

DOROTA KOŁODZIEJ Uniwersytet Śląski, Katowice

„REKA = MOJE SŁOWO” FUNKCJE ZNAKU RÓWNOŚCI W UTWORACH TADEUSZA PEIPERA A CYBERNETYKA

Brazylijsko-włoski neoawangardowy artysta i krytyk Waldemar Cordeiro w liście do chorwackiego historyka sztuki Boža Beka wyznaje:

Moim zdaniem, cały wysiłek awangardy polega na digitalizacji języka artystycznego. Różnica między awangardą historyczną a neoawangardą jest różnicą technologiczną, nie zaś różnicą metody. Cel obu formacji to przetłumaczenie pracy artystycznej na kod liczbowy¹.

Choć zacytowane stwierdzenie może wydawać się mało przydatne do rozważań o Tadeuszu Peiperze, odnoszę wrażenie, że mimo swej ogólności pozwala precyzyjnie opisać pewien niewystarczająco dotąd przeanalizowany aspekt twórczości autora zbioru *Tędy*. Umieszczenie przedstawiciela awangardy historycznej w nieco ahistorycznym dla niego kontekście eksperymentów z lat sześćdziesiątych XX wieku, związanych z rodzącą się sztuką komputerową i rosnącym zainteresowaniem teorią informacji, daje szansę na reinterpretację istotnej grupy utworów poetyckich zawierających znak =, zgromadzonych w pierwszych tomach Peipera: *A* oraz *Żywe linie*. O wadze tej graficznej innowacji w poezji Peipera niech zaświadczą tu dwie wypowiedzi.

Adam Ważyk w zbiorze esejów *Gra i doświadczenie* deklaruje: „Od pięćdziesięciu lat »człowiek = ptak z węgla« brzmi dla mnie jak karta wizytowa Peipera”². Skoro zaś – zgodnie z tym, co czytamy w pracach teoretycznych tego drugiego – „potrzeba ładu przedostała się we wszystkie gałęzie działalności ludzkiej. Nauka jest porządkowaniem, polityka jest porządkowaniem, twórczość artystyczna jest porządkowaniem”³, to czy można wyobrazić sobie lepszy sposób organizacji tekstu niż poprzez matematyczny symbol równości? A co za tym idzie: czy istnieje bardziej

¹ W. Cordeiro, *Letter to Božo Bek, August 5, 1968*. W zb.: *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art. New Tendencies and Bit International, 1961– 1973*. Ed. M. Rosen, in collab. with P. Weibel, D. Fritz, M. Gattin. Karlsruhe – Cambridge, Mass., 2011, s. 241.

² A. Ważyk, *Pięćdziesiąt lat temu. Ptak z węgla*. W: *Gra i doświadczenie. Eseje*. Warszawa 1974, s. 72.

³ T. Peiper, *Myśli o poezji*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918– 1939)*. Przedm., koment., bibliogr. S. Jaworski. Oprac. tekstów T. Podoska. Przekł. pierwodruków A. Włodek [i in.]. Red. S. Góra, S. Jaworski, T. Podoska. Kraków 1974, s. 24.

właściwa karta wizytowa papieża awangardy, istotnie zawierająca minimum słów i maksimum treści, niż po prostu znak równości?

Druga wypowiedź jest przypuszczalnie jeszcze bardziej znacząca. Pochodzi z anegdoty, według której Witold Majchrowski (redaktor naczelny sosnowieckiego miesięcznika „Młodzi Ida”) przed wywiadem z Peiperem miał złożyć takie osobliwe wyznanie:

Wierzę w boga jedyne Awangardy, żyjącego już czternaście lat, [...] i w królestwo nieznośnej i kapryśnej metafory, i w słońce = tylko benzyna lub para, i człowieka = ptak z węgla⁴.

Peiper jawi się tu zatem jako bóg, którego atrybutem jest właśnie znak =. Jeśli te dwa anegdotyczne argumenty nie wydają się wystarczająco przekonujące, warto odnotować, że za ważnością znaku równości we wczesnej poezji autora zbioru *Nowe usta* przemawiają obserwacje czysto frekwencyjne. W debiutanckim tomie *A* znak równości występuje w wierszach: *Ulica*, *Bezokoliczniki*, *Ogród miejski*, *Naszyjnik*, *Ujmij twoje oczy*, *Noc zgłodzona*, *Czyli*, *Wśród*, *Twierdzenie*. W różnych konfiguracjach można go zatem dostrzec w 9 na 25 utworów. W *Żywych liniach* znajdziemy go natomiast w tekstach: *Niedziela*, *Kwadrans radości*, *Zaproszenie*, *Zwycięzca*, czyli w 4 na 15 utworów. W zbiorze *Raz* Peiper użył symbolu =, zgodnie zresztą z tytułem tomu, po raz ostatni – w wierszu *Dancing*. Podsumowując dane frekwencyjne, trzeba zauważyć, że w dwóch pierwszych tomikach znak równości pojawia się w mniej więcej jednej trzeciej tekstów (odpowiednio 36% i około 27%). Pierwszym wierszem ze znakiem =, licząc w kolejności występowania w tomie, będzie *Ulica* – utwór przywołany też w cytowanych wypowiedziach Ważyka i Majchrowskiego. Zaczniemy więc analizę problemu od niego:

Ulica.
Dwa prostokąty z cegły na prostokacie z betonu.
Hymn pionu.
Przez rogatkę dachów światło się przemycą,
złodziejom dnia – kara.
Tramwaj, paw z blachy, ... gl-gl... próżność swą rozgęła.
Słońce = tylko benzyna lub para.
Człowiek = ptak z węgla.
(*Ulica*, P 39⁵)

Wiersz łączy do elementarnej syntezy. Kolejno każdy z definiujących fragmentów staje się coraz krótszy. *Ulica* określona za pomocą 8-członowego zdania ustępuje miejsca tramwajowi opisanemu 3-wyrazowym wtrąceniem oraz onomatopeją. Interesujące nas szczególnie dwa znaki równości zamykają ciąg poetyckich denotacji. Należy wszak zauważyć, że pomiędzy nimi także dochodzi do stopniowego skracania wypowiedzi. Pierwszy ze znaków równości konstruuje bardziej rozbudowaną definicję, zawierającą alternatywę poprzedzoną partykułą, po drugim pojawiają się jedynie opisywany rzeczownik i opisujący go człon w postaci przydawki przyimko-

⁴ Cyt za: T. Peiper, W „*Peiperowni*”. Wywiad Z. Budzyńskiego. W: jw., s. 442.

⁵ Skrótom P odsyłam do: T. Peiper, *Poematy i utwory teatralne*. Przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waśkiewicz. *Utwory Z dróg wojennych* oprac., koment. S. Jaworski. Kraków 1979, s. 39. Liczba po skrócie wskazuje numer stronicy.

wej. Podwójne użycie znaku = ma tu jasne uzasadnienie w dramaturgii utworu. *Ulica* (a wraz z nią znak równości) stanowi wręcz reprezentatywny przykład funkcjonowania zasady ekwiwalencji – działania poezji równania, po którego jednej stronie znajduje się rzecz, po drugiej zaś jej słowny ekwiwalent, jak wiadomo, możliwie najbardziej oddalony od nazwy rzeczy. Interesujący nas znak pomaga zatem w osiągnięciu tak istotnego dla Peipera efektu, zrównując w sposób skondensowany dwa znaczeniowo odległe elementy zdania.

W kontekście przedstawionej analizy utworu *Ulica* pytanie o funkcje znaku równości w poezji Peipera wydać się może trywialne. Mielibyśmy tu do czynienia po prostu z chwytem, innowacją wybijającą czytelnika z normalnego trybu lektury, z aktualizacją zautomatyzowanego symbolu matematycznego w dziele literackim, a zarazem – by opisać to najbardziej zwięźle – ze skrótem. Wykorzystanie znaku równości byłoby formą zwyczajnie oszczędniejszą. Tymczasem, jak utrzymuje Peiper w znanej polemice z Jarosławem Iwaszkiewiczem: „Ekonomia mowy jest jednym z praw rozwoju języka. A ekonomizm – jednym z haseł nowej literatury”⁶. Co więcej, przyjmując, że użycie znaku równości w cytowanym wierszu ma na celu kondensację znaczeń, zbliżamy się do ogólnej koncepcji języka Awangardy Krakowskiej. Wolno zatem sądzić, iż taką interpretację można rozszerzyć na inne przypadki jego występowania. Na co pozwalają także dotychczasowe rozpoznania badaczy literatury awangardowej. Michał Kłosiński pisze np.:

Ponieważ matematyka jest językiem ekonomii, znakowanie matematyczne w twórczości awangardy i futurystów świadczy o poszukiwaniu systemu zdolnego wyeliminować nadmiar znaczących, dynamizując tekst⁷.

Przedstawiony sposób myślenia sprawdza się bardzo dobrze w interpretowaniu wielu aspektów twórczości autora zbioru *Tędy*. Mój zamiar polega wszak na udowodnieniu, że wbrew pozorom problem roli znaku równości do nich nie należy. Ten matematyczny symbol nie działa bowiem w poezji Peipera niczym typograficzna innowacja dynamizująca tekst. Wręcz przeciwnie – główną funkcją znaku równości jest uczynienie wiersza bardziej statycznym, jednoznacznym, mniej podatnym na operacje czytelnika. Chociaż pisarz wykorzystuje symbol = na różne sposoby (zastępuje on zaimek „jak”, ale też stanowi sygnał wprowadzenia wyrażenia cudzoślowowego lub graficzny znak pauzy), to za każdym razem taki zabieg wiąże się z nadrzędną funkcją porządkująco-ujednoznaczniającą. Znak równości, ów elementarny składnik wiersza Peiperowskiego, nie pojawia się więc na zasadzie prostego, mechanicznego powtórzenia. Analiza utworów, w których symbol ten bywa stosowany, zmusza do istotnego przemyślenia podstawowych założeń poetyckich autora – i to w dwóch kierunkach. Z jednej strony, wymaga ona cofnięcia się do rozpoznania z lat sześćdziesiątych XX wieku łączących teorię poezji Peipera z cybernetyką. Z drugiej zaś, zachęca do rozwinięcia tamtych wniosków na przyszłość – z uwzględnieniem sposobu, w jaki kwestie teorii informacji spożytkowała artystyczna neoawangarda. Taki właśnie jest główny cel niniejszego artykułu – refleksja

⁶ T. Peiper, *Sprawa językowa*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 100.

⁷ M. Kłosiński, *Ekonomia i polityka w polskiej poezji lat dwudziestych*. W: *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*. Red. P. Rypson. Warszawa 2015, s. 413.

nad podstawami poetyki Peipera w kontekście cybernetyki przetworzonej przez literaturoznawstwo strukturalistyczne oraz w eksperymentach neoawangardy. Sam znak = stanowi tu więc raczej reprezentatywny przykład szerszego problemu niż wyłączny temat rozważań interpretacyjnych.

„a = 2b”, czyli (po)równania Peipera

W 14 wierszach Peipera, w których został użyty znak =, trudno znaleźć jakiejkolwiek regularności. Pojawia się on na początku utworu (*Ujmij twoje oczy*), w środku (*Naszyjnik*), ale też na końcu (*Czyli*). Można go zaobserwować zarówno w tekstach z nurtu retorycznego, jak i kreacyjnego. Występuje niemalże w każdej z odmian konstrukcji oratorskiej opisanych przez Stanisława Jaworskiego: w przemówieniu do drugiej osoby (*Naszyjnik*, *Ujmij twoje oczy*, *Zaproszenie*), oznajmieniu (*Twierdzenie*, *Ulica*), w fabule logicznej (*Czyli*, *Bezokoliczniki*, *Zwycięzca*, *Wśród*) oraz w ikonie (*Kwadrans radości*)⁸. Bywa używany wielokrotnie w jednym tekście (*Ulica*, *Bezokoliczniki*, *Ujmij twoje oczy*, *Dancing*), chociaż częściej tylko raz (*Ogród miejski*, *Naszyjnik*, *Noc zgładzona*, *Czyli*, *Wśród*, *Twierdzenie*, *Niedziela*, *Kwadrans radości*, *Zaproszenie*, *Zwycięzca*). Wszystkie te cechy zostały ujęte zbiorczo w tabeli:

Tytuł utworu	Tom	Liczba wystąpień znaku =	Sąsiadujące znaki
<i>Ulica</i>	A	2	brak
<i>Bezokoliczniki</i>	A	3	, =
<i>Ogród miejski</i>	A	1	brak
<i>Naszyjnik</i>	A	1	brak
<i>Ujmij twoje oczy</i>	A	5	(=wyraz)
<i>Noc zgładzona</i>	A	1	, =
<i>Czyli</i>	A	1	wyraz = wyraz?
<i>Wśród</i>	A	1	, =
<i>Twierdzenie</i>	A	1	, =
<i>Niedziela</i>	<i>Żywe linie</i>	1	brak
<i>Kwadrans radości</i>	<i>Żywe linie</i>	1	brak
<i>Zaproszenie</i>	<i>Żywe linie</i>	1	: wyraz =
<i>Zwycięzca</i>	<i>Żywe linie</i>	1	wyraz = wyraz?
<i>Dancing</i>	Raz	2	, wyraz =

⁸ S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*. Kraków 1968, s. 158–163.

Ostatnia kolumna tabeli przedstawia kolejną intrygującą właściwość znaku równości. W ponad połowie tekstów interesujący nas symbol występuje w sąsiedztwie innych znaków, najczęściej przecinka:

Noc o woni kobiety, gwałcona tylko gwiazd wzrokiem,
kapie się w toni ech, poziomych, = śpiące jezioro
(*Noc zgładzona*, P 51)

Wśród słów o barwie uśmiechu w światło opakowanych
błyszczących na godzinach które drgają, = uśmiechy na rtęci
(*Wśród*, P 58)

wróźbiarze zakopani w chleb, = oczy w portfelu,
(*Twierdzenie*, P 60)

Na falach potu suną, = nieme krzyki,
spieszą się, pędzą mkną,
= bezokoliczniki,
(*Bezokoliczniki*, P 40)

Oprócz tego znak = pojawia się w nawiasowych wtrąceniach i to aż pięciokrotnie w jednym tekście:

Obcęgami miłości odetnij palec wskazujący. Miękki (=wata) Ostry (=nóż).

Ostrugaj go zębami. Małymi (=piasek ze srebra) Lśniącymi (=gwiazdy w gałęziach róż).

Wydraż nim w mojej piersi otwór. Ponętny (=czerwone jezioro w tunelu).
(*Ujmij twoje oczy*, P 50)

Wszystkie te cytaty, pokazujące kombinacje znaku równości z innymi znakami interpunkcyjnymi, ilustrują problem związany z głośną lekturą takich tekstów i zmuszają do odpowiedzi na pytanie, co znak = miałby właściwie zastępować. I choć wprowadzenie owego elementu jest przede wszystkim wizualną innowacją, niejasne pozostaje, jak powinien być on odczytywany na głos. Czy wymaga w mowie użycia zaimka „to”? A może zaakcentowania pauza? Jeszcze inną interpretację przedstawia Jaworski, informując, że „Przy autorecytacjach znak równania zastępowany był po prostu łącznikiem porównawczym »jak«”⁹. O ile jednak zasadę tę da się z powodzeniem zastosować do tekstu *Ujmij twoje oczy* („ostrugaj go zębami małymi j a k piasek ze srebra”; por. P 50), a nawet do wiersza *Zaproszenie* („ręka j a k moje słowo”; por. P 73), o tyle większość z wymienionych utworów, w których wykorzystana została kombinacja , = (przecinek i znak równości), wydaje się już takiej lekturze nie poddawać. W sposobach używania przez Peipera znaku równości widać wyraźnie bliskość metafory-dopowiedzenia, będącej z perspektywy gramatyki przydawką orzekającą¹⁰, oraz porównania, tak krytykowanego przez Peipera w tekstach programowych. Wolno oczywiście założyć, że właśnie w tej bliskości manifestowałyby się główna funkcja omawianego symbolu w wierszach autora. Znak równości pozwalałby na rezygnację z łącznika „jak”, niezgodnego z celami

⁹ *Ibidem*, s. 184.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 175.

programowymi, stanowiącego „watę słowną”¹¹. Z drugiej strony, należy dostrzec, że metafora-dopowiedzenie (i zbliżona do niej peryfrazą) jest przecież konstrukcją występującą w tej poezji często, która zwykle doskonale obywa się bez zapożyczonego z nauk ścisłych symbolu. Metafora-dopowiedzenie może bowiem zostać wizualnie oddzielona za pomocą dwukropka – „Niebo: karta tytułowa zaginionej książki” (*Miasto*, P 38). Zazwyczaj jednak tę rolę przejmuje po prostu przecinek – „moje deski, żółte obłoki z drzewa” (*Na rusztowaniu*, P 45), „usta twoje, chodnik lśnień i uśmiechów” (*Ja, Ty*, P 46), „drzewa, świeczniki z zieleni” (*List*, P 57).

Wartą uwagi wskazówkę dotyczącą potrzeby wprowadzenia nowego znaku (poza oczywistą chęcią uniknięcia łącznika „jak”) stanowi komentarz Peipera do *Metafory terażniejszości*, w którym pojawia się zapis algebraiczny:

Mówiąc [...] o metaforze, włączam w nią często także porównanie poetyckie. [...] Jedynym porównaniem dosłownie prawdziwym jest równanie. Że $a = 2b$, jest przy pewnych założeniach dosłownie prawdziwe; ale, że w *Panu Tadeuszu* „Litwa jest jak zdrowie”, jest zestawieniem dowolnym¹².

Z tego punktu widzenia mało istotne okazuje się więc, czy w wierszach mamy do czynienia z porównaniem czy metaforą, wszak jedno i drugie wolno włączyć do tej samej grupy rozważań. Funkcją znaku równości nie jest zatem ukrywanie porównania jako niechcianego środka poetyckiego, lecz tworzenie porównań (i metafor), które są „dosłownie prawdziwe”. Symbol = służy uniknięciu dowolności, narzuceniu czytelnikowi jedynych poprawnych zestawień słów.

Użycie znaku równości w roli elementu wspierającego interpunkcję nie tylko wprowadza ograniczenia w rozumieniu danego słowa, w ten sposób zmniejsza się też liczba możliwości lektury samej definicji poetyckiej. Stąd połączenie przecinka ze znakiem =. Taka konfiguracja symboli ma przypuszczalnie ukazać czytelnikowi, że człon określający nie odnosi się wyłącznie do poprzedzającego wyrazu, lecz do całej ich grupy. Przyjrzyjmy się ponownie fragmentowi wiersza *Noc zgładzona* (P 51):

Noc o woni kobiety, gwałcona tylko gwiazd wzrokiem,
kapie się w toni ech, poziomych, = śpiące jezioro

Połączenie przecinka ze znakiem równości pozwala wizualnie zasugerować odbiorcy, że intencją tekstu jest zestawienie: „noc (to) śpiące jezioro”. Podobny efekt bywa osiągany przez dwukropek i powtórzenie. Gdyby przepisać za pomocą symbolu = fragment *Nocy zgładzonej*, wyglądałby on tak: „Noc o woni kobiety, gwałcona tylko gwiazd wzrokiem, kapie się w toni ech, poziomych: noc = śpiące jezioro”. Właśnie tego rodzaju konstrukcja wykorzystana została w tekście *Zaproszenie* (P 73):

Lecz zwinna ręka zbierze czarny batalion
łez i złoży je w skarbonkę; ręka = moje słowo.

I znów ten z kolei wers można by przekształcić w schemat znany z *Nocy zgładzonej*: „zwinna ręka zbierze czarny batalion łez i złoży je w skarbonkę, = moje słowo”. Identycznym przekształceniom poddają się wiersze *Twierdzenie* oraz *Wśród*,

¹¹ T. Peiper, *Metafora terażniejszości*. W: *Tędy. – Nowe usta*. Przedm., koment., nota biograf. S. Jaworski. Kraków 1972, s. 55.

¹² *Ibidem*, s. 56, przypis 1.

lecz najobszerniejszym, gdyż obejmującym właściwie cały utwór, przykładem schematu: rozbudowany człon dopowiadany = dopowiedzenie do jego głównej części, jest wiersz *Bezokoliczniki*.

Ale niewykluczone, że zaprezentowany tu sposób lektury przywiązuje zbyt dużą wagę do tylko jednej i w dodatku przypisowej wypowiedzi Peipera. A ponadto odnosi wysnute z niej wnioski do całej grupy tekstów literackich. Jeżeli však weźmiemy pod uwagę fakt, że Peiper nie posługuje się w swoich pismach znakiem równości szczególnie często, będzie zrozumiałe, iż każde jego użycie powinno zostać poddane analizie. Co więcej, mechanizm wynikający z zastosowania znaku równości w funkcji precyzującej zestawienie jest spójny z innym elementem poetyki Peipera, opisanym przez Janusza Sławińskiego. Według badacza ten matematyczny symbol funkcjonuje podobnie do zdania rozkwitającego, które miało „opierać się wszelkim operacjom czytelnika, [...] być konstrukcją zamkniętą na jego dopełnienia konkretyzacyjne”¹³. Ale na tym nie koniec, ponieważ użycie znaku = wprowadzające analizę tekstu na określone tory wiąże się też ze zjawiskiem wyrażenia cudzy-słowego.

Znak = jako cudzysłów

Ustaliliśmy, że znak równości nie powoduje w poezji Peipera przemian składniowych. Przeciwnie występuje zwykle w konstrukcjach najbardziej typowych dla twórczości papieża awangardy. Warto wobec tego zapytać: czy znak = jest w takich przypadkach rzeczywiście konieczny? Podpowiedź pojawia się w rozważaniach Marii Renaty Mayenowej dotyczących wyrażen cudzysłowowych. Badaczka wymienia kilka utworów poetyckich, w których cudzysłów nie stanowi elementu wprowadzającego, i pokazuje, że ową funkcję może pełnić również inny znak graficzny. Wśród przykładów odnotowuje zaś właśnie Peiperowską *Ulicę*. Trzeba by zatem stwierdzić, że znak = umożliwia „ustalenie własnego repertuaru ekwiwalencji [...]”¹⁴. Problem z ową interpretacją polega na tym, że Mayenowa przywołuje z wiersza *Ulica* dwa fragmenty, jeden z interesującym nas znakiem, a drugi bez, wskazując, iż element wprowadzający wyrażenie innego poziomu znaczeniowego nie musi w ogóle występować *explicite* w tekście. Oczywiście, można założyć, że opisywany przez badaczkę mechanizm, będący „wynikiem czysto metafizycznych operacji, dokonywanych dla potrzeb języka poetyckiego”¹⁵, jest po pierwsze bardziej istotny dla poetyki Peipera, po drugie zaś często nierozumiany przez jego czytelników, potrzebuje więc dodatkowych wizualnych wyznaczników¹⁶. Ślady takiego myślenia

¹³ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998, s. 133. *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*. Red. W. Bolecki. T. 1.

¹⁴ M. R. Mayenowa, *Wyrażenia cudzysłowowe. Przyczynek do badań nad semantyką tekstu poetyckiego*. W: *Studia i rozprawy*. Wybór, oprac. A. Axer, T. Dobrzyńska. Warszawa 1993, s. 169.

¹⁵ *Ibidem*, s. 170.

¹⁶ Podobnie ujmuje ten problem J. Fażan (*Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków 2010, s. 92), czytając zestawienia poetyckie występujące m.in. w wierszu *Ulica* jako odrywające od „bezpośredniego, zmysłowego ujęcia świata”.

da się odnaleźć w wypowiedzi Juliana Przybosia dotyczącej frazy „miód niosą na palcach ci, którzy grzesząc tworzyli” z wiersza *Czyli* (P 52):

Dopiero po latach, pogodziwszy się teoretycznie z koncepcją poezji pojęciowej Peipera (praktycznie nie mogę jej przyjąć, bo inna jest natura mojej wyobraźni), patrzę na to zdanie jako na wyznanie śmiałej wiary twórczej. Już owego miodu na paznokciach staram się nie widzieć, aby pozbawiwszy go właściwości zmysłowych, przyjąć jako pojęcie czegoś najśodszyzszego w życiu, a owe paznokcie jako metonimię tworzącej (jak rzeźbiarza) ręki – i w ogóle twórczości¹⁷.

Być może właśnie z uwagi na brak znaku sygnalizującego szczególny charakter wprowadzonego wyrażenia fragment z utworu *Czyli* wymagał od Przybosia trwającego lata pogodzenia się z poetyką Peipera, a wers „człowiek = ptak z węgla” stanowił niezmienną przez 50 lat jej wizytówkę. W pewnym sensie wracamy tu do dwóch anegdotycznych wspomnień o poezji autora zbioru *Tędy* z początku artykułu. Przyboś docenia przecież „znakomity wymowny rytm zdania, nadający mu siłę apodyktycznego argumentu, jakby wyroczonej formuły”¹⁸, ale nawet on nie jest w stanie przezwyciężyć niemiłych wrażeń zmysłowych. Stąd tym większa potrzeba, by – jak pisze Edward Balcerzan, kiedy omawia trudności w odbiorze dzieł Peipera – poetyckie wyrażenie „wywikłać [...] z odniesień do realnego świata” i „zredukować do pojęcia [...]”¹⁹.

Znak równości niezależnie czy w porównaniu, czy w metaforze niczego już nie czyni bardziej dynamicznym. Wręcz przeciwnie – ustatecznia tekst, sprawia że „wprowadzenie pewnych słów dla celów asocjacyjnych” staje się nie dowolnym połączeniem, ale „dosłownie prawdziwym” równaniem²⁰. A zatem podobny mechanizm do opisywanego przez Wiesława Pawła Szymańskiego na poziomie leksykalnym przekształcenia energii w rzecz²¹ funkcjonuje także w warstwie typograficznej, właśnie dzięki dodaniu znaku równości. Analizując przytoczone teksty, dochodzimy nieuchronnie do paradoksalnych zasad działania Peiperowskiego systemu ekonomicznego. Skoro „Ekonomia mowy jest jednym z praw rozwoju języka”²², a metafora, będąca „sama przez się skrótem”, okazuje się „jednym z środków poetyckich najbardziej ekonomicznych”, gdyż „zaoszczędza się przy niej porównawcze »jak«”²³, to wprowadzanie do poezji znaku = stanowi gest rozrzutny. Tak samo we fragmentach ciężących bardziej ku metaforze, np.: „ręka = moje słowo” (P 73), czy tych bliższych porównania, np.: „Miękki (=wata), Ostry (=nóż)” (P 50), kalkulacja wypada niekorzystnie. Łukę między wyrazami wypełnia bowiem dodatkowy symbol, a miejsce jednego wyrazu zajmują dwa inne znaki. Jeżeli weźmie się pod uwagę kontekst głośnej lektury tych tekstów, podczas której symbol = zastępowany był krytykowanym przysłówkiem, zupełnie nie da się już doliczyć żadnych oszczędności. I należy uwzględnić jeszcze komentarz Peipera do zasady jukstapozycji w poezji

¹⁷ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 399.

¹⁸ *Ibidem*, s. 398.

¹⁹ E. Balcerzan, *Polska poezja w latach 1918–1939*. Warszawa 1996, s. 57.

²⁰ Peiper, *Metafora teraźniejszości*, s. 56.

²¹ W. P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973, s. 72.

²² Peiper, *Sprawa językowa*, s. 100.

²³ Peiper, *Metafora teraźniejszości*, s. 55.

hiszpańskiej: „Zdania leżą obok siebie. Bez połączeń, bez przejść. Istnieje między nimi jedynie pajęczynowy pomost ogólnej idei”²⁴. Zamiast ogólnego „pajęczynowego pomostu” Peiper proponuje w analizowanych wierszach dwie równoległe linie matematycznego symbolu. W tym sensie omawiana na początku artykułu *Ulica* nie jest wzorem ekonomii wyrazu, a raczej podręcznikowym przykładem zbędności, nadmiarowości i redundancji. Idealnie oszczędna metafora została uzupełniona przez matematyczny symbol – suplement, którego znaczeniowym zyskiem okazuje się czysta strata.

Znak = jako pauza

Czy istnieje aspekt działania tekstu poetyckiego, gdzie wprowadzenie znaku równości przynosi znaczeniowe zyski? Formułowana przez Peipera krytyka futurystów sugeruje, że tak:

Powinni byli wprowadzić nowe znaki, ewentualnie kombinacje starych (np. ich zwielokrotnienie: podwójny przecinek, podwójną kropkę – na oznaczenie przystanków dłuższych niż te, jakie znaki te oznaczają w formie pojedynczej). – W ten sposób rytmika i ogólna budowa utworu poetyckiego zyskałaby i na precyzji, i na jasności²⁵.

Prawdopodobnie więc znak = nie jest wcale, jak może się początkowo wydawać, symbolem matematycznym, ale – podwójnym myślnikiem? Metoda sygnalizowania nieco dłuższej pauzy? Funkcja związana z regulowaniem tempa lektury wpływa oczywiście z wykorzystywanych już przez Jaworskiego, w analizie twórczości autora *Nowych ust*, właściwości przydawki orzekającej, o której Zenon Klemensiewicz, znawca zagadnienia, pisał, że jest ona „oddzielona od swojej podstawy pauzą intonacyjną”²⁶. Taka interpretacja roli znaku = pozwala dostrzec, iż Peiper często stosuje go w sąsiedztwie rymów. Byłaby to zatem metoda oddalenia wyrazów podobnie brzmiących, nie rezygnująca zarazem z ich funkcji poetyckiej – a więc sposób lepszy od przerzutni krytykowanej przez awangardzistę. Zapewne najbardziej wyrazistym przykładem skuteczności tej metody jest linijka z wiersza *Dancing* (P 104):

niech rosną nawiasy moich dni, nawiasy = zawiasy.

Jednakże identyczny efekt zostaje też uzyskany w *Bezokolicznikach* (P 40):

Na falach potu suną, = nieme krzyki,
spieszą się, pędzą mkna,
= bezokoliczniki,
[.]
spieszą się, na bębnie z betonu grają ich trzewiki,
spieszą się, pędzą, mkna,
= bezokoliczniki,

Za funkcją rytmizującą podwójnej pauzy przemawia także paralelna budowa członów po obu stronach znaku =, jak we fragmentach:

²⁴ T. Peiper, *Nowa poezja hiszpańska*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 79.

²⁵ T. Peiper, *Futuryzm*. W: *Tędy. – Nowe usta*, s. 160.

²⁶ Z. Klemensiewicz, *Zarys składni polskiej*. Wyd. 3. Warszawa 1961, s. 65.

Woń pocących się ciał = woń kadzielnic.

(*Ogród miejski*, P 44)

po świetle = po upudrowanym stawie

(*Naszyjnik*, P 47)

Czyli: krople krwi = krople krwi?

(*Czyli*, P 52)

Rozumowanie to wzmocnić mogą również omówione już konstrukcje z przecinkiem lub dwukropkiem, w których powtarza się pierwszy człon porównania – jak np. w wierszu *Niedziela* (P 67):

[...] gorzyste pacierze dzieci,

dzieci = przechodniów którzy się uśmiechami mierzą,

Funkcja rytmiczno-przystankowa znaku równości widoczna jest jednak w sposób najbardziej kompleksowy w utworze *Zaproszenie* (P 73):

Pani tak mówi wonia, jak ja mówię słowami.

Mówię? Kołyszę. Słowo; jeszcze jedno; słowa.

Dzień dzisiejszy jest nocą, jest nocą jest nocą

która zgładziła światłem biel palca Pani.

[.]

[...] Są noce

które zabijają, które zabijają które zabijają

cieniem, jak gasienica odpelzającym owoce.

Lecz zwinna ręka zbierze czarny batalion

leż i złoży je w skarbonkę: ręka = moje słowo.

Przeczytanie tego utworu, zgodnie z sugestią Joanny Gradziel-Wójcik, jako „partytury głosowej” ukazuje jego symetryczną budowę²⁷. Pierwsza część dotyczy dnia trzykrotnie określonego jako noc, druga zaś nocy – także trzykrotnie określonych – jako te, które zabijają. Oczywiście owe podobieństwa są bardzo widoczne. Nieco mniej rzuca się w oczy położenie poszczególnych znaków, przedzielających partyturę na części. Mamy tu wszak do czynienia z dwukrotnym brakiem przecinka w powtarzanej konstrukcji, między przedostatnim a ostatnim powtarzanym członem. I trudno uznać wymienione braki za nieistotne, zważywszy na akrybię interpunkcyjną cechującą pozostałe fragmenty wiersza. Obie części znajdują swoje podsumowanie w 2-wersowym zdaniu, zaczynającym się od słów: „lecz zwinna ręka...” Uzasadnieniem tego zdania jest poetycka definicja: ręka (to) moje słowo, zbudowana z dwóch podwójnych znaków przystankowych – z dwukropka (czyli podwójnej kropki) i „podwójnego myślnika” (czyli znaku =).

Takiej partyturowej interpretacji podlegałaby także pierwotna wersja utworu *Bezokoliczniki*, zawierająca nie cztery, lecz sześć znaków równości. Dwa ostatnie wersy tekstu opublikowanego najpierw w 1922 roku w trzecim numerze „Zwrotnicy”, potem zaś w 1924 roku w tomie A, miały bowiem inną postać. Przecinkom, które występują samodzielnie w *Poezjach* z 1935 roku i w opracowanych na ich

²⁷ J. Gradziel-Wójcik, *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010, s. 85.

podstawie *Poematów* i *utworach teatralnych*, we wcześniejszych edycjach towarzyszyły znaki równości:

i, niestrudzeni, przeczą nocy, = fałszywej plotce,
i wierzą w dzień bez końca, = w zdanie bez kropki²⁸.

Usunięcie znaku = w kolejnym wydaniu zmusza do przemyślenia tezy, że celem Peipera miałoby być wyraźne zasygnalizowanie pojęciowego charakteru tekstu. O ile w przypadku pierwszego z przytoczonych wersów ze względu na umiejscowienie orzeczenia, nawet bez ułatwiającego taką lekturę symbolu =, rozpoznajemy konstrukcję metafory-dopowiedzenia, o tyle w przypadku drugiego nie jest to już całkiem oczywiste. Sam przecinek w owej konstrukcji sugeruje przede wszystkim enumerację obiektów wiary, nie zaś ich utożsamienie. Przykład wcześniejszej wersji utworu zmusza też do zrewidowania drugiej postawionej w niniejszym artykule tezy – dotyczącej funkcji, jaką pełni kombinacja przecinka i znaku równości. Tym razem pierwszy z cytowanych wersów pokazuje, iż zupełnie nie mamy w nim do czynienia z sygnałem interpunkcyjnym zapowiadającym, że człon określający odnosi się nie tylko do wyrazu, po którym bezpośrednio następuje, ale do całej poprzedzającej go grupy słów. Rodzaj gramatyczny przymiotnika nie pozostawia miejsca na wątpliwości: fałszywa plotka jest określeniem nocy.

Opublikowane w „Zwrotnicy” *Bezokoliczniki* nakłaniają do czytania = jako łącznie graficznego znaku pauzy. Zarazem tak rozumianą jego funkcję można by skrytykować słowami samego Peipera, zaczerpniętymi z tekstu o metaforze, gdzie przypomina, że – jego zdaniem – symbol = służy „jedynie do wypełnienia zdania dla nadania mu miękkih okrągłości, często wyłącznie tylko rytmicznych”²⁹. Czytany w ten sposób – partyturowo, głosowo – znak = nadal pozostaje wszak rozwiązaniem nieekonomicznym, redundantnym.

Znak = jako łącznik między poetyką a cybernetyką

Znak równości oraz związana z nim i aspirująca do policzalności metaforyka matematyczna występująca w pismach Peipera przywołują oczywiste skojarzenia z ekonomią. Zmiany gospodarcze początku XX wieku są narzucającym się kontekstem interpretacyjnym wierszy jego autorstwa. Chociaż język zysków i strat, dochodów i rozchodów, zwyżek i niżek umożliwia sformułowanie wielu ciekawych tez interpretacyjnych³⁰, to w niniejszym artykule chciałabym przyrównać pseu-

²⁸ T. Peiper, *Bezokoliczniki*. W: A. Kraków 1924, s. 13.

²⁹ Peiper, *Metafora teraźniejszości*, s. 55.

³⁰ Mam tu na myśli książkę M. Baron-Milian *Wat plus Vat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata* (Katowice 2015) oraz pracę M. Kłosińskiego *Wojownicy awangardy – projekty ekonomiczno-społeczne w manifestach literackich Brunona Jasieńskiego* (w zb.: *Ekonomie w literaturze i kulturze*. Red. B. Cembrowski, P. Tomczok. Katowice 2017). Dla mojego artykułu w szczególności istotne były jednak rozpoznania J. Skurtysa, w którego analizach Peiper jawi się i bezkompromisowym wyznawcą taylorizmu („Słowa są jak bezrobotni”. *Kilka wstępnych uwag na temat ekonomicznych paradoksów języka awangardy*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 2), i „biednym ciulaczem” (J. Skurtys-Idczak, *Cena istnienia. Relacje literatury i ekonomii w twórczości Adama Ważyka*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem J. Orskiej. Wrocław 2020, s. 69). Na stronie: <https://wfil.uwr.edu.pl/wp-content/uploads/>

domatematyczny sposób myślenia o języku do dyskursu zyskującego popularność prawie pół wieku po powstaniu wierszy Peipera, czyli do teorii informacji³¹.

Nie jest to, rzecz jasna, pomysł nowy³², a wykorzystywanie do analizy poezji autora zbioru *Tędy* pojęć takich jak informacja, szum czy entropia świadczy pośrednio o ich popularności w literaturoznawstwie i językoznawstwie lat sześćdziesiątych XX wieku³³. Niemniej jednak nadal, po prawie 60 latach, zaskakująco aktualnie brzmią słowa Sławińskiego: „Jest rzeczą wręcz zastanawiającą, w jaki sposób doktryna wodza awangardy antycypowała problematykę dzisiejszej teorii poezji”, wypowiedziane z myślą o literaturoznawczym zainteresowaniu teorią informacji³⁴. Prześledźmy więc kilka koncepcji Peipera w jej kontekście.

Zacznijmy od przytoczenia z książki Roberta Abernathy'ego, które do złudzenia przypomina tezy samego Peipera: „Utwór poetycki przedstawia przesłanie wielkiej ilości informacji przez kanał o małej przepustowości”³⁵. Przypomnijmy w tym miejscu, że w popularnym opracowaniu Norberta Wienera informacja traktowana była jako miara zorganizowania komunikatu³⁶. Łatwo zatem zrozumieć, iż wiadomość zupełnie chaotyczna niczego nie przekazuje. Prawdziwe wydaje się jednak również twierdzenie odwrotne: zawartość informacyjna komunikatu zbudowanego w sposób oczywisty i przewidywalny także jest bliska zera. Przekonująco opisuje to Sławiński:

wewnętrzne uporządkowanie przekazu [...] ma skłonność – w miarę rośnięcia – do przeistaczania się w swoje przeciwieństwo. Im bardziej układ jest zamknięty i unormowany, tym silniej – jak skądinąd wiadomo – uwidacznia się w nim [...] tendencja do wzrostu entropii. W tekście absolutnie zorganizowanym informacje ulegałyby rozproszению i zatracie, roztopiałyby się i gubiły w rosnącym szumie³⁷.

sites/171/2022/06/Skurtyś-Idczak_Rozprawa-compressed.pdf <data dostępu: 15 XII 2024>). Ów badacz także zadaje pytanie o sens ekonomiczny dewizy „minimum słów maksimum treści”, stwierdzając, że „konsekwencją zastosowania produktywizmu do estetyki nie był [...] wiersz maksymalnie skondensowany, lecz monstualnie zrośnięty, do granic, za którymi zaciera się klarowność źródłowego tematu i destabilizuje się funkcjonalność poszczególnych elementów konstrukcji” (Skurtyś, *Cena istnienia*, s. 69). Warto zauważyć, iż jest to właściwie ten sam problem relacji nadorganizacja – symplifikacja, co wyłożony przez Sławińskiego za pomocą pojęć zapożyczonych z teorii informacji.

³¹ W niniejszej pracy terminy „cybernetyka” i „teoria informacji” będą stosowane zamiennie, choć takie uproszczenie oczywiście daleko wykracza poza ich ścisłe rozumienie.

³² Znamienne, że kiedy Sławiński wprowadza język cybernetyki w *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, określa go po prostu mianem „przyjętej dziś terminologii” (*ibidem*, s. 82).

³³ Należy podkreślić, że używanie tych pojęć nie wiązało się wprost z interpretacją literatury eksperymentalnej. Dowodzi tego choćby translatologiczna praca J. Ziomka *Staff i Kochanowski. Próba zastosowania teorii informacji w badaniach nad przekładem* (Poznań 1965). A nawet jeśli przedmiotem opisu byli autorzy łączeni z nową sztuką (zob. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław 1968), kategoria eksperymentu nie zajmowała centralnego miejsca w owych rozpoznaniach.

³⁴ J. Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*. W: *Dzieło, język, tradycja*. Kraków 1998, s. 82. *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*, t. 2.

³⁵ R. Abernathy, *Mathematical Linguistics and Poetics*. W zb.: *Poetics = Poetyka*. Red. D. Davie [i in.]. Warszawa 1961, s. 567. Na owo podobieństwo zwraca uwagę Sławiński (*Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, s. 118).

³⁶ N. Wiener, *Cybernetyka i społeczeństwo*. Przeł. O. Wojtasiewicz. Warszawa 1960.

³⁷ Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, s. 87.

Odniesienie tego twierdzenia do literatury pozwala zaobserwować, że najwięcej informacji przekazuje komunikat eksperymentalny, wywołujący zaskoczenie odbiorcy, gdyż jego konstrukcja jest mało przewidywalna³⁸. Z tego samego powodu jednak komunikat taki okazuje się mniej zrozumiały. Zastosowanie terminologii cybernetycznej do myślenia o tekście niesie ze sobą podwójne konsekwencje, związane z koniecznością uwzględnienia zarówno skuteczności informacyjnej komunikatu, jak i proporcjonalnych do niej następstw trudności w lekturze. Teoria informacji pozwala zatem opisać ciągle napięcie między organizującymi a dezorganizującymi właściwościami tekstu literackiego.

Po tym z konieczności skrótowym wytłumaczeniu sposobów użycia teorii informacji w badaniu literatury wróćmy do analizowanych utworów. Pozornie wydawać by się mogło, że znak = ma dużą zawartość informacyjną ze względu na bardzo małe statystyczne prawdopodobieństwo jego wystąpienia w tekście literackim, a zatem napotkanie go w wierszu będzie stanowiło większe zaskoczenie dla czytelnika niż np. przerzutnia. Sądzić można, iż Peiper dość dobrze rozumie problem informacyjnej kondensacji eksperymentalnego przekazu poetyckiego – czytamy przecież w jego pismach, że „Z istoty swej dobra poezja jest trudno zrozumiała. Jest szczególnie trudno zrozumiała, kiedy jest nowa”³⁹. Jednakże przesłedzenie analogii, jakimi autor posługuje się w omówieniu trudności związanych z rozszyfrowaniem tekstu, skłania do zrewidowania tej tezy:

Jeśli czytelnik, przyzwyczajony do następstwa zdań w szeregu $a-b-c-d-e-f$, szuka tego samego następstwa w wierszach skojarzeniowych o szeregu $a-\beta-\gamma-\delta$, to oczywiście wiersze takie muszą wydać mu się nieczytelne. Niech znawca alfabetu łacińskiego nie skarży się na nieczytelność alfabetu greckiego. Niech stara się nowe znaki rozumieć. Trudności zrozumienia nie znikną; zamgloną przełęcz między a i β przebyć można przy pomocy mapy, którą rozumie jeszcze niewiele⁴⁰.

Po pierwsze więc, nowy porządek jest co do zasady bardzo bliski starego porządku. Po drugie, totalność nowego systemu sprawia, że czytelnik raz z nim zaznajomiony nie będzie już dalej zaskakiwany jego strukturą. Łatwo obliczyć tu kolejny wyraz ciągu. W projektowaniu systemu skutecznego przekazu informacji gubi Peipera ambicja złożoności i całościowości⁴¹. Nadmiar struktury zabija zaskoczenie.

³⁸ Zob. D. Poursh, *Cybernetyka i literatura*. Przeł. B. Dancygier, J. Surma. „Literatura na Świecie” 1988, nr 10. W innej wersji tej samej tezy mowa jest o komunikacie najbardziej artystycznie doskonałym. Zob. Ju. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984. – U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. L. Eustachiewicz [i in.]. Wyd. 3, nowe wyd., popr. i uzup. przez autora. Warszawa 2008.

³⁹ T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*. W: *Tędy. – Nowe usta*, s. 362.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 363.

⁴¹ Zagadnienie to jest wyjątkowo ciekawe w kontekście ewolucji poetyki autora zbioru *Nowe usta*. Jak słusznie zauważa A. Waśkiewicz w artykule *Jak dziś czytać Peipera* (w: *W kręgu „Zwrotnicy”. Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*. Wrocław 1983, s. 83): „Rygory organizacji »poematu rozkwitającego« były szczelne, obejmowały wszystkie elementy. Rygory »kroniki dnia« są [...] »probabilistyczne«: poszczególne sekwencje mogą być usunięte, można dodać inne, można je wreszcie przekomponować...” A zatem język inspirowany teorią informacji mógłby być przydat-

Drugi problem widoczny jest z kolei w wypowiedzi Peipera o futurystach niepotrzebnie rezygnujących z interpunkcji:

Przemawia za nią drożyzna czasu, charakteryzująca życie współczesne; pisarz powinien już wyglądem zewnętrznym dzieła (typografią, znakowaniem) ułatwiać czytelnikowi jego pracę⁴².

Autor zbioru *Tędy* świadomy szumów występujących w komunikacji literackiej dąży do takiego zaprojektowania przekazu, aby mimo zniekształceń dotarł on do odbiorcy w czytelnej formie. Właśnie w ten sposób pisarz powinien „ułatwiać czytelnikowi jego pracę” – kontrolując informacyjną gęstość. Z jednej strony, wymaga to oczywiście dbałości o zwalczanie waty słownej (ta część poetyckiego projektu Peipera była już wielokrotnie omawiana). Z drugiej zaś, pewnego poziomu redundancji, wykorzystania elementów nadmiarowych, które nie tyle przekazują informację, ile dbają o to, by mimo trudności związanych z odbiorem wiadomość otrzymana przez czytelnika była wciąż możliwa do zrozumienia. Z tych dwóch pozornie przeczących sobie postulatów wynika wiele niespójności w projekcie Peipera. Da się je dostrzec na przykładzie zdania rozkwitającego: autor *Nowych ust* porzuca regularną formę wersową z powodu jej powtarzalności, żeby zastąpić ją retoryczną powtarzalnością formy nowej – niezależnie od tej zmiany otrzymuje układ tautologiczny. Tak, jak zdanie rozkwitające w analizie Sławińskiego „nie pozostawiało odbiorcy możliwości wyboru interpretacji [...]”⁴³, tak wprowadzenie porządkującego znaku = służyło wyłącznie ujednoznacznieniu struktury wynikającej z porządku składniowego. Innowacja nie jest więc rozszerzającą system nowością, zmuszającą czytelnika do współpracy, której efektem miałyby być współtworzenie sensów, lecz kolejnym sposobem zabezpieczenia arbitralnych znaczeń tekstu przed rozproszeniem i zniekształceniem⁴⁴. A zatem w funkcjonowaniu znaku równości widać bardzo wyraźnie opisywany przez Grądział-Wójcik „konflikt na linii: nadorganizacja (języka) – symplifikacja (znaczenia)”⁴⁵.

Jak rozwiązać ten konflikt? Jeśli znak równości wzmacnia efekt i tak już osiągnięty środkami składniowymi (wszak – wiadomo – „wszystko dla zdania”⁴⁶), to można zadać pytanie, co by było, gdyby ów znak stał w opozycji do porządku składni, służył rozbijaniu zdaniowych tworzydeł. Kłosiński pisze, że „Awangarda Krakowska na swój własny sposób odkryła tezę o przekazie i przekazywności [...]”⁴⁷, warto rozwinąć tę myśl, wskazując na zróżnicowanie w obrębie tych odkrytych sposobów. Funkcja znaku = stoi w sprzeczności z opisywaną przez Ważyka w *Amfionie*

ny także do analizy zmian, które zaszły między tomami *Raz* i *Kroniką dnia*. Na dokładne przeanalizowanie problemu brak jednak miejsca w niniejszym artykule.

⁴² Peiper, *Futuryzm*, s. 159.

⁴³ Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, s. 133.

⁴⁴ W tym kontekście ciekawe wnioski przynosi analiza porównawcza dokonana przez M. Delaperrière (*Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. Dziadek. Katowice 2004), w której zestawione zostają Peiperowska *Ulica* i utwór *Telefon* autorstwa V. Huidobro. Jak zauważa badaczka, tekst hiszpańskiego autora „pozwala wyczuć wagę wolnych przestrzeni pomiędzy [...] zdaniem, a wiersz Peipera jest konstrukcją całkowicie szczelną, wyklucza obecność luk” (*ibidem*, s. 277).

⁴⁵ Grądział-Wójcik, *op. cit.*, s. 9.

⁴⁶ Peiper, *Myśli o poezji*, s. 29.

⁴⁷ Kłosiński, *Ekonomia i polityka w polskiej poezji lat dwudziestych*, s. 413.

funkcją przerzutni, która zapewnia energetyczną eksplozję potencjału semantycznego⁴⁸. U Peipera znaczenia nie tylko nie eksplodują, ale nawet, jak się wydaje, wcale się nie mnożą. Fantazując znacznie już później o wprowadzającej chaos przerzutni, Ważyk myśli o pozytywnych aspektach wzrostu entropii, otwierając się niejako na działanie czytelnika. W przypadku Peipera kierunek okazuje się przeciwny. Od entropii-dezorganizacji przechodzimy do entropii-organizacji. Żeby lepiej wytłumaczyć to przejście, spróbujemy przedstawić teorię informacji Peipera na nowym tle, wybiegając jeszcze trochę w przyszłość.

„Na razie tyle. Jutro więcej”⁴⁹ – przyszłość Peiperowskiej poetyki

Teoria informacji zastosowana do czytania tekstów literackich (zwłaszcza tych związanych z kategorią eksperymentu) pozwala uchwycić dwa współwystępujące w nich zjawiska. Z jednej strony, elementy struktury tekstu artystycznego mają zdolność systemową, która służy utrwalaniu informacji i powstrzymaniu entropii. Z drugiej strony zaś, owe teksty, będąc po pierwsze literackimi (zatem wykorzystującymi chwyt), a po drugie nowatorskimi (czyli przeciwstawiającymi się tradycji literackiej jako systemowi), mają zdolność burzycielską, dezautomatyzującą. Wpisanie w działanie literatury tych dwóch tendencji dokonało się już wcześniej (pokazują to m.in. prace Jurija Łotmana), lecz przypomnienie o nich uważam za konieczność, ponieważ dzięki nim możliwe staje się dostrzeżenie problemu nie tak oczywistego i słabiej przebadanego. Nie wystarczy bowiem określić sposobu funkcjonowania wymienionych tendencji na styku literatury i komunikacji, należy jeszcze zobaczyć, że to samo napięcie między stabilizacją a dezautomatyzacją działa również na dużo mniejszą skalę: pojedynczego tekstu literackiego jako autorskiego systemu. Tenże tekst literacki dąży równocześnie do ustanowienia pewnych reguł, zbudowania porządku, zabezpieczenia się przed zakłóceniami komunikacyjnymi i do wygenerowania tych zakłóceń, utrudnienia, zburzenia zasad, które właśnie ustanowił. Często – choć oczywiście nie zawsze – dążenia te występują symultanicznie na różnych poziomach jego budowy.

Aby dobrze to wytłumaczyć, posłużę się kilkoma cytataми z wierszy innego

⁴⁸ Zob. A. Ważyk, *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim*. Warszawa 1983, s. 50.

Zestawienie wypowiedzi Ważyka z przekonaniem Peipera to oczywiście pewne ułatwienie. Mimo że autor powieści *Epizod* dostrzega istotną wartość informacyjną zaskoczenia czytelnika, które spowodowała struktura utworu Z. Morsztyna *Mnemosyne mater musarum*, jego podejście do teorii informacji jest nadal bardzo zachowawcze. A. Ważyk (*Esej o wierszu*. Warszawa 1964, s. 24) twierdzi m.in.: „Odbiorca może otrzymać mniej informacji, niż nadano, nie może otrzymać więcej”. Konsekwentne i świadome wyzyskanie w poetyce tekstu zjawiska entropii będzie domeną eksperymentów neoawangardowych. Przytoczone stwierdzenie ma, rzecz jasna, bardzo ogólny i z konieczności upraszczający charakter. Da się argumentować, że z artystycznie przemyślanym użytkowaniem zjawiska entropii spotykamy się już w awangardzie historycznej, np. w twórczości B. Jasińskiego problematyzującej działanie telegrafu, co świetnie udowadnia interpretacja E. Balcerzana. Nie zmienia to jednak faktu, iż opisywana dzięki popularności cybernetyki entropia mogła umiejscowić się w samym centrum koncepcji języka poetyckiego twórców z lat sześćdziesiątych XX wieku (np. W. Wirpszy, ale także całych ugrupowań, takich jak założony w Warszawie przez J. Skarżyńskiego Klub Cybernetyków, którego historia nie została jeszcze opowiedziana).

⁴⁹ T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*. W: *Tędy*. – *Nowe usta*, s. 49.

poety, znacznie od Peipera późniejszego, lecz przecież często z nim zestawianego – Witolda Wirpszy⁵⁰. Wiele przykładów w twórczości tego autora można dostrzec zarówno w poszczególnych fragmentach („Pierwsze słowo poematu: pamięć. / Ale jeśli tak zacząłem, pierwsze / Słowo poematu jest: pierwsze [...]”⁵¹, lub choćby: „Czy to we mnie zbawienie nad miastem”⁵²), jak i w strukturze całych utworów (skreślenia w *Notacjach*, przypisy w wierszu *Łłoto*). We wszystkich przypadkach informacja nadana na jednym poziomie utworu zostaje natychmiast zakwestionowana na innym. Metajęzykowy sens wypowiedzi przeczy znaczeniom zautomatyzowanym, gramatyczna forma pytania nie zgadza się z jego interpunkcyjnym wskaźnikiem, warstwa wizualna przekazuje odmienne treści niż tekstowa itd. Można więc stwierdzić, że wiersze Wirpszy odtwarzają w swojej strukturze dynamikę tendencji organizująco-deorganizujących, które działają na etapie interakcji funkcji poznawczej z poetycką, na styku literatury i komunikacji. Eksperymenty Peipera natomiast, chociaż eksplorują te relacje na poziomie systemów wyższego rzędu (np. tradycji literackiej), są niezdolne do jej zastosowania w skali pojedynczych utworów. Dlatego też znak równości jako element wizualny spoza systemu językowego potrafi jedynie wzmacniać funkcję, którą i tak pełni już schemat składniowy. W ten sposób sam znak staje się nadmiarowy, redundantny. Nieprzewidywalność okazuje się w zasadzie pozorna i w przypadku poszczególnych utworów nie można tu mówić o zabiegu istotnie zwiększającym wartość informacyjną tekstu. Znak równości nie jest wcale innowacją stanowiącą jakiś rodzaj konkurencji dla porządkujących właściwości składni (choć może się nią z początku wydawać). Jego wprowadzenie nie sprawia, że w pojedynczych utworach zaczynają funkcjonować jakby dwa jednoczesne porządki znaczeń. Wręcz przeciwnie: gramatyka wchłania tu matematykę, sprawiając, iż symbol staje się kolejnym znakiem interpunkcyjnym, i w konsekwencji doprowadza do sytuacji, w której te same znaczenia zostają przekazane poprzez większą, nie zaś mniejszą liczbę znaków.

Dlatego otwierające niniejszy artykuł uznanie digitalizacji języka artystycznego za cel (neo)awangardy uważam za istotny, choć ahistoryczny, kontekst interpretacji wierszy Peipera. Wprowadzenie matematycznego znaku do systemu poetyckiego działa odrobinę jak wykorzystanie bitu parzystości w transmisji informacji⁵³. I w jednym, i w drugim przypadku tracimy na ekonomii przekazu, ponieważ dodajemy do niego coś, co tylko potwierdza zawartość innych, dawno już w nim występujących znaków. Zarazem zyskujemy sposób na uniknięcie zniekształcenia ko-

⁵⁰ Zob. Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja: szkice*. Warszawa 1967, s. 52–56. – J. Gradziel-Wójcik, *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Poznań 2010, s. 102–107. – J. Orska, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu*. Kraków 2019, s. 68.

⁵¹ W. Wirpsza, *Zaploty pamięci (I)*. W: *Faeton*. Wyd. 2. Mikołów 2006, s. 23.

⁵² W. Wirpsza, *Sen ze zwierzętami*. W: *Częstkowa próba o człowieku i inne wiersze*. Mikołów 2005, s. 73.

⁵³ Porównanie takie może wydawać się zupełnie nie na miejscu. Nie będzie chyba jednak wielkim nadużyciem posłużyć się ową analogią w przypadku artysty, który twierdził (Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, s. 49): „Czysta typografia, używana przeze mnie w »Zwrotnicy« dla celów kompozycyjnych, jest też artystycznym korzystaniem z maszyny”.

munikatu. Wszakże i od tej reguły znalazłyby się wyjątki. Jest nim np. działanie znaku = w wierszu *Zwycięzca* (P 80):

[...] Wiatr rzuca mi na czoło jej barwę.
Po tym zbożu
jaką lodzią, jaką myślą płynąć? tą? tamtą? którą?
Kula śmierci = żarówka wśród nocy? Wyjścia nie ma.
Strzał słów. To ja strzeliłem. Zabiłem sto moich oczu.

W przypadku tego tekstu oczywiście możemy wyobrazić sobie, że = oznacza po prostu pauzę, moment namysłu. Wolno też założyć, że znak ? występujący po symbolu = pojawia się w konsekwencji zasady ustanowionej w poprzednim wersie – został nim przecież opatrzone każdy z wyliczonych elementów. Niezależnie jednak od tych prostych wyjaśnień należałoby chyba stwierdzić, że zasada, która rządzi połączeniem =?, zarazem organizującym, jak i dezorganizującym zakończenie tekstu, domaga się dalszego wysiłku interpretacyjnego. Inaczej bowiem niż w poprzednich utworach mamy tu do czynienia z zabiegiem narzucającym pewien porządek po to, by go niebawem zakwestionować: czyli tworzącym strukturę o właściwościach informacyjnych, aby następnie włączyć do niej szum. Celem jest zatem najpierw zwiększenie autorytaryzmu zestawienia, który ułatwia lekturę, pozbawia wyrażenie zmysłowych właściwości, zakłócających jego czysty, pojęciowy sens, i ograniczenie czytelniczej swobody interpretacyjnej. Potem jednak pojawia się kolejny symbol, którego funkcja okazuje się przeciwstawna. Taka kombinacja znaków zaczyna oddziaływać na czytelnika jak skreślenia z *Notacji* Wirpsy, jak dwa zdania z Samuela Becketta. Być może owo połączenie znaku równości i znaku zapytania stosowane jest tylko wówczas, kiedy rzeczywiście innego „wyjścia nie ma” i dramaturgia utworu wymaga użycia nietypowego środka. Podobnych sytuacji znajdziemy w dziełach Peipera więcej. Identyczne zestawienie znaków zostało w sposób jeszcze bardziej zagadkowy wykorzystane w wierszu *Czyli* (P 52), także w przedostatnim wersie:

Czyli: krople krwi = krople krwi? Czyli:
miód niosą na palcach ci którzy grzesząc tworzyli.

Utwór ten stanowi dla mnie interesujący przykład z przynajmniej trzech powodów. Po pierwsze, ze względu na mniejszą odległość między znakami zapytania a znakami równości. Po drugie, dlatego że jego główny chwyt kompozycyjny polega na zestawianiu przeciwieństw. Nie są to jednak po prostu binarne opozycje, lecz bardziej – przenikające się sfery⁵⁴, czytamy wszak:

Czyli: bez naszych zbrodni nie ma naszych cnót; kryminal
jest boczną ulicą kościoła. [...].

(*Czyli*, P 52)

I wreszcie po trzecie, najważniejsze, w wierszu tym już pierwszy krok – sygnał wejścia na poziom metajęzykowy i wzmocnienie autorytarności ekwiwalencji – mógłby być uznany za szum. Przecież krople krwi zrównane zostają same ze sobą.

⁵⁴ Na łagodzenie opozycji w wierszu zwraca uwagę m.in. A. Waśkiewicz (*Rygor i marzenie* [szkice o poetach trzech awangard]. Łódź 1973, s. 36).

Nie ma więc żadnej potrzeby, aby dla ułatwienia lektury sygnalizować cokolwiek czytelnikowi. Nie trzeba tu, jak w wersji ostatnim, wyzbywać się sfery zmysłowej. Zestawienie jednego obrazu poetyckiego z drugim takim samym nie może przecież wywoływać przeżycia estetycznego, spowodowanego sensualnym kontrastem obrazów. Ponadto, gdyby intencją omawianej kombinacji znaków było tylko ustanowienie zasady w celu jej późniejszego zburzenia, o wiele lepiej sprawdziłby się w tej funkcji myślnik. Już bowiem sama formuła „krople krwi = krople krwi” wydaje się tak redundantna i nadmiarowa, że trudno nie przyznawać owej nadwyżce organizacyjnej istotności interpretacyjnej. Tym razem więc wyjątkowo nie jest tak, iż nadmierne uporządkowanie neutralizuje wieloznaczność; wręcz przeciwnie – być może wreszcie stanowi jej rzeczywiste źródło. I to nie tylko dlatego, że analizowany wers przypomina w działaniu słynną (nie)fajkę René Magritte’a, ale również dlatego, że zabieg nadmiernego uporządkowania ściśle łączy się ze strukturą utworu. Jak pisze Grądziel-Wójcik:

Wiersz jest o „czyli”, to znaczy o ekwiwalentyzowaniu, demonstrowa sam chwyt formalny, który staje się bohaterem tekstu, unieważniając na moment jakąkolwiek referencję. Kluczowe zdanie („Czyli: krople krwi = krople krwi? Czyli:”) pokazuje jakby – samym sobą – pełną symetrię zrównoważonych ekwiwalentów⁵⁵.

Używając metafor z nauk ścisłych, stosowanych przez Peipera w cytowanym już tekście dotyczącym futuryzmu, można stwierdzić, iż wiersz ten pokazuje także inny rodzaj symetrii – równowagę sił:

Zarówno futuryści włoscy, jak i ich naśladowcy popełniają ten błąd, że utożsamiają dynamizm z kinetyzmem, z ruchem lub z szybkością. Tymczasem tak nie jest. [...] Nawet wtedy, kiedy przedmioty znajdują się w spoczynku, siły działają, jakkolwiek są niewidzialne z powodu wzajemnego równoważenia się; ale są, i manifest domaga się ich uwidocznienia. [...] Ale trudno zrozumieć tych wszystkich, którzy nie uznają realizmu artystycznego, a jednak uparcie i bez umotywowania domagają się dynamizmu = kinetyzmu⁵⁶.

Główną osią krytyki jest niezgoda na proste utożsamianie dynamizmu z widocznym ruchem, bez zrozumienia, że ten pierwszy, jeśli pojmować go zgodnie z zasadami dynamiki Newtona, drzemie właściwie w każdym przedmiocie. Przypuszczalnie więc zjawisko to da się też odnieść do twórczości Peipera. Znak równości: dwie równoległe linie o tych samych kierunkach i przeciwnych zwrotach. A w języku inspirowanym cybernetyczną teorią poezji: równowaga sił dwóch biegunowo różnych skutków działania struktury poetyckiej – organizacyjnej nadwyżki, umożliwiającej przekazanie informacji, oraz nadmiaru, który ujednoznacznia, nie pozwala czytelnikowi na zaangażowanie i na doznanie zaskoczenia. Prawdopodobnie dlatego Peiper w jednym z artykułów deklaruje:

Zawsze wielka sztuka współżyła z nauką swej epoki. [...]
Współżyć z nauką – to nie znaczy opiewać jej wyniki, lecz mieć je w sobie⁵⁷.

We wprowadzaniu nowych odkryć do poezji istotne były nie efektowne zmiany

⁵⁵ Grądziel-Wójcik, *Drugie oko Tadeusza Peipera*, s. 25.

⁵⁶ Peiper, *Futuryzm*, s. 157.

⁵⁷ T. Peiper, *Wizjania*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 424–425.

w słownictwie wiersza czy jego wyglądzie, ale konsekwentne przebudowywanie struktury utworu. Gdyby dołożyć do tych rozważań komentarz Przybośa, można by zaryzykować stwierdzenie, że poezja autora zbioru *Nowe usta* ma w sobie nie tylko naukę swojej epoki, lecz także odkrycia wybiegające o jakieś 30, 40 lat w przyszłość. „Kto wie [...], czy [...] idei Peipera nie należy zaliczyć do pomysłów, które może kiedyś podejmie przyszłość cybernetyczna...” – zastanawia się Przyboś⁵⁸. Myśl tę kontynuuje Sławiński: „tą przeszłością jest już w istocie czas teraźniejszy”⁵⁹. Dziś, kiedy czytamy te wypowiedzi z połowy poprzedniego wieku, jesteśmy już po przyszłości. Może więc warto z owej perspektywy czasowej dostrzec cybernetyczną linię łączącą Peipera z eksperymentami z lat sześćdziesiątych?

Z drugiej strony, trzeba by sens tej interpretacji ocenić z surowością, z jaką Peiper recenzował krakowskie koncerty w czerwcowym numerze „Zwrotnicy” z 1923 roku⁶⁰. Oprócz tytułu tekstu owo omówienie zawiera następującą lapidarną formułę: „= 0^{52x2}”. Chociaż wykładnik potęgi sugeruje imponującą wartość działania, podstawa sprawia, że wynik może być tylko jeden.

Abstract

DOROTA KOŁODZIEJ University of Silesia, Katowice

ORCID: 0000-0002-9436-9647

“RĘKA = MOJE SŁOWO [THE HAND = MY WORD]” FUNCTIONS OF THE EQUALS SIGN IN TADEUSZ PEIPER’S WORKS AND CYBERNETICS

Dorota Kołodziej in her paper analyses Tadeusz Peiper’s 14 poems containing the equals sign. Even though in the poet’s first two volumes the pieces with the symbol = make up *circa* 1/3 of all lyrical rhymes, the function of this sign in the poet’s output has not to this day been extensively researched. The paper aims to partially fill this gap and it proposes to place Peiper’s verses in the context of information theory which, although ahistorical, allows to explain numerous ostensible inconsistencies in the poetic project of the avant-garde principal. It also helps to move back to the interpretative conceptions included into the classical examinations of the 1960s structuralism inspired by cybernetics, and complemented with observations of the modes in which artistic neo-avant-garde exploited information theory.

⁵⁸ J. Przyboś, *Sens poetycki*. Kraków 1963, s. 146.

⁵⁹ Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, s. 82–83.

⁶⁰ T. Peiper, *Koncerty krakowskie*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 150.