
„Flora nowości”. Wokół wyobraźni ekologicznej Tadeusza Peipera

Agnieszka Karpowicz

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 85–105

DOI: 10.18318/td.2024.5.5 | ORCID: 0000-0001-9593-2350

„Niezamieszkałe marzenia”

Jakby na przekór układowi rozkwitania, któremu podporządkowana jest forma wierszy Tadeusza Peipera z tomu *Raz* (1929, właśc. 1928), otwierający go utwór *Że* opowiada o uwiązaniu. Poeta opląkuje w nim swoje osamotnienie i porażkę promowanej idei awangardowej. W kontekście głośnego manifestu *Miasto, masa, maszyna* (1922) szczególnie uderzające wydaje się, że lament rozpoczyna rozczarowanie iluzją urbanizacyjną:

Że, że wśród mych ścian świąty, że wśród mych ścian
skomlą świąty,
świąty z miast, z miast które morzą, morzą nie ludzi
lecz gwiazdy,
morzą śpiewem, śpiewem cedzącym niebo, cedzą-
cym je przez głoski dumy,
przez światła nowe jak wiosny zapalane modą?

1 „Dawno nie było u nas powietrza tak bardzo sprzyjającego florze nowości”; T. Peiper, *Odpowiedzi*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 92.

2 T. Peiper, *Że*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 309.

Agnieszka Karpowicz

– dr hab., prof. UW, literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, zajmuje się (neo)awangardowymi praktykami logowizualnymi, literaturą i sztuką XX wieku w perspektywie studiów miejskich. Członkini zespołu Pracowni Studiów Miejskich IKP UW, Ośrodka Badań nad Awangardą UJ i grupy badawczej Modernitas przy Université Libre w Brukseli. Autorka książek *Kolaż* (2007), *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (2012), *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* (2023). Współkuratorka wystawy *Białoszewski nieosobny* (2022) w Muzeum Warszawy.

Siedem lat po opublikowaniu optymistycznej wizji modernizowania miasta³ poeta miał więc świadomość, że pozostaje ono wciąż udręką „morzącą ludzi”, a on sam – „burmistrz[em] marzeń niezamieszkanym”⁴. Przypomnijmy, że upragnione miasto, w którego ratuszu mógłby zasiąść Peiper, miało być zorganizowane według racjonalnych reguł, rozładowywać konflikty, działając jak dobrze naoliwiony mechanizm, być udoskonalane dzięki stałemu rozwojowi techniki i realizować wzorzec estetyczny Berlina – to jego ulice zachwycały poetę swoją nowoczesnością jako „jedn[o] z najwspanialszy[ch] widowisk świata”⁵. W rzeczywistości było ono jednak nierealizowalną fantazją:

Więc żał mi

[...]

i że, i że, że z marzeń moich nie uczynię naszych⁶.

Przyczyn poczucia osamotnienia w Krakowie i rozczarowania, które narastały już po 1926 roku, było oczywiście wiele⁷, znamienne jednak, że miasto – temat tekstów teoretycznych i poezji, od których twórca zaczął instalowanie swojej wizji nowego porządku społeczno-estetycznego w kulturze polskiej – powróciło w *Że* zarówno jako pejzaż emocjonalny, jak i miejsce niezbywalne dla realizacji idei awangardowej:

by działać, trzeba mi miast w których iskra tłuszczem chwaleb się pasie⁸.

3 T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 14.

4 Tamże, s. 311.

5 Szerzej na ten temat zob. np. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003; B. Sienkiewicz, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007 (zob. zwłaszcza Część II. *Opisać miasto, czyli oswojenie cywilizacji i załżki zwątpienia*).

6 T. Peiper, *Że*, s. 311.

7 Najpełniej na temat rozczarowań i kryzysów w biografii twórczej Peipera pisze Jarosław Fazan (*Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010). Warto tu krótko wspomnieć o rozpadzie środowiska krakowskiego, m.in. wyjeździe Juliana Przybosa, końcu „Zwrotnicy”, coraz silniejszym koncentrowaniu się awangardystów wokół Władysława Strzemińskiego. Według Fazana pisarza dotknęła wtedy „klęska pierwsza”, polegająca na tym, że „w ciągu kilku lat Peiper z kontrowersyjnego, acz niekwestionowanego przywódcy awangardy poetyckiej schodzi do roli okazjonalnego publicysty i nieczytanego, odrzuconego przez czytelników i krytykę prozaika”; tamże, s. 14.

8 T. Peiper, *Że*, s. 311.

Myśleć, wierzyć, projektować coś, bronić własnej idei można samodzielnie, jak pisze w wierszu Peiper, jednak działać da się tylko wspólnie, na fali zbiorowego entuzjazmu. Zapewne dlatego – między innymi – miasto stało się dla autora *Tędy* matrycą wyobraźni społecznej: jako skupisko wielu różnych ludzi, siedlisko organizujących się grup, domena zbiorowości i współdziałania z masą „coraz silniej odczuwaną przez jednostkę dzięki zależności, w jakiej ją utrzymuje”⁹. W koncepcji urbanistycznej Peipera jednym z elementów tej zbiorowej sieci współzależności jest również natura – ujmowana przez artystę jako przeciwstawna wobec kultury i cywilizacji.

Z tej perspektywy myśl poety można wpisać w teorię ekologiczną, rozumianą jako refleksja o strukturze i funkcjonowaniu przyrody, wizja relacji i oddziaływań między organizmami a środowiskiem, jakie zamieszkują. Rekonstruowanie wyobrażeń Peipera na temat tych relacji pozwala przyrzeć się jego koncepcji urbanistycznej – omawianej już po wielokroć – z innej perspektywy, dalekiej od jej stereotypowych odczytań jako optymistycznej i pełnej awangardowego entuzjazmu. Ujawnia to mroczniejszą, negatywną stronę myśli Peipera, na którą chciałabym zwrócić uwagę poprzez wskazanie na to, co w tej koncepcji wyparte, przemilczane i niezwerbalizowane wprost, a zwłaszcza na lęki lub poczucie zagrożenia, motywujące pozytywną utopię urbanistyczną krakowskiego poety i wyjaśniające po części przyczyny jej porażki.

Żywioły

Jak w 1929 roku wyjaśniał autor: „Ograniczenia, jakim społeczeństwo uklepywa jednostkę, nie dolegały mi nigdy, wręcz przeciwnie, odczuwam je zawsze jako pomoc”¹⁰. Autonomia jednostki nie jest tu wartością pozytywną, tożsamość według Peipera może się bowiem opierać na dwóch typach indywidualności: jako żywiołu lub „kształt[u] zdobył[ego]”¹¹. Pierwszy rodzaj indywidualności pisarz postrzega jako „pochodną kultu natury, i nie jest to przypadkiem [...], że Rousseau był równocześnie początkiem powrotu do natury i początkiem zwrotu ku przyrodzonemu ja”¹². Ten typ jest przez autora *Że* oceniany negatywnie.

9 T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, s. 16.

10 T. Peiper, *Sztuka a proletariats*, w: *tegoż, Pisma wybrane*, s. 92.

11 Tamże.

12 Tamże.

Drugi typ indywidualności stoi zaś po stronie kultury przeciwstawionej naturze, a w miejsce „żywiowości, spontaniczności i bezpośredniości”¹³ domaga się „opracowywania samego siebie” i jest wynikiem „opanowania natury”¹⁴; to na nim właśnie można oprzeć budowę „form uspołecznionych i działających społecznie”¹⁵.

W tym kontekście nie bez znaczenia jest fakt, że fragmenty drugiej części rozprawy *Miasto, masa, maszyna* znacząco odbiegają stylistycznie i składniowo od wcześniejszych i kolejnych stron tekstu. Pisząc o masie, Peiper dwukrotnie stosuje równoważniki zdań zakończone wielokropkami, wylicza zjawiska bez ich hierarchizowania, zarzuca pełne zdania. Obraz wyłaniający się z tych fraz wydaje się dynamiczny, niepoddany porządkowi racjonalnej składni wyrażającej związek logiczny. To masa postrzegana jako żywiol, zjawiska rodzące się oddolnie i spontanicznie bez uprzedniego programu, które dopiero należy zorganizować. Niedopowiedzenie czy zawieszenie wskazują na to, że sens i kierunek nasilających się zjawisk są na razie zagadką:

Coraz większy rozrost skupień miejskich... Coraz większe różniczkowanie się społeczeństw... Coraz większa zależność jednostek od masy zorganizowanej. Rosnące znaczenie zrzeseń... Uroczyści i zabawy narodowe z udziałem tłumu... Rosnący wpływ polityczny ludu... Jego udział w życiu kulturalnym, zwiększający się stale... Manifestacje robotnicze nadające masie widzialność...¹⁶

Analogiczny niepokój widać w drugim fragmencie tej części. Powraca w nim ta sama poetyka nierozłącznie związana z pisaniem o masie jako czymś, co fascynuje, ale też działając w sposób niezorganizowany, stoi po stronie zagrażającego i napierającego żywiolu¹⁷ podobnie jak natura: „Pogański kult wody... Niezwykła pora... Naturalna sceneria pełna uroku i charakteru... Tłum z roziskrzonymi oczyma...”¹⁸. Zarówno lud, jak i miejska przyroda

13 Tamże.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 93.

16 T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, s. 16.

17 Szerzej o tym zjawisku zob. A. Wójtowicz, *Czarne i czerwone. Masy ludzkie w poezji polskiego futuryzmu*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 3.

18 Tamże, s. 24.

domagają się wyreżyserowanego przedstawienia teatralnego, zorganizowanego w zaplanowany sposób: „Dać potężny i barwny dramat mas. Przyjąć za scenerię brzeg Wisły. W scenę tę włączyć odcinek rzeki od mostu Zwierzyńckiego po Wawel [...]. Rozległą tę scenę zapełnić tłumem niemych aktorów, barwnie odzianych”¹⁹. Odebranie masie głosu w wyreżyserowanej scenie teatralnej jest tu równie znaczące co nazwanie i ludu, i naturalnie ukształtowanego fragmentu miasta „fałdem Polski”, a więc zagłębieniem wyłamującym się z modernistycznej linii prostej reprezentowanej przez fabryczną taśmę produkcyjną²⁰. Gdy Peiper pisze łącznie o wyzyskaniu dla nowego teatru „obecność[ci] masy i dan[ych] terenu”²¹, znów zdaje się zrównywać ze sobą dwa żywioły: ludowy i przyrodniczy.

Idea porządkowania, harmonizowania, opanowywania i okiełznywania – wielokrotnie powtarzająca się w pismach Peipera – dotyczy więc zarówno organizmu społecznego, jak i przestrzeni miejskiej, ale też życia wewnętrznego człowieka. Te trzy byty: miasto, społeczeństwo, jednostka zostały przez pisarza ukazane jako zbudowane analogicznie pola napierania chaotycznych żywiołów, które trzeba opanować i uregulować (w czym znaczną rolę miałyby odgrywać sztuka)²². Tradycjonalistyczne ustawienie w jednym szeregu świata przyrody i ludu – mimo że jest to lud miejski, już niezwiązany z wsią – nie przeszkadza jednak poecie w snuciu socjalistycznego programu społecznego. Do tego samego szeregu, co znamienne, zaliczane są także dzieci, a więc osoby stojące dopiero na progu procesu socjalizacji:

Analogia między literaturą pisaną dla robotników a literaturą pisaną dla dzieci natychmiast unaocznia drogę pracy. Jak literatura dla dzieci wychodzi z obserwacji psychiki dziecięcej, do tej psychiki dostosowuje się i rezygnuje ze wszystkiego czego ta psychika nie przyjmuje, tak samo odnieść się musi do psychiki robotniczej literatura dla robotnika²³.

19 Tamże.

20 Na temat linii prostej jako symbolu nowoczesności zob. T. Ingold, *Lines. A Brief History*, Taylor & Francis Ltd., New York 2007 (zwłaszcza s. 167 i n.).

21 T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, s. 25.

22 Zob. także B. Sienkiewicz, *Poznanwanie i nazywanie*.

23 T. Peiper, *Sztuka a proletariat*, s. 89-90.

Środowisko naturalne

Marzenie Peipera jest oparte przede wszystkim na idei harmonijnego współistnienia, fantazji o bezkonfliktowej wspólnocie, w której człowiek wraz ze swoimi popędami, fizjologią i biologicznymi uwarunkowaniami współistnieć będzie zgodnie z innymi ludźmi i swoim środowiskiem życia. Z wielu powodów miasto takie pozostało „niezamieszkanym marzeniem”, a Peiper – „burmistrzem” niezrealizowanej utopii.

Na stosunek do natury i brak świadomości ekologicznej jako jeden z powodów, dla których koncepcje urbanistyczne Peipera pozostają w sferze utopii, wskazywała Anna Kamieńska w 1972 roku:

Jego fascynacja cywilizacją, czym zaraził także innych awangardzistów, zwłaszcza Przybosia – dzisiaj wydawać się może nieco naiwna. Odkąd rozwijana przez nas cywilizacja techniczna zaczęła zagrażać samemu człowiekowi i jego naturalnemu środowisku – nie jesteśmy już tak skorzy zachwycać się wszystkim, co ze sobą niesie.

[...]

Była taka grupowa literacka wycieczka po Polsce, po Polsce nowych kopalń hut i elektrowni, przypominających lśniące laboratoria. W jednej z hal fabrycznych znaleźliśmy się nagle w centrum ogłuszającego huku, szczęku żelaza, pośród przesuwających się rozpalonych blach. Piekło, piekło XX wieku. Obok mnie stał jeden człowiek szczęśliwy, urzeczony, rozentuzjasmowany, wzruszony. Patrzyliśmy na niego jak na dziwoląga. Ten antyhumanistyczny świat żelaza i ognia, który przerażał młodszych, olśniewał starego poetę, rzucał blask zachwyty na jego otwartą twarz. Był to Julian Przyboś, współuczestnik awangardowego ruchu wszczętego przez Tadeusza Peipera²⁴.

Wydaje się jednak, że erozja fascynacji nowoczesnością miejską i techniką zdarzyła się dużo wcześniej, a jej zapowiedzi widać już w twórczości Peipera z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych (w trzeciej dekadzie XX wieku stała się ona również udziałem wspomnianego przez Kamieńską Przybosia²⁵).

24 A. Kamieńska, *Antyromantyczny romantyk*, „Życie Literackie” 1972, nr 34. Cyt. za przedrukiem w programie teatralnym *Teatr Polski Wrocław. Scena kameralna. Sezon 1972/1973*, s. 6, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2015_01/65000_skoro_go_nie_ma___t__peiper__teatr_polski_wroclaw_1973.pdf (19.10.2023).

25 Zob. A. Wójtowicz, „*Żyjemy, walcząc z przyrodą*”. *Pierwsza awangarda i antropocen*, „Kultura Współczesna” 2021, nr 1.

Symbolem tej erozji może być Bałtyk z wiersza *Na plaży* (1929, właśc. 1928). Morze tym razem już nie ziewa, jak w wierszu *Powojenne wezwanie* (1924), w znudzeniu oczekując na czyn budowniczych, a słońce już nie „błaga byście je zaprzęgli do pługą”²⁶, nie jest utożsamione z „benzyn[a] i par[a]”²⁷ ani wypierającym je sztucznym oświetleniem czy nic nieznaczącą wobec guzika małą „złotą centką”²⁸. O ile erotyk *Na plaży* z tomu *Raz* rozgrywa się w Gdyni, która była symbolem wymarzonego modernistycznego miasta II Rzeczypospolitej, a para kochanków to ludzie nowoczesni, wysportowani, „gładcy jak trzcina, giętycy jak cięciwa na trzcinie”²⁹, o tyle akt seksualny został tu powiązany ze światem natury: rzecz dzieje się w lesie, wśród sosen, świerków, wrzosów, na trawie, pośród pieszczących ciała morskich fal, na piasku, w pełnym słońcu. Nawet jeśli w 1923 roku awangardysta deklarował, że

Chodzi o przywrócenie praw, które szczególnie u nas, w kraju katolicyzmu i poezji mistycznej były niesłusznie degradowane. **Chodzi o obronę ciała.** Chodzi o obronę tych popędów człowieka, w których wyraża się najsilniej jego umiłowanie życia, jego zdrowie i jego siła zdobywca. [...] **Chodzi o dostrzeżenie głębokiej poezji w życiu ciała** [wyróżnienie w oryginale]³⁰,

to ludzką seksualność, nagość i realizację popędów – których człowiek nowoczesny już nie tabuizuje – umiejscowił w środowisku naturalnym.

Lęk – wyraźnie zapładniający awangardowy projekt Peipera, jeśli chodzi o żywioł ludowy – dotyczy również natury. W listopadzie 1922 roku, tuż po opublikowaniu rozprawy *Miasto, masa, maszyna*, poeta diagnozował: „W człowieku dzisiejszym zasnął już dawno lęk przed grozą natury, zgorzał zachwyty dla jej dobrodziejstw, minął cielący wyraz oczu na widok jej bogatych ilości i wielkości, minęło olśnienie jej blaskiem”³¹. Choć jest to kontynuacja

26 T. Peiper, *Powojenne wezwanie*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 268.

27 T. Peiper, *Ulica*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 270.

28 T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 40.

29 T. Peiper, *Na plaży*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 319. O Gdyni i stosunku Peipera do nowoczesności zob. J. Fazan, *Od metafory do urojenia*, s. 194-196. O wierszu zob. zwłaszcza interpretację w: J. Fazan, *Ciała Tadeusza Peipera*, „Wielogłos” 2015, nr 1.

30 T. Peiper, *Odpowiedzi*, s. 92-93.

31 T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, s. 39.

optymistycznej Peiperowskiej życzeniowej wizji antropocentrycznej, warto podkreślić, że jej motywacją pozostaje jednak lęk („groza”), przekonanie, że stały postęp cywilizacji i planowania przestrzennego i społecznego ma na celu odsuwanie od człowieka niebezpieczeństwa. Chodzi tu o harmonizowanie i regulowanie życia w mieście, relacji między środowiskiem – tym kulturowym i naturalnym – a żyjącymi w nim ludźmi, stosunków społecznych oraz napięć między biologicznością człowieka a nowymi warunkami życia, tak aby zneutralizować czy wręcz zlikwidować konflikt między nimi. Stąd w wierszach Peipera na przykład człowiek znajduje się „pod opieką pieszczących rur”³², obmywa twarz w „wannach ulic”, a organizm ludzki i miejski są jednością: „ulic[e] mojego serca”, „Usta twoje, chodnik lśnień”³³.

Projekt modernizacji i urbanizacji okazuje się więc metodą opanowywania lęków, próbą nie tyle wyrugowania tajemniczych wciąż „fałd” nowoczesności tworzących się samorzutnie – w sposób niezaplanowany, a więc nieprzewidywalnych – ile znalezienia dla nich odpowiedniego miejsca w całym systemie (np. plaża i las na obrzeżach nowoczesnego miasta, w takim oddaleniu od niego, że pozostaje ono niewidoczne: w wierszu istnieje przecież tylko jako nazwa własna).

„«Kultura» naszych miast”

Choć w świetle utartych sposobów rozumienia jego twórczości i teorii może się to wydawać paradoksalne, Peiper myślał o mieście podobnie jak o naturze i ludzie: miasta tworzyły się spontanicznie, samorzutnie, a nie według odgórnego planu, dlatego też były według niego „swego rodzaju naturą”³⁴. Przedmiotem zachwyty nie jest w myśli Peipera miasto jako takie, to istniejące w Polsce równoległe do czasu powstania tekstu *Miasto, masa, maszyna* stanowi przecież przedmiot krytycznej refleksji poety. Legendarny artykuł można więc czytać częściowo à rebours wobec klisz recepcji, według których mamy tu do czynienia z apologią przestrzeni zurbanizowanej: to, że poeta chce ją zorganizować według racjonalnego, funkcjonalnego i estetycznego projektu opanowującego „naturalny” chaos, świadczy bowiem bardziej o dostrzeganiu wielopoziomowego kryzysu, w jakim znalazła się polska kultura miejska,

32 T. Peiper, *Oczy nad miastem*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 377.

33 J. Alden (właśc. T. Peiper), [***Usta], „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 100.

34 T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, s. 13.

i próbie jego rozwiązania niż o kulcie miasta jako takiego. W tym wymiarze autor *Że* wydaje się wręcz realistą, a nie utopistą. Świadczyć mogą o tym liczne podobne diagnozy formułowane zarówno w kręgach artystycznych, jak i architektonicznych czy w reportażach prasowych.

Rok przed opublikowaniem w pierwszym numerze „Zwrotnicy” słynnej rozprawy-manifestu *Miasto, masa, maszyna* Leon Chwistek na łamach „Nowej Sztuki” przekonywał, że

pogarda dla dzieł przemysłu w przeciwstawieniu do pomników architektury nie jest tak uzasadniona, jakby tego wielu estetyków pragnęło. Przesąd ten propagowany swojego czasu przez Ruskina nie zdołał wywrzeć zasadniczego wpływu na uprzemysłowioną Anglię, natomiast znalazł niezwykle podatny grunt w zaniedbanej przemysłowo Polsce, nie pociągając jednak bynajmniej osobliwego rozwoju sztuki u nas³⁵.

Podobnie jak Peiper, zwracał on uwagę na niski poziom urbanizacji Polski, dostrzegał konieczność jej modernizacji, ukonstytuowania kultury miejskiej. Chwistek proponował również wprowadzenie znacznych modyfikacji względem koncepcji architektonicznych Zachodu, do których nawiązywał, ze względu na szczególność tutejszego krajobrazu kulturowego: „Tęsknota za naturą zrozumiała u ludzi mieszkających w Londynie lub Manchesterze, musi u nas uważana być za przesadę. Zwłaszcza, jeśli uciekamy na wieś przed «kulturą» naszych miast”³⁶. Do diagnozy o niskim poziomie uprzemysłowienia i zurbanizowania kraju autor *Że* powrócił w 1927 roku podczas wykładu *Radio a sztuka*, negatywnie ustosunkowując się do głosów opowiadających się przeciwko nowoczesności i krytycznie oceniających modernizację Polski:

Poeta niemiecki może potępiać cywilizację: najbardziej dalekonośne jego słowa nie wstrzymają rozpętanego szału, z jakim technika niemiecka zmienia swą ojczyznę w kraj żelaznych gigantów. Poeta niemiecki wyjedzie wygodną i taną koleją za miasto, zajdzie do miłego pawilonu nad

35 L. Chwistek, *Zagadnienia współczesnej architektury*, „Nowa Sztuka” 1921, nr 12. Szerzej na temat tego artykułu oraz całościowej wizji miasta w plastycznej i literackiej twórczości Chwistka zob. M. Geron, *Wizja miasta w twórczości Leona Chwistka*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2010, t. 39.

36 L. Chwistek, *Zagadnienia współczesnej architektury*, s. 13.

jeziorem [...], zamówi sandwich, [...] potem spojrzy na dwie gałęzie dwóch sosen i zacznie dąsać się przeciwko miastu i jego dziełom.

U nas inaczej³⁷.

Według Peipera sytuacja niezindustrializowanej Polski jest jedną z najważniejszych przyczyn konfliktowej relacji między miastem a człowiekiem, który przypisuje piękno naturze i przeciwstawia je brzydocie przestrzeni zurbanizowanych. Peiper ma więc świadomość wiejskiej specyfiki Polski; jego tekst, jak sam pisze, ma posłużyć konstruowaniu pozytywnego obrazu metropolii w kontrze do jej negatywnego wizerunku wszechobecnego według niego w Polsce i wynikającego ze staroświeckiego pozytywnego wartościowania wsi i krajobrazów naturalnych. Kamieńska, pisząc w 1972 roku o twórczości Peipera, zwracała już uwagę na długie trwanie takich wyobrażeń w polskiej literaturze, nie odmawiając „burmistrzowi awangardy” przenikliwości diagnoz:

A przecież trzeba sobie zdawać sprawę, że poezja nowoczesna, jeśli ma być naprawdę nowoczesna, nie może udawać, że krajobraz świata nie uległ zmianie. Poeta zamknięty w ciasnym mieszkaniu wielkomiejskiego wieżowca – w wyobraźni ciągle jeszcze ugania się po polach i lasach, a ogień hut kojarzy mu się tylko z mitycznym obrazem piekła³⁸.

Odrzucając zastany kształt polskich aglomeracji, za wzorcowy przykład realizacji nowoczesnych idei Peiper z perspektywy czasu uznawał jedynie Gdynię. W 1930 roku pisał:

Jako zjawisko cywilizacyjne jest nowa Gdynia chyba unikatem. Mamy tu przed sobą widowisko, które człowieka wiecznego unaocznia najbardziej nowoczesnymi jego czynami. Nawet w Ameryce spektakl postępu nie rozgrywał się tak obrazowo, tak widzialnie, jak nad tą zatoką ubogich do niedawna łowców morskich³⁹.

Na szczególny i trwale pozytywny stosunek autora *Żywych linii* do tego miasta jako symbolu zrealizowanej idei nowoczesności zwracano uwagę

37 T. Peiper, *Radio Adwokat*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 140.

38 A. Kamieńska, *Antyromantyczny romantyk*, s. 6.

39 T. Peiper, *Gdynia. Polskie miasto portowe*, „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 6, s. 108.

wielokrotnie⁴⁰. Aleksander Wójtowicz podsumowywał: „Kiedy Peiper relacjonował wrażenia z wizyty w budowanej od podstaw Gdyni, stwierdzał, że przed jego oczami rozgrywał się «spektakl postępu», polegający na «wdziękaniu się cywilizacji w pierwotność»”⁴¹. W reportażu Peipera z Gdyni, opublikowanym w 1930 roku wraz z fotografiami między innymi jego autorstwa, wybrzmiewają i wspomniany tu zachwyt, i wiara w postępowanie cywilizacji, Gdynia jest piękna, ponieważ stanowi teren walki techniki i cywilizacji z naturą, nie ma tu mowy o podziwianiu zmodernizowanego ostatecznie, idealnego miasta.

W świetle Peiperowskiej wyobraźni ekologicznej szczególnie istotne wydają się jednak dwa inne fragmenty reportażu. Otóż już na wstępie poeta definiuje cywilizację jako „uobywatelnienie”, „powoływani[e] do życia obywatelskiego pierwiastków, leżących poza niem”⁴². W myśl tej logiki technika „uobywatelnia” przyrodę, podobnie jak historia społeczeństw „wprowadz[a] w życie obywatelskie coraz to nowe warstwy społeczne”⁴³. Poza tym, że po raz kolejny Peiper zrównuje naturę z klasami ludowymi, wprowadza też szczególne rozumienie cywilizowania jako włączania w ciało społeczne – nie chodzi więc o unicestwienie żywiołów, lecz o przekształcanie ich w drugą, a zwłaszcza trzecią naturę, już nie dziką, lecz zagospodarowaną przez człowieka i włączoną harmonijnie w jego życie społeczne: „Poprzez port życie ludzi pozyskało ważnego obywatela: morze”⁴⁴. Słowo „obywatel” w dyskursie politycznym międzywojnia pojawiało się zasadniczo w liczbie mnogiej i było synonimem określenia „społeczeństwo”, odnosiło się do bytu zbiorowego (nie było też używane w języku politycznym XVIII wieku czy pierwszej połowy XIX stulecia, stanowiło więc pewne *novum* związane z przemianami ustrojowymi)⁴⁵. Wydaje się, że Peiper z tych znaczeń korzysta: zwycięstwo człowieka nad przyrodą ma bowiem sens wspólnototwórczy, włączający, poecie chodzi

40 Zob. np. J. Fazan, *Ciała Tadeusza Peipera*.

41 A. Wójtowicz, „*Żyjemy, walcząc z przyrodą*”, s. 178; autor cytuje wypowiedzi Peipera za: tenże, *Spektakl postępu: Gdynia*, w: tegoż, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918-1939)*, Kraków 1974, s. 195.

42 T. Peiper, *Gdynia*, s. 108.

43 Tamże.

44 Tamże.

45 M. Karamańska, *Słownictwo polityczne Drugiej Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1926-1939*, Kraków 2007, s. 37-38.

o byt zbiorowy, w którym krajobraz naturalny i kulturowy będą harmonijnie współistnieć dla dobra ogółu. Nietrudno dostrzec tu również próbę socjalizacji przyrody, a więc przydawanie jej – oczywiście intencjonalnie i na miarę ówczesnej wiedzy o wpływie techniki na środowisko naturalne⁴⁶ – obywatelstwa, czyli podmiotowości. Drugi interesujący fragment reportażu z Gdyni dotyczy pomysłu, by nie tyle pokazywać po raz kolejny nowoczesne oblicze miasta, ile uchwycić jego stan przejściowy, odzwierciedlający stratę dwóch gdyńskich krajobrazów: ruralnego (przemijającego) i urbanistycznego (właśnie tworzonego i mającego w przyszłości dominować). W 1930 roku najnowocześniejsze miasto Polski nie wygląda wcale nowoczesnie: „Chałupa lub prymitywny domek obok wysokiej nowoczesnej budowli – to jedna charakterystyka obecnej chwili gdyńskiej. Na pryncypalnych ulicach, posiadających już cerę zdecydowanie wielkomiejską, ciągle jeszcze znaleźć można rysy dawnej wsi”⁴⁷.

Peiper niewątpliwie mylił się w swojej futurologii, przewidując dynamiczną i błyskawiczną modernizację, bezkrytycznie wierząc w technikę i możliwość bezkonfliktowej współpracy organizmu społecznego. Być może jednak miał rację w swojej diagnozie dotyczącej niemiejskości przyrodzonej polskim krajobrazom i trudnej relacji kraju z urbanizmem i modernizacją. Może świadczyć o tym – ale też o trudnym i nieukończonym z powodów głównie ekonomicznych procesie ówczesnej urbanizacji – numer „Wiadomości Literackich” poświęcony polskim miastom, wydany cztery lata po wizycie Peipera w Gdyni. O sztandarowym osiągnięciu międzywojnia pisano pochlebnie, jeśli chodzi o port, jednak bardzo krytycznie oceniano miasto:

Powróćmy teraz do Gdyni, ale nie do portu, tylko do miasta. Tu na entuzjazm miejsca jest mało, chyba że kogoś cieszy sam fakt szybkiego rozrostu. A można było zrobić coś pięknego. Położenie Gdyni jest przecieź wyjątkowe, i nadarzała się jedyna sposobność stworzenia arcydzieła urbanistyki. Dziś już za późno. Sprowadzeni eksperci załamują ręce i wyjeżdżają. [...] Gdzieniedzie kamienica sterczy jak ząb wśród łąnow żyta. Idąc tym łąnem i zbierając chabry i maki, można boleśnie potknąć się o metalową płytę zamykającą wejście do kanałów miejskich. Po między ulicami Śląską i Świętojańską ruch odbywa się ścieżkami wśród zbóż. Ścieżki te najniespodziewaniej dochodzą do pięknego, kafelkami

46 Zob. A. Wójtowicz, „Żyjemy, walcząc z przyrodą”.

47 T. Peiper, *Gdynia*, s. 109.

wyłożonego, elektrycznością oświetlonego tunelu pod torem kolejowym.
A dalej znów żyto⁴⁸.

Wanda Melzer w tym samym wydaniu czasopisma żałowała z kolei, że niezrealizowany został projekt stworzenia miasta-ogrodu według koncepcji Le Corbusiera na przedmieściach Włocławka. Na rysunkach otwierających cykl reportaży i wspomnień warszawskie śródmieście symbolizowane jest przez pędzone tędy stado bydła, a peryferie – przez żebraka. Jak twierdzi komentator, autor rysunków po powrocie ze Stanów Zjednoczonych do Polski „zobaczył brzydotę i pretensjonalność, z którą oswoiliśmy się aż do ślepoty”⁴⁹. O Warszawie jako mieście bardzo współczesnym napomyka za to, ale złośliwie, autor reportażu z Cieszyna: „Istnieją miasta, gdzie natychmiast po przybyciu czujemy bieżący rok. Opuszczając np. dworzec warszawski trudno się omylić. Już na peronie czujemy smród kryzysu i bezrobocia”⁵⁰.

Środowisko miejskie

Upodobania ludzkie do wsi i krajobrazów naturalnych Peiper uznaje za archaiczne, ale i mające przyczyny czysto fizjologiczne, mocno związane również z niezadowolającym stanem środowiska miejskiego. Z jednej strony chodzi tu o przystosowanie ludzkiego organizmu, a zwłaszcza mięśni oka, do „przyrody jako łąki”, „rozległych kół otwartych widnokręgów”⁵¹. Ponieważ miasto wytworzyło inne warunki życia i odmienne krajobrazy, organizm ludzki czuł się w nim źle, zaczęto więc przeciwstawiać piękno przyrody brzydocie miasta, wywyższać krajobraz naturalny, a kulturowy, zurbanizowany uważać za nieestetyczny. Z tego powodu między ludźmi a przestrzenią miejską zaistniał konflikt, którego wyrazem ma być „niechęć człowieka do miasta”⁵². Z drugiej strony w wizję modernizacyjną Peipera wpisana była diagnoza złego stanu polskich miast, który również stał się przyczyną dowartościowywania natury kosztem przestrzeni zurbanizowanych: „Mam wrażenie, że dopuszczę się przesady jedynie aforystycznej, twierdząc, że **połowa piękna każdego**

48 A. Sobański, *Pochwała Gdyni*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 33, s. 13.

49 as., *Warszawa w karykaturze*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 33, s. 3.

50 J. Wittlin, *Siesta w obcym mieście*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 33, s. 14.

51 T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, s. 10.

52 Tamże, s. 14.

podziwanego krajobrazu pochodzi nie z jego kształtu i barwy, lecz z powietrza, które wdychamy, kiedy na niego patrzymy [wyróżnienie w oryginale]⁵³. W wyobraźni ekologicznej Peipera mieścił się więc problem zanieczyszczenia polskich miast jako zjawisko mające negatywny wpływ na organizm człowieka, choć wierzył on, że „wreszcie także fizjologiczne przyczyny niechęci człowieka do miasta zaczynają powoli zanikać. Organizm człowieka przystosowuje się do miasta, a miasto przystosowuje się do organizmu człowieka”⁵⁴.

Odrzucenie natury nie jest więc tylko wyrazem awangardowej idei panowania człowieka nad przyrodą, lecz próbą dowartościowania miasta, a zwłaszcza świadomego zanegowania zastanego modelu polskiej kultury opartego na rustykalnym krajobrazie kraju rolniczego, którego symbolem był wtopiony w przyrodę pałacyk lub dworek czy – jeśli już – miejska kamienica albo zakopiańska willa. Siłą napędową tego wzmożenia urbanizacyjno-modernizacyjnego był więc również wyraźnie odczuwany kryzys, w jakim znajdowała się ludność mieszkająca w miastach, a nie nieskrępowana niczym fantazja. Rok przed Peiperem także Chwistek, który miał bardziej niż on krytyczny stosunek do zachodnioeuropejskiego funkcjonalizmu w architekturze, motywował swoją śmiałą wizję architektoniczną kiepską kondycją środowiska życia, a zwłaszcza postulatem „higienicznym”: „maximum świeżego powietrza i słońca” oraz „walk[ą] z koszarowością, jako czynnikiem deprymującym”⁵⁵:

Coraz jaśniej występuje potrzeba skupienia wielkich ilości ludzi na stonkowo małych przestrzeniach celem scentralizowania administracji [...] 2. Postulat higieny jest ściśle związany z potrzebą budowania olbrzymich gmachów w rodzaju amerykańskich drapaczy nieba. Trudno uważać za higieniczne np. wille zakopiańskie z ich brudem, prymitywnymi urządzeniami itd. Urządzenia higieniczne w całym tego słowa znaczeniu nie są luksusem tylko w wielkich hotelach⁵⁶.

53 Tamże, s. 11. Więcej na ten temat zob. A. Karpowicz, „Zaopatrzeni w gigantyczne respiratory idziemy wam na spotkanie”. *O awangardowej tradycji wietrzenia*, w: *Tradycje eksperymentu / eksperyment jako doświadczenie*, red. K. Hoffman, J. Kornhauser, B. Sienkiewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019, s. 46-47; też: *Metropolis. Mass... Nature. Paradoxes of the Polish avant-garde*, „Revue Belge de Philologie et d’Histoire / Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis” 2022, nr 100.

54 T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, s. 14.

55 L. Chwistek, *Zagadnienia współczesnej architektury*, s. 12.

56 Tamże, s. 13.

Istotne, że Chwistek, projektując krzywoliniową, biomorficzną, inspirowaną górami⁵⁷ architekturę, starał się pogodzić elementy nowoczesne i przemysłowe z naturalnymi również po to, by zmaksymalizować doświetlenie wnętrz w stosunku do zastanych projektów:

Niewątpliwie w mieście Perreta będzie więcej słońca niż w naszych po średniowieczu odziedziczonych miastach, ale czy będzie to prawdziwe maximum? Oczywiście – nie, z tego prostego powodu, że ściany domów Perreta są pionowe i dlatego dają mniej słońca niż ściany położone skośnie pokryte oknami o powierzchni zakrzywionej⁵⁸.

Dostęp do światła słonecznego, podobnie jak do zieleni i czystego powietrza, łączył się w tekście Chwistka z pojęciem higieny, które – jak podaje słownik Witolda Doroszewskiego – należało do języka medycyny. Nietrudno jednak zauważyć, że wiele z tych dążeń jest bliskich współczesnym postulatom proekologicznym, a na pewno powraca w potocznych użyciach terminu „ekologia”. Woda, światło, powietrze, ale też sposób pracy czy odżywiania i jakość mieszkania miały według dwudziestowiecznych zasad higienicznych poprawić zdrowie społeczeństwa. Dążenie do osiągnięcia takich warunków życia stanowi stały motyw dyskursu międzywojnia. Na dowód przywołajmy tylko dwa – poza artykułem Chwistka – przykłady sztandarowe dla ówczesnej myśli awangardowo-urbanistycznej. Autor tekstu *Miasto, masa, maszyna* prorokuje „powiększani[e] przestrzeni powietrza i światła naturalnego”⁵⁹ dzięki planowaniu uwzględniającemu „postulaty fizjologiczne mieszkańców”⁶⁰ zmodernizowanego miasta. *Łódź sfunkcjonalizowana* Władysława Strzeмиńskiego miała z kolei zapewniać mieszkańcom „czyste powietrze, słońce i ciszę w mieszkaniu”, „bezpośredni dostęp z mieszkania do natury”⁶¹ i zwiększyć dostęp do terenów zielonych: „gdyby wszyscy mieszkańcy naraz zechcieli «korzystać» z natury, wówczas dookoła każdego swego oplakanego drzewa

57 Zob. M. Geron, *Wizja miasta*.

58 L. Chwistek, *Zagadnienia współczesnej architektury*, s. 13.

59 T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, s. 14.

60 Tamże.

61 W. Strzeмиński, *Łódź sfunkcjonalizowana*, w: tegoż, *Pisma*, oprac., wstęp i komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 324.

zgrupowałyby się tłum liczący ponad 150 osób”⁶². Warto podkreślić, że trochę wbrew legendzie zagorzałego wielbiciela maszyny w reportażu z Gdyni Peiper również doceniał szczególnie właśnie higieniczne walory nowoczesnej przestrzeni: „Nie ma tu jeszcze ścisku architektonicznego, dom nie wpiera się w dom, jest jeszcze tyle miejsca, że dokoła budynków jaśniej powietrze, otacza je światłem, i nieraz, jak pomnikom, pozwala im **wznosić się** w rozległą, rozświetloną przestrzeń [wyróżnienie – A.K.]”⁶³.

Podobnie jak w wizji Chwistka „drapacze nieba” miały rosnąć wzwyż, tak też w koncepcji Peipera miasta miały się piąć maksymalnie w górę. Przykładem może być wczesny poemat pod znaczącym tytułem *Oczy nad miastem* (1922):

W **szczyt** komina fabrycznego, **najwyższego**,
wmyśliłem **gniazdo**.
Zamieszkałem w nim wraz z mymi oczyma.

Żyję tu jak **w wieży**
[...]

Wyrrywam oczy;
[...]
i oczy moje
krążą **ponad miastem** [wyróżnienie – A.K.]⁶⁴.

Z jednej strony nagromadzenie słów odnoszących się do przeniesienia środowiska życia ludzkiego ponad poziom miejskich ulic może się wiązać z zakorzenieniem wyobraźni Peipera w projektach futurystycznych albo dominujących wyobrażeniach o amerykańskich drapaczach chmur, do których odwoływał się również Chwistek. Z drugiej strony jest to figura dystansu. Chodzi tu zarówno o spojrzenie z góry, jak i oderwanie się od środowiska miejskiego na poziom dymów, a więc wzniesienie się ponad środowisko miejskie (zanieczyszczane z kolei przez dymy). W tym samym wierszu podmiot umiejscowiony na szczycie komina mówi:

62 Tamże, s. 331.

63 T. Peiper, *Gdynia*, s. 109.

64 T. Peiper, *Oczy nad miastem*, s. 377.

Dym, który mnie opływa
jest zwycięstwem duszy węgla⁶⁵.

Słowo „opływać” podkreśla brak przenikania między efektem ubocznym fabrycznej produkcji a ludzkim ciałem, ale też między powietrzem a dymem, jakby wszystkie te elementy krajobrazu były nieprzepuszczalne, odgradzone od siebie. W wyobraźni ekologicznej Peipera są one połączone poprzez system produkcji jako odrębne byty: nie istnieje zjawisko degradacji natury, bo technika jako „uspołecznienie” ma pozytywny wpływ na całość tego sfunkcjonalizowanego systemu. „Natura nowoczesnej pracy” jest zaś według poety „współpracą na odległość”⁶⁶, co można powiązać z wizją bezkontaktowego współistnienia odrębnych bytów w ramach jednego organizmu społecznego. Wiara w rozwój techniki pozwala zaś Peiperowi sądzić, że taki rodzaj pracy będzie niebawem codziennością, a problem braku czystego powietrza w miastach zostanie szybko rozwiązany za sprawą nowych wynalazków:

Jeśli chodzi o powietrze, to może na wzór wodociągów zbudowane zostaną tlenociągi, które będą sprowadzały tlen z warstw atmosferycznych unoszących się wysoko nad domami albo też z odległych lasów zamieszkanych. A może i to okaże się czymś za prostym, i w samym mieście istnieć będzie specjalny zakład, fabrykujący tlen do oddychania i rozsyłający go swoim konsumentom w podobny sposób, w jaki czynią to obecnie gazownie i elektrownie. Ale mniejsza o ikсы przyszłości⁶⁷.

Taki kształt futurologii znakomicie podkreśla przekonanie o współistnieniu obok siebie oddzielnych, nieprzenikających się, sfunkcjonalizowanych bytów: na przykład lasu i miasta, między którymi będzie się dokonywała nie tyle wymiana, ile eksploatacja, ale taka, która umożliwi jednocześnie utrzymanie równowagi systemu. Peiper dostrzega zalety natury, łączy ją z czystym powietrzem i zdaje sobie sprawę, że jest ono konieczne, a miasta znajdują się pod tym względem w kryzysie. Traktuje ją jednak jako niewyczerpywalny surowiec; tlen, jak można sądzić, będzie produkowany w lasach wiecznie: „Człowiek dzisiejszy nie korzy się już przed naturą, lecz odnosi się do niej jak

65 Tamże.

66 T. Peiper, *Sztuka a proletariat*, s. 96.

67 T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, s. 377.

do dojrzałej krowy. Opanował ją i ciągnie z niej zyski⁶⁸. Stosunek Peipera do natury jest więc tyle awangardowy, ile kapitalistyczny. Dobrze wybrzmiewa w tym kontekście krytyka Karola Irzykowskiego, który zwracał uwagę na to, że poeta obrał dla swoich wizji perspektywę konsumenta czerpiącego korzyści ze zdobyczy nowoczesnej cywilizacji⁶⁹, pomijając wszystkie inne punkty widzenia. „Nie, nie prawa maszynowej produkcji poddadzą rytm poecie, lecz prawa współczesnej konsumpcji⁷⁰ – pisał Peiper w 1923 roku. Oczekiwana zmiana społeczna ma na celu uczynienie konsumentem również robotnika: „Tworzyć dla robotnika? Owszem, to też. Sztuka dawałaby w tym wypadku **jadło artystyczne, ugotowane zgodnie z apetytem i żołądkiem dzisiejszego robotnika** [wyróżnienie w oryginale]”⁷¹.

W logice *homo oeconomicus* mieści się także podziw dla dymu. Można go wartościować pozytywnie i podziwiać, ponieważ jest efektem pracy i „nowoczesnej alchemii” przetwarzających materię (u Peipera zwłaszcza węgiel) w złoto, przyczyniając się do zwiększenia kapitału:

Wielbiłem drogi którymi wśród podartych widnokręgów dym złota
wjeżdża w miasto⁷².

Jeśli zaś chodzi o eksploatację przyrody, to myśl Peipera pozostawała w zgodzie z oficjalną polityką państwa, zwłaszcza tego, które ukonstytuowało się w latach trzydziestych. Choć ochrona przyrody była w Polsce dość zaawansowana i nowoczesna pod względem prawnym i teoretycznym, to wiążącą ustawę udało się ostatecznie uchwalić dopiero w 1934 roku, planując po jej wejściu w życie na przykład ustanowienie Tatrzańskiego Parku Narodowego i zahamowanie dewastacji Tatr. Jednak zamiast tego, za zgodą władz, dokonano wycinki drzew pod budowę linii kolejki, a w czasie gdy trwały dalsze prace nad powołaniem TPN, „w Tatrach wycinano szlaki w chronionej kosodrzewinie, a szczyt Kasprowego przykryły budynki obserwatorium astronomicznego i restauracji”⁷³.

68 T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, s. 39.

69 Zob. K. Irzykowski, *Burmistrz marzeń niezamieszkanym*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 1.

70 T. Peiper, *Rytm nowoczesny*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 73.

71 T. Peiper, *Sztuka a proletariat*, s. 65.

72 T. Peiper, *Że*, s. 309.

73 D. Maciąga *Z miłości do ziemi. Ochrona przyrody w latach 1918-1939 (część 2)*, „Dzikie Życie” 2013, nr 11.

Nie jest oczywiście tak, że projekty wpisane w twórczość i piśmiennictwo Peipera wiązały się z całkowitym odrzuceniem przyrody na rzecz cywilizacji, jednak pełnoprawnym „obywatelem” mogła być jedynie natura „urządzona”, zainscenizowana, przygotowana uprzednio przez człowieka (przydarna człowiekowi np. do rekreacji lub „współpracująca z nim” dla pomnażania zysku). Nie bez przyczyny w wierszu *Ogród miejski* z 1922 roku poeta przedstawił park miejski – a nie fabrykę – jako współczesną świątynię, sakralizując niedzielne, upojne popołudnie spędzone w świeckim tłumie, wśród drzew i róż, nad stawami: „Na wargach ziemi tupie słowo cudnie”⁷⁴. Nie bez przyczyny również w wierszu *Ulica* (1922) tramwaj został zrównany z „pawiem z blachy”⁷⁵ – ptakiem typowo miejskim, spotykanym najczęściej podczas spacerów po eleganckich parkach czy ogrodach. Metafora wyraża też przekonanie, że to, co sztuczne, staje się nową naturą dla człowieka. Zieleni miejska zorganizowana jest jednak przede wszystkim ogólnodostępna. Dlatego poeci powinni pisać dla robotnika: „O alejach parku miejskiego [...], o kochance, z którą pójdzie do kina”⁷⁶.

W pismach Peipera dostęp do świeżego powietrza i zieleni miejskiej przekłada się bezpośrednio na stratyfikację społeczną. Opisany przez niego palacz wraca z pracy „pozorami drogi, rudej od żużli węglowych”, „cały dzień spędził wśród siekających noży ognia”, jego głowa wykonuje ruchy „szukające powietrza”⁷⁷. Warstwy pracujące określane są przez brak dostępu do świeżego czystego powietrza, a nowa organizacja miast powinna uwzględniać również ich potrzeby, zapewniać egalitarny dostęp do słońca, przyrody, tlenu. Dlatego też park, w którym mogą się spotkać wszystkie klasy społeczne i do którego wszyscy mają równy dostęp, nie tylko Peiperowi wydawał się spełnieniem fantazji o socjalistycznej równości. W jednym z projektów Chwistka miasto przyszłości również ma znamienny układ urbanistyczny: „Jego centrum zajmuje Park Ludowy, dostępny dla ogółu mieszkańców reprezentujących wszystkie klasy społeczne”⁷⁸.

74 T. Peiper, *Ogród miejski*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 281.

75 T. Peiper, *Ulica*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 270.

76 T. Peiper, *Także inaczej*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 80.

77 Tamże.

78 M. Geron, *Wizja miasta*, s. 13.

Jednak robotnicy w twórczości Peipera niejednokrotnie kojarzeni są właśnie z ciemniejszą stroną miasta, ich „gęsta pieśń, co poczęta z pyłu”, płynię „Rynsztokiem ulicy, na okrętach dymu”⁷⁹, krzyczą:

Dym ma nóż,
ma nóż dym naszych westchnień⁸⁰.

W faktomontażu *Kronika dnia* z tomu *Raz*, w którym znalazł się też gdyński erotyk *Na plaży*, to, co miało być wyparte z porządku Peiperowskiego nowoczesnego miasta, zdaje się narastać i wypływać. Metropolia zmontowana z przetworzonych informacji prasowych wyraźnie czarnieje w „wilgotny i ciemny dzień”:

[...] świat jest naprawdę sobą, bo jest
z czarnego błota⁸¹;

(Nie jeden przechodzień skręca nogę na głębokim
łódzkim rynsztoku)⁸².

Całość kończy mowa młodego człowieka pod pomnikiem Kopernika w Warszawie: „i są tacy którzy oddychają, gdy my się dusimy”⁸³. Kryzys, inflacja, zwyżka cen dolara, której Peiper poświęca jeden z wierszy w 1927 roku, narastające strajki i niepokoje społeczne w miastach, bieda – wszystko to zaczyna się składać w obraz, na którym „Ciemność dnia ziębi miasto i powleka je białą mazią”⁸⁴.

Pod koniec lat dwudziestych XX wieku „flora nowości” – zgodnie z cechami, jakie światu natury (i ludowi) przypisywał Peiper – wyrosła i rozkwitła żywiołowo, spontanicznie, w sposób nieprzewidywalny i niezaplanowany.

79 T. Peiper, *Pochód robotniczy*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 272.

80 T. Peiper, *Chorał robotników*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 273.

81 T. Peiper, *Kronika dnia*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 347.

82 Tamże, s. 352.

83 Tamże, s. 354.

84 T. Peiper, *Zwyżka dolara w roku 1925*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, s. 316.

Abstract

Agnieszka Karpowicz

UNIVERSITY OF WARSAW

"Flora of Novelty:" Tadeusz Peiper's Ecological Imagination

The article analyzes the ecological imagination of one of the most important authors of avant-garde literature and theory in Poland. Set in an urban context, Peiper created his literary works around a program of modernization and urbanization. The article describes such ecological elements as the attitude to the modern urban environment, the role of nature (urban greenery), the structure of relations between organisms inhabiting this environment. Karpowicz juxtaposes Peiper's concepts with other avant-garde projects, along with contemporary press discourse and official state policy. The article pays particular attention to the reasons for the gradual erosion of the admiration for urbanization in Peiper's work and implicit anxiety or sense of threat underlying his urban utopia.

Keywords

urbanism, modernization, Tadeusz Peiper, ecology, city, nature, anxiety