

Hanna Konicka

Czy konstruktywizm był konstruktywny? : Uwagi o teorii sztuki Tadeusza Peipera

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (42), 17-30

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Hanna Konicka

**Czy konstruktywizm
był konstruktywny?**

Uwagi o teorii sztuki Tadeusza Peipera*

Spostrzeżenia tutaj zawarte nie stanowią podsumowania, lecz punkt wyjścia dla rozważań mających na celu odczytanie na nowo niektórych założeń i dokonań polskiej awangardy. Perspektywę, z jakiej próba taka wydaje się celowa nazwałabym postmodernistyczną, co znaczy, że postmodernizm jest dla mnie określeniem pewnego stanu umysłu, ściślej, pewnej dyspozycji mentalnej; gotowej na przyjęcie przemian dokonujących się w nauce.

Najbardziej globalny sens owych przemian upatrywałabym w szansach na zmianę relacji między naukami tzw. ścisłymi i naukami tzw. humanistycznymi. Po okresie, w którym przykład nauk matematycznych i eksperymentalnych mógł w humanistach wywoływać jedynie frustracje lub niestosowne ambicje, mamy być może szczęście przeżywać początki przełomu zapowiadającego prawdziwy dialog odległych dyscyplin. Tak czy inaczej, bez owego dialogu pięknemu pojęciu „kultura umysłowa” będzie wciąż brakować desygnatu w obrębie tego, co

* Jest to polska wersja referatu wygłoszonego na sesji „La Modernité en Europe Centrale. Art et Littérature”, zorganizowanej przez Institut National des Langues et Civilisations Orientales w Paryżu w dniach 5–7 czerwca 1996 roku.

nazywamy nowoczesnością. Jego brak dotychczasowy jest — jak sądzę — jednym z powodów coraz większej konfuzji pojęciowej, zaś przejawem owej konfuzji są właśnie nieporozumienia wokół terminu postmodernizm.

Podczas gdy pewien typ dyskursu o kulturze nazywa siebie *postmodernym*, nauki, które ów dyskurs inspirują, rozpoznają się zaledwie jako *nowoczesne*. Dzieje się więc tak, jak gdyby w kulturze i w refleksji o niej najpierw używano i nadużywano pojęcia nowoczesność pochopnie je antycypując, by następnie, w chwili rzeczywistego nadejścia nowoczesności, sięgnąć po słowo, które dezawuuje to, co chce nazywać.

Przesunięcie owo wyniknęło z faktu, iż głoszona od dwóch prawie wieków nowoczesność w technice, obyczajach, sztuce, ignorowała zarazem głęboki sens odkryć naukowych, jakimi była uwarunkowana. Odkrycia te interpretowano, i w większości interpretuje się nadal, w ramach klasycznej teorii bytu niezmiennego i poznawalnego, rządzonego przez kilka praw prostych i niewzruszonych, które opanowujący go podmiot ma wydrzeć naturze biernej i głupiej. Tymczasem nauka, określająca siebie jako nowoczesna w stosunku do swej epoki klasycznej, rezygnuje z globalizującego opisu świata, odkrywa w nim nie podlegające formalizacji różnice jakościowe i godzi się z eksploatacją nie przynoszącą przewidywalności poznawanych zjawisk. Nauka nowoczesna wie, że wszelkie badanie jest lokalne i wybiórcze wobec natury nieskończenie wielorakiej i złożonej. Zaś nade wszystko włącza ona pozytywnie człowieka w świat, jaki próbuje on opisywać.¹

W tej istotnie nowej perspektywie historia wszechświata okazuje się utkana tyłeż z przypadkowych fluktuacji, co z koniecznych reguł. Poznawalność i nieokreśloność objawiają się jako nierozłączne w naukowej eksploracji. Koncepcja jednej rzeczywistości obiektywnej opisywanej z zewnątrz przez odciętego obserwatora nie daje się utrzymać. Racjonalność przedstawia się jako model nie zamknięty, lecz otwarty, także na subiektywność. Nowy typ koherencji względnie stany równowagi, ale również systemy o słabej stabilności, nazywane inaczej „układami dyspersyjnymi” lub „strukturami rozproszonymi”. Prawa fundamentalne wyrażają obecnie możliwości, nie zaś pewniki.

¹ Rekapituluję tutaj rozważania zawarte w książce I. Prigogine, I. Stengers *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science* Paris, 1979. Są one do pewnego stopnia poszerzeniem i rozwinięciem refleksji W. Heisenberga, opublikowanych w książce *Physics and Philosophy*, wydanej w polskim tłumaczeniu S. Amsterdamskiego pt. *Fizyka a filozofia*, Warszawa 1965.

Zmieniona wizja świata i odpowiadający jej nowy typ postawy poznawczej wyrażają się najdobitniej w stosunku do językowych form służących ich artykulacji. Wzorzec metodologiczny, wywodzący się z logiki matematycznej, narzucał przede wszystkim ścisły system definicji i aksjomatów oraz gwarantowaną przy jego pomocy zasadę niesprzeczności, uprzywilejowując tym samym relacje dwuczłonowe, wzajemnie jednoznaczne. Nieekstencjonalność języka potocznego postrzegana była z perspektywy logiki jako jego upośledzenie. Okazało się tymczasem, że bywa ona z pożytkiem wykorzystywana przez fizyków opisujących rezultaty badań.² Toteż właśnie nauki eksperymentalne podejmują redefinicję tego, co niesprzeczne i tego, co obiektywne, nobilitują wypowiedzi komplementarne jako odpowiadające rzeczywistości współistnieniu, nie zaś abstrakcyjnemu wykluczaniu się stanów i możliwości. W tej nowej sytuacji przykład nauk eksperymentalnych oznacza dla humanistów również eksperymentowanie, oczywiście „nie na naturze, a na pojęciach i ich powiązaniach, eksperymentowanie w sztuce stawiania problemów i przyjmowanie tego konsekwencji z największą rzetelnością.”³

Przyznać trzeba, że próby idące w kierunku zasadniczej krytycznej analizy metafizycznych przesłanek i metodologicznych założeń dotychczasowych koncepcji filozofii, estetyki, nauk społecznych trwają od dziesięcioleci. Okazuje się nawet, że ich myślowe korzenie sięgają niekiedy do odległych w czasie intuicji; zarazem ogarnięcie i ustosunkowanie względem siebie coraz liczniejszych propozycji wymaga od humanisty znacznego wysiłku i nie mniejszej czujności. Między innymi dlatego, że ruch umysłowy łatwo staje się modą, a więc zabarwia się swego rodzaju terroryzmem obyczajowym. Czy rewizja metod

² Pouczające może być zestawienie takich oto dwóch sądów: „Problem intencjonalności nie dotyczy języków matematyki i logiki, które są zawsze ekstencjonalne. Byłoby jednak pożądane, żeby prawa i reguły logiki dały się stosować do języka naturalnego, tu zaś staje na przeszkodzie intencjonalność tego języka. Gdy denotacja wyrażenia nie jest jednoznacznie wyznaczona przez denotację jego składników, wyrażenie jest niepodatne na operacje logiczne, takie jak: zastępowanie, podstawianie, obliczanie wartości logicznej zdania na podstawie wartości jego składników, różne operacje z kwantyfikatorami.” *Mala Encyklopedia Logiki*, Wrocław 1970, s. 89–90 i następnie: „Logiczna analiza języka jest jednak związana z niebezpieczeństwem nadmiernego uproszczenia zagadnień. (...) Ten fakt, że każde słowo może wywołać wiele procesów myślowych, które jedynie na poły sobie uświadamiamy, jesteśmy w stanie wyzyskać do wyrażenia pewnych aspektów rzeczywistości w sposób bardziej jasny, niż można by było to uczynić posługując się schematem logicznym.” W. Heisenberg, s. 174.

³ „Non pas une expérimentation sur la nature mais sur les concepts et leurs articulations, une expérimentation dans l'art de poser les problèmes et d'en suivre les conséquences avec la plus extrême rigueur.” I. Prigogine, s. 292 (tłum. moje — H. K.).

konceptualizacji ma, i czy w ogóle może, wyeliminować pojęciowość z estetycznego na przykład dyskursu? Czy wyrok dekonstrukcjonisty, iż jakiś tekst jest aporetyczny i wobec tego prawda o jego znaczeniu jest niemożliwa, nie podtrzymuje aby klasycznej logiki wyłączności, zamiast prowadzić do jej przekroczenia?

Skądinąd, fakt przyjmowany coraz powszechniej w naukach przyrodniczych, iż struktury (układy uporządkowane) mogą przypadkowo wyłaniać się z chaosu, nie czyni wszak pustymi pojęć: „porządek”, „organizacja”, „dyscyplina”. Podobnie kategoria „racjonalności” nie czerpie swego znaczenia z opozycji względem tego, co opatrzone etykietą „racjonalne”, lecz z odniesienia do rzeczywistych zjawisk i sytuacji podlegających rozumieniu. W tym sensie podlegają rozumieniu także emocje, z którymi procesy myślowe są wielorako powiązane. Pojęcie „łańcuchów gnostyczo-emocyjnych” jest od dawna używane przez neuropsychologów.⁴

Logiczne „opozycje”, „sprzeczności”, „aporie” sankcjonuje w istocie głównie konieczność praktycznego działania, nie zaś potrzeba poznawcza. Jeśli nasz system percepcyjny nie pozwala na jednoczesne odczytanie obydwu wzorców obecnych w danym układzie elementów to dlatego, że od orientacji w otoczeniu zależy nasza egzystencja. Ale dwuznaczną wzrokowo figurę rozumiemy i potrafimy ją skonstruować. To potoczne doświadczenie wymusza na nas wybór jednej z istniejących możliwości, ale w myśli zachowujemy świadomość

⁴ Por. J. Konorski *Integracyjna działalność mózgu*, PWN, Warszawa 1969, s. 255–260. Z tekstów Peipera warto tu przytoczyć ten choćby fragment: „Proszę państwa — drobne osobiste wyznanie: mam wstręt do podziałów dwójkowych. W ciągu bieżącej godziny pewne grymasy tego wstrętu ukazały się Państwu z prawdą, która zdaje mi się, mogłaby nie stracić nic ze swej ogólności, mimo iż tak ściśle związana jest z mięśniami mojej twarzy. Będę mówił o smarkaczowskim oddzielaniu uczucia od rozumu; wspomnę o prostytucyjnej granicy między miłością rozdzieraną na ducha i ciało; a teraz pragnąłbym objąć moim wstrętem kwestie treści — forma. Zdaje mi się, że te dwójki przeciwieństw wywodzą się z jednej zasadniczej dwójki. Przypominają mi one zawsze owe zabytkowe pary greckich kolumn, ocalałych po zniszczeniu starej budowli i zrastających się powoli z nowym otoczeniem w całość sztuczną, ale nie pozbawioną efektów jednolitości. Zawsze nasuwa mi się myśl, że te zwaśnione dwójki są szczątkami dualistycznych systemów filozoficznych i teologicznych; że w swoim czasie były one konsekwentnie wkomponowane w architekturę pewnej filozofii czy teologii i że po zawałeniu się gmachu ocalały, zrastając się nierozzerwalnie lecz niekonsekwentnie z otaczającymi je ideami. Jak owe pary kolumn, tak samo te pary pojęć są częściami całości, które dla wielu z nas przestały już istnieć. *Nowe usta. Odczyt o poezji*, w: T. Peiper *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 220–221, BN I 235.

Odnotujmy przy okazji odwagę i samodzielność Peiperowskiej myśli: dwuczłonowe opozycje, z których zbudowany jest kwadrat logiczny mający wyczerpywać pole możliwości. Peiper potrafi postrzec jako postać szczątkową większego układu, jego ocalały przypadkiem fragment i ruine.

wszystkich wiążących się z nią „za” i „przeciw”. Jeśli jest prawdą, że nasze władze poznawcze rozwinęły się na drodze *praxis*, jest już oczywistością, że nie ona stanowi ich horyzont. Chociaż jesteśmy coraz bardziej pod wrażeniem negatywnych tego konsekwencji, warto pokusić się o zdyskontowanie pozytywów, ambicje dowodzenia z góry powziętych przekonań zastąpić szczerymi aspiracjami rozumienia.

Motywacją tych niesystematycznych rozważań jest pragnienie wypośrodkowania własnej metodologicznej postawy w reinterpretacji zjawiska znajdującego się w centrum problematyki kulturowego postmodernizmu, jakim jest awangarda. I to niezależnie od perspektywy, w jakiej się ją umieszcza. Wielorakość jej przejawów uzasadnia bowiem traktowanie jej jako symptomu zagubienia poprzedzającego wielki przełom, ale pozwala także docenić w niej świadomy wysiłek sprostania nowej sytuacji. (W przypadku Tadeusza Peipera to drugie spojrzenie pozwala odkryć zapoznane aspekty jego myśli.)

Konieczny inwentarz śladów różnorodnych działań awangardzistów daleki jest od kompletności, tak wiele stawia problemów, choćby technicznych. Zniesienie politycznych zakazów na Wschodzie rozszerzyło dodatkowo i tak rozległe już pole dokumentacji.

Opis owego pola dokonywany jest zazwyczaj według klasycznych schematów teoretycznych, wewnątrz których usiłuje się powiązać deklaracje, dzieła i zachowania artystów, by uzyskać całości rozróżnialne i spójne — ruchy, prądy, doktryny. Skądinąd wiele spośród stosowanych w tym celu pojęć zostało wypowiedzianych badaczom przez obfitą terminologię autoproklamacji samych twórców. Znaczna u wielu awangardzistów świadomość teoretyczna sprawia, że ich sformułowania są często brane dosłownie, mimo nieporozumień, jakie z tego wynikają.

Przed wszystkim jednak coraz liczniejsi są historycy awangardy, którzy jawnie konstatają trudność ujęcia obserwowanych w niej postaw i wyborów w schematy logicznych klasyfikacji i opozycji. Radykalne sprzeczności burzą klarowny wizerunek nie tylko zbiorowych, ale i indywidualnych działań.⁵

Gdy szuka się wspólnego mianownika dla awangardy ujętej globalnie, narzuca się od razu, choćby na mocy etymologii nazwy, bezwarunkowa waloryzacja przyszłości. Tymczasem, choć żaden

⁵ Por. G. Gazda *Awangarda* oraz M. Zaleski *Awangarda Druga* wraz z bibliografiami obydwu artykułów, w: *Słownik Literatury Polskiej XX wieku*, Wrocław 1992.

z awangardowych ruchów nie pozostał na nią obojętny, byli wśród awangardzistów tacy, którzy przyszłość chcieli zrealizować przed innymi, a więc futuryści i konstruktywiści, lecz nie mniej liczni byli ci, których przyszłość napawała niepokojem, czyli ekspresjoniści i nade wszystko katastrofiści.

Weźmy więc inną wspólną, wydawałoby się, ideę — totalnej integracji sztuk. Łatwo stwierdzić, że mogła ona rodzić wolę obalenia dawnych podziałów, wyznaczających specyficzne cele związane z typem tworzywa każdej z dziedzin. Zakwestionowanie kryterium swoistości dało kolaże i asambláže wszelkich rodzajów, by osiągnąć szczytu heterogeniczności w przedmiotach artystycznych, w których elementy ukształtowane ręką artysty sąsiadują z wyprodukowanymi maszynowo. Tym, co liczyło się przede wszystkim, był sławny *acte gratuit* jako geneza dzieła. Ale ta sama idea integracji sztuk mogła prowadzić też do współpracy architekta, malarza, projektanta i dekoratora, by powstać mogła na przykład sztrasburska „Aubette”.⁶

Ten sam więc postulat estetyczny, który dadaistów prowadził do aktu *gratuit*, kierował konstruktywistów ku sztukom stosowanym. Zarazem wewnątrz nurtu konstruktywistycznego postulat natychmiastowej użyteczności sztuki nie był ani oczywisty, ani nadrzędny u wszystkich jego przedstawicieli. Mondrian — twórca neoplastycyzmu — prowadził głównie poszukiwania uniwersalnej struktury świata form. Malewicz — prawodawca suprematyzmu — poszukiwał czystego, bezprzedmiotowego odczucia plastycznego. Zaangażowanie etyczne, wyraźne u obydwu tych artystów, mogło więc, ale nie musiało, popychać twórcę do bezpośredniej służby społeczeństwu. Nie da się chyba rozstrzygnąć, dlaczego Malewicz przestał malować — pod presją politycznego klimatu w Związku Radzieckim (przecież powrócił tam ze swej krótkiej podróży do Niemiec), czy kapitulując przed absolutem.

Przykład Władysława Strzemińskiego jest szczególnie interesujący. I jego fascynował ów próg ekspresyjnego minimum, testowany przez Malewicza. Sprawdzał go Strzemiński w swoich unistycznych obrazach. Ale po powrocie do Polski mógł swobodnie (inaczej niż później w PRL) poświęcać się zarazem sztuce stosowanej i najdalej posuniętym eksperymentom. Jeden typ działalności nie wykluczał drugiego. To najlepszy może dowód, że antynomie czy aporie bywają wynalaz-

⁶ Chodzi o kompleks kino-kawiarni powstałej w latach 1928–1929 (dziś nie istniejącej), której projekt i realizacja były dziełem Theo van Doesburga przy współpracy Hansa Arpa i Soni Taeuber-Arp.

kiem porządkującego umysłu komentatorów i nie mają wiele wspólnego z dążeniami twórców.

Chciałabym wierzyć, że przygotowałam wystarczająco pole refleksji, aby móc przejść do głównego przedmiotu tych uwag, czyli Tadeusza Peipera poglądów na sztukę, a na poezję w szczególności.

Peiper, którego pozycja przywódcy Awangardy Krakowskiej nie była nigdy kontestowana, jest najczęściej postrzegany jako dogmatyczny mózgowiec, bezwarunkowy zwolennik sztywnej dyscypliny mającej rządzić twórczością, wróg przysięgły obrazu poetyckiego, który usiłował jakoby zastąpić pojęciowymi konstrukcjami. Ta opinia ukuta przez jego uczniów, przedzierzgniętych później w krytyków, została w większości utrzymana przez historyków i komentatorów.

Moją, być może zbyt ambitną intencją, jest podważenie owego schematu, przedstawiającego Peipera jako intelektualnego despotę, nie zaś jako natchnionego artystę. Zgodnie z tym schematem nawet jego pisma z lat trzydziestych, gdzie modyfikuje on pewne swoje dawne sformułowania, (zbyt ostre, bo dyktowane pasją), traktuje się jako mało istotne odstępstwo od doktryny, z którą nadal się go identyfikuje. Doktryny w znacznej części wypracowanej jako taka przez komentatorów, traktujących jego teksty bez dostatecznej skrupulatności. Czytane bez uprzedzeń wypowiedzi Peipera odkrywają całkiem inne oblicze ich autora.

Weźmy na początek opozycję najbardziej ogólną, która, jak się wydaje, wyznacza u Peipera wszystkie jego wybory — intelektualne, estetyczne, etyczne — i która ma uzasadniać jednoznaczne interpretacje myśli Peipera. Chodzi oczywiście o opozycję między kulturą a naturą, identyfikowanymi odpowiednio z porządkiem bądź chaosem. Prawdą jest, że pewne opinie Peipera organizują się wokół tych pojęć. Czy jednak rzeczywiście Peiper postrzega świat i sytuację człowieka w świecie według aporetycznego modelu wyłączności? Czy aby nie jest on raczej świadom ich ambiwalentnego charakteru, a więc skłonny jest rozpoznać obydwa aspekty rzeczywistości ludzkiej jako wartościowe?

Przedstawia się Peipera jako wroga natury, zadowolonego z jej podporządkowania cywilizacji. Jego predylekcja dla miasta ma tu służyć jako dowód. Posłuchajmy więc Peipera, gdy analizuje przyczyny, dla których miasto, choć rozwijało się w sposób ciągły, było w poprzednich epokach kultury przyjmowane niechętnie. Sprawily to jego zdaniem: przekonanie, że miasto zagraża indywidualnej swobodzie człowieka; podejrzenie, że panująca w nim zasada użyteczności i zy-

sku oznacza najczęściej wtargnięcie brzydoty; znaczący fakt, iż w przeszłości siedziby feudalne, a więc centra wytwarzające wartości kulturowe, znajdowały się z dala od miast; wreszcie — pogarda, jaką ideologia socjalistyczna darzyła wszystko, co mieszczańskie. (Zauważmy przy okazji, że stwierdza to socjalista z przekonania.) Przywoławszy owe przeszłe motywy Peiper tak pisze:

Zdaje mi się, że okoliczności natury czysto fizjologicznej przyczyniły się również do negatywnego ukształtowania stosunku człowieka do miasta. Konstytucja organiczna człowieka jest dziełem natury. Organa ludzkie i ich funkcje są tworem warunków, w jakich pierwotnie rozgrywało się życie gatunku ludzkiego. Przyroda jako tło. Rozległe koła otwartych widnokręgów. Powietrze pachnące świeżością ziemi. Zajęcia, w których uczestniczyły ramiona i nogi. Do tych warunków przystosowany był organizm ludzki. Miasto wytworzyło warunki nie tylko odmienne, ale wręcz przeciwne. W warunkach tych człowiek musiał czuć się źle fizjologicznie. A że stany organizmu przerczucają swą barwę na nasze orzeczenia o pięknie i brzydocie, więc miasto, ciężąc człowiekowi fizjologicznie, musiało ciężać mu także estetycznie. [...] biorąc pod uwagę jedynie kształty i barwy — nie ma żadnego powodu do estetycznego wywyższania krajobrazu ponad widok miejski. Mam wrażenie, że dopuszczę się przesady jedynie aforystycznej, twierdząc, że połowa piękna każdego podziwianego krajobrazu pochodzi nie z jego kształtu i barwy, lecz z powietrza, które wdychamy, kiedy na niego patrzymy.⁷

Cytat pochodzi z artykułu wstępnego pierwszego numeru „Zwrotnicy” z maja 1922 roku. Paragraf następny jest jeszcze bardziej interesujący, ponieważ Peiper — nie wiedząc o tym — opisuje w nim podstawy przyszłej estetyki Przybosa, który dopiero za trzy lata ogłosi pierwszy zbiór swych poezji, na razie „sorealistyczny” *avant la lettre*, aby dużo później odnaleźć autentyczną inspirację w pejzażu wsi.

Nie ulega wątpliwości — pisze Peiper — że obok wpływów, które proces oddychania wywiera na nasz uczuciowy stosunek do miasta, można by wykazać wiele innych wpływów fizjologicznych, działających w podobny sposób. Na jeden chciałbym jeszcze zwrócić uwagę. Zdaje mi się, że się nie mylę, upatrując w funkcjonowaniu mięśni galki ocznej jeden z czynników, odgrywających ważną rolę w sprawie, która nas tutaj zajmuje. Oko człowieka zbudowane jest dla wielkich odległości, dla tych odległości, wśród których żył człowiek pierwotny. W zamkniętych przestrzeniach miasta mięśnie motoryczne, biorące udział w procesie akomodacji wzrokowej, znajdują się stale w stanie przystosowanym do małych odległości, w którym pierwotnie znajdowały się bardzo rzadko i krótko, jedynie tylko przy pewnych specjalnych zajęciach człowieka. Ta przymusowa przemiana stanu nadzwyczajnego na zwyczajny wymaga pewnego stałego wysiłku i naturalnie musi być połączona z niezadowolaniem oka. Kiedy człowiek znajdzie się poza miastem oko odnajduje znowu odległości, do których było pierwotnie przystosowane; mięśnie motoryczne oka powracają do stanu zgodnego z ich naturą; niezadowolnienie oka znika i ustępuje miejsca fizjologicznej błogości; widz patrzy z przyjemnością i widzi przyjemnie.⁸

⁷ T. Peiper, tamże, s. 10–11. Wszystkie podkreślenia w cytatach z tekstów T. Peipera pochodzą od Autora.

⁸ Tamże, s. 11–12.

Peiper wyraźnie wierzy w ewolucjonizm w wersji Lamarcka. Choć do dzisiaj trwają spory o zasięg transformizmu, przecież w opisie odzuc człowieka w obliczu otwartej przestrzeni zawarta jest pewna prawda. To jednak, co nas tutaj interesuje, dotyczy między innymi tonu i metody Peipera. Nie ma w jego postępowaniu nic z doktrynerstwa: „Zdaje mi się, że się nie myślę”, „Mam wrażenie, że dopuszczę się przesady jedynie aforystycznej”, *etc.* Peiper prowadzi swoje rozumowanie z ostrożnością i troską, by ogarnąć jak najwięcej elementów analizowanej sytuacji. Każdy z tych elementów jest przezeń drobiazgowo przestudiowany. W istocie Peiper zastanawia się tutaj nad uwarunkowaniami naszych sądów estetycznych. Zauważmy, że nie wychodzi od definicji pojęcia i nie opiera się na żadnym z założeń metafizycznych, na jakich budowane były dociekania na ten temat. Nie grzęźnie w jałowym dylemacie, czy piękno naturalne, czy też piękno artystyczne jest genetycznie pierwsze lub istotnie nadrzędne. Ponieważ Peiper jest praktykiem, twórcą, wie, że źródła przeżycia artystycznego mogą być tylko wielorakie i związane z danymi zmysłowymi. Nie jest przy tym wcale naiwnym pozytywistą i nie lekceważy duchowego i ideologicznego wymiaru zagadnienia piękna. Podejmuje rzetelną próbę jego rewizji i stara się rozłożyć je na czynniki podstawowe.

Przyznajmy też, że jak na rzekomego fanatyka cywilizacji jest on zdumiewająco wrażliwy na naturę i pełen poszanowania względem jej wymogów. Toteż wbrew panującej opinii, żadne z trzech zjawisk-symboli: miasto — masa — maszyna nie było dla Peipera przedmiotem kultu. Co więcej, udzielał wprost nagany tym spośród współczesnych, którzy przejawiali bałwochwalczy stosunek do przedmiotów przeznaczonych do tego, by służyć człowiekowi, a nie podporządkowywać go sobie. To one do niego, nie zaś on do nich winien się dostosowywać. W tekście z 1922 roku Peiper konstatuje:

[...] odkąd rozwój miasta jest podporządkowany pewnej planowej myśli, przy budowie każdego domu, przy wykreślaniu każdej ulicy i każdego skweru uwzględnia się coraz troskliwiej postulaty fizjologiczne mieszkańców. Dzisiaj czyni się to jeszcze środkami prostymi, powiększaniem przestrzeni powietrza i światła naturalnego. W przyszłości przy doskonalącej się coraz bardziej technice, będzie się to odbywało w sposób bardziej wymyślny. [...] Ale mniejsza o ikisy przyszłości. Faktem jest, że proces przystosowania miasta do człowieka już się rozpoczął i przyczynił się w niemałym stopniu do złagodzenia istniejącego między nimi konfliktu.⁹

⁹ Tamże, s. 14.

Fakt, iż konflikt ten za naszych dni zaostrza się coraz bardziej, w niczym diagnozy Peipera nie podważa.

Jak przystało na konstruktystę, Peiper wyznawał zasadę funkcjonalizmu. Jego model odnajdywał w organizmie wcielającym zasadę organizacji. Koncepcją wiersza jako struktury organicznej zajmę się później. Na razie chciałabym pokazać, jak łatwo spłaszczyć myśl Peipera pomijając różnice między organizmem a maszyną tylko dlatego, że uproszczenia mechanistycznej filozofii zakorzeniły się mocno w naszej kulturze. Otóż Peiper ich właśnie nie popełnia, analizując trzeźwo i wnikliwie miejsce i rolę maszyny:

Jeżeli w epokach minionych życzliwy stosunek człowieka do jego narzędzia wyrastał na podłożu produkcji, to dzisiaj pośrednikiem przyjaźni między nimi staje się konsumpcja. Dzięki niej maszyna zdobywa powoli serce człowieka.

Między sercem a sztuką istnieje jeden tylko przystanek — świadoma wola. Kiedy maszyna, ujawniwszy wszystkim swoją wartość biologiczną, zjednała sobie uczucia człowieka, trzeba było tylko świadomego chęć ze strony człowieka, ażeby stała się ona czynnikiem piękna artystycznego. To twórcze chęć zostało wypowiedziane. Maszyna została *w p r o w a d z o n a w d z i e d z i n ę s z t u k i*. Ale jak? Jedni (futoryści) widzą w niej fetysza, którego za jego ogólne wartości należy czcić i okadziłać sztuką. Drudzy (puryści) widzą w maszynie twór najdoskonalszego piękna, który sztuka powinna wziąć za wzór swoich dążeń. W pierwszym wypadku maszynę wprowadza się w świat sztuki jako istotę boską, niezależnie od jej wartości artystycznych; w drugim wypadku wprowadza się ją w sztukę jako mistrza zniewalającego do naśladowania. W pierwszym wypadku wyraża się konsument maszyny, który jeszcze nie jest artystą; w drugim wypadku wskazuje się na producenta maszyny, którym nie może być artysta. W obu wypadkach estetyczne zagadnienie maszyny postawiono niewłaściwie. Gdyby maszyna była tylko bóstwem, nie zasługiwałaby jeszcze na względy sztuki, gdyby była najdoskonalszym pięknem, nie potrzeba byłoby sztuki.

Zdaje mi się, że rola, jaką maszyna może odegrać w twórczości artystycznej, jest zgoła inna. Ani bóstwo, ani mistrz. Sługa! Maszyna powinna stać się sługą sztuki. Powinna służyć celom, które wyłaniają się z wnętrza samej sztuki, z jej własnej istoty.¹⁰

Sztuka, którą Peiper uprawia i nad którą się zastanawia, jest poezja. Ani przez chwilę nie zapomina on, że jej twórczywym jest język. Podkreśla się, i słusznie, że Peiper, w przeciwieństwie do futurystów i dadaistów, nie żąda dla słów wolności absolutnej, że chce je poddać dyscyplinie zdania. Ale zostawia się miejsce na fałszywą interpretację jego myśli, nie dodając, iż przewaga zdania nie oznacza dla niego nadrzędności gramatyki. Oto co pisze na ten temat:

Oczywiście w obrębie zdania dopuszczalne są wszystkie swobody, jakich wymaga intencja poety. Żadnej regule gramatycznej nie można przyznać prawa wetowania wobec potrzeb myśli

¹⁰ Tamże, s. 31–32. W wyrażeniu „wartość biologiczna” chodzi oczywiście o przydatność życiową maszyny dla człowieka.

poetyckiej. Uzasadnione są nawet pewne stałe formy syntaktyczne. Gramatyka nie jest przepisem, lecz spisem. Uporządkowanym spisem. Nie daje norm lecz konstataje fakta. Nowe fakta narzucają jej nowe prawa.¹¹

Peiper poświęca wiele miejsca teoretycznym rozważaniom o metaforze. Fakt, że poeta widzi w metaforze główny środek wyrazu, nie zasługiwałby na szczególną uwagę. Godna uwagi jest natomiast przenikliwość i trafność jego spostrzeżeń. Rzecz jasna, przyznaje on metaforze po pierwsze te funkcje i wartości, jakie wiążą się z głównymi estetycznymi wyborami awangardy w ogóle. Oto one:

- metafora, która z racji swej semantycznej struktury niczego nie denotuje, uwalnia poezję od realistycznej opisowości przedstawiania;
- z natury swojej metafora odpowiada dynamizmowi i swobodzie myśli i wyobraźni człowieka współczesnego;
- uczy w ogóle obalać tabu i hierarchie;
- jest w zgodzie z nowoczesną wrażliwością, ponieważ pozwala na lakoniczność i zwięzłość;
- jako zbudowana na zasadzie konfliktu między elementami, na pierwszy rzut oka nic ze sobą nie mającymi wspólnego, metafora zdolna jest przekładać lub raczej transponować emocje poety, pobudzając zarazem emocje odbiorcy.

Oryginalność Peiperowskiej koncepcji metafory mieści się jednak w czym innym. Bierze się ona z jego intuicji, że figura ta polega nie na przemieszczeniu czy rozszerzeniu sensu słów, lecz na czynności predykatywnej. Pisze Peiper:

S¹ utwory, które robi¹ wrażenie jak gdyby przed metaforami istniały w nich dziurki na metafory. Tu dziurka, tu dziurka, tu dziurka i tu dziurka; jest już w każdej dziurce metafora? Jest; wszystko w porządku. Lecz nie zawsze się tak dzieje. Na przykład mnie nie chodzi o metafory w dziurkach, mnie chodzi o metaforyzowanie. W mowie o przedmiocie nie wybieram dla metafor tego czy owego momentu, lecz cała mowa jest ci¹głym nieprzerwanym metaforyzowaniem przedmiotu.¹²

Metaforyzacja jest dla Peipera działaniem, procesem, ponieważ zdaje ona sprawę z ruchu myśli i wyobraźni. Czynność, ruch mogą być wyrażone tylko przez strukturę zdaniową. Oto głęboka przyczyna, dla której Peiper odmawia słowom izolowanym tej swobody, jaką przyznaje zdaniu. Dzisiaj jego intuicja znajduje swoje potwierdzenie w traktacie

¹¹ T. Peiper, tamże, s. 115.

¹² Tamże, s. 157.

Paula Ricoeura *La Métaphore vive*¹³, w analizie dokonanej przez Aleksandrę Okopień-Sławińską w eseju *Metafora bez granic*¹⁴ i w pracach francuskiego psycholingwisty Jean Carona.¹⁵ Wnioski tych badaczy łączą myśl, iż integracja semantyczna, w wyniku której konstytuuje się znaczenie metaforyczne, powinna być pojmowana w terminach procedury nie zaś treści, czyli zawartości znaku.

Wróćmy do Peipera. Zdanie poetyckie rozumiane jako rozwój może wedle niego osiągnąć rozmiary całego wiersza. Powiedzielibyśmy dzisiaj, że odpowiada ono może pojęciu wypowiedzi poetyckiej. Analogia z procesem rozwijania się kwiatu narzuciła się myśli Peipera i przez pewien czas posługiwał się nią dla objaśnienia swej idei konstrukcji poetyckiego dyskursu. Próbował ją również stosować tworząc wiersze, w których wychodząc od słów zestawionych z pozoru arbitralnie rozbudowywał wizję, oczywiście metaforyczną, jakiejś sytuacji, jakiegoś przeżycia lub uczucia. Rozwój dokonywał się stopniowo przez nawroty i powtórzenia słów i przyrost znaczenia. Sam ów proceder przypomina do pewnego stopnia ten, jaki stosowała Gertruda Stein, aczkolwiek styl tych dwu autorów nie ma wiele wspólnego.

Przypomnijmy sobie wiersz Peipera *Kwadrans radości*;

Oprawcie brylant w woń kobiety, a otrzymacie
ten dzień,

Ten dzień zagłusza brylant, który nosisz na palcu.

Twój brylant jest kroplą tego dnia,

gdy go do warg przykładasz.

Ten dzień byłby brylantem, lecz dopiero po stracie
swych woni.

Kropla tego dnia — pług na brylantowym calcu.

A brylant patrzy na ten dzień jak na starszego brata.¹⁶

Wiersze Peipera można lubić lub nie. Decyduje o tym indywidualna wrażliwość na rodzaj skojarzeń mu właściwych, na osobliwości jego wyobraźni. Można mieć trudności ze zrozumieniem wierszy Peipera, ponieważ wierny zasadzie absolutnej swobody poetyckiej inwencji, przywołuje on wszelkie wrażenia zmysłowe, nie uprzywilejowując wi-

¹³ P. Ricoeur *La métaphore vive*, Paris 1975.

¹⁴ A. Okopień-Sławińska *Metafora bez granic*, w: *Studia o metaforze*. Seria II, Wrocław 1982.

¹⁵ J. Caron *Précis de la psycholinguistique*, Paris 1993.

¹⁶ Przedruk wg T. Peiper *Poematy i utwory teatralne*, przedmowa, opracowanie tekstu, komentarz A. K. Waśkiewicz. Wybór cytowanego utworu ze względu na francuskiego słuchacza referatu podyktowany został istnieniem tłumaczenia: *Un quart d'heure de joie*, tłum. M. Pankowski, w: *Anthologie de la poésie polonaise*, oprac. K. Jeleński, Paris 1963.

zualnych, oraz łączy wrażenia, których współwystępowanie w rzeczywistym doświadczeniu nie jest konieczne. Poza tym znajdujemy w jego utworach zestawienia elementów, lekceważące normy stosowności.¹⁷

Nic z tego nie umniejsza wartości Peiperowskich analiz mowy poetyckiej. Peiper szuka jej podstaw w regułach rządzących operacjami mentalnymi. Jego postępowanie jest głównie intuicyjne, aczkolwiek zainteresowanie psychologią myślenia zaprowadziło go w Paryżu na wykłady Bergsona.

Peiper miał świadomość, że przedstawienie imaginacyjne, jakim reagujemy na lekturę tekstu, odwołuje się do pamięci naszych percepcji. Rozumiał też, że jeśli w doświadczeniu percepcyjnym postrzegamy świat, nie zaś rejestrujemy bodźce bez związku, to dlatego, że nasz system nerwowy organizuje je w całości, których charakteru żaden inny termin nie oddaje tak trafnie jak niemieckie słowo *Gestalt*. Rozumowanie Peipera było słuszne: jeżeli metaforyzacja dąży do zburzenia naszych przyzwyczajęń percepcyjnych, aby je rekomponować po swojemu, powinna naśladować do pewnego stopnia naturę czynności naszego umysłu, czyli przede wszystkim respektować zasadę całościowości jako istotnej cechy postaci.¹⁸ To prawda, że całościowość może realizować się w zdaniu rozbudowanym do wielkości wiersza lub w organicznym, to znaczy funkcjonalnym, układzie wielu

¹⁷ Na ten temat Peiper pisze: „Może nie nie charakteryzuje poety lepiej niż natura jego metafor. Metafora jest samowolnym spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Każdy silnie ukonturowany poeta posiada pewną wybraną rodzinę pojęć (lub kilka rodzin pojęć), które ze szczególnym uporem łączy ze wszystkimi innymi pojęciami. Ta wybrana rodzina pojęć charakteryzuje najlepiej poetę. Wskazuje na świat najbliższy jego naturze. Ujawnia jak gdyby zasadnicze elementy, na które rozkłada on całość istnienia. Odkrywa jego filozofię głębiej niż treść jego dzieł. Jest oknem w jego piersi. [Obraz jak z Magritte'a! — uwaga moja — H.K.]. Jest miejscem, w którym możemy dokonać punkcji w jego stos pacierzowy.” T. Peiper, tamże, s. 35.

¹⁸ „Faktem jest, że słowo metaforyczne wystarczy często do wypowiedzenia myśli, która w mowie prozaicznej wymagałaby długiego gadania, tak czy nie? Otóż w tym długim gadaniu ginie całość myśli. To, co w umyśle naszym pojawia się w jednej chwili, w mowie niemetaforycznej rozkłada się na opisy, określenia, ustosunkowania, sytuacje. Jest za wiele słów, abyśmy jeszcze mogli odczuwać całość. Natomiast metaforyzacja daje rzeczy splecione, nie, więcej, zrosłe, i zrosły te tworzy szybko. Jest więc bliższa naszym procesom myślowym. Widzimy rzeczy jako całości, pamiętamy zdarzenia jako całości, odczuwamy przeżycia jako całości, a mowa zwyczajna rozkłada je długo na kawały. Metaforyzacja nie notuje wprawdzie spraw takimi, jakimi one są, ale jej sposób łączenia pojęć ma w sobie coś z tych scalań, które dokonują się w procesach naszej świadomości. Odpowiada więc metaforyzacja pewnej potrzebie myśli, dla której nie ma innego zaspokojenia. Już to samo podnosi jej walor emocjonalny.” T. Peiper, tamże, s. 160.

zdań. Poza tym Peiperowi chodziło nie tyle o pojęciową całościowość czy globalizację utworu lecz — według jego własnych słów — o „spójność rezultatu uczuciowego”.¹⁹

Dlaczego koncepcja Peipera ma cechy utopii pomimo jego rzeczywistej wiedzy i wielu trafnych intuicji?

Nie popadając w inną utopię, wyjaśnialności całkowitej i ostatecznej, można pokusić się o częściową choćby odpowiedź na narzucające się tutaj pytanie. Otóż, prawa psychologii postaci, czyli *Gestalttheorie*, z jakich Peiper wywiódł swoje przekonania, rządzą czynnościami naszego systemu nerwowego, które dokonują się niezależnie od naszej woli i poniżej progu naszej świadomej myśli. Są to neurofizjologiczne prawa percepcji. Kierują one tak samo procesami rozpoznawania przedmiotów, jak identyfikacji liter czy słów jako form graficznych. Natomiast rozumienie wartości semantycznej słów i słownych układów angażuje cały nasz umysł (nie tylko system percepcji) i wyzwala liczne i różnorakie operacje myślowe. Między nimi także te, które są ściśle związane z przeżyciem estetycznym — zdolność człowieka do pomyślenia tego, co nieobserwowalne i tego, co niepostrzegalne. Choć podporządkowane pewnej ilości praw ogólnych, czynności umysłu są *par excellence* dziedziną tego, co szczególne i nieskończenie złożone. Dlatego oprócz strategii i świadomych decyzji także fluktuacje, przypadek, a nawet chaos wiedą do aktu twórczego i mają swój udział w akcie lektury. Zresztą Peiper, choć zwolennik przemysłanego organizowania dzieła, także ten indywidualny, aleatoryczny aspekt odbioru próbował badać i próbę ową opisał szczerze w artykule *Nowa radość wyobraźni*.²⁰

Przychodzi nam żyć w epoce, w której nauki eksperymentalne i ściśle odkrywają „katastrofy”, „rozszczerzenia”, „poślizgi” jako pojęcia odpowiadające także matematycznym, fizycznym i biologicznym aspektom wszechświata, wprowadzając tym samym ludzki wymiar w sferę przez pewien czas uznawaną za ponad lub poza ludzką. A skoro tak, czy niekonsekwencje i złudzenia konstruktywistów, skądinąd głoszących intelektualny rygor, takich jak Mondrian, Strzebiński, Peiper, mamy dekonstruować, czyli demaskować jako przykłady aporii? Czyż nie słuszniej jest uznać ich doświadczenie za pokrewne naszemu, skoro starali się — jak powiedziałby Ilya Prigożyn — zadośćuczynić przeciwnym ludzkim pragnieniom, pogodzić nasz ideał jasności z tęsknotą do swobody?

¹⁹ Tamże, s. 222.

²⁰ Tamże, s. 254–257.