

**Poeta egzystencji. Wątki  
egzystencjalistyczne w liryce Władysława  
Sebyły**

Bartosz Dąbrowski

BARTOSZ DĄBROWSKI

## POETA EGZYSTENCJI

### WĄTKI EGZYSTENCJALISTYCZNE W LIRYCE WŁADYSŁAWA SEBYŁY\*

Trzeba przyznać rację Stefanowi Morawskiemu, kiedy stwierdza, iż „świadomość egzystencjalistyczna formowała się u nas [...] w sposób żywiołowy, przy nader nikłym, a być może nawet żadnym współdziałaniu wiedzy filozoficznej”<sup>1</sup>. W okresie międzywojennym twórcy polscy, poza nielicznymi wyjątkami, nie czytali dzieł filozoficznych Karla Jaspersa, Martina Heideggera czy też innych autorów obszaru niemieckojęzycznego, gdzie kształtowały się postawy egzystencjalistyczne – to raczej wpływ literatury francuskiej oraz rosyjskiej formował atmosferę intelektualną i artystyczną owego czasu.

Autor *Koncertu egotycznego* pochłaniał dzieła z kręgu modnej wtedy psychoanalizy, interesował się lekturami psychologicznymi, wielbił Juliusza Słowackiego i Cypriana Norwida (co odbiło się wyraźnie w jego twórczości), czytał, a także tłumaczył literaturę francuską i rosyjską. W skąpym materiale biograficznym brak jakichkolwiek śladów znajomości literatury oraz filozofii niemieckiej, która była wówczas zapowiedzią egzystencjalizmu. Niemniej jednak przejawiająca się w poezji Władysława Sebyły struktura myślenia, wizja świata i kondycji człowieka konsekwentnie wykazuje zbieżność z wieloma wątkami filozofii Jaspersa, analiz Heideggera czy też z religijną postawą Karla Bartha.

O bezpośrednim wpływie nie możemy tutaj nawet napomykać. Źródeł pokrewieństwa należy dopatrywać się raczej we wspólnych bodźcach zewnętrznych, które przesądzały o zbieżnych postawach intelektualnych i zachowaniach. Przyczyny wykształcenia się świadomości egzystencjalistycznej tkwiły bowiem poza nią samą – w ogarniętej powojennym kryzysem Europie. Pourazowy szok wywołany pierwszą wojną światową, rozpad dotychczasowego porządku wartości, zwątpienie w zbawczą moc nauki i techniki – wszystkie te destruktywne elementy niosące egzystencjalny niepokój uformowały główny nurt poezji Sebyły.

Mimo iż podobne doświadczenie tkwiło w świadomości wielu ówczesnych twórców, to jednak wyrażone zostało z pewnym opóźnieniem. Dostrzeżona przez wszyst-

---

\* Artykuł ten jest fragmentem obszernego studium poświęconego wątkom egzystencjalistycznym w poezji Władysława Sebyły.

<sup>1</sup> S. M o r a w s k i, *Wątki egzystencjalistyczne w polskiej prozie lat trzydziestych*. W zb.: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Red. H. Kirchner, Z. Żabicki, przy współdziałaniu M. R. Prąglowskiej. Seria 1. Wrocław 1972, s. 466.

kich badaczy zmiana tonacji poetyckiej mogła nastąpić dopiero pod koniec lat dwudziestych, po opadnięciu nastroju niepodległościowej euforii, tj. wraz z wielkim kryzysem ekonomicznym i krzepnięciem agresywnych totalitaryzmów po obu stronach granicy. Rok zawiązania się grupy poetyckiej Kwadrygi i pierwsze publikacje jej członków stanowić mogą w przybliżeniu pewną cezurę. Poezja kwadrygantów, a zwłaszcza twórczość Sebyły, zwiastuje kres pogodnej i bezproblemowej epoki, koniec poszukiwań formalnych i bliskie nadejście postaw katastroficznych.

I chociaż program Kwadrygi preferujący zaangażowaną „poezję społeczną” nic wspólnego z egzystencjalizmem nie miał, to – paradoksalnie – przyjęcie identycznej postawy umożliwił. Zwracał bowiem uwagę twórców na rzeczywiste, występujące w wymiarze społecznym zagrożenia, które mogły wywoływać egzystencjalny niepokój.

W przypadku Sebyły istniał wszakże jeszcze jeden, dotychczas zapoznany przez badaczy powód, który do takiego zachowania skłaniał. Była to zupełnie nietypowa dla tego okresu refleksja nad stosunkiem języka do rzeczywistości. Paweł Dybel trafnie zauważył w recenzji wydanych w 1981 r. *Poezji zebranych*, iż koncepcja języka poetyckiego Sebyły „nie przystaje ani do awangardowych wyobrażeń na ten temat, ani też do tradycyjnych ujęć, gdzie słowo rozumiano jako »wyraz myśli«”<sup>2</sup>. Stosunek poety do materii językowej istotnie wyodrębnił go spośród wszystkich ówczesnych twórców. Autor *Koncertu egotycznego* wyprzedzał własną epokę dochodząc do wniosków pokrewnych współczesnym koncepcjom poststrukturalistycznym, które nie przyznają mowie zdolności odzwierciedlania rzeczywistości. Przyjęcie takiego stanowiska wpływało na kształtowanie się wizji człowieka i świata, a trzeba przyznać, że Sebyła ze swojej „podróży do kresu języka” wyciągnął wnioski ostateczne. Jednak w dotychczasowych nielicznych komentarzach zabrakło wnikliwego naświetlenia tej kwestii, co zaważyło na recepcji poezji autora *Młynów* – namysł nad językiem tworzy w owej liryce bowiem ścisły związek z refleksją egzystencjalną.

Sebyła nie dotarł jednak do tej problematyki od razu – najpełniej wyraził ją w *Koncerte egotycznym*, poemacie pisanym na przełomie lat 1932 i 1933. Zanim zatem przejdę do szczegółowej interpretacji utworu, chcę przyjrzeć się poezji wcześniejszej. Autor ten bowiem nieustannie rozwijał w swojej twórczości idee, obrazy i motywy, które pojawiły się w formie załączkowej w jego liryce w latach 1927–1930.

Dotychczas rozpatrywano wczesne wiersze Sebyły w kontekście programu poetyckiego Kwadrygi. *Poezje* (1927) i *Pieśni szczurolapa* (1930) wyznaczać miały pierwszy etap twórczości, będący długim splecionym ideowym założeniem grupy bądź też ich prezentacją. Tak pojmowany początek określałby dalszy rozwój liryki, który można zawrzeć w schemacie: od tematyki społecznej do metafizycznej. Nie sposób odmówić temu ujęciu pewnej słuszności, niemniej jednak większość badaczy zgodnie wskazywała niezręczność i nieadekwatność sytuowania Sebyły w obrębie poezji uspołecznionej<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> P. Dybel, *Poezje Władysława Sebyły*, „Twórczość” 1982, nr 3, s. 125.

<sup>3</sup> Zob. np. opinię P. Kuncewicza (*Agonia i nadzieja*. T. 1: *Literatura polska 1918–1939*. Warszawa 1993, s. 81): „Poeta uspołeczniony? Jakież to tanie określenie w tym przypadku. [...] Metafizyczny protest w obronie życia, w obronie wartości i godności cierpienia, przeciw wojnie [...]”. Natomiast T. Nyzek (*Dialog z samym sobą – Władysław Sebyła*. W zb.: *Poeci Dwudziestolecia*

Poezja redaktora „Kwadrygi” nie miała aż tak wiele wspólnego z linią programową owego czasopisma, ta zresztą charakteryzowała się pewną niespójnością, której źródłem były różniące się osobowości członków grupy. Na pozór jednorodną „Kwadrygę”, mimo ostatecznie nie wykrystalizowanego programu, rozrywały silne od początku dążenia odśrodkowe. Już w trakcie druku pierwszego numeru Aleksander Maliszewski z niechęcią pisał, iż Sebyła „zezuje ku symbolistom i mistycyzmowi”<sup>4</sup>. Krótco potem przyszły autor *Pieśni szczurołapa* został powołany do wojska i od połowy r. 1927 do czerwca 1929 nie uczestniczył w życiu literackim stolicy. W korespondencji, jaką prowadził wtedy ze Stefanem Flukowskim, dostrzec można niechęć, którą obaj żywili do ówczesnego kształtu ideowego „Kwadrygi” i drukowanej tam liryki<sup>5</sup>. Poeci wspólnie spiskowali za plecami pozostałych kwadrygantów, snując plany przejścia redakcji i zmiany profilu periodyku. Gdy po powrocie z wojska Sebyła istotnie został redaktorem „Kwadrygi”, znacznie rozszerzył formułę pisma, zacierając dotychczasowy antagonizm wobec środowisk Skamandra i Awangardy Krakowskiej. Wydaje się jednak, iż spełniał raczej funkcję sprawnego organizatora. Wkrótce zresztą po jego wyjeździe do Paryża w kwietniu 1931 pismo przestało wychodzić, a grupa się rozpadła. Ale nie tylko kontekst biografii nadwreżęa wiarę w ściśle kwadrygancki rodowód wczesnej twórczości poetyckiej Sebyły.

Porównanie jego wierszy z lat 1927–1930 z utworami Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, Aleksandra Maliszewskiego czy Andrzeja Wolicy (bo to chyba ich poezja najpełniej wpisuje się w program Kwadrygi) doprowadzić może do ciekawych wniosków. Wydaje się, że już w pierwszym tomiku Sebyła koncentruje uwagę na problematyce metafizycznej postrzeganej przez pryzmat uwarunkowań społecznych. Poezję tę otwiera cykl zatytułowany *Modlitwa*, rozpoczynający się inwokacją:

---

*międzywojennego*. Red. I. Maciejewska. T. 2. Warszawa 1982, s. 164) pisał: „Wydaje się, a potwierdzają to [...] cykle *Modlitwa* i *Cztery wiersze o wojnie*, że Sebyła wyraźnie nie ma poetycko wyczułonego słuchu dla tych problemów, że stanowią one tylko sztafaż dla spraw innych, może szerszych, głębszych [...]”. Poza nurtem poezji uspołecznionej zdaje się także sytuować poetę S. Dłuskiego (*Sebyła metafizyczny*. „Kresy” nr 23 (1995), s. 81). Problem ten postaram się rozstrzygnąć w dalszej części artykułu.

<sup>4</sup> A. Maliszewski, *U brzegu mojej Wisły*. Warszawa 1964, s. 317.

<sup>5</sup> O wieczorze poetyckim „Kwadrygi” pisał S. Flukowski do W. Sebyły (list z 26 II 1928. Cyt za: W. P. Szymbalski, *Ballady przed burzą. Szkice literackie*. Warszawa 1961, s. 18): „W ogóle od tego wieczoru jestem człowiekiem rozbitym. Taka straszna nędza wyciera z tych wszystkich prawie utworów [...], że aż przerażenie chwyta za mózg”. W innym liście do tego samego adresata, z r. 1931 (cyt. za: W. P. Szymbalski, *Od metafory do heroizmu. Z dziejów czasopism literackich w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Kraków 1970, s. 40), kontynuował ów wątek: „w zrobieniu z »Kwadrygi« innego pisma godzę się z tobą w zupełności. Taki typ jak obecnie to przypomina piękny powóz na pasach, ale nie współczesny sposób wypowiedzi. Nazwa jest straszliwie nieszczęśliwa, ale cóż robić? Tylko ona jedna nam pozostała i oprócz niej nie mamy nic”. Podobnie formułowała swoje zastrzeżenia W. Borudzka (list do W. Sebyły, z 19 II 1928. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, nr inw. 257. Cyt. za: T. Kłak, *Pejzaże Władysława Sebyły*. W: *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*. Katowice 1984, s. 124): „Wieczory »Kwadrygi« są obrzydliwe – ciągle te same cegły, kominy – epatowanie rewolucją, wielkie puste zdania, których ani rusz nie można by opowiedzieć swoimi słowami”. Wbrew sugestii Kłaka (*loc. cit.*) trudno mi przyjąć, aby adresat tych słów identyfikował się z programem „Kwadrygi”.

Boże! Luń świetną jasność świetlistą strugą z wiadra  
 Rybie, co schnące skrzela na ostrym piasku targa.  
 (Modlitwa)<sup>6</sup>

Bohaterami ówczesnych wierszy Sebyły są istoty dotknięte wielorakim cierpieniem, przy czym poeta nie sytuuje jego źródeł w determinantach społecznych, odnosi natomiast owo cierpienie do planu głębszego, który zdaje się wskazywać na podskórny nurt buntu metafizycznego. Trafna, jak sądzę, jest dyskredytowana częstokroć opinia Mariana Piechała, bliska również pozostałym kwadrygantom:

Sebyła podobnie jak Kasprowicz, autor *Hymnów*, od razu zaczął się wadzić z Bogiem [...], odrzucając postulaty ideowe ruchów społecznych. Nadawało to jego poezji cechę uniwersalności, lecz pozbawiało ją zarazem charakteru przydatności publicznej, odrywało od konkretnych zagadnień socjalnych [...].

Można by więc Władysława Sebyłę określić jako poetę o postawie mistycznej czy też raczej mistycyzująco-społecznej [...].

Postawa taka najczęściej jest właściwa naturom, które im mocniej odczuwają nędzę społecznego bytowania, tym uparciej odrzucają socjalne interpretacje przyczyn tej nędzy<sup>7</sup>.

Wypowiedź Piechała należy jednak uzupełnić. Status transcendencji w poezji Sebyły nie jest łatwy do określenia, co powoduje, iż wielu krytyków dalekich było od umiejscawiania autora *Modlitwy* w kontekście problematyki metafizycznej. Wizerunek Boga w tej liryce odmienny jest bowiem od przedstawień charakterystycznych dla dotychczasowych konfesji. W świecie poety wiara nie jest możliwa:

O matko! Ty zrozumiesz – ty przecież zrozumiesz,  
 Że modłę się do Boga, w którego nie wierzę,  
 Że krzyżem w miłkim piachu oślepiiony leżę;  
 Tak jak do ciebie płaczę, zagubiony w tłumie,  
 Choć wiem, że cię już nie ma.  
 (\*\*\*(O matko! Ty uwierzysz...))

Trudno zatem mówić o tradycyjnej formie metafizycznego protestu rodem z chrześcijańskiej teodycei. Poezie bliżej do postawy egzystencjalistycznej: choć porzuca wiarę w osobowego Boga, pozostawia jednak prawomocność oskarżenia, kierując je ku nieokreślonej transcendencji. Ta zaś w poezji Sebyły nie bywa obiektem bezpośrednich oskarżeń, wyznacza jednak sposób ludzkiego istnienia w świecie. Wydaje się, że to właśnie sama forma egzystencji jest przyczyną cierpienia, które substancjalnie przynależy do bytu:

Jesteśmy gnojem, mój bracie,  
 Mierzwą potu i krwi,  
 Mroźne niebo sinieje nad nami.  
 Płyną obłoki – i dni.  
 [. . . . .]  
 Co dzień nas wgniata w pył  
 Wysokie niebo.  
 I żadne usta nie krzyczą: Dlaczego?!  
 O niebo!

<sup>6</sup> Wszystkie cytowane wiersze pochodzą z wyd.: W. Sebyła, *Poezje zebrane*. Wstęp i opracowanie A. Z. Makowiecki. Warszawa 1981.

<sup>7</sup> M. Piechał, *Władysław Sebyła*. W: *Pelagia, uczennica diabła, czyli sedno rzeczy*. Łódź 1969, s. 170–171, 172.

Od gwiazdnych błyszczące bryli!  
 Jesteś piękne.  
 I nikt z opadających ku śmierci  
 Nie pyta, czemu cierpi  
 Dla ciebie.

(\*\*\* *⟨Jesteśmy gnojem, mój bracie...⟩*)

Nawet jeśli przyjąć, iż trudno mówić o obecności Boga we wczesnej poezji autora *Pieśni szczurołapa*, nie można nie dostrzec tam trwałego odniesienia do sfery, która wykracza poza problematykę społeczną. Uwidacznia się tutaj kolejna ciekawa cecha tej liryki. Mimo że wiersze Sebyły nasycone są realistycznym konkretem, często z pogranicza estetyki brzydoty, pokrewnej ekspresjonizmowi, to jednak rzeczywistość jawi się poecie nie tylko jako przestrzeń kultury. W wierszach takich, jak *Koń*, *Woźnica*, *Ślepiec*, *Podwórzowy grajek* czy *Inwalida*, tłem są realia społeczne, natomiast w utworach: *Suchotnicy*, *Beethoven*, *Uczeni*, *Poeci*, topografia jest niejako dwupłaszczyznowa. Otwiera się także na perspektywę kosmiczną, gdzie tragedia ludzkiej egzystencji rozgrywa się w groźnym *universum*, którego poetyckie obrazy tworzone są z kombinacji tych samych elementarnych motywów. Niebezpieczne żywioły – chłód, ciemność, wiatr, woda – pojawiają się zawsze z konotacją negatywną; obca rzeczywistość naciera na wyodrębniającego się z niej człowieka, pragnie go pochłoniąć. Topika wierszy Sebyły nie jest przypadkowa, ale w szczególny sposób wystudiowana, ściśle powiązana z problematyką intelektualną.

Wyróżniający wczesną poezję redaktora „Kwadrygi” wątek myślowy to głęboka dezaprobaty wobec poznawczych aspiracji człowieka, absolutna niewiara w konstrukcje intelektualne. W pierwszym tomiku tendencja ta, bliska refleksji egzystencjalnej, zaowocuje krytycznym ustosunkowaniem się twórcy do nauki i jej dehumanizacyjnych skłonności. Monolog podmiotu lirycznego w utworze *Uczeni* przenikają, z jednej strony, pycha i przejęta od natury nieludzka powściągliwość postępowania, z drugiej – świadomość daremności własnych zabiegów i poczucie bezradności w sferze rozwiązań egzystencjalnych:

Materia nie zna litości i my nie znamy litości,  
 Jesteśmy beznamiętni, jak linia prosta prości.

Wzgeramy się w tajemnicę, w złudzeniach tkwiący jak krety,  
 Jutro do gwiazd sięgniemy i do najdalszej mety.

Z szklanym chłodem ważymy potęgi, które nas chwycą:  
 Przerażającą wieczność i obojętną nicość.

[ . . . . . ]

[ . . . . . ]

Nie wiemy tylko, kto białą ręką po serce sięgnie.  
 Nie wiemy tylko, czy prawda jak wszystko niszczący wichur  
 Nie zmiecie nas spiętrzonych fal nagłym rozkołtychem

Wedle Sebyły rzeczywistości nie sposób poznać. Odzwierciedleniem tego poglądu jest w kolejnych tomikach stopniowe zacieranie się konturów bytu bądź też ujmowanie go w symbolicznych obrazach, które podkreślić mają jego nieprzeniknioność. Realistyczna warstwa utworu rozmywa się, przestaje odsyłać do autentycznej głębi, funkcjonuje jako rzeczywistość pozorna. Metafora nocy, jaka obsesyjnie pojawia się w poezji autora *Młynów*, akcentować ma niepoznawalność ist-

nienia, a ponadto charakteryzować bezradność poznawczą człowieka. Wrażenie nieuchwytności bytu pogłębia także wszechobecność motywów akwaticznych – jawi się on jako ciemny, heraklitemski nurt, który wymyka się porządkującej władzy rozumu. Dlatego podmiot liryczny w utworach Sebyły egzystuje w przestrzeni zdestabilizowanej, pozbawionej oparcia, niejako zawieszony w próżni:

Prometeusze przykuci, nieutrudzeni podróżni,  
Na cienkich niciach wisimy w mroźnej i szklistej próżni.

Uschłe konary jesteśmy, a góry są dęby – olbrzymy,  
Hakami oczu przypięci na nagich turniach wisimy.  
(*Suchotnicy*)

W błękitnej wisimy próżni,  
Między niebem i błotem pól.  
(\*\*\* *Jesteśmy gnojem, mój bracie...*)

Obsesja zawieszenia w pustce ukazuje poczucie zagrożenia, niepewności oraz kruchości osobowego bytu. To także znak braku transcendencji bądź obcości pozbawionej jej świata. Egzystencja ludzka dotknięta rozpadem, erozją czasu i przeżywaną przez ból zdaje się być pozbawiona trwałego fundamentu. Człowiek rzucony zostaje natomiast w amorficzną, kłębiącą się materię, w chaos, który niesie jednostce zagładę. Co ciekawe, w poezji Sebyły współlistnieją dwa, w pierwszym odczuciu sprzeczne, obrazy będące metaforami bytu skrytego za wizją pustki i zmiennej, nieprzeniknionej rzeki. Oba wprowadzać mają poczucie niestabilności i zarazem niszczącej odmienności kosmosu:

To z gwiazd, których nie widać, to z granatowej pustki  
Nadlecą rzek szmaragdowych ciche – najcichsze pluski.

W szumiącej powodzi smyczków wicher drzewami zatarga,  
W rzekach płynącej wieczności modlitwa zastygnie na wargach.  
(*Beethoven*)

Nie ostatni to pesymistyczny rys tych utworów. Zwątpienie w zdolności poznawczej człowieka obejmuje także wiarę w moc poetyckiego słowa, będącą – wedle autora *Koncertu egotyckiego* – źródłem iluzji. Stanowisko Sebyły zbieżne jest poniekąd z późniejszą postawą Witolda Gombrowicza, wyrasta bowiem z tego samego doświadczenia: z poczucia bezradności twórczych zabiegów jednostki na tle globalnych społeczno-historycznych procesów zachodzących na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku.

Wieczorami w złotych kawiarniach, w niebieskim dymie tytoniu,  
Gwarzą sennie oszukani poeci, oszukani, niepotrzebni nikomu.  
(*Poeci*)

Poeci czują się oszukani przez naturę, społeczeństwo, cywilizację – jednym słowem: bycie poetą to egzystowanie w świecie fałszu i pozoru.

Wiedzą dobrze, że nie sięgną do nieba sznury słów uwitych z konopi,  
Że płynie bez przerwy rzeka, która wszystko najciszej zatopi.  
Że wieczność połknie ich słowa i modlitwy nabrzmiące słodyczą,  
I bluźnierstwa, a kłątwy – gwiazdy fioletowym światłem zakrzyczą.  
(*Poeci*)

Już w pierwszym tomiku Sebyła postrzega poezję inaczej niż jego rówieśnicy. Wiesław Paweł Szymański skrupulatnie notuje, iż w dwu pierwszych numerach

„Kwadrygi” spośród 24 drukowanych tam utworów motyw słowa pojawia się aż w 10. W przypadku kwadrygantów odnosi się on jednak, jak trafnie zauważa badacz, do trudu „wysłowienia się”<sup>8</sup>, Sebyła sięga natomiast głębiej – operowanie topiką akwaticzną wskazuje na immanentną niezdolność mowy do uchwycenia rzeczywistości. Oto jak w *Pieśniach szczurołapa* zostaje sportretowany poeta:

Medytujesz nad głuchą rzeką,  
 Nad bezdennym, szalonym nurtem,  
 Wyrzucony falą daleką  
 Na podmytą deszczami burzę.  
 Niestworzone wymyślasz słowa  
 Do fal plusku, bulgotu wirów,  
 [ . . . . . ]  
 Jakim słowem z pluskiem rozmawiać?  
 Jakim śpiewem mówić z płynieniem?  
 Jakich szumów musiałby wiatr nawiać,  
 By nie były tej rzeki cieniem?  
 Jakże mówić z płynącą rzeką,  
 Gdy się wije bez przerwy i kłębi?  
 (Poeta)

Skojarzenie z żywiołem wody wywołuje obraz kosmicznego chaosu, który nie daje się ująć w uładzone formuły. Zabieg taki jest niemożliwy zarazem z powodu charakteru słów („niestworzone”), jak i samego bytu (permanentna zmienność i niemota). Oba porządki zdaje się dzielić nieprzekraczalna bariera. Wątek ten zostanie wkrótce rozwinięty przez poetę i stanie się osnową *Koncertu egotycznego*.

Pierwszy tomik zarysował krąg obsesji, z których autor *Młynów* nigdy się już nie wywikłał. Na kształt wczesnej poezji tego twórcy złożyły się ciemne doświadczenie istnienia, pesymizm poznawczy i krytyczny stosunek do języka. *Pieśni szczurołapa* pogłębiły zwątpienie pojawiające się już w *Poezjach*. Tym razem metafizyczny protest przeciwko statusowi kondycji ludzkiej rozszerzony został o sferę cywilizacyjno-kulturową. Dopiero teraz Sebyła zbliżył się do kwadryganckiego ideału „poezji uspołecznionej” prezentując jednak jego nader swoistą realizację.

Wiersze zawarte w drugim tomiku następują pewną trudność interpretacyjną zarówno tym, którzy objaśniają je poprzez odwołania społeczne, jak i tym, co sytuują je w kontekście metafizycznym. Tematyka utworów nie zawiera się bowiem tylko w jednym z tych porządków. Sądzę, iż obok krytycznego oglądu rzeczywistości społecznej znaleźć w owej liryce można także stałe odniesienie do egzystencjalnych niepokojów wyrażanych wcześniej.

W *Pieśniach szczurołapa* autor staje się diagnozującym sytuację obserwatorem, który demaskuje zagrożenia oraz iluzje, jakim ulega człowiek współczesny. Narzędziem demystyfikacji jest poezja symbolizowana przez flet szczurołapa, krytycznemu oglądowi poddane zostają natomiast prawie wszystkie sfery aktywności ludzkiej: technika, nauka, religia, sztuka i polityka. Takiego zabiegu dokonuje poeta w cyklu *Panopticum*, gdzie przedstawia alegoryczną galerię typów, które stanowią personifikacje groźnych mocy. Figury inżyniera, junkra, poety, księdza są wcieleniem postaw, jakie w odczuciu szczurołapa postradały autentyczność

<sup>8</sup> S z y m a ń s k i, *Od metafory do heroizmu*, s. 37.



i przeistoczyły się w spetryfikowane role. *Panopticum* to dla poety skład niebezpiecznych idei; mimo martwoty nie utraciły one mocy oddziaływania na rzeczywistość społeczną. Taka perspektywa rodzi potrzebę aktu demistyfikacji, który ma obnażyć pałubiczną naturę fetyszy i tym samym pozbawić je wpływu na kształt współczesności. W *Pieśniach szczurołapa* sztuka staje się instrumentem krytyki i destrukcji, flet tytułowego bohatera wywabia, egzorcyzmuje i unicestwia. Nie-trafna wydaje się jednak uwaga Jana Józefa Lipskiego, iż mefistofeliczny charakter sztuki skazuje ją na klęskę<sup>9</sup>. Jej przyczyny tkwią w rzeczywistości zewnętrznej, której – co doskonale odczuwał Sebyła – nie potrafi przeobrazić poetyckie słowo.

Zarysowana w tomiku postawa krytyczna wobec kulturowo-cywilizacyjnego kształtu współczesności spokrewnia Sebyłę z nurtem europejskiego katastrofizmu, a niechęć do narastających procesów uniformizacyjnych, do techniki i militarizmu jest niemal tożsama z ostrzegawczym dyskursem Adorna, Bierdiajewa, Znanieckiego czy Witkacego (a także Jaspersa, Heideggera i Unamuna). Listę nazwisk myślicieli zainteresowanych tym problemem można by zresztą znacznie wydłużyć. Katastrofizm bowiem zdominował wtedy nastroje, poeta przyznawał zaś, iż przyczyn takiego stanu ducha należy szukać „w atmosferze powojennej, w atmosferze przewrotów socjalnych i katastrof gospodarczych”, a także „w napiętej i gotującej się do zmian psychice nowoczesnego człowieka, psychice pochłoniętej kwestiami bytu materialnego, rozstrzelonej i oczekującej”<sup>10</sup>. Ważne wydaje się zatem usytuowanie twórczości Sebyły nie tylko w nurcie ówczesnego poetyckiego katastrofizmu lat trzydziestych, ale także w obrębie refleksji, która dokonywała rozrachunków z cywilizacją tuż po pierwszej wojnie światowej, będącej dla poety bardzo ważnym punktem odniesienia<sup>11</sup>.

Tak pojmowana formuła katastrofizmu nie opisuje jednak adekwatnie liryki autora *Młynów*, który splata w niej dwa nurty refleksji. Sebyłę skłania bowiem do wysnuwania negatywnych wniosków nie tylko aktualna sytuacja społeczno-historyczna, ale także analiza właściwości samego bytu, co zbliża jego postawę do metafizycznego pesymizmu. To właśnie z niego wywodzi się zdolność do przeżywania metafizycznego buntu, stanowiącego, jak się zdaje, kryterium oceny współczesności. W konsekwencji szczurołap zwraca się przeciwko siłom, które próbują unicestwić opór jednostki i zawłaszczyć rolę depozytariusza człowieczeństwa.

Obywatele!  
Szczurów na świecie za wiele.  
W biały dzień wyłażą ze śmietników  
I ośmielają się swój pisk

<sup>9</sup> J. J. Lipski, *Władysław Sebyła. 1902–1940*. W zb.: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa. T. 4. Kraków 1993, s. 94. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria 6.

<sup>10</sup> W. Sebyła, *Inflacja poezji*. „Kwadryga” 1930, nr 5, s. 198.

<sup>11</sup> Dla autora cyklu *Cztery wiersze o wojnie przeżycia* z drugiego powstania śląskiego miały znaczenie decydujące – pozostawiły trwałe urazy, który Kłak (*op. cit.*, s. 131) trafnie zestawił z „porażeniem wojną” u Różewicza. Być może, w tym doświadczeniu kryje się źródło ekspresjonistycznego obrazowania poety i tak charakterystycznego dla jego wczesnej twórczości poczucia braku wartości, które mogłyby tłumaczyć sens ludzkiego cierpienia.

Podnosić do godności człowieczego krzyku.  
Zamknąć im pysk!

(*Ogłoszenie*)

Oto gabinet figur, czyli panopticum.  
Kiwają się tu sennie osoby wszelakie.  
Szept najcichszy robi się podobny do krzyku  
W głuchej ciszy – w milczeniu nijakiem.

(*Panopticum, Wstęp*)

Krytyka współczesności ma stałe odniesienie do problematyki poruszanej w pierwszym tomiku i jest kontynuacją jego głównych wątków – np. krytycznego stosunku do nauki. Posłuchajmy monologu inżyniera, gdzie odzywa się się echo wiersza *Uczeni*:

Gdyby móc nałożyć obręczę na morza  
I tamy wystawić wiatrom,  
Wybudować dla rzek proste łoża,  
Spłaszczyć czuby wysokim tatom,  
Gdyby móc spotęgować, obliczyć  
[ . . . . . ]  
[ . . . . . ]

My zliczymy, zważymy,  
Roztopimy, skrzepimy, złączymy,  
Zawiesimy lampy olbrzymy

(*Pieśń o burzy*)

„Zważyć”, „roztąpić”, „skrzepić”, „złączyć” i powtarzający się zwrot „gdyby móc” – owa realizująca się przez zawłaszczenie, ekspansywna wola mocy jest w poezji Sebyły nacechowana negatywnie. Intelktualna, techniczna i militarystyczna *hybris* zostaje zdyskredytowana, a jej wysiłki opanowania świata zazwyczaj kończą się katastrofą. Plany inżyniera (*Pieśń o burzy*) i junkra (*Junkier*) krzyżuje niszczycielski opór sił natury. Zabiegi junkra uwiarygodnia ponadto aprobatą reprezentantów oficjalnej kultury, co jeszcze bardziej dyskwalifikuje ją jako instancję, do której odwołać się może jednostka poszukująca wartości:

Uczeni przed mundurem zdjęli gasparony,  
Książd słodko się uśmiecha do tępych bagnetów,  
Delegacje biją pokłony,  
Chórem kantatę śpiewa cech poetów.

(*Panopticum, Junkier*)

Sebyła zdaje się traktować społeczny wymiar egzystencji jako obszar deformacji człowieczeństwa. Do każdej działającej tu siły ma stosunek krytyczny i nieufny, nie wierzy także w możliwość pozytywnych rozwiązań w tej sferze, co zdecydowanie odróżnia go od pozostałych poetów Kwadrygi.

W twórczości poetyckiej autora *Koncertu egotycznego* pojawia się kolejna obsesja – lęk przed mechanizmami, przed bezosobowością maszyn oraz ich specyficzną martwotą, która przeistacza człowieka w figurę, zamyka go w pewnej roli. Co ciekawe, atrybut ten nie tylko zostaje przypisany zachowaniom ludzi, ale odnosi się także do fenomenu istnienia. Dotychczasowy repertuar pseudonimów, za którymi kryło się odczucie materii, wzbogaca Sebyła o kolejną właściwość – bezdusność, nieludzkość. Warto nawiązać w tym miejscu do wspomnianego przeze mnie połączenia dwóch wątków refleksji poety. To, co dotychczas niepokoiło go

w cywilizacji i kulturze, rzutowane jest na doświadczenie bytu, by podkreślić jego radykalną obcość:

W hali fabrycznej, mrozem błękitnym oszklonej,  
Szumi las wysokopienny, zielony.  
Młyny górskich potoków miela bez ustanku  
Granit, porfir, bazalty – i srebro poranków  
Na czarnoziemną mąkę, na tłustą próchnicę.  
I sypią pył spod chmur na góry, wzgórze i kopice.  
Wentylator ssie czyste powietrze z północy  
I srebrna lampa świeci u stropu co nocy.

(*Fabryka*)

Wszechświat przeistacza się w olbrzymią halę fabryczną. Materia, już wcześniej odbierana jako dynamiczny proces autodestrukcji, zostaje obciążona nadto cechą obłąkanego mechanizmu, który budzi grozę przez swoją niepojętość. Główny inżynier, niczym demiurg gnostyków, prokuruje świat, a ten dla jednostki staje się obcy i odrażający, więc wywołuje jej protest:

Szczurołap z cienkim fletem błąka się po halach,  
Gra słodko, nawołuje – i szuka w błękitnych, oszklonych oddalach  
Głównego inżyniera.

(*Fabryka*)

Zatem mimo że *Pieśni szczurołapa* najbardziej zbliżają się do kwadryganckiego modelu poezji uspołecznionej, to jednak zawarta w nich analiza współczesności jest wnikliwsza, a poetycka refleksja zmierza w stronę problematyki metafizycznej. Ten podskórny wątek przenika niemal wszystkie wiersze tomiku, przeplatając się z głównym nurtem demistyfikowania iluzji, jakim ulega współczesność. Niejednokrotnie bowiem krytyka dokonywana przez szczurołapa sięga znacznie głębiej, podważa stabilność fundamentów metafizycznych.

Uwidacznia się to zwłaszcza w utworach poświęconych krytycznej dyskusji z chrześcijaństwem: *Jehowa*, *Spowiedź szczurołapa*, *Ksiądz*. Doświadczenie *universum* jako boleśnie nieprzeniknionej przestrzeni pociąga za sobą polemiczny stosunek do innych całościowych wykładni, które jej grozę neutralizują. Oto jak szczurołap przemawia do księdza:

Ty wierzysz, że nic nie ma poza niebem – piekłem,  
Że są gwiazdy, by było pięknie,  
Że Bóg kołysze fale oceanu wściekle,  
Nie ma śmierci. Kogóż się ulęknieysz?

(*Panopticum, Ksiądz*)

Sebyła wyraża swoją dezaprobatę wobec ludzi żyjących w świecie zinterpretowanym, w świecie wiedzy, wewnętrznego spokoju i ładu. Wizja egzystencji aprobowanej przez szczurołapa jest inna, zbliża poetę do agnostycyzmu Jaspersa:

[...] ja nie znam prawdy, a w twoją nie wierzę.  
I nie znam tajemnicy człowieka ni gwiazd.

(*Panopticum, Ksiądz*)

Impet krytyczny *Pieśni szczurołapa* zwraca się zatem nie tylko przeciw procesom społecznym zachodzącym współcześnie, ale także przeciw dotychczasowym metafizycznym wykładniom świata i człowieka, które instytucjonalnie były z nimi związane. Dla Sebyły świat zdaje się być nieprzeniknionym, nieludzkim

chaosem, a wszystkie jego interpretacje mają charakter iluzorycznych konstrukcji. Nawet zdetronizowany przez poetę Bóg, który otwiera paradę figur woskowych w *Panopticum*, nie potrafi przeniknąć istoty owego świata. Jednocześnie wizja bytu zaczyna być wyrażana w poezji redaktora „Kwadrygi” poprzez obraz spirali, ruchu po okręgu, wirowania, koła:

A ty słomę białej brody sennie młócisz,  
Zaplątany w grzywach komet, w gwiazd zawiei.

Pochylony nad bezdennym kołowrotem  
Słońce, księżyców, ziem i planet, gwiazd i komet  
Dumasz błędnie, kto zatopił pustkę złotem,  
Kto kołuje srebrnych spiral-mgieł ogromem.

(*Panopticum, Jehowa*)

Kołowanie jako ruch pozbawiony celu i sensu jest metaforą chaosu, któremu obce są wszelkie ludzkie kategorie. W kole nie ma początku i końca, nieustanne obroty okazują się czymś niezrozumiałym i absurdalnym, wiedzą donikąd, nie sposób dopatrzeć się w nich sensu. *Pieśni szczurołapa* sygnalizują wątek, który wkrótce zdominuje całą twórczość poetycką Sebyły. Wszak już ostatni, lapidarny utwór tomiku zapowiada *Młyny* – opatrzone podtytułem *Sonata nieludzka*:

Zachodni wiatr kołyszę wierzbę pustą.  
Kołuje niebo młyńskim głazem przywalone.  
Już nie ma czego pić zielonym ustom.  
To już ostatni szum; to flet już kona.

(*Śmierć fletu*)

Wydaje się, że zapisane w końcowym utworze zbioru niepowodzenie zabiegów szczurołapa tkwi nie tylko w procesach społecznych współczesnego świata, które w odczuciu Sebyły wiedzą ku katastrofie. Skoro punktem wyjścia dla poety jest stwierdzenie o tajemniczości człowieka i świata, a nie wyczerpują jej żadne proponowane przez ideologie postawy i definicje, przyczyn porażki należy upatrywać w stosowanych narzędziach poznawczych. Trudno jednoznacznie orzec, czy agnostycyzm poety, bliski postawie egzystencjalistycznej, wykształcił się pod wpływem osobistych doświadczeń, czy też jest raczej efektem lektury pewnych dzieł filozoficznych. Sugestia, że Sebyła mógł zetknąć się podczas pobytu w Paryżu w r. 1932 z opublikowaną właśnie *Philosophie* Jaspersa, nie tłumaczy przecież, skąd wzięta się podobna perspektywa poznawcza u autora *Młynów* jeszcze przed jego wyjazdem do Francji<sup>12</sup>.

Sądzę, iż filozoficznych źródeł liryki Sebyły dopatrywać się należy raczej w swoiście zreinterpretowanych przez niego poglądach Stanisława Brzozowskiego, jednego z patronów „Kwadrygi”. Wpływ stanowiska filozoficznego autora *Idei* uwidoczni się zwłaszcza w okresie pisania przez poetę *Koncertu egotycznego*, ale już analiza wcześniejszych artykułów zamieszczanych na łamach „Kwadrygi” wskazuje na istnienie w jego refleksji wątków tej myśli. Trzeba przy tym zaznaczyć, iż Sebyła asymilował ją wybiórczo, czerpiąc z owej filozofii tylko warstwę krytyczną, pomijając zaś pozytywne rozwiązania.

Przede wszystkim autorowi *Młynów* bliski był teoriopoznawczy sceptycyzm filozofa, który odmawiał konstrukcjom intelektualnym zdolności dostępu do rze-

<sup>12</sup> Zob. W. P. S z y m a n i k i, „*Ciemny nurt mego życia*”. (*O poezji Władysława Sebyły*). „*Poezja*” 1969, nr 1, s. 10.

czywistości. Przyczyna tego stanu rzeczy tkwiła immanentnie w nich samych. Wszelkie pojęcia miały dla autora *Płomieni* charakter porządkującej fikcji, której w świecie zewnętrznym nic realnie nie odpowiada. Otaczająca rzeczywistość była dlań tworem władz intelektualnych podmiotu, konstruktem form umożliwiających gatunkowi ludzkiemu przetrwanie<sup>13</sup>. Człowiek w świecie Brzozowskiego skazany jest na permanentne obracanie się wśród własnych antropomorficznych wyobrażeń, które choć mają jednaki status wzoru, kształtują wszakże rzeczywistość społeczną i duchowość ludzi; poza tym człowiek otoczony jest groźnym „pozaludzkim”, obcą, niepoznawalną czeluścią wszechświata.

Przyjęcie przez Brzozowskiego stanowiska unieważniającego zabiegi poznawcze wobec świata zewnętrznego – paradoksalnie – niosło ze sobą emancypacyjny skutek. Podmiot, który przedtem przyjmował dotychczasowe fikcyjne wykładnie bytu za prawdziwe i żył niejako pod ich presją, mógł teraz odsłaniając ich źródło sam stać się dysponentem sensu i uwolnić się od określających życie sfetyzowanych i obcych form. Tej „pozytywnej”, prometejskiej części filozofii Brzozowskiego brak jednak w refleksji Sebyły. Gdyby bowiem pozbawić myśl autora *Legendy Młodej Polski* neutralizujących dyskomfort poznawczy kategorii pracy, czynu i prawa, którymi walczy z otchłanią człowiek, otrzymalibyśmy rzucony w nieuporządkowany chaos świata podmiot, którego sytuację opisywała refleksja egzystencjalna. Sądzę, iż Brzozowski stał się w przypadku twórczości Sebyły inspiratorem nastrojów egzystencjalistycznych.

Przypomnienie filozofii autora *Idei* wydaje się ważne, gdyż wpływ jego myśli uwydatni się zwłaszcza przy analizie *Koncertu egotycznego* i *Młynów*. Utwory te wraz z *Ośmioma nokturnami* powstawały w czasie wzmożonej aktywności twórczej poety od połowy 1931 do końca 1933 roku.

*Młyny* otwiera inwokacja:

O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów,  
którymi jawa darzy.  
Niech ciemny wiatr, wiejący od samotnych gwiazd,  
maskę mi zetrze z twarzy,

W inicjalnej apostrofie ujawnia się ambiwalencja zabiegów Sebyły: z jednej strony, owa apostrofa wyraża chęć odsunięcia się podmiotu lirycznego od rzeczywistości, która staje się domeną złudy, z drugiej – obok manifestacji zwątpienia jest również przejawem pragnienia, by uzyskać pewność. Noc jako domena prawdy i autentyczności przeciwstawiona zostaje jawie, ta zaś oferuje jasną, lecz nieprawdziwą wykładnię rzeczywistości. Ciemność nocy pozbawia nadziei na moż-

<sup>13</sup> S. Brzozowski (*Filozofia Fryderyka Nietzschego*. W: *Kultura i życie. – Zagadnienia sztuki i twórczości. – W walce o światopogląd*. Wstępem poprzedził A. Walicki. Warszawa 1973, s. 668–669. *Dziela*. Pod redakcją M. Sroki) interpretując swojego mistrza F. Nietzschego pisał: „Człowiek nie jest uprzywilejowaną istotą, lecz musi on walczyć o swoje istnienie, i poznanie jest tym systematem złudzeń, pojęć, wyobrażeń, które mu utrzymanie się przy życiu ułatwiają, zapewniają [...]”. Myśl autora *Idei* inspirowały wszak pokrewne w antymetafizycznej warstwie poglądy R. Avenarius, W. Jamesa, H. Bergsona, swoiście zinterpretowanych K. Marksa i G. Sorela, a także wielu innych. Szeroki krąg lektur Brzozowskiego i doskonała znajomość kilku tradycji filozoficznych czyni tę myśl aktualną i dzisiaj; ów filozof zdaje się antycypować wiele współczesnych nam stanowisk metodologicznych.

liwość przeniknięcia bytu, odsłania przypisaną egzystencji sytuację, w której wszelkie poznanie jest ułudą, a człowiek został skazany na sen i błędzenie<sup>14</sup>. Prawdą nocy jest unieważnianie wszelkich prawd, noc niesie świadomość permanentnego pozoru – męczącą bezsenność, wśród której łaknie się kojącej złudny:

Zaludnić czym? jakimi snami  
bezsennej pustki mus?  
za dymiącymi zagonami  
widma samotnych brzoź.  
(*Osiem nokturnów*, 8)

Nocy bezsenna, nocy drapieżna!  
Słowa zgrzytają w zębach jak piach.  
I zamieć mroźna, i zamieć śnieżna  
w nierozplątanych snach.  
(*Bezsenna*)

Podmiot liryczny wierszy Sebyły bywa jednak wyraźnie zafrapowany tym, co znajduje się poza nim: zdaje się go trapić to, co jest całkowicie różne od doświadczeń człowieka, „pozaludzkie”, heterogeniczne, tak jakby mimo świadomości zdefektowania własnych narzędzi poznawczych pragnął wszystko przeniknąć i pojąć.

Poemat *Młyny* i cykl *Nokturnów*, razem cała pierwsza połowa książki, to próba poetyckiego przeniknięcia w ten świat, ujęcia go niejako absolutnie, z wyłączeniem człowieka naruszającego jego tajemniczą jednolitość [...].

– pisał Karol Wiktor Zawodźński<sup>15</sup>. Próba ujęcia tego, co heterogeniczne, legła u podstaw utworu, stąd trafny wydaje się podtytuł: *Sonata nieludzka*. Równocześnie jednak obcość świata wywołuje w Sebyle przerażenie i lęk. Już w pierwszej strofę wpisany został bowiem przez niego rytm nie kończących się obrotów.

W obrazie kołującego młyna zapisał poeta doświadczenie autodestruującego się, cyrkulującego chaosu jako zasady wszelkiego istnienia. Pojawieniu się młynów w poemacie towarzyszą zabiegi podkreślające wrażenie dezorientacji, przestraszenia, destabilizacji przestrzeni:

A gdy gwiazda stanęła płomienistym słupem  
nad stawem, w którym księżyc srebrnym karpiem płynął,  
ruszyły za wodami zapomniane młyny,  
odziane w mchów gnijących zieloną skorupę,  
i szły, strasząc warkotem kaczki śpiące w trzcinach  
i jakieś ptaki przelękłe w olszynach,  
i zdumionego bąka, wodne szczury,  
i odbicie zbłąkanej przy miesiącu chmury,  
aż poszły wielkie koła po wodzie głądzonej,  
rozkołysało się do głębi niebo stawu  
i siwa mgła ruszyła kręgami do góry  
(*Młyny*, 2)

<sup>14</sup> F. Nietzsche (*Wiedza radosna. / La gaya scienza*. Przełożył L. Staff. Warszawa 1991, s. 91), komentując paradoks podobnej sytuacji poznawczej, pisał: „W jak cudownym, a zarazem straszliwym i ironicznym, czuję się stosunku do całego istnienia z swoim poznanie! [...] Zbudziłem się nagle wśród tego snu, lecz tylko dla świadomości, że właśnie śnię i dalej śnić muszę, aby nie zginąć: jak lunatyk dalek śnić musi, by nie runąć. Cóż mi jest teraz »złudą«? Zaprawdę, nie przeciwieństwo jakiegokolwiek istoty. [...] tu nic więcej nie ma prócz złudny i błędnych ognia, i tańca duchów”.

<sup>15</sup> K. W. Zawodźński, [„Koncert egotyczny” *Władysława Sebyły*]. W: *Wśród poetów*. Opracowała W. Achremowiczowa. Wstęp J. Kwiatkowskiego. Kraków 1964, s. 340.

Warto zwrócić uwagę, iż w cytowanym fragmencie zaznaczone zostało niezauważalne niemal rozszerzanie się obrazu młynów na cały wszechświat; w pełni widoczne stanie się to w kolejnych partiach poematu:

A potem wiatr się porwał i wzniosł kołowrót,  
i w krwawej zorzy rannej młyny mgłą okryte  
szły, przesypując gwiazdy, słońca i mgławice,  
coraz szybciej, zgrzytliwiej, targane przez skrzydła  
szatanów, kołujących w rozpalonym wirze,  
aż wiatr je unióś w niedościgłe wyże...  
i rozsypały się kurzem srebrzystym po niebie.  
(*Młyny*, 3)

W obrazie Sebyły dokonana się demonizacja kosmosu, który zaczyna nosić znamię gnostyckie. Marek Ruba, charakteryzując tego typu odczucie świata, pisał:

Gnostyckie wyobrażenie kosmosu, a więc światopogląd w bardzo dosłownym sensie tego słowa, jest w jednym punkcie bliskie wyobrażeniom greckim, mianowicie w tym, że kosmos stanowi zamkniętą strukturę, system. Dla Greka ten stan rzeczy jest znamiem doskonałości i piękna świata, dla gnostyków zaś jest świadectwem zła, zniewolenia i przymusu<sup>16</sup>.

Sebyła odbiera rzeczywistość podobnie. Zło ma wymiar ontologiczny – substancjalnie przynależy do bytu. *Universum* zaczynają wypełniać postacie jakby przeniesione do poematu z oglądanych przez poetę w katedrze w Orvieto fresków Luki Signorellego<sup>17</sup>.

Nad tym kołem krążyli smutni aniołowie  
z krzykiem, który się nigdzie nie rozlegał,  
tylko dreszcz kości, trzeszczących w obiegu  
kołatał mi po głowie.

Szumiał młyn – i rozpięte w rusztowaniach ciała,  
sztywne od pędu, lśniły brązem skóry,  
w głębi piętrzył się las, podobny do stężącej chmury,  
i gdzieś tam woda śpiewała.

(*Młyny*, 4)

Dotychczas podkreślano katastroficzny wymiar *Młynów*, łącząc kasandryczną wymowę poematu z mającą nadejść zagładą, ale – moim zdaniem – ten również ważny wątek niecałkowicie wyczerpuje treść utworu. Jakkolwiek jego pisaniu towarzyszyły notowane przez poetę uwagi o aktualnej sytuacji politycznej (np. w liście do żony, z 29 VI 1931: „We Włoszech czuło się we wszystkim pięść faszystowską”<sup>18</sup>), to jednak zamysł Sebyły był zapewne znacznie głębszy – ukazywał on człowieka wpisanego w koło chaosu i odmet bezkształtnej materii, budował swoją „czarną” kosmologię agnostyka. I nie pozostawał w tym zabiegu odosobniony<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> M. Ruba, *Człowiek, absolut, gnoza. Gnostycka filozofia Maxa Schelera*. Rzeszów 1995, s. 39.

<sup>17</sup> S. Sebyłowa (*Jego jedyną ideologią była poezja...* „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 79) napisała: „Na półsennym uroku ekspresjonistycznych obrazów *Młynów* zaważyła inna gałąź sztuki – malarstwo, a szczególnie *Sąd Ostateczny*, fresk Luki Signorellego w katedrze w Orvieto”.

<sup>18</sup> W. Sebyła, *Listy z Paryża*. Opracowała i do druku podała S. Sebyłowa. Jw., s. 192.

<sup>19</sup> Rówieśnik poety, W. Gombrowicz (D. de Roux [W. Gombrowicz], *Rozmowy z Gombrowiczem*. Warszawa 1986, s. 108), zwierzał się: „*Kosmos* jest dla mnie czarny, przede wszystkim czarny, coś jak czarny rozbeltany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzonego człowieka – zapatrzonego w nią i nią porwany – usiłujący

Niepojęte dla poety *universum* jest przestrzenią poddawaną niszczycielskiemu ruchowi, przejawia skłonność do entropii, do „śmierci cieplnej”, człowiek zaś zamienia się tylko w jednego z aktantów tego procesu, bynajmniej nie uprzywilejowanego. Miażdżące koło Kronosa – wszechświat, który chciał wprawić w ruch Brzozowski snując plany opanowania przyrody – obraca się nie zważając na ponawiane przez człowieka zabiegi<sup>20</sup>.

Mimo zapożyczonej od polskiego filozofa tezy o radykalnym antropomorfizmie ludzkiego poznania Sebyła zdaje się konsekwentnie przyjmować perspektywę antyantropocentryczną. Autora *Idei* iluzjonizm konstrukcji intelektualnych nie zwalniał od obowiązku ich tworzenia. Miały one zmieniać świadomość innych i tym samym wpływać na kształt rzeczywistości. Poeta jednak nie wierzył w możliwość jej przekształcenia. (Prawdopodobnie zaważyła tutaj odmienność doświadczeń historycznych: dla Brzozowskiego cezurą stał się zryw w r. 1905, dla Sebyły punktem odniesienia był kryzys gospodarczy i związane z nim powstawanie systemów totalitarnych.) Dlatego dawny szczurołap, „lunatyk nieba”, ulega fascynacji tym, co od niego samego całkowicie inne, a nieunikniony antropomorfizm poznania wyraźnie mu ciąży. Poeta pragnie uchwycić „pozaludzkie”, przebić się, niczym wędrowiec ze średniowiecznej ryciny, przez kopułę świata ludzkiego<sup>21</sup>.

Odrębność tego, co radykalnie obce perspektywie człowieczej, uświadamiają obrazy związane z nocnym życiem świata owadów. W części 7 poematu ważne staje się nie tylko podkreślające obcość obrazowanie, ale – przede wszystkim – nasycenie wypowiedzi aliteracjami oraz efektami eufonicznymi. Szumy i szmery stają się w twórczości Sebyły wieloznaczną metaforą związaną z komunikowaniem się człowiekowi tego, co inne, z anonsowaniem się w owej tajemnicy i „nie-ludzkości” zarazem. Szum jest bowiem komunikatem, który nie niesie przekładalnej na język ludzki jasno określonej treści. Zapowiada to, co pozostaje poza obrębem świadomości, lecz tego nie ujawnia. Posłuchajmy:

Nad kartoflisko  
wylęgle wczoraj ćmy  
zafurkotały futrem z miękkiej sierści.  
Przez szmer robactwa z czarnych łąk  
i chitynowych chrzęst panczerzy  
z szelestem pełźnie wąż,  
rozplótszy hipnotyczny pierścień.  
(*Młyny*, 7)

odczytać, zrozumieć, powiązać w jakąś całość... Czerń, groza i noc”. Obu, Gombrowicza i Sebyłę, łączyły wspólne założenia filozoficzne oraz wyrosły z nich szczególny typ wrażliwości, pokrewny postawie egzystencjalistycznej.

<sup>20</sup> Pisał S. Brzozowski (*Złudzenia racjonalizmu. W: Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. Wstępem poprzedził A. Wałicki. Kraków 1990, s. 429–430): „świat będzie tym nadal, czym uczyni go zbiorowy wysiłek, to jedyne, co jest między nami a nocą. Odwróciliśmy mit o Kronosie, przekształciliśmy go raczej: – obraca on druzgocące koło, ale siła, która jest w tym obrocie, tworzy to, co było wolą zdruzgotanych”.

<sup>21</sup> Bardzo trafnie ujął to L. Fryde (rec.: W. Sebyła, *Koncert egotyczny*. „Droga” 1935, nr 1, s. 87): „Prawie wszystkie utwory zawarte w tej książce, zarówno tytułowy *Koncert egotyczny*, jak i drugi poemat, *Młyny*, nazwany przez poetę sonatą nieludzką, jak wreszcie *Trójsław prosty* i niektóre nokturny, mają charakter poznawczy, są śmiałymi wypadami w Nieznane, a czasem przynoszą po prostu zawierzowane formuły z zakresu metafizyki i teorii poznania”.



Idą chrzęsty lasami. Bełkocą strumienie.  
Budzą się krótkie szумы nad zastygłą tonią.  
Mówi ciemność. [...]

(*Obrazy pamięci, IV*)

„Mówi ciemność”. Ostatni urywek, choć pochodzi z poematu opublikowanego cztery lata później, najpełniej określa tajemniczy sposób, w jaki byt komunikuje człowiekowi swą odmienność. Sebyła przeobraził się w agnostyka wyraźnie zafrapowanego tajemnicą. Agnostyka, o którym pisał Jaspers:

Agnostyk pasywny nie interesuje się w ogóle Nie-Wiedzianym [...]. Wprost przeciwnie agnostyk aktywny: jest on właśnie zadziwiony tym, co Nie-Wiedziane, prezentuje mu się ono i nie pozostawia w spokoju. Oczekuje on przeto, że w Niewiedzy ujawni mu się coś całkowicie Innego, jeśli unaoczni ją sobie jasno i wyraźnie i konkretnie uobecni<sup>22</sup>.

Słowa Jaspersa stanowić mogą zarazem motto *Koncertu egotycznego*. Dostęp do tego, co Nie-Wiedziane, najlepiej uzyskać bowiem można przez krytykę tego, co się wie, i przez nieufny ogląd własnych narzędzi poznawczych.

Doświadczenie wewnętrzne, które przejawiało się w *Młynach*, tkwiło ukryte już w dwóch pierwszych tomikach Sebyły. W *Koncertie egotycznym* do głosu dochodzą wątki intelektualnej refleksji, utwór ten jest próbą racjonalizacji i systematyzacji rozważań autora, sygnalizowaną zresztą w podtytule *Poemat refleksyjny*. Pragnienie konceptualizacji, opanowania swojej wewnętrznej wizji staje się tak silne, że popycha poetę do zmiany języka symboliczno-wizyjnego na język niemal pojęciowy. *Koncert egotyczny* to na poły poemat, na poły traktat, operuje zarazem metaforą i pojęciem, by odgraniczyć wiedzę od tego, co nią nie jest, i skierować uwagę ku temu, co całkowicie inne. Dlatego już w inicjalnych wersach poematu, niczym obsesja, ujawni się doświadczenie nieadekwatności świata symbolicznej fikcji wobec tego, co poeta przeczuwa jako rzeczywiste:

Twardo stukają rytmy, pusto dźwięczą słowa,  
które nie mówią nic.

(*Koncert egotyczny, I*)

Pierwsze wersy zawierają całą problematykę utworu *in nuce*. Świat mowy odsyła w kierunku nicości, pustki – pamiętamy lekcję, jakiej udzielił Sebyle jego patron filozoficzny: wszelkie pojęciowe przedstawienia mają charakter fikcji, nie uchwytyją bytu, a zatem z perspektywy tego, który pragnie doń dotrzeć, nie mówią nic. Językowe konstrukcje wnoszą jedynie świat wielopiętrowej iluzji:

Trudno brnąć przez gąszcz słowa,  
które nie mówi prawdy. Kłamię mowa.  
Kłamiąc, buduje świat, którego nie ma.

(*Koncert egotyczny, II*)

<sup>22</sup> K. Jaspers, *Chiffren der Transzendenz*. München 1970, s. 10. Cyt. za: R. Rudziński, *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*. Warszawa 1980, s. 171.

Jeśli Sebyła czytał *Legendę Młodej Polski*, a wszystko na to wskazuje, mógł w niej natrafić na następujący *passus*, jeden z wielu charakteryzujących stosunek filozofa do mowy:

Idzie o zburzenie pojęć o pozażyciowym, gotowym bycie.

Złudzenie takiego bytu tworzone jest i utrzymywane w znacznej mierze przez s ł o w o, przez przekonanie, że odpowiada mu coś niezależnie, na zewnątrz – obiektywnie istniejącego. [...] Słowo, jako *medium* społecznej koordynacji, ukazuje się naszym przeżyciom jako coś starszego i głębszego od nich, jako pozaspołeczne dno, ponadludzki firmament istnienia. Powstaje złudzenie, że wyraża ono coś pozażyciowego, pozaludzkiego, odrębnego od ludzkiego współżycia i głębszego niż ono<sup>23</sup>.

Dla Brzozowskiego słowa są jedynie środkiem koordynowania zachowań ludzkich, instrumentem na usługach funkcji życiowych, nie odzwierciedlają niczego rzeczywistego, tj. niezantropomorfizowanego, pozaludzkiego. Podobnie – za filozofem, a przynajmniej jego językiem – Sebyła mówił już w r. 1929, postępując się pojęciowym instrumentarium autora *Idei* przy okazji krytycznego omówienia poezji Juliana Tuwima. Tym, co najbardziej raziło redaktora „Kwadrygi” u twórcy *Słów we krwi*, była jego wiara w słowo. Oto diagnoza owego stanu:

Wytwarza się przedział między poetą-człowiekiem tkwiącym w sferze codziennych działań i myśli, które składają się na jego aktywność życiowo-kulturalną – poetą „twórcą” żyjącym nierealną fikcją [...]. Taką fikcję, która ma twórczość przed życiem usprawiedliwić, utworzył sobie Tuwim: S ł o w o - C i a ł o. Wychodząc z samodzielnego bytu słowa, buduje cały niemal systemat pseudonaukowych pojęć: magia słów, alchemia połączeń – że jednak jest człowiekiem chodzącym nogami po ziemi, więc trudno mu w nie, wbrew samemu sobie, uwierzyć, bo życie nie pozwala mu na usamodzielnienie słowa, które jest tylko jedną z jego funkcji<sup>24</sup>.

Wpływ stanowiska filozoficznego Brzozowskiego jest oczywisty, uwidoczni się zresztą jeszcze kilkakrotnie w postaci kryptocytatów w *Koncerte egotycznym*. Fikcjonalizm autora *Legendy Młodej Polski* powiedzie jednak Sebyłę do ciekawych konkluzji własnych.

Obrazy, jakie towarzyszą w poemacie słowom, konsekwentnie układają się w ciągi znaczeń o konotacji negatywnej. Skoro język nie odzwierciedla rzeczywistości i może jej przeciwstawić tylko widmową sieć własnych dowolnych konstrukcji, staje się bezcelową grą znaczeń, ustaloną wedle zupełnie arbitralnych reguł. Zamiast poznawaniu – służy okłamywaniu i wprowadzaniu w błąd. Mowa jest domeną zamętu, niejasności, poeta spiętrza więc obrazy poplątania, zmącenia, kołującego chaosu, bełkotliwej i płynnej wody:

Oto mi mącisz myśl jak wicher halny,  
wałący kłębem z gór po stromych zboczach,  
[.....]  
[.....]  
Jakże to łatwo zmącić świat słowami  
i podejrzewać głębię w mętnej studni,  
(*Koncert egotyczny*, \*\*\* (Poezjo! Czyś jest tylko...))

<sup>23</sup> S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Lwów 1910, s. 97–98.

<sup>24</sup> W. Sebyła, M. Bibrowski, *W balwierni poetyckiej*. „Kwadryga” 1929, nr 1, s. 31.

Znów mi się oto poplątała mowa  
i płyną słowa... słowa... słowa...  
(*Koncert egotyczny, IV*)

Poeta przez przypadek zapewne używa ulubionej metafory Ludwiga Wittgensteina, który język (filozofii przede wszystkim) charakteryzował jako sferę nieuniknionego zamętu. Sebyle niedaleko już do tego autora i jego rozprawy *Dociekania filozoficzne*. Zbliża go doń dzieło Brzozowskiego.

Tu jednak otwierałby się zupełnie nowy wątek rozważań.