na twarzy i wilgotne nozdrza (dotyk – odczucie termalne). Peiper nazywa po kolei wrażenia zmysłowe – nadając im wspólne istnienie w czasie. Z ich jednostkowości buduje zmysłowy monolit.

Czas także staje się kategorią podległą percepcji sensorycznej. Przede wszystkim jest to chronocepcja historyczna, związana z mitem starego Krakowa, jednak z reguły konfrontowana z nowoczesnością, co nadaje temu zmysłowi charakter ambiwalentny. Wędrując ulicami miasta, opisywany bohater interpretuje poszczególne miejsca jako świadków minionych epok – i od razu je negatywnie wartościuje. Spacerując Plantami konstatuje w rozmowie z Anowiczówną:

On: „Lubię patrzeć przez przejazd Bramy Floriańskiej, bo przestrzeń, widziana przez nią, wydaje się głębszą”. Ona: „A w głębokiej przestrzeni płaszy ludzie”. On: „Tu w tej uliczce między Bramą Floriańską a Basztą Pasamoników, wzdłuż tego muru z tą drewnianą galerią, tu krążą duchy najstarszego dla mnie Krakowa; to połączenie nie

⁶² A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało...*, op. cit., s. 27.

⁶³ T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22...*, op. cit., s. 238.

ciosanego kamienia z drzewem ma w sobie urok stuleci”. Ona: „A ta buda drewniana pod Basztą? To inne drzewo! Ach te obrzydliwe gazety. Też wybrano dla nich miejsce! U boku wieczności sprzedawcy chwil”⁶⁴.

Zestawienie terażniejszości z nieskończonością, kiosków z murami obronnymi średniowiecznego grodu, skraca perspektywę czasową. Być może Peiper realizuje popularną w latach międzywojennych zasadę filmowej retrospekcji, której zadaniem jest poprzez subtelną ironię zdewaluować historyczne ujęcie przestrzeni na rzecz nowoczesnego. Wizja miasta – świadka dziejów – jest też deprecjonowana wypowiedzią Anowiczówny, która namawia Ewskiego, żeby usiadł tyłem do prastarego Krakowa na ławce, z której nie będzie widać żadnego pomnika ani wieży kościelnej, ale zwykłe domy, w których mieszkają współcześni ludzie, i wtedy doświadczy szczęścia⁶⁵.

Przytakiwanie miastu

Badanie sensualności lektury Peipera należy zakończyć ustaleniem proporcji w udziale poszczególnych zmysłów w miejskim krajobrazie sensorycznym. Już w myśli Arystotelesa „hegemonia oka” wyparła pozostałe wrażenia zmysłowe. Za twórcę filozoficznej teorii o wszechwładzy wizualizmu uważa się zaś Kartezjusza⁶⁶. Potwierdziła ją XX-wieczna teoria nacisku na wizualizację w kulturze zapoczątkowana przez prace M. McLuhana⁶⁷. Obszerna synteza wzrokocentryzmu i dyskursu antyokulocentrycznego znajduje się w studium M. Jaya *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*⁶⁸. Współczesne analizy antropologiczne literatury i sztuki implikują akcentowanie polisensoryczności, argumentując, że pozostałe elementy *sensorium* postaci literackich także mogą pełnić funkcję ontologiczną. Architekt J. Pallasmaa pisze: „materialne budynki są w sposób nieunikniony jednocześnie strukturami mentalnymi i albo nas alienują od świata, albo pomagają nam wzmocnić nasze egzystencjalne oparcie”⁶⁹. Tak się stało w przypadku krajobrazów sensualnych Krakowa w omawianym utworze Peipera – potwierdzają one istnienie miasta i człowieka jako sprzężo-

⁶⁴ Ibidem, s. 173.

⁶⁵ Ibidem, s. 176.

⁶⁶ Z. Kozłowska, *Synestezja – wyzwanie dla kultury wzrokocentrycznej*, op. cit., s. 226.

⁶⁷ M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, tłum. A. Wojtasik, Warszawa 2017.

⁶⁸ M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.

⁶⁹ J. Pallasmaa, *Krajobrazy zmysłów*, „Autoportret” 2011, nr 3, s. 5.

nych ze sobą podmiotów. Stosowanie przez Peipera założeń nowej estetyzacji miasta przez literackie deskrypcje wrażeń odbieranych wieloma zmysłami, także słuchem, węchem czy dotykiem, powinno złagodzić sceptyczne podejście krytyki do tego zapomnianego utworu. Z jednej strony to realizacja „przypięcia miastu” – przesunięcie spojrzenia i dojrzenie piękna w wytworach teraźniejszości zorientowanej na przyszłość w postaci obrazu Krakowa lat dwudziestych. Z drugiej – emfaza percepcji sensorycznej w odniesieniu do zmodernizowanej przestrzeni miejskiej, dająca efekt tyleż poetycki, co nowatorski.

Poszukiwanie sensualnych topografii w twórczości literackiej otwiera przed badaczami nowe perspektywy. Formuluje je E. Rybicka w *Geopoetyce*:

Literatura może stać się dzięki temu laboratorium wrażliwości, swoistą „edukacją sensualną”, wyostrzającą zmysłową percepcję świata. W ten sposób, za sprawą poetycznej inwencji, twórczość literacka może kształcić ludzkie *sensorium*, poszerzać pole interpretacyjne, nastrajać na wszechstronny, polisensoryczny odbiór przestrzeni geograficznej. Może także proponować taki tryb percepcji, który niewiele ma wspólnego z doświadczeniem codziennym, a stanowi raczej wyzwanie-wezwanie do eksperymentów wyobraźniowych⁷⁰.

Niech ten głos, eksponujący atuty takiego stylu czytania, będzie podsumowaniem powyższych rozważań, inspirującym do dalszych dociekań na temat literackich krajobrazów sensualnych miast.

AFFIRMATION OF THE CITY. THE NEW SENSORIAL AESTHETICS IN *MA LAT 22* BY TADEUSZ PEIPER

ABSTRACT

The novel *Ma lat 22* by Tadeusz Peiper published in 1936 has been re-read using new tools adopted from literary anthropology. Sensuous impressions perceived by literary subjects and aroused by specific place—the city, have been analyzed. The study revealed sensuous landscapes, such as *soundscape* or visual/haptic image of Kraków created by the writer. The other Peiper's achievement was a shift in the observer's perspective: he wished the reader to perceive Kraków as modern and industrial instead of a historical and religious place. These two findings contradict the critics who did not notice any symptoms of *avant-garde* in this novel. The last purpose of the paper was to present Kraków as another character of the story, not only as the background of the plot.

KEYWORDS

Urban, Aestheticization, *Multi-sensorium*, *Avant-garde*

⁷⁰ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 266.

BIBLIOGRAFIA

1. Alden J., 3, „Zwrotnica” 1922, nr 2.
2. Alksnin A., „Tworzyć siebie z siebie” – „Ma Lat 22” Tadeusza Peipera a problem pragnienia, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3, s. 57–68.
3. Arystoteles, *O duszy*, [online] <http://www.pistis.pl/biblioteka/Arystoteles%20-%200%20duszy.pdf> [dostęp: 15.02.2019].
4. Benjamin W., *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1975.
5. Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005.
6. Benjamin W., *Powrót flâneura. (O „Spacerach po Berlinie” Franza Hessla)*, tłum. A. Kpacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9, „Berlin”.
7. Cieślak J., *Tadeusza Peipera potyczki z formą*, „Ruch Literacki”, r. LII, 2011, z. 3.
8. Fazan J., „Ma lat 22”, czyli portret poety z czasów „klasztornej” młodości, [w:] idem, *Od metafor do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010.
9. Fazan J., *Ciała Tadeusza Peipera*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2015, nr 1.
10. Frydryczak B., *Okiem przechodnia: ulica, jako przestrzeń estetyczna*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. S. Wojciechowski, A. Zajdler-Janiszewska, Warszawa 1998.
11. Gombrowicz W., *Antypoetyczne drobiazgi poety*, [w:] *Czytelnicy i krytycy. Proza, reportaże, krytyka literacka, eseje, przedmowy. Varia 1*, oprac. W. Bolecki, Kraków 2004.
12. Grądział-Wójcik J., „Jesteśmy czuli”. *Polisensoryczność jako strategia poetycka polskich futurystów*, [w:] *W kręgu literatury i języka*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2012, s. 83–96.
13. Grądział-Wójcik J., *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22.
14. Grądział-Wójcik J., *Drugie oko Tadeusza Peipera – Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010.
15. Irzykowski K., *Baśń o samym sobie (T. Peiper: „Ma lat 22”)*, „Pion” 1936, nr 34, s. 3, przedruk [w:] idem, *Pisma rozproszone, t. 4, 1936–1939. Ze spuścizny rękopiśmiennej*, Kraków 2000.
16. Jarzębski J., *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.
17. Jaworski S., *Przedmowa*, [w:] T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22. Krzysztof Kolumb odkrywca*, Kraków 1977.
18. Jay M., *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.
19. Kluba A., *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O poezji polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław 2004.
20. Kozłowska Z., *Synestezja – wyzwanie dla kultury wzrokocentrycznej*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, nr 4.
21. Łebkowska A., *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
22. McLuhan M., *Galaktyka Gutenberga*, tłum. A. Wojtasik, Warszawa 2017.
23. Pallasmaa J., *Krajobrazy zmysłów*, „Autoportret” 2011, nr 3, s. 5.
24. Peiper T., *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2.

25. Peiper T., *Powieści. Ma lat 22. Krzysztof Kolumb odkrywca*, Kraków 1977.
26. Piwiński L., *Powieść*, „Rocznik Literacki za rok 1936”, red. Z. Szmydtowa, Warszawa 1937.
27. Przybylski R. K., *Autor zdradzony albo „Ma lat 22”*, [w:] idem: *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1987.
28. Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
29. Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
30. R. gl., *Tadeusz Peiper „Ma lat 22”*, „Przechadzki Literackie” 1936, nr 1.
31. Sienkiewicz B., *Od konstrukcji do de-konstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej, Peiper i Przyboś*, [w:] eadem, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.
32. Torowska J., *Parki Krakowa*, Kraków 2001.