

Jerzy Faryno

O interpretacji semiotycznej : na przykładzie wierszy Tadeusza Kubiaka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/1, 123-142

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY FARYNO

O INTERPRETACJI SEMIOTYCZNEJ
NA PRZYKŁADZIE WIERSZY TADEUSZA KUBIAKA

0.0. Wszelka interpretacja przekazu artystycznego polega na formułowaniu informacji, jaką jest się w stanie z tego przekazu wydobyć. Różnice pomiędzy różnymi interpretacjami (czyli zróżnicowanie owych „wydobywanych informacji”), wydają się być wynikiem różnych nastawień wobec przekazu¹, a ściślej — różnego rozumienia kategorii „przekaz artystyczny” oraz różnych przekonań na temat tego, co i jak przekaz artystyczny komunikuje².

0.1. Najbardziej rozpowszechnionym ostatnio typem interpretacji tekstu pojedynczego jest interpretacja semantyczna. Zasadniczy jej cel polega na przesłedzeniu kształtowania się informacji (w tym również powstawania „nowych znaczeń”) na wszystkich możliwych poziomach organizacji badanego przekazu. Zasadniczy zaś wynik — to przekład tej informacji na znaczeniowe jednostki języka opisu możliwie wszystkich wyróżnialnych elementów i cech tekstu.

0.1.1. Akceptując ten typ interpretacji, zawsze należy jednak zdawać sobie sprawę, iż wymaga on określonego spojrzenia na kategorię przekazu artystycznego oraz narzuca pewne istotne ograniczenia. Mianowicie:

0.1.1.1. Wszystkie elementy (i cechy) przekazu są znaczące.

¹ Naturalnie nie chodzi tu o zróżnicowanie płynące z niejednakowego stopnia konkretyzacji, czyli zróżnicowanie w ramach tego samego typu zachowania się wobec tekstu.

² Przykładowo — przekaz może być rozpatrywany: w kategoriach estetycznych, chodziłoby tu o ustalenie, do jakiego typu wyobrażenia o pięknie apeluje i jaki odrzuca; w kategoriach historycznoliterackich akcentujących kategorię oryginalności; w kategoriach psychologicznych — wówczas przekaz może być traktowany m. in. jako wyraz pewnych cech osobowości sprawcy tekstu (tj. cech osobowości konkretnego człowieka); w kategoriach socjologicznych — najogólniej rzecz biorąc, chodziłoby tu o sposób funkcjonowania przekazu artystycznego.

0.1.1.2. Wszystkie elementy (i cechy) przekazu są zorganizowane w taki sposób, iż zdolne są do generowania „nowej informacji”³.

0.1.1.3. U podstaw przekazu artystycznego leży metoda kombinatoryczna — przekaz jest rezultatem specjalnej organizacji jednostek znaczących zarówno tzw. języka naturalnego, jak i rozmaitych kodów niejęzykowych.

0.1.1.4. Twórca przekazu zdaje się tu być nieograniczony co do wyboru i sposobu kombinowania owych jednostek znaczących.

0.1.2. Poza sensem praktycznym (odczytanie wybranego przekazu) ten typ interpretacji posiada również sens natury ogólnej: ujawniając mechanizm przekazu pojedynczego otwiera jednocześnie perspektywę na organizację przekazu artystycznego w ogóle.

Niemniej jednak, jak już powiedziałem (zob. 0.1.1), cechują go bardzo istotne ograniczenia. A więc:

0.1.2.1. Nie przewiduje odpowiedzi na pytanie, czy twórca przekazu artystycznego podlega jakimś prawom regulującym jego wybory. Wolno zatem przypuszczać, że u podstaw omawianej interpretacji leży takie oto utajone przeświadczenie: „każdy twórca może zbudować dowolny przekaz artystyczny” (zob. 0.1.1.4)⁴.

0.1.2.2. Problematyczne jest także przejście do interpretacji większych jednostek tekstowych (cykl, całokształt twórczości itp.). Możliwe zaś przejścia do kontekstu opierają się bądź na takiej zasadzie, że badany tekst traci swoją autonomię i staje się komponentem strukturalnym tekstu większego (np. cyklu), bądź też na takiej, że cały kontekst (reszta tekstów tego samego autora; teksty innych autorów; systemy pozaartystyczne; itp.) podlega podłączeniu do przekazu badanego na prawach członu dopełniającego lub opozycyjnego i przez to staje się jednym z dodatkowych (zawsze wzbogacających) komponentów struktury badanego przekazu.

0.2. Tak więc interpretacja przekazu wielotekstowego, tj. serii tekstów

³ „Nowa informacja” to taka informacja lub takie sensy, które powstają w ramach danego konkretnego tekstu, a które zanikają w swych formalnych nośnikach poza obrębem tego tekstu. Inaczej mówiąc „nowa informacja” jest informacją nieprzenośną — nie posiada stałego samodzielnego wykładnika formalnego. Nie zawsze jednak taka „nowa informacja” musi być nowa w odniesieniu do ogólnego zasobu informacji. Np. w wielu wierszach Kubiaka wykładnik „drzewo” występuje w znaczeniu ‘życie’, niemniej kategoria ‘życia’ nie jest czymś całkiem nowym w naszym zapasie informacyjnym. O tym problemie piszę w artykule: *К вопросу о порождении новых значений*. „Научно-техническая информация” 1971, серия 2: Информационные процессы и системы, nr 5.

⁴ Ale jeżeli nawet takiego przeświadczenia nie ma (powszechnie bowiem problem ten rozwiązuje się przez wprowadzanie kategorii mody, stylu, upodobań indywidualnych, uwarunkowań historyczno-społecznych itp.), to obalenie danej tezy w ramach takiej koncepcji wydaje się przynajmniej problematyczne.

tego samego autora, wymaga i odmiennych operacji interpretacyjnych, i innego spojrzenia na kategorię przekazu artystycznego w ogóle. Przede wszystkim konieczne wydają się tutaj następujące założenia.

0.2.1.1. Przynajmniej pewna część przekazów jednego autora realizuje się w ramach jakiejś nadrzędnej świadomości, wspólnej dla wyodrębnionych tekstów.

0.2.1.2. Przynajmniej w części przekazów tego samego autora manifestuje się owa wspólna świadomość — bądź w postaci powtarzalności pewnych kategorii semantycznych, bądź w postaci identyczności sposobów organizowania wypowiedzi.

0.2.1.3. Poszczególne użycia w danym przekazie (wielotekstowym) odpowiednich jednostek znaczeniowych występujących poza nim nie muszą być tożsame z ogólnie znanymi⁵, ale powinny się układać w spójny system — nie mogą więc być zbiorem przypadkowym, lecz przynajmniej pod pewnymi względami powinny wykazywać podobieństwo do samoistnych systemów znakowych (języków, kodów).

0.2.2. Nietrudno stąd wywnioskować, iż — w odróżnieniu od interpretacji tekstu pojedynczego, której idealnym punktem dojścia jest właściwie całkowita semantyzacja planu wyrażenia — interpretacja przekazu wielotekstowego może przebiegać w dwóch różnych kierunkach.

0.2.2.1. W kierunku rekonstrukcji nadrzędnego systemu znaczeniowego. Rezultat tego typu postępowania jest podobny do rezultatu interpretacji pojedynczej — na ogół przybiera on postać „czystej treści intelektualnej” („ideologii” lub rozmaitych „filozofii” czy też „koncepcji”), dla której plan wyrażenia badanych przekazów przestaje być czymś istotnym (i może być w końcu odrzucony na podobieństwo „drabiny” Wittgensteina).

0.2.2.2. W kierunku rekonstrukcji tzw. języka (lub idiolektu czy też kodu) wybranego pisarza. Wynik tego typu postępowania najprościej sobie wyobrazić w postaci słownika, tj. usystematyzowanego wykazu jednostek znaczących, i gramatyki, tj. wykazu reguł łączenia owych jednostek znaczących. W tym wypadku istotny jest również plan wyrażenia, ale nie zawsze w jednakowym stopniu, gdyż możliwe tu są przynajmniej dwie wersje takiego słownika.

0.2.2.2.1. Słownik „ideologiczny” — wykaz inwariantów semantycznych z wyszczególnieniem ich realnych ekwiwalentów i opozycji w planie wyrażenia. Słownik ten rekonstruuje przede wszystkim interpretację świata zawartą w badanych tekstach artystycznych, ale jest w stanie także odtworzyć podstawowy model świata artystycznego.

Jednakże ta koncepcja słownika sugeruje określone (niekoniecznie

⁵ Zob. przykład w przypisie 3.

zamierzone) wyobrażenia o charakterze przekazu artystycznego: przekaz artystyczny jest realizacją (zakodowaniem) pewnej uprzedniej intencji (idei). Plan wyrażenia zdaje się tu zatem pełnić funkcję służebną wobec idei naczelnej. W związku z tym pojęcie „języka” nadal pozostaje pojęciem metaforycznym. W istocie więc mielibyśmy tu tylko nieco zmodyfikowaną wersję przekonań wyszczególnionych w 0.1.1—0.1.1.4.

0.2.2.2.2. Słownik „idiolektu”, będący w istocie odwróceniem słownika „ideologicznego”. Rekonstruuje on przede wszystkim model świata, nie zaszyfrowuje, wręcz przeciwnie: mówi wprost, tyle tylko, że w nieznanym języku i o świecie, którego struktura również jest nieznaną.

Za strukturą tego słownika stoi z kolei inne wyobrażenie o przekazie, lecz jako „urządzenia” generujące nowe znaki (modele, języki)⁶.

I tu właśnie pojęcie języka wydaje się tracić swój sens metaforyczny — artysta rzeczywiście posługuje się innym typem języka, innym systemem komunikacji. Więcej nawet — niczego w swoich przekazach

To wszystko sprawia, iż ten typ interpretacji jest interpretacją semiotyczną.

0.3. W odróżnieniu od interpretacji semantycznej interpretacja semiotyczna zakłada zasadniczą jednorodność przekazu wielotekstowego (zob. byłyby w tym wypadku nie jako „urządzenia” generujące nowe informacyjno-artystycznym: przekaz artystyczny jest rezultatem (wyrazem) określonej koncepcji świata. Przekazy artystyczne (lub sztuka w ogóle) widziane 0.2.1.1—0.2.1.3) i postuluje istnienie specjalnego języka artystycznego, tzn. właściwego wybranemu pisarzowi, nie zaś „języka sztuki” w ogóle (zob. 0.2.2.2).

Stanowisko to pociąga za sobą inne, nie mniej istotne różnice.

0.3.1.1. Plan wyrażenia nie jest rezultatem niczym nie skrupowanej inwencji twórcy tekstu, lecz jest rezultatem pewnych konieczności narzucanych twórcy przez jego postulowany (świadomie lub nieświadomie) język (por. 0.1.2.1).

0.3.1.2. Przekaz artystyczny nie jest rezultatem metody kombinatorycznej. Jeżeli taka metoda istnieje, to głównie w zakresie budowania nowego języka.

0.3.2. Jakkolwiek występowanie na terenie sztuki zjawiska, które pod wieloma względami jest podobne do systemu semiotycznego, wydaje się rzeczą oczywistą, to jednak istota jego pozostaje nadal niejasna. Prawdopodobnie dlatego przede wszystkim, że staje się ono widoczne dopiero w przekazie wielotekstowym, z jednej strony; a z drugiej dlatego, że

⁶ A więc — w wypadku przykładu z przypisu 3 — akcentuje się nie fakt, że „drzewo” niesie sens 'życie', lecz relację odwrotną: sens 'życie' wyrażono poprzez „drzewo”, a nie przez jakiś inny wyraz lub nawet przez sam wyraz „życie”.

rekonstruuje się je zawsze *ex post* — na podstawie istniejącej serii przekazów i na podstawie zaobserwowanych w nich regularności (powtarzania się pewnych elementów i cech w tych samych pozycjach).

W związku z tym nasuwa się zasadnicze pytanie o „pochodzenie” takiego „języka”: czy kształtuje się on stopniowo, w miarę narastania serii tekstów tego samego autora, czy też jest czymś danym z góry (przynajmniej intuicyjnie). Pozytywna odpowiedź w pierwszym wypadku zawsze wymagałaby przebadania odpowiednio długiego przekazu wielotekstowego, w drugim natomiast oznaczałaby, że język wybranego pisarza pozwoli się zrekonstruować (przynajmniej częściowo) na podstawie przekazu pojedynczego. Jednakże w obu tych wypadkach wolno sądzić, iż istnieją jakieś istotne ograniczenia sytuujące się poza tekstami (a raczej: wyprzedzające ich powstanie), i pytać wobec tego o charakter tych ograniczeń. Wówczas podstawowe zadanie interpretacji semiotycznej polegałoby na rekonstrukcji i opisie mechanizmów regulujących wybory indywidualne lub mechanizmów „językotwórczych”.

0.3.2.1. Z pierwszego punktu widzenia, kiedy to postuluje się tezę: język artystyczny powstaje stopniowo — badana seria tekstów musiałaby być rozpatrywana w porządku chronologicznym. Ponadto hierarchicznie ważniejsze byłyby tu teksty wcześniejsze, natomiast teksty późniejsze realizowałyby się w ramach „pamięci” o tekstach poprzedzających (głównie „pamięci pozytywnej”, ale niekoniecznie).

0.3.2.2. Z drugiego punktu widzenia, kiedy to postuluje się tezę: język artystyczny jest czymś danym z góry (istnieje przed konkretnymi wypowiedziami) — badana seria zyskiwałaby status zbioru tekstów równorzędnych, realizujących się w ramach tych samych wymagań nadrzędnych. Wówczas model badawczy mógłby przybrać następującą postać:

- a) analiza konkretnego przekazu artystycznego;
- b) wyprowadzenie „mechanizmów językotwórczych” lub podstaw języka, w jakim ten przekaz został nadany;
- c) wyprowadzenie wymaganego planu wyrażenia, tj. możliwości w zakresie wyboru przedmiotu wypowiedzi, organizacji świata przedstawionego oraz organizacji samej wypowiedzi;
- d) konfrontacja uzyskanych wyników z faktycznym stanem pozostałych tekstów wybranego autora lub wybranej serii tekstów należących do różnych autorów.

0.3.2.2.1. Jak widać, koncepcja ta nie zmierza w kierunku uzyskania opisu istniejących przekazów artystycznych (jedno- lub wielotekstowych), lecz dąży do wykrycia mechanizmów (dyrektyw) pozwalających na generowanie owych przekazów.

Jednakże ostateczny wynik tak pomyślanej rekonstrukcji, jej poziom najniższy (zob. 0.3.2.2.c) powinien być zbliżony do tradycyjnej postaci „ję-

zyka”, tj. gramatyki i słownika, oraz przynajmniej częściowo przejąć funkcję opisu.

0.3.2.2.2. I jeszcze jedna istotna uwaga: uzyskany wynik powinien (w planie idealnym) obejmować i tłumaczyć przekazy istniejące, ale nie może się ograniczyć tylko do nich, gdyż musi przede wszystkim zdawać sprawę z możliwości, nie zaś ze stanu faktycznego, który może być tylko cząstkową realizacją tych możliwości.

0.3.3. Wracając do pytania o „mechanizmy językotwórcze” (zob. 0.3.2) — można przypuszczać, iż powinny się one kształtować na poziomie najbardziej ogólnym, uniwersalnym, i wyrażać się w stosunku do świata, w stosunku do znaku (słownego lub jakiegokolwiek innego) oraz w rozumieniu relacji świat—znak.

1.0. Przyjmując punkt widzenia przedstawiony w 0.3—0.3.3, przyjęć należy również, iż owe uniwersalne komponenty językotwórcze (zob. 0.3.3) powinny się znajdować u podstaw każdego przekazu artystycznego. Ale, jak wynika z konkretnych obserwacji, nie zawsze manifestują się one w jednakowym stopniu i przez to nie w każdym przekazie pozwalają się odczytać: najczęściej bowiem plan wyrażenia przekazu artystycznego realizuje nie te założenia podstawowe, lecz szereg konsekwencji, które z tych założeń wynikają⁷. Dla rekonstrukcji podstaw poetyki wybranego pisarza oznacza to, iż najwygodniej ją rozpoczynać od tzw. tekstów programowych, tj. takich tekstów, w których poszukiwany stosunek do świata i znaku oraz relacja znak—świat uwidocznione zostały najbardziej wyraźnie. Spośród tekstów Kubiaka w zupełności odpowiada tym wymaganiom wiersz *Akt* (s. 211)⁸:

Taka, jak jest. Nieprawdziwa jeszcze.
Futra odarte z przytulnych bydłał.
Suknie papuzim odjęte skrzydłom.
Koronki — szrony przesyte dreszczem.

Więc właśnie — tak? Zrzucająca bucik
ze skóry drewnem głuszonych cieląt.
Ciało, o którym śnią przed niedzielą
nad ogryzioną kością — rekruci.

Rozpinająca obcisły stanik.
Tak coraz więc doskonalej naga

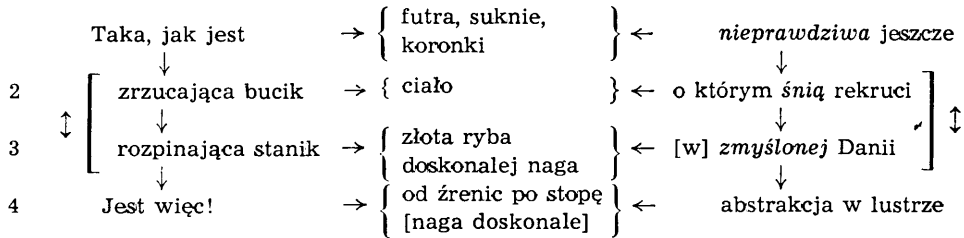
⁷ Bardziej szczegółowo problemem tym zajmują się w artykule: *Poezja o poezji. Na przykładzie wierszy Leonida Martynowa*. W zbiorze: *Tradycje i nowatorstwo*. (W druku).

⁸ T. Kubiak, *Wybór wierszy*. Warszawa 1971. Do tego też wydania odsyłają stronie podawane w nawiasach bezpośrednio w tekście artykułu.

jak złota ryba na srebrnych wagach
deszczowych portów zmyślonej Danii.

Jest więc! Od źrenic po stopę wąską.
Abstrakcja w lustrze nad parną wanną,
gdy wznosząc białe ramiona — czarna
leniwe włosy
związuje wstążką.

1.1. Całość semantycznej struktury tekstu można ująć w następujący schemat:



1.2. Podstawę tej struktury tworzy przeciwstawienie zwrotek 1 i 4, a zwłaszcza ich początkowych wersów — „Taka, jak jest. Nieprawdziwa jeszcze”. ↔ „Jest więc! Od źrenic po stopę wąską.”: .

Taka, jak jest	↔	Jest więc
nieprawdziwa	↔	‘prawdziwa’
‘jest pozornie’	↔	‘jest rzeczywiście’

Natomiast zwrotki 2 i 3 stanowią ogniwa pośrednie, łączące oba bieguny opozycji, i przedstawiają ewolucję przedmiotu od ‘nieprawdziwego’ do ‘prawdziwego’, od ‘istnienia pozornego’ do ‘istnienia autentycznego’ lub nawet w ogóle ‘zaistnienia’ (co wynika z usytuowania i formy zdania „Jest więc!”). Przy czym ewolucja ta przebiega w dwu płaszczyznach jednocześnie — jako stopniowe wytracanie planu wyrażenia i jako stopniowe narastanie (lub również wytracanie) planu treści:

Plan wyrażenia	↔	Plan treści
zrzucająca bucik: ‘obnażanie się; nagość fizyczna’	} ↔ {	ciało; śnią [...] rekruci: ‘obiekt pożądania erotycznego; sfera zmysłowa’
rozpinająca stanik: doskonalej naga	} ↔ {	złota ryba w zmyślonej Danii: ‘sfera baśniowa, poetyczna’
‘naga’ = ‘idealna’	} ↔ {	abstrakcja ‘sfera oderwana’

1.3. Sens odnotowanych opozycji, jak i zaobserwowanej ewolucji ujawnia się najpełniej w bezpośrednim zestawieniu krańcowych stanów

przedmiotu (świata) przedstawionego, stanów odzwierciedlonych w zwrotkach 1 i 4:

Taka, jak jest. [...]	↔	Jest więc! [...]
futra, suknie, koronki: 'ubrana; strój' = 'powierzchnia przedmiotu'	↔	{ żrenice, stopa, ramiona, włosy, wstążka: 'naga', 'człowiek' = 'istota przedmiotu; sam przedmiot'
suknie <i>papuzim</i> odjęte skrzydłom; <i>koronki</i> : 'pstry; naśladowczy; skomplikowany'	↔	{ <i>białe</i> ramiona; <i>czarna</i> wstążka; <i>wstążka</i> : 'ka': 'niekolorowy; naturalny; elementarny'
futra <i>bydłąt</i> : suknie <i>papuzie</i> ; <i>koronki</i> — <i>szyrony</i> : cechy 'cudze; sztuczne, wtórne'	↔	{ stopa <i>wąska</i> ; ramiona <i>białe</i> ; włosy <i>leniwe</i> ; wstążka <i>czarna</i> : cechy 'własne; naturalne, podstawowe'
futra <i>odarte</i> z [...]; suknie <i>odjęte</i> [...]; <i>szrony</i> <i>przeszyte dreszczem</i> : oznaki 'przemocy, zniszczenia, grozy'	↔	{ <i>unosząc</i> ramiona; włosy <i>związuje</i> wstążką: oznaki 'życia'
<i>odarte</i> z [...] <i>bydłąt</i> ; <i>odjęte</i> <i>papuzim skrzydłom</i> : czynności 'nakierowane na zewnątrz; niszczące'	↔	{ <i>nad</i> parną <i>wanną</i> ; <i>związuje włosy</i> = 'zajęta sobą'; <i>leniwe</i> włosy: czynności 'ześrodkowane na sobie'
futra, suknie, koronki: 'przestrzeń publiczna, obliczona na innych'	↔	{ <i>parna wanna</i> ; <i>lustro</i> ; 'nagość': 'przestrzeń intymna i tautologiczna (← <i>lustro</i>)'
Nieprawdziwa <i>jeszcze</i> : byt 'otwarty, częściowy; pozorny'	↔	{ <i>od żrenic po stopę wąską</i> ; <i>leniwe</i> włosy; <i>parna wanna</i> ; <i>lustro</i> = 'tautologiczne poszerzenie granic bytu': byt 'nasycony, zamknięty we własnych granicach, całościowy; prawdziwy'

1.4. Wnioski, jakie się nasuwają w wyniku przeprowadzonej analizy, byłyby zatem następujące.

1.4.1. Dla zmanifestowanej w tekście świadomości⁹ świat istnieje jako przedmiot obiektywny, tj. niezależny od podmiotu mówiącego. Niemniej może on występować w różnych postaciach — o różnym stopniu „prawdziwości”. Światem akceptowanym jest tylko jego wariant „prawdziwy”.

⁹ Naturalnie zakładam nietożsamość podmiotu mówiącego (a ściślej — nosiciela tekstu) i twórcy tego tekstu. Twórca tekstu rozumiany jako świadomość istniejąca obiektywnie, poza tekstem, tutaj nie jest uwzględniany, a jego miejsce zajmuje świadomość innego rzędu — świadomość zmanifestowana w przekazach zarówno na poziomie świata przedstawionego jak i na poziomie realizacji językowej (werbalnej). Dlatego używając dalej nazwiska autora będę je traktował na prawach indeksu*identyfikującego bądź same teksty, bądź zmanifestowaną przez nie świadomość, nie zaś jako imię własne oznaczające realną osobę lub realną świadomość istniejącą poza tymi tekstami.

1.4.2. Stopień prawdziwości świata zależy od stopnia jego nacechowania semiotycznego: im dalszy jest świat od postaci znakowej, tym bardziej jest prawdziwy, 'autentyczny'; i odwrotnie: im bliższy on jest postaci znakowej, tym bardziej jest 'pozorny' (zob. 1.2).

1.4.3. Kategoria znaku jest dla tej świadomości kategorią negatywną i odrzucaną. Kategorią zaś akceptowaną jest „nie-znak” — przedmiot wyczerpujący swoje znaczenie w samym sobie, nie odsyłający do żadnej innej rzeczywistości, istniejącej poza nim¹⁰. Jest więc to świadomość zdecydowanie „antysemiotyczna”.

1.4.4. Relacja znak—świat rozumiana tu jest jako relacja „fałszująca”. Natomiast relacja odwrotna w ogóle nie jest przewidywana, gdyż prowadziłaby do zakwestionowania istnienia świata (por. 1.4.1), ponieważ wymaga stanowiska traktującego świat jako znak lub tekst.

1.5. Obecnie, jeżeli przyjąć, iż powyższe wnioski w jakiejś mierze odzwierciedlają podstawy poetyki Kubiaka, można zaryzykować następujące pytanie: jakiego planu wyrażenia wymagają te założenia poetyki od konkretnych wypowiedzi (takiej świadomości) i w jakim stopniu realizują się owe wymagania w istniejących przekazach Kubiaka (zob. 0.3.2.2).

2.0. Negatywny stosunek do znaku oraz postulowanie nie-znaku powinny się odbić przede wszystkim na wyborze przedmiotu wypowiedzi (świata przedstawionego) oraz na organizacji samej wypowiedzi.

2.1. Nietrudno przewidzieć, iż świat manifestowany w wypowiedziach takiej świadomości — powinien być światem nie-znakowym. Natomiast świat znakowy zdaje się tu być albo w ogóle niedopuszczalny, albo wprowadzany na specjalnych zasadach. W ostatnim wypadku, kiedy to przedmiotem wypowiedzi jest także świat znakowy, wymagane są następujące dodatkowe operacje.

2.1.1. Świat znakowy traktuje się jako „nie-znakowy”. Wówczas powinien on być pozbawiony wszelkich właściwych mu cech semiotycznych.

W konkretnych tekstach Kubiaka operacji takiej podlegają przekazy artystyczne będące przedmiotem wypowiedzi — głównie obrazy malarzkie. Np. *Pod pewnym obrazem Breughela* (s. 119, 123):

Któż to ucztował przy stole pod drzewem,
w cieniu przepysznej, zielonej korony?

¹⁰ Wynika to ze szczególnego usytuowania wyrazu „abstrakcja” w rozpatrywanym wierszu. Może ów wyraz być rozumiany jako 'krańcowy punkt wytracania planu treści (semantyki)' — wówczas miałby sens 'braku wszelkiego odpowiednika w sferze znaczeń'; lub też jako 'krańcowy punkt narastania planu treści' — wówczas nowa treść sytuowałaby się na najbardziej uniwersalnym (nie mającym odpowiednika werbalnego) poziomie i wskazywałaby na dojście do 'istoty', a negatywnie — na odrzucenie wszelkich cech niekoniecznych.

Legli na ziemi
jak nazarte zwierzęta.

Udało im się przeżyć jeszcze jeden dzień.
Niech śpią. Do jutra nic się nie zmieni.
[.]
Nie zrywaj ich na nogi, obłudny moczymordo,
któryś im stół zastawił i żądasz zapłaty.
Cicho tam, ptaki hałaśliwe, głupie.
[.]
Dokąd leci ta świnia, psiakrew?
Z tupotem racic, z chrząkaniem i kwikiem.
Przed kim ucieka?
Ciszej.

Bo się obudzą i zaczną dzień od nowa,
po czterech wiekach.
W tysiąc dziewięćset pięćdziesiątym szóstym
roku.

Anulowania semiotycznych cech obrazu dokonuje się tu kilkoma sposobami:

2.1.1.1. Przez identyfikację świata przedstawionego na opisywanym obrazie malarskim ze światem przedstawionym samego wiersza, czyli przez usunięcie ramy malarskiej — jedyną wskazówką, iż opisuje się tu świat obrazu malarskiego, jest tytuł wiersza (*Pod pewnym obrazem Breughela*) oraz przedostatnie zdanie tekstu („Bo się obudzą [...] po czterech wiekach”).

2.1.1.2. Przez zniesienie różnicy między światem fikcyjnym (namalowanym na obrazie) a światem rzeczywistym: taką rolę spełnia tu wpisywanie w obraz dźwięku i ruchu („*Cicho tam, ptaki hałaśliwe, głupie. [...] Dokąd leci ta świnia, psiakrew? Z tupotem racic, z chrząkaniem i kwikiem.*”).

2.1.1.3. Przez przekraczalność granicy świata obrazu. W cytowanym wierszu — w kierunku rzeczywistości pozaartystycznej (współczesnej nosicielowi tekstu: „Bo się obudzą [...] W tysiąc dziewięćset pięćdziesiątym szóstym roku”).

Gdzie indziej jest to przekraczalność obustronna — „ja” identyfikuje się ze światem obrazu (*Murilla chłopcy jedzący owoce*, s. 249):

Tu kobiety na głowach gniazda z włosów wija,
splatają warkocz jak powróż, splecione
stoją pod słońcem z obnażoną szyją.
[.]

To może być Sevilla. To mogę być ja.
Słońce, które malował, pieści moją skórę.
Po trzystu latach owoc smakuje tak samo.

— lub przejmując „widzenie” wybranego świata malarskiego (*Mój świat zazwyczaj*, s. 175):

Mój świat widzę zazwyczaj w kolorach Piotra Breughela.
Czerwień ma krew rozciętych, wiszących pości mięsa,
zieleń tryska sokami flamandzkich sianokosów.
[.]
Mój świat widzę zazwyczaj w scenach z Piotra Breughela.

2.1.2. Świat znakowy (jeżeli nie podlega desemiotyżacji) nie może występować całkowicie samodzielnie. Do przekazu omawianej świadomości może on wchodzić tylko na zasadzie odrzucanego (kompromitowanego) członka opozycji. Inaczej mówiąc, w tym samym przekazie konieczna jest wówczas także obecność świata akceptowanego (nie-znakowego).

Dla konkretnych przekazów oznacza to, iż świat w nich przedstawiony musi ulec rozwarstwieniu i rozpaść się albo na dwa przeciwstawne bieguny, albo też na serię poszczególnych stanów o różnym stopniu nacechowania semiotycznego. Obie te możliwości organizacji świata przekazu bez trudu odnajdujemy w realnych wierszach Kuźniaka.

2.1.2.1. Pierwszy typ organizacji dobrze ilustruje wiersz *W prowincji barbarzyńskiej* (s. 181):

Wczoraj przyjaciel wrócił spod nieba włoskiego.
Ma na to sto dowodów, że to włoskie właśnie,
bo lśni jak srebrny dwupłat d'Annunzia, a gaśnie
apokalipsą światła miast Marinettiego.

Na temat mego nieba w baedekerach głucho,
choć jego polskość nocą w oczy mnie aż kole —

W prowincji barbarzyńskiej Wielki Wóz nad polem,
bezsenny wóz Drzymały z Ziemią na łańcuchu.

Tekst ten jest szczególnie interesujący, gdyż w zasadzie jeden i ten sam element świata — „niebo” — ujmuje jako dwa krańcowo różne, przeciwstawione sobie obiekty, a najogólniejszym kryterium przeciwstawienia czyni właśnie kryterium semiotyczne. Otóż jeżeli „niebo włoskie” jest tu nacechowane pod względem kulturowym, cywilizacyjnym, tekstowym („dwupłat d'Annunzia”; „gaśnie apokalipsą światła miast Marinettiego”; „d'Annunzio” i „Marinetti” jako ‘pisarze’¹¹), to „niebo” ‘polskie’ ani nie pochodzi z nad obszaru ‘kulturowego’ (rozciąga się ono nad „prowincją barbarzyńską”), ani nie jest ‘zapisane’ i przez to jest ‘nieznane’ („w baedekerach głucho”), ani nie jest ‘wizjonerskie’ (w przeciwieństwie do ‘apokaliptycznego’ „włoskiego” jest tylko ‘niebem gwiazdnym’ — „Wielki Wóz nad polem”), lecz wręcz przeciwnie: jest niebem zwyczajnym,

¹¹ Ale nie tylko — zob. 2.1.3.

manifestacyjnie 'pospolitym': „w prowincji barbarzyńskiej”; „nad polem”; „Wielki Wóz”; „bezsenny wóz Drzymały” (= m. in. 'wędrowny, chłopski, konny, archaiczny' w przeciwieństwie do „srebrnego dwupłatu”); „na łańcuchu”.

Z kolei wiersz *Tuż obok z nieba zejście i wwodowstąpienie...* (s. 193), także oparty na przeciwstawieniu dwu różnych światów, wprowadza inną jeszcze istotną cechę — nieprzekraczalność granic tych światów: mimo iż elementy jednego (= „północ”, „Mazowsze”) znajdują się na obszarze innego ('południe, Adriatyk'), podlegają one prawom świata, z którego pochodzą („tu jeszcze na ziemię nie odchodzą z drzew liście” ↔ „lecz ona [...] jest już jesienną brzozą swojego pejzażu”):

Tuż obok z nieba zejście i wwodowstąpienie
 skał pionowych, a wyżej gloriety z dzwonami,
 każda ma ton osobny, tu jeszcze na ziemię
 nie odchodzą z drzew liście, półnacie kobiety
 pławią się w morzu ciepłym pod niebem pogodnym,
 w knajpie stół przytupuje czterema nogami,
 słońce skrzy się na nożu łuskającym muszle,
 lecz ona — co przybyła tu ze mną z północy —
 jest już jesienną brzozą swojego pejzażu,
 Mazowsza, które kocham [...]
 [.]
 [...] znajdziemy się świtem
 z północno-wschodnim smutkiem w sercach ptaków, które
 wbrew skrzydłom powracają tam, tam, schody, mosty
 będą nas prowadziły ku polskiej jesieni,
 ona skryje się w futro z mdłym deszczem na rzęsach,
 a ja dostąpię ziemi owiniętej w chmurę.

Teraz, uwzględniając organizację świata obu przytoczonych tu wierszy, można z całą pewnością powiedzieć, iż „świat przekazów Kubiaka” rzeczywiście rozpada się na dwa wykluczające się układy, że o podzielności „świata” decyduje nie jego ukształtowanie przedmiotowe lub usytuowanie przestrzenne (w pierwszym tekście w obu wypadkach przedmiotem wypowiedzi jest „niebo”¹²; w drugim zaś przedmioty jednego świata znajdują się na obszarze innego¹³), lecz stopień nacechowania semiotycznego jego elementów.

¹² Ten fakt, jak też wiele innych, wskazuje, iż Kubiak jest takim poetą, dla którego nie sposób zbudować adekwatnego (odzwierciedlającego strukturę świata przedstawionego) słownika frekwencyjnego. Jak się wydaje, słownik taki powinien być w tym wypadku sporządzany oddzielnie dla świata akceptowanego i oddzielnie dla świata odrzucanego. Nietrudno bowiem sobie wyobrazić, że globalny słownik zaświadczyłby przynależność Kubiaka raczej do poetów wysoce semiotycznych. Tymczasem jest właśnie zupełnie odwrotnie.

¹³ W tym miejscu zarysowuje się możliwość budowania świata o strukturze

2.1.2.2. Drugi typ organizacji powinien ujmować świat jako serię poszczególnych stanów o różnym stopniu przybliżenia/oddalenia do/od postaci znakowej. Wówczas przedmiot wypowiedzi staje się swoistym paradygmatem (rozieszczonym na osi czasowej lub przestrzennej) obrazującym ewolucję tego przedmiotu bądź w kierunku statusu nie-znakowego (przedmiot wytraca swoje cechy semiotyczne) — możliwość ta w pełni realizuje się w już omówionym *Akcie* (zob. 1.0); bądź w kierunku statusu znakowego (semiotyczne cechy przedmiotu narastają) — tę możliwość mamy z kolei w wierszu *Widząc kamień* (s. 225):

Kamień może nie mówić,
wystarczy, że milczy
doskonale i mądrze,
choć przeżył niejedno.
Deptali go, kruszyli,
miotali nim wreszcie.

Kamień nie musi mówić
o szczerbach i ranach.

Jest! Czasem dostępuje
zaszczytu — gład lity,
lśniący, z lilią — świętego
udaje przed ludem,
błogosławi...

Lecz najczęściej
grozi niskim tłumom,
biorąc na siebie postać
ciemnego tyrana.

Tu godne odnotowania jest nie tylko to, że kamień staje się znakiem jako 'posąg' („świętego”) lub 'pomnik' („tyrana”), lecz to również, iż odwołuje się do innych jeszcze systemów semiotycznych — 'mimicznego' („udaje”; „błogosławi”; „grozi”) i 'werbalnego' (co wynika z innej możliwości odczytania słów „błogosławi”, „grozi”, wypowiedzianej przez wcześniejsze „może nie mówić”, „milczy”, „nie musi mówić”).

Ciekawe jednak, że w tym typie tekstów występuje u Kubiaka wyłącznie paradygmatyka oparta na osi czasowej (niekiedy tylko możliwej), choć można by sobie wyobrazić także jej wariant przestrzenny¹⁴. Istnieje co prawda jeden tekst wyjątkowy, którego świat ma charakter prze-

bardziej złożonej: usytuowanie dwóch (lub kilku) światów na tym samym obszarze przestrzennym, ale należących do różnych układów semiotycznych. W znanych mi tekstach Kubiaka jednakże ta możliwość nie jest wykorzystana.

¹⁴ Taki np., jak przesuwanie się przedmiotu w przestrzeni o różnym stopniu nacechowania semiotycznego i wytracanie wskutek tego cech znaku lub nie-znaku. Ten typ organizacji świata także nie występuje w znanych mi wierszach Kubiaka.

strzenny, ale wyjątek ten raczej potwierdza powyższe spostrzeżenie, niż je obala. Myślę mianowicie o wierszu *Świat z góry na dół w Pieczerskiej Ławrze w Kijowie* (s. 142—143):

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 zieleń
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
zrą, 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 gęstwinie

Otóż na całość świata tego tekstu można spojrzeć jako na jeden obiekt rozciągnięty w przestrzeni. Upoważnia do tego zarówno wyszczególnienie krańcowych granic obiektu (← „*Na szczycie architektury*” ↔ „*A na samym dole*”), zachowanie jego spójności (zagwarantowanej przez system okoliczników miejsca: „na szczycie”, „niżej”, „jeszcze niżej”, „za murem o krok”, „pod nimi”, „w dół”, „a na samym dole”), jak też usytuowanie na jego krańcach elementów ‘architektonicznych’ (← „*Na szczycie architektury*” ↔ „*A na samym dole Wowa [...] Naostrzył kozik na cegle*”).

Przyjmując tę wersję trzeba będzie stwierdzić, iż jest to obiekt niejednorodny pod względem semiotycznym i że uległ on rozczłonkowaniu naturalnemu, tj. ze względu na stopień znakowości poszczególnych jego partii, nie zaś ze względu na usytuowanie przestrzenne (argumentem dodatkowym może tu być zarówno wybór specjalnego przedmiotu — jest nim cerkiew prawosławna; jak też odwrócony, niepotoczny kierunek opisu obiektu pionowego — „z góry na dół”¹⁵).

2.1.3. Świat znakowy trafiający do wypowiedzi świadomości anty-semiotycznej nie może być podany w sposób pozytywny (lub nawet neutralny) — konieczny jest w takich wypowiedziach dodatkowy system wartościujący, wprowadzający ocenę negatywną. Nie oznacza to jednak, by system taki musiał być odłączony od przedmiotu wypowiedzi i zwerbalizowany osobno — może on być wpisany w „naturalne” cechy świata przedstawianego, ale wówczas powinien odwoływać się do powszechnie znanego systemu wartości i ocen. Oto przykłady.

W *Akcie* zawiera się on w eksplicytnie wyrażonym stosunku 'ja' („*Nieprawdziwa jeszcze*”); w specjalnie dobranych cechach 'garderoby modelki' („*futra odarte z przytulnych bydląt*”; „*bucik ze skóry drewnem gluszonych cjęłąt*”); w pozytywnych ocenach świata akceptowanego („*coraz więc doskonalej naga*”).

W wierszu *Widząc kamień* (zob. 2.1.2.2) system ten mamy i w ujawnieniu 'fałszu' wariantu znakowego („*świętego udaje*”), i w cechach obiektywnych tego wariantu („*grozi niskim tłumom*”; „*postać ciemnego tyрана*”), i w ocenie pozytywnej wariantu nie-znakowego („*milczy doskonale i mądrze*”).

W wierszu *W prowincji barbarzyńskiej* (zob. 2.1.2.1) system taki zawiera się w doborze nazwisk świata tekstowego i przeciwstawionego im świata nie-tekstowego, a ściślej w opozycji: „*d'Annunzio*”, „*Marinetti*” ↔ „*Drzymała*”, realizującej się i jako opozycja: 'kultura' (pisarze) — 'nie-kultura' (chłop), i jako opozycja: 'zaboczy, faszyzujący' — 'wyzwolenczy'. Obecność tej ostatniej sprawia, iż wyrażenie „*prowincja barbarzyńska*”

¹⁵ Opis „z góry na dół” obiektów wysokich wydaje się przeciwstawny wyobrażeniom potocznym, jest wprowadzany do tekstów artystycznych (literackich i filmowych; rzadziej — teatralnych) w celu przekazania określonej dodatkowej informacji. W związku z tym przeprowadziłem eksperyment ze studentami na ćwiczeniach z poetyki (przed analizą wiersza Kubiaka), prosząc o słowny opis znanych obiektów pionowych. Otóż wszystkie opisy były budowane w kierunku odwrotnym: dół → góra. Natomiast w wypadku opisu graficznego (rysunki) — rysowano takie obiekty najczęściej w kolejności: góra → dół.

Ale odstępstwo od przekonania potocznego ma u Kubiaka inny sens: odzwierciedla ono ideę Kościoła prawosławnego, według którego Cerkiew jednoczy ludzi oczekujących na „zstąpienie” Boskiej miłości. Taką myśl wyrażają też płynne linie kopuły cerkiewnej.

traci możliwość oceny negatywnej i przekształca się w ironiczny cytat z cudzej (antypolskiej) opinii, a z drugiej strony, wprowadzając kategorię 'nie-kultury', 'nie-tekstu', wyraża także ocenę pozytywną.

Z kolei w wierszu *Świat z góry na dół w Piecherskiej Ławrze w Kijowie* (zob. 2.1.2.2) mamy jeden tylko sygnał wartościujący: „Im dalej od świętych z brodą, tym bliżej do życia z pieprzem”, który reguluje stosunek do reszty przez wskazanie podstawowej opozycji tekstu: świat symboliczny — świat rzeczywisty (co wyraża się m. in. w nagromadzeniu symboli na początku utworu i w stopniowym narastaniu realiów w dalszych partiach tekstu).

Podobne zjawisko występuje także w wierszu *Tu obok z nieba zejście i wwodowstąpienie...* (zob. 2.1.2.1), gdzie słowa „jest już jesienną brzozą swojego pejzażu, Mazowsza, które kocham” oraz „wbrew skrzydłom powracają tam” wprowadzają do tekstu opozycję: świat 'obcy' (choć 'baśniowy, fantastyczny') — świat 'rodzimy' (choć 'szary, pospolity').

Potrzeba wprowadzania do konkretnych tekstów systemów wartościujących sprawia, iż podstawowe dla Kubiaka rozróżnienie znak—nie-znak zawsze jest rozróżnieniem wartościującym i realnie najczęściej współwystępuje ono z systematyką fałszywy—prawdziwy lub w ogóle systematyką etyczną — z tego punktu widzenia najlepszy przykład może stanowić wiersz *Kostium* (s. 276)¹⁶.

2.2. Jeżeli świat odrzucany omawiana świadomość musi modelować w kategoriach kultury, tekstu (a najogólniej — znaku), to świat akceptowany musi ona traktować z kolei jako świat nie-znakowy. I tutaj więc powinny obowiązywać zarówno określone wybory przedmiotu wypowiedzi, określony typ organizacji świata akceptowanego, jak i określone reguły organizacji samej wypowiedzi.

2.2.1. W przekazach zawierających oba warianty świata świat akceptowany może przybierać postać anty-kultury, anty-tekstu — czyli również może być modelowany w terminach kultury, lecz ze znakiem ujemnym.

Zjawisko to występuje w większości już omawianych tutaj tekstów. Przytoczmy przykłady:

W wierszu *W prowincji barbarzyńskiej* (zob. 2.1.2.1) są to takie kategorie, jak „prowincja barbarzyńska” (będąca antytezą 'świata cywilizowanego'); „pole” (antyteza „miast”); 'ciemność („w oczy mnie aż kole”)' (antyteza „świateł”); „wóz” (antyteza 'samolotu' ← „dwupłat”); 'chłop' (antyteza 'pisarzy': „d'Annunzio, Marinetti”).

W wierszu *Tuż obok z nieba zejście i wwodowstąpienie...* świat akcep-

¹⁶ Wiersz ten analizuję w artykule: „Trzy jesienie” Achmatowej i „Chaos pełnego lata” Kubiaka. „Teksty” 1974, nr 3 (w druku).

towany jest światem 'nie-baśniowym', 'nie-kulturowym': „z nieba zejście i w wiodowstąpienie”; „gloriety z dzwonami”; „pólnagie kobiety” (gdzie 'pólnagość' wprowadza sens 'mitu, baśni, fantastyki'); „stół przytupa je czterema nogami” wobec „schody”, „mosty”, „futro”; „mdły deszcz na rzesach”; „ziemia owinięta w chmurę”; 'lato', 'ciepło' wobec „jesień”.

W wierszu *Świat z góry na dół w Pieczerskiej Ławrze w Kijowie* (zob. 2.1.2.2): „architektura”, „krzyże z księżycem pod stopą”, „kopuły”, „złote jabłka”, „młyńska piana obłoków” i ich antyteza: „kozik”, „cegła”, „rohatka”, „gęstwina”.

W wierszu *To życia chwiejne czółno...* (s. 194) omawiane zjawisko wyraża się w braku uprzednio wymienionej cechy „znakowej”:

ten profil w pierścieniu
i ten drugi tak bliski, najbliższy, mej żony,
a potem deszcz biegnący przez polskie perony,
jak to zwykle jesienią.

„Profilowi w pierścieniu” przeciwstawia się tu jako wartość wyższą („najbliższy”) 'profil nieoprawny', 'naturalny' („mej żony”).

2.2.2. Z kolei w przekazach, w których świat przedstawiony realizowałby się wyłącznie w ramach postulatów pozytywnych i przez to nie musiał się określać wobec świata odrzucanego, zdają się obowiązywać następujące zasady wyboru i organizacji.

2.2.2.1. Przedmiotem wypowiedzi powinien być świat nie mający charakteru znakowego, a więc świat asemiotyczny — nie nacechowany ani pod względem kulturowym, cywilizacyjnym, ani też pod względem antykulturowym, antycywilizacyjnym (por. 2.2.1). Zatem możliwości wyboru przedmiotu wypowiedzi byłyby w tym typie tekstów zawężone tylko do zjawisk świata przyrodniczego. Świat ludzki natomiast musiałby być w myśl tych wymagań sprowadzony do jego postaci najprostszej — pierwotnej, przedkulturowej itp.

Ścisłe wyznaczenie zakresu tego świata jest raczej niemożliwe z powodu bardzo abstrakcyjnego charakteru założeń wyjściowych (zob. 1.4.1—1.4.4). Ale dopuszczalna jest droga odwrotna — sprawdzenie, w jakim stopniu odpowiada tym wymaganiom przedmiotowa realizacja świata akceptowanego w tekstach istniejących.

Tak np. występowanie w konkretnych tekstach Kubiaka elementów przyrody (drzewa, lasy, ptaki, kwiaty, woda, światło, góry itp.) nie podważa tezy, iż świat akceptowany powinien być reprezentowany przez świat natury, lecz raczej potwierdza ją.

Zresztą o tym, że przyroda trafia do tekstów Kubiaka ze względu na jej charakter asemiotyczny, można się przekonać jeszcze inaczej — przez sprawdzenie, jaki typ zjawisk natury do jego tekstów nie trafia. Otóż

wśród pejzaży Kubiaka nie ma np. pejzażu uporządkowanego, kulturowego (takiego jak park, staw, kanał, szosa)¹⁷.

Podobnie dość często spotykany wątek pierwszych ludzi, jak w wierszu *Już ciemność oddzielona od światła...* (s. 222):

Już ciemność oddzielona od światła,
już wody oddzielone od ziemi
oddzielone od ziemi, już dwoje na brzegu
jak w pierwszym dniu stworzenia pod słońcem kulistym,
trzymając się za ręce biegną, stają, biegną,
obnażeni — widzą się, przytuleni — słyszą
podwójne bicie serca spod skóry złocistej,
[.]
pełni Boga i pełni zwierzęcej herezji
pierwsi w pierwszym dniu świata

— lub wielokrotne odwoływanie się do „świata dziecka” czy też intuicji „człowieka naiwnego” wolno tłumaczyć właśnie jako wyraz wymaganej „elementarnej” postaci świata ludzkiego.

2.2.2.2. Ponieważ z wyjściowej dla niniejszych rozważań analizy wiersza *Akt* (zob. 1.0) wynika, iż wszelka komunikacja znakowa jest w tej poetyce odrzucana, ale nie wynika, czy w jej miejsce przewiduje się komunikację jakiegoś innego typu (zob. 1.0—1.4.4), założyć wypada, że dla świata akceptowanego nie postuluje się tu żadnego dodatkowego „języka”, w związku z czym „językiem” tego świata powinien być sam ten świat. Dla nosiciela takiej świadomości ostatni wniosek znaczyłby zatem tyle: świat budowany w jego wypowiedziach powinien być modelowany we własnych kategoriach tego świata.

Z jednej strony wymaga to całkowitej obiektywizacji świata przedstawianego. Wówczas wypowiedź traci status opisu i przekształca się w bezstronny „zapis” świata zewnętrznego. Z drugiej natomiast (jeżeli się wprowadza opis) — opisu tautologicznego: przez wskazywanie cech ‘własnych’, ‘istotnych’ przedstawianego przedmiotu.

Pierwszy typ wymagań przybiera u Kubiaka postać konstrukcji bezorzeczeniowych: „Na szczycie architektury krzyże z księżycem pod stopą”; „Tuż obok z nieba zejście i wstawienie skał pionowych, a wyżej gloriety z dzwonami”; „Zrzucająca bucik [...] Rozpinająca obcisły stanik” itp.

¹⁷ Istnieje co prawda wiersz pt. *W nieborowskim parku* (s. 43), ale główny przedmiot przedstawiony — „platan” — ukazany tam został w procesie umierania:

To drzewo jest
pozbawione rozkoszy.
Gałęzie wpół ucięte
bieleją i boleją.

Z kolei druga odmiana wymagań realizuje się w eksponowaniu 'oczywistych' cech przedmiotu (*Milczenie drzew*, s. 34; *Śpiew*, s. 275):

Wśród koni, które są z burzy i rżenia,
wśród ptaków, które są z wiatru i śpiewu
— drzewa milczą.

I stoi bóg w zielonym drzewie,
i śpiewa w ptaku złotopiórym,
i milczy w rybie srebrnołuskiej,
i chrzęści w szwach wołowej skóry.
[.]
Lecz najprawdziwiej jest sam w sobie,
jak deszcze w deszczach, jak grad w gradach.

W rezultacie świat akceptowany nie podlega u Kubiaka żadnej interpretacji i będąc znakiem tylko siebie samego wyraża najbardziej uniwersalny sens — sens autentycznego istnienia. Inaczej mówiąc: świat nie-znakowy przekształca się w tej poetyce w „znak istnienia”. W najbardziej oczywistej postaci ujawnia się to w wierszu *Widząc kamień* (s. 225):

Kamień może nie mówić,
wystarczy, że milczy
doskonale i mądrze,
[.]
Jest! [...],

— ale zawiera się wszędzie tam, gdzie występuje świat realizowany zgodnie z pozytywnym programem omawianej poetyki.

2.3. Ostatni istotny problem, który należałoby przynajmniej zasygnalizować, to problem przekazu poetyckiego lub sztuki w ogóle. Przy czym nie chodzi tu o przekaz będący przedmiotem wypowiedzi (zob. 2.1.1), lecz o to, jak jest rozumiany i czy w ogóle jest możliwy przekaz artystyczny w ramach omawianej świadomości antysemiotycznej.

Jak się wydaje, odpowiedź powinna być jedna: przekaz artystyczny jest traktowany nie-znakowo, natomiast akt twórczy (pisanie, malowanie, rzeźbienie itp.) — jako utrwalanie („zapisywanie”, nie zaś „opisywanie”) świata obiektywnego.

Szukając potwierdzenia dla tej myśli w tekstach Kubiaka, można wskazać zarówno już ornówione zabiegi „desemiotyzacji” obrazów malarskich (zob. 2.1.1), jak i zawartą w nich koncepcję, według której 'świat obrazu malarskiego jest chwilowo zastygłym światem rzeczywistym': „Ciszej. Bo się obudzą i zaczną dzień od nowa, po czterech wiekach”; „Słońce, które malował, pieści moją skórę. Po trzystu latach owoc smakuje tak samo”. A oto wiersz, w którym idea ta została wyrażona eksplicytnie (*Pamiętanie*, s. 280):

Pisane dzisiaj — przeczytane jutro
 bywa relacją o wczorajszym świecie,
 południu, zmierzchu, nocy, cieniu cienia.

Bywa? zaprawdę jest relacją z wczoraj,
 z wczorajszych spotkań, rozstań, zapomnienia...

Czy — zapomnienia? nie — zapamiętania!
 Pisanie — oto ciągle pamiętanie
 minionych godzin —

pamiętanie chwili

wejścia w poezji oliwne ogrody
 u brzegu ciemnej, niespokojnej wody.

Wracając obecnie do wiersza *Akt*, łatwo wytłumaczyć, dlaczego tekst napisany ze zdecydowanych pozycji antysemiotycznych (i przez to przecież jak najbardziej programowy) swoim tytułem odsyła właśnie do kategorii malarskich, a więc z potocznego punktu widzenia — semiotycznych: akt twórczy (artystyczny) jest aktem niesemiotycznym, aktem utrwalania świata i zarazem dochodzenia do jego postaci autentycznej. Dlatego świat sztuki (obrazów malarskich) może u Kubiaka niekiedy wymieniać się miejscami ze światem pozaartystycznym lub nawet stawać się dodatkowym środkiem modelującym, jak w cytowanym już *Mój świat zazwyczaj* (zob. 2.1.1.3); lub w wierszu: *Portret spotkanej w cerkwi* (s. 141):

Taka ładna, taka wielka dama.
 Dla jej smagłych oczu
 z monastyrskiego muzeum
 karetę bym kniaziów wytoczył
 [.]
 A ona stoi w kącie jak ikona
 z pociemniałego srebra i drzewa.
 I patrzy. I nic nie mówi.
 I niczego się nie spodziewa.

A zatem do wniosków sformułowanych w punktach 1.4—1.4.4 wprowadzić należy jeszcze inny: niektóre obiekty, uznawane powszechnie za znakowe, w poetyce Kubiaka nie mają charakteru semiotycznego. Do takich obiektów niewątpliwie trzeba zaliczyć malarstwo przedstawiające, ale dokładniejsze zbadanie wszystkich opublikowanych tekstów Kubiaka pomogłoby ustalić charakter tego malarstwa oraz sprawdzić, czy innym odmianom sztuki również nie przysługuje kategoria znaku. Są to jednakże problemy dotyczące zrealizowanej poetyki Kubiaka i wymagają innego podejścia do przekazu artystycznego, takiego jakie opisują punkty 0.2—0.2.2.2.1.