
Aktualność i atrakcyjność myśli Tadeusza Peipera – nawiązania i (ko)inspiracje

Magdalena Lachman

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 63–84

DOI: 10.18318/td.2024.5.4 | ORCID: 0000-0003-2908-3420

Pamięci Michaliny Kmieciak

Peiperowe inwentaryzacje

Do refleksji dotyczącej usytuowania dorobku Tadeusza Peipera we współczesnej przestrzeni kulturowej skłania mnie porządkowanie własnego księgozbioru – radykalne, poremontowe, co traktuję nieco przez analogię do eseju Waltera Benjamina *Rozpakowuję swoją bibliotekę*¹. Dzieła twórcy „Zwrotnicy”, a także książki koncentrujące się na jego twórczości przemieszczają się na moich półkach z dużą częstotliwością. Już nieraz z powodu braku miejsca odsyłałam pisma Peipera do mniej użytkowanych rewirów. Szybko jednak z nich wracały, by znowu znaleźć się pod ręką (określenie konotujące taktylny kontakt jest bardzo à propos w świetle podejmowanych rozważań o predylekcjach haptycznych twórcy *Zwrotnicy*²). Obojętnie

Magdalena Lachman

– dr w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku UŁ. Główny obszar jej zainteresowań naukowych stanowią literatura najnowsza, uwarunkowania współczesnego życia artystycznego, komunikacja literacka w konfrontacji z kulturą masową i kodami wizualnymi oraz komparatystyka interdyscyplinarna. Autorka książek *Gry z „tandetą” w literaturze polskiej po 1989 roku* (2004) oraz *Jak (nie) być pisarzem. Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej* (2019).

1 W. Benjamin, *Rozpakowuję swoją bibliotekę. Mowa o kolekcjonerstwie*, w: tegoż, *Podróż wyobraźni*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2021, s. 137–148.

2 M. Kmieciak, I. Boruszkowska, *Sejsmolodzy zmysłowości. Taktyki haptyczne Tadeusza Peipera*, w: tychże, *Style zachowań awangardowych*,

zresztą, w jakim akurat położeniu znajdują się dzieła Peipera, nie giną one z pola widzenia. To dzieła o dużej wyrazistości, które w moim księgozbiornie swobodnie dryfują, z łatwością poddają się rekonfiguracji i rezonują z problematyką współczesnych badań kulturowych.

Dorobek Peipera wychodzi naprzeciw typowym porządkom historii literatury („pisarze XX wieku”, „awangarda”, „modernizm”). Jakkolwiek te szylidy nie odgrywają kluczowej roli przy moich półkowych remanentach, charakterystyczne, że Peiper zdobył pozycję autora, któremu i przy takim otagowaniu łatwo wydzielać osobne miejsce – z powodu i oferty poznawczej, i symptomatyczności, i nawet dydaktycznej nośności, czyli z racji poglądowych ujęć, których doczekała się jego spuścizna³. To bowiem twórca funkcjonujący w wielotorowym napięciu panoram i zbliżeń, ciągle pomysłowo odczytywany z użyciem zarówno tradycyjnego instrumentarium, jak i nowszych metodologii i przy wykorzystaniu specjalnie zaadaptowanych narzędzi, w zgodzie z wymową jego wypowiedzi programowych i – ostatnio – z tendencją do weryfikacji założeń teoretycznych w praktyce pisarskiej autora⁴ lub wyszukiwania „przeciwtekstów”, śladów „samozdrady”, z nastawieniem, by wyjść poza subkody ukształtowanych modeli interpretacji (kładących nacisk na eksperyment lingwistyczny)⁵. Jednocześnie nie słabnie potrzeba, by ujmować twórcę „Zwrotnicy” na tle dynamiki życia artystycznego⁶, między innymi poprzez rekonstruowanie zasad, za pomocą których budował on porozumienie

Wydawnictwo UJ, Kraków 2022, s. 345-370; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003, s. 145-148.

- 3 Peiper jest jednym z bohaterów modelowej monografii naukowej, której niewyczerpywalna wartość wykracza poza ilustratywność wobec metodologii strukturalistycznej – zob. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Ossolineum, Wrocław 1965. Doczekał się też analiz poza rodzimym kręgiem akademickim: M. Fleischer, *Das lyrische Werk von Tadeusz Peiper. Analyse und Konkordanzwörterbuch*, Verlag Otto Sagner, München 1992.
- 4 Zob. np. B. Śniecikowska, „Oddalenia, związki na odległość” – o warstwie dźwiękowej wiersza Tadeusza Peipera, w: *Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Grzegorzowi Gaǳdzie*, red. I. Hübner, A. Iżdebska, J. Płuciennik, D. Szajnert, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2008, s. 279-291.
- 5 Taką strategię interpretacyjną szczegółowo uzasadnia J. Grądział-Wójcik (*Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*, „Przestrzenie Teorii” 2014, t. 22, s. 151-168).
- 6 T. Kłak, *Między Esplanadą a Salą Kopernika. Kawiarnie, salony, wieczory oraz Stolik Tadeusza Peipera*, w: tegoż, *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*, Oficyna Literacka, Kraków 1993, s. 10-62; J. Olczyk, *Życie literackie w Krakowie w latach 1893-2013*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, zwłaszcza s. 219-227.

z odbiorcami⁷ – szczególnie w aspekcie ewoluującego stosunku do kultury masowej⁸, a także wobec takich zagadnień węzłowych jak „wizerunek pi-sarski”, „autokreacja”, „legenda literacka”⁹ czy „walka na opowieści”¹⁰. Przy wskazanym wyprofilowaniu ważny jest namysł nie tylko nad tym, jak Jan Tadeusz Peiper (dane metrykalne figurujące w dokumentach) (s)tworzył „Tadeusza Peipera”¹¹, ale i nad tym, jak robili to jemu współcześni i późniejsi komentatorzy, mający potrzebę odrealniania przez szufladkowanie lub mitologizowanie albo – wobec niedostatecznego przyswojenia czy zrozumienia bogatej spuścizny i złożonego zamysłu pisarza programotwórcy – upraszczania, redukcjonowania bądź ujednoznaczniania autora *Raz*¹². Zarazem peiperologia zasilana jest obecnie inwencyjnie przez choćby studia maładyczne¹³

7 T. Kłak, *Tadeusz Peiper i jego odbiorcy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 119-143 (przedruk pt. „Moja kampania recytatorska”. *Tadeusz Peiper i jego odbiorcy*, w: tegoż, *Stolik Tadeusza*, s. 63-84).

8 K. Rudzińska, *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, PIW, Warszawa 1978, s. 135-146; D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014, zwłaszcza s. 20-46.

9 B. Lentas, *Autolegenda Peipera*, w: tegoż, *Tadeusz Peiper w Hiszpanii, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 37-39; J. Olczyk, *Życie literackie...*, zwłaszcza s. 148-151, 241-244; P. Rypson, *Twożyć siebie z siebie. Tadeusz Peiper wyrusza w świat* i S. Jaworski, *Szedł ulicą osobny*, w: *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015, s. 14-29 i 420-433.

10 A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka. Początki (i końca)*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017. Zob. też rec. tej pracy: M. Baron-Milian, *Zdobyc awangardę*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 2, s. 273-281.

11 To aluzja do książki D. Niedźwiedz, *Jak Tadeusz Żeleński stworzył Boya. Strategie, autokreacje, wizerunki*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2022. Chodzi też o perspektywę wyznaczaną m.in. przez artykuły: G. Kowal, K. Sztalt, *Ja czy mój obraz? Socjologiczno-filologiczny wymiar autokreacji*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2010, nr 3, s. 299-312; M. Popiel, *Praktyka autokreacji. Narracje doświadczenia artystycznego*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012, s. 63-100; M. Stępnik, *Outsiderzy, mistyfikatory, eskapiści w sztuce XX wieku. Studium postaw twórczych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2016.

12 J. Olczyk, *Peiper w oczach współczesnych (1921-1939)*, w: *Papież awangardy*, s. 294-323; A. Kluba, *Peiper w Madrycie, czyli hiszpański topos*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 163-195; P. Majerski, *Erotyki Peipera. O lekturze Andrzeja K. Waśkiewicza*, w: tegoż, *Nowocześni i nowoczesne. Konstelacje wyobraźni*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2020, s. 39-53.

13 J. Fazan, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010 (por. też rec. A. Dziadek, *Szaleństwo Peipera*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 107-112); J. Fazan, *Ruiny awangardy. „Księgi pamiętnikarza” Tadeusza Peipera*, „Pole” 2024, nr 2, <https://pole-dwumiesiecznik.com/nr-3/fazan-ruiny-awangardy/> (20.06.2024). Zob. też S. Stanik, *Tadeusz Peiper (1891-1969)*, w: tegoż, *Żywoty psychol – artystów o tęskniących duszach*, Komograf,

czy komparatystykę interdyscyplinarną¹⁴; ponadto konfrontowana z takimi zagadnieniami jak sensualność¹⁵, cielesność¹⁶, erotyka¹⁷, poetyka afektywna¹⁸, ekonomia¹⁹, miasto²⁰ i *urban studies*²¹.

Warszawa–Ożarów Mazowiecki 2017, s. 83-105 (to praca popularnonaukowa, niemniej warta uwagi).

- 14 Szczególnie w konfrontacji z filmem: J. Kucharczyk, *Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 1, s. 44-52; W. Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2007; A. Wójtowicz, *Dreptanie. Tadeusz Peiper i kino (po 1945 roku)*, w: *(Dy)fuze. Związki literatury i sztuki po 1945 roku*, red. M. Lachman, P. Polit, Wydawnictwo UŁ, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019, s. 43-58; tenże, *Resztki awangardy. Powojenne pisma filmowe Tadeusza Peipera*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. LXII, z. 2, s. 102-113; J. Orska, *Kinopoezja? Ruch i fotogenia jako kategorie estetyczne poetyckiej awangardy*, „Forum Poetyki” 2021, nr 23, s. 30-49.
- 15 J. Grądział-Wójcik, *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010; też: *Prospekty i ścieżki...*, s. 151-168; K. Krzyżcin-Zagólska, *Przytakiwanie miastu. Nowa estetyka sensoryczna w powieści „Ma lat 22” Tadeusza Peipera*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2018, nr 2, s. 71-90. Por. też projekt pod kierownictwem W. Boleckiego: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, <https://sensualnosc.bn.org.pl/> (15.06.2024) – tu: J. Grądział-Wójcik, *Peiper – ciało; Peiper – sensualność; Peiper – słuch; Peiper – smak; Peiper – węch; Peiper – wzrok*.
- 16 J. Fazan, *Ciała Tadeusza Peipera*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2015, nr 1, s. 1-21.
- 17 M. Kareński-Tschurl, „Ty kartka papieru, którą ja zapiszę”. *Erotyka w poezji Tadeusza Peipera*, w: *Między słowem a ciałem*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2001, s. 215-228.
- 18 A. Alksnin, „Tworzyć siebie z siebie” – „Ma lat 22” Tadeusza Peipera a problem pragnienia, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3, s. 57-68; A. Rydz, *Obrazowość afektu w pracach Tadeusza Peipera*, w: *Widzenie awangardy*, red. A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2018, s. 93-109; A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 37-70.
- 19 M. Kłosiński, *Ekonomia i polityka w poezji lat dwudziestych*, w: *Papież awangardy*, s. 396-419.
- 20 E. Rybicka, *Modernizowanie miasta*, s. 228-253; A. Nowaczewski, *Zlifibruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 31-44; S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 99-110.
- 21 E. Ranocchi, *Tadeusz Peiper i idea miasta jako dzieła sztuki*, „Autoportret. Pismo o Dobrej Prze-strzeni” 2017, nr 4, s. 35-41.

Dalekosiężność prekursora

Do wyrazistych i intensyfikowanych wątków w recepcji Peipera należy wpiśnięcie go w „dyskursy modernizacyjne”²², nastawione na śledzenie związków między literaturą a techniką z uwzględnieniem ikon nowoczesności w rodzaju maszyny czy kolei²³, szczególnie zaś radia i telefonu. Nic dziwnego zresztą, że twórca „Zwrotnicy”, odkrywczymi piszący akurat o tych wynalazkach w pierwszej połowie XX wieku, funkcjonuje dziś w badaniach nad komunikacją społeczną, bynajmniej nie tylko z powodu pytania „Czy Peiper przewidział iPhone’y?”²⁴ (do postawienia akurat tej kwestii prowokuje fragment odczytu *Nowe tworzenie*: „Świat staje się powoli tak mały, że wkrótce nosić go będziemy w kieszonce od kamizelki”²⁵). O łączeniu myśli Peipera z technologiami cywilizacyjnymi świadczy przedruk jego tekstów w antologii *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*²⁶, gdzie w dziale *Triumf techniki nad kulturą?* znalazł się też tekst o stosunku autora *Tędy* do kultury masowej w kontrastowym porównaniu ze stanowiskiem Witkacego²⁷.

Uwidacznia się również potrzeba odwołań do myśli pomysłodawcy „Zwrotnicy” na gruncie medioznawstwa i kulturoznawstwa. W pracach tak sprofilowanych jest on traktowany jako rewelator, sygnalizujący *avant la lettre* wiele zagadnień, które nas dziś żywo zaprzątają. Prekursorstwo Peipera

22 A. Wójtowicz, *Modernizacja i jej cień. O prozie pierwszej awangardy*, w: *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. A. S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2010, s. 250–265.

23 G. Piotrowski, *Mówienie koleją, mówienie o kolei. Kolej w literaturze polskiego dwudziestolecia międzywojennego*, Agnieszka Keller, Fidelis, Siemianowice Śląskie 2021, s. 2–43, s. 153–156.

24 M. Gliński, *Peiper. Wszystko, o co baliście się zapytać*, <https://culture.pl/pl/artykul/peiper-wszystko-o-co-baliscie-sie-zapytac> (15.03.2024).

25 T. Peiper, *Nowe tworzenie*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, przedmowa i komentarz S. Jaworski, oprac. tekstu i red. T. Podoska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 365.

26 T. Peiper, *Radiofon* oraz *Radio adwokat*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 95–99. *Radiofon* pierwodruk miał w „Zwrotnicy” 1922, nr 2, s. 47–48 (jako niewyeksponowana notka w dziale *Zapiski*); *Radio adwokat* to odczyt w krakowskim radiu w 1927 r., wydrukowany potem w: „RADjo. Ilustrowany Tygodnik dla Wszystkich” 1927, nr 25, s. 2. Oba teksty znalazły się w zbiorze *Tędy* (Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1930).

27 K. Rudzińska, *Kultura i sprawiedliwość społeczna. Witkacy i Peiper wobec przemian cywilizacyjnych*, w: *Nowe media...*, s. 547–562. To skrócony podrozdział (z dodanym podtytułem) szkicu *Artysta wobec cywilizacji: antagonizm czy harmonia?* zawartego w: tejże, *Między awangardą a kulturą masową*, s. 120–146.

względem rozpoznawczych wydawanych niezależnie od niego i dużo później na gruncie teorii komunikacji (przez czołowy autorytet w tej dziedzinie!) podkreśla Mateusz Nieć:

Zdaniem Tadeusz Peipera [...] radiofonia stwarza samotność. Radio zmienia uczuciowy stosunek do świata. „Skracają się odległości. Świat się zmniejsza, a zwiększa się widnokrąg i słuchokrąg człowieka” [...]. Idea kurczenia świata jest wyrażana przez Peipera pół wieku przed błyskotliwymi określeniami Marshalla McLuhana. Radiofon – takiej nazwy używa Peiper – jest „telefonem bez drutu”, nie urzędowym telegrafem, jak dla Marconiego, ale naszym rozmówcą, którego uważnie słuchamy. Inny jest stosunek uczuciowy. Peiper, artysta o dużej wrażliwości, dostrzega od razu zasadniczą różnicę²⁸.

Również w kulturoznawczo osadzonym artykule Tomasza Misiaka mocno wybrzmiewa diagnostyczna wartość też Peipera, który „choć sam nie używał słowa «audiosfera», to zwracał uwagę na dokonujące się pod wpływem nowych warunków cywilizacyjnych wizualne i akustyczne otoczenie człowieka”²⁹. Nowatorski wymiar obserwacji twórcy Awangardy Krakowskiej badacz uwypukla też w utrzymanej w duchu *sound studies* monografii (jej rozdział *Wprowadzenie do tradycji badań dźwiękowych w Polsce* opatruje nawet mottem z *Nowego tworzenia* Peipera):

W swym potencjale pojęciowym, odsłaniającym nie zauważane wcześniej zależności, będący swoistym dopełnieniem widnokregu – „słuchokrąg” traktować można jako antycypację zaproponowanego blisko pół wieku później przez Murraya Schafera terminu *soundscape* – pejzaż dźwiękowy, tak często wykorzystywanego współcześnie w ramach wielu postaw badawczych. Przy okazji też Peiper, pod wpływem dostępnych na początku ubiegłego stulecia urządzeń związanych z dźwiękiem, zwraca uwagę na rodzące się pod ich wpływem sposoby słuchania, które jeszcze

28 M. Nieć, *Komunikowanie społeczne i media. Perspektywa politologiczna*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2010, s. 146. Na temat zbieżności obserwacji Peipera z tezami McLuhana zob. też M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 26-27; D. Antonik, *Autor jako marka*, s. 27-30, 53.

29 T. Misiak, *Audiosfera w kulturze współczesnej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 1, s. 67. Zob. też P. Kierzek-Trzeciak, *Radio według Peipera*, w: *Sensualność w kulturze polskiej*, <https://sensualnosc.bn.org.pl/radio-wedlug-peipera-168/> (29.05.2024).

dzisiaj są przedmiotem analiz socjologicznych związanych z indywidualnymi sposobami kształtowania przestrzeni. „Głośnik jest zdradą – pisał Peiper. Głośnik udaje tylko szczodropliwość. [...] Słuchawka przynosi intymne szept. Słuchawka nie dopuszcza podsłuchania. Słuchawka wyklucza podział. Słuchawka wprowadza słuchacza w najbardziej osobisty stosunek do rzeczy słuchanej”³⁰.

Przytaczam obszernie fragmenty współczesnych prac wykorzystujących ustalenia Peipera na dowód, że jego prekursorskie rozpoznania są ciągle honorowane. Znamienne przy tym, że siłą pobudzającą ma relatywnie skromny korpus tekstowy, w dodatku przez samego Peipera nieuznawany za kluczowy dla własnej działalności kulturotwórczej. Analogicznie sprawa przedstawia się z jego artykułem o cyrku³¹, ciągle żywo obecnym w myśli badawczej³², wypowiedziami o teatrze („Peiper wyprzedzał [...] sformułowaną *explicito* na terenie teatrologii dopiero po wojnie «teatralną teorię dramatu»”³³), a także publikacjami ukierunkowanymi filmoznawczo:

Dorobek Tadeusza Peipera, jeśli weźmiemy pod uwagę liczbę publikacji poświęconych filmowi, a napisanych w okresie, gdy działał on aktywnie jako teoretyk awangardy, jest bardzo skromny. [...] Kilkanaście niewielkich, na ogół, tekstów na temat kina – to wszystko co pozostawił. Niemal

30 T. Misiak, *Sztuka z widokiem na ucho*, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Poznań 2021, s. 130-131. Cytat pochodzi z: T. Peiper, *Radio adwokat*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 246.

31 T. Peiper, *Cyrk*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 216-219. Pierwodruk: „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 121-123 (tu na s. 124 reklama cyrku Olimpia przy ulicy Starowiślnej w Krakowie). Spory fragment swego artykułu cytował potem Peiper apologetycznie (wskazując, że widowiska sportowe rządzą się podobnymi regułami co spektakle cyrkowe i wywołują te same nastawienia odbiorcze) w napisanym pod pseudonimem tekście: Wojciech Dugiel [T. Peiper], *Sport a sztuka*, „Zwrotnica” 1923, nr 5, s. 148. Nie wszyscy współpracownicy pisma podzielali entuzjazm Peipera wobec przedstawień cyrkowych. T. Czyżewski (*List z Paryża*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 116) za kuriozalne uznał zorganizowanie wystawy prac malarskich w „Cyrku paryskim”.

32 Zob. *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017 (tu m.in. bibliografia, s. 357 oraz P. Stangret, *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, s. 135-146).

33 E. Guderian-Czaplińska, *Szara strefa awangardy i inne szkice*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021, s. 338. Wartość tekstów Peipera dla teatrologii sankcjonuje przedruk jego wypowiedzi (*Bliska nam część I „Dziadów”, Może rzadkość teatru, Szóstka! Szóstka!*) w zbiorze *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, red. T. Sivert, R. Taborski, PWN, Warszawa 1971, s. 447-457. Wspólnie omawiają jego prace teatralne i filmowe J. Fazan i K. Fazan (*Inne wcielenie Tadeusza Peipera*, „Ruch Literacki” 2002, z. 4/5, s. 397-412).

każdy z nich dotyczy jednak podstawowych problemów z obszaru teorii filmu³⁴.

Świeżość Peiperowskiego spojrzenia przebija też ze świadectw wspomnieniowych:

Gdy po wojnie zaczęliśmy w Łodzi wydawać czasopismo „Film”, Peiper wstąpił raz do redakcji i przyniósł doskonały esej na temat filmu *Uschylku dnia* (1939) Juliena Duviviera. Ucieszyliśmy się zyskując tak markantnego autora i poprosiliśmy o następny artykuł.

– Czy interesuje was problem ruchu obiektów poza elementami architektury podczas panoram i jazd kamery? – zapytał Peiper. – Jesteście pismem filmowym, musicie pisać o sprawach warsztatowych, skończcie z tym streszczaniem filmów!

Widząc nasze niezdecydowanie – a był to okres odprawiania antyformalistycznych egzorcyzmów – Peiper nie nalegał. Zjawił się znów w naszej redakcji po dwudziestu latach, niedługo przed śmiercią. Siwy, ale krzepki jeszcze staruszek pisał w tym czasie – jak twierdził – dzieło swego życia, jakiś monumentalny traktat o kulturze i poprosił o udostępnienie mu fotosów z filmu *Zeszętego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais. Widząc nasze zaskoczenie, powiedział – czy wy naprawdę nie widzicie, co się dzieje z modą. Spójrzcie, jak się zmienia kostium filmowy!³⁵

Peiper rzeczywiście dobrze sprawdza się w roli eksperta, którego rozpoznania zasilają studia poświęcone historii myśli filmowej³⁶ albo antologie tekstów

34 R. W. Kluszczyński, *Kino i film w teorii sztuki Tadeusza Peipera*, w: tegoż, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 45-46; pierwotny druk w: *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1983, s. 67-79. Przy okazji sprostowanie nieścisłości, która wkrada się do niektórych publikacji przywołujących ten artykuł (albo pracę zbiorową, w której pojawił się on pierwotnie) jako książkę autorską R.W. Kluszczyńskiego – zob. J. Fazan, *Od metafory do urojenia*, przyp. 1 na s. 321 i bibliografia, s. 361; A. Wójtowicz, *Resztki awangardy*, s. 112. Myśl filmową Peipera omawia też W. Otto, *Literatura i film...*, s. 33-35.

35 Z. Pitera, *Gwiazda jako manekin, czyli epepeja kostiumu filmowego*, „Kino” 1979, nr 6, s. 57.

36 W. Banaszekiewicz, *Film a początki awangardy artystycznej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 4, s. 14-27 (zwłaszcza s. 25-27); K. Michalewicz, *Z dziejów myśli filmowej w Polsce w latach 1918-1929*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 1-2, s. 5-46; J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Ossolineum, Wrocław 1974, m.in. s. 92-97; Z. Wyszynski, *Filmowy Kraków 1896-1971*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, m.in. 101-110. R.W. Kluszczyński, *Film – sztuka*

o kinematografii³⁷. Również w aktualnie powstających pracach filmoznawczych traktowany jest alegacyjnie i funkcjonuje na równi z innymi specjalistami (np. Grzegorz Wyczyński, snując rozważania na temat różnic między filmem a kinem, przywołuje Peipera obok takich autorów, jak m.in. Lev Manovich, Siegfried Kracauer, Pierre Bourdieu, Alicja Helman...³⁸). Dochodzi też do pomysłowego wykorzystywania na gruncie filmoznawstwa (lub *cultural studies* obierających za przedmiot refleksji film) ogólnych diagnoz Peipera, czego ilustrację stanowi artykuł Magdaleny Krzosek-Hołody, która dorobek powojennej polskiej animacji czyta przez pryzmat manifestu *Miasto. Masa. Maszyna*³⁹. Słynny tekst toruje twórcy *Żywych linii* drogę do zafunkcjonowania w jeszcze innych oscylacjach, m.in. przydaje się on do socjologicznego namysłu nad specyfiką oświetlenia w miastach⁴⁰, a także determinuje przynależność myśli Peipera do dyskursu architektonicznego, co sankcjonuje włączenie *Miasta. Masy. Maszyny* do antologii *Teksty modernizmu. Antologia polskiej teorii i krytyki architektury 1918-1981*⁴¹. Ta wypowiedź programowa została też umieszczona w 2012 roku na stronie bloga poświęconego teorii architektury⁴². Wymownie brzmią spontaniczne reakcje na ten tekst (sądząc po datach wpisów,

Wielkiej Awangardy, PWN, Warszawa–Łódź 1990; A. Helman, *Co to jest kino*, wyd. 2, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992, s. 25, 48, 169; K. Kuc, *Visions of Avant-Garde Films. Polish Cinematic Experiments From Expressionism to Constructivism*, University of Indiana Press, Bloomington–Indianapolis 2016.

37 T. Peiper, *Ku specyficzności kina; O statyzmie; Film barwny; Kamedułem sztuki*, w: *Polska myśl teatralna i filmowa...*, s. 600–611; tenże, *O statyzmie; Ku specyficzności kina*, w: J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 116–123; tenże [wywiad], „*Film dźwiękowy nie jest bynajmniej dalszym ciągiem filmu niemeo*”, w: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, PWN, Warszawa 1989, s. 173–174.

38 G. Wyczyński, *Uwagi na temat rozróżnienia pojęciowego „film” – „kino” w teorii filmoznawczej*, „*Sztuka i Dokumentacja*” 2019, nr 21, s. 45, 56.

39 M. Krzosek-Hołody, *City. Mass. Machine. Urban Dystopia and the Nostalgia for Nature in Polish Animated Film of the Post-War Era*, w: *Propaganda, Ideology, Animation. Twisted Dreams of History*, red. O. Bobrowska, M. Bobrowski, B. Zmudiński, Wydawnictwa AGH – Fundacja Promocji Kultury Artystycznej, Filmowej i Audiowizualnej Etiuda&Anima, Kraków 2019, s. 106–117.

40 M. Rosińska, P. Luczys, *Miasto światel, światła miasta czy... światło w mieście? Sztuczne oświetlenie w kontekście przestrzeni miejskiej*, „*Rocznik Lubuski*” 2009, t. 35, cz. 2, s. 139.

41 *Teksty modernizmu. Antologia polskiej teorii i krytyki architektury 1918-1981*, t. 1: *Źródła*, red. D. Jędruch, M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, Instytut Architektury, Kraków 2018, s. 33–38.

42 <https://teoriaarchitektury.blogspot.com/2012/08/tadeusz-peiper-miasto-masa-maszyna.html> (20.06.2024).

strona z nim jest odwiedzana do dziś). Na pytanie, kto obecnie czyta manifest Peipera, padają charakterystyczne odpowiedzi: „Tylko architekci pewnie” (19.12.2018), „I filolodzy” (15.05.2019), „studenci projektowania ubioru też” (24.05.2024), „Poeci, pisarze, artyści: malarze, rzeźbiarze, projektanci form użytkowych, architekci środowiska, projektanci przemysłowi, bibliotekarze, poloniści, studenci wszystkich filologii, architekci, nauczyciele języka polskiego czytają ten traktat” (9.05.2021)⁴³.

Z kolei Bartosz Swoboda⁴⁴ pochyła się nad powiązaniem dorobku autora *Tędy* z myślą architektoniczną, odnosząc się do relacji Peipera z wizyty w Bauhausie odbytej w 1927 roku w towarzystwie Kazimierza Malewicza⁴⁵. Samo wydarzenie i sprawozdanie z niego już wcześniej znajdowały się w orbicie zainteresowań badaczy (m.in. Andrzeja Turowskiego⁴⁶, postulatywnie zaś o potrzebie eksplorowania tego wątku wypowiadał się Andrzej Szczerski⁴⁷). Zgłębianiu wskazanych zagadnień sprzyja także system pojęciowy stosowany przez twórcę „Zwrotnicy”, nazywanego przez współczesnych ponoć „murarzem poezji”⁴⁸, dla którego istotna jest metaforyka przestrzenna i architektoniczna⁴⁹ i w którego języku ważne miejsce zajmują takie określenia jak „konstrukcja”, „budowla”, „budowa”, „projekt”, „układ” czy „plan”. Peiper

43 Tamże.

44 B. Swoboda, *Peiper w Bauhausie. Wokół dyskursu architektonicznego lat dwudziestych XX wieku i literatury nowoczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 2024, z. 2, s. 5-23.

45 T. Peiper, *W Bauhausie*, „Zwrotnica” 1927, nr 12, s. 255-256.

46 A. Turowski, *O rozkwitającej formie Tadeusza Peipera*, w: *Papież awangardy*, s. 390-395.

47 A. Szczerski, *Obok – polscy projektanci i Bauhaus*, „Formy” 2019, nr 2, <https://formy.xyz/artykul/obok-polscy-projektanci-i-bauhaus/> (20.06.2024). Zob. też D. Łarionow, *Bauhaus – portret wielokrotny z polskimi epizodami*, „TECHNE. Seria Nowa” 2019, nr 3, s. 115-138 (zwłaszcza s. 116); P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, *Co, jeśli nie Bauhaus? Koncepcja nowoczesnej szkoły artystycznej według Władysława Strzemińskiego*, w: *Bauhaus – nauczanie / nowy człowiek*, red. M. Leyko, Wydawnictwo UŁ – Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2021, s. 177-211 (odniesienie do Peipera, s. 183; tu w aneksie reprint artykułu Peipera ze „Zwrotnicy” – s. 216-217). Jeszcze wcześniej do wizyty Peipera u Gropiusa odnosił się w tłumaczonej na język polski tekście (nieuwzględnionym w żadnym z przywołanych artykułów, dopowiadam zatem prawem uzupełnienia bibliograficznego): H. Olschowsky, *Peiper, Malewicz i Bauhaus*, przeł. W. Sawicki, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984, nr 1, s. 147-150.

48 Podaję za: Z. Leśnodorski, *Peiper, klasyk awangardy i jego „Zwrotnica”*, w: tegoż, *Wśród ludzi mojego miasta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 312. Autor nie precyzuje okoliczności użycia tego pojęcia.

49 B. Swoboda, *Peiper w Bauhausie*, s. 12-13.

również podkreślał swoje zainteresowanie architekturą⁵⁰, a wyczuleniu na jej prawidłowości dawał wyraz przy różnych okazjach. Zwraca się też uwagę na paralelność między przemyśleniami Peipera a tezami Le Corbusiera⁵¹. „Zwrotnicę” traktuje się niekiedy jako „swoisty zamiennik «L'Esprit Nouveau»”⁵², pisma wydawanego przez Amédée Ozenfanta i Le Corbusiera w latach 1920-1925. Materiał ilustracyjny z tego periodyku był wykorzystywany na łamach organu Awangardy Krakowskiej⁵³. Warto przy okazji za Agnieszką Rejniak-Majewską podkreślić (uwypukla to bowiem wizyjność Peipera jako animatora założeń nowoczesnej sztuki, a jednocześnie pokazuje, w jakich kontekstach bywa on obecnie rozpatrywany), że

wzorcowe wyobrażenia nowoczesności wytwarzane były w awangardowej prasie lat 20. w znacznym stopniu poprzez cyrkulację tych samych, wielokrotnie reprodukowanych obrazów. Jako mobilne, poręczne przedmioty, obrazy te stawały się znakiem przynależności – udziału we wspólnym ruchu, podczas gdy na stronach czasopism wytwarzały one nową przestrzeń myślową opartą na konkretnej logice wizualnych połączeń. Reprodukowane fotografie nie były tutaj postrzegane jako obiekty cenne same w sobie, lecz jako rodzaj instruktywnego i użytecznego zasobu⁵⁴.

Uderza zarazem, że rozpoznania formułowane we współczesnej refleksji nad architekturą (np. o znaczeniu propriocepcji w planowaniu przestrzennym) współbrzmiały z intuicjami, którym twórca „Zwrotnicy” dawał wyraz już

50 W ostatnim udzielonym za życia wywiadzie, który przeprowadził z nim w ramach zadania szkolnego Piotr Wieleżyński, uczeń liceum im. Stefana Batorego w Warszawie, Peiper na pytanie o hobby miał odpowiedzieć: „Oprócz architektury w młodości interesowałem się tenisem, turystyką (górką) oraz narciarstwem” (W. Berezecki, *Pegaz w szkole. Wywiad z Peiperem*, „Poezja” 1972, nr 9, s. 109). Na trop tego wywiadu naprowadził mnie S. Stanik, *Tadeusz Peiper...*, s. 102-105.

51 E. Ranocchi, *Tadeusz Peiper i idea miasta...*, s. 35-41 (zwłaszcza s. 36-37).

52 Tamże, s. 37; P. Strożek, *Cracow and Warsaw. Becoming Avant-Garde: Rydwan (first series 1912-1914); Maski (1919-1920); Wianki (1919-1922); Formiści (1919-1921), Nowa Sztuka (1921-1922), Zwrotnica (first series 1922-1923), Blok (1924-1926)*, w: *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, t. 3: *Europe 1880-1940*, cz. 1, red. P. Brooker, S. Bru, A. Thaker, Ch. Weikop, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 1197-1198.

53 A. Rejniak-Majewska, *Poręczne obrazy, wymowne przedmioty. Retoryka rzeczowości w „L'esprit Nouveau” Ozenfanta i Le Corbusiera*, „Artium Quaestiones” 2019, nr 29, s. 94.

54 Tamże, s. 94-95.

w latach 20. XX wieku. Pod tym względem nie będzie nadużyciem, jeśli na półce obok pism Peipera znajdują się choćby *Oczy skóry* Juhaniego Pallasmaa⁵⁵. Myśl twórcy Awangardy Krakowskiej (po odjęciu z niej optymistycznej aury i entuzjazmu, które dziś już nie są podzielane) na poziomie opisu istoty miejskości uzgodni się też z różnymi głośnymi odezwaniami architektonicznymi w stylu choćby propozycji Rema Koolhaasa.

Rzecznik kontaktów

Na uniwersalność i dalekosieźność idei Peipera zwracają też uwagę historycy sztuki⁵⁶ i muzealnicy. Uhonorowaniem pod tym względem była wystawa „Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie” pod kuratorskim nadzorem Piotra Rypsona przy współpracy Moniki Poliwiki i Juana-Manuela Boneta, prezentowana w 2015 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, a później w Real Academia de Bellas Artes de San Fernando w Madrycie. Ukazywała ona (także za sprawą towarzyszącej jej publikacji) dalekowzroczność zamysłów twórcy Awangardy Krakowskiej w zaszczepianiu, propagowaniu i kształtowaniu nowoczesnej sztuki na polskim gruncie z wykorzystaniem międzynarodowych kontaktów. Akcentowała, jak istotne były dla Peipera poszukiwania sprzymierzeńców o podobnych celach, by móc wspierać się w inicjatywach i dbać o przepływ wspólnych idei oraz cyrkulację dzieł, co czyni go prekursorem i rzecznikiem networkingu⁵⁷ – działania w sieci wymiany i kontaktów⁵⁸. Dziś to zjawisko jest eksplorowane jako osobny problem badawczy⁵⁹ i uznawane za jeden z wariantów chętnie praktykowanej przez

55 J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Chroptiany, Instytut Architektury, Kraków 2022.

56 J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa 1982, s. 23.

57 P. Strożek, *Sztuka terażniejszości. Wystawa „Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie”*, „Kultura Liberalna” 2015, nr 23, 16.06.2015, <https://kulturaliberalna.pl/2015/06/16/sztuka-terazniejszosci-wystawa-papiez-awangardy-tadeusz-peiper-w-hiszpanii-polsce-europie/> (15.03.2024). Por. też M. Gliński, *Peiper*.

58 Eksploruje tę strategię (bez posługiwania się samym terminem, ale z umiejętnością jego ilustrowania) Andrzej Turowski – np. tenże, *Budownicowie świata*, Universitas, Kraków 2000. Por. też P. Rypson, *Od zwrotniczego do papieża awangardy*, w: *Papież awangardy*, s. 250-287.

59 J.M. Bonet, M. Poliwiki, *Od „Manomètre”. Szlakiem sieci czasopism awangardy*, w: *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda / Changing the Field of View. Modern Printing and the Avant-garde*, red. P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 166-180 (o „Zwrotnicy”

awangardzystów taktyki zespołowości, objawiającej się też kolaboracjami artystycznymi⁶⁰ czy kolektywizmem twórczym⁶¹. Podejście networkingowe zakłada drużynowe granie do jednej bramki, kolegialne trzymanie ręki na pulsie. W tak pojętej strategii na czoło wysuwa się permanentność działań, ich procesualność, swobodne dryfowanie koncepcji, inicjatywność. Zdecydowanie bardziej niż zwierzchnictwo, nadzór i dyktat liczy się też funkcja koordynatora, rzecznika czy lidera, co ostatecznie pasuje do postawy mocodawcy przyjętej przez Peipera. Może bowiem warto go nie namaszczać na papieża⁶² (to pojęcie – w kręgach awangardowych funkcjonujące nierzadko w aurze złośliwej ironii⁶³ – konotuje bowiem szacowność autorytetu na piedestale, akceptowane ojcostwo duchowe dla wyznawców, doktrynalny nadzór, transcendentne namaszczenie, zastępstwo ziemskie...). Lepiej widzieć w nim maszynistę kierującego pociągiem, do podróży którym zaprasza innych chętnych (nawet pasażerów na gapę), przewidując ich rotację, niekoniecznie też od razu (na)tłok (niechby to była nawet atrakcja „robiona dla dwunastu”⁶⁴), jednak z dbałością, by środek lokomocji nie wytracał impetu, już na stałe figurował w rozkładzie jazdy i tylko rozszerzał swe połączenia na trasie „Kierunek: sztuka terażniejszości” (jak głosił podtytuł „Zwrotnicy”). Tak też go zapamiętali ci, którzy z nim obcowali: „Peiper nie anektował sobie

s. 178); M. Wenderski, *Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network. Poland, Belgium and the Netherlands*, Routledge, New York–London 2018.

60 Różne modele współpracy jako strategii w sztuce problematyzowała wystawa w wiedeńskim mumoku: „Kollaborationen / Collaborations”, 2.07-6.11.2022, kuratorzy: Heike Eipeldauer, Franz Thalmair – por. katalog: *Collaborations*, red. H. Eipeldauer, F. Thalmair, przedmowa K. Kraus, mumok (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) – Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Wien–Köln 2022 (ukazał się też w wersji niemieckiej).

61 R.W. Kluszczyński, *Awangardowy kolektywizm oraz Od indywidualizmu sieciowego do współpracy artystycznej*, w: tegoż, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 297–310.

62 „Peiper to nie tylko «papież», patriarcha, to Jan z Kolna polskiej poezji nowoczesnej” (J. Putrament, *Peiper na nowo odkryty*, „Poprostu” 1936, nr 11, s. 5; tę wypowiedź przywołuje m.in. T. Kłak, *Tadeusz Peiper i jego odbiorcy*, s. 134). Określeniem „papież” w odniesieniu do twórcy „Zwrotnicy” bodaj po raz pierwszy posłużył się K. Czachowski, *Z życia literackiego w Krakowie. Awangarda poetycka. Wśród prozatorów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 28, s. 545. Por. np. A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka*, s. 33.

63 Por. sposób atakowania K. Irzykowskiego na łamach jednego z efemerycznych pisemek programowych: St. G. [Stefan Kordian Gacki], *Likwidacja Likwidatora! Zdemaskowanie papieża merytoryzmu*, „Awangarda. Dwutygodnik Ilustrowany Lewicy Artystycznej” 1924, nr 1, s. 1.

64 T. Peiper, *Sztuka a proletariats*, w: *Tędy. Nowe usta*, s. 139.

zresztą tytułu «wodza». Zaznaczał, że nie pragnie przewodzić, że chce przede wszystkim przekonywać⁶⁵.

W dynamice ekspozycji

Choć Peiper zarzuca sieć, sam nie daje się w nią łatwo złowić. Dlatego w cenie są niestandardowe sposoby kontaktowania się z jego dorobkiem. Dobrze rokują mobilne i symultaniczne formy oglądu, gdy odbiorcy poruszają się własnymi ścieżkami w przestrzeniach muzealnych (albo poddawani są miejskim formom aktywizacji⁶⁶).

Peiper rzeczywiście dobrze radzi sobie w ramie muzealnej (celowo używam takiego właśnie określenia, by w tle zasygnalizować też paradoksy awangardowych potyczek z muzealizacją). Wystawy bywają bowiem narzędziem, dzięki któremu łatwiej sobie uświadomić niepodjęte lub dostatecznie niewyzyskane jeszcze drogi zagospodarowania jego spuścizny. Peiper jest w ogóle ciekawym przypadkiem zdeklarowanego literata nielegitymującego się standardowym dorobkiem wystawienniczym, a jednak atrakcyjnego dla kuratorów, zaś jego meandrująca wieloma torami myśl z różnych powodów potrafi zająć się z potrzebami ekspozycyjnymi. Zresztą nawet zwykła procedura katalogowania zbiorów muzealnych nie obywa się bez przywołania twórcy „Zwrotnicy” występującego w roli protektora sztuki nowoczesnej, np. w opisie jednego ze znajdujących się w Polsce kolaży (Merzzeichnung, czyli rysunków Merz) Kurta Schwittersa figuruje informacja (nawet

65 Z. Leśnodorski, *Peiper...*, s. 314.

66 Chodzi o takie inicjatywy jak „referat chodzony” Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk „Najnowsze wytwory miasta wywoływały niechęć w tzw. człowieku kulturalnym”. Mural – Masa – Maszyna otwierający konferencję „100 lat „Zwrotnicy”. 3 X W: WŁÓKNA – WĄTKI – WĘZŁY (NEO)AWANGARDY” (Łódź 28.06.2023). Por. też liczne działania w Krakowie: marszruty (pod przewodnictwem Jacka Olczyka czy Jakub Kornhausera) z wyłapywaniem odniesień do twórcy Awangardy Krakowskiej; prezentacja Peipera z udziałem Michaliny Kmieciak w ramach plenerowego cyklu *Przystań, klasyka!* przed kawiarnią Metaforma (14.09.2019); *Peiperowska podgórska noc poezji* i plenerowy wykład performatywny *Na prostokącie z betonu – rzecz o Tadeuszu Peiperze* (12.10.2019); uobecnienie zwrotnicowych haseł w opracowaniu typograficznym i wielkoformatowej formie na wiacie na Rondzie Matecznego w połączeniu z możliwością odsłuchania wiersza *Kwiat ulicy* jako część multimedialnej akcji *Przystanki literackie* (2017); umieszczenie cytatu z Peipera na „kolorowych schodach” przy ulicy Tatrzańskiej. Odbiorcy mogą także przechodzić przez wiersz *Miasto* zapisany na schodach przy ul. Pozytywistów w Lublinie w 2017 r. (jako efekt „tatuowania miasta” w ramach projektu Schody Poezji Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” podczas festiwalu Miasto Poezji).

jeśli jest niecisła, i tak wskazuje na pozycję Peipera jako stymulatora życia artystycznego):

Kolaż *MZ 194* pojawił się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi w 1931 r. jako praca z kolekcji „a.r.”. Trafił do niej dzięki Tadeuszowi Peiperowi [...]. Kurt Schwitters podarował tę kompozycję Peiperowi w 1923 r., o czym świadczy dedykacja na odwrocie dzieła⁶⁷.

Pretekst do sytuowania Peipera w przestrzeniach galeryjnych daje m.in. zagadnienie awangardowej typografii⁶⁸, co udowadniają takie wystawy (i towarzyszące im katalogi), jak „Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919-1992” (kurator: Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, 13.11-26.12.1992), przygotowana w 2000 roku w zmodyfikowanej odsłonie pt. „Text, Buch, Kunst” na Międzynarodowe Targi Książki we Frankfurcie⁶⁹; „Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda” (kurator: Paulina Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, 13.06-12.10.2014)⁷⁰; „50 na 50. Jubileusz 50-lecia Działu Sztuki Wydawniczej Muzeum Narodowego we

67 <https://mnwr.pl/intrygujace-merzzeichnung-kurta-schwittersa/> (15.03.2024). Ten opis na stronie Muzeum Narodowego we Wrocławiu wymaga korekty, pracę Peiperowi podarował bowiem Adolf Rothenberg, wrocławski kolekcjoner sztuki awangardowej, i to on napisał dedykację na odwrocie obrazu (podaje za: P. Kurc-Maj, *Władysław Strzemiński i Tadeusz Peiper – sojusz dla nowej sztuki*, w: *Papież awangardy*, s. 345; o szczegółach przekazania dzieła do kolekcji grupy a.r. zob. s. 345-346).

68 Peiper nie tylko miał niebagatelny wpływ na kształt wizualny „Zwrotnicy” i swoich książek autorskich (przez dobór grafików i konkretnych rozwiązań, a także samodzielny projekt okładek do tomów poetyckich *A* oraz *Żywe linie*), lecz także wypowiedział się na temat typografii wprost: T. Peiper, *Nowe formy w drukarstwie*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 191, przedruk w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 250-251; [T. Peiper], *Nowa książka*, „Zwrotnica” 1927, nr 11, s. 247, przedruk w: T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918-1939)*, przedmowa, komentarz i bibliografia S. Jaworski, oprac. tekstu T. Podoska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 161. Prace poświęcone drukowi funkcjonalnemu i grafice użytkowej to jeszcze jeden obszar, gdzie nazwisko Peipera się przewija – por. P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Karakter, Kraków 2011, zwłaszcza s. 38-41, 55-57, 336.

69 *Pisma wybrane* (Wrocław 1979) Peipera figurują w bibliografii katalogu *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919-1992*, oprac. P. Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1992, s. 54. Tu osobny rozdział poświęcony został „Zwrotnicy”, skatalogowane i częściowo reprodukowane są także książki Peipera z dwudziestolecia międzywojennego opracowane w zgodzie z założeniami typografii awangardowej (tamże, s. 58-59). Por. też zmienione wyd. tego katalogu: P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2000, s. 43-47, 68-71, 89.

70 Zob. katalog *Zmiana pola widzenia*, s. 206, 216-217, 232.

Wrocławiu” (kurator: Jakub Maciej Łubocki, 12.12.2023–28.03.2024), na której w roli eksponatu (i wizytówki przy prezentacji materiałów promocyjnych⁷¹) wystąpiła zaprojektowana przez Władysława Strzebińskiego okładka broszurowego wydania utworu teatralnego Peipera *Szósta! Szósta!* (Kraków 1925)⁷².

Peiper wnosi wkład do ekspozycji poświęconych polskiej i środkowoeuropejskiej sztuce awangardowej. Jedną z części wystawy „Years of Disarray 1908–1928. Avant-Gardes in Central Europe”, zrealizowanej w ramach międzynarodowego projektu „The Birth of the Modern Central European Citizen / Narodziny nowoczesnego Środkowoeuropejczyka”, prezentowanej najpierw w Ołomuńcu⁷³, a potem jeszcze między innymi w Krakowie⁷⁴, wydzielono pod hasłem o wyraźnie Peiperowskiej proveniencji: „Man, City, Machine / Człowiek, Miasto, Maszyna”. Podobną genealogią legitymuje się prezentowana od 30 grudnia 2021 roku stała ekspozycja w Muzeum Włókiennictwa w Łodzi zatytułowana „Miasto – Moda – Maszyna” (kuratorzy: Aneta Dmochowska, Marcin Gawryszczak, Anna Grała, Agnieszka Wojciechowska-Sej). Jej opis nie ujawnia wprawdzie bezpośrednio patronatu Peipera, jednak generalne awangardowe auspicje z jego copyright są w nim czytelne⁷⁵ (nawet jeśli współistnieją z dewizami Filippa Tommasa Marinettiego):

Miasto mody, miasto maszyn, moda w mieście, maszyna miasta, maszyna mody, moda na miasto, moda na maszyny. [...]

Wystawa MIASTO–MODA–MASZYNA to przenikające się wyspy. Na partezach wciąż obecne są maszyny odtwarzające ciąg technologiczny obróbki surowców [...].

71 Zob. np. <https://mnwr.pl/50-na-50-jubileusz-50-lecia-dzialu-sztuki-wydawniczej-mnwr/> (15.03.2024).

72 J. M. Łubocki, *50 na 50. Jubileusz 50-lecia Działu Sztuki Wydawniczej Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2023, s. 47, 57.

73 *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, red. K. Srp, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2018 – tu zwłaszcza s. 294, 306, 494–495, 593, 597, 647 oraz rozdział: *Man, City, Machine*, s. 247–252.

74 *Czas przełomu 1908–1928. Sztuka awangardy w Europie Środkowej / Years of Disarray 1908–1928. Art of the Avant-Garde in Central Europe*, red. K. Srp, L. Bydžovská, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2019 – tu zwłaszcza rozdziały: *Człowiek, miasto, maszyna* oraz *Wspólny świat*, s. 82–119.

75 Podobnie jak w przypadku wystawy „Zwrotnica. Początki neoawangardy na Górnym Śląsku” (Muzeum Śląskie w Katowicach, 4.11.2017–1.04.2018).

Pierwsze piętro wystawy zabiera w podróż przez rozrastające się i zmieniające miasto. Dynamika tętniącej życiem włókienniczej Łodzi pokazana jest przez drgania sinusoidy rozpiętej między pracą a odpoczynkiem, zarządem a robotnikami, pracą a strajkiem. [...] Z pewnością zobaczysz krok biegacza, salto mortale, policzek i pięść.

Drugie piętro oddane jest modzie, którą deklinujemy przez wszystkie przypadki miasta. Po najdłuższym wybiegu modowym, ulicy Piotrkowskiej, przechadzają się wystrojone łodzianie. Witryny sklepowe, neony i szyldy wołają o uwagę przechodniów. [...] Poszczególne wyspy nie aspirują do wyczerpania tematów. Są raczej dziełem otwartym, wzbogacanym przeżyciami i emocjami gości, którzy swoimi historiami różnicują narrację. Tym samym wystawa zaprasza do dialogu, nie stając się aprioryczną, dydaktyczną opowieścią⁷⁶.

Przy okazji warto zwrócić uwagę na niesłabnącą karierę określeń, które do powszechnego obiegu weszły za sprawą Peipera. Redakcja internetowego „Małego Formatu” we wstępie do materiałów poświęconych Deborze Vogel donosiła:

My, jako jej częstka, rezultat i kontynuacja, próbujemy podjąć zagubione „ż y w e l i n i e”: kobiecości, żydowskości, awangardowości, pulsujące wciąż podskórnym w rozmaitych zapoznanych residuach [wyróżnienie – M.L.]⁷⁷.

Szczególną nośność zachowuje oczywiście słynna triada: „miasto, masa, maszyna” (znana też jako „3 razy M” / „3 x M” / „3M”), żyjąca własnym życiem⁷⁸ i występująca w formie licznych parafraz, często w ogóle bez przywoływania nazwiska Peipera, jak dzieje się w tekście Pawła Mościckiego *Montaż, miasto, monotonia*⁷⁹, w artykule Agaty Zysiak i Wiktora Marca *Miasto, morderstwo, ma-*

76 <https://cmwl.pl/public/informacje/miasto-moda-maszyna,212> [20.03.2024].

77 *Nowa realność: temat i forma w sztuce Debory Vogel – od redakcji*, „Mały Format” 2019, nr 2, <https://malyformat.com/2019/02/nowa-realnosc-temat-forma-sztuce-debory-vogel-wstep-redakcji/> (20.03.2024).

78 Również na podporządku „Tekstów Drugich” – por. ocenę stanu krytyki literackiej czasu przełomu: „Moralizm, marketing, maskarada – oto nowe, charakterystyczne dla końca wieku, radykalnie anty-Peiperowskie «trzy M» naszych dni!”; E. Balcerzan, *Zmiana stanu*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 3-4.

79 P. Mościcki, *Montaż, miasto, monotonia*, w: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, koncepcja i red. naukowa katalogu A. Bojarov, P. Polit, K. Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 193-201. W katalogu Peiper pojawia się tylko jako autor „«książki-manifestu» *Nowe usta*,

szyna o specyficie narodzin kultury masowej w realiach Łodzi⁸⁰ czy w podtytule książki Grzegorza Piotrowskiego *Gdynia obiecana. Miasto, modernizm, modernizacja 1920-1939*⁸¹. Akurat w tej ostatniej pozycji twórca „Zwrotnicy” mógłby zostać uwzględniony ze względu na wiersz *Na plaży* (operujący nazwą Gdyni i jej realiami)⁸² albo – zwłaszcza – jako autor entuzjastycznego w tonie artykułu o polskim porcie⁸³ (to zresztą kolejny do dziś rezonujący tekst Peipera, przywoływany w omówieniach⁸⁴).

Peiperowski manifest bywa narzędziem pomocnym przy analizie sceny muzycznej, do czego pretekst daje song *Miasto, Masa, Maszyna* grupy Apteka⁸⁵ (na płycie *Od pacyfizmu do ludobójstwa* obok niego zaistniał też utwór *Amfetamina Haszysz Morfina* o inklinacjach witkacowskich). Tak samo zatytułowaną piosenkę mają w swoim repertuarze też hip-hopowy zespół Nagły Atak Spawacza, reprezentujący poznańską scenę alternatywną Syndrom Paryski, a także formacja Poziome Ziomy. Koncert „Miasto Masa Maszyna” z intencjonalnie wpisanym w niego Peiperowskim patronatem wieńczył festiwal Toffest w 2019 roku. Minialbumem *Miasto, Masa, Muzyka* legitymuje się Przekaz Masowy. Istnieje też zespół *Miasto-Muzyka-Maszyna*. W przestrzeni

do którego Léger specjalnie przygotował rysunki” (s. 89) – na s. 90-91 reprodukowane są okładka i jeden z rysunków Fernarda Légera z wnętrza tomu.

- 80 W. Marzec, A. Zysiak, *Miasto, morderstwo, maszyna. Osobliwe przypadki we wczesnonowoczesnej Łodzi*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 187-208.
- 81 G. Piątek, *Gdynia obiecana. Miasto, modernizm, modernizacja 1920-1939*, W.A.B, Warszawa 2022.
- 82 W kontekście budowy Gdyni o tym wierszu pisał A. Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918-1939*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 247.
- 83 T. Peiper, *Gdynia. Polskie miasto portowe*, „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 6, s. 108-109 (przedruk jako *Spektakl postępu. Gdynia*, w: tegoż, *O wszystkim...*, s. 195-196). Przy okazji errata do podpisu pod fotokopią tego artykułu w katalogu *Papież awangardy*, s. 368 – powinno tam być: „nr 6” oraz „autorstwo zdjęć: Peiper i agencja «Photo-Plat»”.
- 84 J. Jopkiewicz, *Gdynia – cud techniki i oaza cywilizacyjna Drugiej Rzeczypospolitej*, „Rocznik Gdański” 2000, t. 60, s. 77. Por. też A. Bukowski, *Życie kulturalne i literackie Gdyni w latach 1920-1939*, w: *Gdynia. Sylwetki ludzi. Oświata i nauka. Literatura i kultura*, red. A. Bukowski, Ossolineum, Gdańsk 1979, s. 97.
- 85 M. Ejsmont, B. Kosmalska, *Motyw miasta w tekstach kultury popularnej*, „Studia Pedagogiczne” 2016, t. 69, s. 125-126. W tym tekście manifest Peipera jest ujmowany poza swoim meritum, m.in. odnosi się go do piosenki *Warszawa da się lubić* (tekst B. Brok, muzyka J. Wasowski) w wykonywaniu Adolfa Dymyzy z filmu *Cafe pod Minogą* (1959), ekranizacji powieści Stanisława Wiecheckiego „Wiecha” (tamże, s. 117).

internetu jest niemało inicjatyw, które operują hasłem Peipera (jakkolwiek niekoniecznie ze świadomością jego autorstwa) – funkcjonuje ono m.in. jako tytuł amatorskiego filmu osadzonego w scenerii urbanistycznej, a nawet nazwa wzoru tatuażu (jakkolwiek ugadżetowanie jednak raczej Peipera omija⁸⁶).

Z pewnością za to intencjonalnie (anty)patronat Peiperowski obierali członkowie gdańskiego Totartu, gdy w 1986 roku inicjowali działalność ruchu w murach Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego happeningiem „Miasto Masa Masarnia”⁸⁷ albo twórcy działającego w latach 2007-2011 internetowego pisma czy forum wymiany myśli Niedoczytania.pl, kiedy swoim hasłem uczynili: „Miasto. Mięso. Maszyna. Makrela”⁸⁸. Krytyczny namysł nad idealistycznymi wizjami twórcy „Zwrotnicy” proponuje Mariusz Libel w projekcie *Permutacje Peipera* (2022), gdy ironicznie wizualizuje na 24 planszach triady słów z kolejnych liter alfabetu, np. „Elewacje Ekonomia Efedryna”, „Idee Impas Indoktryna”, „Nuda Nadmiar Nitrogliceryna”, „Praca Postęp Padlina”, „Ruch Rozpacz Rutyna”. Z kolei apokryficznie i w duchu coveru do Peipera odnosi się Mariusz Mokry w tomie *żywe linie nowe usta* (Biuro Literackie, Kołobrzeg 2022). Jednak omówienie jawnych i kryptonimowanych odniesień do twórcy Awangardy Krakowskiej w sztuce (m.in. w *Poezji aktywnej* Ewy Partum) i literaturze – choćby w nurcie neolingwistycznym⁸⁹ albo w idiomach: cyberpoetyckim (np. *bletka z balustrady* Leszka Onaka) i pastiszowym – niejako w nawiązaniu do Kazimierza Wyki⁹⁰ (*Smartfon i Samolot*

86 Peiper nie funkcjonuje jako autor, umownie, cytatów na T-shirtach w ofercie typu: <https://sklepzczytatami.pl>. Nie jest też ofiarą medialnych uproszczeń i pogoni za sensacją (zob. książkę o funkcjonowaniu W. Strzemińskiego, K. Malewicza i P. Mondriana w relacjach dziennikarskich: M. Wawer, *Dziennikarze o sztuce czyli opowieści medialnie nielogiczne*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012).

87 A. Kliems, *Practices of Urban Interventions. Tot Art, Orange Alternative, and the Club of Polish Losers in Berlin*, w: *Performance – Cinema – Sound. Perspectives and Retrospectives in Central and Eastern Europe*, red. A. Kliems, T. Glanc, Z. Kazalarska, Lit Verlag, Zürich 2019, s. 35-52; X. Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996*, NCK, Warszawa 2018, s. 589-594.

88 Jacek Olczyk, *Życie literackie...*, s. 670.

89 Por. T. Cieślak-Sokołowski, *Peiperizm dzisiaj, czyli o pewnej linii polskiej poezji najnowszej*, w: *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989-2009*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 135-151.

90 K. Wyka, *Tadeusz Peiper: By*, w: tegoż, *Duchy poetów podsłuchane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 80.

w *Nowych wierszach sławnych poetów* Grzegorza Uzdańskiego oraz *Streetball. Wypis z Tadeusza Peipera* Tomasza Bąka z tomu *Playbook*) zostawiam na inną okazję.

„Pan się tak zmienia, że pana wcale nie ma”⁹¹

Mój dotychczasowy kierunek namysłu idzie, paradoksalnie, w poprzek innego rozpoznania, z którego zdałam sobie sprawę podczas porządkowania własnego księgozbioru pod kątem potrzeb tego artykułu. Można bowiem zauważyć charakterystyczną prawidłowość: niezależnie od admiracyjnych przywołań w różnych źródłach z szerokiego dziedzinowego spektrum i bez względu na szacunek dla prekursorskiej przenikliwości lidera Awangardy Krakowskiej, istnieje bardzo dużo prac, gdzie obecność Peipera narzuca się wprawdzie jako możliwy kontekst, a jednak nie uaktywnia się ona w ogóle albo jego przywołanie zostaje zminimalizowane do roli czysto ornamentacyjnej bez większego znaczenia dla prezentowanych treści. Jest wymowne, że wielu interpretatorów poruszających w mniejszym lub większym stopniu kwestie współbieżne z tematami lub kierunkami myślenia Peipera, wrośnięte w rdzeń jego ustaleń, merytorycznie korespondujące z zakresem jego zainteresowań, w ogóle obywa się bez twórcy Awangardy Krakowskiej albo zredukowana jest jego przydatność (nawet jako antytetycznie potraktowanej tradycji, polemicznego kontekstu czy dalszego tła). Peiper w ogóle nie przydaje się na przykład Maciejowi Wróblewskiemu w książce *Literatura i maszyna*⁹²; Agnieszce Przybyszewskiej w monografii o eksperymentach z przestrzenią druku i książki⁹³; Aleksandrze Wójtowicz w pracy *Literaturoznawstwo architektoniczne*⁹⁴; Ewie Rewers w jej diagnozach miejskości; Pawłowi Lekszyckiemu przy analizie miejskich determinant u Macieja Meleckiego⁹⁵ ani Piotrowi Bogaleckiemu w analizie wiersza Mariana Grześczaka *Miasto*:

91 T. Peiper, *Skoro go nie ma. Utwór teatralny w trzech aktach*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, przedmowa, oprac. tekstu, komentarz A.K. Waśkiewicz, red. S. Góra, S. Jaworski, T. Podoska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 387.

92 M. Wróblewski, *Literatura i maszyna*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015.

93 A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2015.

94 A. Wójtowicz, *Literaturoznawstwo architektoniczne. Wstępne rozpoznania*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019.

95 P. Lekszycki, *Poeta miasta?*, w: tegoż, *Grupa na Dziko. Socjologia i poetyka zjawiska*, Ego, Katowice 2001, s. 55-65.

*partytura*⁹⁶; niespecjalnie też Jakubowi Skurtysowi w jego uogólnionym wywodzie o rytmie w poezji⁹⁷ itd.

Dla jasności: nie piszę swoich uwag tonem przygany ani polemicznie czy zaczepnie, nie upominam się też o uruchamianie odwołań do Peipera mechanicznie, konstatuje jedynie charakterystyczną w moim odczuciu prawidłowość, by poszukać przyczyny zaobserwowanego stanu rzeczy. Kwestię tę częściowo eksplikuje Carlos Marrodan Casas, powołując się na fragment ze *Szkoły uczuć* Flauberta: „Są ludzie, których jedynym zadaniem jest służyć innym za pośredników; przechodzi się po nich jak po mostach i idzie się dalej». Być może Peiper był właśnie trochę taką postacią⁹⁸. Podobnie sprawę stawił już dawno Jerzy Putrament: „Ileż ziem, ile łądów odkrył Peiper i jak prędko o nim zapomniano. Przyszli nowi odkrywcy i, jak zwykle, ten pierwszy został odsunięty w cień⁹⁹. Analogiczna jest konkluzja Agnieszki Kluby: „Zapoczątkował proces, który kontynuowali inni¹⁰⁰. Dodałabym jeszcze, że prekursorstwo Peipera w diagnozach dotyczących kultury jest widoczne przede wszystkim w perspektywie historycznej. W obecnych realiach cywilizacyjnych zaciera się. Wnikliwość obserwacji i stwierdzeń Peipera nie zawsze jest dostrzegana i pomocna, ponieważ wiele jego intuicji zostało pozytywnie zweryfikowanych i znalazło potwierdzenie w rzeczywistości. Innymi słowy, ujęcia odkrywcze w momencie swojego wyłaniania się nabrały z czasem cech bardzo oczywistych. To samo zresztą dotyczy wielu tekstów programowych formacji awangardowych, których pierwotna modalność obecnie nie zawsze bywa czytelna. Właściwa im początkowo czysto probabilistyczna retoryka, nie referencyjna, a życzeniowy charakter głoszonych tez formułowanych w czasie,

96 P. Bogalecki, *Z ducha muzyki? Czternaście wariacji o „Mieście: partyturze” i innych „wierszach nadsłownych” Mariana Grzeszczaka*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 29, s. 87-125

97 J. Skurtys, *Jak jeszcze działać (z) formami? Tytus Czyżewski i rytm nowoczesności*, w: *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Universitas, Kraków 2017, s. 133-157. Na temat koncepcji rytmu (u) Peipera zob. J. Dembinska-Pawelec, *Tadeusz Peiper – rytm „rozkwitania”*, w: tejeż, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłoś – Rymkiewicz – Barańczak), Wydawnictwo UŚ, Katowice 2010, s. 118-125.

98 *Na tropie Peipera. Rozmowa z Carlosem Marrodanem Casasem*, rozm. Z. Zaleska, „Dwutygodnik” 2015, nr 163, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6024-na-tropie-peipera.html> (15.03.2024).

99 J. Putrament, *Peiper na nowo odkryty*.

100 A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2004, s. 109.

by tak rzec, terażniejszym niedokonanym, przestały być odczuwalne, ponieważ żyjemy w świecie ziszczonych przepowiedni. To, co w momencie ogłaszania było wizją, formą zaklinania rzeczywistości i projektowania nowego porządku, z czasem stało się powszechną zdobyczą kulturową¹⁰¹. Może jednak w tym tkwi siła Peiperowskiej diagnostyki. Ostatecznie przecież oddziałuje on mocą nie papieskiego dekretu, a patronackiego nadania. Nawet jeśli się na niego nie powołujemy, to i tak zostają nam na półkach już na trwałe karty tytułowe jego nawet zaginionych książek.

Abstract

Magdalena Lachman

UNIVERSITY OF LODZ

Topicality and Attractiveness of Tadeusz Peiper's Thought: References and (Co)Inspirations

The article outlines the current reception of cultural and aesthetic writings of Tadeusz Peiper. Peiper's theories of art and culture offer pioneering interpretations, which predate later readings and diagnoses of social and artistic phenomena. Moreover, they are widely applied outside of the literature studies, providing theoretical frameworks for research in communication studies, media studies, cultural studies, urban studies, film theory, and architecture theory. Although Peiper was not a visual artist, his influence also surfaces in modern exhibition practices in museums and art galleries. Widely recognized as the author of famous statements on art – for example from his manifesto *Miasto. Masa. Maszyna* (Metropolis. Mass. Machine) – which remain in popular circulation without most users knowing anything about their author. The article argues that in his artistic views Peiper successfully predicted many paths of development for artistic and social evolutions of the twentieth and twenty-first century.

Keywords

Tadeusz Peiper, avant-garde, reception, interdisciplinary studies, communication studies, cultural studies, media studies, film theory, urban studies, architecture theory, city, museum, networking

¹⁰¹ Zob. K. Rudzińska, *Awangarda a kultura masowa, w: tejsze, Między awangardą a kulturą masową*, s. 180-184.