
Tędy proszę. Miejski spacer z Tadeuszem Peiperem

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 106–132

DOI: 10.18318/td.2024.5.6 | ORCID:0000-0003-1871-7897

Moim zamierzeniem jest oprowadzenie czytelników tego tekstu po krótkim fragmencie miasta. Dobór trasy i charakterystyka miejsc podporządkowałam lekturze wybranych pism Tadeusza Peipera. Inspiracje i determinanty tego pomysłu są trojakiemu rodzaju. Pierwsza to niezrównany sposób udostępniania własnego przeżywania miasta w pismach twórcy „Zwrotnicy”. Druga wyniknęła z pragmatycznych okoliczności referatowego spaceru, którego temat, trasa i pora zostały optymalnie dostosowane do określonego wydarzenia¹. Wreszcie zaproponowana tutaj sama „retoryka chodzenia”² ma

Wioletta Kazimierska-Jerzyk – dr hab. prof. UŁ, estetyczka i historyczka sztuki. Pracuje w Instytucie Filozofii UŁ. Zajmuje się teorią sztuki nowoczesnej i współczesnej oraz problematyką aksjologiczną w sztuce, codzienności i przestrzeni miejskiej. Autorka m.in. monografii *Kamp, glamour i vintage. Współczesne wartości estetyczne* (2018) i licznych prac poświęconych estetyce, teorii sztuki i sztuce XX i XXI w. Prowadzi w UŁ galerię i portal internetowy poświęcony sztuce plakatu IF *Kolekcja. Polski Plakat*.

- 1 W pierwotnej wersji spacer został przygotowany dla uczestników konferencji „3 x w: włókna – wątki – węzły (neo)awangardy” odbywającej się w ramach 2. edycji wydarzeń organizowanych w związku z jubileuszem „100 lat «Zwrotnicy!»” obchodzonym w Łodzi 28-29 czerwca 2023 r.
- 2 Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 101.

korzenie w mojej praktyce dydaktycznej i metodyce wykładów z estetyki na studiach z filozofii i historii sztuki. Poświęcając pewną część zajęć miastu, z reguły realizuję je „w terenie”, zwracam wówczas uwagę między innymi na wybrane aspekty formalne i treściowe, dynamikę przeżyć w perspektywie estetyki recepcji czy fenomenologii. Taki spacer, po części krajoznawczy, ale zasadniczo teoretyczno-estetyczny, można zrealizować, przyjmując konkretne dominanty i rozmaicie rozkładając akcenty. Wykorzystanie twórczości Peipera okazało się eksperymentem bardzo wdzięcznym i zaferowało niewielkiemu, zupełnie nieturystycznemu fragmentowi Łodzi znacznie więcej, niż jego przeżywanie może wnieść do lektury wielkiego awangardysty. Z pewnością jednak doświadczenie to pozwoliło wyjść naprzeciw oczekiwaniu, że teksty tytułowego bohatera – jak życzył sobie tego Stanisław Jaworski – „zachowały [...] jeszcze tyle życia, by pomóc nam zrozumieć własną terażniejszość”³.

Maszyna jako sługa artykułu i spaceru (mapa online)

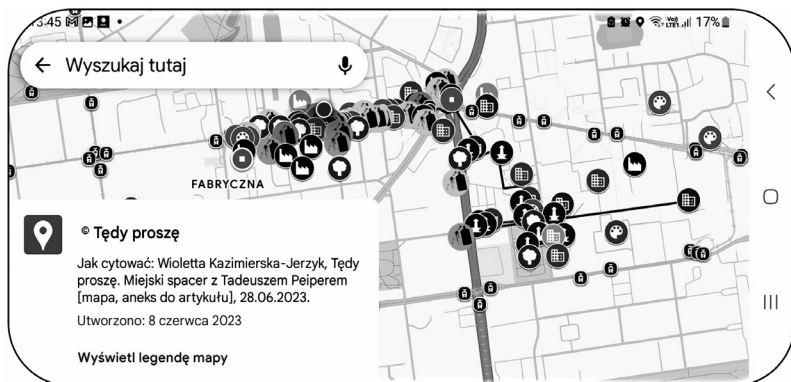
Nie znajdziemy na trasie spaceru takiego wykorzystania maszyny, które spotkałoby się z uznaniem Peipera. Służebną rolę technologii wobec człowieka można natomiast odczuć i się o niej przekonać dzięki mapie internetowej (link w podpisie do ilustracji) będącej integralnym elementem artykułu. Co więcej, można cały ten szlak mieć przy sobie w kieszonce kamizelki⁴, korzystać z niego wygodnie i efektywnie poznawczo. Mapa zawiera dziesięć kategorii oznaczonych w legendzie jako główne (zob. objaśnienie legendy mapy, kolumna 2). Ich liczba wynika z ograniczeń usługi Google Maps. Umożliwia ona jednak też inne kombinacje oznaczeń, część kategorii głównych została bowiem zróżnicowana w formie podkategorii (ich nazwy są w kolumnie 4) za pomocą ikon (kolumna 3) oraz kolorów (kolumna 5). W kolumnie 6 tabeli dodano uwagi objaśniające zawartość poszczególnych kategorii i podkategorii mapy. Typy architektury zostały potraktowane jako odrębne kategorie główne z uwagi na czytelność – ponieważ tych obiektów jest najwięcej. Wyróżnione na mapie budynki są oznaczone tą samą ikoną,

3 S. Jaworski, *Przedmowa*, w: T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 6.

4 To oczywiście aluzja do słynnego „proroctwa” Peipera: „Świat staje się powoli tak mały, że wkrótce nosić go będziemy w kieszonce od kamizelki”, w: T. Peiper, *III. Nowe tworzenie*, w: tenże, *Tędy. Nowe usta*, s. 365.

za to zróżnicowaną kolorystycznie. Znaki ikon zostały dobrane pod kątem intuicyjności. Dzięki odpowiednio pogrupowanym oznaczeniom, dopasowanym do zawartości mapy, można zwiedzać trasę, dobierając typy obiektów (np. sztuka, przyroda), gatunki sztuki (np. budowle, murale), można też po kolei oglądać wszystkie zaznaczone miejsca. Nic nie stoi również na przeszkodzie, by samodzielnie dokonać selekcji atrakcji na trasie spaceru przez zwiniecie tekstu tych kategorii, które nas nie interesują; ich ikony nie będą wówczas widoczne na mapie. Każdy znacznik na mapie zawiera adres, krótki opis oraz zazwyczaj kilka ilustracji stanu aktualnego lub archiwalnego (jeśli zachodzi taka potrzeba). W treści artykułu (w jego części poświęconej spacerowi) odwołuję się do konkretnych kategorii mapy i do nazw obiektów nadanych w szczegółowej legendzie mapy. Konkretnie obiekty lub ich grupy można więc odnaleźć, wpisując nazwę w oknie wyszukiwania na górze strony. Na mapie zaznaczono ponad sto obiektów. Oczywiście nie omawiam ich wszystkich. Funkcję przewodnikową pełni mapa wraz z podpisami zdjęć. Tekst natomiast uzupełnia mapę przede wszystkim o to, co trudniej byłoby zauważyć, nie czytając Peipera.

Tędy proszę:



Zrzut ekranu mapy spaceru w smartfonie <https://www.google.com/maps/d/u/o/edit?mid=10m7dlj1fGEE01XwfErv5Kvqxn1hbAr8&ll=51.78305309750074%2C19.482419800000013&tz=15> (22.10.2024)

Objaśnienie legendy mapy (oprac. autorki)

Lp.	Główna kategoria legendy mapy	Ikona	Podkategorie legendy mapy	Kolory ikon	Szczegóły legendy i uwagi
1	urbanistyka		trasa spaceru	zielony	ulice główne, ścieżki niewidoczne na mapie; start – ul. Pomorska 65, meta – ul. Pomorska 171/173
			akcenty urbanistyczne	zielony	akcenty ważne komunikacyjnie, historycznie lub krajobrazowo
2	przyroda			zielony	parki, zieleń miejska, ogródki prywatne, rośliny samorzutne
3	fabryka			czarny	ruiny, obiekty zaadaptowane na inne cele, w trakcie przebudowy
				szary	obiekty wyburzone, całkowicie przebudowane
4	architektura eklektyczna			turkusowy	eklektyczna
5	architektura modernistyczna i późnomodernistyczna			niebieski	kategorie połączone z uwagi na ciągłość twórczości architektów
6	architektura socrealistyczna			granatowy	nie zawsze uchwytna formalnie różnica między modernizmem
7	architektura współczesna			fioletowy	lata dziewięćdziesiąte XX w. i XXI stulecie
				szary	obiekty wyburzone
8	rzeźba i detal architektoniczny			brązowy	rzeźby wolnostojące, jeden wyróżniający się symbolicznie detal
9	malarstwo monumentalne		murale	czerwony	na trasie i widoczne z daleka
			mozaika zewnętrzna	bordowy	jeden obiekt
10	sztuka miejska		graffiti	pomarańczowy	graffiti kibicowskie, tagi
			street art	żółty	wlepki, plakaty, szablony, różne znaki ikoniczne i napisy, „dzikie typy”
				szary	obiekty nieistniejące

Czy i jak mowę Peipera można odczuć estetycznie?

Jeżeli czytając Peipera, choć raz odniesie się jego słowa do rzeczywistych miejsc, trudno o tym związku zapomnieć. To spostrzeżenie może się wydać arbitralną egzaltacją wyszukanyymi metaforami, zresztą niezbyt przystającymi do widzianej rzeczywistości. Napomykając czasem coś innym osobom w Peiperowskich słowach (zwłaszcza tych stricte poetyckich), zdarzyło mi się słyszeć, że to grafomania. Ale idąc z nimi po raz kolejny tą samą drogą, mogłam liczyć na prośbę o przypomnienie owych cytatów. Nie dość więc może inspiracji tym autorem w studiach miejskich, a nade wszystko popularyzacji jego sposobu przeżywania miasta. Twórca najsłynniejszego polskiego manifestu *Miasto. Masa. Maszyna* zadziwiająco uniwersalnie uchwycił estetyczne uroki miasta. Trafnie też – i ponadczasowo (mimo ostro zarysowanego stanowiska prezentyzmu) – zdiagnozował antagonizujące siły i głosy określające estetyczną dynamikę miasta: zawsze ktoś lub coś zniesławia miasto, a odczynić złą sławę jest bardzo trudno. Zarówno przyczyny niechęci do miasta, jak i opierające się tym negatywnym afektom zachwyty Peiper odczuwał tak silnie zapewne nie tylko dlatego, że to, co go otaczało, było stymulujące, ale również z tego powodu, że od dwudziestego roku życia w niespełna dziesięć lat poznawał zaawansowane metropolie: przede wszystkim Berlin (skąd w czasie studiów wybrał się do Kopenhagi), Paryż, Madryt (skąd odbywał liczne podróże po Hiszpanii), a na koniec – tj. przed powrotem do Polski – jeszcze Wiedeń⁵. To w europejskich stolicach zauważył te „światy z miast”⁶, których nie sposób było dostrzec w tamtych czasach w polskich realiach dopiero odradzającego się państwa⁷. A składały się na nie poza układami urbanistycznymi,

5 T. Jeziorowski, *Kalendarium życia i twórczości Tadeusza Peipera*, w: *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, red. P. Rypson, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015. Później Peiper podróżował na zachód niewiele (Berlin i Praga w 1931 r.), a plany wyjazdu do Francji i Hiszpanii pokrzyżowała wojna domowa. Osobny rozdział w biografii Peipera stanowią jego wyjazdy na wschód w czasie drugiej wojny światowej.

6 T. Peiper, *Że*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 167.

7 „Cywilizacyjna metropolis pierwszej połowy XX wieku była dla Peipera [...] fantazmatycznym brakiem”; A. Turowski, *O rozkwitającej formie Tadeusza Peipera*, w: *Papież awangardy*, s. 366. Sam Peiper po wizycie w Bauhausie pisał, że dla Polaka to „wyspa snów”; tenże, *Bauhaus*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 170. Na temat kryzysu, jaki Peiper zastał w Polsce, zob. też *Czy Tadeusz Peiper był papieżem awangardy? Dr Piotr Rypson w rozmowie z Adrianą Prodeus*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 30 czerwca 2015, fragment ok. 36’ 20”, <https://www.youtube.com/watch?v=oaXCIZBuHtg> (18.10.2024).

architekturą i infrastrukturą także trwałe mechanizmy i istotowe dla nowoczesności relacje użytkowników miast. W słynnym wierszu *Że „pełnym goryczy [...] i chorobliwego poczucia wielkości”*⁸ wyczytać można nie tylko artystyczne i osobiste osamotnienie, ale też utratę złudzeń wobec tego, że i my możemy żyć w tak rozświetlonych miastach, iżby mogły konkurować z blaskiem gwiazd; w miastach tak ożywionych nowością i modą, że byłyby w stanie wypełnić nam plan dnia i nocy⁹.

Odczytywanie Peipera w kontekście zagadnień estetycznych jest jednak trudne. Po pierwsze, ten reformator sztuki niezbyt interesował się estetyką jako dyscypliną filozoficzną. A jeśli idzie o kategorie estetyczne, to przede wszystkim używał terminu „piękno” w dość tradycyjnym i ogólnym sensie – jako właściwego przedmiotu przeżycia estetycznego, jako kategorii nadrzędnej względem innych jakości estetycznych oraz jako wartości, do której domyślnie się dąży¹⁰.

Po drugie, jego metaforyczne ujęcia zjawisk estetycznych są niezwykłe (co w języku awangardowym oczywiste), ale też, jak pisze Jarosław Fazan, uderzające i prowokujące¹¹, często niezrozumiałe, toteż na równi z innymi elementami biografii artystycznej świetnie nadają się do interpretacji patograficznej¹² i surrealistycznej¹³, nawet gdy mowa po prostu o pięknie. Szczególnie wyraziste pod tym względem są pejzaże nokturnowe Peipera (te noce,

8 A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 61.

9 T. Peiper, *Że*, s. 167.

10 Dotyczy to wielu tekstów. Znakomitym przykładem jest *Miasto. Masa. Maszyna* – piękno w różnych formach pojawia się tam 31 razy. Wyrażane explicite poszukiwanie przez Peipera „nowego piękna” najbliższe jest koncepcji piękna racjonalnego, funkcjonalnego i „podbijającego wszystkie dusze” w ujęciu Paula Souriau (*Piękno racjonalne*, przeł. M. Szpakowska, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, PWN, Warszawa 1980). Spośród artystów korespondujące z Peiperowskim pojęciem piękna jego redefinicje stworzyli przede wszystkim włoscy futuryści i najbliższy Peiperowi Fernand Léger. Pierwsi mieli wiele szyldów dla nowego piękna: „piękno techniczne”, „piękno szybkości”, „piękno walki”, „piękno agresywne”. Léger lansował „piękno mechaniczne”; zob. F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969; F. Léger, *Estetyka maszyny*, w: *Artyści o sztuce*, s. 217–219.

11 J. Fazan, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2014, s. 24.

12 Tamże, s. 184.

13 Inna sprawa, że Peiper do surrealizmu miał stosunek krytyczny.

„które zabijają cieniem, jak gąsienica opęłzającym owocem”¹⁴). Z powodu naszych ograniczeń sensorycznych jesteśmy nocą dotkliwie zwodzeni. Jej pejzaż podlega bardziej płodnym wyobrażeniom, związanym z takimi stanami, jak zdziwienie, strach lub agresywność, albo wprost obłąd¹⁵. Doświadczenie wpatrywania się i pragnienia, by widzieć więcej, przypomina surrealistyczną oscylację porządku dnia i nocy. Peiper jako nocny tropiciel przypadkowych spotkań rzeczy i ich własności rości sobie prawo do (odkryć) miasta¹⁶. Jest jednocześnie właścicielem i intruzem swojego terytorium¹⁷. Ja chciałabym jednak wydobyć tutaj zwykłą, dzienną i codzienną, zmysłowość miasta „wędług” Peipera, nie tę atmosferę szalonej dezorientacji.

Trzecia trudność polega właśnie na uchwyceniu zmysłowości. Pisano – jak podkreśla Joanna Grądziel-Wójcik – nazbyt często i nazbyt autorytatywnie o hermetyczności Peipera, „narażającej czytelnika na ciężką pracę umysłu, nienagrodzoną przyjemnością zmysłowego obrazu”¹⁸. Tymczasem wystarczy pójść w miasto... Przyjmuję więc perspektywę pozostającą w kontrze do przekonania, że twórczość autora *Żywych linii* eliminuje czujący podmiot, odrywa od zmysłowego odbioru świata lub dystansuje wobec świata¹⁹. Nie jest to oczywiście jakaś dezynwoltura²⁰, wobec istnienia tak wielu różnorodnych i arbitralnych interpretacji pism Peipera Grądziel-Wójcik zastrzega, że:

równie dobrze można [...] potraktować Peipera jako poetę świadomości, w której nie ma niczego, czego wcześniej nie byłoby w zmysłach, jako twórcę szczególnie polisensualnego kontaktującego się ze światem i wyrażającego swój stosunek do niego przez różne modalności zmysłowe,

14 T. Peiper, *Zaproszenie*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 73. O walorach Peiperowskich nokturnów w kontekście barw oraz blasku i cienia zob. J. Grądziel-Wójcik, „Drugie oko” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.

15 J. Richard, *Night City and „Schizophrenia”*, w: *Sensory Urbanism Proceedings 2008*, red. R. Lucas, G. Mair, The Flâneur Press, Glasgow 2008.

16 Por. R. Krauss, *Nightwalkers*, „Art Journal” 1981, t. 41, nr 1; por. J. Fazan, *Od metafory do urojenia*, s. 68-74.

17 J. Richard, *Night City and „Schizophrenia”*, s. 184.

18 J. Grądziel-Wójcik, *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22.

19 Tamże, s. 163.

20 „Nie ma takiej cechy Peiperyzmu, której nie dałoby się podważyć”; J. Grądziel-Wójcik „Drugie oko” Tadeusza Peipera, s. 19.

intensyfikując obok wzroku w równej mierze dotyk, słuch, węch, smak, a także motorykę i propriocepcję²¹.

Zadanie to pozostaje jednak dużym wyzwaniem, bo chodzi o to, żeby nie ilustrować Peipera, czy też na odwrót, nie instrumentalizować go. Tak jak on sam bronił się przed zarzutem ilustracyjności swej sztuki względem własnej teorii²², tak niestosowne byłoby przyporządkowywanie wrażeń i obrazów miasta do jego słów. Był on bowiem wrogiem mimetyczności, optował zaś za wrywkowością widzenia. Antyobrazowość, w różnym rozumieniu, jako bezwzględny wyróżnik przyłgnęła do Peipera za sprawą Juliana Przybosia²³ oraz wielu innych autorów²⁴. Ale – jak podsumowuje Agnieszka Kluba polemiki wokół tego problemu – stosunkowo łatwo uchwytnie jest coś, co możemy nazwać „obrazami Peipera”²⁵, które są całkiem blisko realnego świata, tego, co mijamy, odbieramy zmysłowo, wspominamy, przywołujemy itp. Innymi słowy – a dotyczy to przede wszystkim tekstów poetyckich – nie zrozumiemy wielu struktur językowych czy ich fragmentów, natomiast ewokowane przez nie obrazy często „za nami chodzą”. Grądział-Wójcik rozpoznaje tę właściwość poezji Peipera jako pewien syndrom usiłowań: uzmysłowienia, tj. uobecnienia przedmiotu czy właściwości przez uplastycznienie, udotykálnienie czy unaocznienie, ale – co bardzo ważne – nakierowane na autorefleksję i rozumienie²⁶. Badaczka pisze tak o jego obrazach miasta:

Świat miasta w wierszach Peipera jest z reguły pokazany na wskroś polisensorycznie, a postulowany przez awangardę „uścisk teraźniejszości” interpretować można tym samym jako wyrażoną sensualnymi środkami

21 J. Grądział-Wójcik, *Prospekty i ścieżki awangardy*, s. 163.

22 Zob. np. T. Peiper, *Przedmowa*, s. 26.

23 J. Przyboś, *O poezji integralnej*, w: tegoż, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 33.

24 Ich zarzuty referuje Grądział-Wójcik: nadmierny intelektualizm, systemowy racjonalizm, rezygnacja ze zmysłowości i plastyczności, statyczność, jednolitość i jednoznaczność (co niejednego czytelnika Peipera może zaskoczyć), teoretyczne myślenie strukturą – w istocie anestetyczne, sporadyczne dysonanse estetyczne, estetyczna oschłość (wiersze puste w środku, jak gdyby za szklaną szybą, nienamacalne); też, „*Drugie oko*” Tadeusza Peipera, s. 6-12.

25 A. Kluba, *Peiper w Madrycie, czyli hiszpański topos*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 17, s. 193.

26 J. Grądział-Wójcik, *Prospekty i ścieżki awangardy*, s. 163; por. też, „*Drugie oko*” Tadeusza Peipera, s. 219.

afirmację materialnej strony świata. Nawet jeśli dokładnie nie wiemy, o co w tekście chodzi, to po lekturze *Nocy zgładzonej*, *Latarni* czy *Ogrodu miejskiego* właśnie dzięki metaforom pozostaje czytelnikowi wrażenie lekkości, twardości, gorąca, oporu, ciężkości, ruchu, barwy, zapachu czy smaku²⁷.

Przywołane wyżej badania literaturoznawcze z natury rzeczy wskazują kierunek myślenia, analizy i przeżywania biegnący od tekstu do jakości zmysłowych. Mnie interesuje bardziej droga, którą, niejako na zewnątrz literatury, konkretne fizyczne miejsca prowadzą do myśli czy słów Peipera. Oczywiście powiązanie to uprzedza znajomość tych czy innych tekstów poety. Niemniej chodzi o sytuacje, gdy określone zjawiska estetyczne przywodzą na myśl „coś z Peipera”, niekoniecznie w sensie dosłownym, ilustracyjnym, ale i problemowym czy ideowym; kiedy myśl Peipera ożywa lub pragmatycznie rzecz biorąc, przydaje się w rozumieniu otoczenia.

Drogę do analizy dzieła Peipera z użyciem pojęć nowoczesnej estetyki w ciekawy sposób otwierają dygresyjne i zwykle implicytne uwagi niektórych peiperologów nawiązujące do estetyki Immanuela Kanta. Zaczynając od powiązań najbardziej ukrytych, zwróćmy uwagę na pojęcie „nadwyrażalności”²⁸ zaproponowane przez Klubę w celu wyjaśnienia problematyki pseudonimowania. Zabieg ten związany był z założeniem, że należy odchodzić od przedstawiającej funkcji struktur językowych, gdyż celem poezji jest stworzenie „rzeczywistości czysto poetyckiej”:

Rozwój poezji polega na tym, że słowny ekwiwalent oddala się coraz bardziej od imienia rzeczy [wyróżnienie w oryginale]. W ten sposób w każdym okresie poezji powstają zdania, które powoli stają się pseudonimami spraw rzeczywistych²⁹.

Ponieważ Peiper bardzo często mówi o własnościach estetycznych i o zmierzaniu do piękna, nic nie stoi na przeszkodzie, aby ująć ten cel szerzej – jako

27 J. Grądział-Wójcik, *Prospekty i ścieżki awangardy*, s. 165.

28 A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźalność. O poezji polskiej w latach 1918-1939*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2004. Autorka nawiązuje do pojęcia „naduczucia” Janusza Sławińskiego, ale nie jest ono tym samym (tamże, s. 89). Sławiński kładzie akcent na transformacyjny charakter uczucia wyjściowego towarzyszącego poezji, Kluba – jak sądzę – wydobywa szczególnie jego modalność.

29 T. Peiper, *Poezja jako budowa*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 341.

stworzenie przedmiotu przeżycia estetycznego. Innymi słowy, z punktu widzenia poety chodzi o to, że dostępne elementy języka trzeba tak wykorzystać, aby mogły się stać takim przedmiotem. Środkiem do osiągnięcia tego celu jest „intensyfikacja dotychczasowych możliwości kodu”³⁰ – pisze Kluba. To sprostowanie wyjaśnia znacznie więcej w sensie estetycznym, niż się spodziewamy: celem sztuki jest wytworzenie zjawiska estetycznego, które pobudzi nas tak silnie, że zawiesimy pewne nasze życiowe kompetencje lub pragnienia, na przykład rozpoznawanie czegoś, a skupimy się na cieszeniu się tym, co naszej percepcji się przytrafia, co zatrzyma nas na dłużej³¹. Nie chodzi jednak o spętęgowanie ekspresji, eskalację wrażeń itp. Peiper wszak zastrzega: „Ale nie o bodące słowo chodzi, lecz o piękne zdanie [wyróżnienie w oryginale]”³². Chodzi o estetykę. Warunek jest jednak taki, że umysł, jeśli chciałby z takiego uczucia przyjemności skorzystać, to – powtórzmy – musi być silnie pobudzony („piękno to nie są piękności”³³). Inaczej poprzestanie choćby na referencyjnej funkcji komunikatu. Peiper to właśnie wie – że powinniśmy być świadomi, z jakiej władzy poznawczej chcemy korzystać, jaki mamy stosunek to tego, czemu się przyglądamy³⁴.

Jest i drugi warunek przeżycia estetycznego – umysł musi sam odwieść się od myślenia czysto poznawczego lub moralnego, przestać rozpoznawać i oceniać, ale nie znaczy to, że zawiesza myślenie w ogóle. Pseudonimowanie jest szczególnie, estetycznym właśnie, sposobem myślenia. Wolna gra wyobraźni i intelektu jest bowiem bardziej prawdopodobna przy czymś nowym³⁵. Pseudonimowanie przypomina też widok z oddali, kiedy to:

Smak zdaje się tkwić nie tylko w tym, co wyobraźnia w polu [widzenia] ujmuje, ile raczej w tym, co może ona sobie przy tej sposobności wymaginać, tj. w swoistych fantazjach, którym oddaje się umysł pobudzany w sposób nieprzerwany różnorodnością oglądaną przez oko³⁶.

30 A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność*, s. 89.

31 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 81, 128.

32 T. Peiper, *Poezja jako budowa*, s. 340.

33 T. Peiper, *Pryski*, w: tegoż, *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 436.

34 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, t. 1, PWN, Warszawa 1957, s. 451-454.

35 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 128.

36 Tamże, s. 129.

Kluba zauważa, że Peiper w słynnej autointerpretacji dwóch wersów wiersza *Noga*³⁷ nadużywa słowa „widzenie”, niczego w istocie nie wyjaśniając: „żadnych odniesień sygnifikacyjnych, żadnej treści”³⁸:

Pierwszym faktem wyobraźni [wyróżnienie – W.K.J.] po przeczytaniu czy słuchaniu [...] [*Nogi*] jest widzenie wywołane przez „ten hymn”. Gdyby potem następowały słowa treścią swoją realnie związane z treścią poprzednich, a więc mówiące dalej o tym samym jakimś hymnie (o jego brzmieniu, jego intencji [...]), wówczas widzenie wywołane poprzednio przez słowo „hymn” wypełniałoby się [...], powstałby [konkretny] obraz. Jednak po słowie „hymn” następuje słowo „z jedwabiu”, tj. słowo złączone z poprzednim metaforycznie, a więc wprowadzające odległy od tamtej i nierealnie z nią związany kawał rzeczywistości, zatem obraz nie może się zbudować [...]. Natomiast poprzednie widzenie albo pierzcha, robiąc miejsce nowemu i pozostawiając po sobie tylko wzruszeniowe wspomnienie, albo pozostaje jako ułamek złączony z nowym widzeniem, albo łączy się z nim nagle zmniejszone, albo łączy się z nim jakby przeniknięte przez nie, albo w jakikolwiek inny sposób zmienia się i w jakikolwiek inny sposób z nim się łączy. Powstaje nowy fakt wyobraźni. W miarę jak przybywają dalsze słowa, widzenia ulegają dalszym przemianom³⁹.

Rzeczywiście nie ma objaśnienia treści, jest natomiast wydłużająca się próba zdania sprawy z zachodzącej w pobudzonym estetycznie podmiocie wolnej gry wyobraźni i intelektu⁴⁰. Trudno o podobnie sugestywny (żeby nie powiedzieć adekwatny) opis doświadczenia estetycznego dokonany przez piszącego artystę. Oto trwa zjawisko wywołane w pobudzonym danymi naocznymi (falującym i uformowanym kawałku jedwabiu – dodaję ten skrócony opis dla jasności, nie ma tu znaczenia rozpoznanie przedmiotu) podmiocie/poecie (potem zaś również podmiocie/czytelniku), a ten nie daje się „namówić” na „twarde” skojarzenia, „kto, o kim, gdzie i kiedy ten hymn...”⁴¹, tylko dryfuje sobie na fali estetycznej przyjemności. Poeta trwa w niej, podając słowny,

37 T. Peiper, *Poematy i utwory teatralne*, s. 71.

38 A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność*, s. 103.

39 T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 299-300.

40 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 86, 124-125.

41 T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, s. 299.

ale niedosłowny, za to podtrzymujący to uczucie, jego ekwiwalent w postaci słowa „hymn” (coś pochwalnego, podniosłego, mającego pewien ciężar gatunkowy itp.), a następnie inne słowa uruchamiające skojarzenia, budujące jakieś obrazy.

Fazan odnosi się wprost do owej zmysłowej naoczności, lecz także bez przywoływania Kanta. Dostrzega jej potencjał w kształtowaniu awangardowego eksperymentatorstwa⁴². W innym miejscu pisze dokładnie o „poszukiwaniu nowych «form naoczności»”⁴³, podając ciekawy cytat z Przybosia: „Żywy idę miastem będącym, a już tylko byłym”⁴⁴. Rzeczywiście aprioryczne formy poznania zmysłowego – czas i przestrzeń – są tu zakwestionowane (choć trudno powiedzieć, że są jakieś inne, jakoby te „nowe”): gdzie, kiedy i czy istotnie ten podmiot liryczny idzie. Peiper jednak, w przeciwieństwie do Przybosia, w ujęciu tego badacza doprowadza destrukcję warunków naoczności do form nieintencjonalnie karykaturalnych. Wróćmy zatem do *Nogi*. Według Fazana wiersz ten, jak wiele innych

ujawnia [...] erupcję seksualnych pragnień, tłumionych w planie egzystencji, i szturmujących ustabilizowane formy kulturowe ([...] zdobycze cywilizacji, reprezentowane przez elementy kobiecej garderoby, są całkowicie zredukowane do funkcji szczebli, po których przemieszcza się pożądanie), aby na ich gruzach ufundować wizję nowej, tryumfującej fizjologii. Peiper usurpuje sobie odkrycie słownego ekwiwalentu pozaświatowej, fizjologicznej formy istnienia człowieka, tym samym wierzy, że dotarł jako odkrywca – do najgłębszej, biologicznej (a więc rzekomo jedynej realnie istniejącej) formy człowieczeństwa, ufa więc, że jego poematy odsłaniają esencję wewnętrznego świata człowieka⁴⁵.

Pod względem sądu smaku sprawa *Nogi* wygląda inaczej niż w kleszczach podtytułowego „uścisku z terażniejszością”, i „urojonej perspektywy”⁴⁶. Jest i w tym wierszu zakwestionowanie czasoprzestrzeni, która warunkuje zmysłowe poznanie, ponieważ niepodobna ustrukturyzować tej przestrzeni

42 J. Fazan, *Od metafory do urojenia*, s. 44.

43 Tamże, s.174.

44 Tamże.

45 Tamże, s. 86.

46 Tamże, s. 85.

i zrekonstruować tej akcji. To jednak zmartwienie estetyki transcendentalnej, a my zmierzamy nie do poznania logicznego, lecz przeżycia estetycznego. Sąd smaku nie wymaga tego typu rozpoznań, ponieważ je uprzedza. Uprzedza także inne zainteresowania ludzkiego umysłu, jak choćby narastającą z każdym kolejnym odczytaniem atmosferę niespełnionego erotycznego pożądania. Jest jednak szansa, by się mu nie poddać lub od niego uwolnić. Możemy bowiem, wracając do sensu estetycznego, z dużym prawdopodobieństwem ustalić, co jest tym bodźcem pobudzającym do przeżycia, skąd się biorą same dane naoczne: z widoku idącej ulicą w słoneczny dzień kobiety ubranej w plisowaną spódnicę z jedwabnej krepy, którą podwiewa wiatr, robiąc z niej namiot czy puchar. Oczywiście jest to erotyk angażujący wszystkie zmysły czytelnika, można go jednak odebrać jako miejski pejzaż wraz z pochwałą modowego wynalazku, jakim jest ta plisowana szlachetna tkanina⁴⁷, zdolna performować kształty i w ogóle „robić” wydarzenie. Świat mody, odkąd ją odkrył, nigdy z niej nie zrezygnował. Nie chcę powiedzieć, że po prostu ta figura z jej atrybutami i tłem jest tematem wiersza⁴⁸. Jest częścią zjawiska, które współtworzy, a z punktu widzenia poety jest „przedmiotem przetwarzanym w słowie”⁴⁹.

Jest i explicite w peiperaliach przywołany Kant – przez Grądział-Wójcik, kiedy to stara się ona wyjaśnić, jak u Peipera zmysły współpracują z myśleniem⁵⁰. Cały zamysł autorki zmierza do tego, by wykazać, jak zintelektualizowana i poddana rygorom własnej teorii twórczość Peipera transferuje świat zmysłowy, a także sama staje się przedmiotem zmysłowej przyjemności czytelnika. Kant świetnie nadaje się na patrona tego zamierzenia, ponieważ jego filozofia oparta jest na zasadniczym przekonaniu, że zmysłowość i myślenie są równoprawnymi czynnikami (pniami) poznania. Celem myślenia nie jest samo myślenie, myślenie dla myślenia. Myślenie zwraca się ku zmysłowości, a zmysłowość dostarcza danych naocznych, które można pomyśleć⁵¹. W swoich analizach Grądział-Wójcik szczegółowo pokazuje (np. poprzez

47 Krepa produkowana jest z samego jedwabiu lub z domieszką innego materiału w osnowie. Jej specyficzny splot daje lekką chropowatość, tkanina nie gniecie się, subtelnie układa i delikatnie mieni (mimo że raczej jest matowa).

48 Motyw zjawiskowo ubranych kobiet pojawia się u Peipera często i w różnych gatunkach, takich jak wiersz, powieść, tekst programowy (m.in. *Kwiat ulicy, Ma lat 22, Miasto. Masa, Maszyna*).

49 T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, s. 297.

50 Ścisłej, przywołanie Kanta jest pośrednie, za Anną Burzyńską. Szczegółowy kontekst nie ma tu znaczenia.

51 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, s. 93-94.

formy i ich ruch, barwy i ich odcienie, struktury materii i ich zmienność), jak konstruowanie językowego przekazu konkuruje z sensualną i polisensoryczną obecnością rzeczy, ludzi i ich własności. Autorka łączy unaocznienie z autorefleksją, dostrzega ciągłość między założeniami teoretycznymi a próbami zrozumienia, co dzięki nim można uczynić, aby przekaz był komunikowalny⁵². Oczywiście spekulacja teoretyczna ze zmysłowością nie idą w parze harmonijnie, kiedy pierwsza wyprzedza drugą, to druga karci pierwszą: kiedy nie wiemy, co to „hymn z jedwabiu”, to każdy, kto miał w ręce krepę, wie, jak zmysłowe jest to uczucie. To konkurowanie nie jest obce naszemu poznaniu. O dwóch koniecznych, według Kanta, pniach poznania Justyna Nowotniak pisze następująco:

W jakimś sensie każdy z pni jest ważniejszy i bardziej pierwotny niż drugi. Toteż w świadomości toczy się rozgrywka, w której to myślenie, to naoczność jest, by tak rzec, kolorem atutowym: szala przedstawień w umyśle przechyla się na jedną lub drugą stronę⁵³.

Peipera marzenia o jakościach czysto poetyckich, czysto literackich, jak i inne awangardowe postulaty „sztuki czystej” zadłużone są w tak zwanym czystym sądzie smaku, tj. (1) wolnym od pojęć⁵⁴, czyli – powiedziałby Peiper – od mimetyzmu i nazywania rzeczy po imieniu, (2) wolnym od powabu i wzruszenia, czyli interesownego upiększenia w rodzaju złotej ramy⁵⁵, wszelkich zbędności, które oddalają nas od myślenia i odczuwania całości⁵⁶. Kryterium zaistnienia sądu smaku jest uczucie przyjemności lub przykrości uprzedzające każde pojęcie⁵⁷, rozpoznanie, mierzenie, dopasowywanie, odgadywanie itp. Żadnych recept⁵⁸. Piękne są widok, brzmienie słów, widok ewokowany przez słowa. W mieście zachwycać nas więc mogą nijakie z punktu widzenia

52 J. Grądział-Wójcik, *Prospekty i ścieżki awangardy*, s. 165.

53 J. Nowotniak, *Różne strony zmysłowości w filozofii Kanta*, Oficyna Wydawnicza Szkoły Głównej Handlowej, Warszawa 2010, s. 27.

54 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 61.

55 Tamże, s. 94-100.

56 T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, s. 298.

57 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 81-82, 85-86.

58 Por. „Ja nie daję recept, daję prospekty [...]”. Prospekt to nie rozkład jazdy”; T. Peiper, *Jeszcze to...*, w: tegoż, *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 387-388.

historycznego zakątki, niekonsekwencje funkcjonalne, nieprawidłowo zagospodarowane przestrzenie i wiele innych jakości na „nie”. Znamienny z tej perspektywy jest tekst Peipera o Madrycie, w którym broni urody tego miasta w jego codzienności wynikającej z rozmaitych czynników historycznych, społecznych, gospodarczych, klimatycznych. Nie podaje natomiast atutów, które moglibyśmy uznać za normatywne czy emocjonalne wyróżniki piękna:

W tych skrawkach [...] zawarłem sprawy, które nie zaspokoją może zadowolonych poszukiwaczy wrażeń podróźniczych. Zaślinieni odbiorcy egzotyki odejdą od moich rozmów niensyceni. Nie mówiłem o Madrycie, jakby leżała za oceanami [...]. Wybrałem sprawy ogólniejsze, ale tkwiące w tych warstwach rzeczy, które wysyłają swe zawartości w każdą aktualność⁵⁹.

Co wysłał Peiper w terażniejszość Łodzi?

Tędy proszę

Piękne są ulice, lecz zamknięte jak żelazne szuflady;
źle nam z tym? To czemuż nie otworzyć ich mową?⁶⁰

W miejscu startu spaceru, na parkingu przed dawną i ładnie odnowioną fabryką wyrobów jedwabnych Setalana (1920) oraz pasującym do niej z wielu powodów murałem *Love Letter* Aryza (2012), można rozwinąć dwie konkurencyjne opowieści. Jedna będzie o zwykłym miejscu, które wbrew marazmowi urzeka swoją urodą, jakimś *genius loci* spajającym przypadkowe elementy w miły widok⁶¹. Jeśli przy tak rozwiniętym temacie można w słoneczny poranek liczyć na takie dogodności, jak kawałek chodnika „przydeptany szczęściem cienia”⁶² i najcichszy „paw z blachy”⁶³, towarzyszące w tym mieście, to wydaje się, że wszyscy uwierzą, iż warto pójść na ten spacer.

59 T. Peiper, *Madryt królewski*, „Pion Tygodnik Literacko-Społeczny” 1938, R. VI, nr 13 (234), s. 13.

60 T. Peiper, *Kronika dnia*, 1928, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 183.

61 W. Kazimierska-Jerzyk, *Aesthetic Energy of an Ordinary Place*, w: *Aesthetic Energy of the City. Experiencing Urban Art and Space*, red. A. Galińska-Toborek, W. Kazimierska-Jerzyk, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016.

62 Por. T. Peiper, *Rano*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 37.

63 T. Peiper, *Ulica*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 39.

Druga narracja może być o przekleństwach (po)industrialnego miasta, o wszystkich czynnikach, które je zniesławiają: wiejskim charakterze osady miejskiej, galopującym uprzemysłowieniu i jeszcze szybszym jego upadku, dziedzictwie fabrycznym będącym ciężarem, muralach jakoby nieudolnie maskujących zaniedbania i udających sztukę oraz graffiti, które snuje jedną smętną historię o kibicach zwaśnionych klubów piłkarskich.

Trop Peiperowski nie będzie pośredni – będzie obie skrajności wyostrzał.

Patrząc na fabrykę (ul. Pomorska 65), która już nie jest fabryką, aż prosi się, by sparafrazować na początek fragment śmiałej obronnej krytyki Madrytu: „zdaje mi się, że dzieje [Łodzi] można ująć jako gwałtowne stwarzanie charakteru, a potem gwałtowne niszczenie go”⁶⁴. Choć Pomorska jest pierwszą ulicą przemysłowej Łodzi, to nie ciągnie się jak struna, a jej „latarnie nie zbiegają się w wielkomiejski sznur”⁶⁵, jak na Piotrkowskiej. Ponieważ wizja rozwoju miasta (ludzi skądinąd oświeconych) nie szła w parze z pagórkowatym ukształtowaniem terenu, ulica się optycznie skraca. Dawna Średnia ma jednak związek z nowoczesnym sposobem myślenia – została wytyczona w latach 1921-1923 jako część Nowego Miasta właśnie „według planu z góry założonego” i immanentnie „wrosnięta w ideologię czasu”⁶⁶. Ta zaś zakładała początkowo budowę ośrodka rolniczo-przemysłowego w formie geometrycznej siatki z jasno wytyczonymi drogami i wąskimi tak zwanymi działkami ogrodowymi⁶⁷, sięgającymi od jednej ulicy do drugiej. Jakieś wyobrażenie o pierwotnej urbanistyce daje prostokąt, na którym się znajdujemy. Ale jeszcze lepiej będzie spojrzeć za chwilę na działkę przy numerze 81. Przez prześwit bramny widać małą wieżę nigdy nieodnawianej, zapomnianej fabryczki Izaaka i Aleksandry Lourie (1908). Gdybyśmy zaszli do niej od ul. Rewolucji 1905 r., oczom naszym ukazałoby się białe na szarym, że Łódź nie jest dziś miastem sukienników i tkaczy, kominów ani nawet murali, ale

64 Tamże.

65 T. Peiper, *Ma lat 22*, w: tegoż, *Ma lat 22, Krzysztof Kolumb odkrywca*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 68.

66 T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, s. 34. Na temat idei nowoczesności miasta w liryce Peipera zob. B. Sienkiewicz, *Poznanwanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007.

67 Istniejące tam tzw. działki ogrodowe oparto na module prętowym: 8 prętów (34,56 m) na 50 prętów (216 m), o łącznej powierzchni 400 prętów kwadratowych (0,75 ha); M. Koter, *Geneza układu przestrzennego Łodzi przemysłowej*, PWN, Instytut Geografii PAN, Warszawa 1969, s. 67.

stolicą „dzikiego typo”⁶⁸, które w tym akurat miejscu wyjaśnia, że „Łódź nie jest brzydka, jest po prostu niedomyta”. Nie będzie lepszej okazji, by przytoczyć tę myśl Peipera:

każde miasto w każdym z okresów swojego rozwoju musiało być brzydkie dla współczesnych. Mogło posiadać budynki lub ulice uznane za piękne, ale były to na pewno budynki i ulice o charakterze antycznym. Ale to, co stwarzało się samorzutnie, jako wyraz życia, budziło ze strony mieszkańców gest negacji, i dopiero wtedy kiedy powlekało się siwizną czasu, kiedy wrastało w melancholijną mgłę przeszłości, dopiero wtedy zaczynało przekupywać uczuciowość widza⁶⁹.

Teraz właśnie uczymy się szanować łódzki street art (będzie więc o nim więcej), bo minęła co najmniej dekada, od kiedy wpłynął wizerunkowo na tożsamość miasta. Ale najbardziej „przekupuje” nas ciągle tradycja przemysłowa Łodzi. To tutaj na dystansie czterystu metrów, między ulicami Sterlinga i Kamińskiego, znajdowało się pięć kompleksów fabrycznych, z których – rzecz jasna – żaden nie pracuje⁷⁰. Na całej trasie spaceru było ich osiem, a dziś to dwa dyskonty spożywcze i apteka, dwie nieużytkowane (ta największa to ruina do wyburzenia), jedno liceum ogólnokształcące, jedna uczelnia prywatna, trzydzieści oryginalnych płyt żeliwnych wmontowanych w patio biurowca Green Horizon i jedna zabudowa deweloperska. O tej ostatniej na czerwcowym spacerze⁷¹ mówiłam jeszcze, że gdybym wygrała fortunę, to w tej fabryce z oknami jak w katedralnej kaplicy⁷² i ze starego typu muraliem Uniry obmyśliłabym zaistnienie czegoś, co pomogłoby „przytakiwać” miastu, jego najgłębszej istocie, [...] temu, co go odróżnia od wszystkiego innego...⁷³.

68 Na ten temat zob. W. Kazimińska-Jerzyk, *Aksjologia „dzikiej typografii” (o specyficznym nurcie łódzkiego street artu)*, „Hybris” 2024, nr 65.

69 T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, s. 31.

70 Z ponad sześciuset fabryk w Łodzi dawną funkcję pełnią Browar Anstadta (obecnie Browary Łódzkie S.A.) i dawny budynek Towarzystwa Akcyjnego Łódzkiej Fabryki Nici (dziś „Ariadna” S.A. Fabryka Nici).

71 Zob. przypis 1.

72 T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, s. 37.

73 Tamże, s. 35.

Wróćmy do działki przy ul. Pomorskiej 81, bo jest na niej stary wąski ogródek (którego jeszcze przed rokiem nie odgradzała brama), dygresyjnie tylko nawiązujący do historycznych działek ogrodowych dla sukienników, ale mający inne walory. Na niewielkiej powierzchni od wczesnej wiosny do późnej jesieni rosną dziesiątki gatunków kwiatów, a przez pół roku wiecznie jakaś „róża drze się wniebogłosey”⁷⁴. Są ich trzy gatunki, na pewno stare odmiany (w tym oczywiście herbaciana), które niezawodnie przykuwają uwagę. Warto by dowiedzieć się o nich więcej, aby je chronić, poznać choćby ich nazwy. Bohater *Ma lat 22* Juliusz Ewski, będąc w ogrodzie botanicznym i wyliczając gatunki drzew – *Juglans nigra* (orzech czarny), *Tilia cordata* (lipa drobnolistna), *Salix fragilis* (wierzba krucha) – nie tylko cieszy się ich rozpoznawaniem. Otóż pod *Carya cordiformis* (orzyszniakiem gorzkim) „czucie rozległej przestrzeni przynosi mu [...] czucie wolności myślenia nagle odzyskanej”⁷⁵.

Wiele uwagi poświęca Peiper fizjologii oka i jego naturalnemu umiłowaniu wielkich odległości. „Te przywileje fizjologiczne przyrody poniżały miasto”⁷⁶ – zauważa, ale nie szczędzi przyrodzie pochwał. Na początku trasy naszego spaceru po drugiej stronie ulicy rozciąga się aleja kasztanowców, w tym tych rzadszych – kwitnących na czerwono (*Aesculus × carnea*), dalej jest szpaler klonów i topól, a wreszcie naprzeciw wspomnianego malowniczego ogródka „deweloperski klocek” wciska się w jesion wyniosły (*Fraxinus excelsior*), nie jest jednak w stanie przewyższyć włoskiej topoli (*Populus nigra „Italica”*). Ten okazały „świecznik z zieleni”⁷⁷ (ma około 19 metrów wysokości, a obwód wiązki jego pni o złożonej strukturze wynosi około 3,4 metra) strzeże znikającej mojej fabryki-marzenia. W jednym z najbardziej afirmujących miasto wierszy Peipera – *Kwiat ulicy* – nie ma nic o przyrodzie (jeśli nie liczyć niewidzialnej nitki łodygi słońca). Tytuł jest metaforą upojnego doświadczenia ruchliwej, barwnej, lśniącej i pachnącej ulicy, któremu nie sposób nadać nazwy gatunkowej⁷⁸. A na Pomorskiej, gdyby nie kwiaty – wiosną bzy lilaki (*Syringa*), latem malwy od białych po bordowo-czarne (*Alcea*) i perowskia łobodolistna (*Perovskia atriplicifolia* – ta jest wyciągnięta jak struna), nie miałyby co konkurować ze street artem. Peiper nie przepadał za szarością, o kubistach

74 T. Peiper, *Ogród miejski*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 44.

75 T. Peiper, *Ma lat 22*, s. 43-44.

76 T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, s. 33.

77 T. Peiper, *List*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 57.

78 T. Peiper, *Kwiat ulicy*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 85.

napisał, że „gasili ogień swoich farb szarym popiołem jakiejś upartej ascezy”⁷⁹. Według Grądział-Wójcik jego ulubione cienie zawsze mają jakiś kolor⁸⁰. „Odcienie cieni”⁸¹, tak zbawcze, zdaniem Peipera, dla „sztuki ekranowej”, nie mogą się jednak sprawdzić w niedomytym mieście...

W tym rejonie Łodzi architektura pofabryczna pochodzi z pierwszej połowy XX wieku i miała oryginalnie różną postać (np. z surowej cegły lub wykończoną barwnym tynkiem). Adaptowana i restaurowana jest nie zawsze z dbałością o przeszłość. Ogólnie znikają wszystkie zbędne części zabudowań, oficyny i stróżówki, nie ma już „kolumnad kominów”, a „galerie z żelaza”⁸² w formie gęstych, rytmicznych podpór ciągnących się przez dawne wysokie przedziałnie są raczej przeszkodą w inwestycjach niż zaletą. Fetyszem pozostają natomiast „zęby” dachów tkalni szedowych, zachowywane zwykle jako pamiątkowa ozdoba. Fabryka, która miała się stać wizytówką przyszłości i „tankiem pokoju”⁸³, okazała się ciężarem i retroozdobą. Peiper jako awangardysta i konstruktywista o protostrukturalistycznym sposobie myślenia na temat związku formy i treści⁸⁴ zganiałby niejedno z tych zniszczeń lub przekształceń. W tekście o Madrycie upomina się za takimi pozostałościami historycznymi, które podtrzymują życie na ulicy i przechowują ciągłość tradycji. Natomiast w relacji z pobytu w Bauhausie przestrzega, aby nie mieszać współczesności, która jest pojęciem „kalendarzowym”, i terażniejszości, która jest pojęciem „fizjognomicznym” i dotyczy sposobu projektowania. Ten zaś powinien być funkcją doświadczenia architektury, przestrzeni i kultury w ogóle⁸⁵. Jego uznanie natomiast na pewno zyskałaby ledwo zauważalna niewielka modernistyczna willa z lat trzydziestych o prostopadłych, ale

79 T. Peiper, *Fernand Leger*, w: tegoż, *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 268.

80 J. Grądział-Wójcik, „Drugie oko” *Tadeusza Peipera*, s. 249-250.

81 T. Peiper, *Autonomia ekranu*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 229.

82 Te cytaty dotyczą przemysłowego Śląska. Można wszak uznać je za uniwersalne; T. Peiper *Z Górnego Śląska*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 35. Na marginesie dodam, że Peiper, chwaliąc Łódź za nowocześnie wystawione *Wesele* w Teatrze Miejskim, określa ją jako miasto „kopalnianej eksploatacji, półmilionową osadę, wbrew wszystkim pozorom podziemną”; tenże, *W Teatrze Miejskim w Łodzi*, w: tegoż, *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 268.

83 T. Peiper, *Punkt wyjścia*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 27.

84 A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność*, s. 109. Por. np. „Sięgałem więc do różnych grup formalnych z których każda właśnie dlatego, że była sprawą formy, była równocześnie sprawą idei”; T. Peiper, *Sztuka a proletariat*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 137.

85 T. Peiper, *Bauhaus*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 169.

zróżnicowanych bryłach i poziomach (Pomorska 83). Szczególnie wtedy gdy oświetla ją zachodzące słońce, budynek staje się geometrycznym widowiskiem, mającym w sobie coś z tego zachwytu:

płaskie dachy, zamykające je linią poziomą, tułą je radośnie do ziemi. Okna szukają światła tam, gdzie chcą je znaleźć. Cień łapią wypusty. [...] Okna nie są rozmieszczone według stóp z góry przyjętych ani nie folgują „verslibrystycznej” swobodzie, lecz rozmieszczenie ich jest srogo podporządkowane logice budowy⁸⁶.

Tę modernistyczną kulturę projektowania urzeczywistniają też w jakiejś mierze socrealistyczne bloki Józefa Pietrzyńskiego (Pomorska 96, Uniwersytecka 50, 52) oraz cztery późnomodernistyczne budynki Edmunda Orlika. Zanim jednak dotrzemy do (nieukończony nigdy) dzielnicy uniwersyteckiej, natrafimy na przeszkodę w postaci quasi-ronda Solidarności, oznaczonego przez Janusza III Wazę (od niewidocznej dla nas północnej strony, na popadającej w ruinę fabryce Ludwika Domanowicza) jako „rondo straconego czasu”. Jest ono w istocie węzłem komunikacyjnym złożonym z układu trzech skrzyżowań, ale architektki, jakby byli wyznawcami Peiperowskiego dogmatu budowy⁸⁷, nieustannie i bezskutecznie próbują tej przestrzeni nadać kształt koła, „sprowadzić chaos do porządku, zmusić dowolność do ładu”⁸⁸. Tymczasem nic nie zmieni tego, że kościół pw. Świętej Teresy od Dzieciątka Jezus i Świętego Jana Bosko, wznoszony jeszcze w czasach stalinizmu (1950-1964), tworzy z każdej strony dojazdu do tego niby-ronda niezwykle akcent urbanistyczny. Modernistyczny gmach Józefa Kabana-Korskiego i Witolda Korskiego zasadniczo realizuje monumentalną formę centralnego kościoła kopułowego, lecz okna przywodzą na myśl elewację fabryk. Taka inwersja cech fabryki i katedry nie jest Peiperowi obca. Ale jego oko spojrzaloby zapewne na kopuły i sposób, w jaki z przestrzenią i światłem tworzą różne widowiska. Jego wiersz *List* w całości musiał być inspirowany przedwieczornym pejzażem z kościołem

86 Tamże, s. 170.

87 T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, s. 37.

88 Tamże. Jego najnowszym wyrazem jest pomysł *Porta Civitas Academicae* pracowni AGG (Architektki Grupa Grabowski Sp. z o.o.) – autorów trzech budynków na trasie spaceru (zob. na załączonej mapie obiekty architektury współczesnej, których autorstwo oznaczono w legendzie jako AGG; por. projekty *Porta Civitas Academicae*, <https://agg.pl/pl/projekty/3/1/uniwerytet-lodzki-porta-civitas-academicae.html>).

kopułowym. W przedostatnim wersie pojawia się inna osobliwa inwersja: „kopuła kościoła, popielniczka dnia”⁸⁹. Można pomyśleć, że odwrócona popielniczka usypia, zagarnia dzień. Gdy jednak spojrzymy na oświetlone w nocy ażurowe kolumnowe bębny kopuł, moglibyśmy powiedzieć co innego: że za dnia kopuła jest popielniczką, w nocy zaś paleniskiem. A poemat rozkwita...

Nie ujdzie niczyjej uwadze, że nie ma na Pomorskiej ciekawych przyziemi budynków, nieskute lub odnowione dekoracje budowli eklektycznych są rzadkie. Poza kwaciarnią, gdzie zmieniają się okienne ekspozycje, nie ma atrakcyjnych witryn. Peiper znalazł je z miast europejskich i cenił ten „wywodzący się z konkurencji kupieckiej ciekawy objaw związku między ekonomią i estetyką”⁹⁰. Miał wobec niego duże oczekiwania:

środkii działania wystawy sklepowej powinny być zastosowane do życia współczesnej ulicy i do psychologii współczesnego przechodnia, powinny posługiwać się nowościami techniki, powinny korzystać z nowych systemów układu brył, powinny być przejrzyste, powinny być zmienne⁹¹.

Niczego podobnego tu nie napotkamy. Inaczej niż Ewski, który w oknie Eichorna zerka na damskie jedwabie, w oknie Rimlera na parasolki, u Porębskiego szuka pomysłów na dziecięce zabawki, a w aptece Pod Tygrysem zajmują go kule szklane – jedna wypełniona płynem niebieskim, a druga czerwonym⁹². W oknach nieczynnej już apteki Pod Niedźwiadkiem (Pomorska 91) – do niedawna jako ostatnie miejsce to pełniło tę samą funkcję co w latach międzywojennych – można było obserwować stare wagi i pojemniki apteczne. Teraz pozostał już tylko osobliwy miś nad wejściem – jedyny łatwo rozpoznawalny rzeźbiarski detal tej ulicy. Przy tej najdłuższej arterii miasta nie ma też żadnej rzeźby wolnostojącej. Aby zobaczyć ciekawy zbiór współczesnych rzeźb zamówionych przez Uniwersytet Łódzki i zdobiących okolice należących do niego budynków, trzeba przejść tajemną nieco furtką i dokonać kilku odkryć – prace są wtopione w naturalny pejzaż, niektóre niezauważalne.

Tym, co urozmaica trasę spaceru wzdłuż Pomorskiej, jest sztuka miejska: osiem murali, w tym dwa widoczne tylko z daleka, ale zapadające w pamięć,

89 T. Peiper, *List*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 57.

90 T. Peiper, *Wystawy sklepowe*, w: tegoż, *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 165.

91 Tamże.

92 T. Peiper, *Ma lat 22*, s. 45.

i niezliczone tagi, vleпки, vlakaty, szablon, napisy kibicowskie i wspomniane „dzikie typy”. Ich czasowy charakter mógłby bohater tego tekstu zaakceptować, ale bezład, jaki wprowadzają do przestrzeni publicznej – raczej by mu nie przypadł do gustu. Trzeba jednak przypomnieć, że fascynowały Peipera „artystyczne malowidła ściennie”, jakie wykonywali w restauracjach artyści tej miary, co Henryk Gotlib, Józef Jarema, Zygmunt Waliszewski i Jan Cybis. Podziwiał ich fantazję, impet i zmysł dekoracyjny. Rozumiał zależność ich twórczości od funkcji reklamowej. Uważał to za pracę niewdzięczną, wyliczał zupełnie aktualne dla muralistów „trudności wynikające z nie zawsze sprzyjającej architektury starego domu [...] [i] imperatywy, które narzuca charakter miejsca”⁹³. Peiper lubił też plakaty, postulował, by „dojrzeć piękno w murach pokrytych barwnymi afiszami i radować się tą niezwykłą epopeją, która stale o tydzień naprzód opiewa życie miasta”⁹⁴. Ewski także długo wystawał pod murem z afiszami⁹⁵. Ale kiedy chciano dekorować elewacje w śródmieściu Krakowa, Peiper protestował:

są dziełami o tak niezłomnej logice stylu, że nie dopuszczają żadnych dodatków, a nie dopuszczają ich szczególnie okna, które były jedną z głównych trosk architektów ówczesnych i które gzymsami i gzymsikami ujmowano w formy nieznoszący zmian⁹⁶.

„Oglądać gzymsy! Oglądać gzymsy!”⁹⁷ Choćby te przy Pomorskiej 89. Mało kto wie, że trzeba było ostatnimi czasy o nie zawalczyć i uchronić przed skutkami termomodernizacji tego ciekawego bloku mieszkalnego z okresu socrealizmu, który reprezentuje doktrynalny typ pałacu dla ludu i pseudozabytku.

Ale lubił Peiper czasem nienawidzić architektury⁹⁸. Krakowski gmach Poczтовой Kasy Oszczędności (Adolfa Szyszko-Bohusza, Andrzeja Tichego

93 T. Peiper, *Artystyczne malowidła ściennie*, w: tegoż, *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 141.

94 T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, s. 36.

95 T. Peiper, *Ma lat 22*, s. 45.

96 T. Peiper, *Kwiatki*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 266.

97 Słowa te szepcze nerwowo Ewski, podglądając w oknie koleżankę Anowiczównę, ale linie gzymsów zlewają mu się z kształtem kobiecego ciała. Cały ten fragment dotyczy zabawnego skojarzenia, „brzydkiego i głupiego” – jak twierdzi Ewski. Mogłoby ono być aluzyjnym komentarzem do najnowszych w Łodzi kariatydy; T. Peiper, *Ma lat 22*, s. 45, 107-108.

98 O madryckim Pałacu Komunikacji (arch. Antonio Palacios i Joaquín Otamendi) pisał: „Chciano tym gmachem wprowadzić Hiszpanię w najnowszą historię świata. W końcu zdjęto

i Bogdana Tretera) radził „ozdobić kwiatami tak bujnie i tak bogato, ażeby go w tych kwiatkach całkowicie ukryć”⁹⁹. Zapewne o wielu muralach można powiedzieć właśnie to, że maskują niedostatki architektury, a najczęściej jej braki. Dwie inne kwestie z Peiperowskich uwag przydatne są do dyskusji o sztuce miejskiej: popularność i oddolność. Rozwija je w obszernych komentarzach o związkach sztuki i proletariatu, używając metafor architektonicznych. Po pierwsze, chce zbadać wszystkie „ściany, którymi proletariatus przylega do sztuki”¹⁰⁰. Szuka metody, jak opowiedzieć o kulturze ludzi prostych bez popadania w jałowy ton usprawiedliwiania, współczucia i zarazem odgradzania się od niej. Proponuje podejście analityczno-językowe. Bada, co może wynikać z określonego sposobu posługiwania się słowami, „proletariat” i „sztuka” oraz z ich łączenia. Ma to mu pomóc – po drugie – wychwycić „filarowe końce cienkich początków”¹⁰¹. Ta metafora dotyczy poszukiwania wartości artystycznych w sztuce proletariatu. Chodzi o to, aby odrzucić to, co niepotrzebne i szkodliwe, a dostrzec to, co w niej ważne i twórcze. Uznaje więc, że proletariatus ma własną kulturę, a „niski poziom tej kultury nie wyklucza tego, co jest właściwością wszystkich kultur mocnych: jednolitości”¹⁰². I jedyne, co można zrobić, to ją wspierać i czynić lepszą.

Parafrazując deklinacyjne dywagacje Peipera, można powiedzieć, że łódzka miejskość jest futbolem. Byłoby optymistycznie dodać, że kibicowskie

rusztowanie i co? Parsknęliśmy śmiechem. Niewątpliwie mieliśmy przed sobą gmach «swoisty», tj. dowolną mieszaninę złożoną z tego wszystkiego!, co już gdzie indziej zrobiono, a ukostiumowaną w odrębności jakby mauretańskie. Te baszty, które nie są basztami, te wieże, które nie są wieżami. I te okna, które istnieją dla oczu z zewnątrz, a nie dla oczu z wewnątrz!"; T. Peiper, *Madryt królewski*, s. 13.

99 T. Peiper, *Kwiatki*, s. 98.

100 T. Peiper, *Sztuka a proletariatus*, s. 125. Z tej obróbki pojęciowej, nazbyt zawiłej, wychodzi, że sztuka wykorzystuje siłę roboczą proletariatus i nie obywat się bez niej; etykę życia artystycznego trzeba zmienić i nie fałszować wkładu tych, co wytwarzają narzędzia, i włączyć ich do produkcji społecznej; nie zaprzepaścić przy tym pojęcia sztuki, zaszczepiać ją w proletariatusie samymi środkami formalnymi, ufając, że jej celowość ujawni się w robocie i sprzyjać będzie ludowi, nawet gdy ten początkowo jej nie pojmie. Zniesienie tych hierarchii i budowę nowego człowieka modelowo realizowały uczelnie awangardowe; zob. W. Kazimińska-Jerzyk, *From the Carracci to Joseph Beuys — on the Principles of Dissent in Art Education*, „Educational Philosophy and Theory” 2023, t. 55, nr 5.

101 T. Peiper, *Sztuka a proletariatus*, s. 141. O innych metaforach architektonicznych Peipera zob. B. Swoboda, *Peiper w Bauhausie wokół dyskursu architektonicznego lat dwudziestych XX wieku i literatury nowoczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 2024, z. 2.

102 T. Peiper, *Sztuka a proletariatus*, s. 142.

graffiti przystaje do jego diagnozy, że „szeroki ogół wzrusza się najsilniej dziełami średniej wartości”¹⁰³. Jednak w Łodzi, gdzie oba legendarne kluby piłkarskie czekały ponad sto lat na nowoczesne stadiony, długo jeszcze będziemy czekać na średnie lub wysokie sukcesy, na „match footballowy [...] z grupami komponującymi się rozmaicie ze specjalnym ruchem piłki i człowieka, [który] jest już baletem”¹⁰⁴. Oprócz otwartej afirmacji kolorowego, głośnego, masowego zjawiska, jakim są mecze, Peiper stworzył niezwykle wiersz pt. *Football*¹⁰⁵. Nie warto cytować go we fragmentach. Cały jest – jak zauważa Dorota Wojda – „układem rozkwitania, czyli serią peryfraz wzbogacających początkowe określenie za pośrednictwem inwencyjnych metafor [...] [i] przykładem równoczesnego ukazania futbolu i poezji jako struktur będących kombinacjami powtarzalnych jednostek”¹⁰⁶. Z kolei według Xawerego Stańczyka łączy „podziw dla piłkarskiej rozgrywki – jako sposobu spędzania czasu wolnego przez społeczeństwo nowoczesne – [...] z własnym technicznym popisem w postaci wiersza skrupulatnie przemyślanego wolnego od kataryniarstwa wierszy regularnych – czy futurystyczno-ekspresjonistycznej emocjonalności”¹⁰⁷. Mnie zaś przypomina obrazy Roberta Delaunaya lub Jeana Metzingera¹⁰⁸, które oddają rzeczywistość w jej zmysłowym nadmiarze, wynikającym z próby pogodzenia doświadczeń zmysłowych z procesem konceptualizacji: „Daleko jesteśmy od tego, aby podawać w wątpliwość istnienie rzeczy oddziałujących na nasze zmysły, ale rozsądnie biorąc, pewni możemy być jedynie obrazu, które wywołują one w naszym umyśle”¹⁰⁹. Peiper pisze *Football*, myśląc obrazami („Ja umiem brać, patrząc”¹¹⁰), które nakładają się na siebie, przenikają i łączą w kompozycję wykrojami linii. Ta sekwencyjność obrazów możliwa jest w kinie, które Peiper pokocha bez reszty.

103 Tamże, s. 140.

104 T. Peiper, *Sport a piękno*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 98.

105 T. Peiper, *Football*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 66.

106 D. Wojda, „Zdanie złożone z kilku podań”. *Poezja – futbol – performans*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 251-252.

107 X. Stańczyk, *Przywróćmy wiarę w postęp*, „Res Publica Nowa” 2012, nr 17, s. 6.

108 Spozrzenie to może się wydać ryzykowne z uwagi na krytycyzm Peipera wobec kubizmu. Dotyczył on jednak raczej hermetycznej fazy typowej dla twórczości Pabla Picassa i Georges’a Braque’a.

109 A. Gleizes, J. Metzinger, *O kubizmie*, w: *Artyści o sztuce*, s. 106-107.

110 T. Peiper, *Chwila ze złota*, w: tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, s. 87.

Zdziwiłby się bohater tego tekstu, jak „sztuka ekranowa” zarządza dzisiejszym futbolem i jak ta ludowa kultura została zgloabalizowana¹¹¹. O obecności klubów ŁKS i RTS w Łodzi świadczy graffiti przyjmujące formy uniwersalnej wojny na ściany włącznie z zapożyczonym od angielskiego Millwall *No one likes us, we don't care* (Pomorska 80). O tym natomiast, że kultura futbolowa w mieście rzeczywiście istnieje, świadczy ten rodzaj street artu, który ją internalizuje. Wspomniany Janusz III Waza jest autorem słynnych rzekomych słownych potyczek kibiców ŁKS i RTS w rodzaju „ŁKS mówi, że Kraftwerk to nie jego muzyczka” (Pomorska 91). Ten sam anonimowy artysta dialoguje na ścianach także z innymi twórcami. Ostatnio Dream Eaterowi, który wypiera innych autorów i zawłaszcza miasto, dopisał „POWOLUTKU” (Pomorska 92).

Spacer po przypadkowym w gruncie rzeczy fragmencie Łodzi i dziś pozwala odczuć wymienione przez Peipera przyczyny niechęci do miasta. Oznacza to jednak, że nie mają one charakteru zanikającego – jak zakładał papież awangardy. Wystarczy właściwie rozpoznać podmioty dzisiejszych praktyk miejskich, a okaże się, że aktualne są (1) problemy poznawczo-estetyczne, źródłowe, strukturalne; obrazowane są one najczęściej przez oddolnie powstającą sztukę; (2) antagonizmy społeczne, tkwiące nie tylko w widocznej stratyfikacji społecznej i kondycji różnych obszarów miasta, ale i w aktywnym dbaniu o miasto; odbija się to na możliwości jego doświadczania – zarówno mieszkańcy, jak i turyści nie wiedzą, co jest cenne; (3) fizjologicznie odczuwalne symptomy katastrofy ekologicznej: smród, hałas, nieumiejętne gospodarowanie zatłoczeniem i opustoszeniem. Postulowane przez Peipera wartości miasta związane z modernizacją i umasowieniem są instrumentalizowane w różnych praktykach zawłaszczania miasta: futbolowy rdzeń kultury streetartowej, deweloperskie dominanty krajobrazu. Masowość – rozumiana jako ludzka masa, zwłaszcza jej siła i dynamika – ma swoje znieruchomiałe pomniki w postaci zredukowanych założeń fabrycznych. Jej organiczny, tj. zgodny z kształtującymi rynek potrzebami społeczno-gospodarczymi, charakter wyraża się w monotonnych sposobach ich adaptacji, na przykład liczbie aptek (ulokowanych średnio co 100 metrów) czy biurowców (łączna powierzchnia dwóch gmachów flankujących trasę spaceru na odcinku Pomorskiej wynosi 360 200 metrów kwadratowych).

¹¹¹ Por. J. Sowa, K. Golański, *Sport nie istnieje. Igrzyska w społeczeństwie spektaklu*, W.A.B., Warszawa 2017.

Dziedzictwo awangardy można uchwycić jedynie w naszym stosunku do miasta, w splotach doświadczenia, które ożywia poszczególne jego części, krok po kroku. Wtedy możemy cieszyć się bez uprzedzeń tym, co nas otacza: z wolna pojawiającymi się udogodnieniami i renowacjami, muralami podkreślającymi urodę pojedynczych zakątków, dowcipnym street artem, uciążliwym, ale ciekawym skrzyżowaniem ulic, jeszcze jednym biurowcem w miejscu dawnej fabryki, a dzięki jego usytuowaniu mobilną reklamą kawy... Nie można jej było rok temu w czerwcowy poranek gdzie indziej kupić. Dziś jest nowa kawiarnia... W zaskakującym z teoretycznego punktu widzenia fragmencie krytyki poglądów Marinettiego Peiper pisze, że jest w nich „za dużo fizyki, za mało estetyki”¹¹². Zwraca wówczas uwagę na walory artystyczne przymiotnika, na jego zasobność w barwy i kształty oraz na jego zdolność obrazotwórczą. Oczywiście byłby ostatnim, który chciałby oferować czytelnikowi opis świata lub własnych wrażeń. Wolałby zaferować przeżycie. Trudno je mieć bez zmysłowych bodźców i związanych z nimi jakości oraz bez możliwości ich wskazywania. Trzeba nastawić się na ich zwieńczone niewątpliwym sukcesem poszukiwanie, wszak

Człowiek dzisiejszy nie ma powodu widzieć w słońcu nic więcej nad złotą cętkę, ma zaś prawo w guziku od spodni upatrywać zwierciadło swojej własnej wielkości [wyróżnienie w oryginale]. W ten sposób dokonuje się change the place w hierarchii różnych dziedzin świata. A jeszcze częściej zniesienie wszelkich hierarchii. Wszystko co jest, jest jednakowo święte albo jednakowo pospolite¹¹³.

112 T. Peiper, *Futuryzm*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 159.

113 T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 57.

Abstract

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

UNIVERSITY OF LODZ

This Way Please: An Urban Stroll with Tadeusz Peiper

The article confronts the current experience of the city with the theoretical and literary legacy of Tadeusz Peiper. Since Peiper affirms urbanity in all its complexity, a walk through the non-tourist part of the city of Łódź allows for a more intensive and insightful observation of its aesthetic, artistic, social, and historical qualities. The first part discusses how to connect Peiper's concept of poetic work and his avant-garde assumptions with the aesthetic experience of urban space. The second part juxtaposes specific parts of Łódź with Peiper's observations. An integral element of the reflection is an interactive map.

Keywords

Tadeusz Peiper, avant-garde, Łódź, aesthetic experience, Immanuel Kant