

ALINA ŚWIEŚCIAK Uniwersytet Śląski, Katowice

PRZECIW OBRAZOWI TADEUSZ PEIPER I WIZUALNOŚĆ

Tadeusz Peiper uchodzi za jednego z najbardziej radykalnych wrogów obrazu w historii polskiej poetyckiej awangardy. Jego współcześni niekoniecznie wszak zgadzali się z tą diagnozą. Oto jak podsumowuje „problem obrazu” w twórczości autora *Tędy* Jan Brzękowski:

Peiper występował przeciw obrazowi poetyckiemu, ale równocześnie przy jego zbytnej predylekcji do słowotwórstwa terminologicznego (obraz, widzenie wewnętrzne, akt wyobraźni itp.) okazałoby się, iż różnice między nami były może mniejsze, niż się wydaje¹.

Brzękowski chwilę wcześniej sugeruje, że nawet tym uchodzącym za najbardziej odrealnione metaforom Peipera, jak „hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru”, nie można odmówić walorów obrazowych. I oczywiście ma rację, mimo że dowodzi tego w sposób zbyt prostomyślny (podpowiada mianowicie obraz białej, nieopalonej nogi <M 20–21>)².

Co prawda w tekstach o poezji Peipera rzadko pojawia się jednoznacznie brzmiąca teza o jej antyobrazowości, ale kiedy badacze wypowiadają się o metaforach autora *Nowych ust*, na pierwszy plan wydobywana bywa zazwyczaj ich pojęciowość, skutkująca diagnozą radykalnej autonomii.

Barbara Sienkiewicz, przywołując sąd Karola Irzykowskiego o wierszu *Latarnia*, że to „rzeczywistość literacka samorodna; przerastająca olbrzymio prawdziwe zapotrzebowanie treściowe”³, metaforę Peiperowską wiąże z czystą grą pojęć, unieważniająca – albo maskująca – przedmioty odniesienia. Autorka *Literackich „teorii widzenia”* porównuje reguły tak rozumianej metafory do reguł stosowanych w pokerze, stematyzowanych w przytoczonej przez nią anegdocie Wernera Heisenberga

¹ J. Brzękowski, *Pięćdziesiąt lat...* Przedmowa w: T. Peiper, *Myśli o poezji*. Przedm. J. Brzękowski, J. Kurek. Kraków 1974, s. 21. Dalej do tej książki odsyłam skrótem M. W rozprawie stosuję też inne skróty: O = G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka. Przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków 2014. – T = T. Peiper, *Tędy. – Nowe usta*. Przedm., koment., nota biograf. S. Jaworski. Kraków 1972. Liczby po skrótach wskazują stronic.

² Tak samo zresztą T. Peiper (*Komizm, dowcip, metafora*, T 294) – nieco „łopatologicznie”, dobudowując do metafory uprawdopodobniającą ją historię – będzie bronił wykpionego przez K. Irzykowskiego „tyfoidalnego milczenia”.

³ Cyt za: B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej. Peiper i Przyboś*. W: *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007, s. 258.

(język w pokerze używany jest inaczej niż w nauce: służy nie do przedstawiania rzeczywistości, ale do jej maskowania właśnie). „Każde kolejne słowo likwiduje znaczenie poprzedniego. Gra znaczeń niweczy przedmiot odniesienia. Tworzy nową, czysto słowną, rzeczywistość” – pisze Sienkiewicz o *Latarni*⁴. Znika przedmiot odniesienia (i znak jako taki), pozostają tylko „czyste”, puste reguły, które niczego już nie regulują. Badaczka – nie bez racji – porównuje tak pojętą autonomiczną rzeczywistość Peipera do technik unistycznych Władysława Strzemińskiego. Społecznym skutkiem unistycznego upraszczania jest bliskie antyutopii zacieranie śladów tego, co ludzkie, w tym również samej unistycznej idei funkcjonalności⁵.

Chociaż zaproponowane przez Sienkiewicz reguły antyobrazowe Peiperowskiej metafory wydają się przekonujące, spróbujmy spojrzeć na tę metaforę nieco inaczej.

Obraz i metafora

Metafora jest miejscem, w którym odbywa się „praca obrazu” – i realizowane są strategie antyobrazowe – zarówno w teorii Peipera, jak i w jego praktyce poetyckiej⁶.

Mimo że autor *Nowych ust* często mówi o modusie percepcyjnym doświadczania rzeczywistości, że bierze pod uwagę zmiany w – podpadającej wszak szczególnie pod ogłód wzrokowy – „skórze świata”, chce uchodzić za poetyckiego ikonoklastę. „Zakazem obrazu” objęta jest przede wszystkim jego antyrealistyczna metafora, ponieważ rekomendowana w niej odległość pojęć powinna służyć efektowi antyrealizmu, czyli tworzeniu perspektywy urojonej, wyobraźniowej; jeśli mamy tu do czynienia z obrazem, byłby to obraz „nieopisowy”. Za główny cel tego przedsięwzięcia należy uznać konstruowanie rzeczywistości poetyckiej, której miarą okazuje się dystans do zdroworozsądkowej, zorientowanej na tradycyjnie komunikowane uczucia i realistycznie postrzeganej rzeczywistości.

Określenie Peipera jako „wroga obrazów” – wielokrotnie mówił o tym, że poezji

⁴ *Ibidem*.

⁵ Zob. *ibidem*, s. 261.

⁶ Przypomnijmy: nowa metafora, proponowana przez twórcę *Żywych linii* i nazywana przez niego metaforą terażniejszości, opiera się na zasadach antyrealizmu i „ekonomizmu”, co oznacza przede wszystkim, że powinna ona przekształcać rzeczywistość doznań na rzeczywistość poetycką (a tym samym realizować ogólniejszy cel ekwiwalentyzowania uczuć, pseudonimowania obserwowalnych stanów rzeczy) i że ma być oszczędna, czyli podporządkować się regule skrótu (metafora jako skrócone porównanie). Jednemu i drugiemu służy odległość pojęć. Uzasadniając jej poetycką skuteczność, Peiper odrzuca myślenie zdroworozsądkowe, ponieważ wywodzi ono tę odległość z faktycznego sposobu widzenia rzeczywistości, wszakże nie o taki „fizyczny” wymiar odległości semantycznej mu idzie. Motywacja powinna być tu przede wszystkim estetyczna, czyli metaforą terażniejszości rządzić mają nie reguły rzeczywistości, w tym reguły postrzegania rzeczywistości, ale reguły wewnątrzpoetyckie. Jej terażniejszość nie jest więc sprawą tematu (a przynajmniej nie tylko tematu), lecz konsekwencją nowych rozwiązań poetyckich. Te nowe rozwiązania to głównie „rozbijanie tworzydeł”, czyli burzenie dotychczasowych hierarchii w postrzeganiu rzeczywistości i wartościowaniu pojęć, i komplikowanie tych procedur przez wprowadzanie do nich najświeższych danych kulturowo-cywilizacyjnych. Oddziaływanie tzw. vivifikacji (animizacji), którą Peiper rozpoznaje jako główny mechanizm metaforyzacji, w służbie metafory terażniejszości powinno objąć całość postrzegalnego świata, nie tylko – co miało miejsce dotąd – jego przyrodniczo-naturalną domene. Zob. T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, T.

nie należy wywodzić z obrazu⁷ – nie oznacza wszak rezygnacji z obrazowości, obrazowania, widzenia. Wydany przez autora *Żywych linii* „zakaz obrazowania” dotyczy bowiem tylko wybranych – „opisowych” – obrazów, a proces widzenia jest dla niego jednym z najbardziej intrygujących poetycko, bo domagających się „przekonwertowania” na reguły poetyckie, problemów. Także koncepcja metafory opiera się na „skróconym widzeniu”.

„Nieopisowe” obrazy

W artykule *Metafora teraźniejszości* znajdziemy fragment, w którym Peiper porównuje nowe funkcje tego środka stylistycznego do nowych form w malarstwie. Płaszczyzną porozumienia okazuje się tu antyrealizm:

Nic [...] dziwnego, że dzisiaj, kiedy cała sztuka buduje swą drogę z wiaduktów anty-realizmu, przenosiła musiała stać się najbardziej poszukiwanym środkiem poetyckim. Dokonuje ona tego samego procesu transformacji, do którego innymi środkami zmierza plastyka dzisiejsza. Metafora odgrywa w poezji część tej roli, jaką w malarstwie odgrywają formy abstrakcyjne. Można by nawet powiedzieć, że kub, walec, trójkąt są metaforami plastyki. [*Metafora teraźniejszości*, T 55]

W innym miejscu Peiper dystansuje się wobec tych nowych form w malarstwie – jego wątpliwości dotyczą głównie futuryzmu, gdzie nowe formy miałyby być odpowiedzialne za efekt ruchu, a właściwie za dynamizowanie konstrukcji obrazu, podczas gdy – twierdzi poeta – są one co najwyżej symbolami czy skojarzeniowymi ekwiwalentami ruchu. Nawet wtedy akceptuje je jednak jako elementy czynne w procesie odrealniania obrazu świata, odchodzenia od naiwnego realizmu, na czym bardzo zależy mu również w poezji.

Peiperowska koncepcja metafory nie jest rzecz jasna pomysłem „dziewiczym”. Wyrażną semantyczną odległość słów tworzących metaforę warunkiem jej zaistnienia uczynił już Fryderyk Nietzsche. Według niego metafora łączy rzeczy najbardziej sobie obce i dzieli najbliższe. Niczego nie reprezentuje, a już najmniej prawdę (wywodzi się więc z krytyki pojęcia prawdy). Co istotne, tak rozumiana metafora zakłada pośrednictwo obrazu. Uruchamia bowiem specyficzny mechanizm translacyjny: najpierw przekłada pobudzenie nerwowe na obraz, następnie zaś obraz na dźwięk. Nie można jednak mówić o żadnej odpowiedniości ani między pobudzeniami nerwowymi a obrazami, ani między obrazami a słowami⁸.

Nawiązujący do Nietzschego Gottfried Boehm, analizując problem obrazu i widzenia w kontekście historii sztuki i ewolucji teorii obrazu, zwraca uwagę na wspólne metaforze językowej i obrazowi „tło nie-tożsamości” (O 211). W przypadku języka chodzi o naruszającą nawyki semantyczne nieokreśloność powodowaną odległościami pomiędzy członami metafory, natomiast w przypadku obrazu – o różne ro-

⁷ Zob. np. M 113: „Ale w poezji awangardowej nawet przedmiot pogrążony w bezruchu nie prowadzi do obrazu poetyckiego”.

⁸ Skoro zaś dźwięk – podobnie jak słowo – to przykład z przykładu, jest on metaforą metafory. Do takich metafor drugiego stopnia F. Nietzsche (*O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*. W: *Pisma pozostałe 1862–1875*. Przeł. B. Baran. Kraków 1993, s. 197) zalicza każde pojęcie, tyle że „zwykłe pojęcia” można nazwać skostniałymi metaforami. Zob. też A. Przybylski, *O metaforze i sztuce, czyli kilka uwag po lekturze „O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie”*. „Principia” t. 13/14 (1995), s. 276.

dzaje nietożsamości: tytułu i zawartości, o podwójną tożsamość artystycznego artefaktu (który jak *Głowa byka* Pabla Picassa jest równocześnie siodełkiem i kierownicą roweru (O 211)) albo o zakłócone relacje między poszczególnymi figurami czy między figurami a tłem. Ten ostatni przypadek sprzęga metaforę z czasowością. Zatrzymajmy się przy nim na chwilę. Przykładem tej zależności niech będzie (analizowane pod tym kątem przez Boehma) malarstwo Paula Cézanne'a.

Revolucja w widzeniu, jaka dokonała się za sprawą sztuki awangardowej, ale której początek przypisujemy właśnie Cézanne'owi, związana jest z przekroczeniem albertiańskiego modelu okna. Jedną z jego konsekwencji była frontalność. Obraz-okno oglądamy, stojąc na zewnątrz, mając go przed oczami; widzenie, oparte na zasadach perspektywy geometrycznej, okazuje się tu biernym procesem utwierdzającym stabilny porządek obrazu. Cézanne zakwestionował regułę odwzorowania, uznał obraz za narzędzie poznania, funkcjonujące na podobnych prawach jak nauka czy wiedza potoczna (O 50). Dzięki osłabieniu perspektywy oraz efektem inwersji, czyli wymienności pozycji odległych i bliskich, przestrzeń komplikuje się, zwielokrotnia, aktywizuje, innymi słowy, zmienia się w czasoprzestrzeń (O 51), proces widzenia zaś angażuje oglądającego – cielesnie: jego oko miesza się z rzeczywistością, widzenie zaś z widzianym (O 61). Posługując się plamami barwnymi (*taches*), Cézanne tyleż zaciera granice pomiędzy poszczególnymi obiektami albo pomiędzy obiektami a tłem, ile konfiguruje te obiekty. Przejścia między nimi mają bowiem charakter ciągły i nieukierunkowany (O 257). W samym obrazie stanowczo mniej chodzi więc o to, co przedstawione – co da się, przekładając widziane na reguły języka dyskursywnego, wskazać jako „to a nie co innego” – lecz bardziej o konstytutywne dla niego wieloznaczność, ciągłość, nieukierunkowanie. Cézanne mówił o „realizacji” rzeczywistości za pomocą tej płynnej, niekończącej się syntezy elementów (O 258), Boehm mówi natomiast o „różnicy ikonicznej”, czyli wzajemnym warunkowaniu się materialności, cielesności, zmysłowości i sensu⁹. Tak jak wcześniej dla Henriego Bergsona – widzenie i poznanie to dla niego dwa aspekty jednego aktu kognitywno-percepcyjnego¹⁰.

Podobnie o mocy kognitywnej obrazu i wchodzącej z nią w konflikt sferze nieoznaczoności i wieloznaczności wypowiada się Georges Didi-Huberman – tę ostatnią lokując dodatkowo w kontekście psychoanalitycznym. Filozof rozpoczyna od relacji szczegół *versus* połać: zarówno szczegół, jak i połać, żeby je zobaczyć, wymagają zbliżenia się patrzącego, a zatem podziału (obrazu na mniejsze części),

⁹ „Różnica ikoniczna” jest kategorią, do której Boehm (zob. np. O 77) nieustannie wraca, doprecyzowując ją i „odciążając” równocześnie, wszystko wskazuje więc na to, że nie chce jej definicyjnie zamykać.

¹⁰ H. Bergson (*Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*. Przeł. R. J. Weksler-Waskinel. Przekład przejrzał, poprawił i posłowiem opatrzył M. Drwięga. Kraków 2006) był jednym z pierwszych filozofów, którzy łączyli obraz, percepcję, ciało i ruch. W jego koncepcji obraz jest realny (istnieje w świecie) i idealny (należy do świadomości) zarazem – to miejsce „styku” świata, ciała i świadomości. W obrazie-ruchu spotykają się różne płaszczyzny czasowe, pośredniczy on między percepcją a pamięcią; pojawia się jako obraz-percepcja, obraz-wspomnienie, obraz-sen, stanowi więc podstawę ustanawianego przez filozofa *continuum* przedmiotowo-podmiotowego, co z kolei czyni go fundatorem wszystkich kolejnych (włączając Deleuzjańską) koncepcji obrazu-ruchu (*ibidem*, s. 9–10).

cięcia (wydobycia z całości) – po to jednak, „by lepiej stworzyć całość”¹¹. Owa całość istnieje już w odrębnych częściach i nie ma związku z realistycznym przedstawieniem, nawet jeśli obraz za realistyczny chce uchodzić. Różnica między szczególnie a połącią okazuje się zasadnicza: pierwszy jest rozciągly, mierzalny, „zagnieżdżony”, druga natomiast – niemierzalna, intensywna; to wydarzenie raczej niż przedmiot, ekspansja. Połąć przejawia tendencję do podporządkowywania sobie obrazu¹², tyranizuje, fantazmatycznie zaraża obraz¹³, problematyzuje go, aby umożliwić uchwycenie czegoś „innego”, co wymyka się oglądanej z bezpiecznego dystansu, często realistycznej całości (Didi-Huberman wyjaśnia pojęcie połąci głównie na przykładzie obrazów Johanna Vermeera)¹⁴. Owo „coś” jest czystą materialnością, cielesnością, niemal haptycznością. Badacz przyrównuje połąć do (freudowskiego) symptomu: doskonale zawieszonego między oczywistą widocznością a będącym efektem wyparcia i zagrażającym porządkowi ukryciem.

Peiperowski „niecypisowy” obraz to obraz zbudowany z „urywków” widzenia; zasada jego działania nie wydaje się odległa od tego, co o metaforze-obrazie u Cézanne’a mówi Boehm, a nawet też od tego, jak o „symptomatycznych” połąciach myśli Didi-Huberman. Albowiem fakt, że metafora twórcy *Żywych linii*, „p r z e k s t a ł c a r z e c z y w i s t o ś ć d o z n a ń” w „r z e c z y w i s t o ś ć c z y s t o p o e t y c k ą” (*Metafora terażniejszości*, T 55), że jest „samowolnym spokrewnianiem pojęć [...], którym w świecie realnym nic nie odpowiada” (*Metafora terażniejszości*, T 54–55), sugeruje tylko rezygnację z jednoznaczności, przedmiotowości, rozpoznawalnej relacyjności, czyli z naiwnie realistycznego rozumienia obrazu, a nie z samego obrazu. Przypuszczalnie na popularyzowaną przez Peipera ideę „urywkowych widzeń” wpłynęła przede wszystkim awangardowa koncepcja obrazu, niemniej w rekonstruowaniu interesującego go modelu widzenia pomocne mogą się okazać również nowsze teorie – pod warunkiem że pobudzają do procesualnego myślenia o obrazie, dopuszczają zmienność reguł widzialności i doceniają odbiorcę jako „miejsce obrazów” (niezależnie od materiału, który mają za podstawę).

Zacznijmy od tego, że Peiper docenia metaforyczny potencjał nowych technik malarskich, przede wszystkim wykorzystanie uproszczonych figur geometrycznych i brył. Choć z drugiej strony nieprzesadnie docenia sposoby, jakimi awangardysty chcieli oddawać ruch. W stosowaniu uproszczonych figur i brył, ciężących w stronę abstrakcji, dostrzega podstawowy nośnik antyrealizmu w sztukach plastycznych (*Futuryzm*, T 161–162). Co istotne, rola owych form i obiektów zawsze związana jest z nowym użyciem perspektywy: malarskiej u Cézanne’a i kubistycznej u jego kontynuatorów, polegającej na zacieraniu granic między poszczególnymi elementami i łączeniu różnych punktów widzenia. Oglądający konstytuuje obraz w akcie percepcji, tak jak rekonstruuje obowiązujące w nim reguły widzialności. Nowe „sposoby poetyckie” oznaczają również burzenie dawnych, statycznych reguł widzenia przy użyciu tej nowej – skróconej lub zmiennej – perspektywy. W koncepcji

¹¹ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Przeł. B. Brzezicka (na s. 7–20 wykorzystano tłumaczenie A. Leśnicka). Gdańsk 2011, s. 155.

¹² Zob. *ibidem*, s. 182–184.

¹³ Zob. *ibidem*, s. 174.

¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 176.

autora *Żywych linii* widzenie okazuje się więc procesem destabilizacji, a „nieopisowy” obraz to obraz będący efektem dynamicznej równowagi niewspółmiernych, kontrastujących ze sobą sił. Najistotniejszą jakością „nowego widzenia” jest, wspomniana wcześniej wielokrotnie, urywkowość (*versus* migawkowość):

W dziedzinie wizualności daje nowa poezja to, co nazywam widzeniami wewnętrznymi. Do właściwości tych widzeń należy, że przedmioty pojawiają się w nich nie w całości, lecz w ułamkach, w urywkach. [M 114]

W nowej poezji urywki wystarczą do narzucenia czytelnikowi poetyckiego waloru przedmiotów, z których pochodzą. [M 114]

Nie tylko zawartość widzeń wpływa na nasze wzruszenia, także sposób ich przebiegania. Wzruszenia są inne, gdy przebiegi wyobraźniowe są inne. [M 114]

W prawdziwie nowej poezji urywki widzeniowe powstają, pierzchają, znikają z szybkością bliską tej, jaka cechuje samorzutne ruchy wyobraźniowe, a jakiej dotąd nie osiągnął żaden gatunek mowy poetyckiej czy w ogóle literackiej. [M 115]

W moich najbardziej posuniętych utworach widzenia są już tylko migawkowe. Np. utwory *Wśród*, *Latarnia*. [M 115]

Gdy ujrzy się najbardziej awangardowe posunięcie nowej poezji, gdy ujmie się najbardziej odkrywczym jej czyn, gdy przeniknie się kierunek jej wielkiej inicjatywy, wówczas zrozumie się, że w tej poezji nie może chodzić o tworzenie obrazów; że to, co daje ona najdonioślejszego, wyklucza je. [M 117]

Urywkowe widzenia wewnętrzne nie mają zrosć się w jakiś jeden obraz, w jakąś jedną wizję, wręcz przeciwnie: powinny pozostać w urywkowości, w urywkowości zmiennej, ciągle różnej, występującej w różnych związkach, związkach też urywkowych [...]. [M 117]

Paradoks obrazowości w teorii Peipera wynika z tego, że poeta, będąc zwoleńnikiem sztuki awangardowej, odwołuje się do przedawangardowych koncepcji obrazu: proponowane przez autora *Nowych ust* wewnętrzne, urywkowe czy migawkowe widzenia mają przede wszystkim przeczyć statyczności, a obraz jest według niego jej synonimem. Byłby to więc obraz sprzed „epoki redynamizacji”. „Widzenia” są natomiast jak najbardziej awangardowe – w sztuce bowiem właśnie awangarda sprowadzała tę statyczność. Przykład pierwszy z brzegu: na procesualność obrazu zwracał uwagę – istotny w kontekście Peipera – Strzeмиński¹⁵. Dowartościowuje on w percepcji obrazu ruch oka; pisze o wyższości widzenia ruchomego, sukcesywnego („wędrownego”) nad statycznym – którego wszakże nie pomija, a raczej traktuje jako punkt wyjścia, zadany przez perspektywę albertiańską¹⁶.

Procesualna tożsamość obrazu polega na „podwójnej percepcji”, na współwystępowaniu tego, co symultaniczne (możliwe do objęcia jednym spojrzeniem), i tego, co sukcesywne (co wymaga ruchu oka, przechodzenia od elementu do elementu) (O 230–234). Tak zredynamizowane widzenie zapobiega kostnieniu obrazu, sprowadzaniu go do pojęcia, konstataowaniu statycznej obecności (za którą odpowiedzialna byłaby zabsolutyzowana symultaniczność). Broni się też przed dominacją

¹⁵ Związki poezji T. Peipera z teorią W. Strzeмиńskiego badała wieloaspektowo Sienkiewicz (*op. cit.*, s. 248–255, 263–268).

¹⁶ W. Strzeмиński, *Teoria widzenia*. [Przedm. J. Przyboś]. Wyd. 3. Kraków 1974, s. 154.

odwzorowywania, ponieważ tego, co przedstawione, nie należy traktować jako reprezentacji jakiegoś uprzedniego modelu, pojęcia czy stanu rzeczy. Obraz, który uwolnił się od roli reproduktora i od widzenia konstatającego, jest obrazem „otwartym”, za każdym razem („za każdym widzeniem”) wytwarzającym inaczej zorganizowany zmysłowy sens, a więc obrazem o zmiennej dynamice energii zmysłowej.

Sukcesywne widzenie Strzebińskiego, Cézanne'owski obraz „realizujący” rzeczywistość, Boehmowska koncepcja dynamicznej równowagi symultaneczności (statyczności) i sukcesywności obrazu¹⁷ czy kognitywno-fenomenologiczny (symboliczno-symptomatyczny) status obrazu w teorii Didi-Hubermana – odwołują się do identycznej funkcji: widzenia niepoddającego się stabilizacji. Skoro Peipera interesuje to samo: przekształcanie widzenia konstatającego, mającego reprodukować rzeczywistość, w widzenie dynamiczne, zdolne ukazać jej zmienną dynamikę, nasuwa się pytanie, dlaczego „apostoł awangardowej dynamiki” odrzuca awangardowe próby oddania ruchu. Zarówno w wydaniu malarzy, jak i poetów.

Problem ruchu i „skoordynowane działanie sił”

Uproszczona odpowiedź na to pytanie brzmiałaby tak: Peiper potępia wszystko, co przeczy logice i świadomej konstrukcji. Z tego wynika właśnie jego dwuznaczny stosunek do awangardy. Dla przykładu, specyficzna Peiperowska „obrona surrealistycznego” opiera się na trzech kategoriach negatywnych: „Zupełna bezplanowość, bezrozumność, zupełny bezład pisania” (*Droga rymu*, T 77). Poeta, który wysoko ceni budowę i rygor „pięknego zdania”, nie może zaakceptować przypadku i automatyzmu, mimo że te, wydawać by się mogło, oddają dynamikę psychicznego życia człowieka. Twierdzi odważnie, że notowanie czystego funkcjonowania myśli prowadzi jedynie do powstania spisu, a nie dzieła sztuki (*Droga rymu*, T 79). Inaczej z futuryzmem: rozumiejąc rolę tego ruchu w procesie zmiany kulturowej¹⁸, Peiper nie akceptuje jego podstawowych – uprawomocnionych głównie przez Filipa Marinettiego – zasad. Po pierwsze, włoski poeta uprawia kult materii, nie traktuje jej więc racjonalnie, ale niemal religijnie. Po drugie – i co jest konsekwencją pierwszego – dowartościowuje rzeczownik, uznając go za rzekomo najbliższy materii, i proponuje regułę „słów na wolności”, która, zdaniem autora *Tędy*, oddala go od celu, jakim powinno być odzwierciedlenie ruchu: życia materii. W efekcie, tak jak w przypadku surrealistów, futurystyczne teksty literackie to – utrzymuje Peiper – katalogi rzeczy (*Futuryzm*, T 153–155). Zarzuty wobec obydwu kierunków są zatem analogiczne: odrzucenie reguł składni, która jest koniecznym w strukturze tekstu artystycznego elementem racjonalnym, nieporządek i przypadek w miejsce ładu i logiki oraz lekceważenie celu estetycznego. Co najważniejsze: ruch, dynamika, pożądane i przez surrealistów,

¹⁷ Czyli koncepcja „różnicy ikonicznej” i – będącej jej istotą – równowagi między siłami (pobudzeniami) a danymi (pojęciami), do których te siły bywają (tymczasowo) sprowadzane, czyli między „scalaniem” obrazu w symultaneczność i ponownym „różnicowaniem” w sukcesywność” (O 236).

¹⁸ Tu dominują wprawdzie anarchia oraz „postulaty życiowe” – taka anarchia i takie postulaty życiowe, które prowadzą do imperializmu i „zordynarnienia życia” – ale futuryzm ma w sobie moc odrodzenia („są w nim zadatki na zupełne przeobrażenie życia, na stworzenie nowego metra moralności i kultury”), na jego sztandarach widnieje wypisane hasło nowatorstwa (*Futuryzm*, T 147). Co istotne więc, w polskich warunkach daje on szansę na wyjście z choroby romantycznej.

i przez futurystów, są w ich pracach – twierdzi poeta – pozorne. Jego zdaniem, futurystyczny dynamizm nie odzwierciedla istoty zmiany cywilizacyjnej początku XX wieku. Rozumiany jest on tu najzwyczajniej: jako ruch, szybkość, tymczasem powinien być pojmowany jako „sprowadzanie zjawisk do sił” (*Futuryzm*, T 157), które działają też w spoczynku. Ten problem ilustrują zarówno manifesty, jak i obrazy futurystów, którym autor *Żywych linii* zarzuca, mówiąc najprościej, naiwność. Sprowadzając rzeczywistość do ruchu, prawdę o tej rzeczywistości rozumieją albo bardzo prozaicznie, usiłując oddać świat tak, jak przedstawia się on w danym miejscu i danym momencie obserwującemu go podmiotowi (uzyskujemy wówczas efekt turboimpresjonizmu, czyli naiwnego realizmu), albo dynamizm jest tu pewną wewnętrzną dyspozycją podmiotu (artysty), który narzuca ją światu. Wówczas nie będziemy mówić o obrazie reprodukującym konkretne sytuacje związane z ruchem, ale o dynamicznej konstrukcji obrazu. I w tym podejściu, zdaniem Peipera, nie brakuje naiwności: artyści sądzą, że formy statyczne (sześcián, piramida, linia prosta, kąt prosty) można zastąpić dynamicznymi, takimi jak odwrócony stożek, linia elipsoidalna, kąt ostry, które niejako same z siebie „robią ruch” na obrazie. Po pierwsze jednak, formy te nie są dynamiczne, wprowadzają tylko asocjacje ruchu. Po drugie, to podejście, mimo że reprezentuje idee czysto malarskie, okazuje się arbitralne, założenie o powszechnej dynamiczności świata stanowi bowiem według polskiego poety nadużycie (to filozoficzna presupozycja); w sztuce konstrukcje dynamiczne powinny być równoprawne ze statycznymi.

Wskazaną przez Peipera udaną realizacją dynamizmu w sztuce, która nie sprowadza się do stosowania symboli czy asocjacyjnych ekwiwalentów ruchu, ale polega na ujawnianiu panujących w rzeczywistości sił¹⁹, jest twórczość Kazimierza Malewicza:

W jego rysunkach odczuwa się działanie sił. Odczuwa się parcie form, ich ciążenie ku sobie, chciałoby się powiedzieć: jakieś namiętne wyciąganie ramion, jakieś zmierzanie do uścisku. A przy tym formy te połączone są w organiczną jedność. I to nie – jak to się przeważnie dzieje – za pomocą geometrycznego systemu budowy, lecz dzięki specjalnemu, bliżej nie dającemu się określić, skoordynowaniu działania sił. [*Futuryzm*, T 163]

Tym, co może interesować poetę w pracach oraz w koncepcji Malewicza – i co wiąże się z podnoszonym przez niego do rangi głównej zasady „działaniem sił” – wydaje się ich manifestacyjny antyrealizm. W tekstach teoretycznych Malewicz mówi o sztuce podporządkowanej czystemu doznaniu, które przekładane jest na środki malarskie za pomocą nowych, służących dokładnie temu celowi znaków, a nie przez przedmiotowe zapośredniczenia. Suprematyzm okazuje się więc sztuką nieużyteczną, gdzie znaczenie mają nie „przedmiotowa struktura życia i »sztuki«; idee, pojęcia, przedstawienia [...]”²⁰, ale wrażenie, doznanie, czyste przeżycie.

¹⁹ Gdzie indziej – w kontekście filmu – T. Peiper (*O statyzmie*, T 230) mówi o tym, że „spoczynek (lub ruch powolny) może być użyty jako środek natężenia wrażenia ruchu poprzedzającego spoczynek lub następującego po nim”.

²⁰ K. Malewicz, *Suprematyzm*. W: *Świat bezprzedmiotowy*. Przeł. S. Fijałkowski. Gdańsk 2006, s. 65.

Mimo że jego twórczość ewoluowała od obrazów „cézannistycznych”²¹, przez kubizm, prymitywizm, futuryzm, do suprematyzmu, o Malewiczu pisze się głównie w kontekście *quasi-religijnej* duchowości czy podszytej metafizyką kosmologii. Andrzej Turowski uznaje go za podważającego istnienie obrazu ikonoklastę, pozorozumowca, którego niewiele łączy z polską sztuką historycznej awangardy, a tym mniej z funkcjonalistą Peiperem²². Ten jednak z jakichś względów Malewiczowskie „skoordynowanie działania sił” uważa za doskonały model odwzorowania dynamiki rzeczywistości. Nie bez znaczenia wydaje się tu fakt, że Peiper podobnie jak Malewicz rezygnuje z prostych efektów realizmu na rzecz bardziej skomplikowanych relacji podmiotowo-przedmiotowych. „Twórczy artyści” (w przeciwieństwie do odtwórczych naśladowców tzw. natury) – mówi pomysłodawca suprematyzmu – „ukazują coraz to inne rozwiązania odwiecznego konfliktu pomiędzy podmiotem a przedmiotem”; ich dzieła „tylko trochę przypominają codzienną rzeczywistość lub wcale jej nie przypominają”²³. Operują oni zawsze „elementem dodatkowym”, odpowiedzialnym za odkształcenia, za efekt nierealistyczności. Chodzi o gest twórczy, wyrażający się w konkretnych stosunkach formalnych, w dynamice procesu formowania: w liniach (określonej kombinacji prostej i krzywej), płaszczyznach, bryłach, stosunkach barwnych, grach światła, czyli nowych formach malarskich. Każdy kierunek w sztuce ma własny element dodatkowy, który go określa. To samo można powiedzieć o „prawdziwym” artyście²⁴. Peiperowskim „elementem dodatkowym”, czyli głównym wykładnikiem funkcji poetyckiej, a jednocześnie czynnikiem odpowiedzialnym za odkształcenia realistycznego obrazu rzeczywistości i za jego dynamizację, wydaje się nowa metafora. To w niej przede wszystkim wytworzone jest pole semantycznych napięć, „skoordynowanego działania sił”²⁵.

Mimo że Peiperowska koncepcja „nowego widzenia”, możliwa do zrekonstruowania chociażby na podstawie tego, co autor *Żywych linii* pisze o surrealizmie i futuryzmie czy o Malewiczu – w tym postulat równoprawności form dynamicznych i statycznych oraz dowartościowywanie pól napięć – pozwala się analizować w kontekście awangardowych i poawangardowych teorii obrazu, poeta nie dostrzega (albo nie chce dostrzegać) całego potencjału awangardowej rewolucji w sztuce. W swoich ocenach nie tylko bywa dogmatyczny, często wydaje się, że jest wręcz niesprawiedliwy, że manipuluje czytelnikiem. A wszystko po to, by rola Peipera jako pierwszego awangardysty, najważniejszego innowatora polskiej poezji i jej

²¹ Takiego określenia („cézannizm”, „cézannistyczny”) używa K. Malewicz (*Wprowadzenie do teorii elementu dodatkowego w malarstwie*. W: *Świat bezprzedmiotowy*, s. 34).

²² A. Turowski, *Malewicz rosyjski?* W: *Dziura w całym. O sztuce i historii sztuki współczesnej*. Warszawa 2023, s. 410–411.

²³ Malewicz, *Wprowadzenie do teorii elementu dodatkowego w malarstwie*, s. 32.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 38–44.

²⁵ Peiper (M 55), choć nie wspomina o „elemencie dodatkowym”, właśnie sposoby metaforyzowania uznaje za podstawowy wyróżnik oryginalnego autora. Z Malewiczem łączy go też nowy rytm. W koncepcji twórcy *Czarnego kwadratu na białym tle* rytm organizuje kwadraty i wywiedzione z nich formy. Nowość nie jest tu jednak bezwzględna, rytm ten przypomina bowiem kompozycje typowe dla prymitywnych rysunków pracownika (zob. Malewicz, *Suprematyzm*, s. 73). Peiper (M 67–68) również mówi o swoim nowym rytmie – niemuzycznym – w nawiązaniu do rytmu pierwotnego.

naczelnego prawodawcy mogła pozostać niekwestionowana. Wolno przypuszczać, że jego postawa „walki z obrazem” także była podszyta resentymentem – walczy on wszak równocześnie z tymi, którzy uchodzą za twórców nowej poetyckiej obrazowości: Julianem Przybosiem i Janem Brzękowskim. Obydwaj popełniają, jego zdaniem, te same błędy, co malarze futuryści. Zatrzymują się w pół drogi. Przyboś – jak pisze Peiper –

w swe obrazy wprowadza zawsze ruch. Czyni to nawet z obrazami przyrody [...].

To uruchamianie nieruchomych składników natury ma być unowocześnieniem patrzenia; ruch ma tu być znakiem naszej epoki. Jest to nowoczesność powierzchowna. [...] W porównaniu z ruchami, jakie stwarza miasto, nawet ruchome składniki przyrody czynią wrażenie nieruchomych. [M 112–113]

Przyboś wysuwa postulat jedności wizji, mówi o obrazach, a równocześnie przyjmuje mój postulat metaforyzacji. Otóż metaforyzacja przeczy wewnętrznie jedności wizji. [M 118]

Peiper koniecznie chce widzieć w Przybosiu autora spod znaku *stasis* (statyki); ruchu, który daje się sprowadzić do „jedności wizji”, nie można, jego zdaniem, nazwać prawdziwym ruchem, głównie dlatego, że nie wiąże się z pracą nowej (Peiperowskiej) metaforyzacji, a ta przecież opiera się wyłącznie na „urywkowych widzeniach”, czyli nie prowadzi do stabilizacji i nie skutkuje powstaniem obrazu. Arbitralność i apodyktyczność sądów Peipera trudno rozpatrywać tu wyłącznie w kategoriach krytycznoestetycznych – bardziej przekonują one jako przejaw walki o władzę.

Żeby oddać sprawiedliwość ruchowi w poezji autora *Śrub*, należałoby oczywiście przyglądać się wewnątrzwerszowym napięciom – dowartościowywanemu przez Peipera „skoordynowanemu działaniu sił” – i terenem tych badań uczynić poezję miejską, a nie obrazy natury (nazywanie Przybosia poetą natury wydaje się mniej więcej tak samo uzasadnione jak określenie tym mianem Peipera).

Biorąc pod uwagę ów „polityczny” wątek Peiperowskiej kampanii antyobrazowej, trudno się dziwić, że jako przykłady słusznego zastosowania nowej koncepcji widzenia i prawdziwej dynamiki w poezji autor *Nowych ust* podaje własne wiersze, m.in. *Wśród* i *Latarnię*. Zobaczmy więc, jak te zasady są w nich realizowane.

„Nie-obrazy” Peipera

Rzeczywiście, zgodnie z deklaracją Peipera, utwór *Wśród* wypełniają szczątki widzeń, którym trudno przypisać „jedność wizji”:

Wśród pni w żalobie o gałęziach w pieśni Wśród kwiatów
którymi orze dzień Wśród pszczoł plujących w boże łona
Wśród ech z których co drugie syczy, zwinięty plód gadów,
Wśród cienia który, urodziwszy się wachlarzem, nożem skonał
Wśród rąk w ogniu, w którym szumi targ
Wśród słów o barwie uśmiechu w światło opakowanych
błyszczących na godzinach które drgają, = uśmiechy na rtęci
Wśród pieszczot które kładą się same w nocy na dywany
i przykryte wargami kołyszą cukier pociechy na piersi
Wśród wypoczętych rzes poranka Wśród Tak²⁶.

²⁶ T. Peiper, *Wśród*. W: *Poematy i utwory teatralne*. Przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waś-

Możemy tu wskazać pewne uprzywilejowane pola semantyczne – łącznie z pojętą przez poetę naturą (obok niej znajdują się ciało, światło i czas) – mimo to układ widzeń nadal pozostaje kłopotliwy. Walcząc z „jednością wizji” w teorii, w praktyce Peiper nie jest bowiem aż tak rygorystyczny. Jak pamiętamy, koordynacja działania sił, zakładająca przecież jakiś poziom uspoijnienia, w wersji Malewicza nie tylko była dla niego dopuszczalna, ale posłużyła mu za wzór nowej awangardowej dynamiki. Bez minimalnej koordynacji nie ma bowiem napięcie. Wiersze Peipera pełne są tego rodzaju napięcie, jakkolwiek trudniej uchwytynych niż w poezji Przybosa czy Brzękowskiego. W „uspoijnianiu wizji” mogą wszak pomóc reguły zaproponowane przez teoretyków obrazu.

Zacznijmy od tego, że wiersz *Wśród* zachowuje balans między powtórzeniem a różnicą, między efektem widzenia symultanicznego a sukcesywnością następującej tu zmiany. Rzecz jasna Boehmowskiej zasady sukcesywności i symultaniczności odnoszonej do obrazów nie sposób bezstratnie przepisać na – z założenia sukcesywny – tekst literacki, kategorie te nieźle uspoijniają się jednak z ideą skoordynowanego działania sił w obrębie urywkowych widzeń.

Za efekt symultaniczności odpowiada tytułowy przyimek: jukstapozycyjne sąsiedztwo miejsc, w których lokuje nas „wśród”, nie porządkuje, nijak nie hierarchizuje owych przestrzeni, jesteśmy „wśród” tego wszystkiego naraz. Równocześnie samo to słowo stanowi leksykalne tło, z niego wyłaniają się poszczególne miejsca: pomagają im się ukonstytuować, ale i zaciera granice między nimi. Owym „wszystkim” natomiast są kolejne „nieopisowe” obrazy, abstrakcyjne, nieostre, oparte na uwydatniających „antyrealizm” semantycznych odległościach. A jednak sekwencyjne, na efekt ruchu pracuje tu bowiem upływający czas (ruch światła i cienia; sekwencja: dzień, noc, poranek). Cała sytuacja zacierania granic między ludzkim ciałem i nie-ludzką, ale, jak to ciało, płodną naturą a innymi elementami (wachlarz, nóż, targ, rteć, cukier), które luźno wiążą się z tamtymi domenami, współtworzy efekt rozproszonej sensualnej (albo wręcz erotycznej) przyjemności. I komunikuje kruchość: ulotność oraz niejednoznaczność owego układu.

W *Latarni* sytuacja wygląda – można rzec – odwrotnie:

Z błękitnego serca czchnął żółty gołąb w ulicę!
Chrząknął białą kulą w powietrze ukołysane,
czek słońca, strął dnia wśród nocy z przeczenia;
światłem ociosał przeciwległe kamienice,
wpadł w ciemne okno, zapalka w ranę,
wypadł deszczem na mleku i wpisał się w dłoń cienia
który unieruchomił przechodzącą dziewczynę
przyklepiwszy ją do nocy niedziela gwiazd czarną,
Potem, unosząc z sobą obłe wspomnienie o niej,
piersi ulicznej lipy wdmuchnął w białą tkaninę,
tajemnicą nocy zapiał, ogłaskał chorągwią parną
i wziął z sobą w podróż miód ich trójkątnych woni.
Po takim przystanku świat jest lżą bez przystani.
Pod czarnym ciepłem dwóch murów,
pod płaszczem z cegły

k i e w i c z. *Utwory Z dróg wojennych* oprac., koment. S. J a w o r s k i. Kraków 1979, s. 58 (wiersz pochodzi z tomu zatytułowanego *A (1924)*).

dymiło smutne błoto w użębionej pieśni;
 błotem był stary żebrak, pieśnią łachman na nim.
 Ukazał je przechodniom gołąb przebiegły,
 krzyknął światłem, wydobył ich oczy z kieszeni,
 – wiośło prawdy w niewiadomych fal algebrze –
 i, odbiwszy się od guzika generalskiego,
 pletwami odbłasków skandując kazanie wieloryba,
 polewał ropiący się chodnik manifestem o srebrze
 i triumfując wiodł samotnika
 wmurowanego w dłaczego
 na terasę kawiarni, półmisek radości, i... Baaa!²⁷

Dominuje tu tryb sekwencyjny, ponieważ śledzimy ruch światła wydobywającego z mroku strzępy obrazów, natomiast możliwe do odtworzenia i symultanicznego oglądu tło tworzą pojęcia, których wspólnym elementem są niejednoznaczne, zacierające granice rzeczywistości doświadczenia zmysłowe: przede wszystkim wzrokowe, ale także słuchowe, zapachowe i dotykowe, synestezycznie splecione.

Irzykowskiemu, którego komentarz do wiersza *Latarnia* cytuje redaktor *Poematów i utworów teatralnych* Peipera²⁸, tego rodzaju technika – Didi-Huberman mógłby ją nazwać symptomatyczną naddeterminacją²⁹ – wydaje się nieefektywna. Spełnia ona co prawda kryteria rygorystycznej Peiperowskiej metaforyzacji, lecz dowodzi równocześnie jej niecelowości: *Latarnia* to „istotnie rzeczywistość literacka samorodna; przerastająca olbrzymio prawdziwe zapotrzebowanie treściowe”³⁰. Irzykowskiego rozdrażnił wieloryb i jego pletwa, którą uznał za sztuczną, wysiloną konotację światła: „Szukając już piętnastego obrazu do światła, [Peiper] znalazł pletwę [...]”³¹.

Aby „usprawiedliwić” poetę, wróćmy do pojęcia naddeterminacji: (źródłowo Freudowski) symptom wyraża się w materialnym języku znaczących, „co prowadzi do »rozgałęziających się« skojarzeń sensu, ale też do przedstawienia węzłów wieloznaczności i zaznaczenia w symbolice miejsc non-sensu”³². Rozpraszające się skojarzenia przeciwdziałają zamknięciu obrazu, a zamknięty (jak pisze Didi-Huberman, „w skrzynce Idei”) obraz „staje się martwą wodą pozbawioną mocy fal”³³. Innymi słowy, naddeterminacja symptomu utrzymuje obraz w permanentnym konflikcie, zapobiega ostatecznemu scaleniu na jakimkolwiek poziomie – pozwala tylko na scalenia chwilowe – i włącza go w ekonomię wątplenia, krytycznej uwagi.

W *Latarni* droga światła niesionego czy rozprowadzanego przez gołębia wyraźnie dzieli się na dwie strefy: lekką, białą, rozerotyżowaną, której ośrodkiem jest dziewczyna, i ciemną, ciężką, brudną, zbudowaną wokół postaci żebraka z generalskim guzikiem. Całość podlega tu grze światła i cienia, ale w pierwszym fragmencie światło okazuje się radosne, śmiałe, erotycznie agresywne, w drugim nato-

²⁷ T. Peiper, *Latarnia*. W: jw., s. 64–65 (wiersz z tomu *Żywe linie* (1924)).

²⁸ Przywoływałam go na początku w kontekście „antyobrazowej tezy” Sienkiewicz.

²⁹ Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 118–119.

³⁰ T. Peiper, komentarz do wiersza *Latarnia* w: *Poematy i utwory teatralne*, s. 658.

³¹ *Ibidem*.

³² Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 118.

³³ *Ibidem*, s. 119.

miast – przebiegłe. Symptomatycznymi elementami obrazu, zakłócającymi jego odbiór jako zwykłej sceny rejestrującej kilka momentów pracy nocnej latarni, są niemal wszystkie Peiperowskie metafory; takie wszak mają zadanie: zapośredniczać, komplikować znaczenia. W pierwszej części najaktywniej robią to, moim zdaniem, wyrażenia „czek słońca”, „strąt dnia” i „zapałka w ranę”. Denotatem każdego z nich jest gołąb, w pierwszej „metaforycznej instancji” będący również światłem. Metafory wprowadzają niepokój, który znajdzie potwierdzenie – rozrośnie się – w drugiej części wiersza. Obrazy czeku znamionującego dług, osadu nie do usunięcia i rozdrażnionej rany kumulują się w obrazie żebraka, mającego za sobą najpewniej generalską przeszłość, przed sobą natomiast drogę na tarasę drogiej kawiarni. Nie chodzi rzecz jasna o to, żeby, jak zrobił niegdyś Peiper z „tyfoidalnym milczeniem”, tłumaczyć, czyli rozbrajać metafory. Symptom stanowi minimalny poziom scalenia, wizja powinna pozostać – i pozostaje – „urywkowa”, wewnętrznie skonfliktowana. Neutralny obrazek rodzajowy rozsadzany jest z jednej strony erotyczną walką, z drugiej konfliktem klasowym. Technika światłocienia wydobywa pęknięcia i kontrasty: poczynając od niepokojącego objawu „ekonomii natury” („czek słońca”), a kończąc na protorewolucyjnym obrazie społecznej nierówności.

Jakiego rodzaju symptomem byłby tu natomiast drażniący Irzykowskiego wieloryb i jego płetwa? Po pierwsze, nie wydaje się on tak arbitralny, jak sugeruje krytyk. Okazuje się bowiem częścią dosyć rozbudowanego wątku morskiego: znajdziemy tu przystań, fale, wiosło; mamy też polewany wodą „ropiący się” chodnik (jako dalekie echo „zapałki w ranie”). Po drugie, jeżeli uznać, że żebrak, wieloryb i kazanie tworzą kolejny poziom chwilowego scalenia, to – biorąc pod uwagę, że pojawiają się one w kontekście społecznej nierówności – niewykluczone, iż byłoby to echo (albo echo echa) biblijnego Jonasza i grzesznej Niniwy. Tyle że symboliczną³⁴ ramą wiersza – przez erotyczne, biblijne, rewolucyjne symptomy problematyzowaną, ale nie „odwoływaną” – nadal pozostaje przygoda kilku promieni światła miejskiej latarni.

W obydwu Peiperowskich „przypadkach obrazowych” istotna wydaje się jeszcze jedna, pomijana dotąd, kwestia. Dla Peipera – tak jak dla Strzeмиńskiego, ale i dla jego następców – ruch konstytuuje świadomość wzrokowa, którą można by nazwać, za twórcą unizmu, świadomością widzenia fizjologicznego³⁵. Ruch jako najistotniejsza cecha widzenia (właśnie dlatego, że jest to widzenie w ruchu, okazuje się ono fragmentaryczne, urywkowe, wewnętrzne) materializuje widzącego, jego aparat odbiorczy, jego „subiektywny świat”³⁶. Spojrzenie zostaje więc ugruntowane w sferze cielesno-psychiczno-biograficznej³⁷. Peiperowska synestezja pełni w *Latarni* nową rolę, przełamuje jej dotychczasowe funkcje symbolistyczne (posiłkując się pojęciem Didi-Hubermana – lokuje się po stronie symptomu). Nie chodzi w niej też o korespondencję sztuk – synestezja znaczy tu antropologicznie, pośredniczy między somatycznym a semantycznym, innymi słowy: wkracza w obszar afektu.

³⁴ W znaczeniu, jakie „symbolicznemu” w kontekście obrazu nadaje Didi-Huberman.

³⁵ Zob. Strzeмиński, *op. cit.*, s. 158.

³⁶ *Ibidem*, s. 192.

³⁷ Jak u P. Cézanne’a. Zob. O 269.

Obraz i afekt

W myśleniu o obrazie jako czymś ucieleśnionym i ruchomym spotykają się filozofowie i historycy sztuki. Hans Belting podsumowuje te poglądy prostym stwierdzeniem: człowiek jest miejscem obrazów. Magazynuje i archiwizuje obrazy postrzegane (zewnętrzne) i przez siebie produkowane (wewnętrzne); kolektywne i indywidualne, a także kolektywne, które po odpowiedniej „obróbce” stają się indywidualne³⁸. Belting, nie powołując się co prawda na Bergsona, ale idąc jego śladami, pokazuje, jak widzenie ciałem i widzenie refleksyjne (wizje, sny, uczucia, wspomnienia, wyobrażenia) upłynniają granicę między percepcją zewnętrzną a wewnętrzną³⁹.

Gottfried Boehm stawia sprawę nieco inaczej, mówi: widz jest w obrazie (O 312). Owo bycie umożliwia mu różnica ikoniczna, przeobrażająca obraz w zdarzenie, które zawsze okazuje się związane z wahaniem między „symultanicznym natarciem a sukcesywnym ruchem” (O 313); w centrum obrazu znajdują się więc ruch, czasowość, zdarzenie (O 310). To właśnie zdarzenie: wymuszona na obserwatorze konfrontacja z wpisana w obraz asymetria, konfrontacja skutkująca rozmaitymi konfiguracjami sensu, może być rozumiane – jak chce Gilles Deleuze – w kategoriach afektu. Boehm nawiązuje do Deleuze’a pod sam koniec swoich rozważań o obrazach i widzeniu. Analogia między jego różnicą ikoniczną a „maszyną abstrakcyjną” Deleuze’a pozwala, jak się wydaje, włączyć w przestrzeń tych rozważań jedno z istotniejszych Deleuzjańskich pojęć – intensywność. W rozdziale *Mille Plateaux*, do którego odsyła Boehm, „maszyna abstrakcyjna” nazwana jest „maszyną utwarzowania”⁴⁰. Jej działanie okazuje się polityczne, przemocowe: ma ona gwarantować wszechmoc znaczącego i autonomię podmiotu, ale równocześnie – dzięki nieskończonym niemal możliwościom połączeń, jakie generuje (czyli sile deterytorializacji) – daje szansę wyzwolenia się z władzy znaczącego i podmiotowości, z terroru twarży. Inny nawiązujący do Deleuze’a badacz, Brian Massumi, poziom intensywności określa właśnie jako ten, który nie podlega semantycznemu ani semiotycznemu uporządkowaniu, „nie trzyma się rozróżnień”⁴¹. Deleuze przekonywał, że deterytorializacja podlega kontroli, jest reterytorializowana przez działanie drugiej siły, z którą zazwyczaj współwystępuje, i żeby uzyskać wolność, trzeba wyjść poza ów zamknięty obieg (szukać linii ujścia). Massumi bada owe nienormatywne przebiegi, zakłócenia liniowego przejścia między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, będące temporalnym i narracyjnym szumem: napięcia między obrazem-wydarzeniem a ekspresją-wydarzeniem. Ta ostatnia okazuje się paradoksem; czymś, czego nie sposób przyswoić – oto właściwa intensywność, czyli afekt. Afekt uabstrakcyjnia ciało, stanowi siłę początkową, której nie można w całości funkcjonalnie wykorzystać, ponieważ jest jej „za dużo”, musi więc pozostać częściowo *in potentia* i *in abstracto*. To ona jednak zakłóca przebiegi czasowe – kontaktuje przy-

³⁸ Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2012, s. 71–95.

³⁹ Dzieje się to w sztuce awangardowej, najwyraźniej w surrealizmie. Zob. *ibidem*, s. 269.

⁴⁰ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Rok zerowy. Twarzowość*. W: *Tysiąc plateau*. Red. J. Bednarek. Współpraca merytoryczna B. Banasiak. Przedm. M. Herer. Warszawa 2015 (e-book).

⁴¹ B. Massumi, *Autonomia afektu*. Przeł. A. Lipszyc. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 113.

szłość z przeszłością z pominięciem terażniejszości, otwiera przestrzeń fazową, wirtualność, w której rezonują ze sobą rozmaite poziomy obdarzone odmienną logiką i organizacją temporalną (umysł i ciało, przeszłość i przyszłość, wola i poznanie, wnętrze i powierzchnia, wesołość i smutek, akcja i reakcja, spokój i pobudzenie, pasywność i aktywność itd.). Afekt okazuje się nie tylko punktem ich wyłonienia, ale i umykającym punktem ich zbiegu – Massumi mówi w tym kontekście o „dwustronności, równoczesnym uczestnictwie wirtualnego w aktualnym i aktualnego w wirtualnym [...]”⁴². Owa „dwustronność” sprawia, że afekt ma charakter synestetyczny –

wiaże się z udziałem poszczególnych zmysłów w sobie nawzajem [...]. Afekty to wirtualne synestetyczne perspektywy zakorzenione w faktycznie istniejących rzeczach poszczególnych, które je ucieleśniają (a zarazem funkcjonalnie ograniczają)⁴³.

Cała ta sfera niejednoznaczności, wirtualności każe myśleć o afekcie w kategorii otwarcia: afekt to nadmiar, resztką, która otwierając potencjał rzeczywistości, utrzymuje ją przy życiu. W owym otwarciu mieszczą się również Deleuzjańskie linie ujęcia, Boehma różnica ikoniczna i symptomatologia Didi-Hubermana.

Jak tak rozumiana koncepcja afektu ma się do Peiperowskiego „nie-obrazu”?

W nowej poezji (i nowej teorii poezji) autora *Tędy* najbardziej interesuje ucieczka od „wiedzy prymitywnej” (M 44), utrwalonych rozwiązań artystycznych blokujących nie tylko ewolucję literatury, ale i rozwój człowieka. Żeby uciec przed tyranią treści, łatwymi emocjami, nudnymi rymami, nieodkrywczymi metaforami czy też unieruchamiającymi rzeczywistość obrazami, poeta tworzy cały system naddeterminacji formalnych. Skoro jego celem jest wolność, ów system można by uznać za naiwny, bo ostatecznie prowadzi on od jednego determinizmu (zastany układ treściowo-formalny) do drugiego (systematyka Peiperowska). Co wszak zrozumiałe, Peiper nie postrzega w ten sposób swojej „rewolucji” (nawiasem mówiąc, o radości wolności mówi, że odczuwamy ją jedynie wtedy, gdy „odbija się od granic” <M 72>). I w sytuacji, w jakiej ją inicjuje, do ponownego unieruchomienia jest na tyle daleko, że rzeczywistość wydaje się, iż nie trzeba się nim przejmować. Z jego perspektywy wygląda to wręcz przeciwnie: dopiero podchwycenie nowych rozwiązań uprawdopodobni przełamanie starego systemu. Problem nie tkwi wyłącznie w tym, że poeta próbuje narzucać poezji nowy porządek, ale i w tym, że jedynie sobie przypisuje takie prawo; innymi słowy, jego rewolucja od początku okazuje się autorytarna. Przy czym to tylko pierwszy aspekt zagadnienia. Drugi jest dużo bliższy mechanizmom deterytorializacji. Otóż Peiper zaleca jednokrotność, niepowtarzalność jako zasadę wszystkich swoich poetyckich chwytów. Otwiera zatem przestrzeń wirtualności: oczekiwania, napięcia, nadmiaru. Produkowane sytuacyjnie, jednorazowe odpowiedniki uczuć są wierniejsze – równie nieuchwytnym jak owe pseudonimy – stanom afektywnym poety i odbiorcy niż ich unieruchomione nazwy (zob. M 56). W nowej metaforze rzecz polega więc na tym, by oddać „odrębność”, niesystemowość uczucia: jego „zgięcia i przegięcia”, „odkształcenia jego ruchu” (M 55), a ponieważ Peiperowi chodzi nie tyle o pojedynczą metaforę, ile o metaforyzację, tej zasadzie semantycz-

⁴² *Ibidem*, s. 124.

⁴³ *Ibidem*.

nego otwarcia podporządkowuje się nowa poezja jako taka. Idźmy dalej: stawka nowego rytmu jest w przekonaniu Peipera rytm własny wiersza, niedający się sprowadzić do żadnego poprzedzającego go systemu (M 68, 81–94), stawką zaś nowego widzenia – uwolnienie poezji od „uległości wobec świata realnego” i martwych wpływów opisu prozatorskiego (M 64–65). Szansę na to uwolnienie daje, jego zdaniem, przede wszystkim układ rozkwitania.

Peiper próbuje nas przekonać o kognitywnej wiarygodności poematu rozkwitającego, który –

stosuje się [...] do psychologicznych kategorii poznawania (więc i do uczuciowych) i to jest jednym ze źródeł jego siły działania. Wprawdzie nie daje przedmiotu takim, jakim jest, ale w pewnym sensie jest prawdziwszy od innych poematów, bo daje sposób poznawania przedmiotu. [M 63–64]

Zawsze poznajemy przedmiot w całości; primo. Całościami coraz szczegółowszymi; secundo. W ten sam sposób zaznajamia czytelnika ze swym przedmiotem poemat rozkwitający. Rośnie on całościami. [M 63]

Nowe związki powstające między poszczególnymi fazami poematu nie żyją jedynie z bliskiego zetknięcia efektów, z ich grubego wbijania się we własne boki, lecz tworzą się na odległość. Odległe i wyszukane stosunki jednoczą poemat. [M 65]

To, co jednoczy poemat – i co może świadczyć o jego kognitywnej sile – tworzy się na odległość (jak w przypadku sukcesywności obrazu w koncepcji Boehma czy symboliczności obrazu w teorii Didi-Hubermana). „Z bliskiego zetknięcia efektów” powstają wszak „nowe związki”, które z tymi tworzonymi na odległość muszą pozostawać w stanie napięcia – przypominają się więc Malewiczowskie „skoordynowane działania sił”. Mimo że Peiper sugeruje systemowość poematu rozkwitającego i łączącego się z nim modelu poznania, w praktyce poetyckiej – na szczęście – rzecz okazuje się dużo bardziej skomplikowana. Zazwyczaj – tak było również w omawianych przeze mnie wierszach – kontrolę przejmują owe napięcia, nierealizowane oczekiwania i nadmiar, z którym nie wiadomo co zrobić. Dzięki temu Peiperowski poemat nie przestaje być konstrukcją otwartą, a nawet wielokrotnie otwartą – powiedzmy: perforowaną – gdyż miejsc otwarcia jest w nim tyle, ile metafor opartych na urywkowych widzeniach. Inaczej mówiąc, procesualna tożsamość „rozkwitających obrazów”, wymuszając zwielokrotnioną percepcję i otwierając poemat na różne sposoby organizowania zmysłowego i refleksywnego sensu, „wirtualizuje” go. Nie bez znaczenia są w tym układzie synestezje, które, jak chce Massumi, uwrażliwiają na potencjalność rzeczy, dezorientują, otwierają układy percepcyjno-poznawcze⁴⁴. Peiper, często mówiący o uczuciach, wzruszeniach, wyobraźni, z którymi współpracują jego widzenia wewnętrzne i metaforyzacja, ma świadomość ukrytej w nich afektywnej siły⁴⁵. Właśnie wirtualizujące tekst odpowiedniki uczuć i dynamizujące

⁴⁴ Zob. *ibidem*.

⁴⁵ A. Dauksza (*Afektywny awangardyzm*. „Teksty Drugie” 2014, nr 1), badaczka podłoża afektywnego twórczości awangardowej (jako takiej), swoją koncepcję opiera na tezie, że większość awangardystów – niezależnie od tego, iż przypisuje im się zazwyczaj tendencję do depersonalizacji, zdystansowania, powściągliwości i racjonalizację – na różne sposoby przełamywała modernistyczne antynomie: intelektualne–realne i racjonalistyczne–afektywne. Dauksza wspomina o Peiperze tylko na marginesie wywodu, przy okazji niejednoznacznego stosunku awangardystów do uczuć; Peiper jest tu właśnie przypadkiem artysty, który głosząc „wstyd uczuć”, chce widzieć równocześnie w sztuce „wytwórnię wzruszeń” (*ibidem*, s. 55).

go wewnętrzne urywkowe obrazy, jak pisze, „pozwalają oczekiwać [...] głębszego zniewolenia i silniejszych reakcyj wzruszeniowych” (M 56).

Rzecz zatem nie w tym, żeby pozbyć się obrazu, rytmu, wzruszeń, ale żeby „opracować” je na nowo, zaktualizować, tak by przystawały do nowych warunków cywilizacyjnych, nowej sytuacji społeczno-kulturowej i nowej wrażliwości. Wysilek ten – o którym Peiper wypowiadał się przeciw *expressis verbis* – nie oznacza wcale radykalnej autonomii, ucieczki od rzeczywistości, która skazuje na „poezję pojęciową”. Wręcz przeciwnie, oznacza pracę nad „koordynowaniem działania sił”, czyli pracę „przeciw separacji”. A w Peiperowych splotach tego, co społeczne, kulturowe, psychiczne, somatyczne, afektywne, językowe itd., istotną rolę, bo rolę pasa transmisyjnego – czy może raczej automatycznej przekładni – pełnią zaangażowane w te sploty obrazy.

Abstract

ALINA ŚWIEŚCIAK University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0003-0459-1242

AGAINST THE IMAGE TADEUSZ PEIPER AND VISUALITY

Entering into polemics with the often unarguably accepted thesis on the “non-picturesqueness” of Tadeusz Peiper’s poetry, the author of the paper attempts to present that the writer employed various ways to incorporate the image in his verses, and that, undeniably, disallowing for the image, one is unable to justify his theory and poetic practice. The image is understood in the avant-garde manner: as an event, action, movement, and as an affective category, syneasthetically intense, open to somatic-semantic flows.

Although Peiper often refers to the principles of new art, the image remains for him a static entity. In his poetic programme he includes the notion of fragmentary images that in many ways correspond to the avant-garde (and subsequent) aesthetic theories. Referring to the older and newer theories of image and viewing (e.g. by Władysław Strzemiński, Gottfried Boehm, and Georges Didi-Huberman), Alina Świeściak demarcates the role which Peiper ascribes to “new picturesqueness” in his conception of poetry and poetic practice, as well as sets out the manner the picturesqueness affects the ideological-aesthetic unity of this concept and practice.