

Próba opisania świata... *Świat z góry na dół w Pieczerskiej Ławrze w Kijowie* Tadeusza Kubiaka

Roman Bobryk

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

An Attempt to Describe the World...

“Świat z góry na dół w Pieczerskiej Ławrze w Kijowie”

by Tadeusz Kubiak

Abstract: The article provides an interpretation of Tadeusz Kubiak's *Świat z góry na dół w Pieczerskiej Ławrze w Kijowie* [The World Upside Down in Pechersk Lavra in Kyiv]. The poem presents a description of Lavra's interior, which makes a closed and harmonious entity, "the world". This entity is gradational rather, than homogeneous. The direction of gradation is indicated in the title and finds its embodiment on the level of style and motif. The space depicted can be divided onto two separate parts: the sacred and the profane, the boundaries of which are defined by "the wall."

Key words: Tadeusz Kubiak, Polish poetry of the 20th century, descriptive poetry, poetics of space

Słowa kluczowe: Tadeusz Kubiak, poezja polska XX wieku, poezja opisowa, poetyka przestrzeni

Tadeusz Kubiak (1924–1979) pozostaje dla współczesnego czytelnika twórcą nieomal nieznanym, zapomnianym. W ostatnich latach twórczość tę „przykryło” dodatkowo dzieło młodszego brata poety – znakomitego filologa klasycznego i znawcy antyku – Zygmunta (1929–2004). Być może jedną z przyczyn obecnego stanu wiedzy o poecie i znajomości jego utworów jest też wcale nie krótki jego „romans” z władzą ludową, który zaowocował między innymi poematami *Żołnierze i robotnicy* (1948), *Rzecz o Trasie W–Z* (1949) czy *Serce partii* (1951). Tym niemniej (zwłaszcza po zerwaniu ze stalinizmem) spod pióra Kubiaka wyszły również znakomite liryki i kilka tomików wierszy dla dzieci.

Największe zasługi w badaniach nad twórczością Kubiaka położył w latach siedemdziesiątych Jerzy Faryno pracami poświęconymi problematyce interpretacji, do których wykorzystywał w charakterze egzemplifikacji utwory autora *Piętej twarzy Światowida*. W swoich rozprawach badacz ten

najpierw zakłada istnienie swoistego „idiolektu”, własnego „języka” konkretnego twórcy, a następnie stara się na podstawie tekstowych realizacji tego „idiolektu” (wypowiedzi) zrekonstruować jego podstawowe jednostki (leksykę) i zasady ich łączenia (autorską syntagmatykę). Trzeba tu zaznaczyć, że w wyrastającej z inspiracji Jakobsonowskich i pozostającej pod wpływem wczesnych prac szkoły tartuskiej koncepcji Faryny, „idiolekt” ten nadbudowany jest nad poziomem języka naturalnego.

Prace Faryny, ukierunkowane na zrekonstruowanie autorskiego kodu danego pisarza/poety¹, przybierają po części postać swoistego „słownika”: „usystematyzowanego wykazu jednostek znaczących” i „gramatyki, tj. reguł łączenia owych jednostek znaczących”². Słownik taki miałby, w przekonaniu badacza, odtwarzać „przede wszystkim model świata”³. Odtworzenie autorskiego słownika byłoby równoznaczne z wykazaniem, że artysta „posługuje się innym typem języka, innym systemem komunikacji”⁴. Odsłonięcie mechanizmów takiego języka pozwoliłoby na stwierdzenie, że twórczość danego pisarza/poety nie jest efektem niczym nieskrępowanej wyobraźni i nieograniczonych możliwości, lecz pozostaje zdeterminowana ograniczeniami wynikającymi z możliwości własnego języka artystycznego.

Model badawczy rekonstrukcji indywidualnego kodu artysty bazuje w pracach Faryny na analizie konkretnego utworu. W sprzężeniu z nią wydzielane są „mechanizmy językotwórcze” lub „podstawy języka, w jakim ten przekaz został nadany”. Kolejnym krokiem jest „wyprowadzenie wymaganego planu wyrażenia, tj. możliwości w zakresie wyboru przedmiotu wypowiedzi, organizacji świata przedstawionego oraz organizacji samej wypowiedzi”. Finalnym zabiegiem powinna być „konfrontacja uzyskanych wyników z faktycznym stanem pozostałych tekstów wybranego autora”⁵.

W przypadku twórczości Tadeusza Kubiaka takim materiałem „wyjściowym” stały się wiersze *Akt*⁶, *Chaos pełnego lata*⁷ i *Wrześniowe lasy*⁸. Właściwy „słownik” poety pokazuje przede wszystkim analiza *Wrześniowych lasów*.

¹ Oprócz prób rekonstrukcji systemu autorskiego Kubiaka jest Faryno autorem prac dotyczących kodów autorskich Anny Achmatowej, Mariny Cwietajewej, Afanasija Feta, Osipa Mandelsztama, Eugeniusza Winokurowa i Borysa Pasternaka.

² J. Faryno, *O interpretacji semiotycznej. Na przykładzie wierszy Tadeusza Kubiaka*, „Pamiętnik Literacki” 1974, LXV, z. 1, s. 125.

³ Tamże, s. 126.

⁴ Tamże. Wyraźnie widać, że prace te wpisują się w nurt popularnej w latach siedemdziesiątych XX wieku problematyki szeroko rozumianego języka poetyckiego.

⁵ Tamże, s. 127.

⁶ J. Faryno, *O interpretacji semiotycznej...* s. 123–142.

⁷ J. Faryno, *Konfrontacja poetyk*, „Teksty” 1974, nr 3, s. 148–158.

⁸ J. Faryno, „*Wrześniowe lasy...*” Tadeusza Kubiaka. *Przykład interpretacji wielokrotnej*, „Studia Slavica Hungarica” 1980, XXVI, s. 23–70.

Naszym zamiarem nie jest bynajmniej powtórzenie tej drogi badawczej. Celem niniejszej pracy jest wyłącznie analiza pojedynczego utworu autora *Piątej twarzy Światowida* i – w miarę możliwości – pokazanie ukierunkowujących lekturę mechanizmów samozwrotności tekstu. Przedmiotem naszej lektury będzie wiersz *Świat z góry na dół w Pieczerskiej Łaurze w Kijowie* pochodzący z wydanego w roku 1960 tomu *Zdjęcie maski*.

Na szczycie architektury
krzyże z księżycem pod stopą.
Kopuły jak złote jabłka
na młyńskiej pianie obłoków.

Niżej na wsze strony – święci
z pociemniałego szkarłatu.
Popiersia bez nóg nad ziemią
w dół opadających dachów.

Jeszcze niżej – biel pionowa.
Ściany opryskane wapnem.
Wrota ciężkie – wpół otwarte –
drogi pierwszej i ostatniej.

Za murem o krok – urwiska.
Dachy stajenne, gołębnik.
Pod nimi gęstwa jesienna
akacji, wierzb i jarzębin.

Im dalej od świętych z brodą,
tym bliżej do życia z pieprzem.
Chałupy, koty, dziewczyny
o ślepiach nurzanych w Dnieprze.

Na sznurze wiszą koszule –
skrzydła cerkiewnych aniołów.
Obok gołębie i kury
żrą, co im sypną ze stołu.

W dół wąwozami do rzeki
krzyk gęsi i kaczek w krzakach.
Na prawo w gęstwinie jaru
toki zalotnika ptaka.

A na samym dole Wowa,
co z ojca zna tylko imię.
Naostrzył kozik na cegle,
struga rohatkę w gęstwinie⁹.

Utwór charakteryzuje się regularną budową stroficzną – składa się z ośmiu czterowersowych strof o stałej liczbie sylab (8). Daje się w nim również zaobserwować stabilny układ rymowy – we wszystkich strofach regularnie rymują się wersy parzyste.

⁹ Cyt. wg: T. Kubiak, *Wybór wierszy*, Warszawa 1971, s. 142–143.

Świat z góry na dół... jest typowym przykładem liryki pośredniej w jej odmianie opisowej. Trudno zatem o zidentyfikowanie w tym przypadku sytuacji lirycznej i instancji nadawczej tekstu. Z drugiej jednak strony, dzięki temu na plan pierwszy wysuwa się tytułowy „świat”.

Tytuł wiersza jednoznacznie określa zarówno przedmiot wypowiedzi, jak i sposób (kierunek) jego prezentacji. Słowo „świat” sugeruje przy tym, że opisywana przestrzeń ma charakter całościowy i skończony. Znajduje to potwierdzenie w warstwie treściowej utworu, gdzie w pierwszej i ostatniej strofie pojawiają się wyraźne wyznaczniki granic opisu – przebiega on od „szczytu” („Na szczycie architektury”) do „samego dołu”¹⁰. Dalsza część tytułu umiejscawia przedmiot opisu, a przynajmniej pośrednio także sytuację liryczną w specyficznym *locusie*. Ławra Peczerska w Kijowie należy do najważniejszych, a przy tym i najstarszych ośrodków kultu w Cerkwi prawosławnej patriarchatu moskiewskiego¹¹.

Świat z góry na dół... charakteryzuje daleko posunięta regularność strukturalno-tematyczna. Każda z ośmiu składających się nań strof stanowi zamkniętą całość semantyczną i charakteryzuje kolejny „poziom” opisywanego „świata”. Konstrukcja taka przypomina układ filmowych kadrów lub serii fotografii. Z kolei z punktu widzenia tematyki wypowiedzi prezentowany świat „rozpada się” na dwie odrębne części, które możemy opisać za pomocą tradycyjnych kategorii *sacrum* i *profanum*. Linie podziału między tymi sferami wyznacza w świecie mur klasztorny. Natomiast w przestrzeni tekstu sfery te zostały potraktowane niemal „sprawiedliwie” – strofy 1–3 prezentują przestrzeń sakralną, zaś strofy 6–8 dotyczą przestrzeni *profanum*, świata zwykłych ludzi i ich codziennych spraw. Strofy 4–5 można w tej konstrukcji uznać za swoistą „strefę przejściową”, z tym wszakże zastrzeżeniem, że świat w nich opisywany znajduje się już poza obrębem ścisłej sfery *sacrum* (za murem klasztornym).

Strofa pierwsza charakteryzuje górny *limes* opisywanej przestrzeni. W rzeczywistości pozatekstowej „desygnatem” tej partii wypowiedzi byłyby dachy świątyn¹² na tle spokojnego nieba. Liryczne widzenie świata różni się

¹⁰ Graniczny (końcowy) charakter „samego dołu” podkreśla dodatkowo konstrukcja składniowa inicjalnego wersu ostatniej strofy. Warto zaznaczyć, że zdaniem Jerzego Faryny kierunek opisu „z góry na dół” „wydaje się przeciwstawny wyobrażeniom potocznym, jest wprowadzany do tekstów artystycznych (literackich i filmowych; rzadziej – teatralnych) w celu przekazania określonej dodatkowej informacji” (J. Faryno, *O interpretacji semiotycznej...*, s. 137, przypis 15).

¹¹ Ławra jest określeniem stosowanym w odniesieniu do posiadających szczególnie znaczenie prawosławnych klasztorów męskich (odnosi się to również do wschodnich kościołów katolickich). Najważniejszymi dla prawosławia ławrami są: (znajdujące się dziś w granicach Ukrainy) Ławra Poczajowska (w Poczajowie), Ławra Uspieńska w Świętogradzie [ros. Святогорск, obecnie ukraiński Святогірськ] i Ławra Peczerska w Kijowie oraz (znajdujące się w granicach Federacji Rosyjskiej) Ławra Troicko-Sergijewska w miejscowości Sergijew Posad koło Moskwy i Ławra Aleksandra Newskiego w Sankt-Petersburgu.

¹² Ławra jest kompleksem kilku (a czasem wręcz kilkunastu) świątyn, skupionych zwykle wokół jednej świątyni centralnej. W przypadku interesującej nas Ławry Peczerskiej, która

jednak od „zwykłego” opisu. Opisywany tu wycinek świata dysponuje swoim wewnętrznym porządkiem, narzuconym przez ułożenie poszczególnych elementów na osi wertykalnej: krzyże – półksiężyc – kopuły.

Już pierwszy wers wprowadza do wypowiedzi podmiotu lirycznego efekt „udziwnienia”. Zamiast o dachach świątyni (świątyni?) mówi się w nim o szczycie architektury. Oczywiście jest, że określenie to odnosi się do wieńczących budowle kopuł. Polszczyzna zna i praktykuje umiejscawianie czegoś „na szczycie” (np. „zatknąć flagę na szczycie”), ale taka językowa lokalizacja stosowana jest zwykle w odniesieniu do rzeczowników konkretnych, nazywających przedmioty realnie istniejące, takie jak np. góra, budynek, maszt. Tymczasem „architektura” jest rzeczownikiem abstrakcyjnym, ogólną nazwą „sztuki projektowania i wznoszenia budowli”¹³. Zestawienie „szczyt architektury”, mimo narzucającego się przez kontekst wiersza znaczenia, można odczytywać dwojako – nie tylko jako określenie lokalizujące przestrzennie krzyże, ale również „lokalizujące” nazywany desygnat w płaszczyźnie aksjologicznej. A zatem „szczyt architektury” oznaczać może w świecie wiersza zarówno wierzchołek budowli, jak i podkreślać doskonałość świątyni, uznając ją za najwyższe osiągnięcie budownictwa sakralnego i budownictwa w ogóle.

Dwojako daje się odczytywać również kolejny wers. Można go rozpatrywać w kategoriach metafory przestrzennej, wedle której krzyż został zlokalizowany w „miejscu najwyższym”, ponad ciałami niebieskimi. Umiejscowienie księżycy pod „stopą” krzyża (krzyży) daje się w tym przypadku tłumaczyć albo hiperbolizacją świata „góry”, w którym krzyż stanowi najwyższą wartość, albo (odwołując się do świata rzeczywistego) optyką wynikającą z przestrzennej lokalizacji punktu widzenia instancji opisującej (takie „widzenie” świata możliwe jest w sytuacji, kiedy patrzący (opisujący) znajduje się poniżej poziomu krzyży¹⁴). Sformułowanie „krzyże z księżycem pod stopą”, zwłaszcza za sprawą antropomorfizacji chrześcijańskiego symbolu – nawiązuje przy tym do apokaliptycznego obrazu niewiasty „obleczonej w słońce”, mającej „księżyc pod [...] stopami” (Ap. 12, 1). Jak objaśnia James Hall, we wczesnych (wczesnochrześcijańskich) interpretacjach Nie-

w chwili obecnej dzieli się na Ławrę Górną i Ławrę Dolną, cerkwi takich jest 17 (wiele z nich jednak to cerkwie podziemne ułożone w dawnych pieczarach-pustelniach, od których pochodzi nazwa całego zespołu klasztorowego).

¹³ Zob. np. *Słownik wyrazów obcych*, oprac. L. Wiśniakowska, Warszawa 2007, s. 66. Oprócz przytoczonego znaczenia słownik ten wymienia jeszcze dwie definicje: „2. «kompozycja, układ i konstrukcja budowli; architektonika» 3. *inform.* «struktura logiczna komputera lub systemu komputerowego wyrażająca się doborem i sposobem łączenia jego układów i urządzeń składowych»” (tamże). Z przyczyn oczywistych druga z tych definicji nie ma żadnego odniesienia do interesującego nas przypadku.

¹⁴ Zob. interesujące uwagi na temat poetyckiej optyki Białoszewskiego w: J. Faryno, *ebo – ężyć (co i jak widzi Białoszewski)*, w: *Między człowiekiem i człowiekiem. Prace dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Lisowskiemu*, red. M. Burta, M. Kryszczuk, S. Sobieraj, Siedlce 2013, s. 151–165.

wiastrę utożsamiano z Kościołem, natomiast teologia średniowieczna widzi w niej Maryję¹⁵. Jest to przy tym obraz pełen majestatu. Niemal w analogiczny sposób konceptualizowane są krzyże w wierszu Kubiaka. Ale umiejscowienie księżyca pod stopą krzyża można objaśniać także w sposób bardziej dosłowny. Na terenach dzisiejszej Ukrainy (zwłaszcza Zachodniej) oraz we wschodniej Polsce spotkać można przedstawienia krzyża „stojącego” na półksiężycu¹⁶. Ponieważ jednak na dostępnych fotografiach dachów Ławry Peczerskiej próżno szukać tego typu krzyży, odniesienie takie należałoby uznać za *licentia poetica*.

Świat „góry”, co podpowiada porównanie cerkiewnych kopuł do złotych jabłek, opatrzony został w wierszu cechami Raju albo przestrzeni baśniowej. Jest to zarazem sfera głęboko niematerialna, uduchowiona. Znajduje to odbicie w warstwie językowej tekstu. Już sam fakt metaforyzacji języka w interesującej nas partii wypowiedzi, w zestawieniu z językiem, jakim zostały opisane kolejne poziomy świata, można postrzegać jako czynnik wartościujący. Świątynia została nazwana nie rzeczownikiem konkretnym, lecz metaforycznie i za pomocą rzeczownika abstrakcyjnego („architektura”), kopuły zaś, co prawda, nazwano takim konkretnym rzeczownikiem, ale jednocześnie zostały przyrównane do złotych jabłek. Istotny jest przy tym sam fakt porównania, który z jednej strony świadczy o niemożności opisanie ich w sposób bezpośredni, z drugiej zaś sprawia, że tak charakteryzowane kopuły zatracają po części swoją materialność (nie są złote, lecz „jak złote”). Niematerialny charakter tej sfery podkreśla jeszcze metaforyczne nazwanie obłoków „młyńską pianą”. Piana bowiem, będąca w istocie skupiskiem pęcherzyków powietrza, jest wytworem bardzo nietrwałym¹⁷.

Kolejny – niższy – poziom przestrzennej organizacji świata również ma charakter niematerialny i uduchowiony, jakkolwiek jest on już w pewnym stopniu „skażony” materialnością. Obniżenie rangi tej sfery w zestawieniu ze sferą opisaną w strofie pierwszej znajduje odbicie na różnych poziomach organizacji świata. Najwyraźniej zaznacza się to na poziomie kolorystyki.

¹⁵ Zob. Д. Холл, *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, перевод с английского и вступительная статья Александра Майкапара, Москва 1996, s. 73.

¹⁶ W ludowej interpretacji forma taka miałyby wyrażać wyższość wiary chrześcijańskiej nad islamem. Funkcjonowanie takiej interpretacji na terenach Ukrainy Zachodniej zostało potwierdzone w trakcie zajęć z poetyki na Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach (w grupie ćwiczeniowej było troje studentów z Ukrainy). O takiej interpretacji zob. również <https://pl.wikipedia.org/wiki/Półksiężyc> (dostęp: 13.10.2016). Inne źródła wskazują jednak, że motyw ten znany był jeszcze przed zetknięciem się wschodnioeuropejskiego chrześcijaństwa z islamem, i upatrują związku półksiężyca u stóp krzyża z Chrystusem jako Królem i Arecykaplanem (zob. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Полумесяц>, dostęp: 13.10.2016).

¹⁷ W niektórych przedstawieniach malarskich można ją interpretować jako symbol *vanitas* (zob. na ten temat uwagi dotyczące interpretacji obrazu Pietera Claesza w: R. Bobryk, *Как «читать» натюрморты: на примере картины Питера Класа*, w: *Алфавит. Строчение повествовательного текста*. Смоленский Государственный Педагогический Университет, Смоленск 2004, s. 193–205).

Miejsce „złota” zajmuje „pociemniały szkarłat”. Kulturowa symbolika złota i barwy złotej związana jest ze światłem, w tym światłem niebieskim/boskim, a w prawosławiu (a w wierszu mamy do czynienia z opisem świątyni prawosławnej i jej otoczenia) także z Bożą Mądrością. Natomiast „szkarłat”, nazywany też „królewską czerwienią”, jest kolorem władzy i majestatu, a w ikonografii chrześcijańskiej symbolizuje także męczeństwo. I właśnie ta symbolika daje się powiązać z wierszowym opisem przedstawień świętych.

Z jednej strony niematerialność świętych wyraża się w fakcie, że „wykonani” zostali z koloru (szkarłatu). Nazwanie ich „popiersiami” sprawia z kolei, że zostają włączeni w sferę sztuki. Ta zaś w tradycyjnym wartościowaniu zajmuje pozycję wyższą niż rozmaite obszary życia codziennego. Z drugiej jednak strony, wyraz „popiersie” (który kojarzy się zwykle raczej z rzeźbą niż przedstawieniem malarskim) jest już rzeczownikiem konkretnym i wprowadza do tego poziomu świata przedstawionego pierwiastek materialny, który zostaje dodatkowo wzmocniony przez włączenie do wspomnianego poziomu „dachów”. Te ostatnie zostały jednak nazwane „zielem”, przez co fakt, iż są one w rzeczywistości wykonane z blachy¹⁸, staje się co najmniej nie tak oczywisty. Przez użycie takiego określenia przypisuje się dachom właściwości przyrody nieożywionej (i po części przynajmniej wiąże je ze światem natury), a nie martwych przedmiotów. Analogicznie, jak w przypadku opisywanej wcześniej sfery najwyższej, także tutaj mamy do czynienia ze strukturą wewnątrznie uporządkowaną i hierarchiczną, choć złożoną z mniejszej liczby elementów.

Strofa trzecia zamyka charakterystykę przestrzeni *stricte* sakralnej. W sposobie prezentacji tej przestrzeni zaobserwować możemy kontynuację wcześniej uwidocznionego procesu stopniowej degradacji (desakralizacji i „materializacji”) świata. Wprawdzie kolejny element zostaje początkowo zidentyfikowany jako „biel” (a zatem barwa), ale słowo to od razu jest ukonkretyzowane i „zdefiniowane” jako „ściany opryskane wapnem”.

Rzeczownik „ściany” nazywa nie tylko konkretny desygnat, ale wprowadza również dodatkowe konotacje związane z funkcją, jaką spełniają ściany w świecie rzeczywistym. Ich obecność sugerować może, że właściwością kolejnych, coraz to niższych poziomów świata jest postępujące ograniczanie przestrzeni. Rozpatrywana z takiego punktu widzenia sfera związana z *sacrum* może być zapisana w postaci następującego szeregu: kosmos / sfera niebieska („półksiężyc pod stopą”, „obłoki”) → przestrzeń nieograniczona („na wsze strony”) → przestrzeń ograniczona/półotwarta („ściany”, „wrota [...] wpół otwarte”).

W kategoriach narastającej (w dół) degradacji świata można rozpatrywać również przymiotnik „opryskane”. Sugeruje on niestaranność czy wręcz

¹⁸ Ta część wierszowego świata ma odpowiednik w rzeczywistości – kilka świątyni wchodzących w skład Ławry (choćby nadbramna Cerkiew św. Trójcy [Троицкая надвратная церковь], Sobór Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny [Собор Успения Пресвятой Богородицы]) spełnia w całości lub częściowo opisane w drugiej strofie warunki.

bylejakość w pokryciu ścian wapnem. To ostatnie jest przy tym materiałem tanim i służącym przede wszystkim do malowania mniej istotnych powierzchni. Koliduje to z namalowanymi „pociemniałym szkarłatem” popiersiami świętych.

Całości obrazu dopełnia „ciężar” wrót stanowiących przejście pomiędzy sferą *sacrum* a światem wobec niej zewnętrznym. Sam rzeczownik „wrota” z racji swojej semantyki (‘wielkie drzwi’, ‘brama’) dodatkowo pogłębia wrażenie tej ciężkości.

Wrota są w planie symbolicznym przejściem pomiędzy dwoma światami. Stąd przekroczenie ich ma w świecie wiersza charakter ostateczny i wiąże się z początkiem (droga „pierwsza” = chrzest) i końcem (droga „ostatnia” = pogrzeb) ludzkiej egzystencji. Kubiak semantyzuje tu „przy okazji” warstwę rytmiczną wiersza i interpunkcję. Wers opisujący „wrota” został „podzielony” na pół za pomocą myślnika. Zabieg ten sprawia, że wers staje się swoistym ekwiwalentem „wpół otwartych” wrót, o których się w nim mówi – i to jednocześnie na poziomie rytmicznym (a z innego punktu widzenia – fonicznym) i graficznym. W warstwie rytmiczno-brzmieniowej odpowiednikiem półotwarcia jest zlokalizowana w połowie wersu pauza, natomiast na poziomie graficznym myślnik, będący wizualnym ekwiwalentem pauzy intonacyjnej, dzieli wers na dwie części, które można potraktować jako wierszowe ekwiwalenty połówek (skrzydeł) wrót¹⁹.

Kolejne dwie strofy można postrzegać jako opis „strefy przejściowej”. Tłumaczyłoby to bardzo ogólny charakter prezentowanej przestrzeni oraz fakt, że scharakteryzowana została ona aforystycznym stwierdzeniem

Im dalej od świętych z brodą,
Tym bliżej do życia z pieprzem.,

natomiast szczegółowy opis sfery życia codziennego (możemy nazwać ją sferą *profanum*) zaczyna się od strofy szóstej.

Pierwszy wers strofy czwartej charakteryzuje granicę dzielącą obie części świata przedstawionego. Tworzy ją nie tylko mur klasztorny, ale i znajdujące się za nim „urwiska”. Wizualnym/graficznym wykładnikiem tej granicy jest kolejny myślnik (po piątej sylabie). Pauza intonacyjna, którą sygnalizuje, niejako dubluje semantykę wypowiedzi lirycznej, rozgraniczając wspomniane obszary również na poziomie rytmicznym i brzmieniowym. Po raz kolejny zatem mamy do czynienia z naddaną semantyzacją znaku interpunkcyjnego²⁰.

¹⁹ W takim ujęciu wers jako całość byłby odpowiednikiem wrót.

²⁰ Użycie tego znaku interpunkcyjnego w zasadzie każdorazowo wiąże się w wierszu z uruchomieniem mechanizmów dodatkowej semantyzacji różnych poziomów organizacji wierszowej. Kilka z nich już tu omówiono. Warto jednak chociaż wspomnieć o pozostałych. I tak, w strofie drugiej myślnik pojawia się po słowach „Niżej na wsze strony”, po nim zaś wskazuje się, kto znajduje się „niżej”. Przeniesienie opisu świętych do następnego wersu (przerzutnia) jest logicznym następstwem wspomnianego rozlokowania ich po „wszech” stronach („wszech” jako ‘beźmiar/bezkres’ pozwala/każe przekraczać granicę wersu). Z kolei

W początkowych partiach opisu sfery „dołu” (*profanum*) doszukiwać się można analogii z charakterystyką obszaru „góry”. Najważniejszą z nich jest sam temat – piąta strofa jest w całości poświęcona prezentacji przestrzeni przylegającej do ogrodzenia Ławry. Podobieństwa ujawniają się również na poziomie elementów konstruujących i wypełniających te przestrzenie. W obu częściach mówi się o dachach i o elementach świata roślinnego, z tym wszakże zastrzeżeniem, że w przypadku sfery *sacrum* wspomina się takie elementy jedynie na poziomie języka opisu („ziele” dachów), podczas gdy w sferze *profanum* mówi się o roślinności jako takiej. Różnice ujawniają się natomiast na poziomie języka. Wraz ze „schodzeniem” opisu na coraz niższe poziomy świata zaobserwować można analogiczne odchodzenie od stylu „wysokiego” ku językowi pospolitemu. Odbywa się to na różnych poziomach organizacji wypowiedzi: stylistycznej (odejście od metaforyzacji języka w charakterystyce przestrzeni „dołu”), leksyki (przejście od rzeczowników abstrakcyjnych ku rzeczownikom konkretnym i od leksyki wyszukanej ku mowie potocznej).

Dwa początkowe wersy strofy piątej potraktować można jako klucz do odczytania konstrukcji świata utworu. Kubiak wykorzystuje tu dwuznaczność sformułowania „święci z brodą”. W odbiorze dosłownym nawiązuje ono do kanonicznych przedstawień świętych prawosławnych (w świecie wiersza do „świętych/ z poczerniałego szkarłatu”). Wyrażenie to nawiązuje przy tym do frazeologizmu „kawał z brodą” (tj. stary, powszechnie znany, a przez to mało śmieszny). Uprawnione, a wręcz wskazane jest przyjęcie, że aktywne są jednocześnie oba te znaczenia. Uwzględnienie drugiego spośród nich równoznaczne jest ze stwierdzeniem, że w świecie wiersza „święci” i reprezentowane przez nich wartości/światopogląd/kulturosfera uznawane są za przestarzałe i nieatrakcyjne. Ich przeciwieństwem jest „życie z pieprzem”, tj. pełne emocji, ciekawe.

Ponowna lektura całości pokazuje, że przeciwstawienie „świętych” i „życia” stanowi jedną z osi konstrukcyjnych utworu. O ile bowiem w strofach opisujących sferę sakralną próżno szukać elementów przyrody ożywionej (znak życia), to strefa rozpoczynająca się za klasztornym murem wręcz kipi witalnością i erotyzmem, a wypełniają ją ludzie („dziewczyny”, „Wowa”) i zwierzęta („koty”, „gołębie i kury”, „krzyk gęsi i kaczek”, „toki zalotnika ptaka”). Znajdujące się w niej „dziewczyny” charakteryzowane są nieco animalistycznie (zamiast o ich oczach mówi się w wierszu o „ślepiach nurzanych w Dnieprze”), co pozwala na przypisanie im właściwości erotycznych lub demonicznych.

„Góra” jest przy tym strefą ciszy, podczas gdy „dół” przepelniają odgłosy ptactwa („krzyk gęsi i kaczek”, „toki zalotnika ptaka”). Podobne efekty daje również zestawienie obu sfer z punktu widzenia dynamiki świata.

w strofie szóstej myślnik jest osią konstrukcyjną metafory zrównującej wiszące koszule z anielskimi skrzydłami.

W sferze sakralnej panuje całkowity bezruch – wystarczy wspomnieć, że w pierwszych czterech strofach nie ma ani jednego czasownika i zaledwie trzy przymiotniki odczasownikowe. Tymczasem sferę *profanum* charakteryzuje rozgardiasz i dynamika, którą wzmacnia fakt, że w znacznej części konstruuje ją krótkie, jedno- i dwusylabowe czasowniki.

W warstwie językowej tej części wypowiedzi, która dotyczy obszaru „dołu”, zaobserwować możemy nasilanie się dostrzeganego już w partiach dotyczących sfery sakralnej procesu odchodzenia od stylistyki właściwej poezji i mowie „wysokiej” na rzecz języka potocznego. Świat „dołu” konstruowany jest za pomocą rzeczowników i czasowników pospolitych czy wręcz charakterystycznych dla mowy niemal wulgarnej („żrą”).

Następna prawidłowość zarysowuje się na poziomie relacji przestrzennych. Jeśli zwrócić uwagę na to, jakie elementy przestrzenne wyznaczają (stanowią) kolejne poziomy świata przedstawionego, okaże się, że w obszarze „góry” są to przede wszystkim budowle, a więc szeroko rozumiane wytwory kultury, natomiast w obszarze „dołu” rolę taką spełniają elementy naturalnego ukształtowania terenu („wąwozy”, „jar”). Rozpatrywana z tego punktu widzenia wierszowa segmentacja przestrzeni wpisuje się w tradycyjne przeciwstawienie „kultura” vs „natura”, w którym ewentualna aprobatą jednego elementu i odrzucenie drugiego uzależnione są od światopoglądu epoki oraz poglądów samego twórcy.

Ostatnim, najniższym ogniwem wierszowego *universum* jest „Wowa/ co z ojca zna tylko imię”. Określenie to sugerowałoby, że chłopiec jest sierotą (imię ojca zna ze sposobu, w jaki się do niego zwracają ludzie – patronimikum). Już ten fakt mógłby wyjaśniać jego miejsce w przedstawionej w utworze hierarchii świata. Taka interpretacja postaci nie wyczerpuje jednak potencjału semantycznego tekstu. Samo imię chłopca pozwala na kilka przynajmniej odczytań. Można doszukiwać się w nim nawiązań do osoby księcia Włodzimierza I Wielkiego, za panowania którego nastąpił chrzest Rusi. Jest to o tyle prawdopodobne, że właśnie na ten okres datować należy początki Ławry Peczerskiej. Oprócz tego warto wspomnieć, że wspomniany chrzest miał się odbyć w wodach Dniepru (a zatem poniżej kompleksu klasztorowego), a przypominający o tym wydarzeniu pomnik księcia stoi (co prawda w odległości kilku kilometrów od zespołu świątynnego w kierunku północnym) na szesnastometrowym postumencie nad brzegiem rzeki. W osobie Wowy można upatrywać również po prostu człowieka jako takiego. Wówczas – sugerując się chociażby tekstową kolejnością i sposobami charakteryzowania poszczególnych poziomów świata – okazałoby się, że w opisywanym modelu świata człowiek zajmuje ostatnie, najmniej ważne miejsce. Wartościowanie takie stoi jednak w sprzeczności z dwudziestowiecznym humanizmem i jego skalą wartości, a poza tym nie zgadza się również z wewnątrzwierszowym wartościowaniem zawartym w wersach dotyczących „świętych z brodą” i „życia z pieprzem”. W zestawieniu tym bowiem, mimo z pozoru aprobatywnego stosunku, wyrażającego się we

właściwościach języka opisu i osadzeniu w kontekście kultury wysokiej, to „życie” jako atrakcyjne i pociągające („z pieprzem”) zyskuje pozytywną ocenę. Potwierdza to ogólne ustalenia Jerzego Faryno, który, wyznaczając ogólne cechy poetyki Kubiaka, dochodzi do wniosku, że „świat odrzucany omawiana świadomość musi modelować w kategoriach kultury”, zaś „świat akceptowany musi ona traktować [...] jako świat nie-znakowy”, a w utworach, w których współlistnieją oba warianty, „świat akceptowany może przybierać postać anty-kultury, anty-tekstu”²¹.

Na koniec warto napomknąć o jeszcze jednym wariantcie odczytania postaci Wowy. Jego zajęcie („struga rohatkę w gęstwinie”) może sugerować, że mamy do czynienia z siłą nieczystą. „Rohatka” stanowiłaby w takim przypadku ekwiwalent widel – stałego atrybutu diabła (zwłaszcza w wyobrażeniach ludowych)²². Tym sposobem Wowa byłby dopełnieniem wierszowego paradygmatu i drugim krańcem osi *sacrum – profanum*, zaś wierszowy „świat” rzeczywiście stanowiłby „całość”.

Bibliografia

- Bauer Z., *Kubiak*, „Poezja” 1979, nr 10, s. 36–42.
- Bobryk R., *Как «читать» натюрморты: на примере картины Питера Класа*, w: *Алфавит. Строение повествовательного текста*, Смоленск 2004, s. 193–205.
- Faryno J., *ebo – ężyc (co i jak widzi Białoszewski)*, w: *Między człowiekiem i człowiekiem. Prace dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Lisowskiemu*, red. M. Burta, M. Kryszczuk, S. Sobieraj, Siedlce 2013, s. 151–165.
- Faryno J., *Konfrontacja poetyk*, „Teksty” 1974, nr 3, s. 148–158.
- Faryno J., *O interpretacji semiotycznej. Na przykładzie wierszy Tadeusza Kubiaka*. „Pamiętnik Literacki” 1974, LXV, z. 1, s. 123–142.
- Faryno J., *„Wrześniowe lasy...” Tadeusza Kubiaka. Przykład interpretacji wielokrotnej*, „Studia Slavica Hungarica” 1980, XXVI, s. 23–70.
- Kubiak T., *Wybór wierszy*, Warszawa 1971.
- Słownik wyrazów obcych*, oprac. L. Wiśniakowska, Warszawa 2007.
- Холл Д., *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, перевод с английского и вступительная статья Александра Майкапара, Москва 1996.

²¹ J. Faryno, *O interpretacji semiotycznej...*, s. 138.

²² Tym bardziej, że wbrew upowszechnionym w kulturze oficjalnej wyobrażeniom diabeł ludowy wyposażony jest zwykle nie w trójząb, lecz w widły mające jedynie dwa zęby.