

Zbigniew Trzaskowski

Od tradycji do nowatorstwa : filozofia słowa Władysława Sebyły

Kieleckie Studia Teologiczne 2, 446-463

2003

Artykuł został 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.

OD TRADYCJI DO NOWATORSTWA. FILOZOFIA SŁOWA WŁADYSŁAWA SEBYŁY

Poezja Władysława Sebyły (1902–1940) należy do tych faktów literackich, które na obszarze zjawisk znaczących twórczości międzywojennej ubiegłego stulecia posiadają ważną wymowę. Przedwczesna, tragiczna śmierć poety przecięła jego drogę myśli i dokonała¹. Ten niewątpliwy mistrz słowa, który w *Koncertcie egotyycznym* pisał: „Apollinowa – cóż ty mi dajesz mowo? / Nazwywaniem chcesz mi szukanie zastąpić?”, szedł drogą poetyckiej eksploracji „Nienazwanego”². Droga poetycka Sebyły jest dobitnym świadectwem kryształizowania się „zmysłu moralnego” poezji, dochodzenia od problemów wrystatu do zagadnień światopoglądu. Świat dziejący się na jego oczach interesował poetę tylko wtedy, gdy mógł stanowić punkt wyjścia dla spraw uniwersalnych bytu. Trwałość jego liryki bierze się stąd, że szybko omijając manowce poezji uspołecznionej, szedł tropem poezji egzystencjalnej³. Tej refleksji egzystencjalnej dawał wyraz zarówno w alegorycznych wizjach, jak i w mistyce⁴. To właśnie owe mistycyzmy i alegorie pozwoliły poecie nie tracić kontaktu

¹ Władysław Sebyła został zamordowany przez NKWD jako jeńiec Starobielska i prawdopodobnie pochowany w okolicach Charkowa. Na liście jeńców obozu w Starobielsku widnieje obok nazwiska Sebyły informacja: „ppor., z Warszawy, poeta”. Zob. *Katyni. Wybór publicystyki 1943–1988* i „*Lista katyńska*”, praca zbiorowa, Londyn 1988, lista bez paginacji.

² Eugeniusz Żytomirski określił Sebyłę jako poetę bezspornie oryginalnego, który łączy prostotę i muzykalność z najbardziej nowoczesnymi środkami oddziaływania na wrażliwość i przenikanie do uczuciowości słuchacza. „*Hasło Łódzkie*” z 15 XII 1929. Cytuję za: S. Sebyłowa, *Okładka z Pegazem*, Warszawa 1960, s. 18. Piotr Kuncewicz uważa zaś, że poeta „był właśnie kimś takim, kto pierwszy i bardzo liczący się (...), program połączenia poezji tradycyjnej z poezją nowatorską nakreślił”. Tenże, *Pierwsza próba syntezy*, „*Poezja*” 1979, nr 11–12, s. 174.

³ W. P. Szymański pisze o oddziaływaniu na Sebyłę teorii subiektywności S. Kierkegarda, z jego myśleniem „egzystencjalnym”, które uznaje niepowtarzalność indywidualnego bytu i niemożność jego typizacji w jakimkolwiek systemie uniwersalnym. Tenże, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 139.

⁴ Słowo „mystyka” i jego synonimy używane są tu w znaczeniu podanym przez: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 287.

z rzeczywistością i wyjść poza banalną doraźność. Był konsekwentny w jednej dominującej tonacji. Suma jej odcieni jest dość rozległa – od smutku istnienia do immanentnego egzystencjalnego niepokoju, do eschatologii. To poeta metafizyk mierzący się ze sprawami wiecznymi, stojący wobec ciemnych zagadnień bytu.

Czytając wiersze Władysława Sebyły można odtworzyć osobowość liryczną, osobowość podmiotu tej twórczości⁵. Osobowość podmiotu oznacza strukturę, która wyłania się z całej poezji autora *Obrazów myśli*, dlatego jest pojęciem znacznie szerszym od „ja” lirycznego. Wiesław P. Szymański akcentuje tylko jedną cechę osobowości lirycznej poety:

Jest to osobowość jak gdyby wydzielona, gdyż otaczający ją świat, zarówno makrokosmos, jak i mikrokosmos, jest przez nią odbierany na zasadzie bodźców negatywnych, osobowość ta nie kontaktuje więc ze światem, (...). Jedyną zależnością jest siła niszcząca⁶.

Postać „ja” poetyckiego przechodzi w twórczości Sebyły wyraźną ewolucję. W pierwszym, samodzielny tomie poety – *Pieśni szczurołapa* (1930), jest on kimś, kto wnika w dusze i losy kolejnych bohaterów, utożsamiając się z nimi i solidaryzując. Cały tytuł stylizowany jest na dystans, zobiektywizowanie przeżyć przeciwstawiające się bezpośredniemu wyrazowi lirycznemu. Dostrzec można pokrewieństwo z twórczością Tuwima: uroczysty trzynastozgłoskowiec, rymowany dystychami; weryzm poetycki; akcentowanie słów ulicznej gwary, aż do brutalności. *Pieśni szczurołapa* – napisze S. Lichański⁷ – są pierwszym przejawem kryzysu żeromszczyzny na terenie sztuki polskiej. Radykalizm tego tomu nie wyrasta z ukształtowanego wyraźnie światopoglądu, ale z patosu współczucia.

„Ja” poetyckie w tomie *Koncert egotyczny* (1934) staje się wizjonerem, któremu dane jest oglądać nieludzkie krajobrazy z *Młynów* i *Ośmiu nokturnów*, gdzie on sam jest niemal nieobecny. Są to jego przestrzenie wewnętrzne, obrazy świata, w którym nie ma miejsca dla człowieka i wizje, w których utracenie zostało tradycyjne przeciwstawienie: „ja” – świat zewnętrzny.

„Ja” i świat zlewają się ze sobą i mieszają, czytelnik ma do czynienia z bezosobowymi światami, będącymi wartością autonomiczną, a równocześnie ekwiwalentami dla utajonych wewnątrz nich doznań. „Ja” poetyckie Sebyły okazuje

⁵ Por. W. P. Szymański, *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*, w: tenże, *Neosymbolizm...*, dz. cyt., s. 153.

⁶ Tamże, s. 150; W. P. Szymański pisze w tym miejscu o zniknięciu u Sebyły modernistycznej współzależności „ja” lirycznego i tła, na którym ono występuje. Podmiot liryczny ukrywa się, tło nabiera autonomii.

⁷ Por. S. Lichański, *Poeta ludzkiej samotności*, „Pion” 1938, nr 48, s. 3.

się coraz bardziej myślicielem, upartym i żarliwym poszukiwaczem prawdy i słowa, które mogłoby ją wyrazić. Potrzeba odnalezienia ładu, intelektualnego opanowania rzeczywistości przejawia się poprzez kształtowanie utworów lirycznych na wzór rozmyślenia lub dialogu, poprzez retoryczność i to wszystko, co składa się na opisywaną przez Bolesława Micińskiego⁸ klasycyzm Sebyły. Poezja to „obrazy myśli”, droga pytań, poszukiwań, prób ujęcia i zrozumienia tego, co jest.

Ostatni tom pt. *Obrazy myśli* (1938) w cyklu *Obrazy pamięci* pozwala ujrzeć podmiot w podwójnej perspektywie: jako „ja” wspomniane i „ja” wspominające oraz przynosi przejmujące świadectwo modlącego się poety z *Ojczyzny*.

Twórczość autora *Obrazów myśli* nie doczekała się, jak dotychczas, całościowej analizy treści i motywów dla niej najistotniejszych, które stanowią o jej wartości. Pozostał nam jako materiał badawczy dorobek Sebyły i do niego trzeba się obiektywnie odnieść. Jak słusznie zauważył Stanisław R. Dobrowolski: „odczytany jak należy, ożyje miłością i cierpieniem, wszystkimi pasjami swojego twórcy”⁹.

Utworki poetyckie Władysława Sebyły zostały wydane trzykrotnie w okresie powojennym. W 1956 roku ukazał się w dwóch tysiącach egzemplarzy tom *Wierszy wybranych* z przedmową Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego. Przyjaciel poety, znany krytyk Hieronim Michalski opracował i poprzedził wstępem *Poezje wybrane*, wydane w pięciotysięcznym nakładzie, w 1972 roku. Dopiero *Poezje zebrane* (1981) obejmują całość twórczości poetyckiej opublikowanej przez Sebyłę w pięciu tomikach, wydanych przed wojną. *Poezje zebrane* w czterotysięcznej edycji opracował i interesującym badawczo wstępem opatrzył Andrzej Z. Makowiecki. Zbiór zawiera także niektóre przekłady oraz utwory, których poeta nie włączył do ogłoszonych tomów bądź które powstały po 1938 roku¹⁰.

⁸ Por. B. Miciński, *Klasyki czy romantyki?*, „Prosto z mostu” 1935, nr 22, przedruk w: tenże, *Pisma*, Kraków 1970, s. 284–287.

⁹ S. R. Dobrowolski, przedmowa, w: Władysław Sebyła, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1956, s. 20.

¹⁰ Część utworów ze spuścizny rękopiśmiennej Sebyły zawierają następujące książki: S. Sebyłowa, *Okładka z Pegazem*, Warszawa 1960; J. Mikołajtis, *Władysław Sebyła* (Komunikaty Naukowe Oddz. Częst. Tow. Lit. im. A. Mickiewicza, R. IV), Częstochowa 1966, nr 9; *Życie i twórczość Władysława Sebyły. Scenariusz wystawy w ramach Muzeum Literackiego*, red. J. Mikołajtis, S. Sebyłowa, J. Wójcicki, Częstochowa 1966; T. Kłak, *Pejzaże Władysława Sebyły*, w: tenże, *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*, Katowice 1984, s. 124–169; S. Sebyłowa, *Notatki z prawobrzeżnej Warszawy*, Warszawa 1985. Pozostałe rękopisy autora *Pieśni szczurolapa* znajdują się w zbiorach Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Inedita obejmują: *Preludium deszczowe* (1923); *Opowieść o Stalwookim* (1923); *Eros i Psyche* (24 X 1924); *Bunt ludzi*;

Wydaje się, że charakterystyczna dla Sebyły jest pewna – niekoniecznie jasno uświadomiona – intuicja własnego położenia w procesie historycznoliterackim. Dla porównania: skamandryci przeświadczeni byli (niezupełnie słusznie), że rewolucjonizują poezję, a znowu futuryści działający przeciw niemal w tym samym czasie, mieli o sobie identyczne przekonanie. Tadeusz Peiper uważał, że dokonuje epokowych przemian zastanego systemu poetyckiego. Wszyscy zatem żywili pogląd, że dla danego odcinka czasu historycznego tylko jedna tendencja rozwojowa jest właściwa. Zupełnie inna wydaje się świadomość Sebyły. Widzi on siebie po prostu jako jedną z postaci działających w danym okresie „na rynku poetyckim”. On też chyba – jako jeden z pierwszych w dwudziestolecu międzywojennym – dostrzegł fakt jednoczesnego istnienia kilku programów, poetyk immanentnych, a dostrzegając wielość, zaakcentował zarazem konwencjonalność, niedostateczność, „kryzysowy” charakter programów i wzorów poezjowania¹¹. Rację ma Waław Kubacki, gdy stwierdza, że:

Władysław Sebyła należy do szczupłej garstki (...) poetów, którzy pozostali poza obrębem współczesnych sporów poetyckich, zarówno ideologicznych, jak formalnych. Bez przesady można powiedzieć, że jedyną jego ideologią poetycką jest – poezja¹².

Twórczość Władysława Sebyły powiązana była z niektórymi tradycjami poezji polskiej i z poszczególnymi jej przedstawicielami. Na pierwszym miejscu należy postawić inspiracje związane z romantyzmem. Postawa romantyczna staje się w pewnym sensie wzorcem zachowania poety wobec świata współczesnego w epoce narastających konfliktów i potęgujących się ruchów totalitarnych. Obserwujemy więc w zakresie poetyki nawiązanie do kształtu-

Strzepy niescenicznego dramatu. 7 wizji (grudzień 1924); *Oczekiwanie* (29 I 1925); *I Symfonia. Inwokacja* (1925); *Wrzesień* (1926); *Zagubiony krajobraz* (1927). Rękopis został spisany 6 I 1928; *To źródło krwią bijące...* (1927); Przekłady *Bajek La Fontein'a: Wilk i bocian, O żabie, która chciała być taka, jak wół, Śmierć i drwal, Kruk i lis, Spółka jałowki, kozy i owcy ze lwem, O człowieku w średnim wieku i o jego dwu kochankach, Sakwy, Dwa muły*. Rękopisy zachowały się tylko częściowo; *Srebrna kołysanka* (1930); *Romanowa*. Słuchowisko radiowe oparte na kanwie opowiadania E. Orzeszkowej pod tym samym tytułem (1930/31); *Śmierć Joanny*. Słuchowisko radiowe (1937). Fragmenty dramatów *Opowieść o Stalwookim i Bunt ludzi* zostały zamieszczone w książce S. Sebyłowej pt.: *Notatki z prawobrzeżnej Warszawy* (1985).

¹¹ Przekonują nas o tym m.in. artykuły krytycznoliterackie Sebyły: *Inflacja poezji*, „Kwadryga” 1930, nr 5, s. 198–204; *Na rynku poetyckim*, „Kwadryga” 1931, nr 1–3, s. 325–332; *Cierpienia młodych Werterów*, „Zet” 1932, nr 5, s. 3; *Czy „futuro?”*, „Pion” 1934, nr 24, s. 10.

¹² W. Kubacki, *Lata terminowania*, Warszawa 1963, s. 163.

jącej się również w okresie romantyzmu poezji wizyjnej i historiozoficznej. Zasadniczym punktem odniesienia jest mistyczna twórczość Słowackiego z jej skłębionym potokiem obrazów¹³.

Bo nad wędącym ciałem Król-Duch brał władzę twardą / I pławił w ogniu
oczy, łamał wewnętrznie kości, / Przez piekło nienawiści prowadził ku miłości, /
Wargi, spragnione słodczy, zwierzał milczącą pogardą (*Słowacki*, 81)¹⁴.

Świat dostępny bezpośrednio poznaniu stawał się światem onirycznym lub podlegał prawom groteski. W *Koncertie egotycznym* znajdujemy następujący fragment:

Były we mnie te słowa ciemne jak kamienie, / co plusnąwszy już potem idą
cicho na dno, / niknąc, mającąc zielonawym cieniem, / póki między morszczyzny
miętko nie opadną; / a pozostanie po nich kilka kół szerokich / i odbite na fali
obłoki. / Były we mnie te słowa ciemne jak kamienie, / co płoną w locie i tak krótko
świecą, / że wiatr już ściera ślad na nocnym niebie, / nim na spotkanie im oczy
dolecą – / i zmagalem się z pustką niejasnych zapytań, / aż dzień mi w twarz wy-
buchnął śmiechem świtu (*Koncert egotyczny*, 128).

Lektura zacytowanych sektyn dowodzi naśladownictwa budowy linii intonacyjnej i strofiki Słowackiego¹⁵. Ważną rzeczą jest tu budowa porównań. Obie zwrotki są rozwiniętymi porównaniami, rozrastają się w samodzielne obrazy poetyckie rozsadzające główną myśl poematu. Zjawisko to często można zauważyć w końcowym okresie twórczości Słowackiego, szczególnie zaś w *Królu-Duchu*. I tak na przykład porównanie bladej twarzy martwej Wandy do księżycy rozrasta się w całą oktawę (Rapsod 1, Pieśń II, Okt. XXXII).

Jak miesiąc była, kiedy z nieba zetrze / Pierwszą poźłotę słońce w dzień jesie-
ni, / A on się topi w błękitne powietrze / I lekko swego czoła zarumieni, / I nad
girlandą lasów, gdzie na wietrze / Drżą liście złote przy liściach z płomieni, / Pełny
– okrągły – bladej się przemienia / W mgłę... jak cudowna twarz srebrnego cienia.

Rozrastanie się drugiego członu porównania w samodzielny obraz poetycki widać u obu poetów. Wiatr ścierający ślad meteorytu z *Koncertu egotycznego* ma swój odpowiednik w słońcu ścierającym pierwszą poźłotę księżycy –

¹³ Świadectwem fascynacji osobą i dziełem Słowackiego jest zdarzenie z życia Sebyły opisane przez A. Maliszewskiego. Zob. tenże, *U brzegu mojej Wisły*, Warszawa 1964, s. 270–274.

¹⁴ Liczba po tytule utworu wskazuje stronicę źródła, z którego jest cytowany, czyli: W. Sebyła, *Poezje zebrane*, Warszawa 1981.

¹⁵ Por. A. Z. Makowiecki, *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni*, w: Władysław Sebyła, *Poezje zebrane*, Warszawa 1981, s. 13–14.

ale to tylko charakterystyczny szczegół podobieństwa. Bardziej interesujący jest bowiem opis spadania kamienia w wodę czy znikomości przelotu meteorytu, złożony z szeregu podporządkowanych całości obrazów poetyckich, tak samo jak widać to w cytowanej oktawie *Króla-Ducha*. Naśladowanie budowy figur stylistycznych, łącznie z podobną konstrukcją strofy i zbliżoną linią intonacyjną wskazuje na uleganie wpływowi Słowackiego, co może być klasycznym niemal przykładem dziewiętnastowiecznej recepcji autora *Smutno mi Boże*. Dedykacja poematu Lechoniowi każe podejrzewać, że chodzi w tym wypadku nie o wyraz uznania dla propagatora teorii poezji czystej, ale o hołd dla kontynuatora wielkich tradycji.

Klasycyzm Sebyły polega na twórczym odwoływaniu się nie tylko do Słowackiego, lecz także do innego patrona – Norwida.

Oddziaływanie Norwida z kolei to wzór liryki o ambicjach intelektualnych, odchodzącej od archaicznym wzorów poezji refleksyjnej, dyskursywnie rozważającej problemy, nasyczonej ironią, sięgającej po ujęcia patetyczno-retoryczne, zainteresowanej problematyką moralną. Podobieństwo do autora *Vade-mecum* widać zwłaszcza w *Koncerte egotycznym*, w refleksji nad problemem poetyckim: słowo – rzeczywistość, poezja czyn¹⁶. Dylemat nie zostaje ostatecznie przez Sebyłę rozstrzygnięty, lecz przewagę zdaje się zdobywać norwidowska formuła: „słowo jest czynu testamentem”.

Cóż czyn? Jeżeli czyn jest przed – znaczeniem, / a myśl wolnością, zdążającą w trudzie / skroś ścieżek, ostrym usłanych krzemieniem, / ku wodzie ściekającej z tajemniczych studzien; / to wtedy tylko czyn się w wolności zachowa, / gdy z myśli słowo, a świat powstaje ze słowa (*Koncert egotyczny*, 121).

Neologizmy, drukowanie „ważnych” wyrazów kursywą, hiperbole („i zma-gałem się z pustką niejasnych zapytań – aż dzień mi w twarz wybuchnął śmiechem świtu” – *Koncert egotyczny*, 128), ogólny charakter poematu refleksyjnego reprezentuje ten sam typ twórczości, co *Promethidion* lub *Rzecz o wolności słowa*. Za szczególnie godne uwydatnienia należy uznać ukazanie „ja” lirycznego zarówno w funkcji subiektywnej, jak i w postaci zobiektywizowanej. Dzięki temu kolejne obrazy *Koncertu egotycznego* nabierają znaczenia elementów konstrukcji, w której sytuacja nie jest bynajmniej statyczna, lecz stwarza się wewnętrzną dynamikę treściową ciągle od nowa.

¹⁶ Nie tylko w rejestrach ontologicznych poeta manifestował swą nieufność do słów nie przystających do pojęć, do uczuć miłości i rozpacz, ale także w rejestrach behawiorystycznego opisu. Widać, że podzielał troskę swojego rówieśnika, Czesława Miłosza, by jego słowa przylegały – jak to wyznał po latach autor *Traktatu poetyckiego* – do kory drzewa, do tafli jeziora. Widać to w wierszu *Poeta* (1929).

Metoda „poetyzowania” za pomocą metafory (autor porównawszy niepokojącą go poezję do wiatru halnego, mówi następnie o sobie – „ja świerk w ziemię wszczepiony korzeniem / stoję zżerany jak stóg przez płomień / z włosiem zjeżonym i szaleństwem w oczach” – *Koncert egotyczny*, 120) przypomina *Nad głębiami* Asnyka.

Młoda Polska była dla Sebyły zjawiskiem już zamkniętym: miał świadomość, że do niej nie należy – z drugiej zaś strony stanowiła najbliższą przeszłość, która niewątpliwie wytworzyła odrębny styl literacki i narzuciła go w pewnym sensie także jemu¹⁷. Wyraźnie widać takie związki z Młodą Polską, jak wizyjność i skłonność do dialektyki. Młodopolska tęsknota za nirwaną, kult „mistycyzmu” i magii ze skłonnością do metafizyki znajdują odzwierciedlenie w manieryzmach *Pieśni szczurolapa*, 48: „Nocami w ciemnym niebie białe kwiaty kwitną. / A bywa to wczesną wiosną, / Kiedy się dusza ludzka pełni nienasytną / Krwi tęsknotą”. Przerosty ekspresywno-inkrustacyjne wyraźnie widać w *Koncerte egotycznym*, 120: „Poezjo! Czyś jest tylko słów igraszką? / Nazw, które cieniem rzeczy są niepoznawalnych?” W manierze impresjonizmu psychologicznego widać wpływ Baudlaire’a, projekcje wspomnień zmitologizowanych w wierszach o nadrzeczywistej metaforyce. Trzeba obiektywnie przyznać, że poeta odbanalizowuje jednak potoczne struktury metaforyczne, wprowadza je w nowe układy semantyczne, poszerza horyzont uniwersalności wiersza – +++ *Tylko raz krzaki...* Tradycje modernistyczne można zaobserwować w poetyckim opracowywaniu motywów religijnych. Są to najczęściej: niepokój duchowy, „dziwność” psychologiczna, agnostycyzm, deprecjacja struktur instytucjonalnych Kościoła. Znamy te wątki z twórczości Jana Kasprowicza, Stefana Żeromskiego. Do tego dochodzi wpływ literatury rosyjskiej, głównie Fiodora Dostojewskiego i Lwa Tołstoja.

Nie będzie uproszczeniem sprawy, jeśli wymieni się z okresu Młodej Polski tylko dwa nazwiska: Tadeusza Micińskiego i Stanisława Wyspiańskiego. W poezji i powieściach autora *Xiędza Fausta* odnajdywał Sebyła bliski sobie świat wyzwolonej wyobraźni, niezależnej od praw logiki. Wierność wobec transcendencji i spraw ducha były bliskie poecie. Jeżeli twórczość autora *Bazyliissy Teofanu* na pewno stanowiła zwierciadło metafizycznych spraw człowieka, to dla Sebyły reprezentowała ona istotną wartość poezji. „Dla Micińskiego realne są tylko własne doznania, własne stany wewnętrzne, budowane przez sen lub wyobrażnię”¹⁸. Te słowa ilustrować mogą również lirykę Sebyły. Fantastyka,

¹⁷ „Poezja Sebyły przypomina kategorie poezjotwórcze, w których najchętniej wypowiadał się Kasprowicz i częściowo Miciński, a których nieco zwerbalizowaną odmianę stanowi powojenny Staff” – napisał W. Kubacki. Por. tenże, *Władysław Sebyła: „Obrazy myśli”*, w: *Lata terminowania*, Warszawa 1963, s. 164.

¹⁸ J. J. Lipski, wstęp, w: T. Miciński, *W mroku gwiazd i inne poezje*, Warszawa 1957, s. 8.

mitotwórstwo, wolna gra wyobraźni, wizyjność, poetyka snu i marzenia na jawie, o których mówi się przy Micińskim, są charakterystyczne także dla Sebyły. Wspólnota obu poetów zawiera się też w pewnym pokrewieństwie wyobraźni, w podobnym widzeniu i ujmowaniu rzeczywistości. W powieściach Micińskiego nadzwyczaj często spotykamy jakieś falowanie światów, gwałtowną przemianę rzeczywistości w skali kosmicznej. U Sebyły wygląda to tak:

Tu dzwonią księżycowe tarcze pod młotami, / Meteory pryskają nad glinianym garem, / Kapią jarzące słońca białymi kroplami / (...) / Rozżarzone atomy kłębią się w mgławicach, / W rozwianych grzywach komet złotym próchnem świecą, / A twarde kule planet, wystrzelone z armat, / Studzą się w zimnym lśnieniu zorzy polarniej (*Fabryka* III, 35n).

Przemiana rzeczywistości dokonuje się niejednokrotnie za sprawą gestu spojrzenia czy zaklęcia, uczynionego przez podmiot liryczny lub którąś z postaci obdarzonych tajemniczą mocą (postać szczurołapa). Magiczność świata stwarzanego przez autora *Nietoty* wiąże się z elementami mitu, które są niemal zawsze u niego obecne¹⁹. Wizyjność Sebyły łączyła z twórczością Micińskiego nie tylko liryka. Przemieszanie snu i jawy, halucynacji i rzeczywistości, nawet rodzaj stylistyki w młodzieńczej twórczości autora *Buntu ludzi* (1924) nie byłyby możliwe bez prozy Micińskiego.

Wiersz *Wyspiański. Przypowieść* poświęcony autorowi *Wesela* w 25. rocznicę jego śmierci, stanowi dalsze potwierdzenie obecności tradycji modernistycznej w twórczości Sebyły. Stawia on Wyspiańskiego za wzór. Przestrzega przed zdawkowością interpretacji całokształtu jego twórczości i suponuje, że tak naprawdę – podobnie jak Norwid – nie został on do końca zrozumiany:

Żeby choć jedna pierś... / żeby choć jedna pierś oddźwiękła głucho / milczaniem... że tam wulkan drga wybuchem, / żeby choć jeden w ogromność uwierzył, / żeby choć jeden miał mierzyć wciąż – zamierzył... / żeby choć jedna pierś... (*Wyspiański. Przypowieść*, 143).

Można badać także wielką wagę snu i snów, rodzaj wizyjności, funkcję obrazów związanych z ogniem. Wizyjność Wyspiańskiego zawdzięcza wiele technice tworzenia wizji u Słowackiego. Obaj ci poeci, podobnie jak i Sebyła, łączą lotność z poczuciem rzeczywistości, zjawiskowość z widmowością,

¹⁹ Wprawdzie napisano, że symbole i mity u Micińskiego „stanowią krystalizację zsubiektywizowanych prawd o rzeczywistości” (B. Danek-Wojnowska, J. Kłossowicz, *Tadeusz Miciński*, w: *Obraz literatury polskiej. Literatura okresu Młodej Polski*, t. II, Warszawa 1967, s. 287), ale rozsądniej byłoby strukturę mitów tego poety porównać z dawniejszymi realizacjami podobnych struktur. Miciński (podobnie Sebyła) w swoich utworach dokonuje zniesienia czasu historycznego – wszystko dzieje się na jednym planie. Jest to już czas mityczny, o którym pisał M. Eliade.

widzialne z niewidzialnym. Struktura mitu leżąca u podstaw świata poetyckiego oraz magiczny charakter świata wraz ze wszystkimi następstwami w sferze rozwiązań artystycznych jest u Sebyły tradycją Wyspiańskiego.

Mówiąc o tej tradycji należy pamiętać, że nie ogranicza się ona do wymienionej grupy problemów. Warto wspomnieć o problemie narodowym, tak istotnym dla Wyspiańskiego i – może wbrew przypuszczeniom – ważnym dla Sebyły. U Wyspiańskiego wymowa mitycznych obrazów jest jasna: podnieść losy Polski do rangi mitu. Podobnie u Sebyły:

Ojczyzno moja, a ty trwasz / w żelaznym pogrążona gwarze, / światowidową
mroczną twarz / zwracając w cztery strony wraże. / I marzy ci się chleb i miód, /
i szklane domy w rodnym sadach, / i szczęśliwości pełen trud, / pod gałęziami lip
biesiada (+++ *I znowu tupot...*, 175).

Sebyła przejął wiele ze skamandryckich środków poetyckich, choć nieraz miewał wątpliwości, świadczące o współistnieniu w jego poezji nurtów tradycjonalizmu i nowatorstwa, zarówno w treści, jak i formie, co do wyboru adekwatnej ekspresji lirycznej: „(...) mam pomysł dużego poematu, który rozpocznę pisać w tych dniach (...) wiersz idzie mi okropnie trudno, bo wszelkie rymowanie wydaje mi się banalne i męczę się nad znalezieniem formy lepszej i czystszej niż ta, którą się posługiwałem dotychczas”²⁰. Pozostawał jednak tradycjonalistą, jeśli idzie o wartości wersyfikacyjne, rytm, rym. Jednakże z biegiem czasu forma zewnętrzna nabiera dynamizmu²¹. Strofy mają charakter „rwany”, wersy skontrastowane pod względem metrycznym, co przypomina poetykę Tuwima. W znanym artykule *Inflacja poezji*²² Sebyła atakował wprawdzie skamandrytów za: werbalizm, snobizm duchowy, pustkę uczuciową i myślową oraz epigonizm – sam jednak zaczerpnął wiele z ich dorobku, o czym wymownie świadczą *Pieśni szczurołapa*.

Sebyła odnosił się sceptycznie do idei krakowskiej Awangardy²³. Poezje Tadeusza Peipera uważał za nieporozumienie, jej rzekome zdobycze literackie za chybione. Wynikało to z odmiennej ekspresji twórczej i przyjęcia innej ideologii poetyckiej. Pisał poeta:

²⁰ W. Sebyła, *List do żony* (Paryż, 10 VII 1931). Cytuję za: W. Szymański, *Ballady przed burzą*, Warszawa 1961, s. 49.

²¹ „Jestem zdania, że przy długim i bardzo skomplikowanym w budowie okresie rytmicznym, rymów może nie być wcale, a rolę rymów oddalonych z powodzeniem spełnią rymy wewnętrzne” – W. Sebyła, *Nowe poezje*, „Pion” 1933, nr 11, s. 9.

²² Por. W. Sebyła, *Inflacja poezji*, „Kwadryga” 1930, nr 5, s. 198–204. W tymże artykule dzieli Sebyła twórców na trzy kategorie: 1. Prawdziwi poeci – zdobywający własny wyraz talentem i usilną pracą; 2. Literaci lub nieliteraci, którzy poznawszy swój błąd, kierują potem swą działalność na inne tory; 3. Grafomani.

²³ Świadczy o tym, m.in. recenzja *Dębem rosne* Stefana Flukowskiego: „Trzecia książka jest znowu zbiorem wierszy, a raczej poezji prozą, bo utwory poetyckie wielu

Podłożem nowoczesnych prądów literackich, tych, które przemieły po krótkotrwałym żywocie i tych, które jeszcze bytują i dążą do zastąpienia niby to martwych i skostniałych form sztuki tradycyjnej formami nowymi, bardziej zgodnymi z duchem czasu, jest przesyt kulturalny, swego rodzaju wyrafinowanie. Owe izmy mogą i mają prawo nazywać się nowatorskimi, awangardowymi, tylko wtedy, gdy punktem ich wyjścia nie jest prosta negacja dawnych form, lecz doskonałe ich przetrwanie i przyswojenie. I dopiero z wyrosłego na takim gruncie uczucia niewystarczalności dawnych form ekspresji wywodzą się prawdziwie twórcze uświelenia nowatorskie²⁴.

Zresztą Peiperowi najzupełniej obca była myśl o jakimkolwiek pluralizmie kierunków nowatorskich; uważał, że jego własne idee są poza wszelką konkurencją: wyłącznie one zdolne są zrodzić poezję autentycznie teraźniejszą. Jeżeli coś łączy Sebyłę z Awangardą to wymiar symboliczny jego poezji, Peiperowska zasada pseudonimowania wydaje się bowiem wariantem techniki symbolistycznej. Umożliwiała ona organizowanie dzieła poetyckiego jako wielkiej wizji, jako kreacji tworzącego podmiotu, uwalniała jednocześnie poezję od ograniczeń estetyki mimetycznej. Musimy więc podkreślić, że „formalizm” krakowskiej Awangardy i witalizm Skamandra obce były autorowi *Koncertu egotyckiego*. Określamy styl poety jako „własny wyraz” twórczości.

Odmienność Sebyły określa bardziej „forma wewnętrzna”, skłonność do ekspresjonizmu i nadrealizmu w konstrukcjach metaforycznych. Turpistyczne pejzaże, wizje „rodem niemal z symbolistyczno-nadrealnych grafik Odilona Redona czy wierszy Baudelaire’a”²⁵ mają tylko odpowiedniki w neoromantycznej poezji rosyjskiej czy późniejszych żagarystów. Z żagarystami łączy Sebyłę postawa katastroficzna. Wywodzi się ona, podobnie jak u Czesława Miłosza i Jerzego Zagórskiego, ze wspomnień wojny, zabarwiających ich lirykę piętnem zniszczenia i zagłady; z wyobrażenia świata jako płynącej zmiennie i niespokojnie rzeki; z określonych przeczuć i niepokoju stanowiących refleksy zagrożenia. Katastrofizm Sebyły i żagarystów wyzyskuje te same elementy i pokłady wyobraźni, z zaakcentowaniem zapowiedzi katastrofy totalnej

naszych «awangardowców» lub ciążących ku awangardzie coraz mniej miewają wspólnego z formami wierszowymi. A. Flukowski jest właśnie jednym z «prostujących ścieżki» nadchodzącej «nowej» poezji i najwyraźniejszym chyba hołdem, jaki jej składa, jest prozaiczna, niemiarowa rytmika, nie nosząca cech żadnego systemu metrycznego”. Zob. W. Sebyła, *Poezja*, „Pion” 1936, nr 32, s. 6. Również w liście do narzeczonej, Sabiny Krawczyńskiej pisał, że w wierszu „rytm musi być bardziej jednolity i nie może rozrywać zdania na kawałeczki”. Cytuję za: W. Szymański, *Ballady przed burzą*, Warszawa 1961, s. 16.

²⁴ W. Sebyła, *Czy „futuro”?*, „Pion” 1934, nr 24, s. 10.

²⁵ T. Nyczek, *Dialog z samym sobą – Władysław Sebyła*, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. II, Warszawa 1982, s. 170.

i uwikłania w nią osobistego losu podmiotu lirycznego²⁶. Wspólna płaszczyzna to nadanie wizjom katastroficznym kształtu mitu o kosmicznej zagładzie oraz nawiązanie do pokrewnych tradycji literackich: mistyczny Słowacki – twórca mitów kosmogonicznych i historiozoficznych (*Genezis z Ducha, Król-Duch*), a także pewne odmiany symbolizmu, wystarczy przypomnieć Tadeusza Micińskiego. Z tym wszystkim Sebyła ukształtował typ poezji ciemnej i wizyjnej, w której ważką problematyka intelektualna, moralna, historiozoficzna nie jest wyrażana bezpośrednio, wciela się zaś w zespół poetyckich obrazów i wizji.

W poetyckim świecie autora *Koncertu egotycznego* istnieje bardzo ważny dla tej liryki sektor ludzkiej mowy. Właśnie w języku poetyckim znajdujemy owo ludzkie rozdroże między obiektywnym odsłonięciem i zakorzenieniem tego odsłonięcia w ciemniejszych warstwach jednostki biologicznej. Język poematu daje „jakieś moje nie-Ja”²⁷, które pozwoli w pełni zagrać funkcjom rzeczywistości humanizującym człowieka, pozwala mu być poza pozerającą subiektywnością, odsyła ku bytowi, który objawia się tylko i przez taki niepowtarzalny poetycki obraz.

Woda, ziemia, ogień, powietrze, noc oraz wszystkie ich poetyckie derywaty są do pewnego stopnia ogólnikami w królestwie Sebyły, w którym wyobrażenie zostało bezpośrednio zaszczipione na odczuciu. Kosmologia nie jest tu wizją świata, ale ekspresją człowieka, ludzkiego podmiotu w świecie. W tej kosmologii materii nie ma już przeciwstawienia między snem, marzeniem a zmysłową rzeczywistością, lecz jest współdziałanie między marzącym ja i danym światem, „jest tajemne porozumienie w przejściowej strefie, pełnej pełnią delikatnego zagęszczenia”²⁸.

Słowo-symbol u Sebyły, niezależnie od swych zewnętrznych odniesień, ma otwierać się w głąb. Żąda ono odczytania, które nie będzie zatrzymywało się na jego wartości obiegowej, ale chce wejść w całość sensu, jaką tworzy bogactwo znaczeń układających się na kształt warstw geologicznych: od powierzchniowych – wykorzystywanych w użyciu praktycznym, do głębinowych – odsłaniających się w jego refleksyjnym czy intuicyjnym przeżyciu; im schodzimy głębiej, tym bardziej są one uniwersalne. Twórca nie chcąc, aby słowo symboliczne wymknęło się mu spod kontroli stosuje metodę ukonkretniania przez powtórzenia, czyni słowo ekwiwalentem określonych uczuć i nastrojów, tworząc ich historię w przebiegu własnej twórczości.

Tak powstaje język w języku. Słowa te grupują się w czterech zasadniczych przestrzeniach semantycznych: niebo – słońce, gwiazdy, księżyc, obłoki;

²⁶ Por. A. Z. Makowiecki, *Zapomniany poeta...*, dz. cyt., s. 18–19.

²⁷ Wyrażenie użyte przez Gastona Bachelarda. Zob. tenże, *La poétique de la rêverie*, Paris 1960, s. 46.

²⁸ Tamże, s. 144.

/ ziemia – trawa, drzewa, woda, błoto; / kolory – zielony, niebieski, czarny, biały, srebrny; / wiatr, cień, otchłań, które znaczą nieuchwytność a zarazem zagrożenie. Kierując się sugestiami Wiesławy Wantuch²⁹ spróbujemy zaobserwować, jak zmienia konteksty słowo „zieleń”: „I morza zielone od burzy” (*Ogłoszenie*, 30) „Twój mundur jest jak trawa zielony” (*Junkier*, 42) „Nie strasz mnie bogiem, który za zielonym stołem / siedzi i świat świdruje złym, sędziowskim okiem”. (*Spowiedź szczurołapa*, 31) „Pod zielonym powiewem księżycy i fletu / Rumieni się wosk żółty na zmarszczonych twarzach” (*Panopticum*, 39) „Śpiewający wiatrem zielonym / Za zapadłym w otchłań kometa” (*Poeta*, 46) „Już nie ma czego pić zielonym ustom” (*Śmierć fletu*, 49).

Kolor zielony użyty najpierw w kontekście realistycznego opisu oznacza barwę wody i trawy. W kolejnym przykładzie staje się barwą sędziowskiego stołu, za którym zasiada Bóg. Pełni rolę konkretnego szczegółu w obrazie już nierealistycznym. W dwóch następnych cytatach staje się barwą powiewu wiatru, zyskuje charakter symboliczny ze względu na kontekst, ale przez pamięć poprzednich użyć jest nadal kolorem trawy i „sprawiedliwości”. W ostatnim zaś przykładzie budzi prawie groteskowe skojarzenia.

Sens słowa pozostaje niewyczerpany, a przynajmniej nie ma żadnych granic – jest zawsze rozjaśnieniem rzeczy, odkryciem. Pozostaje dostępny w akcie rozumienia, który przedstawia się Sebyłą jako akt swego rodzaju uczestnictwa w treści słowa. Czym innym jest poznać jakąś sytuację, czym innym – być uczestnikiem tego zdarzenia. Poeta wierzy, że słowo poetyckie, w przeciwieństwie do słowa zwyczajnego, czyni nas uczestnikami swego znaczenia. Znaczenie głębokie, istotne słowa przez poezję wydobywane Sebyłą scharakteryzował jako prawdy metafizyczne, tj. prawdy dotyczące fundamentalnych praw rzeczywistości, natury bytu, odzwierciedlające doświadczenia ludzkie o elementarnej ważności i powszechnym charakterze. Doświadczenia, jakie wydają się nam nieodłącznym składnikiem kondycji ludzkiej, bo stać się mogą udziałem każdego człowieka lub odciskają się trwale na ludzkiej historii. Sens tych doświadczeń nie jest nam bezpośrednio dany, pozostaje nieuchwytny, również dla tych, którzy je sami przeżywają. Poezja Sebyły chce być jego objawieniem³⁰. Przekonanie to stało się inspiracją twórczej praktyki poety, musiało jednak prowadzić do uznania niektórych tematów za szczególnie „godne” i do odsunięcia innych jako „obojętnych” z punktu widzenia posłannictwa poezji.

²⁹ Por. W. Wantuch, „Odpowiedzi zawarte w pytaniach”. *O poezji Władysława Sebyły*, „Akcent” 1985, nr 1, s. 88–97.

³⁰ S. Mallarmé sądzi, że „Poezja jest wyrażeniem w mowie ludzkiej sprowadzonej do swojego esencjalnego rytmu, tajemniczego sensu, jaki mają oblicza egzystencji: w ten sposób obdarza ona autentycznością nasze bytowanie i tworzy sama zadanie duchowe”. Cytując za: Z. Jarosiński, *Postacie poezji*, Warszawa 1985, s. 20.

Nie sposób bowiem wierzyć, że słowo poetyckie jest „objawieniem niezbadanego”, a jednocześnie używać wiersza do opowiadania o perypetiach bohatera czy do sławienia wydarzeń publicznych.

I tu tkwi odpowiedź na pytanie, dlaczego Sebyła nie miał inklinacji, aby być trybunem poezji „społecznikowskiej”³¹. Symbolizm poety wymagał od niego nieokreśloności i poczucia, że przez rzeczywistość przebija nie dające się nazwać „coś więcej” – transcendencja. Stąd uprzywilejowaną pozycję w tej poezji zdobyły ezoteryczne tematy konwencjonalne: eschatologia, autyzm, metafizyka, katastrofizm, które miały określoną genealogię w poetyckiej tradycji. Upodobanie do wymienionych motywów wynika niewątpliwie z faktu, że w ciągu swej historii nasyciły się one wyjątkowo bogatymi i złożonymi znaczeniami, a cechująca je długowieczność była dla Sebyły świadectwem związku z problemami istotnie uniwersalnymi.

Stąd osobiste treści podawał niejednokrotnie w słowach tradycji. Tematy fantastyczne i wizjonerskie łączyły się ze znamienym traktowaniem wypowiedzi poetyckiej jako swego rodzaju imitacyjnego odpowiednika swobodnego biegu skojarzeń: marzenia sennego, marzenia na jawie, procesu wspomniania wizji („widzeń”), prorocत्व. Przy czym rzadko na ogół występują sygnały bezpośrednio wskazujące na umiejscowienie wypowiedzi (typu: oto sen, oto marzenie, oto halucynacja...). Trudno w tego gatunku utworach Sebyły uchwycić określone umiejscowienie podmiotu mówiącego, ulega on w ciągu wypowiedzi rozmaitym metamorfozom – rozszczepia się na różne „ja”, wyłania z siebie „ty”, nieznacznie przeobraża się w „on”.

Te ewolucje sytuacji podmiotowej nie pociągają jednak za sobą uwyrażnienia podzielnosci wypowiedzi. Poeta konsekwentnie zmierza do przedstawienia treści wypełniających świadomość, studiuje stany przeżyciowe poczynione w momentach doznań specjalnie intensywnych, a zwłaszcza takich, które kierują myśl ku sobie samej i każą stawiać pytania, czym jest „ja” liryczne świadome i odczuwające oraz na czym polega jego obecność w świecie przedstawionym. Są to studia mieszające impresyjne wrażenia i spekulacje, przeżycia jednorazowe i obraz mityczny. Sugestywna aluzyjność, tworzenie

³¹ Warto w kontekście przeprowadzonego wywodu zacytować fragment artykułu Pawła Hulki-Laskowskiego. „(...) polska poezja proletariacka była stylizacją pewnych tęsknot ludzi współczesnych, których do cna zmierzła szpetota półkultury panującego kołtuństwa (...), proletariusz nie chce pozostać proletariuszem i gdzie tylko przestaje być proletariuszem pod względem umysłowym, tam sięga po piękno nie do specjalnej poezji, stylizowanej na proletariackość, ale do jego źródeł odwiecznych i bezpośrednich i u tych źródeł poeci proletariacy, jeżeli naprawdę są poetami, spotkać się muszą nie tylko z Mickiewiczem, Goethem i Szekspirem, lecz i z Dantem, Homerem, Sofoklesem, a nawet psalmistą starego Testamentu i pieśniarzami Mahabharaty”. Tenże, *Poezja proletariacka*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 3.

obrazów o znaczeniach niedopowiedzianych, a także poszukiwanie sensów, które przenikając rozmaite sfery ludzkiego doświadczenia – odbijają w sobie ostateczny porządek bytu. Takie właśnie poszukiwanie wyznacza dramaturgia *Dialogu w ciemności*.

Przeciwstawivszy język poetycki językowi zwyczajnemu Sebyła – symbolista oddzielił zarazem świat poetycki od świata doświadczeń konkretnych. Język poetycki mówi o świecie idei, wyobrażeń, nie tego, co doznane, lecz tego, co przeżyte wewnętrznie – o świecie duchowym. W liryce *Obrazów myśli* utwory rodziły się z doznań przemijania, myśli o kruchości ludzkich wysiłków, intensywnego odczucia chwil nastrojowych. Z przeżyć, które są zupełnie indywidualne, należą do sfery niepowtarzalnej prywatności, ale także mają zasięg powszechny.

Występuje dążenie do uchwycenia elementarnej sytuacji człowieka w świecie, tj. sytuacji właściwej człowiekowi w ogóle. Opis tych sytuacji wymaga pojęć uniwersalnych, abstrakcji oraz obrazów, które są nie tyle utrwaleniem czegoś istniejącego naprawdę, ile przeblyskiem głębszego porządku rzeczy. Sebyła przemawia mocą sugestii, sensami, które odznaczają się zmiennością, wieloznacznością, płynnością. Zmusza czytelnika do odgadywania i uzupełnień. Nie wydaje się jednak, aby dopuszczał możliwość uzupełnień rozmaitych. Jest tu raczej tajemniczość niż zaproszenie do gry wyobraźni. Odnosimy wrażenie, że mamy do czynienia z obszernym wielowątkowym monologiem, który nie został wyartykułowany do końca, lecz przedstawiony nam we fragmentarycznym wypisie, z którego należy zrekonstruować skomplikowaną całość. Słowa poematu *Koncert egotyyczny* należą do świata wyobrażenia i marzenia, którego treści nie dają się normalnie wypowiedzieć i z natury rzeczy okryte są milczeniem. Cała szyfrująca i metaforyczna poetyka Sebyły bierze się z kultu słowa poetyckiego, pojętego jako droga wprowadzająca w głęboki, niewspółmierny z doświadczeniem praktycznym świat penetracji duchowej. Odrębność tej poezji polega więc na przekroczeniu ciasnej sfery wypracowywania nowych narzędzi techniki poetyckiej i przejściu w dziedzinę wyrazu przeżyć moralnych i treści metafizycznych.

Większość jego utworów jest wypadami w nieznanne, wierszowanymi formułami z zakresu metafizyki i teorii poznania. Często na miejsce *réalité repoussée* wkracza *réalité projetée, au delà inaccessible, absence, silence* – doznanie śmierci. Początek dzieła to poczucie wewnętrznego dystansu: człowiek zderza się tylko sam ze sobą albo z odległością, jaka dzieli go od świata – nie zaś z samym światem. Świadomość, nim stanie się (tu odniesienie do Husserla) świadomością czegoś, jest najpierw doświadczeniem wewnętrznym. Poezja ma się upodobnić do wizji sennej, być wytworem w miarę swobodnej gry wyobraźni.

To wpływa także na zmianę koncepcji języka poetyckiego, który ma już wszelkie po temu dane, by nie respektować wymagań, jakie się stawia

wypowiedziom racjonalnie zorganizowanym. Nawiązuje do sfery snu i mitu. Wpływa to z kolei na wybór słownictwa, jak i na kształtowanie składni. Wiersz może się stać zespołem komponowanym z luźno zestawionych elementów. Poezja zajmuje się jakby swoimi własnymi możliwościami poznawczymi, zarysowuje się wyraźny wątek epistemologiczny. Poezja nie mówi w sposób z góry dany o świecie. Kreując jego wizję, podległą przede wszystkim regułom wyobraźni, ujawnia jednocześnie sposoby, jakimi to czyni. Pośrednio nad nimi się zastanawia, poddaje krytyce.

Zwraca uwagę fakt, że Sebyła wzbogaca środki ekspresji poetyckiej przez napięcia istniejące między monologowością a dialogowością, poetyzmami a prozajzmami, rzeczowością a fantastyką obrazowania. Najczęściej stosowanymi przez poetę typami metafory są: animizacje, personifikacje oraz hiperbola. Dzięki nim przyroda uczestniczy w działaniach człowieka, natomiast człowiek wtapia się w rzeczywistość natury.

Szczególną troską poety jest formowanie utworów w instrumentowane układy. Pozostawiając na boku domysły o ewentualnej inspiracji muzycznymi uzdolnieniami Sebyły, dostrzec można w jego wierszach tendencję do asocjacji poetyckiego obrazu z jego formą dźwiękową. Muzyczna forma nokturnu, preludium, kantaty, koncertu, części sonatowych przeniesiona zostaje z muzyki w poezję nie tylko przez fakt, że autor daje swoim utworom tytuł nokturnu lub sonaty, ale przez także wspólną harmonię, głębokie współzycie dźwięku ze słowem, sugestywną odmienność rytmu.

W klasyfikacji osiągnięć Sebyły w zakresie poetyki ważne miejsce zajmują ponadto:

1) Przeciwstawienie języka poetyckiego językowi używanemu potocznie. Słowo poetyckie nie nazywa rzeczy, nie chce ich rejestrować. Jest zastępcze wobec rzeczy, daje ich ekwiwalent. Możemy powiedzieć o zakorzenieniu słowa poetyckiego w języku archetypów i mitu.

2) Rozbrat poezji z doświadczeniem codziennym. Nastawienie takie może wydać się tożsame z wymienionym wyżej, bo utwór poetycki jest przecież wypowiedzią językową, świat wchodzi do poezji przez język. W praktyce jednak te dwie sprawy niekiedy się rozchodzą. Zainteresowanie realnością życia nie musi się łączyć z aprobatą języka, jakim w realnych sprawach życia się posługujemy. Sebyła stworzył wizję poezji, która przez przeżycia subiektywne sięgała swymi korzeniami do treści psychicznych, jakie wspólne są wszystkim, przez marzenie i fantazję – do uniwersalnych prawd bytu, czy przynajmniej do prawd, które człowiekowi z jego perspektywy poznawczej i moralnej jako właśnie takie się ukazują, poprzez umowne znaki kultury – do jej idei wątkowych. Dlatego ta poezja wkracza na obszary niesprawdzalnego subiektywizmu, godzi się na swą ciemność i nieprzejrzystość – w nich bowiem znajduje dla siebie zachętę.

3) W pojęciu symbolu widzi kategorię najlepiej eksplikującą istotę kreacji poetyckiej. Symbolem dla Sebyły jest słowo poetyckie. Symbolem stawał

się w jego wyobrażeniu również utwór poetycki jako całość, pojmowany nie jako przekażnik treści, lecz ucieleśniający swą treść, rozumiały, ale nie przetłumaczalny, ponieważ rozumienie wiersza polega na myślowym i uczuciowym jego przeżyciu.

4) Sebyła dokonał wzbogacenia i wysubtelnienia podmiotu lirycznego. Przystaje to być osoba wygłaszająca przemowę albo czyniąca wyznania, a staje się bardziej konstruktorem tekstowym. „Ja” liryczne i określona sytuacja, w której występuje, ujawniają się w procesie przemian, dzięki czemu utwór staje się konstrukcją o skomplikowanym charakterze. Dojście w poetyce tradycyjnej do takiego typu osiągnięć, które w istocie są realizacją celów podobnych do zakładanych w poetyce kreacyjnej, jest świadectwem umiejętności twórczego przekształcania związku z tradycją i niewątpliwym wkładem Sebyły w dorobek polskiej poezji.

5) W poezji autora *Obrazów pamięci* ugruntowała się asocjacyjna technika monologu lirycznego i poetyka snu.

Wszystkich tych zdobyczy nie sposób zaliczyć do tradycji. Stanowią wkład poety do dwudziestowiecznej sztuki poetyckiej. Poezja Sebyły ukierunkowana jest przede wszystkim na wydobycie i uwierzytelnienie szczególności usytuowania „ja” lirycznego w świecie, przy czym wypowiedzi te dotyczą w równej mierze sytuacji zewnętrznej, okoliczności przestrzenno-czasowych, w jakich odnajduje siebie „ja”, jak i samego podmiotu, gdyż są one zorientowane na określenie jego sytuacji egzystencjalnej i osobowości. Podmiot sytuuje siebie nie tylko w świecie rzeczy, wytworów człowieka, ale konfrontuje także swe położenie z siłami go przerastającymi, które utraciły walor wytworów czy dotychczasowy status przedmiotowy, a więc na przykład z zaprojektowaną wcześniej historią, losem, jaki wpisany został na linię biograficzną, z rytmem kosmosu, z siłami determinującymi osobowość.

Poezja Sebyły odbija współczesność ze wszystkimi jej dramatami, konfliktami i marzeniami nie poprzez temat społeczny, ale przez takie kształtowanie świata przedstawionego, w które pośrednio wpisana jest atmosfera epoki. Katastroficzny porządek rzeczy, poczucie istnienia wielu rzeczywiście, uwrażliwienie na dramatyczność sytuacji egzystencjalnej, zawieszona między antynomicznymi światami arkadyjskości i apokaliptyczności, wpływają w pisarstwie Sebyły zarówno z indywidualnych predyspozycji psychicznych, jak i są przetworzeniem groźnych sygnałów skłóconej rzeczywistości³². Świadomość

³² Ideą przewodnią Kwadrygi, z którą związany był Sebyła w początkowym okresie twórczości była myśl, „że każde samorzutne podźwignięcie ramienia lub słowa żywego w imię zwycięstwa nad naturą, każda myśl w sprawie Człowieka i człowieczeństwa – to zarazem gest i myśl Boga...” Zob. S. Sebyłowa, *Okladka z...*, dz. cyt., s. 11. Stąd uświadomienie sobie i realizowanie osobistej odrębności twórczej powoduje innego rodzaju odejścia. Odejścia do siebie.

nieuchronności zbliżającej się zagłady potwierdza porządek katastroficzny świata, funkcjonujący obok motywów nieprzenikliwości poznawczej świata, samotności człowieka wobec otchłani kosmosu, perspektywy zbliżającej się wojny – element budujący świadomość determinizmu historii.

Nędza ludzka, niepokój miasta, gdzie „głosy fabryk ranią i kłamią”, negatywny, bo zagrażający człowiekowi rytm cywilizacji stanowią dla Sebyły rodzaj etycznego wyzwania. Z jednej strony prowadzi ono do świadomości, że tylko sztuka poetycka – swą mocą kreacyjną wywołującą rzeczy z nieistnienia, swą organizacją moralną – zdolna jest przeciwstawić się światu, ukazując mu rzeczywistość piękną. Z drugiej zaś strony ów apel etyczny wpisany w rzeczywistość wyzwala postawę głębokiego współuczestnictwa, tłumaczącą się w kontekście chrześcijańskiej symboliki ofiary. Przyznanie się do wspólnoty z ludźmi oznacza zgodę na ofiarę śmierci, sygnalizuje świadomość głębokiego utożsamienia się z losem zbiorowości (por. wiersz +++ *I rozstąpiwszy się*). I nie jest to bynajmniej obecność tylko w deklaracjach, bezpośrednich wyznaniach, ale głównie obecność w całej strukturze świata przedstawionego.

Świat poetycki Sebyły jawi się w porządku synekdochy, złożony z rozproszonych elementów rzeczywistości, które na planie wiersza przenikają się, mają charakter płynny, niestabilizowany, ale odsyłając do całości, z której zostały wyjęte, budują w konsekwencji spójny świat wizji³³. Sugestia ofiary, głębokie współuczestnictwo nadają tej twórczości wymiar szczególny, potwierdzają bowiem, iż jest ona równoczesna z przywołaniem trudnego optymizmu, otwierającego nie wypowiedzianą wprost perspektywę organizacji moralnej, która oczyszcza świat i człowieka, paradoksalnie obdarza nadzieją, że nieuchronność zagłady jest konieczna, gdyż tylko w ten sposób może dokonać się regeneracja wartości. W perspektywie religijnej, eschatologicznej jest to najwyższy wyraz wiary w ostateczną skuteczność duchowej organizacji człowieka (por. wiersz +++ *Gdy patrzę w Ciebie*). Odwołania do sytuacji ofiary przywołują nie tylko związane z nią cierpienia, ale również sugerują jej konsekwencje, głębsze znaczenia. Wprowadzając świat we wzorzec mityczny pozbawiają istnienie, a także zagładę, poczucia daremności. Mít jest w tej poezji jedną z kategorii ujmowania świata, rodzajem interpretacji bytu, która potwierdza głęboką konieczność istnienia. Dla poezji rezerwuje więc Sebyła postawę, która wyraża sytuację egzystencjalną i duchową człowieka istniejącego pośród przerażających go żywiołów, w wymiarze ponadwspółczesnym, sytuację dogłębną

³³ J. Sawicka pisząc o specyfice poetyki Tuwima przywołuje pojęcie *bricolage* – ma ono oznaczać komponowanie całości ze szczątków, resztek. Za takim pojmowaniem twórczości kryje się wizja świata jako dość chaotycznego zbioru najrozmaitszych ułamków. Człowiek zdolny jest do zbierania tych szczątków. W poezji Sebyły tak rozumiane pojęcie *bricolage* ma zastosowanie. Por. J. Sawicka, *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, s. 47–48.

samotności człowieka zależnego od transcendencji. Tak zarysowany dramat duchowy można rozpatrywać w kontekście filozofii Jacquesa Maritaina, tego jej obszaru, na którym realizuje się wprowadzone przez francuskiego neotomistę ontologiczne rozróżnienie „osoby” i „jednostki”. „Osoba” należy do porządku duchowego, jest bezwzględnie zależna od Boga (w wypadku poezji byłaby to zależność od transcendencji, „niewyraźnego”), ale ponieważ uwikłana jest ona w materialnym wszechświecie, stanowi także „jednostkę”. Jako jednostki jesteśmy zaledwie fragmentem materii, częścią wszechświata, punktem wielkiej sieci sił i wpływów fizycznych, kosmicznych, etnicznych, atawistycznych, ekonomicznych i historycznych, których prawa nami rządzą. „Jako indywidualności podlegamy gwiżdrom. Jako osoby panujemy nad nimi”³⁴. Poeta, jak dzieje się to u Sebyły, chciałby być „osobą”, kreatorem przeżywającym radość z kontynuowania dzieł Stwórcy – ale jednocześnie sumienie, wrażliwość na materialny, zmysłowy obraz świata zmuszają go do uczestnictwa przede wszystkim w porządku „jednostki”. Przywołując kontekst personalizmu Maritaina, nie chcę oczywiście stwierdzać pełnej zgodności między jego filozofią a poezją Sebyły. Maritain bowiem, co jest zrozumiałe, głosi bezwzględny prymat osoby ludzkiej nad społeczeństwem, nad „jednostką”. Sebyła tymczasem eksponuje głównie ambiwalencję. Równie ważny jest dla niego porządek „jednostki”, jak i „osoby”, a przynajmniej każdy ewentualny wybór jawi się jako dramat duchowy. Wyjściem z rozdarcia mogłaby być tylko zgoda na światopogląd religijny w rozumieniu właśnie neotomistycznym. Trudno więc się dziwić, że przy tak złożonej i bogatej perspektywie problemowej, jaką buduje liryka Sebyły, nie ma w niej w zasadzie miejsca na wybory jednostronne, redukujące rzeczywistość, sprowadzające jej integralną wielowymiarowość do jakiegos jednego tylko aspektu.

Ostatecznie – wbrew grożącemu zagubieniu w świecie żywiołu, śmierci, wbrew słabości ludzkiego rozumienia i tworzenia, Sebyła odnajduje swe miejsce. Jest nim droga nieustannego poszukiwania – wiernego prawdzie człowieka i prawdzie poezji.

³⁴ Cytuję za: T. Mrówczyński, *Maritaina humanizm integralny*, w: *Filozofia i socjologia XX wieku*, t. II, red. B. Baczeko, Warszawa 1965, s. 65.