

## „Oddalenia, związki na odległość” ? – o warstwie dźwiękowej wiersza Tadeusza Peipera

W teorii i praktyce twórczej Tadeusza Peipera – widzianych zwykle jako dwa człony znakomicie dopełniającej się całości<sup>1</sup> – zastanawia rzadko dostrzegane „pęknięcie”, niekonsekwencja dotycząca zagadnień dźwiękowości. W tekstach metaartystycznych precyzujących wytyczne nowej poezji twórca w ogóle nie przewidywał miejsca na brzmieniowe gry sąsiadujących leksemów w utworach lirycznych. Stwierdzał:

natrętne zbliżenia dźwiękowe to (...) twór pierwotnych odczuwań. Mogły one być miłe słuchowi niewyczulonemu i myśli krótkiej, nas wzruszać nie mogą, nie powinny. Bo nas, całą kulturę naszych czasów, noszą i unoszą **oddalenia, związki na odległość, działania na odległość**<sup>2</sup>.

muzyka nowoczesna nauczyła nas zbierać dźwięki w sposób bardziej wyszukany, melodyjność ich nurtu powstaje ze związków dalekich (...). (...) Nasze odczuwanie rytmiczności jest zmienione, i tylko w poezji tak trudno o uwzględnienie tej zmiany. Ciągłe ograna śpiewność, dzika skoczność, usypiająca jednostajność. Ciągłe hałaśliwy **coitus rymów**, i jakby mało było tej **rozpusty jednobrzmiących sylab**, niepoczytalni poeci powiększają ją jeszcze **rymami wewnętrznymi**. I jeszcze **inne tanie sposoby umuzyczenia poezji, te kataryniarskie współdźwięczności, wewnętrzne aliteracje, asonansy, onomatopeje, dobre dla akustyki jarmarcznej**<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jak pisze Janusz Sławiński,

„W działalności Peipera teoria poetycka łączy się z poezją podwójnie: jest jej programową przesłanką, ale – jest także jej propagandowym wyjaśnieniem. Przewaga ilościowa wypowiedzi teoretycznych nad poetyckimi spowodowała – choć nie tylko ona – że Peiper-liryk właściwie od samego początku twórczości nie interesował krytyki jako odrębne zjawisko” (J. Sławiński, *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera*, „Twórczość” 1958, nr 6, s. 69).

Autor *Na przykład* w inny sposób określał stosunek swej poezji i tekstów krytycznych:

„Moja poezja nie rodziła się dla ilustrowania mojej »teorii«. (...) Moje artykuły o poezji służyły mojej poezji. Nie były ani »teorią« ani »doktryną« ani »receptą«. Były rozmyślaniami i nawoływaniami człowieka, który czuł, że stoi na ważnej drodze. Oczywiście że z tych rozmyślań i nawoływań wykrzesala się dla mnie niejedna iskra poezji” (*Przedmowa do tomu Poematy*, 1930. Cyt. za: T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 260-261. Wydanie to oznaczam dalej jako Pw. Liczba po skrócie wskazuje numery cytowanych stron).

<sup>2</sup> T. Peiper, *Tędy (Rytm nowoczesny)*, w: Pw 65-67. Pierwodruk: „Kwadryga”, grudzień 1929 - styczeń 1930, nr 3-4. Cytując wypowiedzi Peipera, rezygnuję z podkreśleń autora, wprowadzając podkreślenia własne, sygnalizujące fragmenty o szczególnej doniosłości z punktu widzenia tego szkicu

<sup>3</sup> Peiper, *Nowe usta (Rytm i rym)*, w: Pw 233.

Peiper odrzucał wszelkie pierwiastki folklorystyczne w nowej poezji, związane nieodłącznie z zagadnieniami rytmu i instrumentacji. Pisał:

Z cytowanymi wypowiedziami teoretycznymi zestawić warto ustępy fragmenty tekstów poetyckich autora *Nowych ust*:

Skronie trzeszczą, szcztokowane bokami ulicy  
(*Pod dachem* z tomu *Żywe linie*, Pw 300)

Selskinowy szal pani przeżłabiają dreszcze  
(*Dancing* z tomu *Żywe linie*, Pw 331)

Na każdym liściu dzisiejszej ciasnej niedzieli  
ważą się srebrne zgręzy, górzyste pacierze dzieci,  
(*Niedziela* z tomu *Żywe linie*, Pw 294)

krwi karmin, kości klejnot, mięsa krasa  
(*Chwila ze złota* z tomu *Żywe linie*, Pw 304-305)

na tysiącu talerzy zgrzyta widelcami  
(...)  
Żżż! Chwycić to żebro, drzewce nie z ballady,  
(...)  
nieść przez drogi, które wykrzywia garb wiekowy,  
przez miasta, którymi wstrząsają bąble jęków,  
w trzask gruchotanych dni,  
w płacz, w gniew, w groźbę, w syk i  
(...)  
(*Wyjazd niedzielny* z tomu *Raz*, Pw 338)

Nie odnajdziemy tu wprawdzie prostej, jarmarcznej rytmiki, przywołane fragmenty wierszy zdają się jednak przeczyć koncepcji poezji rezygnującej z bliskich sobie w płaszczyźnie wiersza fonetycznych powtórzeń. Na cenzurowanym znalazły się w Peiperowskiej teorii znakomicie widoczne w tekstach poetyckich twórcy chwyt dźwiękowe: aliteracje („**krwi karmin, kości klejnot, mięsa krasa**”, „srebrne zgręzy”, „górzyste

---

„Trzy czwarte tego co dzisiaj jest muzyką w poezji, pochodzi z tupotu muzy ordynarnej. Rytmika i rymika, takie jakimi widzimy je w naszej poezji, spowinacane są z pieśnią ludową” (*ibidem*, s. 231). Poezja wywodzi się z pieśni ludowej, ale czyż stąd wynika, że na zawsze musi być z nią związana sznurowadłem jej obuwia. Wydaje się nieprawdopodobnym, że prymitywna pieśń mogła tak długo wywierać wpływ na poezję. Może ona być rozkoszą niedzielnej przechadzki za miasto, ale nie przestaje być produktem muzykalności naiwnej i niewybrednej, a przenoszenie jej do literatury musi człowiekowi cywilizowanemu wydać się prostactwem. Prostactwo to uchodzi u nas za chwałę” (*ibidem*, s. 232). Zob. także: *ibidem*, s. 214, 247.

pacierze”, „tysiąc talerzy”), onomatopeje („trzeszczą”, „zgrzyta”, „jęki”, „trzask”, „gruchotane”, „syk”), rymy wewnętrzne („mięsa” – „krasa”). Czy zatem najbardziej konsekwentny teoretyk awangardy przesycił swe wiersze „natrętnymi zbliżeniami dźwiękowymi”? Rzecz jest bardziej skomplikowana – także w płaszczyźnie teorii.

Twórca dodawał do swych postulatów metaartystycznych analizy konkretnych dzieł poetyckich – w tym miejscu konsekwencja jego wywołu wyraźnie się załamuje. Pobłażliwie traktował „prymitywną” muzyczność poezji niektórych twórców (Leśmiana czy Tuwima), przyglądając się ich wierszom „znajdował w sobie uśmiech, podobny do tego z jakim patrzy na zabawy dzieci”<sup>4</sup>. Przed własnym obozem artystycznym stawiał natomiast wysokie wymagania. Tutaj właśnie miały znaleźć zastosowanie surowe antyinstrumentacyjne (czy może – specyficznie instrumentacyjne) kryteria. Peiper ostro skrytykował następujące strofy Przybosa i Brzękowskiego<sup>5</sup>:

jaki wolarz ze ziemi wyganiając wołu  
pod górę  
wywołuje

J. Przyboś, *Żyje, wołać z tomu Sponad*

i bawi i barwi  
barwami  
bar  
w snach

J. Brzękowski, *Chabry z tomu W drugiej osobie*

U Przybosa autor *Tędy* nie mógł „dopatrzyć się organicznego związku między dźwiękowościami (w rodzaju »wołu« i »wywołuje«) a resztą jego stanowiska poetyckiego”, ustęp Brzękowskiego nazwał zaś „bar...barbarzyństwem”<sup>6</sup>. Niektóre użycia zabiegów instrumentacyjnych w poezji awangardowej uznawał jednak Peiper za znakomite. Przywołajmy analizę fragmentu wiersza Brzękowskiego pt. *I* (z tomu *W drugiej osobie*):

jest to smutne jak spotkanie w pociągach  
jadących w przeciwnych kierunkach

<sup>4</sup> T. Peiper, *O dźwięczności i rytmiczności*, w: idem, *Myśli o poezji*, Kraków 1974, s. 80-81. Pierwodruk: „Pion”, 25. maja 1935. (Szkiec ten zamieszczono także w tomie: idem, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918-1939)*, Kraków 1974, s. 370-377).

<sup>5</sup> Fragmenty wiersza Przybosa i dwóch utworów Brzękowskiego cytuję za: *ibidem*, s. 82.

i jak amoniak

i amo

Peiper dostrzegł w przytoczonym fragmencie „aliterację o wysokiej wartości poetyckiej”. Stwierdził, iż:

podobieństwo słów („amoniak”, „amo”) spełnia tutaj funkcję wybitnie treściową; myśl drastyczną o podobieństwie miłości i brzydko woniejącego amoniaku zaznaczył tu poeta w najlżejszy sposób, w jaki to było możliwe, bo dał podobieństwo dźwiękowe zamiast wypowiedzieć sąd o podobieństwie, jakie znalazł w ich znaczeniu. Ten wyrafinowany sposób wypowiedzenia gorszącej myśli zasługuje na oklaski. Nie należy jednak dać się wprowadzić w błąd; wysoka wartość tej aliteracji pochodzi nie z jej natury dźwiękowej, lecz z jej funkcji treściowej<sup>7</sup>.

Tu dochodzimy do sedna Peiperowego rozumowania. Podstawową kwestią okazuje się zestawianie odpowiednich znaczeniowo pojęć, dźwięczność słów jest rzeczą drugorzędną. Twórca dostrzegł jej działanie w wierszach, wywiódł zeń jednak następujący, utopijny, wniosek:

Według mnie dźwięczność zdania nie powstaje ani przez gromadzenie słów podobnych dźwiękowo ani przez wybieranie słów rzekomo dźwięcznych. Według mnie wszystkie słowa są z natury jednakowo dźwięczne (...); gromadzenie (...) słów podobnych dźwiękowo nie podnosi wcale dźwięczności zdania, podnosi ją natomiast trafność jego budowy treściowej<sup>8</sup>.

Powstaje jednak pytanie, czemu „amoniak” i „amo” to dobre zestawienie, ujawniające wewnętrzne znaczeniowe podobieństwo słów, zaś pojawiająca się w innym tekście tego samego autora paronomazja bazująca na rdzeniach „baw” i „barw” jest jedynie poetyckim barbarzyństwem. Równie dobrze można by stwierdzić, że również w tym przypadku z niespokrewnionych słów wydobyte zostały bliskie sobie semy (taką analizę tekstu proponuje *notabene* Przyboś<sup>9</sup>).

---

<sup>6</sup> Cytaty za: *ibidem*, s. 82-83. Zob. także uwagi Peipera o innym szczególnie nacechowanym dźwiękowo tekście Brzękowskiego – *ibidem*, s. 89.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 83-84.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 84.

<sup>9</sup> Przyboś następująco opisuje *Chabry* Brzękowskiego: „Wiersz ten jest zbudowany na odpowiedniości aliteracyjnej pewnych dźwięków (np. chabry, ach, H - bawi, barwi, bar, w). Nie jest to jednakże ta prymitywna dźwiękowość, którą nasi epigoni uważają za »magię« wiersza. Aliteracje Brzękowskiego nie służą do naśladowania głosów (jak np. »zatriotrilirelilo«...), nie mają nic z trywialnego realizmu onomatopei, lecz dzięki temu, że wiążą wyrazy znaczeniowo odległe (bawi, barwi, bar), ożywają i poruszają wyobraźnię, pełnią więc podobną rolę, jak rozwinięte zdania metaforyczne” (J. Przyboś, *O poezji integralnej*, w: idem, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 36-37).

Przywołane postulaty teoretyka awangardy zestawione z dokonaną przez niego analizą tekstów poetyckich Przybosa i Brzękowskiego oraz fragmentami wierszy samego Peipera nie pozwalają na wysunięcie jednej tezy spajającej całokształt twierdzeń i instrumentacyjnych działań poetyckich autora *Żywych linii*. Już w samym wywodzie teoretyczno-analitycznym Peipera pojawia się zatem wątek niespójny, trudny do obiektywnej eksplikacji. Okazuje się, iż szeroko krytykowana wyrazista organizacja naddana warstwy brzmieniowej wierszy może być nawet dla tak zajadłego jej przeciwnika istotnym – bo „wspierającym” semantykę – elementem struktury tekstu.

Warto pokusić się zatem o bliższą charakterystykę najbardziej typowych zabiegów dźwiękowych funkcjonujących w wierszach autora *Raz* niepostrzeżenie dla samego poety i wielu badaczy jego twórczości. Jednym z fonicznych wyróżników tej poezji są **pogłębione aliteracje** – pojawiające się niespodziewanie odpowiedniości dźwiękowe części słów (zwykle urywków dwu- lub trzygłoskowych), często zresztą niepokrywających się z częstkami morfologicznymi<sup>10</sup>. Oto przykłady:

miasto się **roz**śpiewa, jak **rozmarzona maszyna**

(*Rano* z tomu *A*, Pw 269)

(...) najazd kułaków w **lampionach!** **Czerwona** kanonada **na** arkuszach śniegu, **zapisanych łapami** rozmarzonego kota!

(*Martwa natura* z tomu *A*, Pw 277)

Czytałem **bruki** zadrukowane śladami stóp,

(*Wśród wiórów dnia* z tomu *A*, Pw 279)

Noc z **woni** kobiety, **gwałcona** tylko **gwiazd wzrokiem**

(*Noc zgladzona* z tomu *A*, Pw 287)

cisza **usłala** posłanie

(*Na plaży* z tomu *Raz*, Pw 326)

schorzalej matki **zale**

(z tomu *Raz*, Pw 343)

---

<sup>10</sup> Najczęściej zabieg ten występuje w tomie *A* z roku 1924, wyprzedzającym enuncjacje teoretyczne Peipera. W pewien sposób usprawiedliwić to może rozdział między teorią a praktyką artystyczną.

Niekiedy głęboka aliteracja prowadzi do powstania rymu wewnętrznego. Spektakularnym przykładem jest poniższy dwuwiers, gdzie tego typu współdźwięczność pojawia się aż trzykrotnie:

Czyli: słońce chce grzeszyć na ziemi wraz z nami

I łza czerwona pisze ciszę na papierze miasta.

(Czyli z tomu *A*, Pw 278)

W utworach Peipera częste są również grupy głoskowe o odwróconym porządku:

**K**olumnada **k**ominów, (...)

dach z chmur, które parują ze spoconej skóry

(Z *Górnego Śląska*, z tomu *A*, Pw 282)

(...) czerwień jabłek poraniona **ł**zami **z**e **z**łota

(*Martwa natura*, z tomu *A*, Pw 277)

Aliteracje pogłębione, nawet te o odwróconym układzie głosek, działają znacznie silniej niżli aliteracje zasadzające się na powtarzaniu jednego tylko dźwięku. Wyrazy zespolone współbrzmieniem i, co istotne, sąsiadujące ze sobą (to bynajmniej nie „związki na odległość”!) łączy również zależność syntaktyczna, w planie semantycznym tworząca nierzadko interesujące metafory<sup>11</sup> (por. „kolumnada kominów”, „dach z chmur, które parują ze spoconej skóry”, „łza pisze ciszę”). Dzięki dźwiękowej odpowiedniości odbiorca postrzega relację znaczeniową między wyrazami jako głębszą i bardziej oczywistą – gwarantem trafności połączeń słownych wydać się może właśnie częściowy paralelizm brzmieniowy.

Inny zabieg instrumentacyjny stosunkowo częsty w twórczości przywódcy awangardy krakowskiej to figura etymologiczna i pseudoetymologiczna (pozorna figura etymologiczna). Przyznać trzeba, że występują one w tekstach Peipera rzadziej niż np. w wierszach Przybosa i Brzękowskiego, nie stanowią już – jak wspomniane specyficzne dwu i trójgłoskowe aliteracje – „znaku firmowego” autora *Tędy*. Stosunkowo często pojawiają się jednak w jego poezji, nacechowując dźwiękowo fragmenty wierszy, pełniąc także niebagatelne funkcje semantyczne. Przykładem fragmenty utworów:

Dzieci, które dzisiaj czcicie, słowoleje, wasi poeci,

umrą **ś**miercią **ś**mieci

---

<sup>11</sup> J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 61.

(*Wróżba* z tomu *A*, Pw 280)

ptak który by był światłem **latającym po zalotnej linii**  
(*Football* z tomu *Żywe linie*, Pw 306)

na echach słów mych, dzieł **czarnego czaru**  
naga, na echach, gdy będziesz błyszczła  
(*Naga* z tomu *A*, Pw 284)

(...) który dotąd szeptem **krzyczałem**, chcę **krzyżeć krzykiem**,  
(...)

Mówi to **słowiartz**, lecz nie są to tylko **słowa**,  
to jest **słowiartz** druga druga ta druga połowa.  
Kto zna mnie, wie że **umiem umieć** wszystko co **umieć** zechcę,  
(...)

Mówię to po raz pierwszy i pewnie ostatni  
mimo że **słownik** uczuć przypadł mi bezpłatnie,  
bo gdy inny rozbiera się w wystawowym **zdaniu**,  
ja mówię więcej, choć u mnie **zdaniem** może być **gwizdanie!**  
(...)

Tak; między **rzeką a rzeką** i między **rzeczą a rzeczą**  
Promienie widzę, nie tylko **międzyrzecza**.

(*Wyjazd niedzielny* z tomu *Raz*, Pw 338)

Przyjrzyjmy się bliżej ostatniemu z cytowanych fragmentów. Od razu narzuca się tu porównanie z analizowanymi przez autora *Żywych linii* tekstami Brzękowskiego i Przybosia. Peiper bazuje zarówno na figurze pseudoetymologicznej, jak i etymologicznej – prócz leksemów „słowa” i „słownik” włącza do tekstu neologizm „słowiartz”, sugeruje związki między „zdaniem” a „gwizdaniem”, poliptotonowo mnoży formy czasownika „umieć” i rzeczowników „rzeka” i „rzecz”. Przyzwyczajwszy czytelnika do różnorodnych etymologiczno-znaczeniowych związków między paronimami formuje wreszcie interesujący konglomerat słów o faktycznej i fałszywej wspólnej etymologii. Naturalnie chodzi tu o zasugerowanie zależności semantycznych między słowami „rzeka”, „rzecz” i „międzyrzecze” – przede wszystkim zaś o metaforyczną relację dwóch ostatnich wyrazów. Znaczenie jest tu czynnikiem bardzo istotnym, zaś jego wydobycie zasadza się na kilkustopniowej grze dźwiękowej, która okazuje się warunkiem *sine qua non* dostrzeżenia semantycznych zbliżeń.

Z poziomu współdzwęczności wewnątrzwersowych przenieśmy się na płaszczyznę uporządkowań „pionowych”, międzywersowych. Inny – poza specyficzną głęboką aliteracyjnością – „znak szczególny” Peiperowskiej poetyki to niezwykłość rymów. Pierwotność prostych procesów rymotwórczych opisywał twórca przy użyciu metafory o pejoratywnym wydźwięku – posługiwał się dziecka z radością zestawiającego podobne kamyki<sup>12</sup>. Twórca poszukiwał związku między budową wiersza a ideami epoki. Za odpowiednik idei nowoczesnego ładu uznawał rym odległy (współbrzmienia oddalone na przestrzeni wiersza o kilka wersów) i regularny<sup>13</sup>. Dodatkowa możliwość jego „przyciszenia” to rymowanie niedokładne (wszelkie tego typu rymy nazywał awangardzista asonansami<sup>14</sup>). Peiper podawał w *Nowych ustach* własną poetycką recepturę:

Ja – ażeby hałas rymów osłabić – wiązę je w odstępach czterech-pięciu-sześciu wierszy<sup>15</sup>.

Rym jest czynnikiem rytmu. Rytm „własny” [zdania – dop. B. Ś.] spotęguje swe walory, o ile różnorodność jego przetkana będzie składnikami miarowymi. Rolę tę spełniać mogą rymy regularnie rozstawione. Tylko wtedy jednak będą one dźwigami miarowości, o ile pokrywać się będą z myślowym podziałem zdania<sup>16</sup>.

Postulat oddalenia rymów w płaszczyźnie wiersza nie był przez twórcę realizowany konsekwentnie – nierzadko pojawiały się w jego tekstach rymy krzyżowe lub parzyste. Przykładem zestawienia (niespełniające *notabene* również postulatu niedokładności): „twarz” – „szufladzie” – „brusiarz” – „kładzie” – „zębie” – „gołębie” (*Powojenne wezwanie*, z tomu *A*), „blachy” – „godzinach” – „dachy” – „czynach” – „rana” – „przydeptana” – „miastem” – „syna” – „z tem” – „maszyna” (*Rano*, z tomu *A*). Pamiętać trzeba jednak, że sąsiadujące ze sobą wersy mają często u Peipera różne długości (bywa, że w tym samym utworze pojawiają się linie dwu- i ośmiowyrazowe, trzy- i jedenastozgłoskowe), rym nie wie, jak zauważa Aleksandra Okopień-Sławińska, do rytmizacji tekstu<sup>17</sup>, znacznie zmniejsza się także jego wierszotwórcza rola<sup>18</sup>. Ponadto, w przypadku rymów oddalonych o kilka długich

<sup>12</sup> T. Peiper, *Tędy (Droga rymu)*, w: Pw s. 46-47. Pierwodruk: „Przegląd Współczesny” 1929, nr 91 (listopad).

<sup>13</sup> „Jeśli pierwotną radością, jakiej dostarczał rym, było bliskie sąsiedztwo brzmień jednakowych, to kultura zmierzać będzie do oddalania brzmień jednakowych lub do osłabienia ich jednakowości. Jeśli rym pierwotny opierał się na znaczeniowym podobieństwie słów rymowanych, to kultura zmierzać będzie do rymów o znaczeniach oddalonych. Jeśli rym pierwotny był igraszką, żartem uśmiechniętym, to kultura będzie wydobywała z niego radość wyższą, będzie go podnosiła ku temu poziomowi, na którym przebywać będą najwyższe wzruszenia epok” (*ibidem*, s. 50).

<sup>14</sup> Por. Peiper, *Nowe usta*, s. 237.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 234.

<sup>17</sup> A. Okopień-Sławińska, *Pomysły do teorii wiersza współczesnego (Na przykładzie poezji Przybosa)*, w: *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965, s. 183.

<sup>18</sup> Por. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 2001, s. 342.



wersów nie działają czytelnicze przyzwyczajenia, odpowiedniość dźwiękowa bywa zaskoczeniem, wydaje się nieregularna, mimo matematycznej precyzji tekstowej odległości (stała ilość linii utworu dzielących bliskie dźwiękowo zamknięcia wersów).

W spuściznie Peipera odnaleźć można także liczne utwory, gdzie – zgodnie z postulatami teoretycznymi autora – podobieństwo dźwiękowe klauzul wersowych zostało zatarte, gdzie brzmieniowe asocjacje są odległe, a jednak wciąż wyczuwalne. Oto fragmenty dwóch utworów z tomu *Raz*:

Znamy was grabarze serc: na portmonetki trzeba wam skóry!

*Ze ścian wtartych w liczydła skośny dźwięk czchnął w korso  
i, przeciąwszy gniew marzyciela, chwytnym zwycięstwem gnał długo,  
po czym dolar, napuchły od cyfr a ciemiężony cieniami głodu,  
czarną pianę strajku w strumieniu krwi rozbełtał do krzty.  
Ten strumień krwi, jakżeż tu podrzeć ten receptis krzywdy!*

Czas, który tłucze nas w czoło, chcieliśmy dzielić naszym chodem,  
chcieliśmy, by jasność polecała nasze myśli najwyższym dachom,  
podczas gdy wy rzodkwiami o różnych źrenicach podnosicie dolara  
który ściemnia powietrze i, sądząc że na tym nie kończy się jego rola,  
za kawałek chleba chłoscze dźwigacza trzy razy,  
a bladą pannę o podartej koszuli odziewa w raniące zero.

*(Zwyzka dolara w roku 1925 z tomu Raz, Pw 314-315)*

W godzinach kiedy duch jest mięsożerny sierpień powinien leżeć w Gdyni,  
piasek powinien buchać parą, morze powinno kipieć jak nigdy,  
nad wodą niech sterczy pierś kobiety, nad wybrzeżem niech pieści niebo las tak pusty  
jak raj gdy Adam ujrzał jaką ścieżką opasana jest Ewy stopa,  
a w lesie niech nad posłaniem z ciszy wysoka pieśń czuwa.”

*(Na plaży z tomu Raz, Pw 319)*

Pary takie jak „skóry” – „korso”, „pusty” – „stopa” to zestawienia słów dość odległych brzmieniowo, różniących się doborem samogłosek, a zatem najdonośniejszych, zgłoskotwórczych elementów fonicznych. Prócz tego rodzaju **konsonansów odwróconych** funkcjonują także u Peipera rymy operujące tymi samymi samogłoskami i spółgłoskami pojawiającymi się w różnym porządku (w drugim wyrazie pary rymowej porządek spółgłosek

zawsze zostaje zmieniony). Wszystkie te układy uznać można za **rymy anagramowe**<sup>19</sup> („długo” – „głodu”, „chodem” – „dachom”, „dolara” – „rola”, „razy” – „zero”, „Gdyni” – „nigdy”)<sup>20</sup>. Tego rodzaju rymowanie ujawnia niedostrzegane w codziennych użyciach języka podobieństwa foniczne między słowami, kreuje często nowe związki znaczeniowe<sup>21</sup>. Zauważmy jednak, że wyrazy rymowe wchodzą tu często w relacje brzmieniowe z innymi słowami w obrębie linii (przykładem wers „**nad** wodą **niech** sterczy piers kobiety, **nad** wybrzeżem **niech** pieści **niebo** las tak pusty” czy fragment „jaka ścieżką **opasana** jest Ewy stopa”). Uwikłanie w związki składniowo-brzmieniowo-semantyczne w obrębie wersu przyczynia się do osłabienia współdzwięczności klauzul, przenosząc uwagę czytelnika na relacje wewnątrz zdania (Peiper – inaczej niż np. Przyboś – nie łączył rymami słów odległych w planie syntaktycznym, przynależnych innym znaczeniowo fragmentom tekstu).

Niekiedy jednak niezwykle odpowiedniości rymowe zakończeń wersów zostają w szczególny sposób podkreślone. Słowa tworzące pary rymowe nie wchodzą wówczas w zależności dźwiękowe z innymi leksemami w planie wersu (i wersów linie te poprzedzających), niekiedy unikanie rymowych spółgłosek przybierać może nawet w pozostałej części wersu formę bliską lipogramowi (przykładem początek utworu *Na plaży* czy dwa ostatnie wersy cytowanego fragmentu *Zwyżki dolara*).

Funkcja semantyczna omawianych zabiegów jest znacznie mniejsza niżli opisanej już pogłębionej aliteracyjności i, co oczywiste, (pseudo)etymologizacji. Pary wyrazów rymowych nie tworzą metafor; tekstowe sensory nie zasadzają się na niezwykłości odpowiadających sobie w klauzulach wersów słów. Do spięć semantycznych dochodzi raczej w przypadku związków wyrazów bliskich dźwiękowo w układzie poziomym wersów. Najważniejsze wydaje się tu zatem samo kunsztowne rymowanie, odpowiadające postulatowi regularności i „przyciszenia” dźwiękowych odpowiedniości, odbiegające jednak często od założonego przez twórcę oddalenia w układzie wersowym. Rym jest faktycznie, zgodnie z teoretycznymi enuncjacjami autora „sprzączką poematu”<sup>22</sup> – jest to przy tym „sprzączka” niezwykle dyskretna i wyrafinowana, unikatowa w dwudziestowiecznej poezji polskiej.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 340.

<sup>20</sup> Wskazać warto także pojawiające się u Peipera **rymy „ucięte”** („zestawienia wyrazów wielozgłoskowych z jednozgłoskowymi”) – przykładem w cytowanym tekście: „krzty” – „krzywdy” oraz **rymy przyspieszone**, „w których pojedyncza głoska jednego wyrazu rymowego odpowiada kilku głoskom drugiego” np. „kręte” – „atramentem” (*Dancing* z tomu *Raz*). Cytaty za: *ibidem*. Zob. także wiersz *Że* z tomu *Raz*.

<sup>21</sup> Por. *ibidem*, s. 341.

<sup>22</sup> Peiper, *Nowe usta*, s. 235.

Na koniec wspomnieć warto także o instrumentacyjnym walorze sztandarowego Peiperowskiego „wynałazku”<sup>23</sup> – poematu rozkwitającego. W rozlicznych komentarzach pomija się istotny walor tego typu konstrukcji – układ rozkwitania opiera się na wielokrotnych powtórzeniach tych samych słów i fraz, co prócz szeroko omawianych konotacji semantycznych rodzi także szczególny porządek, a niekiedy – pozorny porządek foniczny. Przywołajmy fragment *Chorału robotników* (z tomu *A*), który jest nieco zmienioną wersją pierwszego zanotowanego przez Peipera tekstu rozkwitającego:

Nam twój śpiew,  
nam złoty twój śpiew,  
nam czarnym złoty twój śpiew,  
twój śpiew rzeźbi nam świat ,  
(...).

Składniowo-dźwiękowa wyrazistość ustępu sprawia, że odnosimy wrażenie, iż tekst to struktura w pełni logiczna i całkowicie przewidywalna – nowe szczegóły pojawiają się wszak w tej samej zdaniowej „luce”, po rozpoczynającym frazę dopełnieniu. Zaskoczeniem jest jednak wers czwarty podejmujący wątek poprzednich linii od dwóch końcowych wyrazów, pomijający kunsztownie wypracowany początek wypowiedzenia. Przyjrzyjmy się także fragmentowi wiersza *Że* (z tomu *Raz*):

Że, że wśród mych ścian światy, że wśród mych ścian skomlą światy,  
światy z miast, z miast które morzą, morzą nie ludzi lecz gwiazdy,  
morzą śpiewem, śpiewem cedzącym niebo, cedzącym je przez głoski dumy

Tu nasycenie powtórzeniami okazuje się równie silne jak w *Chorale*, słabo czytelny jest jednak powtórzeń tych schemat. Czytelnik nie jest w stanie przewidzieć, w którą stronę rozwinięta zostanie fraza, jak długi fragment przywołany będzie w kolejnym rozkwitającym członie, w którym miejscu podjęty zostanie przerwany wątek składniowy. Niesymetryczna, poszarpana konstrukcja jest nie tylko interesującą, nieprzewidywalną strukturą semantyczną, ale też – wyrazistą kompozycją dźwięków. Co ciekawe, taki układ wyraźnie odróżnia

---

<sup>23</sup> Wynalazczość Peipera podawana była tu wielokrotnie w wątpliwość. Przyboś i Irzykowski pisali o prostym nawiązaniu do tradycji retorycznej, Sławiński o konstrukcyjnej bliskości Mickiewiczowskiej Wielkiej Improwizacji, Czernik – o identycznej formie niektórych tekstów ludowych. Opinie wspomnianych badaczy wywołały kolejną lawinę komentarzy (m.in. J. Cieślowski, R. Krynicki). Por. np. Przyboś, *op. cit.*, s. 34-35, Sławiński, *Koncepcja języka...*, *op. cit.*

poematy Peipera od rzekomych ludowych pierwowzorów o klarownym, powtarzalnym schemacie fonicznym<sup>24</sup>.

Przywódca literackiej grupy konstruktywistów stwierdzał: „budowanie dzieła sztuki jest to sprowadzanie chaosu do porządku, zmuszanie dowolności do ładu”, „plan układu poematowego powinien być widzialny, jak plan dworca kolejowego lub domu towarowego. Bo poemat jest budową”<sup>25</sup>. Wydaje się jednak, iż nawet w kompozycji tak, zdawałoby się, przewidywalnej i logicznej jak poemat rozkwitający instrumentacją i, naturalnie, cały układ słów są jednorazowe, niepowtarzalne, nieprzewidywalne, nieregularne. Także tu jednak postulowane przez twórcę dźwiękowe „oddalenia, związki na odległość” nie stają się tekstową rzeczywistością.

\*

\*

\*

Silnie zmetaforyzowana, „gęsta” od znaczeń poezja autora *Żywych linii* jest nie tylko bogata w sensory, ale także – skomplikowana fonicznie. Kunsztowna brzmieniowa „inkrustacja” wierszy w dużym stopniu koresponduje z Peiperowskim postulatem „utrudnienia” poetyckiego rzemiosła<sup>26</sup> i koncepcją pseudonimowania rzeczywistości.

---

<sup>24</sup> Oto fragmenty tekstów folkloru (pieśń *Służyłem u pana* oraz tłumaczony na polski, popularny wśród ludu „żydowski poemat rozkwitający” *Hagada*, na które powołuje się Stanisław Czernik, dowodząc wtórności idei poematu rozkwitającego (zob. S. Czernik, *Humor i satyra ludu polskiego*, Warszawa 1956, s. 46-47. Utwory cytuję za: *ibidem*, s. 58-60):

„Służyłem u pana na pierwsze lato,  
dał ci mi, dał ci mi przepióreczkę za to.

Moja przepióreczka  
latała, fruwała koło okieneczka.

Służyłem u pana na drugie lato,  
dał ci mi, dał ci mi czyżyka za to.

Mój czyżyk dziubie mak.  
Moja przepióreczka  
latała, fruwała koło okieneczka.

(...)”.

„Zesłał Pan Bóg na ziem gruszki, żeby z drzewa spadały.  
Gruszki nie chcą spadać.

Zesłał Pan Bóg na ziem kozę, żeby gruszki trząsać.  
Kozą nie chce gruszki trząsać,  
gruszki nie chcą spadać.

Zesłał Pan Bóg na ziem pieski, żeby kozę kąsać!  
Pieski nie chcą kozy kąsać.  
Kozą nie chce gruszki trząsać,  
gruszki nie chcą spadać.  
(...)”.

<sup>25</sup> Peiper, *Nowe usta*, s. 217.

<sup>26</sup> Por. J. Sławiński, *Koncepcja języka*, s. 35.

Daleki od prozatorskiej potoczności język liryki różnorodnie aktualizuje artystyczną potencjalność tkwiącą w dźwiękach mowy. Instrumentacja współgra tu często z „niezwykłą” pseudonimujący tekst metaforą, a niekiedy jest jej niezbywalnym warunkiem (przykładem omówione pseudoetymologizujące „międzyrzecza”). Opisane zabiegi nie są podstawowymi elementami wierszotwórczymi Peiperowskiej poezji, nie stanowią głównej motywacji związków wewnątrztekstowych (z sytuacją taką spotykamy się w przypadku innych eksperymentów dwudziestolecia – np. w namopaniach Aleksandra Wata). Warto jednak dostrzec chwyt *par excellence* brzmieniowe i jednocześnie *par excellence* Peiperowskie – pogłębianą aliterację odwróconą, bliskie w płaszczyźnie wiersza kunsztowne rymy anagramowe, gęste siatki spółbrzmień w poematach rozkwitających.

Postawić można wreszcie pytanie, czy opisane działania dowodzą twórczej nieświadomości głównego teoretyka „Zwrotnicy”. Awangardzista pomijał milczeniem istotne (i niekiedy dość spektakularne) własne działania na dźwiękach, nie poświęcił nawet odrobiny miejsca na afirmatywny wykład pojawiających się w jego własnej poezji spółbrzmień wewnątrzwersowych, znacznie oddalił się w praktyce artystycznej od sformułowanych przez siebie postulatów rymotwórczych. Wydaje się, iż sam Peiper (podobnie zresztą jak Brzękowski i – w przedwojennej refleksji teoretycznej – Przyboś) nie doceniał roli uporządkowań dźwiękowych swej twórczości, a może nawet – często nie dostrzegł ich istnienia. Znajdujemy wśród Peiperowskich tekstów poetyckich fragment świadomie wykorzystujący chwyt brzmieniowe, ironicznie wykpiwający „pieszczących słowa smakoszy”:

Cielęcina to wcale nie jest mała sprawa,  
wszak jakiś czuły cudzoziemiec głaskał  
tulił do ucha każdą tego słowa zgłoskę  
i, zasłuchany w cudnych dźwięków sieci,  
zgadywał, że cielęcina musi znaczyć miłość.

(*Wyjazd niedzielny z tomu Raz, Pw 336*)

Prawodawca awangardy nie zauważył jednak, jak często sam „głaskał zgłoskę” i jak różnorodnie wykorzystywał możliwości semantyzacji dźwiękowych odpowiedniości słów.