

Jarosław Fazan

Uniwersytet Jagielloński

Ciała Tadeusza Peipera

Abstract

Tadeusz Peiper's bodies

This article is an attempt to compare two different visions of human body in Tadeusz Peiper's poetry and autobiographical prose. First is connected with the movement of Avant-garde art of the 1920s, the second reflects the late phase of Peiper's life in the 1950s, strongly influenced by psychosis.

Słowa kluczowe: Peiper Tadeusz, *Księga pamiętnikarza*, ciało, materializm awangardy, psychoza

Keywords: Peiper Tadeusz, *A Diarist's Book*, body, materialism of avant-garde, psychosis

1. Somatyka awangardowa

Chciałbym się zająć dwoma biegunami twórczości Peipera, a ściślej – dwiema wersjami jego literackiego ujęcia ciała. Porządkując rzecz chronologicznie, najpierw trzeba przyrzeć się poetyckim obrazom młodego, pełnego sił oraz pragnień ciała jako formy ludzkiej potęgi i autonomii, których najpełniejszym wykładnikiem i przejawem jest wyzwolony z konwenansów i ograniczeń seks, seksualna aktywność i moc z niej płynąca. Są to obrazy zarazem wizjonerskie i naturalistyczne, zawarte w poematach z lat dwudziestych, kiedy odważną epistemologicznie i obyczajowo metaforą Peiper budował pełen optymizmu projekt człowieka przyszłości – triumfującego, zaspokojonego, pięknego,

a także piękno rozsiewającego ciała, przewartościowującego mityczne wzorce pogańskie i biblijne. To projekt człowieka w ciele odnajdującego swoją istotę i przez ciało praktykującego wolność.

Po drugiej stronie są późniejsze o ponad ćwierć wieku zapisy Peipera pogrążonego w psychozie, popadającego w coraz większą izolację od świata, równocześnie koncentrującego się na szczegółowych, trywialnych doznaniach i funkcjach „realnego”, cierpiącego, a nawet znękanego ciała. To schizoanalityczna narracja o bólu i głodzie, o chorobliwej niedoskonałości starzejącego się organizmu, której urojonym źródłem jest spisek złych mocy, usiłujących za wszelką cenę zniszczyć bezbronny człowieka. Cierpiący na fizyczne dolegliwości i niemogący zaspokoić fizycznego głodu, Peiper ukazuje swoje ciało realne jako obszar poddawany ciągłej inwazji nieuchwytnych, choć niby całkowicie materialnych, niszczących mocy. Ten obraz jest niezamierzoną, nieuświadamianą przez pisarza parodią jego entuzjastycznych wizji sprzed ponad dwóch dekad. Opisujący swoje cierpienia, szalony emeryt awangardy obnaża destrukcję jej optymistycznego projektu. Z wyzwolonego mocą seksualnej praktyki ciała pozostaje kikut – zmarginalizowany, osamotniony organizm – materializacja wszystkich słabości, pragnąca ofiarniczego uwznioślenia. Niedysiejszy bluźnierca, bez wahania odrzucający ideę boskiego pochodzenia człowieka, po latach w halucynacyjnym objawieniu pragnie być naśladowcą Chrystusa.

Ruch awangardowy, którego dynamiczny rozwój w Polsce datuje się od początku niepodległości odzyskanej po pierwszej wojnie światowej, był bodaj pierwszym w naszej kulturze tak konsekwentnym nurtem materialistycznym. W centrum zainteresowania znalazł się człowiek pojmowany jako ciało, uwarunkowane przez procesy fizjologiczne, wyposażone w umysł, ciało zdolne do ekspansji i walki o panowanie nad innymi ciałami, zdeterminowane pragnieniem zapanowania nad swoim środowiskiem naturalnym. Zasadnicze przyczyny dokonywanej przez awangardę somatyzacji kultury i sztuki to rozwój nauki oraz ekspansja technologii, odczarowujące świat, demistyfikujące metafizyczne nadzieje i urojenia formacji romantycznej. Swoiste „uprzedmiotowienie” i „fizjologizacja” człowieka były i są procesami głęboko ambiwalentnymi, ujawniającymi tragiczne rozdzarcie między humanistyczną i chrześcijańską wizją człowieka jako istoty duchowej a pragmatyczną, przyrodniczą, wynikającą z radykalnie oświeceniowej orientacji koncepcją myślącej maszyny, organizmu obdarzonego umysłem i psychiką, zrodzonego do ścisłego współistnienia z innymi, sobie podobnymi organizmami.

Sztuka i literatura awangardowa ukazują dramatyczny proces odchodzenia od tradycyjnej duchowości, poszukiwania nowych form i zasad egzystencji, pozbawionej trwałego, transcendentnego fundamentu. W związku z tym u podstaw awangardy zarysowuje się, szczególnie widoczna na gruncie zdominowanej przez romantyzm polskiej kultury, ambiwalencja ekstatycznego wyzwolenia ciała i drastyczność duchowej redukcji. Z jednej strony – potęga uwolnionego libido, nadająca nową dynamikę jednostce i zbiorowości, z dru-

giej – doświadczenie wykorzenienia, utraty duchowych i kulturowych fundamentów. Można powiedzieć, iż tak ujęta awangarda stanowi intensyfikację typowego dla nowoczesności dylematu – czy potrzeba ludzkiego dobrostanu, zaspokojenia potrzeb popędowych uzasadnia redukcję, osłabienie, a nawet unieważnienie kształtowanego przez wieki, tradycyjnego systemu kultury. Awangarda jako specyficzny ruch artystyczny towarzyszy i nadaje formę wyzwaniu się człowieka organicznego, bytu somatycznego z ograniczeń kultury skazującej go na cierpienie i metafizyczną niewolę. Łączy się z tym utopijna idealizacja ciała i natury jako doskonałych czynników autentyczności, apoteoza biologicznej prawdy i technologicznej wydajności cywilizacji, opartej wyłącznie na materii i matematycznie wyrażanych prawach przyrody. Prowadzi to do przekreślenia tradycyjnej emocjonalności i dotychczasowych systemów aksjologicznych oraz zachwiania osadzonego na nich pojęcia rzeczywistości. Są to, jak się wydaje, zjawiska analogiczne do procesu formowania na gruncie psychoanalizy nowego modelu człowieka, kwestionującego dotychczasowe definicje indywidualności, określonej przez akt boskiej kreacji i fenomen jednostkowej, niepowtarzalnej i niematerialnej duszy. Indywiduum – zarówno awangardowe, jak i freudowskie – traci integralność, rozwarstwa się, nie mając w istocie rzeczy władzy nad mechanizmami scalania własnych popędów, uświadamianych pragnień i realizowanych, a narzuconych z zewnątrz lub uwewnętrznionych nakazów. Wraz z dysocjacją wewnętrznej spistości zaciera się granica pomiędzy „ja” i światem zewnętrznym. Człowiek ujęty przez sztukę awangardową wchodzi w nierozzerwalne związki z rozmaitymi procesami i zjawiskami zewnętrznymi, stanowi plastyczny składnik społecznej masy, zredukowaną do abstrakcyjnego znaku cząstkę miejskiej przestrzeni, drobną i nietrwałą komórkę biochemicznego mechanizmu ziemskiej czasoprzestrzeni.

Być może najradykałniejszy projekt somatyczny człowieka awangardowego stworzył pisarz uznawany przez współczesnych za „papieża awangardy”, czyli Tadeusz Peiper¹. Jego program kulturowo-estetyczny zawiera między innymi swoistą dla heroicznych lat awangardy utopię człowieka spełniającego się w uporządkowanej, stabilnej konsumpcji dóbr materialnych, zapewniających mu poczucie bezpieczeństwa, a także, a może przede wszystkim, umożliwiających mu zaspokojenie najważniejszych popędów i pragnień. Peipera wizja nowoczesnej cywilizacji zakłada fizyczny błogostan jednostki organicznie wtopionej w masę podobnych jej organizmów, budujących wspólnym wysiłkiem nowoczesne, poddane regułom geometrii miasto – swoiste, świeckie i materialnie ziemskie „Nowe Jeruzalem” konstruktywistów, którego estetyka wieńczy, stanowiącą wykwit poznania empirycznego, technologię.

Nie wydaje się zatem dziwne, że do najciekawszych utworów Peipera należą erotyki, w których fizjologiczna doskonałość człowieka nie tylko zapewnia

¹ Por. M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004, w szczególności rozdział *Poeci awangardy – spadkobiercy zdesakralizowanej wyobraźni*, s. 254–262.

mu najwyższą rozkosz (jakiej doznawanie stanowi istotę człowieczeństwa), lecz także łączy się ściśle z procesami kreacji. Chodzi zarówno o twórczość artystyczną, będącą nieustanną pracą nad formowaniem projektu najdoskonalszej postaci człowieka, jak i o budowę nowego świata, kreowanie nowej miejskiej przestrzeni, zapewniającej ludzkiej masie egzystencjalny komfort. Utwory te ujawniają ambiwalencję procesu twórczego, która stanowi jedną z fundamentalnych aporii awangardy. Z jednej bowiem strony człowiek widziany jest jako zupełnie nowa istota, pozbawiona dotychczasowych właściwości; z drugiej zaś powtarza odwieczne gesty i rytuały, tkwiące u podstaw wszelkich form kultury. Możemy odczytać w nich przemożne pragnienie realizacji nowej wizji szczęśliwego ludzkiego mechanizmu, odnajdującego instynktownie spełnienie w fizjologii, determinującej wszelką sensowną aktywność: pracę, zarówno ciała, jak i intelektu, walkę, rozrywkę – taniec, sport, turystykę, a także, a może przede wszystkim, seks. Następstwem tych aktywności miałyby być rytmiczne scalenie człowieka ze światem zewnętrznym, na nowo określona, a zatem nie przyrodnicza, lecz konstruktorska, jedność człowieka i świata. Zawsze jednak pozostaje niemożliwe do zniwelowania „ja”, nawet jeśli jest maksymalnie zredukowane do abstrakcyjnej perspektywy, luki w czasoprzestrzennej ciągłości, dzięki której docierają do nas zawarte w poematach Peipera, trudne do pojęcia, bo ukazujące nierozzerwalne związki człowieka z tym, co wobec niego zewnętrzne, metafory i prowokacyjne („pornograficzne”) obrazy, obnażające nieprzezwyčajalną fizjologiczność człowieka.

Peiper – pragnąc definitywnie sprowadzić człowieka na ziemię i zamknąć go we właściwej mu sferze ożywionej materii, a także pokazując jego tytaniczny trud przebudowy materialnego świata – nie umie uwolnić się od „boskiej tęsknoty” za jednostkową, wyjątkową, tajemniczą, „światotwórczą” kreacją. Bardzo charakterystyczna wydaje się sytuacja zarysowana w jednym z najsłynniejszych utworów Peipera, poemacie *Na plaży*. Wiersz ten Janusz Sławiński uznał za „chyba najciekawsze osiągnięcie poetyckie Peipera i w ogóle jeden z najlepszych utworów erotycznych w liryce awangardowej”². Erotyk, dość śmiały obyczajowo jak na polskie lata dwudzieste, można czytać na kilku poziomach. Po pierwsze, najbardziej elementarną warstwą jest poetycki reportaż z nadbałtyckich wakacji. Morska i słoneczna kąpiel na plaży nieopodal nowo zbudowanej Gdyni umożliwiała parze małżonków spełnienie seksualnego rytuału. Sierpniowa kąpiel morska w triumfalnych promieniach słońca umożliwia kontemplację fizycznego piękna ludzkiego ciała, które pobudza siły witalne, wywołuje pragnienie erotyczne, jego zaś zaspokojeniu sprzyja leśne ustronie, stykające się z plażą. Po drugie, to poetycka apoteoza ludzkiego ciała, które „brunatne, gołe i bosc [...] cieszy się samo sobą”. Tekst łączy rzeźbiarską inspirację w ujęciu monumentalnego piękna i fotograficzny, filmowy zapis procesów fizjologicznych. Po trzecie, to po prostu nowoczes-

² J. Sławiński, *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera*, „Twórczość” 1958, nr 6.

ny (jak na lata dwudzieste) erotyk, rejestrujący namiętny stosunek płciowy od pożądlivego zapatrzenia mężczyzny i dumnego wabienia kobiety, przez radosny pościg, zabawę w morzu, śmiałe pieszczoty i połączenie w leśnym ukryciu („kuszący schowek miłości”, w. 99)³. Poetycka pornografia jest być może określeniem zbyt mocnym, ale ujmuje bardzo istotny fakt: Peiper koncentruje się na fizycznie pojętym akcie płciowym jako fenomenie całkowicie autonomicznym, dąży do oddania jego fascynującej odrębności od wszystkich innych „spraw tego świata”. Patrzy na seks jak na swoiste transcendowanie mięsa ponad swoją mięśność, bowiem poeta konsekwentnie nazywa mięsem ludzkie ciała obnażone na plaży. Człowieka określa i jego piękno gwarantuje „krwi karmin, kości klejnot, mięsa krasa” (w. 49):

Czują na sobie swe sztywne spojrzenia i luźne szepty,
które uderzają tu w pachwiny [...],
kochają się wzajemnie mową mięśni i ich przedmową tłuszczową (w. 91–93).

Autonomia poetyckiego widzenia zostaje zaprzęgnięta do ujęcia fascynującej, „mięsnej” *niezawisłości* doświadczenia seksualnego. Co prawda mężczyzna i kobieta stanowią małżeńską parę, ale poza suchym stwierdzeniem tego faktu, nadającym aktowi wymiar instytucjonalny, sankcjonującym go w ramach społecznego porządku, niewiele o kulturowej „małżeńskości” się tutaj mówi.

Po czwarte wreszcie, aranżacja całej sceny oraz poetycki sztafaż łączą ją wyraźnie z kontekstem biblijnym. Pozbawieni imion, baraszkujący nad morzem małżonkowie uchwyceni są w sytuacji „jak raj gdy Adam ujrzał jaką ścieżką opasana jest Ewy stopa” (w. 4). Poemat oparty jest na dwoistości: para bohaterów wyłania się z tłumu, masy plażowiczów; zarazem jednak umieszczona jest w pustce, w izolacji przypominającej właśnie rajską samotność pierwszych ludzi. Odważny erotyk piewcy nowoczesnej turystyki (mimo występującego motywu ubioru – pojawiają się kostiumy kąpielowe i szlafroki, tłum plażowiczów kilkakrotnie określa się jako nagi, co może sugerować motyw nudyzmu, naturyzmu) okazuje się w istocie nową wersją opowieści o początku, o obcowaniu pierwszych ludzi, które doprowadziło do ich wygnania z raju. Peiper tworzy poetycką utopię nowego początku ludzkości, a raczej wydobywa z masy (plażowiczów) parę doskonałych przedstawicieli gatunku, których zbliżenie, a nawet połączenie, ma być/powinno być swoistym (literackim, projektowanym) początkiem nowej epoki w dziejach ludzkości.

Głady, gięty, głady jak trzcina, gięty jak cięciwa na trzcinie,
Uściskami kawałkowani, w kawałki ciał wsunięci,
Wtarci we własne skóry, powodzą sutych chwil zalani,
Nadzy, brunatni, opryskani słońcem, owiani zielenią,

³ Wszystkie cytaty z poematu *Na plaży* podaję za wydaniem *Poematy i utwory teatralne*, ogłoszonym w cyklu *Pism Peipera* w opracowaniu S. Jaworskiego, Kraków 1979, s. 94–100. Przy cytacie zamieszczam numery wersów poematu.

Kapać będą w sobie swe różnice – nim minie
Godzina strzeżona wrzosów wysokimi płomieniami (w. 143–148).

Parodia biblijnego fragmentu o grzechu pierworodnym zakłada radykalną zmianę sytuacji. Nowi Adam i Ewa nie tylko nie są zależni od boskiej kurateli, lecz także nie potrzebują szatańskiej inspiracji, żeby zasmakować rozkoszy, która w ich przypadku nie stanowi żadnego grzechu pierworodnego. Imię Boga pojawia się tylko wtedy, kiedy mężczyzna – zanim rozpocznie miłosną grę z partnerką – sika na drzewo. Bluźnierczy charakter tej sceny, fizjologią kontrapunktujący i rozbrajający metafizyczne więzi, oznaczać może definitywne przekreślenie grzesznego wymiaru biblijnego dramatu erotycznego:

stanął pod sosną, płaszcz rozwinął jak zuchwały anioł,
i pień drzewa, patrząc Bogu w twarz, srebrem moczu ściemniał (w. 105–106).

Właśnie po opróżnieniu pęcherza zaczyna się miłosna gra „pierwszych małżonków”. Nie trzeba zatem diabelskiej pokusy, ale fizjologicznej możliwości, przygotowania organizmu do współżycia. Napisana na nowo scena pierwszego stosunku płciowego radykalnie zmienia jego sens: to – abstrahując od prokreacyjnego celu – doznanie rozkosznej pełni cielesnego istnienia, połączenie pragnących się kochanków, niemające nic wspólnego ze złamaniem praw i pogwałceniem niebiańskiej hierarchii. Czymś, co przerywa ich radosne i rozkoszne obcowanie, nie jest boska interwencja i reakcja anielskiego stróża, ale prozaiczne, naturalne, nieuniknione przemijanie. Osobną sprawą jest precyzyjny opis różnicy doznań kobiety i mężczyzny, wyraźnie separujący ich od siebie, sytuujący ich po przeciwnych stronach. Ona łączy się z ziemią; „pograżyła się we wszystko i wszystkiego stała się cząstką” (w. 141), on zaś tylko na moment „w to się pogrążył, z czego w swe dzieło wyskoczy” (w. 142). To oczywiście bardzo tradycyjne, operujące jednoznaczną hierarchią rozdzielnie funkcji i celów obu płci. Kobieta jest częścią natury i nią ma pozostać, a mężczyzna ma być w niej „gościem”, bo jego przeznaczeniem jest „dzieło”. Chodzi zapewne o budowanie, stanowiącej tło ich kopulacji, Gdyni – spełnionego, według Peipera, snu o idealnym mieście, będącym polskim przyczółkiem prawdziwie nowoczesnej cywilizacji – ale też o artystyczną twórczość.

Seksualne zbliżenie nowoczesnej kobiety – wyzwolonej ze wstydu, odważnie sięgającej po ciało mężczyzny, nie po zakazany owoc – mężczyzny, swobodnie sikającego na nieświęte drzewo, budowniczego, kreatora wyzbytego boskiej kontroli, stanowi akt zapoczątkowania nowej ludzkości. Nie w wyniku grzesznego złamania boskiego zakazu, ale na skutek swobodnego aktu ciał świętujących „mięsne” misterium ludzkiej potęgi. Peiper nie tylko wyzwala seksualność ze wstydu i poczucia winy, ale uwzniośla ją także jako rytuał ludzkiej wolności, dającej władzę – choćby chwilową, bowiem odbiera ją przemijanie – nad materią. Bezimienni Peipera są dosłownie niewinni, nie ciąży nad nimi żaden nakaz etyczny lub metafizyczny, są nową wersją człowieka, osiągnącej doskonałość w akcie wypełnienia naturalnej funkcji, który wy-

nosi ich ponad naturę, bez balastu kulturowych ograniczeń. Seks uwalnia od „kultury jako źródła cierpień”, uwalnia moc kreacji nowego świata. Jest tylko jeden problem – apoteoza ta, zwrócona przeciw biblijnej scenie pierwotnej, stanowi utopię zaprojektowaną z konkretnego punktu widzenia, z perspektywy podmiotu tego tekstu, który łączy opis obserwatora codziennych, czy raczej wakacyjnych praktyk człowieka nowoczesnego z perspektywą marzyciela, snującego wizję idealnych ludzi nowej epoki. Parodia natchnionego tekstu określa jej nadawcę: to zafascynowany cielesną istotą człowieka prorok, usiłujący odebrać biblijnemu Bogu władzę formowania człowieka. Rajski początek wydarza się na wczasach, na plaży, w sąsiedztwie niedawno wzniesionej Gdyni. Nieomal pornograficzny erotyk, zaaranżowany na łonie natury podporządkowanej triumfującej cywilizacji urbanistycznej, urasta do rangi nowego mitu: fantastycznej narracji o ponownych początkach człowieka.

Akt seksualny opisany w *Na plaży* to spektakl tryumfalnej autokreacji człowieka, unieważniającej boskie dzieło stworzenia, który otwiera epokę radykalnej autonomii ludzi. Poemat zawiera awangardowy mit o (nowym) początku człowieka, zredagowany w odważnej poetyce lirycznego reportażu. W późniejszej twórczość Peiper odchodzi od poezji, uprawia krytykę teatralną i prozę biograficzną oraz autobiograficzną. We wszystkich tych typach wypowiedzi bardzo ważną rolę odgrywają szczegółowe opisy człowieka, koncentrujące się na ciele, analizujące materialność istoty ludzkiej. Te ujęcia mają zawsze charakter analiz konkretnych, doznawanych zmysłowo ciał; Peiper nigdy już nie powraca do poetyckich wizji, zarzuca projektowanie istot doskonałych. Co najwyżej – i jest to kwestia o znaczeniu zasadniczym – deformuje obraz ciała na skutek halucynacji i urojeń, charakterystycznych dla psychozy.

Bieguny twórczości Peipera pokazują dwa wymiary radykalnej somatyzacji człowieka. Optymistyczny projekt witalnej mocy, sformułowany w utworach z lat dwudziestych, prezentuje młode ciało jako doskonały mechanizm autokreacji istoty uwalniającej się w akcie seksualnym od zewnętrznego wpływu kultury i metafizyki. Drobiazgowy zapis późnych notatek pokazuje ciało zdegradowane, zniewolone przez urojone moce zewnętrzne, pozbawione swobody i zdolności samoistnego działania.

2. (Anty)estetyka ciała w *Księdze Pamiętnikarza* Tadeusza Peipera

Peiper od lat trzydziestych cierpi na zaburzenia psychiczne, z których najwyraźniejsze są urojenia wielkościowe i urojenia wpływu. Świadcstwo ich rozwiniętych form znajduje się w dostępnych dziś fragmentach *Księgi Pamiętnikarza* (pełny dostęp uzyskamy za kilka lat, w 2019 roku, kiedy wygaśnie pięćdziesięcioletnia klauzula), stanowiącej jedną z najbardziej frapujących tajemnic polskiej literatury nowoczesnej.

Księżę... tworzył Peiper w ostatnich kilkunastu latach życia w odpowiedzi na całkowite odcięcie od możliwości publikacji. Według informacji skąpo

udzielanych spotykanym przypadkowo znajomym, miało to być dzieło zawierające wszystkie najistotniejsze kwestie historyczne, polityczne i kulturowe, obejmujące swym zasięgiem cały świat, ze szczególnym jednak uwzględnieniem Polski, jej wielkości, mocy i piękna. Publikację planował Peiper na rok 2000, czyli zakładał, że będzie to dzieło pośmiertne, w takich kategoriach wyobrażał sobie ostateczny swój triumf. Wiadomo też, że materiały do *Księgi...* stanowiły szczegółowe wypisy z gazet oraz rozmaitych dzieł literackich i naukowych. Z dostępnych dziś fragmentów tego dzieła możemy wnioskować, że dynamika jego powstawania sprawiła, iż egzystencjalne okoliczności towarzyszące procesowi pisania, obsesyjnie utrwalane przez pisarza, zajęły znaczącą część księgi. Praca twórcza Peipera napotyka bowiem tak wielkie przeszkody, iż stanowią one nie tylko groźbę dla powstawania dzieła, lecz także dla zdrowia i życia jej autora. Sprawą zasadniczą, choć umyka to świadomości podmiotu tych notatek, wydaje się ocalenie spoistości, rozpadającego się „ja”.

W tych zapiskach życie pisarza, genialnego nowatora, odkrywcy nowych łądów w sferze sztuki i myśli, jest całkowicie podporządkowane złym momcom, identyfikowanym przez niego w postaci „dwójkowców”. Określenie to, będące jednym ze słów kluczy jego późnej twórczości, jest potoczną nazwą polskiego wywiadu wojskowego z lat 1918–1945. W świadomości Peipera odsyła ono do bezwzględnych mocodawców spisku niemiecko-żydowskiego, którego celem jest zniszczenie go jako najznakomitszego reprezentanta narodu polskiego, co ma doprowadzić do destrukcji wszystkich Polaków.

Dzień ów nastąpił po ukończeniu prac nad obszerną częścią Księgi, a był przypadkowo dniem 15 grudnia. Sprawili to szpiegujący mnie zdalnie dwójkowcy, bo tak wyniknęło z przeszkód robionych mi przy pracy. Rozumie się: dwójkowcy widzieli tylko jedno, tylko 15-ty dzień miesiąca, widzieli tylko liczbę 15. Intelaktualnie ograniczeni, zaraz włożyli swe łby w swoją polityczną symbolikę. Zaraz pomyśleli sobie: 15?? to znaczy że on mówi iż podejmie przeciwko nam ostrą walkę. Zaczęli wymierzać we mnie ciosy. Ich ciosy były ciosami zemsty i groźby. Wśród tego co leżało na półce było wiele moich tekstów notatkowych już wykorzystanych. Wpisałem je w Księgi [...]. Zapomniałem o nich. Teraz rozrywałem te kartki i kawałkami rzucałem na podłogę. Rozdzieranie [...] powoduje osadzanie się na palcach substancji ołówkowej. Aby tego uniknąć, staram się zawsze tak kartki składać, żeby stronice [...] których literat nie zapisuje [...] były na zewnątrz. W układach takich substancja ołówkowa nie styka się z palcami. Lecz – dwójkowcy nie rozumieją najprostszych wypadków, jeżeli szpiegowsko nie wyczytują wyjaśnienia w tym co ja na moich kartkach piszę. Ich umysłowe ograniczenie doprowadziło do tego że osądzili iż moje składanie kartek jest symbolizowaniem i wyraża zapowiedź ostrej i zaciętej walki z 2. Tak rodzą się myśli w ich mózgach zidiociałych. Wzmocnili swoje ciosy, nadali im większą wagę, większą bolesność: wbijali w moją stopę zdalny gwóźdź. [...] Dwójkowcy co kilka minut męczyli zdalnym gwoździem jedną z moich stóp. [...] Nie zdołałem doprowadzić pracy do końca. [...] Zmęczony położyłem się. Zaraz okrutnicy zaczęli dręczyć mnie i tutaj. Lecz zdalne gwoździe wbijali teraz inaczej. Inaczej niż kiedykolwiek dotychczas.

Jednocześnie w obie stopy. I na wylot. I w inne miejsce. Tak wbito gwoździe w stopy ukrzyżowanego Chrystusa. W tym samym czasie, w którym odbywała się ta faza męczenia mnie, w dziedzińcu gardło dziewczynki chyba 5-letniej krzychało: „Tyku, tyku, na patyku!!”. Krzyk ten rozlegał się przez kilka minut. W tej fazie ostatniej działania zdalne i zeszykowane z nim działanie pobliskie nie mogły znaczyć nic innego jak tylko to:

Nie będziesz zbawicielem twojego narodu. Nie uratujesz Polaków. Nie zginiessz jak męczennik. Nie będziesz bohaterem wielkiej opowieści. Umrzesh powieszony najbardziej poniżająco: na byle jakim kawałku byle czego⁴.

Późna twórczość Tadeusza Peipera wiąże się ściśle z relacją sztuki i psychozy. Dzieło to, obok utworów kilku innych artystów awangardowych, stanowi przykład zmagania się nowatorów, eksperymentujących z nowymi środkami i konwencjami, z szaleństwem, będącym jednym z wymiarów nowoczesnej cywilizacji. Ich poszukiwania miały często radykalny charakter, niosły lub bezpośrednio prowokowały ryzyko zerwania łączności z normą zwyczajnej egzystencji. Peiper odcinał się od społecznego i psychologicznego anarchizmu surrealistów, a mimo to właśnie on, tak na pozór trzeźwy racjonalista, cierpiał na zaburzenia psychiczne. Być może rację miał Adam Ważyk, który kilka lat po śmierci autora *Tędy* napisał:

Peiper wydaje mi się od samego początku swojej działalności postacią tragiczną. Sprzeczność między usposobieniem polskiego społecznika a jego estetyką mallarmeańską była tak głęboka, że sama przez się wystarczałaby do zrodzenia choroby umysłowej. Twierdzenie to można odwrócić, suponując, że utajona choroba umożliwiała istnienie tej sprzeczności⁵.

Swoista biegunowość późnej (a może nie tylko późnej) twórczości Peipera może kojarzyć się z właściwościami sztuki naszych czasów. Paradoxy jego dzieła wynikają bowiem z jednoczesności awangardowego oderwania od „realnego” świata i dosadnego sensualizmu. U podstaw pisarstwa Peipera tkwi zerwanie z uformowanym przez estetykę mimetyczną obrazem rzeczywistości, które nastąpiło w poezji z lat dwudziestych. Wynikało ono z poczucia, że nowoczesna cywilizacja nadała nowy kształt światu, radykalnie i nieodwracalnie przekształcając stan natury, ale też psychikę i aparat percepcyjny człowieka. Zmiana ta jednak nigdy nie prowadziła do porzucenia konkretnego, do rezygnacji z ukazywania w sztuce otaczającej człowieka materii.

Stan nieustannego zagrożenia stabilności psychiki i zdolności poznawczych wydaje się dziś jednym z zasadniczych elementów kondycji człowieka początku XXI wieku. Nieprogramowy powrót Peipera w latach pięćdziesiątych do protokolarnego realizmu, będący nieświadomym nawiązaniem do

⁴ Wszystkie cytaty z *Księgi Pamiętnikarza* podaję za jej rękopisem, dostępnym we fragmentach w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Narodowej w Warszawie. Wypisy te pochodzą z następujących tomów: *Zapiski z listopada 1960* (akc 16301); *Wycinki prasowe, notatki dotyczące aktualności* (akc 16308); *Luźne notatki* (akc 16310).

⁵ Z listu A. Ważyka do S. Jaworskiego z dnia 13 stycznia 1978 r.

utworów politycznych z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, stanowi nieświadomą, samoobronną reakcję pisarza, który w wyniku procesu psychotycznego popadł w izolację od świata, bezpowrotnie rozminął się z intersubiektywnymi realiami. Literacki efekt tego procesu przypomina nieco różne formy powrotów do rzeczywistości w sztuce naszej epoki, których zasadniczym rysem wydaje się zanik oczywistego poczucia rzeczywistości świata.

Paradoks sytuacji Peipera po drugiej wojnie światowej polega na tym, że w zmienionych realiach społeczno-kulturowych i w innym wymiarze był on, podobnie jak w okresie międzywojennym, również swego rodzaju prekursorem, tyle tylko iż kompletnie nieznanym, całkowicie odsuniętym nawet nie od głównego nurtu przemian kultury, ale w ogóle od udziału w życiu społecznym. Na jego zapisy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych patrzymy z innej perspektywy niż na *Tędy* czy *Nowe usta*. Nie są to manifesty artysty pewnego swojej wizji świata, wytyczającego nowe drogi dla sztuki nowoczesnej, ale odczytywane późno dokumenty procesu, który dokonał się w kulturze kilkadziesiąt lat temu i w którym – jawnie – niegdysiejszy „papież” przedwojennej awangardy nie wziął udziału. Wśród rękopisów Peipera na szczególną uwagę zasługuje *Księga Pamiętnikarza*, w której osobliwa (*anty*)estetyka ciała wysuwa się na pierwszy plan.

Używając kategorii (*anty*)estetyka, mam na uwadze kilka kwestii, które należy uwzględnić, opisując fenomen późnego pisarstwa Peipera. Po pierwsze – w wyraźnym kontraście do przedwojennej twórczości – jego celem nie jest osiągnięcie efektów estetycznych. Autor *Nowych ust* nie tylko porzucił poezję, lecz także całkowicie zapomniał o swojej idei, zgodnie z którą celem literatury jest „tworzenie pięknych zdań”. Zamiast metaforą, będącą zasadniczym budulcem jego tekstów z lat dwudziestych, operuje całkowicie utylitarnym realizmem. Po drugie – zapewne niezaprogramowanym aspektem pisarstwa Peipera z czasów, kiedy całkowicie zaprzestano go publikować, jest nieartyścizna tej prozy, nieświadome odcięcie się od obowiązujących wówczas poetyk i wzorców komunikacyjnych. Po trzecie – nieestetyczność wiąże się nie tylko z pozbawioną ambicji artystycznych, jawną, choć niezamierzoną, brzydota jego zapisów, lecz także z brakiem sformułowanego, *implicite* lub *explicitie*, celu estetycznego. Peiper jest tym razem niechęcącym prekursorem sztuki ubogiej, performującej szarą egzystencję człowieka zmagającego się z urojonymi zagrożeniami i realną chorobą.

Uprowadzając nieco analizę, mogę powiedzieć, że Peiper – jeśli dobrze rozumiem jego intencje – traktuje swoje zapiski jako bezpośredni raport z pola walki, jakim stał się somatyczny wymiar jego egzystencji. Ujawnianym celem tej wojny obronnej, toczącej się na powierzchni i w środku ciała pisarza, jest ocalenie narodu polskiego przed niemiecko-żydowskim spiskiem zmierzającym do unicestwienia Polski, ukrytym pod powierzchnią paranoicznej retoryki, acz możliwym do odczytania – desperacka obrona schizofrenika przed ostatecznym rozpadem osobowości. Językowa dekonstrukcja ciała, lekceważąca języki opisu fizjologii i medycyny, służy tutaj swoistej autoterapii.

Peiper szczegółowo opisuje procesy somatyczne, pragnąc je zrozumieć i zapanować nad ich negatywnymi aspektami, niezależnie od usankcjonowanych medycznie i kulturowo procedur, a nawet wbrew tym procedurom. Wyraźnie pojawia się w zapiskach lęk przed kliniką jako miejscem opanowanym przez wrogów, którzy są sprawcami wszelkich dolegliwości i dysfunkcji ciała pisarza. Opisując wypadek autobusowy, w którym brał udział, stwierdza:

Miejsce katastrofy tuż przy szpitalu (czy klinice) w al. Niepodległości. Zbrodniarze liczyli na najgorszy skutek w moim organizmie i zaraz chcieli mnie ponieść do „pobliskiej” kliniki czy do „pobliskiego” szpitala i tam mną kierować dowolnie.

Tekstualizacja zaburzeń somatycznych, ich szczegółowy opis, wiarygodna relacja na temat ich przebiegu i objawów oraz urojonych przyczyn – wszystko to zastępuje terapię. Staje się sposobem artysty na poradzenie sobie z doświadczeniami ciała i ich spożytkowanie. Przypomina to nieco artystyczną grę z chorobą Aliny Szapocznikow, a także swoiste praktyki cielesne oraz ich obrazy pojawiające się w działalności późniejszych o kilkadziesiąt lat przedstawicieli sztuki krytycznej, kreujących obrazy człowieka ucieleśnionego w opozycji zarówno do obowiązujących konwencji estetycznych, jak i reżimów medycznych oraz społecznych. Ogarnięty psychozą Peiper w swoim absolutyzowaniu doznań somatycznych, wypełniających całość jego zapisków, wydaje się zapowiadać np. *Olimpię* Katarzyny Kozyry czy *Obrzędy intymne* Zbigniewa Libery albo niektóre projekty filmowe i fotograficzne Artura Żmijewskiego.

Zastosowanie kategorii somatoestetyki do badania twórczości Tadeusza Peipera może razić anachronizmem. Nawet jeśli weźmiemy pod uwagę jego późną, właściwie nieznaną szerzej twórczość, będziemy mieli do czynienia z tekstami pisanymi od drugiej połowy lat pięćdziesiątych do początków następnego dekad. W owym czasie nie istnieje jeszcze somatoestetyka jako odrębny nurt badawczy, choć mamy już do czynienia z szybkim rozwojem kultury ciała i wyraźnymi próbami łączenia refleksji teoretycznej ze swoistą postawą wobec ludzkiej somatyczności, bez której późniejszy rozwój filozofii ciała byłby niemożliwy.

Interesujący jest onomastyczny wymiar urojeń Peipera. Obok ogólnikowych i mocno nacechowanych emocjonalnie, występujących zarówno w liczbie mnogiej, jak i pojedynczej, w postaci rzeczowników, a także w formach przymiotnikowych i przysłówkowych słów „wróg” czy „zbrodniarz” pojawiają się w rozmaitych konfiguracjach specyficzne dla schizofrenicznej poetyki Peipera określenia: „nocni intruzi”, „gabinet zdalnych szpiegów” lub „zbójów”, „łotrzy”, „zdalni złoczyńcy”, „gabinet dwójkowcowych złoczyńców”, „gabinet zdalnych przestępstw”, „tabuny skrytobójców”. Pisarz dzieli napastników na dwie zasadnicze kategorie – „intruzów” i „gabinetowców”. Pierwsi dokonują bezpośrednich, choć niewidzialnych i nieuchwytnych ataków na Peipera, jego żywność i otoczenie. Drudzy sterują nimi oraz działają zdalnie z ukrytych nie wiadomo gdzie „gabinetów”. Pierwszymi mogą być

przechodnie, kierowcy mijających pisarza pojazdów, obsługa lokali i sklepów, do których pisarz zachodzi, świadomie lub nieświadomie realizujący zadania ukrytych „gabinetowców”. Peiper zawsze nazywa ich „żydami” lub „niemco-żydami”.

Sytuacja pisarza jest zdumiewającym, choć wcale nierzadkim przypadkiem nienawiści Żyda do samego siebie, bowiem za chorobliwym antysemityzmem autora *Nowych ust* kryje się jego wypierana tożsamość. Urojenia wpływu łączą się z wielkościowymi, z typowym dla Peipera poczuciem własnej wybitności i syndromem Kolumba, który gdyby nie wrogie knowania, uszczęśliwiłby swój naród, a może i cały świat. Zresztą odkrywca Ameryki stał się bohaterem pierwszej biografii tranzytywistycznej Peipera (powstała w końcu lat trzydziestych), w której opis życia bohatera stanowi kod, umożliwiający pisarzowi konstrukcję własnej wielkości. Nie brakuje wśród tekstowych (i ikonograficznych) masek Peipera ofiary niemiecko-żydowskiego spisku, Peipera męczennika i tej najbardziej wzniosłej, czyli Peipera Jezusa Chrystusa:

Bydlę nieustannie rzuca na mnie ciernie które wbijają się w moje ciało, kłują, parzą. Bydlę wymierza te swoje ciosy coraz to w inne miejsce mojego ciała. Twarz, cała czaszka również tak są kłute. Wbijanie cierni zaczyna się z chwilą gdy pierwszy mój ruch, śródnocny lub przedranny, jest przejawem mojego zbudzenia się. I trwają te kłucia jak długo jestem w domu, trwają przez godziny dnia, przez godziny wieczoru, przez godziny nocy aż do mojego położenia się, aż do zaśnięcia. Co sekunda – ukłucie. Niekiedy kilka ukłuć jednocześnie.

Wieniec cierniowy nie był taką okropnością. Wieniec cierniowy – bolał, krwawił. A dręczył – jak długo? Ja zaś cierpię cierniowe kłucia – w różnej częstotliwości i sile – od lat!! A ostatnio co sekundę wbijany jest we mnie co najmniej cień jeden. Oto okrucieństwo niemiecko-żydowskie!!

Jednocześnie podmiot i bohater wielu zapisów Peipera ujawnia cechy podobne do kreacji Kafki i Becketta. To kikut człowieka, który uległ redukcji do podstawowych czynności wegetatywnych; one wypełniają mu cały dzień, organizują wszystkie myśli i działania. Nie ma w jego egzystencji miejsca na autentyczne relacje z innymi, na żadne treści duchowe. Doświadczenia świata zewnętrznego są całkowicie określone przez urojone byty z „gabinetu zdalnych łotrostw”, realni ludzie napotykanii przez Peipera nie uzyskują ontologicznej autonomii – są albo bezwolnymi i bezradnymi ofiarami, jak sam pisarz, albo narzędziami w ręku wszechwładnej, tajnej organizacji Niemców i Żydów. Autor zapisów koncentruje się bez reszty na swoim cielem, tylko ono znajduje się w polu jego zainteresowania. Odruchowa samoobrona psychoetyka, który, zatraciwszy swoje „ja” społeczne i duchowe, koncentruje się na cielem, przypomina mechanizm tkwiący u podstaw somatoestetyki. Jak pisał Richard Shusterman:

Zwrot ku cielesności może wyrażać potrzebę znalezienia i kultuwowania stałego punktu odniesienia dla osobowości w zmieniającym się coraz szybciej i coraz bardziej zaskakującym świecie. W ponowoczesnym świecie międzykulturowej

wymiany i międzykontynentalnych podróży środowiska i gry językowe kształtujące naszą tożsamość są zbyt różnorodne i zmienne, by mogły nam zapewnić mocne poczucie Ja⁶.

Fizjologia Peipera zyskuje jednak niezwykłą formę – nie jest rezultatem procesów organicznych, splotem naturalnych reakcji biochemicznych, ale wynikiem zewnętrznych manipulacji, którym poddają pisarza okrutni, sadystyczni oprawcy. Żaden z organów, żaden ze zmysłów Peipera nie działa prawidłowo, wszystkie zaburzenia posiadają jedno źródło i wyjaśnienie – złośliwe i złowrogie akcje dwójkowców. Z zapisów Peipera wynika, że nie korzysta on z opieki zdrowotnej, nie bada w żaden sposób swoich dolegliwości. Stosunkowo najobszerniejsza część z dziś dostępnych notatek pochodzi z listopada 1960 roku, kiedy pisarz ma lat 69 – można sądzić, iż w tym wieku przeżywa rozmaite typowe kłopoty wywołane starzeniem się. Zaburzenia wzroku, senność, ogólne osłabienie, zaburzenia żołądkowe, kłopoty sercowe, klucia i bóle w kończynach, napady gorąca i ataki chłodu mają zapewne źródła całkowicie organiczne, pozbawione demonizmu, wytłumaczalne całkowicie w kategoriach wykluczających złowrogie knowania narodowe czy polityczne spiski. Rekonstruując wizerunek Peipera zaawansowanego psychotyka, należy zacząć od tego wymiaru – zdeformowanej samoświadomości cierpiącego, obolałego ciała.

Izolacja, brak kontaktu ze światem zewnętrznym, brak możliwości spontanicznej, zwyczajnej rozmowy sprawiają, że doznania somatyczne odgrywają w jego życiu znacznie ważniejszą rolę niż w przypadku innych ludzi. Podmiot i bohater pamiętnikowych ksiąg Peipera stanowić może skrajny przykład niepowodzenia nowoczesnego procesu indywiduacji, w którym – zakończony swoistym triumfem ciała – upadek intelektu doprowadza do absurdu mechanizm uwalniania się człowieka z ponadjednostkowych uwarunkowań:

problem z tożsamością to utrata wiary w jedność Ja, wynikająca z zakwestionowania przez psychologię jedności i wiarygodności świadomości. Kiedyś mogliśmy się utożsamić z naszym świadomym umysłem i polegać na tym, że transparentna introspekcja powie nam, kim jesteśmy, ale od czasów Freuda pewność ta już nie jest możliwa. Ze względu na to, że świadomy umysł traci swą niepodzielną zwierzchność względem Ja i jest postrzegany jako kierowany w głębi przez nieświadome siły psychosomatyczne, ciało na nowo pojawia się jako miejsce samo-określenia, dzięki któremu nawet świadomość może zostać przekształcona⁷.

Bolesne doświadczenie ciała zapewnia Peiperowi resztkę poczucia tożsamości. Pisarz identyfikuje się jako niewinna ofiara bezlitosnych ataków. Dwójkowcy uderzają m.in. w oczy, mózg, stopy i palce stóp, w ręce i palce

⁶ R. Shustreman, *Zwrot ku cielesności: troska o ciało w kulturze współczesnej* [w:] *idem, O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, oprac. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 102.

⁷ *Ibidem*, s. 102–103.

rąk, w cewkę moczową, serce, jelita; wywołują senność i zmęczenie, a także uniemożliwiają spanie; psują nieustannie żywność, a robią to wszystko przy użyciu gazów wysyłanych „zdalnie”, za sprawą wyrzutni „elektro-magnetycznych” oraz przez prądy termiczne – zimne i gorące.

Z pamiętników Peipera wyłania się paranoiczny obraz totalnej inwigilacji, stałego ścisłego nadzoru przez niewidzialne siły. Jest oczywiste, że dwójkowcy znają każdy krok, każdą myśl i każdy zamiar Peipera, a jeśli na chwilę udaje mu się wymknąć spod ich kurateli, to niedługo potem mszczą się na nim okrutnie, np. za to, że opisuje ich „łotrstwa”. Obsesja ta wynika w znacznym stopniu z poszukiwania źródeł bólu i dolegliwości fizycznych lub psychofizycznych poza racjonalnymi przyczynami organicznymi. Niegdysiejszy skrajny racjonalista, poszukując przyczyn złego stanu swego organizmu, zamienia się w wyznawcę teorii spisku. Konsekwencją jest erupcja groteskowego dyskursu schizofrenicznego, będącego zarazem patetycznym wyznaniem wielkiego cierpienia, jak i jego niezamierzoną parodią. Oto jego próbką:

Stoły w czytelni Biblioteki Narodowej są typu najprostszego, tak że nogi siedzącego przy stole są widoczne. Widział je więc gabinet zdalnych szpiegów, widział je za pomocą instalacji tajnych, ukrytych w ścianach i w suficie budynku bibliotecznego. Zresztą dwójkowcy przygotowali sobie – dla swoich wrogich napadów – również instalacje pod podłogami, tak że mogą zdalnie stwierdzać miejsce na którym jest stopa – nawet wtedy kiedy stopy nie widzą, nawet wtedy kiedy szpiegowany przez nich człowiek jest w ciemnościach. Okazało się że gabinet zdalnych szpiegów obserwował moje stopy z sekundy na sekundę.

To opis instalacji w publicznej instytucji, ale podobnie przedstawia się sytuacja w mieszkaniu pisarza:

Moje przyłożenie palców do skroni zapisało się w jakiś sposób w przyrządach dwójkowcowych. Jak to jest możliwe, to kiedyś wyjaśnią naukowcy. Nie chcę snuć przypuszczeń. Nie wykluczam że tajni intruzi nocni – po wzmocnieniu mojego snu – powlekają moje skronie jakąś substancją i że ta substancja spełnia jakąś funkcję w łączności z przyrządami. Zeszykowanie robót, wykonywanych przez tajnych intruzów i robót wykonywanych zdalnie przez personel gabinetowy, jest zdaje się – organizowane jeszcze bardziej metodycznie niż dotąd przypuszczałem. [...]

Kładąca się na mózg substancja jest nasyłana sufitowym otworem nadlampowym, jest nasyłana zdalnie przez dwójkowcowy gabinet okrutników i zbrodniarzy.

Przedwojenny poeta awangardowy, niezwykle wyczulony na specyfikę materialnego świata, już przed wojną przestaje pisać poematy, w prozie krytycznej i fabularnej skupia się na tranzytywistycznie nacechowanej biografistyce (i autobiografistyce), uprawia również krytykę teatralną oraz filmową. W obu tych pasmach twórczości cielesność człowieka nabiera szczególnego znaczenia. W szkicach i recenzjach teatralnych z pierwszych lat po drugiej wojnie światowej uderza precyzja ujęcia ludzkiej postaci w przestrzeni sceny, wyrafinowany warsztat awangardowego słowiarza znajduje jedyne w swoim

rodzaju zastosowanie do opisu fenomenu plastyczności teatru. Te ujęcia mają zawsze charakter analiz konkretnych, doznawanych zmysłowo ciał, Peiper nigdy już nie powraca do poetyckich wizji, zarzuca projektowanie istot doskonałych. Co najwyżej – i jest to kwestia o znaczeniu zasadniczym dla tekstów z lat pięćdziesiątych i początku następnej dekady – deformuje obraz ciała na skutek halucynacji i urojeń charakterystycznych dla psychozy.

Utworem, który najmocniej łączy się z kulturowymi tendencjami drugiej połowy XX wieku, jest długi – nieskończony i niezredagowany przez autora – szkic na temat Marilyn Monroe, a ściślej jej ostatniej roli w filmie *Sklóce-ni z życiem* Johna Hustona. Pojawienie się tej aktorki w kręgu obsesyjnych zainteresowań papieża awangardy ma szczególne znaczenie. Monroe przyczyniła się w znacznym stopniu do przemiany społecznego obrazu ciała w globalizującej się kulturze wizualnej połowy XX wieku. Była kreatorką, tworem i zarazem ofiarą rewolucji seksualnej, podobnie jak Peiper był twórcą i ofiarą awangardowej przemiany sztuki nowoczesnej. Poddany hipnotyzującej fascynacji postacią Roslyn (którą Peiper spolszcza, nazywając Rozaliną, tak samo zresztą postępuje z samą Monroe, której imię w tym tekście brzmi Marylina), tworzy niesamowity traktat, w którym ciało upragnionej i poniżanej przez mężczyzn kobiety staje się nie tylko lustrzanym odbiciem jego sytuacji i losu – zepchniętego na margines pisarza, lecz przede wszystkim symbolicznym ucieleśnieniem cierpiącej i znękaney Polski. Monroe w optyce Peipera jest najpierw niewinną Słowianką, a potem po prostu Polką, prześladowaną konsekwentnie przez niemiecko-żydowski spisek (który na planie filmowym tworzą Huston reżyser i Miller scenarzysta, prywatnie mąż aktorki, a w świecie przedstawionym filmu – Clark Gable). Ciało Monroe ulega paradoksalnej czy wręcz paranoidalnej absolutyzacji, widziane przez pryzmat sublimowanego libido – przeistacza się w zasadnicze zjawisko, o które toczy się batalia decydująca o losie polskiego narodu. Marylina-Rozalina staje się swego rodzaju materialistyczną świętą, której męczeństwo, ukazane w trywialnej fabule obyczajowego filmu amerykańskiego o upadku stanu kowbojskiego, przeistacza się w interpretacji Peipera w kolejny rozdział martyrologii polskiego narodu. Peiper jest jednym z pierwszych polskich krytyków przypisujących osobie Marilyn Monroe szczególną rolę. Nie tylko gwiazdki ucieleśniającej rewolucję seksualną połowy XX wieku, lecz przede wszystkim artystki męczennicy ofiarowującej się na ołtarzu ludzkości.

Setki starannie zapisanych przez Peipera w epoce Gomułki stron to jednak głównie intymistyka, w pewnym sensie przypominająca raczej bloga niż tradycyjne formy diarystyczne, ponieważ zapisy są skrajnie osobiste, a zarazem cały czas robione jakby na oczach potencjalnych, stale obecnych odbiorców, których interwencje mają wpływ na jego zawartość. Co jakiś czas pojawiają się takie sformułowania:

Z tego, co w moich *Księgach* opowiedziałem dawniej, rozumieją czytelnicy że gabinet zdalnych łotrów przeprowadzał krzywienie nogi. [...] Naszła mnie myśl że wczorajsze silne bóle [...] wytwarzano w łączności z tym, co wczoraj pisałem.

A najbardziej jaskrawym tematem [...] jakim się wczoraj zajmowałem, było chamstwo Zawiszy z Kurozwęk i jego rozpustniczość. [...] wytworzenie okropnych bólów było zemstą za to że w Kurozwęckim nie chciałem przeoczyć ohydnych jego właściwości.

Z oczywistą przesadą powiedzieć można, że Peiper tworzy coś w rodzaju nieświadomej antycypacji, a zarazem parodii bloga fitnessowego i kulinarnego, bowiem koncentruje się właściwie bez reszty na własnym ciele, uznając je za swoisty pępek świata, centralne zjawisko całej rzeczywistości. Obok refleksji nad stanem organizmu, jego wyglądem i ciągłym zewnętrznym zagrożeniem, sporo miejsca emerytowany „papież awangardy” poświęca żywności i jedzeniu, stale kataloguje potrawy i notuje okoliczności konsumpcji. Wypowiada się o pieczywie, nabiale, wędlinach, zupach, konserwach rybnych itd. Zarazem jego narracja intymistyczna, a nawet narcystyczna przypomina dzisiejszą komunikację interaktywną, pełno w niej bowiem nie tylko apeli do czytelników, ale też konstatacji ich oczywistej, choć absolutnie urojonej obecności. Z oprawcami mającymi tajny dostęp do jego mieszkania, ciała i zapisków jest w stałym kontakcie, właściwie każdy swój stan psychofizyczny interpretuje jako skutek wrogiego oddziaływania dwójkowców. W związku z tym jego zapiski, notujące na bieżąco zachowania – ruchy, gesty, wypowiedzi – skierowane są zarówno do napastników, jak i do ukochanej grupy, której poświęca całe swoje życie, czyli do prawdziwych Polaków, mających być świadkami jego mąk, ale też odbiorcami ostrzeżenia przed złowrogimi mocami niemiecko-żydowskiego spisku. Peiper występuje w postaci uczestnika jednoosobowego, urojonego *reality show*, na oczach swojej publiczności odsłaniającego najtrywialniejsze przygody znękanego ciała. Makabrycznym w istocie aspektem tego performansu jest absolutny brak odbiorców – zarówno zdalni oprawcy, nocni intruzi, jak i prawdziwi Polacy są bytami fikcyjnymi, w których stała obecność Peiper ewidentnie wierzy.

Nieuchronna „zwierzęcość” cielesnych doświadczeń Peipera, zgodnie z kategoriami opisu ucieleśnionej filozofii Michela Foucault, wywołuje efekt skandaliczności, który stanowi inną wersję awangardowego ekstremizmu. Strategia skandalu nie jest, rzecz jasna, przez Peipera zamierzona (ani osiągnięta, wszak łączy się ona z komunikacją, a zapiski Peipera pozostają intymistyką w sensie ścisłym: nie wychodzą poza skrzętnie skrywany rękopis), jego pogrążenie się w fizjologii również nie jest procesem zaprojektowanym i upragnionym. Są to raczej następstwa tekstowe, wynikające z pewnej – zrodzonej z rozpadu innych porządków egzystencji – bezwładności cierpienia, a nawet ascezy czy wręcz męczeństwa, zgodnie z namiętnie przyswojonym przez Peipera polskim stereotypem nacjonalistycznym. Niegdysiejszy przeciwnik romantyzmu ujawnia w zapiskach kronikarskich/pamiętnikarskich, że dokonała się w nim radykalana konwersja na strywalizowaną wersję mesjanizmu, wraz z obsesyjnym przeświadczeniem o powołaniu do męczeńskiej misji, stanowiącej cel życia i twórczości:

[...] ja przecie traktuję moje cierpienia jako punkt wyjścia z którego wyruszam ku oświeceniom cierpień mojego narodu, ku wyjaśnianiu dziejów. [...] Mnie chcą zgładzić, mnie który bronię najprostszycy praw polskiego narodu, mnie który zacząłem od tego że chciałem w wszystkich mieszkańcycy naszego kraju zjednoczyć wokół idei dobrych wszystkim. [...] Mnie chcą zgładzić. Oto niemiecko-żydowscy zbrodniarze!!

Zapiski Peipera mają ścisłość psychotycznej historii choroby. Opisuje on kolejne narządy i organy atakowane przez dolegliwości i zaburzenia będące wynikiem złośliwych i planowych napaści. Właściwie całe ciało, od czubka głowy do obu stóp, poddane jest stałej kontroli i systematycznie, z nieubłaganą konsekwencją atakowane przez „gabinet zdalnych łotrów”. Intruzi niezwykle starannie aranżują swoje napady, próbują imitować organiczne zaburzenia, tak aby ich ofiara miała poczucie ich fizjologicznej natury. Owładnięty urojeniami wpływu Peiper nie daje się zwieść: nieomylnie ujawnia ich knowania i prowadzi z dwójkowcami swoisty dialog. W odpowiedzi na zbrodnicze ataki reaguje inwektywami:

Wczoraj gabinet zdalnych łotrów wbijał w moje serce strzałę za strzałą – w odstępnie czasu mniej więcej takim jakie ma bicie pulsu. Zmierając do wytworzenia [...] mniemania że bóle mają powód w sercowym wnętrzu. Gabinet matolek nie wprowadził mnie w błąd. Rozgniewany zarówno ich głupotą jak i szkodzeniem sercu, zawołałem: „bydlę!!”. Był to głosowy odruch. [...] Słowo wypadło ze mnie i nie przeszło poza granice mojego mieszkania. Ponieważ w moim mieszkaniu urządzili dwójkowcy tajne instalacje podsłuchowe, słowo „bydlę” dotarło do łobuza dyżurującego w gabinecie zdalnych działań i kierującego nimi. Po jakimś czasie znowu działały strzały wymierzone w serce. Nastąpił taki sam odruch głosowy, a było w nim słowo „cholera”. Po upływie kilku godzin znowu gabinet łotrów strzelił w serce. Odruch głosowy stał się o wiele silniejszym, nabrał siły krzyku wykonanego pełnym gardłem i wystąpiło w nim słowo: „Zbój!!”.

Przytoczona scenka ma charakter groteskowej walki z niewidzialnym wrogiem, swoistego, psychotycznego teatru, w którym cierpiące ciało zмага się ze swoimi wyimaginowanymi oprawcami, nadając swojej słabości kształt teatralny. Przypomina to nieme kino, w ślapstikowym uproszczeniu, w komicznym skrócie, oddające grozę ludzkiej słabości wobec świata. Na marginesie zaznaczyć warto, że kilka lat przed sporządzeniem tych zapisków Peiper pracował nad historią kina, w której uznawał wyższość kina niemego i czarno-białego, a wśród bohaterów tej niezwyklej narracji był Charlie Chaplin, do którego pisarz na przedwojennych fotografiach wydaje się nieco podobny. Emocjonalne przywoływanie szczegółów anatomicznych wiąże się z panicznym doznawaniem własnej cielesności. Tekst stanowi zapis świadomości człowieka przekonanego, że nieuchwytnie siły, identyfikowane przez niego z niemiecko-żydowskim spiskiem antypolskim, dążą do jego powolnej degradacji i zniszczenia. Cierpienie wywołane przez te działania jest synekdochą męki całego narodu polskiego, którego Peiper we własnym mniemaniu jest

najlepszym reprezentantem, dlatego też staje się obiektem nasilonych ataków. Lęk pisarza nie dotyczy tylko jego sytuacji, którą rozpoznaje jako śmiertelne zagrożenie, bowiem odnosi się ono do całego narodu, wszystkich Polaków. Ciało Peipera jest nie tylko obiektem ataków złowrogiego spisku niemiecko-żydowskiego, jest także przestrzenią zbrojnej konfrontacji, polem wojny obronnej Polski. W najdosłowniejszym sensie, uwarunkowanym psychotycznym łączeniem spraw odległych, Peiper utożsamia swoje ciało z nękanym narodem. W cytowanym poniżej fragmencie cewka moczowa, penis, paznokcie łączą się ściśle z niespełnionym dążeniem do naprawy narodu żydowskiego, będącym próbką paranoicznego antysemityzmu pisarza:

Dzisiaj rano – gabinet łotrów posługując się „elektro-magnetyzmem” zacieśnił przewód moczowy. A dzisiaj – w czasie kiedy czyściłem paznokcie – gabinet zdalnych łotrów „elektro-magnetycznie” zaciskał koniuszek penisa. Dwójkowcowe matolki usiłują interpretować politycznie ilość ruchów, jakie wykonuję pilnikiem przy każdym paznokciu!! Matolki chciałyby żeby ilość ruchów dostosowywał do tego czy czyszczę paznokcie pierwszy czy drugi [...]. O złośliwościach niemieckich i żydowskich długo milczałem. Miałem nadzieję, że może w końcu Żydzi odłączą się, że nadejdzie dzień – pod wpływem tego co w moich Księgach piszę, tak jest pod wpływem tego – że nadejdzie dzień żydowskich żalów, ba, nawet żydowskiej skruchy. Myślałem że nawet najgorsi Żydzi – rozpamiętując losy swoich współplemieńców i prześladowań jakie cierpieć musieli – wczują się w nieszczęścia narodu polskiego i spojrzą na ten naród oraz na Polskę inaczej niż dotąd. Czekałem na próżno. Okazało się że najgorsi Żydzi nie są zdolni do przemian wewnętrznych, że muszą pozostać haniebnymi okrutnikami i zbrodniarzami. Skoro tak, odpowiednio do tego powinni do nich ustosunkować się Polacy, uczeni Europejczycy, uczeni obywatele Stanów Zjednoczonych i w ogóle uczeni ludzie świata.

A oto jeszcze jeden pomysł niemiecko-żydowski:

W nocy, w kilka chwil po przebudzeniu się (piszę: „przebudziłem się”, bo to było tylko przerwanie się snu a we mnie nie było jeszcze poczucia jawy), uczułem klucie. Przykre, więc odruch „starł” je. Zaraz potem znowu ukłucie, lecz ręka poczuła wypukłość jakby tam był robak.

Znowu ukłucie „elektro-magnetyczne” i starcie przykrości. Potem znowu ukłucie inne. Robak? Pluskwa.

Dwójkowcy-pluskwy to silny czynnik jawy. Coraz bardziej mijała senność. Do mojej świadomości dochodziły nie tylko ukłucia i nie tylko różnica między „elektro-magnetyzmem” a pluskwiarstwem, ale i inne jeszcze szczegóły napastliwości niemiecko-żydowskiej.

Już dawno, może rok temu, nabrałem podejrzeń że dwójkowcy – uprawiając hodowlę pluskiew – tresują je i mogą wodzić je po liniach jakie wybiera gabinet zdalnych łotrów; z takimi działaniami zdalnymi są zeszykowane działania tajnych intruzów którzy umocniwszy mój sen, powlekają ciało przeróżnymi substancjami, więc – w czasach w których dwójkowcy pociągają do współpracy swoje towarzyszy, pluskwy – intruzi nocni powlekają Substancją te części ciała po których

dwójkowcy chcą pluskwy wodzić, wytresowawszy je w swoich pracowniach w łączności z określonymi substancjami.

Po stronie oprawców jest wszechmoc: nie tylko penetrują całe ciało Peipera, znając doskonale, dzięki nieustannej inwigilacji, najdrobniejsze szczegóły jego fizjologii, nie tylko paraliżują jego życie nieustannymi atakami, lecz także mają na swoich usługach insekty. Tresura pluskiew, opisywana ze śmiertelną powagą, łączy się z elektromagnetyczną realizacją niemiecko-żydowskiego spisku. W zapiskach Peipera dochodzi do niesamowitego przesunięcia – całkiem realne pluskwy (według wspomnień, Peiper w ostatniej dekadzie życia nie wpuszczał nikogo do swojego mieszkania, przyjmowanych w drzwiach gości intruzów uderzał nie tylko nieprzyjemny zapach, ale też widok rojącego się robactwa), kłuszące śpiącego Peipera, stają się narzędziem żydowskiego ataku. Trudno nie wspomnieć tutaj plakatów antysemitycznych z okresu drugiej wojny światowej, utożsamiających w karykaturalnym uproszczeniu Żydów z robactwem. Wysunięte na pierwszy plan ciało Peipera, pokazywane najczęściej w przestrzeni jego mieszkania, lokalu gastronomicznego lub na ulicy, zostaje bezwstydnie obnażone, ujęte w sieć uwznioślanych niedomagań fizjologicznych. W intymistycznych zapiskach Peipera jego ciało zostało pozbawione innych niż czysto biologiczne trwanie form egzystencji, staje się sceną i obiektem udostępniania rozmaitych kulturowych symboli i tropów. Peiper myśli i czuje wyłącznie swój organizm, ale jest on, a raczej może się w każdej chwili stać, swoistym uniwersum symbolicznym. Taka tendencja – z jednej strony odcięcie ciała od reszty spraw świata, a z drugiej ujmowanie go w kategoriach potencjalnego nośnika rozmaitych, w tym także doniosłych sensów – łączy zapiski Peipera z kompozycjami figuralnymi Francisa Bacona. Oprócz tego konfrontacja mimetycznie ujmowanego ciała z karykaturalnymi produktami jego halucynacji przypomina dzieła nadrealistów (których, jak wiadomo, Peiper w okresie awangardowym nie cenił), najbardziej chyba niektóre rysunki Alfreda Kubina i cykle rycin Maxa Ernsta, stanowiące wizualizację koszmarów, których *Księgi* Peipera są tekstualizacją:

Dwa rodzaje kłuc [pluskwy i uderzenia elektro-magnetyczne – J.F.] wymierzali dwójkowcy w jeden region, w region szyi, karku i podkarcza. Znaczenie tego? Moim zdaniem można uważać za pewność że wybrany przez nich region należy pojmować symbolicznie: jest to region „krawatowy”. Krawat stał się symbolem przynależności do jakiegoś ideowego obozu. [...] Napastnicy kłuli region szerszy niż region krawata. Podkarcze. W symbolice znaczy to chyba: chomąto nakładane na konia. Lub znane w symbolice politycznej i historycznej „jarzmo niewoli”.

Pomiędzy znękanym, ujętym w tryby pseudomedycznego protokołu ciałem Peipera a geopolitycznymi uwarunkowaniami i stosunkami międzynarodowymi nie ma żadnych szczebli pośrednich. Oczywiście, przypomina to typowe dla schizofrenii groteskowe urojenia wielkościowe, w których psychotyk jest centrum wszechświata i wszystkie jego doznania somatyczne są

nie tylko częścią wielkiego planu dziejowego, lecz także jego stan i postawa decydują o relacjach między narodami:

Dwójkowcy pragną nawet nie tego żebym „jarzmo” stracił z mojego karku; pragną żebym je na moim karku pozostawił, lecz żebym moich obozowych przyjaciół – zdradzał!! Żebym moich przyjaciół dwójkowcom zdradzał!!

Gdyby nie byli matołkami, staraliby się o to żebym wśród tych którzy jutro będą ich sądzili miał dla dwójkowców więcej wyrozumiałości niż inni. A większa moja wyrozumiałość miałyby pochodzić stąd że jestem literatem, jestem prawdziwym znawcą dziejów, jestem szlachetnym Polakiem, jestem bezwzględny przyjaciele prawdziwych przyjaciół polskiego narodu; dzięki tym wszystkim właściwościom mógłbym mieć więcej niż inni wyrozumiałości nawet dla niemiecko-żydowskich matołków.

Opisywanie i – ze względu na tekstualny charakter tego procesu, a także z powodu towarzyszącej mu psychotycznej aury – performowanie przez Peipera własnej cielesności wymyka się estetyce nie tylko dlatego, że rozsadza oraz kwestionuje obowiązujące normy i reguły estetyczne, lecz także z powodu specyfiki tych praktyk, które nie są rezultatem żadnej świadomej strategii pisarskiej, ale wynikiem kryzysu psychicznego. Tekst Peipera wyłamuje się w ogóle z estetyki pojmowanej jako zespół norm i przeświadczeń porządkujących wszelkie artefakty oraz działania artystyczne. Tezę tę można ująć krótko i dobitnie – wszystko wskazuje, że Peiper nie ma świadomości tworzenia dzieła w tradycyjnym rozumieniu, uprawia raczej intymne praktyki, o których sądzi, że są stale obserwowane przez zarówno pożądanym, jak i niepożądanym odbiorców. Urojenia wpływu przekładają się na ustawicznie ponawiane akty ustanawiania urojonej obecności odbiorców jego tekstu, stanowiącego obraz męczeńskich doznań nieudanego, niespełnionego Chrystusa Polski połowy XX wieku. Peiper wciąż powtarza akt eksponowania własnej męki na oczach ludzi gotowych oglądać jego cierpienia. Jednocześnie – nieświadomie i spon-tanicznie traktuje swoje ciało jako medium. W sytuacji radykalnej redukcji wszelkich innych języków i kategorii, którymi mógłby się komunikować ze światem, ciało okazuje się zarazem przestrzenią i narzędziem komunikacji pisarza ze światem zewnętrznym we wszystkich jego wymiarach.

Jedną z motywacji psychotycznych performansów somatycznych Peipera wydaje się nieświadomione dążenie do utrzymania i obrony własnej indywidualności. Przeżywanie własnego ciała jako stale atakowanego z zewnątrz przez nieuchwytnie, a więc niemożliwe do pokonania siły zapewnia mu stałe poczucie własnej tożsamości, które ze względu na totalne odcięcie się od świata (społecznego) i nieustanne urojenia znajduje się w ciągłym zagrożeniu, na granicy rozpadu. Ciało cierpiące jest ostatnim szansem indywidualności pisarza niwelowanej przez knowania złych mocy. W obłędnej fikcji Peipera są one odbiciem realnych mechanizmów totalitarnych, a także homogenizujących procesów społeczeństwa masowego, charakterystycznych dla epoki po drugiej wojnie światowej.

Bibliografia

- Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004.
- Peiper T., *Księgi Pamiętnikarza*, rękopis dostępny we fragmentach w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Narodowej w Warszawie (tomy: *Zapiski z listopada 1960* [akc 16301]; *Wycinki prasowe, notatki dotyczące aktualności* [akc 16308]; *Luźne notatki* [akc 16310]).
- Peiper T., *Poematy i utwory teatralne*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1979.
- Shustreman R., *Zwrot ku cielesności: troska o ciało w kulturze współczesnej* [w:] *idem, O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, oprac. W. Małecki, Wrocław 2007.
- Sławiński J., *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera*, „*Twórczość*” 1958, nr 6.

