

Zbigniew Trzaskowski

Prądy, symbole i mity dwudziestolecia międzywojennego a katastrofizm eschatologiczny w poezji Władysława Sebyły

Kieleckie Studia Teologiczne 1/2, 465-487

2002

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.

Ks. Zbigniew Trzaskowski – Kielce – Wiedeń

PRĄDY, SYMBOLE I MITY DWUDZIESTOLECIA
MIĘDZYWOJENNEGO A KATASTROFIZM
ESCHATOLOGICZNY W POEZJI WŁADYSŁAWA SEBYŁY

Nie ulega wątpliwości, że perspektywa 62 lat od śmierci Władysława Sebyły (1902–1940) coraz jaśniej pokazuje istotnie ważną pozycję poety w dwudziestoleciu międzywojennym ubiegłego wieku, jak też potrzebę gruntownych badań i poszukiwanie innego spojrzenia na poezję autora *Obrazów myśli*. Nie mogą to być czynności oderwane od całego procesu rewizji, któremu poddano polską poezję tego okresu¹. Zniknął już wygodny, z wynikającymi zeń przyporządkowaniami, dualizm Skamander – Awangarda. W obu bowiem przypadkach następowała bardzo wyraźna ewolucja postaw i poetyk, różnicowanie się i indywidualizowanie stylów.

Dokonało się wtedy bardzo ważne dla późniejszych losów poezji w Polsce zderzenie orientacji „wyobraźniowej” z orientacją „konstruktywistyczną”. Właśnie teoria i praktyka symbolizmu, którego propagatorem był Sebyła, stanowi wspólny punkt odniesienia dla głównych orientacji poetyckich w okresie międzywojnia².

W wyniku dokonujących się badawczych przewartościowań ulega powoli przemianom także sytuacja twórczości Sebyły.

Słusznie stwierdza Andrzej Makowiecki we wstępie do *Poezji zebranych* (1981), że „w tej selektywnej pamięci wybijającej na plan pierwszy lata 1927–1931 leży głęboko skryte źródło zapomnienia o innym Sebyle, z dwu tomów późniejszych, o Sebyle obciążonym pomówieniami o «ciemny mistycyzm», zdradę społecznych ideałów poezji, bezwyjściowy pesymizm”³. Trafnie zauważa Wiesława Wantuch: „Widziano w nim i pesymistę, i optymistę, i katastrofistę, i poetę nadziei. Z rozterek tych wnioskować można, że jest to poezja wymyka-

¹ Wiele istotnych przemyśleń na ten temat przynosi wstęp M. Głowińskiego i J. Sławińskiego do *Antologii: Poezja polska okresu międzywojennego*, cz. I, Wrocław 1987, s. III–CIX. Autorzy referują aktualny stan badań i poglądy znaczących krytyków tego okresu.

² Por. także, s. XLVI–LI. Por. także W. Wantuch, „Odpowiedzi zawarte w pytaniach”. *O poezji Władysława Sebyły*, „Akcent”, 1 (1985), s. 92–93.

³ A. Z. Makowiecki, *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni*, w: *Władysław Sebyła, Poezje zebrane*, Warszawa 1981, s. 5.

jąca się jednoznacznym przyporządkowaniom, łatwiej opisać ją w systemie opozycji niż analogii, że jest niespójna, pełna wewnętrznych sprzeczności”⁴. Zgodnie jednak badacze potwierdzają „tonację ciemną”, charakter refleksyjno-filozoficzny tej liryki, fakt, że właśnie w niej odnalazłyby źródła niejedne współczesne nam poszukiwania artystyczne i problemowe⁵. Zastanawia droga wiodąca Sebyłę ku tym źródłom, konsekwencja i logika jego rozwoju.

W celu dogłębnej interpretacji mitu katastroficznego w poezji autora *Pieśni szczurolapa* należy zwrócić uwagę na kontekst historyczny i kulturowy tej twórczości.

Wojna światowa, rewolucje, powstawanie nowych ustrojów i państw, a także szybki rozwój techniki, gwałtowne zmiany w obyczajach wyznaczają zarys sytuacji człowieka u progu XX wieku. Związane z nimi doświadczenia: skali i szybkości przemian, potęgi działających sił, wielości i różnorodności zjawisk budziły fascynację, ale również lęk, chęć ucieczki i samoobrony. Bardzo silne poczucie nowego przedstawiało sobą możliwość i konieczność działania w świecie, który jawi się jako zadanie. Jak cień idzie za tym jednak poczucie schyłkowości, bezsilności człowieka oraz przeczucia nadchodzącej katastrofy. Człowiek czuje się wyzwolony z więzów politycznych i obyczajowych, kreatorem świata, samego siebie. Niemal jednocześnie okazuje się także, że „jednostka niczym, jednostka bzdurą”. Doświadczanie siebie i świata charakteryzuje zatem silna biegunowość. Z jednej strony: zapał i zachwyt, poczucie wszechmocy; z drugiej: bezsilność, zagubienie i lęk.

Wielkie zmiany dawały poczucie siły wraz z nadzieją na możliwość kształtowania świata a jednocześnie, wobec ogromu krzywd wojenno-rewolucyjnych, niemoc i strach. Podobną dwoistość niesły osiągnięcia cywilizacji. Wynalazki dodają pewności i siły, ale równocześnie nauki przyrodnicze, częściowo też społeczno-humanistyczne (prądy takie jak: marksizm, psychoanaliza, strukturalizm) tłumaczyły zależność człowieka od społeczeństwa, natury i od tego, co niekontrolowane i groźne w nim samym. Szybki rytm cywilizacji przynosi raczej chaos niż dobrobyt, sprzyja destabilizacji wzorów kulturowych, wykorzenia jednostkę z nawykowych doświadczeń, prowadzi do utraty poczucia sensu istnienia.

Odpowiedzią na te negatywne skutki postępu cywilizacyjnego było nie tylko nasilenie się tendencji pesymistycznych, ale także – zapotrzebowanie na nowe typy perspektyw uogólniających, na nowe konstrukcje światopoglądowe,

⁴ W. Wantuch, „Odpowiedzi...”, dz. cyt., s. 88.

⁵ Zob. H. Michalski, *Poszukiwanie utraconej rzeczywistości*, „Ateneum”, I (1939), s. 140–143; T. Nyczek, *Dialog z samym sobą – Władysław Sebyła*, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. II, Warszawa 1982, s. 176–179; A. Z. Makowiecki, *Zapomniani...*, dz. cyt., s. 8, 13, 15; W. Wantuch, „Odpowiedzi...”, dz. cyt., s. 96.

będące wzorami objaśniania współczesności i syntezy doświadczeń. Równowaga z umiarem stają się, co najwyżej, przedmiotem tęsknot. Podważenie zaś poczucia realności i naturalności to jedna z najważniejszych cech dwudziestolecia międzywojennego. Zjawiska wymienione wyżej można odnaleźć w ówczesnej literaturze. Człowiek chce tworzyć w sposób absolutnie wolny, biorąc miarę z samego siebie. Paradoksalnie wstydzi się jednak siebie, stawia sobie ideały dyskrecji, obiektywizacji. Rozpięty jest między skrajnym subiektywizmem – wypowiedaniem siebie w sposób całkowicie swobodny – a ideałem maksymalnej obiektywności i uniwersalności. Między afirmacją indywidualności i niepowtarzalności a całkowitym odrzuceniem jednostkowego i intymnego.

Trafnie zauważa Jose Ortega y Gasset⁶, że cechę charakterystyczną współczesności stanowi bardzo daleko posunięta deformacja rzeczywistości, coraz większy dystans do tego, co potocznie uważa się za zwyczajne i bliskie człowiekowi. Drobiazgowa obserwacja wyolbrzymiająca szczegóły (poezja posługująca się metodą strumienia świadomości) jest także jednym ze sposobów deformacji rzeczywistości. Stąd H. Friedrich pisze: „Dominującą cechą nowoczesnej poezji jest jej coraz bardziej stanowczy rozbrat z naturalnym życiem”⁷. Biegunowość zauważamy też w filozofii pierwszej połowy XX wieku i to nawet w jej uniwersyteckiej odmianie. Rozwijają się dwa wielkie nurty: fenomenologia i pokrewne jej: filozofia życia, egzystencjalizm, hermeneutyka oraz szkoły o nastawieniu neopozytywistycznym. Ten ostatni nurt szuka wiedzy sprawdzalnej, poznawczej pewności, ścisłości, precyzji. Nie ma tu wcale przekonania o wszechmocy rozumu.

Naukę tworzą hipotezy i teorie obowiązujące dopóty, dopóki nie zostaną stworzone lepsze od nich. Zarysowują się pewne przeciwstawienia: jedne kierunki opisują rozwój nauki jako przechodzenie od poszczególnych, konkretnych obserwacji do uogólnień (neopozytywizm), inne jako tworzenie hipotetycznych teorii poddawanych potem sprawdzaniu (hipotetyzm Poppera). Stąd dla jednych człowiek to obserwator szczegółów, dla innych – twórca wizji. Język jako narzędzie nieprecyzyjne przyczynia się w naszym myśleniu do wielu niejasności, błędów i fałszywych problemów. Człowiek szuka więc cząstkowej i nigdy nie absolutnie pewnej wiedzy. Widzi świat poprzez swoje niedoskonałe i mylące wytwory: język, teorie naukowe, rozmaite „przesady” czy „izmy”.

⁶ Por. J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980, s. 315. Autor pisze wręcz o wstręcie do wszystkiego, co realne i ludzkie (osobiste); pyta: „Czy za entuzjazmem dla czystej sztuki nie kryje się może przesyt sztuką i nienawiść do niej? Ale jak to jest możliwe? Nienawiść do sztuki może rozwinąć się jedynie tam, gdzie istnieje nienawiść do nauki, do państwa, czyli po prostu nienawiść do całej kultury i cywilizacji”.

⁷ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978, s. 155.

Obraz człowieka uwikłanego w wytwory własnego umysłu, narzucającego światu swoje uporządkowanie, projektującego siebie na rzeczywistość, uwięzionego w sobie samym – wspólny jest wielu kierunkom ówczesnej humanistyki. Podobnie wizja człowieka jako nie w pełni suwerennego, jeśli chodzi o myślenie i twórczość, podległego czy to nieświadomym, ale wszechwładnym regułom (strukturalizm), czy to własnej podświadomości, indywidualnej lub zbiorowej (psychoanaliza). Kontynuacją i dopełnieniem jest Husserlowski temat: konstytucja sensu świata przez „ja” transcendentalne świadczy, że chodzi tu także o stosunek świadomości i świata, o to, jak podmiot poznania ujmuje – tworzy lub odkrywa swój przedmiot. Człowiek – podmiot poznający – jest w danym ujęciu świadomością, która rozświetla wszystko, co ją otacza. Widzi z pełną oczywistością wszystkie sensory. „Ja” transcendentalne to absolutny podmiot, źródło sensu, centrum świata w pełni uporządkowanego. Tym jednak, co najbardziej inspirowało poezję w fenomenologii, była jej najważniejsza zasada: powrót do rzeczy samych, która nakazywała opierać się na własnym doświadczeniu, na drobiazgowej analizie danych doświadczenia świadomości oraz na wnikanii w istotę zjawisk i zawartość idei. Wewnętrzne doświadczenie jednostki, jej subiektywność, nabiera pierwszorzędного znaczenia.

W próbach rozumienia człowieka podejmowanych przez poezję duży udział mieli egzystencjaliści i filozofia dialogu. W latach dwudziestych ukazują się pierwsze dzieła Martina Heideggera, Gabriela Marcela, Franza Rosenzweiga. Tych niezależnych myślicieli łączy zwrócenie uwagi na to, co w człowieku specyficzne, stanowiące o jego człowieczeństwie. Dla Marcela człowiek to osoba, która uczestniczy w Tajemnicy i współbytuje z innymi. Dla Rosenzweiga to ktoś, kto słucha i mówi, kto odpowiada na wezwanie Boga. Według Heideggera egzystencja to ekstatyczne stanie w prześwicie bycia. Człowiek opisywany poprzez swoje najważniejsze doświadczenia: nadziei, wierności, miłości (Marcel), trwogi (Heidegger), spotkania i rozmowy z drugim (filozofia dialogu) ujmowany jest w specyfice swojej sytuacji: w ruchu stawania się sobą, zmagania z zagrożeniami, poszukiwania sensów i wartości. Koncepcje historyzyczne przestają być sprawą akademicką, wcielane w życie kształtują egzystencję milionowych rzesz, stają się prawie w ramach „Wielkiego Werku” synonimem Opatrzności.

Opisywany sposób filozofowania bliższy jest poezji niż nauce. Odwołuje się do religii, mitu, literatury (np. Heidegger analizuje Rilkego i Hölderlina, Rosenzweig – *Pieśń nad Pieśniami*), posługuje się metaforami i symbolami. Filozof, poeta – każdy, kto mówi, bierze udział w odślanianiu prawdy dotyczącej spraw najbardziej podstawowych. Stąd bliskość różnych sposobów mówienia i dlatego filozof analizuje poezję i często sam pisze prawie jak poeta.

Bardzo bliska temu była hermeneutyka jako sztuka wydobywania z tekstów ukrytych w nich najgłębszych sensów. Czytanie tekstu rozpoczyna się mając już jakieś przedrozumienie, czyli swój sposób widzenia, własne

kategorie i problemy. Rozumienie tekstu zależy więc od tego, co sami do niego wnosimy. Czytanie tekstów jest zarazem rozmową z nimi. Nasze przedrozumienie to pytania, które zadajemy i od których zależy odpowiedź, jaką otrzymujemy. Rozwój kultury, dzieje ludzkości można z tego punktu widzenia traktować jako wielką, toczącą się przez wieki rozmowę, w której odzywają się głosy poetów i filozofów, mistyków i proroków. Dla myśli dwudziestolecia międzywojennego szczególnie ważny jest problem czasu, którym zajmowali się m.in. Bergson, Heidegger. Inaczej zaczyna się odczuwać czas i dzieje. Uświadamia się wyraźnie nieprzewidywalność tego, co się staje. Człowiek instynktownie czuje, że traci kontrolę nad tym, co mu się przydarza. To, co istnieje, nie jest odczuwane jako określone w sposób trwały, lecz jako ulegające zmianie. Czas tworzy i niszczy, wszystko podlega mu od podstaw. Ów historyzm nie jest tożsamy z jakąś konkretną hipotezą funkcjonowania dziejowego mechanizmu, nie stanowi określonej koncepcji, a przeciwnie – konglomerat różnych pomysłów, teorii naukowych, konstrukcji filozoficznych, mitów, przeczuć, niepokoїв. Grupowały się one wokół dwóch wątków.

Jednym z nich był wątek państwowo-polityczny oraz przyległe do niego konstrukcje pojęciowe i wyobrażenia: wielkiego procesu historycznego, rewolucji, racji stanu, walki klas, świadomości i solidarności społecznej, modelowych biografii i typów ludzkich (np. przywódca polityczny, burżuj, robotnik, działacz), zrewoltowanych tłumów. Tu także należały wizje zagłady humanizmu przez procesy standaryzacji, postępującej totalizacji życia, prognozy „buntu mas”, stare motywy cykliczności, dziejowego finalizmu, sugestie fazowego rozwoju cywilizacji oparte na recepcji Nietzschego, Spenglera, Zdziechowskiego.

Drugim zaś był wątek egzystencjalno-metafizyczny i tu przynależały kategorie Losu, roli jednostki i narodu w procesie historycznym (motywy Wodza, misji dziejowej, motywy mesjaniczne i genezyjskie), imaginacje historycznego fatum, połączenie obrazu Historii z panoramą Natury, Kosmosu, otwarcie na wyobrażenia metafizyczne.

Rzecz jasna nie można mówić o bezpośrednim wpływie czy związku tego, co działo się ówczesnie w filozofii z poezją, tak samo z poezją Sebyły. Wyżej naszkicowany obraz służyć ma tylko jako tło. Uświadczenie sobie takiego „tła” może być pomocne w rozumieniu i odnajdywaniu spraw najistotniejszych dla poezji autora *Obrazów myśli*. Najbardziej inspirujące jest tu zwrócenie uwagi na wewnętrzne doświadczenie człowieka, na przeżycia angażujące nie tylko umysł, ale także wolę, uczucia, wyobraźnię. „Poezja Władysława – pisze żona poety, Sabina Sebyłowa – jest trudna. Nie są to obrazy życia, ale jego przetworzenie, poetyckie tłumaczenie symbolów. Poeta tego rodzaju nie może liczyć na najszerszego, popularnego odbiorcę”⁸.

⁸ S. Sebyłowa, *Okladka z pegazem*, Warszawa 1960, s. 184.

W tej liryce obok symbolu również pojęcie mitu odgrywa ważną rolę w interpretacji. Zwróćmy więc uwagę na użyteczność w analizie tekstu poetyckiego mitu i symbolu.

Nie istnieje jedno pojęcie mitu i jego funkcji; niemal każdy badacz rozumie mit swoiście i przejawia jaskrawo lub subtelnie odmienny stosunek do tego zjawiska. Dla potrzeb naszych rozważań wystarczy przypomnieć niektóre ujęcia szczegółowe. Twierdzi się, że mity to „układy stereotypów o silnym zabarwieniu emocjonalnym”⁹. Są one składnikami świadomości społecznej tworząc w niej warstwę irracjonalnych wyobrażeń i aktów sądzenia o najistotniejszych sytuacjach i prawach rzeczywistości. Wyobrażenia mityczne są poglądami obiegowymi, zdomowionymi w ogólnej atmosferze epoki – i w tej roli wywierają przymus, objawiają „niespodziewaną jednolitość, a przez to siłę przekonywania”¹⁰. Jednym ze źródeł siły mitu jest charakterystyczny dlań rodzaj emocjonalności. Wyraża się w nim elementarna dialektyka uczuć wiążących człowieka ze światem, szczególnie ze światem jego wytworów kulturowych. W tych kontaktach emocjonalnych podziw miesza się ze zgrozą, nadzieja z lękiem, zaufanie do świata z jego namiętnym potępieniem, wszystkie zaś emocje osiągają w micie stopień najwyższy. Ustalono, że charakterystycznym objawem myślenia mitycznego jest brak rozróżnień między tym, co realne, a tym, co idealne, między bytem a świadomością, między naturalnym a nadprzyrodzonym. Jak zdefiniował to K. Mautz: „Mit to przedracjonalne przedstawienie sobie natury, spraw nadprzyrodzonych, życia i śmierci w kształcie bogów, herosów, duchów, demonów, przy czym ich dzieła i losy, a także ich obrazy i działania mają oznaczać naturalne lub nadnaturalne siły i procesy”¹¹. U podstaw mitycznego tworzenia obrazów znajdują się trzy zabiegi: 1) dosłowne przejęcie tradycyjnych mitów, legend i baśni; 2) swobodne parafrazowanie tychże wątków; 3) tworzenie całkiem nowych obrazów zgodnych z regułami tradycyjnej mitologii.

Mit objawia się również w warstwie środków językowo-stylistycznych. Sprzyja on tworzeniu się alegorii, lirycznej ewokacji, aluzji kulturowo-literackich, metafory demonizującej, gwałtownych spięć antytez, metonimii i symboli¹².

⁹ *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, t. 7, Warszawa 1966, s. 366.

¹⁰ R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, w: *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 116.

¹¹ K. Mautz, *Mythologie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1961. Cytuję za: M. Jankowiak, *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, seria I, Wrocław 1972, s. 254.

¹² Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 288–289.

Związek poezji i mitu ukazuje też psychoanaliza¹³. Zygmunta Freuda zwrócił uwagę, że wiele motywów, sytuacji i przedstawień obrazowych, ujawnionych w snach i zapomnianych przeżyciach jego pacjentów, da się odnieść do dawnych mitów. Zawartość obrazową tych snów można odczytać także w tekstach literackich. Jeśli – za Freudem – literaturę pojmować jako ujawnienie podświadomości pisarza, wówczas tekst literacki może posiadać strukturę mitologiczną bez względu na to, czy twórca zdaje sobie z tego sprawę, czy nie. Karl Jung sądził, że w marzeniach sennych człowieka ujawnia się cały jego świat, którego istnienia na innej drodze nie można by stwierdzić i poznać. Odnajdujemy w nich pokłady psychiczne wspólne całej ludzkości, podobne przedstawienia, które na przestrzeni wieków skonkretyzowały się w mitach. Ten pokład zwany „nieświadomością zbiorową” stanowi równocześnie miejsce, gdzie odbywa się reprodukcja archetypu, który dla Junga oznacza obraz pierwotny, oryginalny. Nie jest on jednak czymś statycznym, lecz centrum obdarzonym energią, powodującym w marzeniu sennym i obrazie literackim wcielenia indywidualne. Za każdym np. obrazem matki stoi archetyp Wielkiej Matki, za marzeniem o dzieciństwie archetyp raju¹⁴.

O micie w poezji Sebyły można więc mówić nie tylko wtedy, kiedy odnajdujemy nawiązania do postaci czy wątków mitycznych, ale i wówczas, gdy u podstaw widzenia poetyckiego znajduje się czysta struktura mitologiczna, gdy materiałowi obrazowemu nadaje poeta kontur mitu¹⁵. Poeta tworzy makro-

¹³ Opinie Freuda i Junga cytuję za: T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 18–20.

¹⁴ Omawiając założenia krytyki „archetypalnej” M. Rzeuska tak ujmuje poglądy Junga na związki mitu z poezją: „Te obrazy i symbole należy zinterpretowane ukazują istotne, na dnie leżące doświadczenie ludzi, którzy zginęli. Mity są poezją i literaturą pierwotnej ludzkości, ale poezja człowieka cywilizowanego przejmuje mity dawne i sama tworzy w części lub całości mity nowe. Chociaż twórczość poetycka jest czynnością świadomą, każdy prawdziwie wielki utwór jest rodzajem snu na jawie, w którym wyraża się podświadomość zbiorowości, w jakiej powstał”. Tenże, *Główne kierunki współczesnej krytyki literackiej w Anglii i Stanach Zjednoczonych*, „Roczniki Komisji Historycznoliterackiej”, I, Wrocław 1963, s. 90. Cytuję za: T. Kłak, *Czechowicz...*, dz. cyt., s. 21. Mit jest właśnie przykładem tego, co K. Jung nazywa produktem nieświadomości, wizji, wyobraźni zbiorowej. Por. zwłaszcza rozprawę Junga *Psychologia i literatura*, w której wprowadza rozróżnienie „twórczości psychologicznej” i „twórczości wizjonerskiej”. W tej drugiej ujawniają się – podobnie jak w micie „treści nieświadomości zbiorowej”. K. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1976, s. 379–396.

¹⁵ „Mit – powiada Claude Lévi-Strauss – odnosi się zawsze do zdarzeń minionych: «przed stworzeniem świata» lub «podczas pierwszych wieków» a w każdym razie: «dawno temu». Ale wewnętrzna wartość przypisywana mitowi bierze się z tego, że te zdarzenia, mające rozwijać się w jakimś momencie czasu, tworzą zarazem trwałą

kosmos, rozgrywa sytuacje między niebem a ziemią. Konstruowanie sytuacji lirycznej w wymiarach kosmicznych służy postawie mitotwórczej. Poezja ma bowiem mówić najważniejsze rzeczy o świecie i o człowieku, ukazywać wzajemne relacje świata i człowieka, człowieka i żywiołów, ludzi i Absolutu. Bardzo istotnym wynikiem postawy mitotwórczej okaże się też w poezji Sebyły konsekwentny proces animizacji i personifikacji żywiołów i zjawisk przyrody. Zachowują się one wobec człowieka aktywnie, oddziałują, mają wyraźną strukturę osobową.

R. Wellek, A. Warren sądzą, że symbol w szeregu trzech terminów: obraz, metafora, mit stanowi centralną strukturę wypowiedzi poetyckiej¹⁶. Dla naszej analizy pomocnymi wskazówkami są definicje symbolu zaproponowane przez S. Skwarczyńską i M. Podrazę-Kwiatkowską. W kontekście ewokacyjności i znakowości świata przedstawionego w dziele literackim, S. Skwarczyńska mówi, że „symboliczność domaga się treści przedstawienia w przedmioty przedstawione, skonkretyzowane. A zatem przedmioty wyposażone w postać i wygląd. Te przedmioty, nazwane symbolami, mają swój sens, swoją rację istnienia tylko jako przedmioty ewokujące i stają się znakami dla rzeczywistości ewokowanej”¹⁷. Symbol ma służyć niejako odzyskaniu pamięci pośrodku słowa.

M. Podraza-Kwiatkowska wniosła wiele w poznanie zagadnień symbolu i poezji symbolicznej, dokonała pewnej systematyzacji terminologicznej. Oto jej spostrzeżenia odnoszące się do interesującego nas zagadnienia. „Symbol to odpowiednik takich jakości, które nie będąc jeszcze jakościami jasno skryształizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w dotychczasowym systemie językowym”¹⁸. M. Podraza-Kwiatkowska podkreśla wieloznaczność, nieuchwytność znaczeniową symbolu, polegającą na sugerowaniu odpowiednich

strukturę, która równocześnie odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości” (tenże, *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970, s. 288–289). Właśnie ta „trwała struktura” pozwala nieustannie mit aktualizować, jeśli sprzyja temu sytuacja kulturowa, pozwala przypisywać mu każdorazowo nowe treści.

¹⁶ Zob. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, Warszawa 1975, s. 144.

¹⁷ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954, s. 300.

¹⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm w okresie Młodej Polski*, „Nurt”, 10 (1969). Trzeba tu także zacytować stworzoną gdzie indziej przez Kwiatkowską definicję symbolu: „Symbol jest to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nieprecyzyjny, na sugerowaniu określonych wzruszeń oparty odpowiednik takich jakości, które nie będąc jakościami jasno skryształizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym. Symbol taki, poszerzony na szereg obrazów i analogii, niekiedy na cały utwór, na skutek kompletnego zlania się warstwy znaku i znaczenia może stać się bytem autonomicznym nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny”. *Pojęcie symbolu w okresie Młodej Polski*, *Studia z teorii i historii poezji*, seria II, Wrocław 1970, s. 195.

wzruszeń, a nie sprecyzowanych idei. Taki właśnie sposób rozumienia symbolu (i poezji w ogóle) przesuwa go z grupy znaków do grupy przedmiotów; symbol nie tyle przedstawia jakąś rzeczywistość, co stanowi rzeczywistość samą w sobie, nie tyle jest znakiem, co przedmiotem. Różnica między symbolem, a obrazem i metaforą polega głównie na powtarzaniu i stałości symbolu. „Taki składnik świata poetyckiego, którego funkcja symboliczna ujawniona zostaje poprzez stwierdzenie znaczącej częstości jego występowania – pisze cytowana autorka – proponuję nazywać symbolem kluczem”¹⁹. Tak rozumiany symbol, typowy dla danej epoki, zbliża się do pojęcia mitu, rozumianego jako rodzaj zastępczej wiary. Może mieć także, choć nie musi, charakter archetypiczny. Spróbujemy prześledzić na przykładach funkcjonowanie w poezji Sebyły owych symboli-kluczy.

Według P. Ricoeura²⁰ symbol występuje na trzech obszarach:

1. Niebo – symbol tego, co najwyższe, potężne, mądre, uporządkowane, wszechmocne. Wyznacza ono porządek kosmiczny, etyczny i polityczny. Wszystkie symbole nieba, ziemi, wody są przynależne hierofaniom i sacrum²¹.
2. Sfera nocy i marzenia sennego – dziedzina przedstawień onirycznych, wykracza poza dzieje indywidualne człowieka („osobista archeologia podmiotu”), w której znajduje się podłoże całej kultury ludzkiej.
3. Wyobraźnia poetycka.

Symbole, które występują w naszej kulturze, stanowią autentyczny i najbardziej pierwotny depozyt wiedzy o świecie i człowieku.

Idąc za francuskimi teoretykami, Jan Szarota²² nazywa symbol „uzewnętrznieniem w zmysłowym kształcie stanu wzruszeniowego artysty”, określa symbolizm jako metafizykę w obrazach, a wywodząc konieczność użycia symbolu z charakteru przeżyć, w których psychika twórcy styka się z „Niepoznawalnym”, wnioskuje, że wobec tego symbole nie dadzą się w pełni zracjonalizować, wyjaśnić i że pojąć można je wyłącznie przez wniknięcie, drogą „sympatii psychologicznych”. Ponieważ technikę przedstawień symbolicznych związano z dążeniem do umuzycznienia utworu poetyckiego, rozluźnienia jego struktury znaczeniowej i operowania w jak najszerzej mierze sugestią oraz aluzją, stąd wrażenie, że symbolizm to wkroczenie do sztuki intuicji, natchnienia, w pew-

¹⁹ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria II, Wrocław 1974, s. 233–234.

²⁰ Por. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1975, s. 7–8.

²¹ Symbol pojmowany jako znak odsyła do niewysłowionego i niewidzialnego oznaczonego i przez to jest zmuszony konkretnie ucieleśniać tę adekwatność, która mu się wymyka, a dokonuje tego dzięki grze mitycznych, rytualnych, ikonograficznych redundancji, które korygują i uzupełniają bez końca tę nieadekwatność. Por. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, Warszawa 1986, s. 29.

²² Por. J. Szarota, *Współczesna poezja francuska*, Lwów 1917, s. 150, 143, 153.

nym sensie nawrót do romantycznego rewelatorstwa przychodzący „z góry”. Dlatego, twierdzi R. M. Albérés, poezja to „zetknięcie się pewnej wrażliwości ze wszechświatem, przygoda poznawcza, poszukiwanie prawdy ukrytej, niedostępnej dla zdrowego rozsądku, obserwacji logiki, nauki, filozofii nawet. (...) Trzeba więc wierzyć, aby być poetą – w świat nieznaną”²³. Dla symbolizmu treść psychiczna stanowi więc wartość najwyższą, zwłaszcza treść transcendentna.

Symbol, wydobywanie i zestawianie wielu jego wartości, rozumienie symbolu na prawach analogii przez drugi symbol, wyznaczanie kręgu znaczeń symbolicznych czy też rozumienie symbolu przez obrzęd to zdaniem P. Ricoeura „nowoczesna odmiana wiary w symbole, wyraz nędzy nowoczesności i lekarstwo na tę nędzę”²⁴.

W celu należytej interpretacji mitu katastroficznego w poezji Władysława Sebyły musimy odpowiedzieć na pytanie, czym jest katastrofizm jako fenomen historyczno-literacki.

Dotychczasowe definicje sytuują katastrofizm poza systemami sztuki słowa, na terytorium świadomości społecznej, posługują się takimi określeniami, jak: „postawa” (S. Sierotwiński), „teoria” (B. Danek-Wojnowska), „tendencja w kulturze” (M. Głowiński), „zjawisko ideowo-artystyczne” (K. Wyka)²⁵. Jednakże kilku badaczy wyodrębnia cechy poetyki realizowanej przez dzieła uznawane za katastroficzne, twierdząc, że katastrofizm to „(...) nie tylko system światopoglądowy, ale również system literacki, wobec innych systemów literackich – ekspresjonizmu, futurizmu, nadrealizmu – wcale nie uboższy, wcale nie mniej koherentny”²⁶.

Zdzisław Jastrzębski wyodrębnia następujące cechy poetyki omawianego systemu: obrazowanie jako główna metoda realizacji wizji katastroficzej;

²³ R. M. Albérés, *Bilans literatury XX wieku*, Warszawa 1958, s. 166–167.

²⁴ P. Ricoeur, *Egzystencja...*, dz. cyt., s. 19. W naszej pracy interesuje nas symbolizm oparty na wyobraźni, eksponujący technikę poetycką, język pośredni.

²⁵ Zob. S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1970, s. 143; B. Danek-Wojnowska, *Z zagadnień Witkiewiczowskiego katastrofizmu*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Literatura międzywojenna*, t. II, Warszawa 1965, s. 214. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 217. K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959. Ten ostatni podejmuje próbę encyklopedycznej definicji: „Zjawisko ideowo-artystyczne w poezji polskiej drugiego dziesięciolecia tzw. literatury międzywojennej (...), które polegało na symboliczno-klasycystycznym, niekiedy z nalotami nadrealizmu bądź ekspresjonizmu, podawaniu tematów, jakie sugerowały i zapowiadały nieuchronną katastrofę historyczno-moralną zagrażającą ówczesnemu światu, tematów o osnowie przeważnie filozoficznej, a także społeczno-politycznej”. Tamże, s. 347).

²⁶ E. Balcerzan, *Katastrofizm jako system literacki*, w: *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 342.

ujmowanie terażniejszości w aspekcie przyszłości; dynamizm (eliminowanie statycznego opisu na rzecz narracyjnej relacji, ujęcia w ruchu, eksponowanie czasownika); zmiany, zakłócenia w obrazie powodowane zbliżeniem się motywów groźnych, oznaczających zniszczenie; łączenie przeciwstawnych elementów; motywy odrażające i dziwolągi; dysonanse; ujęcia baśniowe i skłonność do odrealniania; inklinacja do tonacji ciemnej; nieokreśloność potęgująca nastroj niepokoju; stylizacja biblijna²⁷.

Natomiast Krzysztof Dybciak, biorąc za przykład twórczość żagarystów, wyróżnia takie elementy poezji katastroficznej: umieszczanie życia ludzkiego na tle życia przyrody; pozbawienie człowieka autonomii; obrazowanie kosmiczne; eksponowanie czasowników związanych ze zmianą położenia lub kształtu rzeczy – jednostek leksykalnych konstytuujących świat zdynamiczowany, podlegający procesom przemiany; aktywizacja przedmiotów martwych; ukazywanie procesów regresywnych; ewokowanie nastrojów grozy; fascynacja rozkładem; elementy koncepcji cyklicznego trwania kosmosu; rozszerzenie terażniejszości, która wchłania przeżywaną przyszłość²⁸.

Wszystko, co dotychczas zostało powiedziane, nie pretenduje bynajmniej do tego, by stanowić próbę teoretycznego ujęcia zjawiska, zwanego katastrofizmem. Wyznacza jedynie teren analizy, na którym przyjdzie się nam poruszać oraz antecedencje poglądów dwudziestowiecznych, do których trzeba będzie sięgać. Większość przytoczonych opinii potwierdza się w poezji Sebyły. W sferze światopoglądu idzie także o to, by zasygnalizować, że kiedy się mówi o katastrofizmie Sebyły, odwołania do Spenglera, Ortega y Gasseta, Bierdiajewa uwiarygodniają intuicję eksplikacyjną odnoszącą się do katastrofizmu rozumianego jako mit głoszący aktualną lub przewidywaną zagładę wartości uznawanych za cenne. Twórczość autora *Młynów* przypadła bowiem na lata dość powszechnego zainteresowania perspektywą katastrofy. Sebyła miał do czynienia nie tylko z książkami, jak każdy ówczesny inteligent poruszał się w pewnym polu problemowym, które częściowo wyznaczane było przez poglądy wyspecjalizowanych myślicieli, ale także – co najbardziej istotne – przez samą rzeczywistość. Katastrofizm stanowił więc ostatecznie pewną hiperbolę negatywnie ocenianego obrazu sytuacji zastanej²⁹.

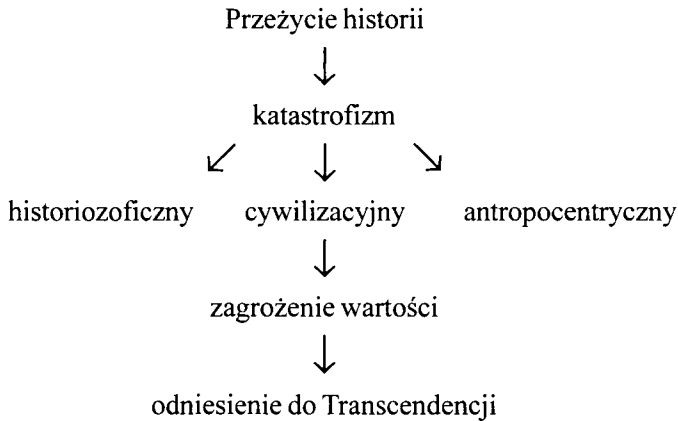
Prześledzenie sposobów funkcjonowania i przejawiania się kategorii katastrofizmu w poezji Sebyły wymaga wglądu w różnorodne przejawy tej liryki,

²⁷ Por. Z. Jastrzębski, *Od katastrofizmu do katastrofy*, „Współczesność”, 2 (1967).

²⁸ Por. K. Dybciak, *Poezja mitu katastroficznego*, „Twórczość”, 3 (1974).

²⁹ Od strony stanowisk światopoglądowych katastrofizm Sebyły nie był tworem jednolitym. Wydaje się, że można w nim wydzielić dwa równoległe ciągi: jeden – to katastrofizm konsekwentny i suwerenny, w którym akcentowało się nieodwołalne zniszczenie świata; drugi – to katastrofizm cząstkowy, wchodzący na prawach elementu w szerszą wizję, u której podstaw leży dialektyka śmierci i odrodzenia.

docierania do głębszych warstw znaczeniowych, do jakości ideowo-formalnych i estetycznych, zbadania konstrukcji semantycznych, które tworzą ów katastroficzny wymiar. Istotna jest „perspektywa kosmiczna” tej poezji. Kosmos przedstawia się Sebyle zawsze jako ład, porządek odwieczny. Podobne cechy odnajdywał w świecie przyrody. W ów porządek zło, zniszczenie, zagładę wnosił człowiek. Zwracamy uwagę na fakt, że owa zależność – mimo rozróżnień przewidywanej i spełnionej apokalipsy – utrwaliła się w interesującej nas twórczości katastroficzną wizją przyszłości. Sebyła przeżywa odmianę katastrofizmu, którą by można nazwać katastrofizmem cywilizacyjnym. Przybiera ona postać antyurbanizmu. Z tego podłoża wyprowadzamy katastrofizm poety: cywilizacja wojen, cywilizacja samozagłady to była perspektywa, która każe mu odrzucić naiwny optymizm futurystów i arkadyjską wizję współczesności. Oczywiście pojęcie katastrofizmu posiada tu prymarne znaczenie postawy światopoglądowej, manifestującej się w hierarchii „świata przedstawionego” utworu specyficzną konfiguracją motywów poetyckich. Ilustruje to poniższy diagram:



„Nadchodzą noce ognia, dnie od krwi czerwone...”. Przestrzenie alienacji i pesymizmu są drogą, która prowadzi do podjęcia problemu katastrofizmu w twórczości Sebyły. Postawa ta posiada wielorakie źródła: przeżycia osobiste, wspomnienie pierwszej wojny światowej, impulsy historyczne – wielki kryzys ekonomiczny kraju, nasilenie się faszyzacji i tendencji totalitarnych oraz przeczucie nadchodzącej wojny. Najwięcej miejsca jednak w twórczości autora *Koncertu egotycznego* zajmują wizje, których źródłem są niepokoje egzystencjalne i wyobrażenie świata jako porywającej wszystko, wielkiej rzeki. Katastrofizm o wymiarze eschatologicznym, mieszczący się w kręgu tradycji poetów metafizycznych. Warto podkreślić, że głębsze dociekania na temat źródła mitu katastroficznego w poezji Sebyły wiążą się z tym nurtem badań nad katastrofizmem, w którym dominują ujęcia tego zjawiska jako kierunku myślowego bądź postawy światopoglądowej odzwierciedlającej kryzys współczesnego

świata. Odnajdziemy wielce konkretne odwołania do rzeczywistości, określonej historycznie i społecznie. Katastrofizm określony przecuciem „czasów pogardy”, jakby eschatologii zrealizowanej.

Rdzeń większości projekcji katastroficznych tworzą **symbole akwatywne**, związane z wodą w jej aspekcie statycznym lub dynamicznym.

Gaston Bachelard tak charakteryzuje motyw wody stojącej: „Jezioro o falach uśpionych jest symbolem tego absolutnego snu, który nie wie, co to chęć przebudzenia (...). Woda cicha, woda posępna, woda uśpiona, woda niezgłębiona – oto pouczenia, jakich udziela materia wiodąc myśl ku śmierci (...). Tak więc dla niektórych woda w substancji swej zawiera śmierć, dając początek marzeniu, nasyonemu powolną, spokojną grozą (...). Dla niektórych typów psychicznych **woda to materia rozpaczy**”³⁰. „Nalane smołą stoją skryte w nocny stawy. / Rzeka zduszona mrokiem przystanąła w biegu” (*Młyny* 8, KE, s. 110)³¹. „Płyniemy w **czarnej wodzie** (...) / z wolna las wodorostów i mchów nas porasta, / aż przy nieznanym brzegu **czarna głąb** nas oliwnym ramieniem ogarnia” (*Nokturn* 2, KE, s. 112). „Powiało chłodnym wiatrem i zbutwiałym drzewem, / **zgniłą wodą** z zatok i zalewów” (*Młyny* 2, KE, s. 100).

Wymienione obrazy budują przestrzeń ograniczoną, wyposażoną w elementy wcześniej już analizowane o konotacjach pejoratywnych: mgła, czerń (smoła), rozpad (zbutwiałe drzewo, zgniła woda), kołysanie, ogarnianie, zanurzanie. Wody stojące nie są wodami życia; ewokują klęskę vegetacyjną, martwość, rozkład. Motywowi nieruchomej wody sekunduje „grząskość” ziemi (grząskość materii). Z jednej strony zapowiada dopiero rzeczywistość biologiczną, narodziny świata ożywionego (rekonstrukcja świata z pierwszych dni stworzenia, przed powołaniem do życia przyrody), jest stanem „in potentia”, z drugiej natomiast – symbolizuje rozpad biologiczny, regresję.

Całość, zwaloryzowana antyestetycznie, odpycha, rodzi „taedium vitae”: „Na płytkim bagnie kipi war / kijanek i pijawek, / po dnie powłócząc pochwy z piachu linia larw / ku traw łodygom utyka niemrawo / (...) / W spulchnionej ziemi głowy glist / do nor zbutwiałe ciągną szczątki” (*Młyny* 7, KE, s. 108); „z wolna las wodorostów i mchów nas porasta” (*Nokturn* 2, KE, s. 112); „w czarnych kałużach płaszczy się z rozpaczy” (*Koncert egotyczny IV*, KE, s. 131); „Wreszcie wielki jak bania nad mokradłem się słania, / aż nie wessa go błota. / Nad barłogiem – moczarem płoną ogniem szuwały / i rozgrzana woda bulgota” (*Zmierzch księżycy*, KE, s. 144).

³⁰ Tenże, *Poetyka wyobraźni*, w: *Wyobraźnia poetycka*, Warszawa 1975, s. 141–145, 166.

³¹ PS – *Pieśni szczurołapa*, Warszawa 1930; KE – *Koncert egotyczny*, Warszawa 1934; OM – *Obrazy myśli*, Warszawa 1938. Teksty utworów cytowane są za: W. Sebyłą, *Poezje zebrane*, Warszawa 1981. Obok tytułu utworu podany jest skrót tomiku, w którym został on zamieszczony i strona z *Poezji zebranych*.

Bagno, grzęzawisko przywołuje bolesny obraz powolnego zatapiania ze świadomością nieodwołalnego unicestwienia, które podzielone zostało jak gdyby na poszczególne etapy. Wie się dobrze, że nastąpi koniec, ale nie można wyjść, wybrnąć z wszechogarniającej kipieli.

Słownictwo akwaticzne pojawia się w obrębie wielu wizji, wyraża podstawowe wyobrażenie o świecie, jakie Sebyła w swojej liryce zawarł. Struktura symboliki specyficzna i złożona każe nam się odwołać przed szczegółową eksplikacją do M. Eliadego, który pisze: „Wody symbolizują ogólną sumę potencjalności; są «fons et origo», zbiornikiem wszelkich możliwości istnienia; wyprzedzają one wszelką formę i podtrzymują całe dzieło stworzenia (...) Symbolika wód implikuje zarówno śmierć, jak i narodziny. Przeznaczeniem wód jest poprzedzanie dzieła stworzenia i wchłanianie go, nie są bowiem zdolne do wykroczenia poza swój własny «sposób bycia» (modus), to znaczy do objawienia się w formach. Wody nie są w stanie wyjść poza kondycję tego, co wirtualne, kondycję zarodników i ukrytych możliwości. Wszystko, co jest formą, objawia się ponad wodami, oddzielając się od nich”³².

Wizja świata jako rzeki, organizująca wiele obrazów poetyckich, nasuwa skojarzenie z myślą Heraklita. Życie jest pływaniem w wodzie, gdzie więcej wirów niż spokojnych zakoli. Rzeka, mimo towarzyszącej jej niejednokrotnie w poetyckich sceneriach ciszy, powolności, nie oznacza spokoju – symbolizuje nietrwałość, zmienność, nieuchronne przemijanie, czasem chaos, a nawet zapowiedź tragicznego końca. „(...) płynie bez przerwy rzeka, która wszystko najciszej zatopi” (*Poeci*, PS, s. 93); „toczy się ciemna rzeka z niesłyszalnym pluskiem / po dnie nieobeszłego świata” (*Nokturn 2*, KE, s. 112). Pomimo, że stanowi motyw krajobrazu, rzeka nie posiada cech indywidualnych, wyróżniających; nie ma to być więc konkretny obraz natury, ale raczej model „wielkiej wody”, rzeki metafizycznej będącej ekwiwalentem katastroficznych przeżyć.

Jako taki właśnie model, motyw rzeki gromadzi wiele cech, obudowany wieloma określeniami nadającymi specyficzny, tylko tej poezji właściwy charakter. Oto stały wzór określeń rzeki: ciemna, czarna, głucha, żywa, okrutna, bezdenna, wielka, szalona, wezbrana, mętna, wszechwładna. Wszystkie z wymienionych epitetów implikują tajemniczość, nieokreśloność, a tym samym wywołują niepokój, nawet lęk. Obrazy płynącej rzeki posiadają właściwości ekspansywne. Często właśnie wizje bazujące na symbolice akwaticznej są stopniowo rozbudowane aż do hiperbolizacji – następuje gradacja napięcia: „widzę zmętniałe nurty wielkiej rzeki, / zamiatane wicherą od brzegu do brzegu, / majaczejący w deszczu pień wierzby kaleki / i wypiętrzone fale zatrzymane w biegu” (*Koncert egotyczny IV*, KE, s. 129).

Pokrewne poglądom Sebyły rozumienie świata zawiera poezja Józefa Czechowicza, stąd uzasadnione wydaje się przytoczenie fragmentu listu poety,

³² M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, Warszawa 1974, s. 134.

w którym tak tłumaczy swe wizje: „Jedne dni się skończyły, inne zaczynają, kręci się kołowrót kolorowy. Jest to rzeka rzeczy (por. cytat z *Fabryki* – „cieknie leniwa rzeka wszelkiej rzeczy”, pisze Sebyła – przyp. mój). Dokąd płynie rzeka rzeczy? Nieskończoność jest nie do pomyślenia, ale mogę spokojnie myśleć o potężnym wodospadzie u końca rzeki. Jakże się musi mienić, lśnić wszechświat tam, u końca. Zresztą byłoby to logiczne: niepokój lat kończy się burzą, wirami, wodogrzmotem – na pewno nie spokojem”³³. „To wodospad szumiący przez śluzy z nadmiaru / wód wiosennych, od których napęczniały stawy” (*Koncert egotyczny III*, KE, s. 127); „Jakże mówić z płynącą rzeką, / Gdy się wije bez przerwy i kłębi? / Jakim słowem, wydartym wiekiem, / Zmierzyć mętne fale do głębi?” (*Poeta*, PS, s. 46).

Daje się w tej tonacji zauważyć mit Tanatosa, gdy w dialogu, jaki toczy ze sobą rozdwojona świadomość podmiotu lirycznego *Obrazów pamięci*, mówi Sebyła „metafizyczny”: „I usłyszysz plusk fali / Styksu wszechwładnej, łopot dusz skrzydlatych, / i ciemne tchnienie nocy otruje ci mózg / truciznami miesięcznej poświaty” (*Otwarcie, Obrazy pamięci*, OM, s. 150).

W miarę pogłębiania się pesymistycznej postawy, coraz częściej obraz rzeki wyolbrzymiony zostaje do wizji mórz i oceanów: „Morzem pamięci płynę, mgłą, / mijając wyspy snu i jawy, / nieznaną wkoło kipi głęb / i niezbadany cel wyprawy. / Ocknięty nagle wśród bezmiaru, / wrośnięty w świat, wyrosły z dna, / tętniący kształt mój morzem gna / silny nadzieją i niewiarą. / A z dna pamięci, z głębi wód, / z płynnych obszarów oceanu / powstaje strach i mord, i głód, / widma potwornych lewiatanów. / Kołuje wir pokracznych ryb, / ślimaków, krabów, głowonogów, / narasta wodorostów grzyb / i ostrza koralowych progów. / I woła mnie ich byt i los, / i martwym szumem w uszach gra mi, / a znam ten śpiew, a znam ten głos – / to śpiewa krew oceanami” (*Ojczyzna III*, OM, s. 163n).

Zróznicowane słownictwo akwaticzne w tej poezji, nie posługując się terminami: rzeka, ocean czy nazwami innych konkretnych „obszarów wodnych”, potrafi przywołać skojarzenie płynności, wody właśnie. Oddziałuje ekspansywnością metafory: „Nie wiemy tylko, czy prawda jak wszystko niszczący wichry / Nie zmiecie nas spiętrzonych fal nagłym rozkołychem” (*Uczeni*, PS, s. 76); „Pustka już śpiewa nad przestrzeniami, / Z mroku fal (...) z mroku fal” (*Bezsenność*, OM, s. 174).

Serię zjawisk, pod względem ontycznym dalekich od żywiołu wody, wyraża leksyka akwaticzna. Fenomeny i przedmioty związane np. z muzyką określane są w sposób następujący: pluski fujarki, szum fletu, szumiąca powódź smyczków, trele płynące, krwi piosenka, fale świergotów. Sebyła chętnie korzysta z potocznych przenośni posługujących się słownictwem akwaticznym

³³ K. Miernowski, *Moje wspomnienia o Czechowiczu*, cyt. za: T. Kłak, wstęp do: Józef Czechowicz, *Wybór poezji*, Wrocław 1985, s. LI.

i umiejętnie tworzy oryginalne metafory: „ulewa ćwieków”, „kropla płynnego blasku”, „sen ciekący”, „krzyż kapiący męką”, „modlitwy ciche jak staw”, „strumień radości”, „wiosny do wypicia”, „gniew wzdęty powodzią”.

Analiza zespołu semantycznego związanego z rzeką i wodą doprowadza do ujawnienia ważkiego konturu katastrofizmu Sebyły. To zagłada przez potop. Eliade, pisząc o roli potopu w różnych religiach, wskazuje na fakt, że dokonuje on zraty skalanej grzechem ludzkości. W ten sposób dokonuje się akt oczyszczenia, regeneracji i odrodzenia całej ludzkości. Podobnie w liryce *Koncertu egotycznego IV*: „Wiem, runie na mnie świat, który rozwała / (...) który niesie na spienionych falach / zadumanych pływaków niepotrzebne trupy, / który toczy się z grzotem jak strumień opily / od długich deszczów i walący w wieczność / słonego morza czarnoziemne siły łożyskiem, / które rzeźbiła konieczność. / Lecz nim dosięgnie mnie skrzydłem zamieci, / już poprzez siebie wyjdę mu naprzeciw” (*Koncert egotyczny, Poemat refleksyjny*, KE, s. 130). Zagłada jest koniecznością, ponieważ w ostatecznym rozrachunku otworzy drogę odrodzonemu światu. Nie ma więc mowy o uchylaniu się od niej, przeciwnie – wychodzi się jej naprzeciw, aby jak najszybciej dokonała się „katharsis” podmiotu lirycznego, przedstawiciela gatunku postawionego wobec wrogich potęg przyrody, kosmosu. Motyw potopu wchodził więc w skład pewnej struktury wyobraźniowej, niezmiernie dla wizji poetyckich charakterystycznej. Obsesja „rozlewności” za pośrednictwem metafory, obrazu senno-wizyjnego, fantastyki narzucała ruch innym przedmiotom, całemu światu, była optymalną figurą przyszłego kataklizmu. Wywoływała podświadome uczucie mitycznej sytuacji potopu, będącego spełnieniem wyroku i dokonaniem zagłady. Powstaje klimat, który rodzi uwarżliwienie na to, co zewsząd może zagrażać. Podmiot liryczny jest osaczony, bowiem każdy przedmiot widzialnego świata może stanowić znak wyrażający owo osaczenie. To, co czyha na człowieka, nie w każdym wypadku można sprecyzować. Brak zdefiniowania konturów niebezpieczeństwa wskazuje na jego totalność i wszechmocność. „Nienazwane, niejasne”, zawsze bywa groźniejsze od nazwanego i znanego. Od takich przeczuć Sebyła przechodzi do symboliki, która, chociaż nie nazywa bezpośrednio, to zdradza obecność sił, dających się ściślej zdefiniować. Wyjątkowe nagromadzenie słów, które albo dzięki tradycji literackiej mają określoną ujemną wartość o własnym systemie stałych skojarzeń, albo dzięki kontekstowi takich wartości nabierają, posiada jednoznaczny wymowę katastroficzną.

Mieliśmy do czynienia z rozmaitymi objawami niepokoju, przeczuć, domysłów, ogólnikowych obrazów zagłady i katastrofy. Teraz następuje konkretyzacja, która dynamizuje charakter całego nurtu. Katastrofa nie jest już tylko cechą wyobraźni, obrazem poetyckim. Wszystkie przecucia, przepowiednie i domysły skierowane są w jedną stronę – przeciw podmiotowi lirycznemu. „– Tyś powiedział. To było dawno. Teraz noc / o jasnym dniu się z chrzęstem karabinów skrada, / budzą się wilki, grzmi miarowy krok, / na wielkich

placach wyją ludzkie stada. / Drżą rozcinane chmury i płyną fortece / po morzach, a po wielkiej i wezbranej rzece / głów ludzkich stada szczurów płyną, / stada szczurów łaknących krwi..." (*Obrazy pamięci, Otwarcie*, OM, s. 150).

To już katastrofizm określony konkretem historycznym i przecuciem jakby „czasów pogardy”³⁴. Wspomnienie pierwszej wojny było niewątpliwie impulsem wizji poetyckich, których częstymi motywami są zjawiska i przedmioty związane z realiami wojny. „Już się gotuje ziemia, już się ziemia pali. / Płyną zatrute chmury, siecze deszcz ze stali, / Za tym wzgórkiem pochyłym, za lasem wesołym / Haubice zaryją się w rolę jak woły. / (...) / A w te na ornym polu zasieki i druty / Rzuci się grad granatów zwykłych i zatrutych, / Aż czarnoziem czarnymi fontannami buchnie, / Żołnierz skołowacieje, osłepnie, ogłuchnie... / I przejdą po nim dymy napojone gazem, / Zmiażdżą go gaśienice czołgów tonami żelaza, / Skhują wściekłe kompanie nożem i bagnetem...” (*Sztab*, PS, s. 53n).

Zachowując konkretne składniki obrazu pola bitwy, od niemal reportażowych obserwacji przechodzi poeta do uogólnienia, od sytuacji historycznej zmierza ku wizji apokaliptycznej; zmienia się „czas wizji” z teraźniejszego na przyszły, motywy „wojenne” podlegają zabiegowi hiperbolizacji, dołącza się stylizacja biblijna: „Wypadnie szarym ludziom łąź, gwarzyć, kurzyć, / strzelać i konać w szumie oszalałej burzy. / (...) / Nad zieloną równiną w złotej mgłę wieczoru / Popłyną zgniłe chmury zielonego chloru. / (...) / A nad miastem w ciszy niedzielnej ukrytem, / Zaświszczą ciężkie bomby złowrogim skowytom. / Zatrząskają motory w nieba oddaleniu... / ... I nie zostanie z miasta kamień na kamieniu...” (tamże, s. 54).

„Wojenne” utwory Sebyły wskazują, że mamy w nich do czynienia z „porażeniem” wyobraźni poety wojną³⁵. Żołnierz nie jest w jego wierszach ani herosem, ani posłannikiem idei, tylko jednym z narzędzi walki, cyfrą w statystyce

³⁴ A. Z. Makowiecki, *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni*, wstęp do: W. Sebyła, *Poezje zebrane*, Warszawa 1981, s. 19.

³⁵ Zob. T. Kłak, *Pejzaże Władysława Sebyły...*, dz. cyt., s. 131. Autor pisze, że ranna wyobraźnia pozostawiła swoje blizny psychiczne. Porażenie wyobraźni Sebyły wojną, związane było niewątpliwie z jego doświadczeniami wojennymi i jego „wojskową” biografią. Jako gimnazjalista uczestniczył w II powstaniu śląskim. W tym celu sfalszował na metryce datę urodzenia, by wziąć udział w walce. Na progu powstańczej odysei zetknął się z tragicznym wypadkiem, który być może zaważył na późniejszym widzeniu wojny przez Sebyłę. „Następnego dnia uzbrojeni w karabiny i prymitywne granaty ręczne systemu austriackiego wyruszyliśmy – wspomina kolega poety R. Kwapiszewski – marszem w kierunku na Czeladź, by szukać słabiej obsadzonego odcinka. Na czeladzkim rynku miał miejsce tragiczny wypadek. Ekspłodowały granaty, od których zginęło kilka osób, kilkanaście zostało rannych (...) Władek Sebyła nie odniósł poważniejszych obrażeń i pomaszerował z kompanią dalej”. Relacja zamieszczona została w artykule A. Bukko, *Zagłębiowskie lata Władysława Sebyły*, „Poglądy”, 16 (1968), s. 14 i 18.

wojskowej, ofiarą kataklizmu: „młode, zdrowe chłopcy jak najgrubsze ziarno / Będą sypać się w bruzdy piaszczyste na marne, / sypać się piachem, prochem (...) Nic z nich nie wyrośnie / (...) tylko nikła trawka o wiośnie” (tamże, s. 55).

Sytuację inwalidy przywołuje zarysowane poniżej wspomnienie: „Targnął powietrzem granat: spod belek i betonu / Wynieśli krwawe strzępy, wsunęli do wagonu. / Miesiące leżał w szpitalu jak waty kłęb, bez ruchu, / W oparach jodoformu, w przekleństwach i zaduchu” (*Inwalida*, PS, s. 71).

W cyklu „Cztery wiersze o wojnie” konsekwentnie jawi się obraz wojny i jej skutków oraz rzemiosła wojennego w tonacji zdecydowanie pejoratywnej. Ukazane zostały w nim kolejne sytuacje procesu destrukcji: marsz, bitwa, okaleczenie, śmierć. Procesem destrukcji objęty jest człowiek, natura i rzecz³⁶: „Nad zieloną równiną w złotej mgie wieczoru / popłyną zgniłe chmury zielonego chloru. / Będą leżeć bez ruchu umazani w glinie / Ludzie o grubych ryjach jak niewinne świnię” (*Sztab*, PS, s. 54)³⁷.

Wyzyskuje się do ekstremum zabieg animalizacji i brutalizacji obrazu: „pociągi pełne jadła i ludzi na ubój”, „smród trupów zawieszonych na drutach”, „kiście rąk i nogi gniją”, „doktor przyjdzie (...) pchać kiszki do brzucha”. „Żołnierz nieznan” z szyderstwem zestawia moment hołdu dla poległych z makabrycznym, ekspresjonistycznie skonstruowanym obrazem³⁸: „Huk milczenia obudził żołnierza: / Nastawił dziurę w czaszce wybitą przez granat, / Słucha, jak cisza grudą o trumnę uderza” (*Żołnierz nieznan*, PS, s. 60).

Nie tylko reminiscencje, również konkretna sytuacja historyczna lat trzydziestych dwudziestego wieku wyzwała poetyckie reakcje, „(...) w wieku XIX i XX ta «nieuchronna zagłada» – pisze Jan Błoński – jawi się przede wszystkim jako zjawisko historyczne (...). Jeśli nawet sznurki katastrofy pociąga Bóg czy Natura, to za pośrednictwem Historii, którą uprzednio trzeba sprawdzić do Ducha Świata albo Mechanizmu Kosmosu. (...) Inaczej mówiąc, nowożytny katastrofizm utożsamia się – przynajmniej w pokaźnej mierze – z refleksją nad upadkiem cywilizacji”³⁹. Jeśli nawet temat wojny przestaje żyć

³⁶ Cytowany T. Kłak w sugestywnej paraboli przyrównuje obszar objęty wojną do wielkiego śmietnika. Tenże, *Poezje...*, dz. cyt., s. 136.

³⁷ Również ten utwór, jak pisała S. Sebyłowa (*Okladka z pegazem*, Warszawa 1960, s. 39), wiązał się z udziałem poety w powstaniu śląskim.

³⁸ O ekspresjonizmie tej poezji wspominał S. Napierski, nazywając utwór pt. *Beethoven* jednym z najlepszych polskich wierszy ekspresjonistycznych. Tenże, *Dwugłos poetycki*, „Wiadomości Literackie”, 40 (1927).

³⁹ J. Błoński, *Trzy apokalipsy w jednej*, „Twórczość”, 10 (1976). Do tej opinii znanego badacza literatury, konieczne musimy dla wielopłaszczyznowej oceny omawianych zagadnień zacytować poglądy Cz. Miłosza: „Pamięć ludzka jest krótka. Zapomina jak powstał w Europie katastrofizm nr 2, wyrażający się przede wszystkim w poezji i jaką odegrał rolę. Kiedy i u nas i gdzie indziej wołano «byczo jest» poezja przepowiadała zagładę sal balowych, cylindrów, nożyc do przecinania wstęg i wygod-

samodzielnie, poszczególne jego elementy rozplývają się i tworzą nowe skupiska promieniowania, a one z kolei wywołują klimat stałego zagrożenia, prowadzą ku katastrofizmowi rzeczywistości. Obrazy zapamiętane, mimo rozsypania się na drobniejsze cząsteczki, nie tracą przez to na sile⁴⁰. Intensywność ich promieniowania nie słabnie, ponieważ otrzymują impulsy, jakie niosła historia. Wystarczy wspomnieć wielki kryzys ekonomiczny z przełomu lat trzydziestych oraz totalitaryzm hitlerizmu czy komunizmu. Odnowione dawne zasoby wyobraźni zaciemniły jeszcze bardziej horyzont poetycki. Obrazy, których źródło stanowi lęk i niepokój przed konsekwencjami nasilania się systemów totalitarnych, budowane są z tych samych elementów co obrazy katastroficzne o innej proveniencji. Są z nimi jednolite pod względem doboru środków wyrazu, a przede wszystkim stale obecnych, charakterystycznych dla omawianej poezji motywów⁴¹. Da się zauważyć konsekwentność takiej projekcji skumulowanej wręcz w katastroficznej wizji:

„I znów tupot nóg żołdackich, / i grzmiących sotni gwizd kozackich, / gwiazdzisty nad Europą but, / i mrowi się ludami wschód. / A na zachodzie werbli trzask, / rozgwar motorów z nieboskłonu / i krok miarowy – wzywa łask / boga mocniejszych batalionów. / (...) / I znów? Czy znów? Kołowrót

nych pulmanowskich wagonów. Tak – wieściła zagładę – a mieszczychy wzruszały ramionami i pokazywały palcem na czoło. To była poezja miazmatyczna, przykra, rozkładowa, ciemna, niezrozumiała. Zgoda. Ale była to poezja, która psuła rachunki tym wszystkim, co chcieli rzeczywistość zelgać, upiększyć, zakryć wieńcami i sztandarami. Kiedy ktoś krzyczy: pali się, wychodzi to nieraz histerycznie, za grubo albo za cienko, a nawet śmiesznie. Ale krzyczy – i nauczyciel śpiewu, który zechce go krytykować, nie ma racji. (...) Kott (artykuł Miłosza jest polemiką z artykułem Jana Kotta, *O katastrofizmie*, zamieszczonym w „Odrodzeniu”, 18 (1945), gdzie Kott deprecjonuje wartość nurtu katastroficznej poezji międzywojnia) powiada pod adresem poetów katastrofistów: rozkładali proste obrazy, dowolnie mieszały dźwięki i widzenia i z nich jak z pierwiastków – budowali poczarwane wizje. Ba! Cóż za straszliwy zarzut. Tylko dlaczego właśnie skierowany do katastrofistów? Czemu nie do Edgara Poe, Baudelaire’a, Rimbauda, Lautréamonta, T. S. Eliota, Brétona, Apollinaire’a, Aragona, Supervielle’a – słowem do całej poezji na przestrzeni ostatnich stu lat? A może to wszystko też katastrofiści? Co w takim razie począć z historią literatury?” Tenże, *Śmierć Kassandrze*, „Odrodzenie”, 21 (1945).

⁴⁰ Sąd T. Terlecki pisał w „Kurierze Polskim” z 31 grudnia 1929 roku: „Świetne, Remarque’owskie wiersze Sebyły: «Piechota maszeruje», «Sztab» – to owoc prawdziwej twórczej poezji”. Cyt. za S. Sebyłowa, *Okladka...*, dz. cyt., s. 18.

⁴¹ Cechy charakterystyczne tego obrazowania to: łączenie elementów przeciwnych (motywów delikatnych i żywiołów o gwałtownej sile działania), wypełnianie przestrzeni motywami odraźającymi, skłonność do barw ciemnych, nieokreśloność potęgująca nastrój niepokoju, fascynacja rozkładem, często pojawiające się obrazy potopu i pożaru, gwałtowna dynamika, motywy „kosmiczne” oraz ukazywanie procesów regresywnych.

dziejów / w płonący krąg porywa nas, / skończyły się sny kołodziejów, / stalowy szumi groźny las. / Żelazne dęby dudnią głucho, / toczy się mur, żelazny bór. / Nad konarami, zawieruchą / znów szumi wiatr, znów śpiewa chór / O mój rozmarnie... (*I znowu tupot...*, OM, s. 175n); „Teraz noc o jasnym dniu się z chrzęstem karabinów skrada, / budzą się wilki, grzmi miarowy krok, / na wielkich placach wyją ludzkie stada. / Drżą rozcinane chmury i płyną fortece / po morzach, a po wielkiej i wezbranej rzece / głów ludzkich stada szczurów płyną, / stada szczurów łaknących krwi...” (*Obrazy pamięci, Otwarcie*, OM, s. 150).

Nagromadzenie motywów o semantyce turpistycznej (wilki, szczury, trup), apokaliptyczno-kosmicznej (wielkie place, chmury, morza, wielka wezbrana rzeka), aktualizującej dzięki realności (nadchodzą noce ognia, gwiazdzisty nad Europą but, na zachodzie werbli trzask) oraz przywoływanie dźwięków budzących lęk (chrzęst, grzmot, wycie) to swoiste sposoby przekładu historiozofii katastroficznej Sebyły na obrazy poetyckie. Proroctwa często mają charakter biblijnych jeremiad: „Krzyczą tłumy, szaleństwem wodzów zarażone, / Wyje zwierz, wypłoszony głodem z legowiska, / Nadchodzą noce ognia, dnie od krwi czerwone, / Pora, gdy skały pójda w proch, już bliska” (*Ojciec nasz IV*, OM, s. 165). W siedmiu zaledwie wersach dużą rolę odgrywa kategoria wcześniej nie interpretowana – masowość: grzmot miarowego kroku, ludzkie stada, wielka rzeka głów ludzkich i dwukrotnie przywoływane stada szczurów⁴². We fragmencie następnym zaś pojawiają się krzyżące tłumy. Masowość ma tu waloryzację wyraźnie ujemną; jest powodem bezrozumnych, silnie emocjonalnych działań (wycie, krzyk, szaleństwo); wprowadza zamęt i chaos; zagraża jednostce, a nawet sprowadza jej zniszczenie. Lęk przed tłumem unicestwiającym indywidualność jednostki uzasadnia sytuacja polityczna – widma faszyzmu i komunizmu.

Jakże daleko odeszła poezja tych lat od fascynacji zbiorowością, w centrum której poeta umieszczał sam siebie, by stać się członkiem tłumu, jednym z wielu „zwykłych ludzi” (J. Tuwim, *Wiosna*), i której opiewanie zalecał główny teoretyk Awangardy Krakowskiej – Tadeusz Peiper. Jeżeli uświadomimy sobie w tym miejscu charakter kształtowania przestrzeni świata wykreowanego w *Młynach*, zakładający monumentalizację rzeczywistości, jej kosmogoniczny wymiar, wewnętrzną koherencję, charakterystyczną dla projekcji katastroficznej to widzimy wyraźnie, jak byt indywidualny zdominowany zostaje przez mit uniwersalny. Podział między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, zredukowany zostaje do zera. Jednostkę wchłania groźny i niosący

⁴² Są to motywy często spotykane u katastrofistów. Wspomina o nich J. Kryszak w swojej książce „*Katastrofizm ocalający*”. *Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy*”, Bydgoszcz 1985.

zagładę świat. Staje się ona – jak w większości projekcji katastroficznych – jego nieodłącznym elementem. Elementem, który zostanie zniszczony wraz z całą sferą pierwotnej zewnętrzności.

Z poetyckiego obrazowania wyłania się w ten sposób antropologiczna, katastroficzna wizja, charakterystyczna dla większości wariantów katastroficznego „przeżycia historii”. W wizji tej zdominowane przez hipostazę historii indywidualne zdolne jest jedynie do roli świadka również i swojej własnej zagłady. Sebyła od początków swej twórczości (*Pieśni szczurołapa*) przeciwstawiał jednostkę masie, a pojęcia oznaczające zbiorowość zyskiwały w jego poezji wydźwięk pejoratywny. Szczurołap, który wzorem średniowiecznego protoplasty wywołuje szczury, gnieźdzące się wśród różnych układów i instytucji symbolizujących zbiorowość współczesnego świata, ponosi klęskę. Jednostka ginie⁴³. Unicestwia człowieka czas, który niesie niewiadomą, choć instynktownie przeczuwaną zagładę: „wzbiera czas (...) odwieczny kosmiczną powodzią”, „czas przybiera groźnie, rozrasta się w drzewo”, „gdzieś w nieznannej chwili i godzinie”, „drzeć na myśl o czasie spadających ćwiekach”. Czas teraźniejszy, w ujęciu Sebyły, jest tylko wycinkiem historii zawierającym w sobie jednocześnie aktywną obecność przeszłości, jak i dramatyczne sygnały, antycypacje przyszłości. Rozpoznanie aktualności jest zarazem poznaniem fatalistycznej logiki dziejów⁴⁴. Przez fakt swej zmienności czas sprowadza niepokój, daje przecucie wszystkich możliwych rozwiązań.

Proces stawania się, przechodzenia przyszłości w przeszłość rodzi poczucie tragizmu istnienia: „chłopcze, zagubiony w czasie”, „gnany wiosennym niepokojem / grzmi uchodzący czas”, „serce czasu podarły pazury”, „przez czas zmrożone, rozsypane w gruz”. „Aż gdzieś w nieznannej chwili i godzinie / opadnie brzemie, / (...) / A myśli czarną opadną gromadą / w czeluść wieczności. / I nie zostanie najmniejszego śladu / z członka Ludzkości (*Człowiek*, OM, s. 183).

„Epizod wojenny” pojawiający się w wizjach jest rodzajem reaktualizacji. To jest nie tylko historyczna przeszłość, ale i potencjalna przyszłość. Bardziej skomplikowane odbicie tego niestabilnego świata i czasu w psychice indywidualnej dopuszcza trwałość takiej wrażliwości, która nie potrafi już inaczej przeżywać świata jak tylko w jego napięciu antagonistycznych sił. Świadomość

⁴³ Krańcowo odmienne poglądy prezentuje w swych wierszach Konstanty Ildefons Gałczyński. Jego pochwała bawiącego się tłumu (ludowa zabawa) ma swe źródło w negacji wartości, jakie miała nieść w sobie inteligencja jako formacja społeczna. Konsekwencją postawy demaskatorskiej wobec zakłamania i bezwartościowości inteligenta polskiego było przeciwstawienie mu naturalnego, spontanicznego tłumu.

⁴⁴ Strukturę czasu w tej poezji wyznaczają: *chronos* – czyli czas kolejnych cykli godzin, lat, stuleci („na wieżycze kwadranse dzwonią”, „mijają noce, dni rozkołysane”, „kołowrót dziejów”) oraz *kajros* – czas gwałtownej zmiany, naruszający porządek przyrody i ludzkiej egzystencji („wzbiera czas”, „czas przybiera groźnie”).

ta ma swą logiczną konsekwencję w interpretacji historii, która skłonna jest ujmować czas jako siłę ponad człowiekiem, od niego niezależną. Człowiek realizuje tylko zamiar historii przez nią samą ustalony, wpisuje siebie w jej rytm, przekształcając się z podmiotu w przedmiot. Człowiek pozostaje pośrodku niepewnego wieku bezradny, miotany przez przerastający go czas, którego symbolem jest młyn: „Szumiał młyn – i rozpięte w rusztowaniach ciała, / sztywne od pędu, lśniły brązem skóry” (*Młyny 4*, KE, s. 103). Świat, z którego nie ma ucieczki. Natężenie jego sił destrukcyjnych, wymierzonych przeciw człowiekowi, jest tak ogromne, że nie ma możliwości przeciwstawienia się im. „Kołowały szatańskie koła w pustce sowiej / ciałami, które wrosły męką w drzewo śliskie” (tamże, s. 103).

To nieodwołalne natężenie sił agresywnych jest hipotezą wypowiedianą przez podmiot zbiorowy z zamiarem ukazania dramatycznego losu, jaki nieuchronnie oczekuje człowieka, ale jest hipotezą świadomie prowokowaną, „czy życie wiekiem będzie, czy godziną”. Sebyła ewokuje aurę nocy dziejów, której mroczna i złowróżbna sceneria nie ustąpi kolorowemu światu, nie zblaknie w brzasku dnia, ale wyostrzy swe kontury, zatrwoży: „Ostatnie gwiazdy zgasły / i nad ziemią nisko / bulgoce ciepły mrok skrzydłami nietoperzy. (...) / Przez szmer robactwa z czarnych łąk / i chitynowych chrząst pancерzy / z szelestem pełźnie wąż, / rozplótszy hipnotyczny pierścień” (*Młyny 7*, KE, s. 108).

Pojawia się świadomość osaczenia przez niepojętą tajemnicę, którą odczuwa się nocą jako głuchy szum, stąpanie godzin wieczności. Zawieszeni między dwiema otchłaniami, przybysze z czasu, o którym nic nie wiemy („chłopcze, zgubiony w czasie”), przemijamy w stanie tymczasowości, wsłuchani w ową ciemność, w niewiadomy, nieludzki czas, do którego w każdym miejscu, w każdej chwili nieuchronnie zdążamy. „Poezja bowiem – jak powiada M. Jastrun – oswaja nawet największe, nawet nieprawdopodobne odległości, jej obszary mieszczą się w słowie, lecz zdają się wychodzić poza słowo; są związane z czasem, były z nim związane także wtedy, gdy nie istniało jeszcze Einsteinowskie pojęcie czasoprzestrzeni”⁴⁵.

Poezja Władysława Sebyły nie jest oczywiście (podobnie jak żadna inna) modelowym przykładem realizacji systemu literackiego, jakim jest katastrofizm. Katastrofizm jest tylko jednym z jej aspektów i nawet na tym polu zawiera ona sobie tylko właściwe cechy: bogata symbolika akwaticzna, charakterystyczne rodzaje ruchów i dźwięków, oryginalny oniryzm⁴⁶. W twórczości autora *Młynów* katastrofizm był wyrazem przekonań opierających się na zdecydowanie pesymistycznym rozpoznaniu najważniejszych tendencji epoki,

⁴⁵ M. Jastrun, *Przestrzeń i czas w poezji*, „Poezja”, 4 (1972).

⁴⁶ Niestłusznie więc została później twórczość Sebyły tak daleko postawiona za dokonaniem wybitnych twórców tego nurtu – J. Czechowicza czy Żagarystów.

przekonań wpisanych w poetyckie wizje zagłady świata. Pesymizm zawierał się w świadomości, że aktualny poecie moment dziejowy jest tym czasem, w którym bezpośrednio już dostrzegalne są zapowiedzi nieuchronnego końca. Aktywność tych zapowiedzi przesłania i tłumi ewentualne zjawiska dodatnie, to wszystko, co mogłoby złożyć się na pozytywny rytm świata. Tłumi bądź też wyraźniej odsłania ich zagrożone piękno.

Pierwiastki optymistyczne („Nim cię czasy cierpienia uleczą z pogardy”, „mijają noce czarne”) to z jednej strony takie interpretacje zagłady, które ujmują ją nie tylko jako gwałtowne i ostateczne zakończenie dziejów, ale jako prawo rozwoju, oczyszczające wprowadzenie do nowego świata, a więc interpretacje przyjmujące za podstawę rozpoznania świata mit. Katastrofa jest wtedy koniecznym etapem dziejów, jednocześnie zniszczeniem i otwarciem nowej perspektywy.

Z drugiej zaś strony nadchodząca katastrofa może być interpretowana jako wyzwanie zmuszające do szukania humanistycznego sensu istnienia; dramatyczna próba duchowa, która w efekcie winna ocalić trudny do jednoznacznego określenia ład tego sensu. Trudny do określenia jednoznacznego, gdyż porządek ów trzeba dopiero odkryć, szukać go u dna dramatów, cierpień, rozpaczy. Szukać, nie mając pewności, że istnieje on rzeczywiście. Szukać bowiem, nie zawsze oznacza znaleźć. Samo jednak już szukanie wyraża postawę moralną, gdyż zmierza ono do utrwalenia duchowej kompozycji człowieka. Tym samym ocala to, co w człowieku najcenniejsze – potrzebę i pragnienie sensu.