

Jan Piotrowiak
Miłosz Piotrowiak

OSIEM NOKTURNÓW INTERPRETACJE



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Osiem nokturnów
Interpretacje

Jan Piotrowiak
Miłosz Piotrowiak

Osiem nokturnów
Interpretacje

Recenzje

Elżbieta Hurnik

Janusz Pasterski

Spis treści

Osiem kroków w noc (*Aleksander Nawarecki*) / 7

Rozdział 1

Zadumanie i zdumienie. *Nokturny* Władysława Sebyły – introdukcja / 15

Rozdział 2

„Toczy się ciemna rzeka”. Aporie i ambiwalencje *Nokturnu nr 2* / 33

Rozdział 3

Nokturnowe echa znad Narwi. Wokół *Nokturnu nr 3* / 49

Rozdział 4

Krajobrazy bólu. Wokół *Nokturnu nr 4* / 71

Rozdział 5

Widmo błysku, początek nocy. Wokół *Nokturnu nr 5* / 85

Rozdział 6

Szklany jęk rozpacz. Wokół *Nokturnu nr 6* / 105

Rozdział 7

Nocte ludos, czyli nocne zawody. Wokół *Nokturnu nr 7* / 125

Rozdział 8

Bez wyjścia, bez końca. Wokół *Nokturnu nr 8* / 141

Aneks

Osiem nokturnów / 163

Bibliografia / 171

Nota bibliograficzna / 181

Indeks osobowy / 183

Summary / 189

Riassunto / 193

Osiem kroków w noc

„Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, co to będzie, co to będzie?” Znana wszystkim fraza zdaje się najlepszym zaproszeniem do tej książki. Co to będzie? – lektura nokturnów. Czytanie ciemnych wierszy – objaśnienie zagadek, dotykane tajemnic. Pasja, a nawet szaleństwo interpretacji.

„Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, co to będzie, co to będzie?” Mickiewiczowy chór w *Dziadach cz. II* powtarza ten zaśpiew aż ośmiokrotnie, osiem jest także nokturnów, więc w ośmiu krokach spróbujemy zbliżyć się do wnętrza tej jakże oryginalnej, wręcz osobliwej książeczki.

1. W tytule

Pierwsza niespodzianka czeka już na okładce, gdzie figuruje dwóch autorów o tym samym nazwisku – Jan i Miłosz Piotrowiakowie. Chciałoby się wiedzieć, czy to dalecy krewni, czy bracia, ojciec z synem, czy może dziadek z wnukiem, ale brakuje informacji na ten temat. Obaj są tak powściągliwi, że nawet inicjałami nie sygnują poszczególnych rozdziałów.

Wróćmy do tej kwestii za chwilę, bo na okładce kryje się kolejne, poważniejsze niedopowiedzenie. Idzie o tytuł: *Osiem nokturnów. Interpretacje*. Brzmi jasno i rzeczowo, a jednak czytelnik musi się zastanowić – czyje to nokturny? Czyżby napisało je ośmiu poetów, których nazwiska trudno pomieścić w tytule? A może komentowane są wiersze z różnych epok, krajów i języków, które łączy tylko nokturnowa forma? Prawda jest inna, cały cykl napisała jedna osoba. To Władysław Sebyła (1902–1940), który kolejne teksty publikował w miesięczniku „Zet” (1932–1934), zaś cały zestaw przedrukował w tomie *Koncert egotyczny* (1934). Książka Piotrowiaków mogłaby zatem nosić bardziej adekwatny i całkiem zwięzły tytuł: *Osiem*

nokturnów Władysława Sebyły. *Interpretacje*, a jednak jej autorzy przemilczeli albo raczej utajnili tożsamość swojego ulubionego pisarza. Dlaczego?

2. W tajemnicy

Zbrodnia to niesłychana – zawoła filolog – oto zgubne skutki uprawiania tzw. sztuk interpretacji! Uspokoić mógłby go Roland Barthes przekonany, że symboliczna „śmierć autora” to nic strasznego, a nawet pożytek dla uwolnionego spod kurateli tekstu i czytelnika. Ale tu dzieje się inaczej, bo wymazanie nazwiska Sebyły bynajmniej nie wyrzywa nokturnów spod władzy Władysława. Wiedza dotycząca jego osoby, biografii, genealogii, psychiki czy mentalności wykorzystywana jest w każdym rozdziale. Uwaga autorów co prawda skupiona jest na sensie i urodzie słów, tym niemniej raz po raz pojawia się tam Sebyła z krwi i kości, w kolejarskim mundurze, ze skrzypcami w ręku, z żoną w sercu. Można nawet zobaczyć jego portret i fotografię, a jednak znika ze strony tytułowej jak widmo...

3. W ciemności

Nieprzypadkowo zacząłem od cytatu *Dziadów*, bo kontekst romantycznego „dwójnika” czy upiora nie jest obcy dyskursowi Piotrowiaków, a zwłaszcza Jana, który swoje wcześniejsze studia o Sebyle zatytułował *Ciemny nurt mego życia*. Obaj badacze eksponują związki autora *Szczurolapa* z ezoterycznym środowiskiem Jerzego Brauna, nie kryją jego udziału w seansach spirytystycznych ani sympatii do młodopolskiego demonizmu (pod patronatem Micińskiego). Nie zapominają też o śmierci z rąk sowieckich siepaczy, którzy pozbawili go grobu. Tragiczny los spleta się z katyńskim kłamstwem i milczeniem a wreszcie mitem. Widmowość wpisana była zatem w recepcję, a zwłaszcza w legendę „poety nocy”, bo tak nazywano go już za życia. Nokturny można uznać za apogeu mrocznej wyobraźni, tu ciemność

jest najciemniejsza, nocą ludzie są niewidoczni, a coś dopiero litery, którymi podpisuje się *Dichter der Nacht*. A kimże on jest, skoro autorem *Strazy nocnych* nie był sygnujący je Bonawentura, a Novalis to tylko pseudonim na okładce *Hymnów do nocy*. Podobna niepewność udziela się czytelnikom *Dziadów* mylących Adama, Gustawa i Konrada. Więc czyżby peryfrazą „Autor *Ośmiu nokturnów*” była ważniejsza od nazwiska pisarza i mogła je zastąpić na obwolucie książki, a nawet na nagrobku i pomniku?

4. W mroku słów

Czy nie popadamy w przesadę? Włączmy zatem noktowizory i zajrzyjmy do wnętrza wierszy, gdzie czeka „nocny wiatr”, „zimne niebo”, „poszarzałe rzeczy”, „ponocna pustka”, „granatowa pustka”, „zdumienie nieme”, „niesłyszalny plusk”, „zgasłe latarnie”, „czarna głąb”, „czarne wody”, gdzie „piskłę krzyczy”, „pociąg dudni”, „pies szczeka daleko”, jawi się „nieprzenikliwy cień”, „milczenie natury”, „jęk rozpaczy”, „samotność milczenia”, „schylone czoło”, gdzie płyną „pomroczniałe wody” i „wali się noc”. Tak brzmi i tak się ćmi leksyka Sebyłowych nokturnów. „Ćma nieprzejrzana” powiedziała by Kochanowski, ale Piotrowiakowie wolą milczeć tam, gdzie tylko można, wolą wyciszać i ujmować, więc wymazali z nagłówka książki to, co chcieli.

5. W porządku

Nokturny są ciemne – to oczywistość, wręcz tautologia, ale czy ta ciemność oznacza rozpaczliwą, morderczą, czarną otchłań? Pojawia się tam nawet Książę Ciemności, a jednak Sebyła nie pisze satanistycznych tekstów do chrapliwej muzyki death metalowej. Nie charczy, nie warczy, bo jest diabelnie wręcz muzykalny, a trudno wielbić chaos, układając krystaliczne wersy i strofy, obsesyjnie dbając o wersyfikację, eufonię i harmonię. Autor subtelnie skomponowanych liryków nie może krzyczeć w noc, bo jest „zdumiony” i „zadumany”, co

eksponują Piotrowiakowie, świadomi, iż ton medytacji może stanowić istotę nokturnu. Poświadcza to etymologia słowa, wywodzącego się z Brewiarza, z odmawianej nocą *Liturgii godzin*, a dokładnie z łacińskiego wyrażenia *Nocturns (horae nocturnae)*.

Wolno zatem sądzić, że z nocnej ciszy w klasztornej celi bierze się ascetyzm tej książeczki, minimalizm okładki, a zwłaszcza tytułu. Przypomnijmy: jest trójsłowny, a rozpoczyna się od liczebnika, jakby mądrość cyfr patronowała tej publikacji. Jeden poeta, jeden tom wierszy i jeden wyjęty z niego cykl. Ale dwóch komentujących go autorów i ta para badaczy pracuje na cztery ręce, rozdzielając między siebie po cztery utwory do interpretacji. A w finale wyłania się oktawa – tytułowa całość „ośmiu nokturnów”. Uderzająca to sekwencja: 1 x 2 x 4 x 8. Logiczny i harmonijny ciąg liczb wyznacza kompozycję książki i porządek jej lektury. Czyżby za zasłoną mroku kryły się tajemne szyfry, jakaś numerologia, może nawet kabała? To by pasowało do „Poety nocy”, ale Piotrowiakowie nie brną dalej w ezoteryczne skojarzenia. Przeciwnie, sięgają po fizyczno-matematyczny „stożek Macha” i posługując się tym modelem (wraz z graficznym wykresem) wyjaśniają enigmatyczny ruch kół wirujących na wodzie w ośmiu wersach 5 nokturnu. „Być może język poetycki Sebyły – czytamy dalej – trafniej niż wzory Plancka i Einsteina opisuje nowe światy, które cały czas współlistnieją z naszymi”.

6. W gatunku

Od Kaina do Einsteina, od mistyki do fizyki – oto rozmach tych medytacji. Obaj hermeneuci dysponują imponującą wiedzą, mają też polot i fantazję, ale w ryzach trzyma ich wpisana w tytuł forma nokturnu. Przywołaliśmy już jego literacko-modlitewną genealogię, ale w powszechnej świadomości dominuje rodowód muzyczny, zainicjowany przez fortepianowe nokturny Johna Fielda, które do absolutnej doskonałości doprowadził Fryderyk Chopin. Żona Sebyły była przekonana, że to właśnie one są głównym źródłem inspiracji dla jej męża. Czyżby poeta dokonał tu muzyczno-leksykalnej transkrypcji?

Piotrowiakowie rozważają ewentualność takiego przekładu, lecz trudno nadążyć za fantazją i kompetencją wykształconego wiolinisty, melomana i konesera muzyki, który nie rozstawał się z instrumentem, a całe noce przegadał z Karolem Szymanowskim. Kto wie, co w duszy grało autorowi *Pieśni Szczuroląpa* i *Koncertu egotycznego*? Ale może jednak ważniejsze od nokturnów Chopina były nawiązujące do nich dzieła Gabriela Fauré, tym bardziej że nuty do pierwszych ośmiu (spośród trzynastu) nokturnów publikowano w zeszytach pt. *Nocturnes 1 a 8 pour Piano*, a taki sam tytuł miawały też recitale pianistów i albumy płytowe.

Zamknijmy oczy: oto za klawiaturą zasiada Fryderyk oraz Gabriel, by akompaniować skrzypkowi, którym jest Włodek – taki koncert może przyśnić się czytelnikom tej książeczki.

7. W rodzinie

Kiedy artyści wierni są jakiemuś gatunkowi, to często zakładają warsztat i wzywają do pomocy potomków. Madonny z dzieciątkiem malował Jacopo Bellini i jego synowie (Giovanni i Gentile), koński temat połączył Juliusza, Wojciecha i Jerzego Kossaków, zaś walce komponował Johann Strauss wraz z trójką synów. Dodajmy literaturę, bo w układaniu dramatów Dumas-syn terminował u Dumasa-ojca. A w literaturoznawstwie? Na Uniwersytecie Śląskim natychmiast myślimy o naszym „ojcu”, Ireneuszu Opackim, który u początków kariery wspólnie ze swoim promotorem, Czesławem Zgorzelskim, wydał w Bibliotece Narodowej tom poświęcony balladzie, a potem razem z żoną Anną zbiór studiów „okołoballadowych”. Zgorzelskiego interesowało przejście od dumy do ballady, Opackiego – ewolucja tego gatunku, zaś Opacką wokalne „korzenie” ballady zaprowadziły do pionierskich studiów nad oralnością.

Wspominam rodzinny kontekst także dlatego, że Jan Piotrowiak był pierwszym asystentem Opackiego (jako jedyny napisał z Mistrzem wspólny artykuł), zaś jego syn, Miłosz, to bodaj ostatni magistralant i doktorant tego samego Profesora. Jeśli Straussów

połączył walc, a Opackich ballada, to Piotrowiaków scementował nokturn. Widać, że gatunki eklektyczne, rozpięte między sztukami, więc trudne do ogarnięcia, stanowią szczególne wyzwanie dla autorów i interpretatorów.

8. W testamencie

Teraz już wiadomo: Jan i Miłosz to ojciec i syn, a obaj połączyli siły, by zrozumieć i przybliżyć nam cykl wierszy Sebyły. Ojciec rozpoczął, syn dokończył i każdy nokturn doczekał się rozdziału. Pomysł należy do Jana, który wcześniej komentował melancholijne wiersze Poświatowskiej, Wittlina, Lechonia, aż odkrył ciemną gwiazdę Sebyły. Miłosza też pociągała wyobraźnia w cieniu śmierci – Weintrauba, Szenwalda, Ginczanki – twórców wierszowanych pożegnań, a zwłaszcza testamentów.

Słowo „testament” pochodzi od *testis* (jądra), co podkreśla naturalny (przez nasienie) przekaz genetycznego kodu. Autor *Idylli/testamentu* i współautor *Ośmiu nokturnów* – rozumie to doskonale, bo – jako się rzekło – sam odziedziczył projekt ojca. Warto zobaczyć w kalendarzu ich wspólne działania: inicjalny krok czyni Jan, ogłaszając w 2012 roku interpretację pierwszego nokturnu, a potem (2013, 2018) ogłasza omówienia kolejnych wierszy. Po upływie dekady zbliża się do półmetka, a wówczas dialog z ojcem podejmuje Miłosz. W latach: 2018 i 2020 publikuje swoje studia nokturnowe, a w roku 2022 ukaże się esej końcowy sygnowany przez obu Piotrowiaków. Koniec dzieła zdaje się bliski, lecz wtedy pogarsza się stan zdrowia Jana. Umiera w roku 2023, a jego misję kontynuuje Miłosz. Finalizuje niedomkniętą interpretację, sam dopisuje brakujące ogniwo i redaguje całość. Można powiedzieć, że spełnił wolę ojca, zaś obaj Piotrowiakowie zrealizowali testament Sebyły. Praca żałoby, której efektem jest ta publikacja, czyni z ośmiu nokturnów najwybitniejszego „kwadryganta” najpełniej i najlepiej skomentowany cykl wierszy tego gatunku w dziejach polskiej poezji.

Jeśli dotąd było oczywiste, kto napisał *Ballady i romanse* albo *Oktostychy* i czyje są *Treny*, to podobna oczywistość dotyczyć może *Ośmiu nokturnów*. Dzięki hermeneutycznemu trudowi i pasji Piotrowiaków nie trzeba już będzie skrupulatnie dopowiadać, czyje nazwisko jako pierwsze kojarzy się z hasłem „nokturn”.

Aleksander Nawarecki

Zadumanie i zdumienie
Nokturny Władysława Sebyły –
introdukcja



1

To, że „poeta nocy”, a takie miano przypisuje się Władysławowi Sebyle, pisze nokturny, nikogo dziwić nie powinno. To jakby naturalny i popisowy akord poetyckiego występu z 1934 roku nazwany *en bloc Koncertem egotycznym*¹. Tom ów, w swym zamyśle kompozycyjnym, bardziej zdradza muzyczne niż poetyckie predylekcje autora. Złożony z czterech części, w każdej eksponuje w tytule jej muzyczny rodowód: sonatę *Młyny*, cykl nokturnowy, właściwy koncert oraz finalny *Trójsław prosty*. Czy za tą tytułarnie gatunkową ostentacją chowa się coś więcej niż tylko genologiczna skrupulatność, mierzona formalną przejrzystością muzyczno-poetyckiego projektu. Wybór gatunkowych wzorców wyraźnie wskazuje na ich wymiar synkretyczny, dalece wykraczający poza uzus li tylko poetyckiej dykcji. Wzrastająca nieufność poety wobec słowa, jego inflacyjnego wymiaru², kazała poszukiwać Sebyle takiego modelu genologicznego, który byłby bardziej pojemny od jego tradycyjnych, poetyckich pierwowzorów. Dwa, jak się wydaje, czynniki sprawiły, że to poszukiwanie matrycy genologicznej w pozawerbalnych formułach ekspresji nabrało w tej poezji tak wyrazistego charakteru. Jeden, natury doświadczenia biograficznego, lokowany w sublimowanych, dziecięcych i młodzieńczych fascynacjach rysunkiem, malarstwem, pasjami i zajęciami muzycznymi, oraz drugi, natury historycznoliterackiej, mający swe ujście w nietajonych reperyach i nawrotach ku sztuce poetyckiej modernizmu. Ten niedoszły rysownik i malarz, kompozytor i skrzypek, oraz spóźniony poeta modernistycznego symbolizmu (neosymbolista)³, znalazł był

1 W. Sebyla, *Osiem nokturnów*, w: Tegoż, *Koncert egotyczny*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1934.

2 Zob. W. Sebyla, *Inflacja poezji*, „Kwadryga” 1930, nr 5.

3 Do kręgu neosymbolistów wpisuje Władysława Sebyłę W.P. Szymański, *Neosymbolizm – próba zarysu (o awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych)*, w: Tegoż, *Moje Dwudziestolecie 1918–1939*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 1998, s. 382, 383.

w dojrzałej twórczości synkretyczne formy gatunkowe – sonaty, nokturny oraz obrazy (*Obrazy myśli*).

Być może jest tak, jak pisał Michaił Bachtin, że „nic nie ma poza gatunkiem”⁴. Bo choć kategoryczność tej obligacji dotyczy gatunków mowy (genre’ów mowy), to jej amplifikacyjne moce zdają się zagarniać więcej, niż autorowi tej konstatacji by się wydawało. Są bowiem gatunki, których eksplikacja polega na czymś więcej niż tylko prostej identyfikacji wzorca i aplikacji językowo-stylistycznej matrycy. Dotyczy to szczególnie gatunków, by tak rzec, granicznych, powstałych na obrzeżach innych niż werbalne sztuk, a implantowanych do literatury. Być może w ten sposób odsyła twórca do gatunkowej archaiki poezji, do jej zapoznanych źródeł – gdy chciała być i obrazem, i wokalizowanym słowem. Nokturny, jako żywo, wszystkie te warunki spełniają, co więcej, ich formalne kształty, miary, kroje ponadto wypełniają się treścią doń adekwatną. Bo też „nocny gatunek” aż nadto musi eksponować „nocne treści”. Banalność tej konstatacji, opartej na tautologii, podkreśla jedynie stopień koherencji gatunku, co nie jest praktyką deskrypcyjną wcale powszechną w genologicznych taksacjach. Sebyłowe nokturny, eksponując synkretyczne walory tej formacji gatunkowej, wyraźnie przesuwają ciężar znaczeń z jej strony werbalnej na ukształtowania ikoniczne (obrazowe) oraz oprawę dźwiękową (muzyczną) wierszy tworzących cykl. Drukowane od 1932 roku do 1934 w czasopiśmie „Zet”, przechodziły więc pojedynczo próbę druku, by ukazać się w zwartej formule cyklu *Ośmiu nokturnów* w tomie *Koncert egotyczny*. Numeryczna sekwencja oktetowa nie jest bez znaczenia. Ustala miejsce i tworzy ramę dla poszczególnych utworów, a zarazem spina je wszystkie tytułarnie w jedną całość. Jednocześnie poszczególne nokturny jako kompozycje o dość luźnej, wariacyjnej naturze zespolenia dążą do względnej autonomii. Status taki posiadały chociażby z racji dość rozległego w czasie (dwa lata)

4 M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: Tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 356.

procesu ich powstania, a potem – samodzielnej próby ich druku, też czasowo reglamentowanej.

Zdaje się, że wiele sprzeczności targa tym, wydawałoby się, zwartym, spiętym numerycznie, cyklem. Cóż, dopiero w sekwencyjnym zestawieniu utworów (w cyklu) uwidacznia się ich fragmentaryczność mierzona rozmaitym objętością strof (od dystychu po oktawę), różnorodnością układów rytmiczno-wersowych, odmiennością typów zespołów międzywersowych i międzystroficzych (spojonych, luźnych, urwanych). To rozedrganie form wierszowych, rozluźnienie układów kompozycyjnych, ich labilność, różnorodność znajdują swe odzwierciedlenie w tematycznej rozrzutności, obrazowej nonszalancji, dyskursywnym amorfizmie, by nie rzec – zorganizowanym rozgardiaszu. Nokturn wszak uchyla się klasycznym miarom genologicznych takсации czy to z racji niejasnych źródeł pochodzenia, czy też równie zmiennych cech kompozycyjnych, co zresztą znajduje odzwierciedlenie w wariantywnych układach architektonicznych całości utworu oraz jego poszczególnych części, o kontrastowo zarysowanych formułach słownej ekspresji. Wszak „Pasja Nocy” inne stawia wymagania niż „Norma Dnia”⁵. Trudno się jednak zadowolić tą metaforyczną wykładnią Karla Jaspersa, która tylko częściowo zda się objaśniać sytuację egzystencjalną bohatera tych wierszy w jego przygodności „człowieczego losu” postawionego wobec nieskończoności. „Pasja Nocy” może więc być i rozkoszą, i udręką. To namiętność z jednej strony aktywizująca pozytywne działania i emocje (zapał, zachwyt), z drugiej zaś mogąca wzbudzić uczucia i reakcje gwałtowne, odczucia negatywne (gniew, furie, cierpienie)⁶. Wszak aporetyczność rozwiązań

5 Termin za: K. Jaspers, *Philosophie*, [Bd.] 3: *Metaphysik*, Springer-Verlag, Berlin–Heidelberg–New York 1973, s. 101–121. Zob. też R. Rudziński, *Człowiek w obliczu nieskończoności: metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1980, s. 88.

6 *Słownik wyrazów obcych* (red. E. Sobol. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996) odnotowuje: „Pasja – bardzo silne upodobanie w czymś, zamiłowanie do czegoś, zajmowanie się czymś z entuzjazmem; namiętność, obiekt tej namiętności, uczucie bardzo silnej złości, bardzo silnego gniewu; wściekłość, furia; nabożeństwo wielkopostne upamiętniające mękę Chrystusa na krzyżu, połączone z czytaniem

formalnych, tematycznych stanowi dla twórczości Sebyły kluczową zasadę wglądu w rzeczywistość. Poetycki światobraz autora *Koncertu egotycznego* układa się, by tak rzec, dychotomicznie⁷, a nokturnowe frazy, tony, faktury stają się aż nadto czułe na tę zasadę sprzeczności.

Pomieszczony przez Sebyłę w tytule zbioru kwantyfikator gatunkowy implikuje określony temat i narzuca pewien typ kompozycyjnego ujęcia. Bo też **tematy nocy, ciemności** zdają się delimitować wszystkie pozostałe składniki nokturnowego dzieła i składniki jako partytury literackiej, ale i jako przewodnika po poetyckiej galerii nocnych widoków natury oraz muzycznego projektu, osnutego wokół ciemnych figuracji melodycznych, niskich, molowych tonacji i gwałtownych kontrastów brzmieniowych. Poeta do tego wystąpienia przygotowywał się długo i starannie. Tematy nocy, ciemności w dziele Sebyły obecne są od samego początku, choć trzeba było kilku lat, by dla obsesyjnie powracającego tematu znaleźć adekwatną formę wyrazu. Próbował wcześniej, komponując „sonatę nieludzką” *Młyny*, jak też wprowadzając w zaciemnioną galerię człowieczej nędzy i rozpacz w tomie *Modlitwa*, czy nawiedzając osobliwe panopticum zła (tom *Pieśni szczurolapa*)⁸. W tamtych, poetyckich projektach nie osiągnął jednak tego stopnia koncentracji i kondensacji zjawisk ciemności co w nokturnach. Intensywność tego doświadczenia ciemności, bo w tych kategoriach należy odczytywać nokturnowy projekt, osiąga swoje apogeum. Pewnie z myślą o wspomnianych rejestrach i tonach poetyckiego dzieła Władysława Sebyły odwoływał się Czesław Miłosz,

wybranych fragmentów Ewangelii, cykl obrazów lub rzeźb przedstawiających mękę Chrystusa; utwór religijny na głosy solowe, chór, orkiestrę, szczególnie popularny w XVI-XVIII w., oparty na tekście zaczerpniętym z ewangelicznego opisu męki Chrystusa”, (tamże, s. 833). Warto zwrócić uwagę na znaczenia odsyłające do religijnych kontekstów.

7 Wydaje się, że uniwersum ludzkiej egzystencji i rzeczywistości w poezji Władysława Sebyły wyznacza krucha równowaga między jasnością a ciemnością świata, między widzialną a niewidzialną jego postacią, między rozświetloną – dzienną – i skrywaną – nocną stroną życia człowieka. Przy czym w dziele autora *Młynów* wyraźnie waloryzowana jest ciemna strona przedstawień człowieka i świata.

8 Zob. J. Piotrowiak, „*Ciemny nurt mego życia...*”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 131–148, 241–293.

przyznając się po latach do „silnego oddziaływania tej twórczości na siebie i swoje pokolenie”, gdy pisał: „[Sebyła – J.P., M.P.] ...dążył do oczyszczenia poezji ze wszystkich ozdób. Chciał pisać wiersze zupełnie nagie”⁹. Bynajmniej nie oszczędność użycia środków wyrazu fascynuje Miłosza w Sebyłowym poezjowaniu, lecz szczególny rodzaj esencjonalności ujęć treściowych i towarzyszącego mu ascetyzmu formalnego, w gruncie rzeczy sprowadzającego się do nazywania „rzeczy po imieniu”¹⁰. W ten sposób manifestował Sebyła swój sprzeciw wobec awangardowego pseudonimowania rzeczywistości, które zazwyczaj przeradzało się w swoje przeciwieństwo, pozornego odkrywania (a właściwie zakrywania) głębi rzeczy, rozrzedzania znaczeń, a nie ich kondensacji. Sebyła bowiem usiłował odwrócić porządek myślenia awangardzystów i nie tylko w odniesieniu do kluczowego zagadnienia związku formy i treści. Przywołując tezy artykułu Tadeusza Peipera *Droga do rymu*, powie, że to nie „rym ma wpływ na treść, ale treść wpływa na rym”¹¹. Jeszcze precyzyjniej dookreślił to Sebyła, mówiąc, że to „myśl ludzka wywarła wpływ na oddalenia znaczeniowe rymu”¹². Ta autorska korekta uzyskała swoje wnikliwsze uzasadnienie w finalnych rozstrzygnięciach też artykułu: „przecież struktura i dyspozycje psychiczne twórcy, treści jego dokonań i przeżyć poetyckich stwarzają potrzebę wyboru takiej a nie innej formy wyrazu...”¹³.

Wybór formy gatunkowej nokturnu ma zatem swe uzasadnienie w sferze doświadczeń twórcy – jego namysłów i przeżyć, jego dyspozycji psychicznej i postawy intelektualnej. Sam autor może jednak scedować swój bezpośredni udział w tym doświadczeniu na rzecz wykonawców swej roli, unikając w ten sposób wszelkich

9 R. Górczyńska, *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem, komentarze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 50.

10 W. Sebyła napisze: „Cała problematyczna głębia polega na opisywaniu widzianych przedmiotów w zawitych przenośniach. Autor starannie unika nazywania rzeczy po imieniu, krąży tylko koło niej”. Zob. Tenże, *T. Peiper, Poematy* (rec.), „Pion” 1936, nr 3, s. 6.

11 Zob. W. Sebyła: *Margines nienapisanej recenzji*, „Pion” 1935, nr 9, s. 2.

12 Tamże.

13 Tamże.

subiektywistycznych zasadzek. Wszak wcześniejsze praktyki poszukiwań poetyckiego medium, będącego mimikryczną figuracją losu poety (Stalwooki, Szczurołap), wyraźnie wskazują na te tendencje do względnej autonomizacji roli twórcy z jednej strony, z drugiej zaś – do zaznaczenia swej obecności. Jest pewna prawidłowość w tym względzie: im większa samoświadomość twórcy, tym więcej w niej zabiegów mistyfikujących i kamuflujących ten proceder autoprezentacji. Wie o tym autor *Ośmiu nokturnów*, gdy w jednej z rozlicznych recenzji oznajmi: „Sens poezji nie leży tylko w bezpośrednim wyrazie uczuć jednostkowych, lecz przede wszystkim w zamykaniu ich w formach, które by stały się tworami niezależnymi od ich twórcy, które by istniały niejako same dla siebie, posiadały byt idealny i to w formach, których złożona organiczność byłaby zarazem wyrazem piękna”¹⁴. Wypełnienie treścią formy, tak by stawała się ona tworem autonomicznym – oto ideał, ku któremu (przynajmniej w sferze deklaracji teoretycznej) zmierza poeta. Nokturn jako gatunek zdaje się z nadatkiem spełniać ten progowy wymóg, gdzie treści zawarte w nim są wyraźnie limitowane: a to dyspozycją psychiczną twórcy nastrojonego melancholijnie, a to wyraźnie ograniczonym polem czasoprzestrzennego wglądu w rzeczywistość. Tak więc nokturn jest gatunkiem nade wszystko z racji wypełnienia go materią czy to słowną, czy dźwiękową, czy kolorystyczną o niejasnym konturze znaczeń, minorowej tonacji czy ciemnej fakturze barw. Można by rzec, że nokturn to nie tylko wiersz, nie tylko obraz, nie tylko fraza muzyczna. Jako gatunek graniczny z każdej z tych dyscyplin sztuki coś bierze, ale też żadnej nie pozostaje dłużny bez reszty. Można by w tym miejscu sparafrazować słowa Miłosza usiłującego zdefiniować inny gatunek (haiku) i powiedzieć – „żeby wytłumaczyć, czym jest nokturn, trzeba byłoby odtworzyć światopogląd towarzyszący jego pisaniu”¹⁵, dodajmy tu: i komponowaniu czy malowaniu.

Nieomal wszystkie słownikowe definicje nokturnu (wł. *notturmo*, fr. *nocturne*, niem. *Nachtstück*) zarówno te muzykologiczne, jak

14 W. Sebyła, J. A. Teslar, *Metamorfozy* (rec.), „Pion” 1935, nr 20, s. 6.

15 C. Miłosz, *Haiku*, Biblioteka „Nagłosu”, Kraków 1992, s. 8.

i literaturoznawcze oraz te z zakresu historii sztuk plastycznych na pierwszym miejscu stawiają uposażenie treściowe (plan treści), dopiero na drugim planie (planie wyrażania) podnoszą kwestie morfologiczne czy też dotyczące techniki powstania i wykonania¹⁶. Tak więc, residuum **nokturnowości** stanowi czasoprzestrzeń nocy o dość jednolitych (ciemnych) parametrach wizualnych, rejestrach dźwiękowych czy wreszcie – efektach skryptoralnych. **Ciemność** staje się zatem dominującą zasadą poetyki czy to wiersza, czy utworu muzycznego, czy obrazu – i to ciemność w wielorakim tego słowa znaczeniu.

Prostą konsekwencją „ciemnego doświadczenia człowieka z ciemną naturą rzeczywistości może być tylko ciemna mowa poety” – napisałem gdzie indziej¹⁷. Ta uogólniająca i rozciągająca się na całą twórczość Sebyły konstatacja zdaje się dość precyzyjnie objaśniać (oświecać) kulisy nokturnowego pisania. Nokturnowość w poezji autora *Koncertu egotycznego* jest wieloznacznym tropem pozwalającym jednakowoż uściślić ramy tego ciemnego pisarstwa w kontekście melancholijnego światoodczucia. Ciemność jest więc tu nie tylko prostą werbalizacją zjawisk z zakresu optyki, akustyki czy astronomii, chociaż wyzyskuje się ich nośność materialną, własności fizyczne choćby w celu zarysowania tła zdarzeń, projekcji czasoprzestrzennych. Ciemność to kwalifikacja ontologiczna dotycząca niejasnej, niepochwytnej natury rzeczywistości. A także obligacja gnoseologiczna ukazująca możliwości i niemoce poznawcze człowieka w przymiarce do świata i samego siebie. To również atrybucja psychologiczna, gdzie status „nocnej egzystencji”, jaki przypisywany jest człowiekowi w tej poezji kreowanemu, limituje wszelki rodzaj jego aktywności: somatycznej, mentalnej, oraz wyposaża go w szczególne środki i narzędzia percepcji świata zewnętrznego – noktowizje, i wewnętrznego – oniologia. Przede wszystkim jest to jednak kategoria poetologiczna,

16 Zob. hasło „nokturn” w: m.in. *Słownik współczesnego języka polskiego*, red B. Dunań, T. 1, Reader’s Digest, Warszawa 1998, s. 620; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 13, Oxford University Press, London 1980, s. 258–259.

17 J. Piotrowiak, „Ciemny nurt mego życia...”..., s. 14.

wobec której inne jej przejawy i postaci w ostateczności odnajdują swe ujście i uprawomocnienie w języku poetyckim, jego szczególnej organizacji i nacechowaniu. W tym przypadku chodzi o zdolności znaków werbalnych do interakcji ze znakami pozasłownymi, a także ujawnienia możliwości ich przekodowania. Wszak to gatunek charakterystyczny dla form mentalnych, wywiedzionych z ducha kognitywizmu – jak by to określił badacz dwudziestowiecznego pejzażu genologicznego¹⁸. Nokturn literacki swój rodowód wywodzi z łacińskiego wyrażenia *Nocturns* (*nocturni, nocturna, horae nocturnae*) i oznacza zespół czytań oraz rozmyślań nocnych z tzw. *Liturgii godzin*¹⁹. To jakby zapomniane źródło inspiracji dla twórczości nokturnowej, choć kilku genologów (muzykologów)²⁰ wskazuje na jej kontemplatywny, medytacyjny (*quasi-modlitewny*) charakter czy to w odniesieniu do utworów muzycznych, literackich, czy dzieł sztuki ikonicznej. Tej konceptualizacji gatunkowej nokturnu najbliższa wydaje się forma mentalna, która znakomicie przystaje do egzystencji, odsłaniając pozasłowne (przedsłowne) stany świadomości (nieświadomości), ale i akty myśli, nastroje, emocje podmiotu (twórcy). Nokturn, jak żaden inny z gatunków, kryje w sobie ogromny potencjał świadectwa autobiograficznego, zapisu doświadczenia mentalnego (biografii wewnętrznej) biosu twórcy²¹. W utworach Sebyły sporo takich jawnych

18 Zob. P. Michałowski, *Gatunki i konwencje w poezji*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Warszawa 2002, s. 306–324.

19 Termin ten stosowano od średniowiecza do czasów II Soboru Watykańskiego, który wprowadził nową nomenklaturę w tzw. *Liturgii godzin*. Zob. hasło *Nocturns*, w: *Catholic Encyclopedia*, vol. 29, ed. R. Appleton, Encyclopedia Press, New York 1913, s. 49.

20 Zob. J.M. Chomiński, *Formy muzyczne*, T. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955, s. 292.

21 Wystarczy powołać się na prace Janiny Siwkowskiej: *Nokturn czyli rodzina Fryderyka Chopina i Warszawa w latach 1832–1881*, T. 1–2, Książka i Wiedza, Warszawa 1986; Ryszarda Przybylskiego, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Znak, Kraków 2009 czy też znakomite studium autobiograficzne Karola Szymanowskiego autorstwa Bartosza Dąbrowskiego: *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

bądź skrywanych odniesień do życiowych (mentalnych, emocjonalnych, wyobrażeniowych) doświadczeń autora, wokół których snuje się i zapętla ciemna nokturnowa opowieść²². Tak więc ciemny język tej liryki konstytuuje zszarzały świat wyobrażeń i wizji, ale też i mroczność fantazmatu odciska swój ślad w nieprzejrzystej, hermetycznej fakturze języka. Gdy spojrzeć na inicjalny utwór cyklu nokturnowego, nosi on wszelkie atrybuty „ciemnego pisarstwa”:

Już nocny wiatr nas pustoszy
i zimne niebo ogarnia,
czerwone liście klonów jesienną podściółką się kładą,
straciły nasycenie trawy niegdyś zielone
i poszarzały rzeczy – znużone
jednostajnością trwania.

Tak samo jak Ty się męczymy
falami twych walców płukani
i roztapiają się sosny, podszyte suchym wrzosem,
w zgęstniałym chłodzie.
Nad taką samą wodą – objęci zadumanie –
czekamy
na plusk samotnych wioseł
nadpływającej łodzi.

W ponocnej pustce – samotni –
stoimy w zdumieniu niemem,

22 Przykładem tych więzi autobiograficznych może być nokturn oznaczony numerem 7.

Oto już nie ma tych, co mnie zrodzili:
nie zebrać kości niewidzialnej matki,
ojca zachłanną gliną przyrzucili,
jeszcze nie porósł cmentarnianą trawą pagórek gładki.

Wszystkie cytaty z wierszy Władysława Sebyły według: Tenże, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981. Tytuły i numery stron podaje po każdym cytacie. Fragmenty innych tekstów W. Sebyły, niepomieszczone w tym zbiorze, opatruję osobnym przypisem.

że już nie krzyczą słowiki od niepojętej rozkoszy,
a białe gwiazdy płyną – jak zawsze –
nad czarnoziemem –
i nocny wiatr nas pustoszy.

[*Nokturn nr 1*], s. 111

Pierwodruk utworu ukazał się osobno już w 3 numerze z 1932 roku miesięcznika „Zet” Jerzego Brauna, wpisując się niejako w klimat intelektualny i profil artystyczny tego mistycyzującego pisma. Jak przystało na wiersz, zwiastun cyklu – to utwór niezwykle sugestywny siłą skargi i wyrzutu czynionego Bogu w imieniu zbiorowości – ludzkiej wspólnoty. Patetyczny *vox populi* rozlegający się w nieobjętych czasoprzestrzeniach ciemnego empireum Kosmosu wpisuje się w znajome choćby z sonatowych *Młynów* rejestry głosów i dźwięków. Wydaje się, że pomysł napisania cyklu nokturnowego narodził się już w momencie powstawania pierwszego z utworów (jeszcze przecież nie tytułowanego jako nokturn), który swym troistym układem kompozycyjnym strof (dwie *quasi*-sekstyny okalające *quasi*-oktawę), oraz podobnie limitowanym rozkładem tempa opartym na kontraście (kontrast agogiczny – wolna, szybka, wolna) nawiązuje do wzorcowych rozwiązań, jakie mieszczą w sobie partytury nokturnów Johna Fielda, Fryderyka Chopina (*Nokturn F-dur op. 15*) czy Karola Szymanowskiego²³.

Inicjalna strofa *Nokturnu nr 1* to rodzaj poetyckiego *andante*. Uporczywa jednostajność zachodzących zmian w naturze ma swe jakże naturalne źródło w nocnych i zimnych podmuchach wiatru, który z jednakową mocą zagarnia i pustoszy zrezygnowanych obserwatorów tych procesów – ludzi, co i dotyka samej przyrody w jej jesiennych odsłonach – opadających liści klonu i wytracających swą barwę zielonych traw. To „nużące trwanie”, które w rzeczywistości przyrodniczej jest jakby naturalnym „porządkiem rzeczy”, wynikłym z jej

23 Nie wiadomo, na ile o ostatecznym kształcie tych nokturnowych kompozycji wpłynęły długo w noc toczone rozmowy w zakopiańskiej Atmie z Karolem Szymanowskim, którego Mieczysław Tomaszewski nazwał „kompozytorem nocy”.

powtarzającego się rytmu, następujących po sobie pór roku, zmian dobowych, doświadcza dotkliwie i społeczność ludzką jako wyjątkowo skandaliczna dolegliwość²⁴. W części środkowej utworu, utrzymanej w tempie *allegro*, intensyfikują się odczucia zawodu i zatroskania człowieczym, i nie tylko, losem. Słowa wyrzutu skierowane do Boga w jakiejś mierze i Go usprawiedliwiają, choć to teodycea sarkazmem podszyta. „Znojne trwanie” może być męczarnią dla Nieśmiertelnego, tak jak dla śmiertelników Jego kres. Bóg wszak pozostaje samotny w swej roli zmęczonego strażnika „wiecznego porządku”, gdy ludzie jednoczą się („objęci zadumaniem”) w swej niedoli oczekujących na to, co nieuniknione („czekamy / na plusk samotnych wiosł / nadpływającej łodzi”). Pozostają jednak równie osamotnieni (samotne wiosła) w tej nieuniknionej przeprawie na „drugi brzeg”. Finalna strofa (*allegretto*) utrzymana w elegijnej formule rezygnacji i katonicznego osłupienia („stoimy w zdumieniu niemem”), naprzeciw płynących – „jak zawsze” – nad czarnoziemem białych gwiazd, spina, niczym muzyczna *coda*, całość Sebyłowego nokturnu, a powtórzony w finale utworu wers inicjalny jak echo dopełnia tego efektu odbrzmienia.

Podobnie ku nokturnowej architektonice utworu przywodzi utrzymywanie całości jego wierszowej partytury w dość jednolitej tonacji molowej z licznymi modulacjami jej skali i natężenia: obniżania i podwyższania intonacji, kumulacji i rozpraszania sensów, jak też podtrzymywanie dość miarowej, monotonnej linii melodycznej wiersza, rozbijanej w trakcie przebiegu licznymi pauzami i zerwaniami²⁵.

24 Ten „skandal” natury, jako odradzającej się permanentnie rzeczywistości, owego trwania naprzeciw ludzkiej przygodności – ograniczonego w czasie bycia, musi być dla człowieka wyjątkowo dotkliwym doświadczeniem.

25 Sięgnięcie po ten muzykologiczny dyskurs można *tout proportion gardé* wytłumaczyć jako próbę sprostania wyzwaniu rzuconemu przez samego poetę, który – jak poświadcza to w swoich wspomnieniach żona – „[...] słyszał *Młyny* jako sonatę. Jej układ odpowiada według niego muzycznym wymogom formy sonatowej”. S. Sebyłowa, *Okladka z pegazem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 181. Można by ten sąd interpolować i na inne projekty poetyckie Sebyły, a szczególnie na te, które mają w tytule „muzyczną” dystynkcję. „Literacka partytura” to kategoria mająca wielorakie aplikacje literaturoznawcze i muzykologiczne.

W literackiej partyturze introdukcyjnego nokturnu Sebyły, oznaczonego numerem 1, znać wyraźnie muzyczne ślady inspiracji czy to w sposobie organizacji utworu opartego na powtarzających się segmentalnie układach motywicznych (pustki, znużenia, rezygnacji), spiętych pierścieniowo w nagłosie i wygłosie wiersza frazą skargi („Już [...] / i nocny wiatr nas pustoszy”), czy też w stosowaniu różnych modalności tempa wypowiedzi, które regulują tok narracji, nadając jej przyśpieszenia bądź spowalniając jej bieg. Opowieść nabiera wartości, gdy dotyczy zmian, jakie pozostają w gestii boskiego Demiurga, czy też są udziałem samej Natury. Środowisko ludzkie jest – jak się zdaje – przedmiotem opresji praw i sił, jakie Bóg i Natura mu gotują. Natomiast tam, gdzie można by spodziewać się człowieczej aktywności (ingerencji), znać gesty wyczekiwania, rezygnacji, a w najlepszym wypadku – namysłu. Tę sytuację sygnalizuje graficzna segmentacja wypowiedzi limitowana długością poszczególnych wersów, rozbijanych myślnikami, a jednocześnie spajanych juxtapozycyjnie, co daje wrażenie, z jednej strony melodycznej płynności, z drugiej zaś – kontrpunktowo burzonej harmonii.

Aplikacja tych wyrafinowanych układów kompozycyjnych to efekt żmudnych poszukiwań poety wewnętrznej dramaturgii dzieła nokturnowego, które niby spojone (jednością nocnego tematu, kolorytem zmierzchu i ciemności) ciągle zaskakuje wielością modulacji, wariantywnością rozwiązań, co w konsekwencji prowadzi ku nierozstrzygalności jako kategorii odnoszącej się do wielości i aporetyczności rozstrzygnięć natury poznawczej i ontycznej w obrębie świata

Na potrzeby niniejszego szkicu przyjęto jej szerokie rozumienie jako dyrektywy czytania tekstu literackiego w zgodzie z instrukcją zawartą w tytułaturze utworu (cyklu), mającą konotacje muzyczne i ikoniczne. Przyjęta *quasi*-definicja ma charakter deskrypcyjny (i metaforyczny) utworzony *per analogiam* do innego terminu hypotypozy (jako szczególnej odmiany ekfrazy) na gruncie badań interferencji sztuk, w tym wypadku – sztuk wizualnych i literatury. Współcześnie badania te mają charakter poszukiwań intertekstualnych, a szerzej komparatystycznych. Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008, s. 7–13, 59–79; J.-L. Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Presses universitaires de France, Paris 1994.

przedstawionego tej liryki²⁶. Wpisuje się to niejako w ogólny bilans „negatywności” jako kategorii definiującej podstawowe parametry sztuki za pośrednictwem sieci opozycji, siatki sprzeczności, w jakich tkwi. Ta dwudziestowieczna waloryzacja jednego z biegunów tych antynomicznych układów, przemieszczanie się w stronę tego, co ciemne, puste, nieme w lirycznym (ale i muzycznym, ikonicznym) światoodczuciu, ma swe głębokie uzasadnienie, umocowanie w światopoglądzie niektórych twórców, ale i w klimacie epoki „lęku i osamotnienia”²⁷. Epoki – jak ją nazwał Martin Heidegger – „Nocy Świata”²⁸. I w takiej to „nocy świata” zdaje się tkwić monologista (zbiorowy) tej nokturnowej introdukcji. Za wyborem tego „obserwatorium” kryje się usilna próba całościowego spojrzenia na świat przez filtr wszechobejmującej nocy, dającym niejako wgląd w niewymierny makrokosmos. W tej spektakularnie otwartej czasoprzestrzeni nieogarnionego kosmosu tym mizerniej wygląda spektakl z udziałem istot ludzkich.

Ta konfrontacja nieczulej (nieludzkiej) rzeczywistości zewnętrznej świata Natury z mikroświatem ludzkich starań i trosk, przywodzi raczej ku minorowym konstatacjom. Jednakowoż tylko w tej skali dojść może do właściwego rozpoznania obszarów pustki i regionów samotności, jakie gotuje świat dookolny („Już nocny wiatr nas pustoszy / i zimne niebo ogarnia”). Bo też żywioły natury przejmują rolę czynnika aktywnego, pustoszącego i zagarniającego wszystko, co napotkają na swej drodze. Człowiek staje się istotą pasywną, z rezygnacją poddając się rytmom natury, która wprowadza swój własny, nie przez niego obmyślony porządek. Co pozostaje złkniętemu człowiekowi jak nie bierna obserwacja opadających liści klonu, butwiejących traw i zszarzałych rzeczy? W przedustawne rytmy świata natury, wytrwale i jednostajnie odmieniające swe postaci wpisane jest bowiem trwanie, które

26 Por. V. Jankélévitch, *Le nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Albin Michel, Paris 1957, oraz Tegoż, *La Musique et l'ineffable*, Seuil, Paris 1961.

27 Wyrażenie za: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przekł. i wstęp E. Felisiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 245.

28 M. Heidegger, *Cóż po poecie? w: Tegoż, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac., wstęp i przekł. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 170.

w ludziach budzi zazdrość i podziw, ale które też uwiera, boli i męczy. Świat natury objawia swe niejednoznaczne oblicze; jedno – idylliczne, odsłaniające się w pejzażowych detalach jesiennej aury (opadające liście ścielące się pod nogami, zszarzałe trawy, wrzosa), będące wynikiem *nomen omen* auratycznego doświadczenia²⁹ i drugie – złowrogie, odkrywające w naturze doświadczenie utraty tych widoków i głosów (usychające, zamarzające trawy, drzewa, milczące słowiki). Idylliczny świat zdaje się echem jakiejś minionej rzeczywistości, która powracając, niesie z sobą udrękę wspomnień i przymus rozpamiętywania.

Natura w swej kolistości biegu, cykliczności zawiera w sobie jakiś element trwałości, przeciwstawionej nieuchronnemu upływowi czasu w oczekiwaniu na kres, jaki dostępny jest tylko ludzkiemu doświadczeniu. Wyjęci spod tej kurateli trwania wiedzą, że są tu jedynie przegodnie i są tylko na chwilę. Nieświadomości **trwania** świata natury przeciwstawia się świadomość **bycia** człowieka. Tylko tyle i aż tyle. Ale też w tym gromadnym, stadnym byciu jesteśmy najbliżej natury, a powtarzając jej rytm, zachowujemy jakąś część z jej przymiotu trwania, ot choćby dla zachowania ciągłości gatunkowej. Wskazują na to finalne pasaża nokturnowego cyklu o wyrażnie erotycznym wydźwięku, gdzie rozlega się potężne wołanie o pojednanie ze światem w akcie miłosnego zespolenia:

Nienasycona wokół czarność
wezbranych nocnych wód.
Chroń się! uciekaj! ja cię przygarzę
lękiem wszechmocnych ud.

[Nokturn nr 8], s. 118

W tym zbiorowym wysiłku (męce)³⁰ jest tylko miejsce na **przetrawienie**, połowiczne, niepełne w gatunkowych wcieleniach, ot choćby po-

29 Zob. W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 69–84; nr 6, s. 105–117.

30 Słowo „męka” utworzone od pnia *menk-* oznaczającego ugniatanie, gniececie, zaś słowo „falami” może pochodzić od słowa *folusz, falusz*, czyli młyn do „bicia”

przez akty prokreacji, zapewniające ciągłość ludzkiego gatunku. Poeta też jest – jak się wydaje – przekonany, że między ludzką mizérią bycia (męką bycia) a boskim w tym igrzysku udziale istnieje tajemne *iunctim*: „Tak samo jak Ty się męczymy / falami twych walców płukani”. W tej płaszczyźnie relacji czujemy się wyróżnieni (wspólnota losu?), a jednocześnie nas to poróżnia z Bogiem – „wodnistookim” demiurgiem „o twarzy buchaltera”³¹ – jak by powiedział inny poeta, nieczułym na bieg zdarzeń i zmęczonym odwiecznymi rytмами „młynów mielących powoli”. Zbiorowość ludzka nie czuje się wyjęta spod uścisku zgniatających walców Natury, a obiegowe, metaforyczne wyrażenie „Przyjdzie walec i wszystko wyrówna” w tym przypadku odzyskuje swoje literalne znaczenie. Zawiera się w nim i gorzka rozpoznania dramatyczności sytuacji człowieka, i wymuszona zgoda na tę równającą w niedoli sprawiedliwość. Ale jest też coś przygnębiającego w tej diagnozie ludzkiego losu Sebyły, co zdaje się jej przeczyć czy choćby temperować ostrość rozpoznania. To tak jakby w naturalnym porządku świata, wynikłym tu z uogólniającej perspektywy – wielkiej kwantyfikacji („tak samo”, „nad taką samą wodą”, „jak zawsze”), człowiek reagował nienaturalnie, jakby próbował przeciwstawić się tym rytmom, obrotom rzeczy, wyjść z zakłętego koła wielkiej przemiany, odwiecznego prawa przemian. To jego niezbywalne prawo, ale i jego przywilej.

Zadumanie i zdumienie – oto reakcje na tę sytuację, ale i (*no-men omen*) **dumna** na nie odpowiedź. Nawet temu gromadnemu oczekiwaniu na to, co Nieuchronne („na plusk samotnych wiosł / nadpływającej łodzi”) towarzyszą: i zadumanie, i zdumienie („– objęci zadumaniem –”), („stoimy w zdumieniu niemem”). Bo choć to reakcje emocjonalne i poznawcze, względem siebie komplementarne, to razem pozostające w konflikcie. Tak też wątek medytacyjny, tu zaledwie sygnalizowany, w pełni uzyska swe rozwinięcie w monologicznych

tkanin. Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970, s. 124, 327.

³¹ Słowa Z. Herberta z wiersza *Dęby*. Zob. Tegoż, *Elegia na odejście*, Wydawnictwo a5, Wrocław 1992, s. 5, 6.

partiach nokturnowej opowieści, gdzie dochodzić będzie do ostrych kolizji podmiotowych racji z jakąś obiektywnie daną zewnętrzną zasadą (prawem świata, wykładnią teodycei) nie do końca zrozumiałą i akceptowalną dla człowieka. O ile więc **zadumanie** będzie ten wątek medytacyjny podtrzymywało w rozlicznych pasażach: refrenicznych odbrzmień, powracających echem obsesyjnych układów motywicznych, o tyle **zdumienie** będzie kontrapunktowo burzyło tę ciągłość, a to serią inwokatywów, pauz i wykrzyknień, retorycznych inwersji. Medytacja bowiem (łac. *meditatio*) oznacza przemyśliwanie, rozmyślanie, rozciąganie, roznoszenie myśli, a także „mielenie myśli”, ku czemu przywodzi jej grecki źródłosłów (*meléte*)³². Trudno o bardziej wyrafinowany w swym kształcie literackim przykład nokturnowej partytury.

32 Zob. *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*, oprac. A. Podsiad, Z. Więkowski, Pax, Warszawa 1983, s. 209. W greckiej mitologii Meléte (Μελέτη) była muzą myśli i medytacji. Meléte znaczy dosłownie ‘zastanawiać się, kontemplować, rozważać’. W antologii pism ascetycznych, wczesnochrześcijańskich: *Krypté meléte* oznacza życie wewnętrzne i jest jednym z podstawowych pojęć duchowości ojców pustyni.

„Toczy się ciemna rzeka”
Aporie i ambiwalencje *Nokturnu nr 2*



2

Spośród wszystkich ośmiu nokturnów Władysława Sebyły, ten drugi jawi się, z jednej strony, jako najbardziej spektakularna noktowizja, niejako obraz czernią zagruntowany, a z drugiej, dostrzegamy w nim pejzaż o ambiwalentnym nacechowaniu – i czarnym, i białym. Czyż rozgrywa się ta nokturnowa historia w kręgu infernalnej katabazy, czy to raczej początek wyjścia z niewoli, miejsce zgrupowania, by podążać ku lepszemu światu, ku światłu?

Wicher płomienie gwiazd po niebie rozmiata,
chłodem nocy zawiewa z granatowej pustki,
toczy się ciemna rzeka z niesłyszalnym pluskiem
po dnie nieobeszłego świata.

Płyniemy w czarnej wodzie, przy zgasłych latarniach,
ku nieodkrytym lądom, przeczuwanym miastom,
z wolna las wodorostów i mchów nas porasta,
aż przy nieznanym brzegu czarna głęb nas oliwnym
ramieniem ogarnia¹.

[Nokturn nr 2], s. 112

Trudno o większą kondensację literackiego obrazu żywiołów niż na przestrzeni zaledwie dwóch zdań-strof, w obrębie których występuje pełna ich reprezentacja. Nocny pejzaż otwartej przestrzeni wypełnia porywisty wiatr, rozmiatający po niebie płomienie gwiazd, a dołem, pośród nieodkrytych lądów, toczy się leniwie ciemna rzeka. Świat przedstawiony to świat poruszony energią żywiołów...

¹ Wszystkie cytaty z wierszy Władysława Sebyły przytaczam według: *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981. Tytuły i numery stronic podaję po każdym cytacie. Fragmenty innych tekstów W. Sebyły, niepomieszczone w tym zbiorze, opatruję osobnym przypisem.

splątanych, skłębionych w chaotycznym impecie. Tak by się wydawało, gdyby nie porządkujący tę kosmiczną wizję przestrzeni mechanizm lustrzanego odbicia. To ludzkie wejrzenie w wodną topiel i rozbłyskujące niebo ustanawia wertykalną oś podziału (góra – dół). I z tej to perspektywy przydawana jest wszelka atrybucja rzeczom, elementom składowym rzeczywistości. Oś drugą – horyzontalną, wyznacza nurt „ciemnej rzeki” i płynąca nią ludzka ciżba. Prócz tych krzyżujących się w planie specjalnym wektorów brak jakichkolwiek innych punktów odniesienia czy współrzędnych topograficznych. Trudno więc o precyzję w mapowaniu świata, gdy samemu monologście, jednemu z uczestników tej rzecznej przeprawy-topieli, brakuje poczucia pewności. Co pewne, to utrzymana w dość jednolitej tonacji kolorystycznej aranżacja pejzażowa. Ciemny walor zdaje się tu niepodzielnie dominować, co w nocnej scenerii wydaje się czymś naturalnym. Tej kwalifikacji barwnej ulega nade wszystko żywioł akwaticzny – „ciemna rzeka”, „czarna woda”, „czarna głąb”, co przy dodatkowych jego obligacjach – aktywnej przestrzeni ludzkich działań, przydaje mu aury wyjątkowo tajemniczej i mrocznej. Tajemnicą okryta jest już sama przeprawa przez rzeczną przeszkodę, z wszystkimi dolegliwymi konsekwencjami tego kroku. Bo też sceneria, w jakiej rozgrywają się zdarzenia z udziałem ludzi w rolach głównych, pozostaje na wskroś tajemnicza, a i oni sami uczestniczą w jakiejś mrocznej, nie do końca rozpoznanej, ekspedycji. Zapowiedź możliwego biegu zdarzeń da się odczytać z informacji zawartych w inicjalnym nokturnie, gdzie bohaterowie pozostają w oczekiwaniu i zadumie na „plusk samotnych wiosł / nadpływającej łodzi” (*Nokturn nr 1*, s. 111). W *Nokturnie nr 2* czarne wody rzeki niosą ludzką ciżbę „ku nieodkrytym łądom”, „przeczuwanym miastom”, ku nieznanemu brzegowi. W niepewnym głosie monologisty, równie zagubionego jak zbiorowość, której jest wyrazicielem, znać coraz bardziej przenikliwy ton zwątpienia i płonnej nadziei na odmianę losu. Chaos oraz pustka zdają się tu mieć swoje udzielne miejsca i, choć brzmi to paradoksalnie, to one kształtują światobraz tej poetyckiej dioramy, która w swej niejednoznaczności przedstawień suponuje różnorodne rozwiązania. Bo to, z jednej strony, jakby widok wyłaniającego się dopiero co

z mroków i chaosu pierwszych dni stworzenia, po wtóre zaś, to jakby spełniająca się równie widowiskowo apokalipsa. Próżno by szukać tu jednoznacznej kwalifikacji tego obrazu, przystać na jakąkolwiek jej interpretacyjną oczywistość. Otchłanne miary czasoprzestrzenne, uwypuklone przeczącymi formami imiesłowowymi, przymiotnikowymi, niczym „czujnikami” bezmiaru („po dnie nieobeszłego świata / [...] ku nieodkrytym łądom, [...] / [...] przy nieznanym brzegu”), sprawiają, że bohaterowie tej mrocznej opowieści – ludzie, czują swe zagubienie i swój lęk. Przy tej kosmicznej makroskali ujęć rzeczywistości zawodzą tradycyjne ludzkie receptory słuchu i wzroku, łamią się miary percepcji przestrzennej i temporalnej. Świat przedstawiony nie ma tu – jak się zdaje – wyraźnego profilu, obrysowujących go krawędzi, uchwytnych kresów. Sugestywne wskaźniki kierunkowe (z, po, przy, w, ku) tracą swój impet deiktyczny, wektorową ostrość, wskazując jedynie na miazmaty rzeczywistości skrytej w nocnej pomroce i niesionej czarnymi wodami rzeki.

Człowiek i świat w głębokim potrzasku, tak można by określić, za monologistą tego nokturnu, perspektywę, w jakiej i z jakiej ten trwożny jego głos się rozlega. To dykcja niemocy i niepokoju, wołanie z dna, z czarnej głębi, która łaskawie przygarnia płynących topielców? Nocna przeprawa przez rzeczną przeszkodę, ku nieznanemu brzegowi, to nie zwykła eskapada wpływ rzeki, lecz gest aż nadto symboliczny. O figuratywności poetyckiego obrazu „ludzi w drodze” świadczy wiele. To jakby natarczywie powielany gest autora *Ośmiu nokturnów*, i to w różnych konfiguracjach czasoprzestrzennych, odsłonach obrazowych i ekspozycjach mentalnych. W poezji Władysława Sebyły *homo viator* nie jest figurą sztampową, daleko mu więc do roli obieżyświata, pielgrzyma czy flaneura. Nomadyczność stała się więc najbardziej uniwersalną figuracją losu człowieka w tej poezji. Zapowiedź tych tułaczyczych kreacji odnaleźć można w juvenilijnych zbiorach poety, pozostających w większości w wersji rękopiśmiennej. Już w *Opowieści o Stalwookim* znać wyraźne predylekcje pisarza do ujmowania losu człowieka w kategoriach czasoprzestrzennych przemieszczeń, i to oglądanych zarówno wzdłuż osi horyzontalnych ekskursji, jak i wertykalnej ekspansji w górę czy dół. Kierunki tych migracji wyznaczają nie tylko zmiany

lokacyjne w przestrzeni ludzkiego życia, ale i ustalają wciąż nowe pola obserwacji ludzkiego losu w węzłowych dlań punktach: narodzin i śmierci, miłości i nienawiści, radości i smutku. To ekspansywny żywioł istnienia naprzeciw nicości i pustki, które obejmują zachłannie każdy jego przejaw. W tym młodzieńczym utworze poeta utożsamia życie z żywiołem wodnym:

Życie – chybocie fal płynących ku brzegowi, który majaczy w dali
nieznanej a ciekawej – wabiącej a odpychającej –
Strumieniu – który się sączyz strugami na kobierce pachnącej
łąki [...]
– przelewa się i chyli pod stopą wędrowca. –
O! Życie! –
– oceanie światła, fali i zmienności –
– oceanie ruchu, który się wiecznie zmieniasz –
Życie – rzeko, która toczysz fale wzdłuż brzegów w dal niewiadomą,
aby je zatopić w ogromie morza.²

OoS, k. 13, 14

W retorycznie wzburzonych inkantacjach młodego Sebyły żywioł wodny, w jego różnych przejawach: chybocie fal, wysiękach strumieni, oceanicznych przypływach, rzecznych nurtach, znamionuje nade wszystko ruch, ale też i wywołuje zdumienie, stając się obiektem wzmożonej ciekawości mówiącego. To efekt zainteresowania tym, co po drugiej stronie brzegu, przy ujściu rzeki. Metafory „wodne” odnoszą się tu do życia – jego zmiennych kolei, kapryśnych trajektorii, nietrwałych stanów. W metaforze akwaticznej poecie łatwo zawrzeć wszelkie aporie życia, czyli to, co w nim konieczne, i to, co przypadkowe, to, co wyznacza jego kierunek i co go gubi. W tych przypływach eksklamacyjnych fraz, gdzie podziw miesza się ze strachem, a idylla

2 W. Sebyła, *Opowieści o Stalowoookim*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. inwent. 251. Rękopis stanowią trzy zeszyty, kart 61, ponumerowanych (część kartek czystych), format: 21 x 17 cm (zeszyt 1), 20 x 16 cm (zeszyt 2), zeszyt 3 – kartki luzem w obwolucie. W zeszycie 1 adnotacja poety: 21/III-1923 r. Cytaty z tego rękopisu oznaczam skrótem OoS i podaję numerację kartek.

tasuje się z katastrofą, nietrudno wpaść w zakola niedowierzania, czy dać ujście zwątpieniu. To jakby miejsca, które umknęły uwadze kartografów, hydrologów, a które przyciągnęły baczenie młodego poety, szukającego, *nomen omen*, źródeł poezji czy „akwenicznych” figuracji dla swych wyobrażeń życia. I choć poeta koncentruje uwagę na przejawach życia, jego różnorodności, labilności czy uporczywym jednostajnym ruchu w falujących, powrotnych rytmach, to jednak ciekawi go to, co znajduje się ponad, poza jego zasięgiem, a czego przestrzennym substytutem stają się: dal, brzeg, głębia, dno.

– Czy wiesz falo, że zajrzałem w głąb i wiem?
– Że widziałem czarną otchłań pod sobą,
że oko me błyskawicą wdarło się w jej mrok,
wąską strzałą światła sięgnęła dna?

OoS, k. 4

Stoję nad otchłanią bez dna
Nad głębią i patrzę, w nią

OoS, k. 9

Gesty i słowa monologisty, wyjęte z poetyckiej prozy Sebyły z 1923 roku, noszą wyraźne ślady i znamiona, nieodległych w czasie, zachowań dekadencckich bohaterów. Młody poeta, wyraźnie zafascynowany modernistycznym *imaginarium* przestrzennym, z jego „otchłanią”, „dala”, gdzie instaluje się owe *residua* pustki, próżni, próbuje na nowo przywrócić ich intelektualny i emocjonalny potencjał. I nie jest to bynajmniej dla poety archaiczne *decorum* świata, wyjęte z modernistycznego lamusa, o czym świadczyć mogą późniejsze instalacje czasoprzestrzenne i układy motywiczne, w dużej mierze wyzyskujące scenografię poprzedniej epoki.

Efekty tych młodzieńczych admiracji odnaleźć można w nokturnowych wariacjach poetyckich z 1934 roku. Aura tajemnicy, jaka okrywa zdarzenia, ludzi i rzeczy, ma swój początek w naturalnej, nocnej ekspozycji rzeczywistości. Tylko w tym wymiarze czasoprzestrzennym możliwe staje się doświadczenie tego, co niemożliwe.

Nocne *theatrum* świata zasłania bowiem to, co incydentalne, błahe, przypadkowe i daje wgląd w sprawy i w rzeczy, których nie widzi się (co)dziennie. (Nie)codziennność doświadczenia sprawia, że urasta ono do rangi zajęcia wtajemniczającego w ciemne sprawy. Nocny *entourage* Sebyłowego świata, z jego niepokojącą scenerią, klaustrofobiczną rozległością terytorialną, groźną mechaniką zdarzeń, wpisuje się bez reszty w obszar tego, co Freud nazywał *Niesamowitym* (*das Unheimliche*). Moment rozpoznania niesamowitego w samowitym, nieswojego w swoim, z wszystkimi tego konsekwencjami: poczuciem obcości wśród swoich (innych), tajemniczości otoczenia, bierze swój początek z bolesnego doświadczenia bezdomności i wydziedziczenia. Wskazuje na to choćby źródłosłów niemieckiego *Unheimliche*, gdzie słowa: *das Heim* ('dom rodzinny') i *die Heimat* ('ojczyzna, ziemia rodzinna') stanowią zasadniczy temat tego złożenia wyrazowego. Obcość świata zdaje się dominującym odczuciem. „Granatowa pustka” wiejąca „chłodem nocy” wypełnia górne empireum świata zwane „niebem”. Jeśli rozpłomienione niebo zwiastuje pustkę, i to w różnorodnym wymiarze, to co może się dzieć w dolnych rejonach świata, tam, gdzie leniwie toczy się „ciemna rzeka” ludzkich spraw? Rzeka to dominujący walor krajobrazowy świata, nazwanego tu „nieobeszłym”, tak jakby znaczyła ona swym leniwym nurtem nie tylko bieg wód, nie tylko wytyczała możliwe relacje przestrzenne, lokacyjne dla płynących, w jej odmętach, zagubionych ludzi. Przyznajmy to, rzeki, wody nigdy nie były naturalnym środowiskiem człowieka, choć ich bliskość sprzyjała ruchom osiedleńczym, migracyjnym. Bieg rzeki wyznaczał kierunek ekspansji terytorialnej, był rodzajem „drogi”, która ułatwiała kontakty między ludźmi, sprzyjała więziom, ale i tworzyła zarzewia konfliktów. Życiodajna rzeka była dla zamieszkującej jej brzegi ludności źródłem pożywienia (ryb, ptactwa), miejscem rekreacji i utrzymania higieny. W swych, nie do przeceniania, zadaniach rzeka spełniała więc podstawowe dla życia człowieka powinności z naddatkiem. To w wodnej toni, jej lustrzanej tafli, człowiek ujrzał swe i świata odbicie. Być może w tym zgoła przypadkowym zjawisku odzwierciedlenia rozpoznał wszelkie iluzje przed(stawiania), prze(jawiania) się rzeczywistości, jej skrytości i jawności, prawdy i fałszu o sobie i otoczeniu. Lustro

płynącej wody napominało i przypominało. Napominało przed łatwą i naiwną wiarą w jednowymiarowość świata, jego jednoznaczność odczytań, przypominało zaś o naszej i świata zmiennej naturze, jego efemerycznych przejawach, dwuznacznych postaciach. Wejrzenie w lustro wody było też narcystycznym zapatrzeniem w siebie, w poszukiwaniu własnej tożsamości dramatycznie rozszczepionej³.

Nadrzeczne dumania i widzenia Sebyły w *Nokturnach*, szczególnie w jego wstępnych odsłonach (utwory 1–5), mają charakter obsesyjny. Są takie miejsca na mapach, które znajdują swe poetyckie odwzorowania w wierszach, poematach. Poetycka kartografia Sebyły przykuwa uwagę dość liczną notacją (reprezentacją) wodnych akwenów – strumieni, rzek, mórz i oceanów. Są to więc, nacechowane emocją, apokrofy przestraszonego ekspansją przemysłową ekologa:

A niech je ogarnie pragnienie,
Żegnajcie źródła, potoki, strumienie!
Wszystko wychłepcą po troszku:
Wypiją ocean gorzki
I morza zielone od burzy
Potem i błoto z kałuży.

Ogłoszenie, s. 29–30

czy też marzenia szalonego inżyniera chcącego ujarzmić siły natury:

Gdyby móc nałożyć obręczę na morza
I tamy wystawić wiatrom,
Wybudować dla rzek proste łoża

Pieśń o burzy, s. 37

Wodne akweny, jak żadne inne składowe środowiska naturalnego człowieka, potrafią wywołać w poecie wspomnieniowe refleksy i ni-

3 Zob. M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*, w: Tegoż, *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 68–76.

czym fale bijące o brzegi przynoszą, mocą pamięci, dziecięce widoki miejsc beztroskich zabaw:

Widzisz brzegi spadziste i błyszczącą Wisłę,
Tę samą, która teraz tuż obok mnie płynie

.....

Widzisz staw, lśniące koło zgrzybiałego młyna,
Mały kościół na stromej, murowanej skarpie,

Ojcu, s. 87

Czyżbym ja?... Kiedy porą burzliwą spozieram
w drzwi nocy, które piorun na oścież otwiera,
widzę zmętniałe nurty wielkiej rzeki,
zamiatane wichurą od brzegu do brzegu,

Koncert egotyczny IV, s. 129

Woda to żywioł ewokujący czas. W obiegowym stwierdzeniu o płynącej wodzie i upływającym czasie jest coś tak naiwnie oczywistego, że tylko filozofom i poetom udaje się nad tą kwestią chwilę zatrzymać. Dla Sebyły to koincydencja jakże często eksponowana:

Wzbiera w nim czas odwieczny kosmiczną powodzią,
Płyną światy po wodzie jak najgłbsze łodzie.

Spowiedź szczurolapa, s. 32

Płynie czas.

Rozlewa się leniwą rzeką na drodze gwiazdami moszczonej.

Fabryka, s. 35

Rzeki czasu to rzeki heraklitejskie, miejsca, gdzie urzeczenie ruchem, zmianą miesza się z lękiem przemijania, zatracenia się ludzi i rzeczy. Sebyła dość wcześnie, bo już w latach wcale nie beztroskiego dzieciństwa, kiedy utracił swoich najbliższych – matkę, siostry, odnalazł miejsca w pobliżu swego rodzinnego domu, które stygmatyzowa-

ły ów zgubnie niszczący wszystko czas – młyn i staw. Skrupulatnie odnotowuje to biografista przyszłego poety:

Sebyłowie mieszkali na Wałach [...]. Poniżej Wałów rozciągał się rozległy staw miejski ze starym już i zmurszałym – acz jeszcze czynnym – młynem wodnym pamiętającym odległe czasy. [...] Bracia często razem biegali na pobliskie stawy [...], a także do starego młyna, brodząc po jego „śliskim, omszałym korycie”. [...] [Władysław – J.P., M.P.] przesiadywał nad stawem i obserwował jego tajemnicze życie wodne, [...] słuchał śpiewu ptaków, szumu drzew, zbóż i spadających wód na młyńskie koło; wchłaniał wilgotny i „zielony zapach” stawu...⁴

W tym, niewolnym od egzaltacji, obrysie topograficznym i towarzyszącym mu komentarzu, jest aż nadto gęsto od temporalnych kwalifikacji („starym już”, „pamiętającym odległe czasy”, „starym... młynem wodnym”) przydającym naturalnemu ukształtowaniu terenu czy budowlom nań wzniesionym cech, jakimi czas je znaczy, odciska na nich swe piętno. Zmurszały młyn, omszałe koryto – to widome znaki upływu czasu. Przekonująco lokują się w tej scenerii bohaterowie tego zbiorowego konterfektu – młodzi bracia Sebyłowie. Dziecięce wyprawy nad pobliski staw i w okolice starego młyna u jego brzegów, z nieodłącznym brodzeniem po omszałym korycie, czy pełne melancholijnego zapatrzenia w jego tajemniczą toń, z nasłuchiwaniami jednostajnego szumu drzew i zbóż czy spadających strumieni wód na łopaty młyńskiego koła to pierwsze wtajemniczenia w naturę czasu i świata. Zauważmy, że ten upoetyzowany wyimek z biograficznej teki Sebyłów, tak sugestywnie eksponujący rolę czynnika sensorycznego w odbiorze (odczuciu) czasu przez bohaterów, wydaje się adekwatny do sytuacji psychologicznej, w jakiej

4 J. Borkowski, *Władysław Sebyła*, w: Tegoż, *Szkice literackie z Kłobucka*, Towarzystwo Przyjaciół Kłobucka, Kłobuck 1994, s. 8, 9. Te dziecięce fascynacje pejzażem przydomowym, w szczególności stawem i młynem, znajdą bogatą egemplifikację w twórczości poety. Zob. J. Piotrowiak, *„Ciemny nurt mego życia...”*. O wyobraźni poetyckiej *Władysława Sebyły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 241–256.

znaleźli się po utracie bliskich sobie osób, ale też pozostaje w zgodzie z późniejszymi zapisami poetyckimi Władysława Sebyły, gdzie echo dziecięcych wspomnień odnajduje swój rezonans. I tak w wierszu *Ojcu* poeta napisze:

.....
Widzisz drewniane domy po wzgórzach rozprysłe,
Zachód słońca w czerwonym musującym winie.

Widzisz staw, lśniąco koło zgrzybiałego młyna,
Mały kościół na stromej, murowanej skarpie,
Potem czarne, błotniste, odrapane Warpie
I szkołę pełną dzieci, a pośród nich syna.

Ojcu, s. 87

Także w wierszowanym *Liście do brata* wspomina:

Ale nieraz pójdziemy pod koło do młyna,
Aby brodzić po śliskim, omszałym korycie;
Utkniemy w stawie pełnym wody jako wina,
Zaszyjemy się w żółtym, już dojrzałym życie.

Wykąpiemy się w wodzie zmaconych glinianek,
Będziemy łapać żaby zielone i raczki,
Zapolujemy z łukiem na domowe kaczki,
A wrócimy ze słojem skrzeku i kijanek.

List do brata, s. 193

Dedykacyjne w zamyśle poety utwory, aż nadto obciążone są nostalgią za utraconymi bezpowrotnie widokami, zapachami, odgłosami, zapamiętanymi z czasów dzieciństwa. Te wrażliwe na kształty, barwy, wonie wspomnienia są próbą restytucji chwil beztroskich, zawsze jednak obciążonych zamyśleniem (zadumaniem) – ot, choćby... nad losem, tonącego w morzu miednicy, okrętu. Dodatkowo, tę nutę dziecięcej zadumy podtrzymują refleksyjne tony związane z sytuacją

teraźniejszą poety – wymuszonym przez okoliczności życia (studia) oddaleniem od rodziny:

Wierzę, że czasem, kiedy pokój już zmrokiem nasiąknie
I cisza zbudzi zegar śpiący przez dzień cały,
Przypominasz mnie sobie, kiedy byłem mały
I uporczywie muchy łapałem na oknie.

Ojcu, s. 87

Mój bracie! Nie jesteśmy już od dawna razem.
Wartki nurt dni nas dzieli jak szumiąca rzeka,
Nie myślimy już razem nad tym, co nas czeka.
Rzadko grają nam szyny dzwoniącym żelazem.

List do brata, s. 193

W poezji Sebyły sensualny odbiór rzeczywistości jest równoważony z percepcją mentalną, która niejako koordynuje sygnały, oznaki płynące z różnorodnych źródeł zmysłowych. Metafora rzeczna dystansująca czasowo i przestrzennie oraz określająca stan rozdzielienia i porozumienia zdaje się trafnie diagnozować sytuację mentalną monologisty. Antidotum na te niepokoje są zbliżające bohaterów retrospektywne wglądy w dziecięcą czasoprzestrzeń, niewolną jednak od realnych czy wymagowanych zagrożeń. Wydaje się, że niepokojące tony, katastroficzne obrazy, w dojrzałej twórczości autora *Ośmiu nokturnów*, są pochodną lęków i fobii, jakie chował w sobie od dziecka poeta. Zawsze to, co nieznane, ciemne wzmagало dziecięcą ciekawość, wabiło urokiem tajemnicy, a jednocześnie odstraszało swą groźną postacią. Dziecięce zapatrzenia w nurt rzeki, toń stawu, potęgowały odczucia temporalnych zmian, które boleśnie znaczyły przeszłe i przyszłe koleje losu poety. Søren Kierkegaard – uważny rejestrator paradoksów życia – odnotował: „Czas ucieka, życie płynie jak rzeka itd. – powiada ją ludzie. Nie mogą tego jakoś zauważyć, czas stoi i ja razem z nim”⁵.

5 S. Kierkegaard, *Diapsalmata ad se ipsum*, w: Tegoż, *Albo – albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 27.

Bynajmniej, nadwodne przystanki filozofów, poetów nie są chwilą błęgiego wytchnienia, czasem beztroskiej refleksji.

W nokturnie, opatrzonym numerem 2, poetycka hiperbola musi udźwignąć ciężar i wielkość wyobrażenia totalnej, powszechnej katastrofy (potopu?). Nie ma jednak w tej preparacji obrazowej (strofa druga), znamion ludzkiego wysiłku przeciwstawienia się biegowi rzeki (rzeczy) – zawrócenia czy płynięcia pod prąd, wbrew nurtowi. Jest tylko trud samego utrzymywania się w wodnej topieli, biernego unoszenia się na powierzchni tafli. Z jednej strony wszystko tu jest – jak się wydaje – z góry i z dołu ustalone, z drugiej zaś, trajektoria tej rzecznej przeprawy, enigmatycznie ukierunkowana (ku „nieodkrytym łądom, przeczuwanym miastom”) ulega ciągłym perturbacjom. Pozostaje wrażenie, jakby ta intrygująca przeprawa („przy zgasyłych latarniach”) miała charakter długodystansowy, o wyraźnie regresywnym, w sensie czasowym, charakterze, gdzie „las wodorostów i mchów” wskazywałyby na temporalną rozległość liczoną erami, by w konsekwencji dotrzeć do nieznanego brzegu, gdzie „czarna głąb” solidarnie zagarnia „oliwnym ramieniem” swe ofiary. Spektakularny to finał rzecznej eskapady, gdzie drugi (nieznany) brzeg nie oferuje bezpiecznego wyjścia z rzecznej toni, nie wyznacza ocalającego kresu wodnej migracji – twardego gruntu pod stopami, wprost przeciwnie – pogrąża płynących w **czarnej głębi**, która, jak powie monologista, ogarnia „nas oliwnym ramieniem”... Czy zatem zmiana wektora ruchu, u kresu tej wodnej eskapady, z horyzontalnego na wertykalny (dół, głąb), a więc istotnej dyslokacji położenia człowieka w rzeczywistości, nie stała się metaforyczną wykładnią ludzkiego losu? Unikając bezpośredniego przekładu Sebyłowej metafory na język dyskursu filozoficznego, łatwo dostrzec w niej wagę zagadnień ontologicznych, antropologicznych, jakie poeta przedkłada, pytając a to o sens ludzkiego istnienia w świecie, a to o trwałość i zmienność rzeczywistości, o jej powierzchniowość czy głębokość ujawnień. Bynajmniej niczego kategorycznie się tu nie rozstrzyga, niczemu nie zaprzecza, ale i nic nie ulega potwierdzeniu. Ten krąg niepewności u kresu wędrówki, która kończy się dość niejednoznacznie, ni to katastrofą, ni to oca-

leniem⁶, wynika dość konsekwentnie z obranej strategii opisu bycia człowieka w świecie, gdzie więcej przesłon niż odsłon, zaciemnień niż rozjaśnień.

W obrazowym korelacie „życia jako trudu płynięcia” z dwuznacznym jego finałem, rysuje się pewna oczywistość ram ludzkiego żywota w jego przygodności trwania, zawsze skończonego. Generalnie, to co nieuchronne w życiu, w szczególności u jego kresu, pozostaje okryte tajemnicą konieczności, choć chciałoby się mieć wgląd w szczegóły tych zdarzeń, skrywane zazwyczaj w ciemności. Poetyckie eksploracje, w swej wyobraźniowej inwencji, próbują rozproszyć, choćby częściowo, tę ciemność rzeczy. Nokturny Sebyły są próbą diagnozy tego stanu rzeczy zarówno w odniesieniu do ustroju świata, jak i ludzkiej kondycji.

Kończowa przystań „przy nieznanym brzegu” zdaje się kresem wodnej przeprawy płynących – wciągnięciem ich w czarną czeluść, która (łaskawie?) ogarnia „oliwnym ramieniem”. Metonimiczna oprawa, wskazująca na siłę sprawczą tych działań (oliwne ramię), odsyła ku mechanistycznym jej proveniencjom, uchylającym udział czynnika ludzkiego czy boskiego. Ta bezimienna potęga czarnej głębi, wyjęta z planu ziemskiej (chtonicznej) czasoprzestrzeni, ma jednak swój odpowiednik w planie kosmicznym w postaci „granatowej pustki”. To chyba nieprzypadkowa korelacja, spinająca sfery rzeczywistości ziemskiej i kosmicznej, wskazująca na „ustrojową” ekwiwalentność tych czasoprzestrzeni. Granatowa pustka i czarna głęź zakreślają dość enigmatycznie substancjalne kontury rzeczywistości (pustka, głęź) oraz charakteryzują je jakościowo (granatowa, czarna). Poczucie pustki i głębi kieruje człowieka w stronę jakiejś nicości odkrywanej w otaczającym świecie. Ten melancholiczny pejzaż mający swe umocowanie na zewnątrz, w świecie znajduje swój odpowiednik w nastrojeniach i wewnętrznym uposażeniu uczestników tej rzecznej przeprawy.

6 Widok czarnej głębi, która ogarnia płynących, może być dwójako interpretowany; i jako obraz totalnego zatracenia, i jako solidarnie ogarniającego wyzwolenia z opresji życia – mozolnego płynięcia. Tym bardziej że kierunek tej przymusowej ekskursji pozostaje niejasny, a i cel mało precyzyjny – nieznaną brzeg. „Czarna głęź”, która „oliwnym ramieniem ogarnia” ma w sobie coś opresyjnego, ale i kojącego.

Zdaniem Emila Ciorana melancholię charakteryzuje „rozszerzanie się i próżnia, którym nie sposób zakreślić granice”⁷. Ta rozmyta konturowość rzeczywistości związana z doświadczeniem nicości, jak powie Cioran: „wiedzie do nieokreślonego poczucia świata i do doznawania tego świata jako nieokreśloności. Intymne doświadczenie i osobliwa wizja znoszą konkretne formy świata, jego zindywidualizowane i zróżnicowane ramy, aby ubrać go w jakąś niematerialną i wszechobejmującą. Postępujące odrywanie się od wszystkiego, co jednostkowe i konkretne, podnosi nas ku wizji całościowej, która, zyskując na rozległości, traci na konkretności”⁸.

Aporia i ambiwalencja potęgują pracę melancholii. Apoeretyczna nieoznaczoność konturów świata, wyznaczona retoryczną figurą wielkiej kwantyfikacji, wzmocniona wielokrotnością powtórzeń ambiwalencji, aż do rozmycia zjawiska w jego rozproszonych symulacjach, powodują, że melancholijne przestrzenie *Nokturnu nr 2*, niczym galaktyki, wciąż się rozszerzają, zawłaszczając swą ciemną materią wszelkie słowo Sebyły. *Nokturn nr 2* „toczy się” niby „ciemna rzeka”, niby fabuła autora cyklu nocnych pieśni, **toczy się** niby wszelkie ciemne słowo z Sebyłowego korpusu tekstów, a i interpretacyjna głośność późnych czytelników.

7 E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, przeł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 60.

8 Tamże, s. 61.

Nokturnowe echa znad Narwi
Wokół Nokturnu nr 3



3

Literatura, a poezja w szczególności, jest nade wszystko zapisem ludzkiej reakcji na otaczającą rzeczywistość. Niebagatelną rolę w tej notacji ludzkiego doświadczenia odgrywa przestrzenne sytuowanie się człowieka w świecie. Są miejsca wyjątkowej rezonacji historycznej, kulturowej, społecznej, politycznej istotne ze wspomnianego względu¹. Józef Tischner napisze: „człowiek, mówiąc kim jest, odsłania to, gdzie jest [...], gdyż [...] akt przedstawienia siebie drugiemu jest aktem eksterioryzacji. [...] Drugi widząc miejsce, widzi zarazem mnie”². Człowiek jest zawsze w jakimś miejscu, jego głos rozchodzi się z jakiegoś miejsca, ale i to miejsce, w którym się znajduje, określa jego status, warunkuje to, jak i co mówi. W ten to sposób amorficzna przestrzeń

1 We współczesnych badaniach nad przestrzenią geograficzną eksponuje się dialektyczną formułę identyfikacji miejsca i przestrzeni. Czynią to zarówno przedstawiciele geografii humanistycznej, jak i filozofowie i semiotycy. Zob. Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 8–89; E. Relph, *Geographical experiences and being-in-the-worlds: The phenomenological of geography*, in: *Dwelling place and environment. Towards a phenomenology of person and world*, eds. E.D. Seamon, R. Mugerauer, Nijhoff, Dordrecht 1985; E. Relph, *Place and Placelessness*, Pion, London 1976. Wielu geografów traktuje te pojęcia wymiennie, ale pojawia się potrzeba ich rozdzielenia, a jednocześnie pokazania, w jaki sposób są one powiązane egzystencjalnie i konceptualnie. Według E. Relpha wyjątkowa jakość przydana jest „miejscu”, gdyż skupia ono ludzkie intencje, doświadczenia i działania w przestrzeni. Kanadyjski badacz widzi więc „przestrzeń i miejsce” niejako dialektycznie poprzez strukturę ludzkiego doświadczenia środowiska. Ludzkie rozumienie przestrzeni związane jest z miejscami, w których zamieszkują, które eksplorują. One zaś z kolei czerpią znaczenie z kontekstu przestrzennego. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977; H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006; E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2014.

2 J. Tischner, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2003, s. 319–320.

uzyskuje swoją wymierną i znaczącą postać – jako węzła integracji topo- i biograficznego. Hanna Buczyńska-Garewicz ujęła rzecz syntetycznie, pisząc:

Aby pojąć, czym jest miejsce, i nasze w nim istnienie, potrzebujemy odwołania do różnych rodzajów i poziomów przeżywania i rozumienia miejsc: od cielesnej reakcji organizmu żywego, poprzez emocje doznane i poetycko wyrażone, przez fenomenologiczną analizę noetyczno-noematyczną, aż po filozoficzne dociekania prawdy bycia³.

Szczególnie interesujące w konstatacji krakowskiej uczzonej wydają się ustalenia dotyczące miejsca jako centrum ludzkiego doświadczenia przestrzenności oglądane przez akt namysłu nad nią, ale i centrum ekspresji emocjonalnej i afektywnej z nią związanej. W literaturze ekspozycja miejsca spina te dwie – zdawałoby się – aporetyczne względem siebie formy ludzkiej aktywności.

W zapisie i odczycie **miejsca w literaturze** ujawnia się cała gama ludzkich (podmiotowych) inicjatyw: mentalnych, somatycznych, wolicjonalnych, emocjonalnych. Mikołaj Madurowicz tak to ujmuje: „Intencyjność miejsca nie zamyka się w nim samym, a przypomina zarzucone sieci – bodźce percepcyjne, sidła znaczeniowe dla pewnego rodzaju wrażliwości”⁴. **Miejsca wrażliwe** tworzą osobnicze lokacje przestrzenne wywołujące w człowieku szczególny rodzaj napięcia intelektualnego czy emocjonalnego. Lekturę (rozumienie) miejsca inicjuje jego nazwa ogólna, jakże często nazwa miejscowa, nadana mu historycznie, kulturowo przez poprzedników, i w ten sposób wyróżniająca je z amorficznej, anonimowej przestrzeni i czyniąca z niej obszar czytelny dla człowieka – podmiotu. Obszar, który nie pełni już tylko roli „pojemnika”, „zbiornika” dla lokacji czegokolwiek i kogokolwiek, lecz wypełnia się treścią (sensami), jakie nadał mu, i ciągle nadaje, człowiek⁵.

3 H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, s. 6.

4 M. Madurowicz, *Jest miejsce na refleksję. Szkic z fenomenologii pewnej podróży*, „Prace i Studia Geograficzne” 2009, T. 42, s. 77.

5 Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, s. 25.

Rzeka, nawet w swej nazewniczej ogólności, zawsze była dla literatów miejscem szczególnym. Uzyskała status miejsca symbolicznego, towarzyszyła rozlicznym refleksjom nad przestrzenną i czasową płynnością świata, zmiennością rzeczy, biegiem zdarzeń, przemijalnością dziejów i przygodnością człowieczego losu. Gdy zaś rzekę obdarza się nazwą własną, imieniem, to uzyskuje ona podwójną legitymizację: i jako identyfikatora topograficznej lokacji, i jako miejsca prywatnie zawłaszczonego, intymnie naznaczonego. Któryż z poetów nie zdążał nad jej brzegi, pochylał się nad jej nurtem, poszukiwał bliskich lub dalekich koligacji między swoim losem a jej biegiem czy głębią.

W tomie *Koncert egotyczny* z 1934 roku Władysław Sebyła помещa cykl *Ośmiu nokturnów*, a wśród nich utwór oznaczony numerem 3, z tak eksponowanym w nagłosie wiersza imieniem własnym rzeki – Narwi.

O czarne wody Narwi wiatr
szerokim skrzydłem bije
i księżyc – siwy koń
na płytkim brzegu wodę pije.

Za tajemnicą płaskich łąk
bór wzdycha tajemniczy.
Gniewnie szamocąc się
przez sen jastrzębie pisklę krzyczy⁶.

Z pierwodruku tego utworu zamieszczonego w czasopiśmie „Zet” z roku 1932 (nr 16) można wnioskować, że powstał on na początku lat 30. Zamyśl cyklu nokturnowego rodził się zatem powoli, zanim przybrał kształt ostateczny w tomie *Koncert egotyczny* z roku 1934. Być może próba druku, w ciągu ponad dwóch lat, w czasopiśmie Jerzego Brauna serii utworów bez tytułów, nieoznaczonych jeszcze gatunkową dystynkcją, zaświadcza o próbie wpisania ich w ciemne rejestry

6 W. Sebyła, *Nokturn 3*, w: Tegoż, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 113.

aury intelektualnej i religijnej tego mistycyzującego periodyku. Bo też wiele łączy utwory Sebyły drukowane w czasopiśmie „Zet” do 1932 roku, choćby w planie przedstawień świata czy prognozowanych konstrukcji genologicznych. Będzie to więc wyraźnie zaznaczone konturem nocy tło pejzażowe tych liryków, sytuujące podmiot gdzieś na granicy jawnego i śnionego, stałego i płynnego, cichego i krzykliwego.

Utwór trzeci z cyklu *Ośmiu nokturnów* wyraźnie odsyła ku tym wizerunkom człowieka i świata. To pejzaż, z jednej strony, mocno osadzony w realiach nadnarwiańskich brzegów, już to przez imienne przywołanie rzeki, już to przez jej krajobrazowe usytuowanie, z tak charakterystycznymi dlań atrybutami potamomorfologicznymi. Z drugiej zaś strony to pejzaż jakby oderwany od scenerii świata rzeczywistego, będący zaledwie jej ułudną, senną projekcją. Bo też to i pejzaż dla chłonnych wrażeń zmysłów ponętnie uwodzący, aktywizujący nie tylko oko pilnie wyławiające z ciemności nocy jej świetliste powidoki, ale i angażujący czułe ucho w dźwiękową oprawę nocnego krajobrazu. Odnieść można jednak wrażenie, jakby to pejzażowe ujęcie wymknęło się spod kurateli obserwatora – człowieka pilnie wpatrującego się w nocne przestrzenie nadnarwiańskich równin i nasłuchującego dobiegających zeń odgłosów⁷. Co więcej, krajobrazowy wycinek, zarówno w swym rozległym planie ujęć, jak i w detalizujących go wykrojach, na tyle się usamodzielnia, autonomizuje, że ani widoki, ani głosy osadzające się w tym zewnętrznym świecie nie uzyskują jakby żadnego rezonansu podmiotowego, żadnej sankcji spersonalizowanej narracji. Same jakby swój stan uosabiają. Być może to, co „się widzi”, co „się słyszy”, jest tu tylko oniryczną projekcją stanów rzeczy w ich naturalnym, by tak rzec, środowisku.

Czyżby więc senna ekspozycja pejzażowa nadnarwiańskich krain, preparująca widoki i głosy nadrzecznej natury, stała się ekranem lękowego imaginarium poety? Bo też lęk zdaje się tu eksponować w samej naturze, jej nocnych odsłonach i pogłosach. Noc, rozświetlając księżycową poświatą bukoliczne – zdawałoby się – pejzaże,

7 E. Rybicka pisze o doświadczeniu i tworzeniu miejsca jako swoistej interakcji. Zob. Tejże, *Geopoetyka...*, s. 91–93.

odkrywa jednocześnie w nich tajemnicze, groźne oblicze, dobywa głosy, obce jego idyllicznym, dziennym rejestrom. Narew i jej rozległe powierzchnie bagien, błot i torfowisk, a także rozgałęzionych i meandrujących koryt rzecznych, znana była Sebyle z autopsji, i to bynajmniej wcale nie od strony jej niepospolitej krasy czy hydrograficznej osobliwości. To nad jej brzegami, w okolicach Łomży, Pułtuska czy Serocka odbywał parotygodniowe, wyczerpujące ćwiczenia wojskowe w ramach zgrupowań rezerwowych pułków piechoty. Ten urodzony antymilitarysta, autor pacyfistycznych wierszy, każdy taki pobyt na obozie wojskowym w latach 30. przypłacał intelektualną zapaścią i rozstrojem nerwowym. Tak tę sytuację odnotowuje Sabina Sebyłowa, żona poety: „Władysław nadzwyczaj trudno wytrzymuje wszelkie związki z wojskiem, z militaryzmem. Odintelektualizowują go. Ma armii po »dziurki w nosie«⁸. W innym miejscu, bardziej szczegółowo rzecz ujmując, pisze: „Bardzo odczuwa ciężar nocnych marszów. Gdyby mógł nocami poznawać konstelacje gwiazd! Ale do czego on się na tych manewrach przygotowuje? Ćwiczenia ruchome nocą. Wstaje o pierwszej, drugiej. Po dwa dni jest w terenie. Wrogie to dla niego⁹. Dla człowieka wyczulonego na powaby i potworności natury, niestrudzonego tropiciela mrocznych widoków i archiwisty minorowych efektów akustycznych takie ćwiczenia w terenie, nocną porą, pośród rozległych trzęsawisk, nad brzegami rozwidlających się i łączących koryt rzeki Narew, były nie lada wyzwaniem. Wydaje się, że wysiłek i móżół fizyczny tych nocnych potyczek z wyimaginowanym wrogiem stępił jakby całkowicie wrażliwość poety na uroki nocnych pejzaży nadnarwiańskich krain, dobywając z nich jedynie to, co mroczne, ponure, minorowe. Wojskowy dryl, musztrowy język rozkazów i komend solidnie rugowały jakąkolwiek myśl o poezji, chociaż subtelnemu estecie trudno się z tym pogodzić. Tak też i przekornie informował w liście z koszar swą znajomą z Warszawy: „Tak, moja droga. Poezji w takim życiu jest może i dużo, a myśleć o niej nie

8 S. Sebyłowa, *Okladka z pegazem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 120.

9 Ibidem, s. 177.

można"¹⁰. To doświadczenie poetyckie *à rebours* dla natury wrażliwej musiało kiedyś odezwać się echem w poezji¹¹. Swoją pogłos znalazło i w *Nokturnie nr 3*.

Ten krajobrazowy liryk nocny wypełnia niejako materia akustyczna. Dźwiękowy pejzaż zdaje się dominować nad przysłoniętymi woalem nocy widokami świata, które rozświetla jedynie księżycowa poświata. Poetycka sonotografia okolic nadnarwiańskich w swym dźwiękowym repertuarze rejestruje świat powstały z nasłuchu, wywiedziony z naturalnych jakby odgłosów, dźwięków natury. Akustyczne instrumentarium stanowią nade wszystko dźwięki świata natury – podmuchy wiatru piętrzące wody Narwi, szelesty i szumy borów okalających nadrzeczne łąki czy wreszcie szamotania i krzyki jastrzębiego pisklęcia. Natura w całej swej rozciągłości dźwiękowej faktury, od brzmieniowego akompaniamentu wiatru, jego poświsztów, szumów, aż po pojedyncze akordy szamocącego się hałaśliwie pisklęcia jastrzębia, ma – jak się zdaje – wszelkie atrybuty istoty żyjącej. Wiatr wszak... skrzydłem bije, a bór wzdycha. Te onomatopeiczne zestroje dźwięków świata inicjuje wysokie i ciemne „O”, („O czarne wody Narwi wiatr”) będące: ni to nagłosowym wykrzyknieniem, ni to przymkową formą inwersyjnego interwału syntaktycznego. Molową dominantę dźwięków uzupełnia, prawem analogii, mroczny pejzaż i to w jego pełnej reprezentacji – widoków, powidoków czy sennych majaków. Te jakby wyraźnie podmiotowo umocowane oznaki przerażenia, trwogi zdają się tu przerzucone w obszar rzeczywistości zewnętrznej – pejzażowy wycinek świata. Elżbieta Rybicka, wskazując na antropologiczne aspekty przestrzennego postrzegania świata, pisze: „kluczową kwestią będzie tu doświadczenie

10 List do M. Salińskiej (M. Weppo), (brak daty dziennej) z roku ok. 1927. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, nr inwent. 668. Sebyła pisze: „Padnij! Powstań! Klękni! Itd. w błoto, w kurz czy w trawkę miękką, czy w coś niezbyt pachnącego na łące. Podczas marszy człowiek zachłapie się po pas, albo po uszy, nos, głowę, ubranie – pełno kurzu. Jeśli każą, leżę w błotku jak świnia i nawet jestem zadowolony, jeżeli można leżeć dłużej”.

11 Echo to da się usłyszeć w serii wierszy pacyfistycznych objętych tytułem *Cztery wiersze o wojnie* z tomu *Pieśni szczurołapa* wydane go w 1930 roku.

zmysłowe i emocjonalne reakcje prowadzące do literackiej geografii sensorycznej, geografii emocji i topografii emotywnych¹². W tej akustycznej i wizualnej scenerii nocy słowo przerażenia urasta do rangi krzyku. Jak pisze Daniel Heller-Roazen: „Być może powodem jest intensywność języka, która nigdzie nie jest tak nasilona, jak w wykrzyknieniach, onomatopejach i imitacjach dźwięków świata zewnętrznego”¹³.

Ekstazy głosów świata, przy jednoczesnym jego rozświetleniu lunarną poświatą, tworzą zatem efekt tego, co Gaston Bachelard nazywa **poetycką chwilą**¹⁴, gdzie w rozbłysku metaforycznych skojarzeń (skrzydła, konia, księżycy) osiąga się obrazowo-akustyczną jedność. Jak sugeruje francuski tematolog, „zbieżności wrażeniowe, jakie zespalają zapachy, barwy, dźwięki, odsyłają nas do coraz głębszych i bardziej odległych analogii”¹⁵. Widok skrzydlatego konia w księżycowej poświacie wydaje się projekcją poetycką nadto sugestywną i wyrazistą, powstałą z odprysków landszaftu nadnarwiańskich okolic, zespolonych w jednej chwili **afektem lęku** sprzed lat. To trwoga, która coraz to nasila się, by w konsekwencji wybrzmieć unisono krzykiem jastrzębiego pisklęcia. Finalny krzyk „przez sen” ma swe obramowanie chóralne – monotonne tło porywów wiatru wiejącego znad czarnych wód Narwi i odbrzmiwającego w trawach przybrzeżnych łąk i tajemniczych „wzdychaniach” dookolnych borów. W tle wietrznego (wiecznego)¹⁶ mormoranda tym donioślej rozlega się solowy głos (krzyk) jastrzębiego pisklęcia. Wykluwaniu się trwożnego krzyku ptaka towarzyszy foniczna oprawa tego zjawiska w finalnym dystychu wiersza:

12 E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 107.

13 D. Heller-Roazen: *Echolalie. O zapominaniu języka*, przeł. B. Brzezicka, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 17.

14 G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, tłum. H. Chudak, „Poezja” 1977, nr 1, s. 14–19.

15 Tamże, s. 17.

16 Zob. M.H. Abrams, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 279–298.

Gniewnie szamocąc się
przez sen jastrzębie pisklę krzyczy

Można by powiedzieć, że nieomal każdy leksem wygłosowego dwuwiersu tkwi w fonicznej aurze trwogi. Nasycenie członów składowych tego wyrażenia jakościami fonicznymi określonej proveniencji brzmieniowej i znaczeniowej, będących bądź to rezonacją naturalnych odgłosów świata natury, bądź to odzwierciedleniem mowy wewnętrznej, diagnozującej stan umysłu, buduje dość jednolitą aurę emocjonalną. Już wstępny epitet tego frazemu – „Gniewnie” – w swej afektywnej, przewodniej dystynkcji naznacza cały szereg wypowiedzeniowy jakimś nieznośnym natręctwem sennego majaku, znajdującym finalne ujście w przeszywającym krzyku jastrzębiego pisklęcia. To głos trwożnego wykrzyku istnienia u jego narodzin (pisklę), odzywającego się jakby wspomnieniowym echem sennego koszmaru wyniesionego z rekruckiej przeszłości. Czyżby w tym krzyku przez sen nie budziły się wszystkie okropieństwa bezsennych nocy spędzonych w nadnarwiańskich, prowizorycznych transzejach i okopach?

Onomatopeiczna oprawa niewprawnego ruchu szamocącego się pisklęcia przydaje tym słuchowym efektom (omamom) dodatkowego waloru akustycznego. Dźwiękową i wizualną potencję generuje też wyrażenie **jastrzębie pisklę**, gdzie dźwiękonaśladowcze *pi* – z końcówką *-sk* (jak wrzask) odsyła do przenikliwego w swej donośności głosu ptasiego pisklęcia, zaś słowo „jastrząb” utworzone od pnia *-jast* eksponuje cechę jastrzębiego wzroku – *jastry* ('bystry'), jak i wyraziście jasnego (*jasati*) krzyku jastrzębiego pisklęcia (*jasot*)¹⁷. Niejako zwornikiem tych dźwiękonaśladowczych głosów pozostaje wygłosowe słowo „krzyczy”. Już podstawa słowotwórcza *-krik-* (*-klik-*) wskazuje na jego

17 Zob. A. Brückner, *pisklę i jastrząb*, w: Tegoż, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970, s. 200–201 oraz 415. Już w słowie „pisklę” zawiera się formant *pisk* jako cienki, ostry, przenikliwy krzyk. Stąd nazwa „piszczalek” – instrumentów wydających taki wysoki i przeszywający dźwięk. Słowo „jastrząb” jako nazwa ptaka (*Astur palumbarins*) utworzono od słowa *jastry* ('bystry') – będącego przymiotem jego wzroku, oraz pnia *jas* – odnoszącego się do charakterystyki jego jasnego głosu, przenikliwego i wysokiego tonu.

dźwiękowy rodowód, dalece wykraczający poza standardy oznajmienia stanu rzeczy czy pytania o nie. Wykrzyknikowe formy zdania, naprzeciw jej twierdzącym czy interpretacyjnym formułom, nasilają ekspresywność wyrażenia i to w ekspozycyjnym miejscu podmiotowej relacji z rzeczywistością zewnętrzną. Ekrany świata natury precyzyjnie wyświetlają złożone stany afektywności, tkwiące niewątpliwie w pamięci miejsc i pejzaży wywołujących koszmary wspomnień.

To oniryczne *déjà vu* eksponowane w finalnym obrazo-dźwięku, a utkane z widokowych i eholalijnych elementów nadnarwiańskiego pejzażu, zdaje się jakby oddalać od samego źródła sennego majaka – człowieczego medium. Drapieżny (jastrzębi) sen ma – jak się wydaje – autonomiczny charakter, choć niepozbowiony owej logiki zdarzenia powracającego sennym tropem wspomnień. Sebyła oddaje bez reszty pejzażowym widokom i głosom całą energię wypowiedzenia trwogi, która tak naprawdę drzemie w nim. W ten to sposób eksponuje się niehumaniczny wymiar trwożnego wspomnienia, uwięźłego gdzieś w naturze. A język w swym dźwiękowym uposażeniu próbuje oddać to, czego nie ma lub nie może mieć – własnego głosu. Do takiej to sytuacji odsyła m.in. D. Heller-Roazen, pisząc:

W tym miejscu właśnie pojedynczy język, gestykułując wokół siebie w nieistniejącej mowie, otwiera się na niejęzyk, który go poprzedza i który po nim następuje. To właśnie tutaj, w wypowiedzianiu dziwnych dźwięków, które wydawały się użytkownikom języka niemożliwe do wymówienia, język ukazuje się jako „eksklamacja” w dosłownym sensie „wykrzyczenia” (*exclamare*, *Ausruf*), jednocześnie poza sobą i przed sobą, w dźwiękach niehumanicznej mowy, której nie może sobie ani w pełni przypomnieć, ani o niej całkowicie zapomnieć¹⁸.

Paradoksalnie, tak jak „krzyk przez sen”, niweluje głośnieść zaległą nad krajobrazowym wspomnieniem zdarzeń, stając się ich sennym echem, tak ciemność wydobywa z pejzażowego konterfektu jego skrywane czy raczej nieodkryte perspektywy, ujawnione w postaci

18 D. Heller-Roazen, *Echolalie....*, s. 17.

sennych powidoków. Odczytywanie przeszłości okazuje się niczym innym jak zachowaniem, rozpoznawaniem znaków, odgadywaniem, wrażeniem¹⁹, umocowanym mimowiednie w miejscach wrażliwie bolesnych, trwóźnie zaskakujących. Można tylko mniemać, liczyć na czytelność znaków, na ile to, co pamiętamy, naprawdę się zdarzyło.

Czy zatem jesteśmy w stanie ocalić to, co tak nieuchronnie przemija, odchodzi w niepamięć? Jak więc to, co realne w przeszłości – miejsca, pejzaże, zdarzenia, uobecnić w teraźniejszości? Każde doświadczenie przeszłości jest wydarzeniem i wychodzi nam naprzeciw, aby nas **zaskoczyć, najść**²⁰, a jednocześnie przeobrazić się w dar, jakiego czasem próżno by się spodziewać. I choć daru nikt z obdarowanych nie wybiera, trzeba go (z pokorą?, z niedowierzaniem?) przyjąć²¹. Doświadczenie to jednak łączy się ze stanem zagrożenia, niebezpieczeństwa. Andrzej Leśniak, autor książki poświęconej topografii doświadczenia, łączy właśnie tę kategorię ze stanem zagrożenia. Prowadząc analizę leksykalną słowa „doświadczenie” na bogatym materiale słownikowym oraz roztrząsając jego znaczenia etymologiczne, dochodzi do wniosku o agonistycznym jego charakterze, gdzie **próba walki**, wystawianie się na niebezpieczeństwo, niezaspokojone pragnienia wynikają z zagrożenia, nawet jeśli to zagrożenie ma charakter nadto wyimaginowany²². Wiąże się to z modernistycznym kryzysem doświadczenia w XX wieku, określonym przez Waltera Benjamina jako szok, jako traumatyczne

19 Słowo „czytać” wywodzi się od ogólnosłowiańskiego czasownika *čitat*, które w swej pierwotnej formie znaczy tyle co: ‘liczyć’ (układać w szereg, sylabizować, skupiać litery), ale też odgadywać, wróżyć, mniemać, zważać. Zob. A. Brückner, *Czytać*, w: Tegoż, *Słownik etymologiczny języka polskiego...*, s. 83.

20 Por. heideggerowską definicję doświadczenia jako czegoś, co na nas spada, dosięga nas. Za: Ph. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 28.

21 Kategorię „daru” wprowadził do dyskursu nauk humanistycznych Marcel Mauss *Szkicem o darze* prezentowanym w pracy *Socjologia i antropologia kultury*. Późniejsze rozważania na temat filozofii, ekonomii daru odnaleźć można w pracach E. Husserla, J. Hillis Millera, M. Heideggera, J. Derridy, J.-L. Mariona i innych.

22 A. Leśniak, *Topografie doświadczenia*. Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Aureus, Kraków 2003, s. 8, 9.

przeżycie²³. Kształty tego doświadczenia w podmiotowej artykulacji nie mają wyrazistego konturu, nie znają reguł uporządkowania zdarzeń i sprawdzonych źródeł ich pochodzenia. Są tyleż notacją aktów świadomościowych, co i próbą palimpsestowego zapisu erupcji tego, co nieświadome czy nieuświadomione. Doświadczenie trwogi, lęku w sennej projekcji miejsc i zdarzeń sprzed lat owiane jest tajemnicą. Nokturnowe pasaże coraz to zmieniające swe wektory, lokacje, obiekty ową sekretność przedstawień ostentacyjnie podtrzymują:

Za tajemnicą płaskich łąk
bór wzdycha tajemniczy.

Topograficzne punkty odniesień w przestrzeni nadrzecznej (łąka, bór) w swej nazewniczej ogólności obarczone dodatkowym, enigmatycznym rysem tajemniczości (por. „tajemnicą”, „tajemniczy”). To zdublowanie atrybucji przestrzennej (tajemnica) tym bardziej wskazuje na jej chwiejną postrzeżeniowo obecność, na jej lokacyjną niestabilność. Tak też jednak wybiórczo, fragmentarycznie „pracuje” pamięć, zwłaszcza uwikłana w senną projekcję. Poetyckie doświadczenie Sebyły, będące rezultatem „pracy pamięci” o miejscach, obiektach sennie odpominanych, musi niejako efekty tej sennej ekspansji przestrzennie lokować, komponować, utrzymywać. Dlatego można mówić o **topografii pamięci**²⁴, dzięki której *memoria* na nowo rekonstruuje (rekreuje) te przestrzenie i układa je zgodnie z logiką sennych przedstawień, pełną luk, pominięć, odkształceń.

O „przestrzenności” pamięci, zawartej w tym nokturnie, świadczy jej językowy obraz, gdyż już samo pojęcie pamięci otrzymuje atrybucję obiektów, miejsc ulokowanych w ogólnie zarysowanej przestrzeni, co więcej, one same mają charakter spaczalny²⁵. Znać to nawet w obiegowych powiedzeniach: „chować w pamięci”, „wyrzucać z pamięci”,

23 W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 343.

24 Termin za: A. Leśniak, *Topografie...*, s. 23.

25 Tytuł poematu *Obrazy pamięci* z ostatniego tomu W. Sebyły *Obrazy myśli*.

w których lokatywne przyimki pełnią funkcję przestrzennych wektorów i wraz z czasownikowymi predykacjami wskazują bądź to na statyczne sytuowanie, zamykanie zdarzeń, przeżyć w mentalnym uniwersum, bądź to na ich dynamiczny charakter – wyparcia, uwolnienia. Dla „pracy pamięci” dialektyka procesów interioryzacji i eksterioryzacji ma tu niebagatelne znaczenie. To, co wewnętrznie zagubione, zapomniane przez lata, odnajduje swój wyraz w zewnętrznej stronie – w zdeintegrowanym kształcie pejzażu świata ocalonego w pamięci.

Poetycka ekonomia upamiętnienia, jako rachunku zysków i strat, znalazła tu swoją dykcję. Filtry pamięci mają to do siebie, że często zakłócają procesy odpomnienia wydarzonego, łącząc to, co się faktycznie zdarzyło, z wyobrażeniem o tym zdarzeniu i miejscu²⁶. Powstają w ten sposób dość niejednoznaczne w swej ontycznej fakturze, fragmentaryczne wykroje widokowe czy pasma słuchowe, w dużej mierze będące czy to powidokiem, czy echem, czy senną marą. Wszak to, co minęło, zostawiło za sobą swój ślad, nie potrafiło całkiem zniknąć, zamazać swego tropu. Zapadło w przestrzeń pamięci jako widok, głos, choćby był to już tylko jakiś powidok, pogłos czy senny omam. I w takiej też postaci zjawia się w tym nokturnie. „Spojrzenie poety – jak powie Emmanuel Lévinas – jest zawsze przekraczające”²⁷. Ten wymiar transcendencji dostępny tylko w mowie poety możliwy jest wraz „z powrotem do podstawowego języka, który polega na usuwaniu w słowach rzeczy i wywoływania echa bycia”²⁸. Bo też wszystko wydaje się w tym nokturnowym liryku jedynie po-widokiem, od-głosem, od-brzmieniem, echem właśnie, **echem bycia** – jak powiedziałby Lévinas. To rzeczywistość, w której poszczególne jej elementy

26 Zob. P. Ricoeur, *O pamięci i przypomnieniu*, w: Tegoż, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przekł. J. Margański, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006, s. 13–76. Ricoeur pisze: „wspólną cechą wyobraźni i pamięci jest obecność tego, co nieobecne, zaś cechą różnicującą, z jednej strony, zawieszenie wszelkiej pozycyjności rzeczywistości i to, że widzimy to, co nierzeczywiste; z drugiej pozycyjność uprzedniej rzeczywistości” (tamże, s. 62–63).

27 E. Lévinas, *Nad Maurice'em Blanchotem*, w: Tegoż, *Imiona własne*, przekł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 114.

28 Tamże.

składowe pozostają względem siebie w dziwnej rezonacji dźwiękowej, widokowej, zatracając jakby przy tym swą przedmiotową wyrazistość, spójność. Efekty odbicia, odgłosu (echa) powodują, że rzeczy zacierają swe faktyczne kontury, dźwiękową koherentność i wyrazistość.

Oglądowe i słuchowe uzmiennianie (alternacje) znajdują swój wyraz w labilnej semantyce i składni jako adekwatnych formułach zapisu niepochwytanego w swych kształtach i głosach świata. Paradoksalnie w tym, wydawałoby się, totalnym zaciemnieniu świata, wypełnieniu go oniryczną aurą, wszystko zdaje się tu mienić i dźwięczyć. Sytuację tę odzwierciedlają obrazy ciemnych wód Narwi, smaganych wiatrem i skąpanych w poświęcie wschodzącego, wynurzającego się u horyzontu księżyca, który niby „siwy koń” pije u jej płaskich brzegów wodę. Tak więc na pierwszy plan przedstawień pejzażu nocnego, dany jakby literalnie, nakładają się efekty ikoniczne i dźwiękowe powstałe w planie ujęć metaforycznych, figuratywnych. I tak, ciemne wody Narwi swe wybarwienie (czarne) nabywają w tym obrazie jakby w sposób naturalny, wynikły z ukształtowania rozwidlającego się coraz to koryta rzeki meandrującego pośród bagien i błot, ale też i z racji nocnej percepcji rzecznej wycinka uruchamiającego optyczną oprawę wód iluminowanych księżycową poświatą. Wody rzeki w swym leniwym biegu zostają rozkołysane podmuchami wiatru, który niczym skrzydłem bije w jej połyskującą lunarnie toń. I to jakby naturalny efekt zjawiskowy powstały na skutek księżycowej iluminacji wzburzonych wiatrem wód. Po wtóre jednak to w bladym świetle nisko zawieszonego u horyzontu (linii brzegowej rzeki) księżyca, który niczym „siwy koń” poi się u płytkich wód rzeki, zobaczyć można coś, czego nie sposób ujrzeć inaczej niż oczyma wyobraźni. Jeśli więc skojarzyć elementy przedstawień odległych od siebie: „konia i skrzydła”, to w planie figuratywnym nasuwa się, jakże bliskie tej asocjacji, wyobrażenie Pégasosa – skrzydlatego, konia nazywanego koniem źródlanym. Poetyka skrzydeł²⁹, jak by powiedział Gaston

29 Zob. G. Bachelard, *Poetyka skrzydeł*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 181–183 i n.

Bachelard, zagarnia i następne przedstawienia. Wszak w finalnym dystychu zjawia się dość sugestywna projekcja głosowa ptasiego krzyku jastrzębia. Bo też i głos, dźwięk odgrywają w tym nokturnowym przedstawieniu niebagatelną rolę.

Żona poety Sabina Sebyłowa we wspomnieniowych notach wielokrotnie wskazuje na muzyczny rodowód poetyckich nokturnów³⁰. Nokturnowa kwalifikacja gatunkowa, dość często w literaturze obecna, sugeruje wszakże istnienie z gruntu jej obcych, a właściwych muzyce, ujęć kompozycyjnych, elementów konstrukcyjnych. Genologiczne źródło kreacji literackiej, sytuując się poza literaturą, implikuje, w mniejszym lub większym zakresie, badawczy eklektyzm³¹. „Muzyczność” w przymiarce do tekstu Sebyły, a także do całego cyklu nokturnowego, byłaby zatem kategorią diagnozującą. Słownikowo rzecz ujmując, można by powiedzieć, że to: „jakość tego, co muzyczne, właściwość sztuki, która kieruje człowieka w stronę sztuki dźwięków”³². Ukierunkowanie to byłoby zatem dyspozycją zarówno autorską, jak i intencją interpretującego.

Tak więc „muzyczność” to pojęcie ogólne, odsyłające do sztuki literackiej jako ekspresji dźwięków natury instrumentacyjnej, prozodycznej i eufonicznej. Sebyła, przypisując poetyckiemu dziełu muzyczną z gruntu tytułaturę nokturnu, przydał mu format i temat, które byłyby jego muzyczną rezonacją w sztuce słowa, echem jego życiowych doświadczeń i zainteresowań układających się w skomplikowany węzeł ciemnych spraw³³. Philippe Lacoue-Labarthe w eseju: *The Echo of the Subject* wskazuje na zawołowane związki między mu-

30 Zob. S. Sebyłowa: *Okladka z pegazem...*, s. 184, 237, 257–258.

31 Zwraca na to uwagę A. Hejmej w pracy: *Muzyczność dzieła literackiego*, Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2001, s. 7–67.

32 Hasło: *muzyczność* zawarte w słowniku *Science de la Musique. Technique, Formes Instruments*. Vol. 2. Ed. M. Honegger, Paris 1990, s. 640. Cyt. za: A. Hejmej: *Muzyczność dzieła...*, s. 43.

33 Pisałem o tym w książce: *„Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 14–20, 149–157.

zyką a biografią³⁴. Pytanie francuskiego badacza o pisarski przymus poezjowania i jego związki z muzyką, w którym powracające echem układy motywiczne przybierają postać uporczywego natręctwa, zdaje się odpowiednie do Sebyłowej aktywności na tym polu³⁵. Żona poety oznajmi to wprost:

Władysławowi nic nie zastąpi muzyki, przenikania jej do słowa. To nie to, że daje swoim utworom tytuł nokturn lub sonata, ale wspólna harmonia, głębokie współżycie dźwięku ze słowem, osią-gane samotnie.

Wielogodzinne konszachty ze skrzypcami, z fortepianem. Z fortepianem bez nut, bez ambicji technicznych. [...] Niezmiernie uważnie przysłuchuję się tym uporczywym porozumieniom z instrumentami. [...] Nie pytałam go dotychczas, czego poszukuje w samotności. Może

34 Zainteresowania Sebyły muzyką nie ograniczały się bynajmniej do amatorskich popisów instrumentalnych – gry na skrzypcach, fortepianie, ale też samodzielnych prób kompozytorskich, poprzedzonych dość wyrywkową, ale staranną, edukacją muzykologiczną – domową (prywatne lekcje gry na skrzypcach) i profesjonalną (zajęcia z harmonii i kompozycji w Warszawskim Konserwatorium jako wolny słuchacz). Jego fascynacja grą na skrzypcach, zaszczerpiona przez ojca, doskonalsza później na prywatnych lekcjach pod kierunkiem wybitnych wirtuozów skrzypiec (Bogdan Łosakiewicz). Z myślą o występie recitalowym w Polskim Radio kształcił swój wiolinistyczny warsztat. S. Sebyłowa w swych pamiętnikarskich zapisach odnotuje: „Władysław bardzo opanowuje grę na skrzypcach. Bogdan Łosakiewicz udziela mu lekcji. Kto wie, czy za dwa lub trzy lata nie zamierzy dać recitalu. Sporo czasu (nie mówi o tym nikomu) poświęca na poznawanie wiedzy o harmonii i kontrapunkcie. Ma bowiem pomysły kompozycji muzycznych. Nie do wiary, jak się żyłam z godzinami, w których Władysław ćwiczy i grywa. Bach, Beethoven, Haendel – ciągle u nas w domu”. S. Sebyłowa: *Okladka z pegazem...*, s. 211. W innym miejscu napisze: „Władysław, grywając po kilka godzin dziennie na skrzypcach, grywa jeszcze na fortepianie” (tamże, s. 229). Warto też odnotować kontakt poety z młodymi wówczas kompozytorami – Romanem Palestrem, Andrzejem Panufnikiem i Zygmuntem Mycielskim. Adnotacji wymaga też znajomość z uznanym już kompozytorem Karolem Szymanowskim. Wizyty w „Atmie” i długie rozmowy Sebyły z twórcą *Harnasi* o współczesnej muzyce niewątpliwie pozostawiły swój ślad w świadomości i estetyce poety.

35 Ph. Lacoue-Labarthe: *The Echo of the Subject*, in: *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, transl. B. Harlow, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1989, s. 121.

niesłusznie „w samotności”, przecież ze skrzypcami i z fortepianem. Jeśli jednak nie trafię na właściwy ślad Władkowych poszukiwań, nie porozumiemy się. Wobec czego wolę swoje domysły³⁶.

Ranga tych stwierdzeń wydaje się nie do przecenienia, rzuca światło na zazwyczaj niedocenianą stronę aktywności twórczej. Najbliższa, uważna obserwatorka muzycznych konszachtów poety próbuje niejako zajrzeć do intymnej samotni twórcy i rozpoznać tajniki jego muzycznych filiacji. Przecież ani częste, wspólne wizyty w salach koncertowych, gdzie zazwyczaj w ciszy kontempluje się muzykę, ani nawet długie rozmowy o muzyce w domowym zaciszu i przy wyrażeniu zasłuchanym i milkliwym interlokutorze³⁷ nie ujawnią tego, co zazwyczaj głęboko schowane przed okiem, nawet wcale postronnego świadka, a ujawnione z niebywałą delikatnością „domysłu” i kameralnością ujęcia. I tak gatunkowe miana utworów literackich, o wyrażeniu muzycznym rodowodzie (nokturn, sonata), to nie tylko tytułarne etykiety. Jak dalece konotacje muzyczne, sięgające – by tak rzec – „trzewi tekstu”, czyli jego „wewnętrznej harmonii”, dotyczą głębokiego związku, współżycia – jak by powiedziała Sebyłowa – dźwięku i słowa. Dźwiękowość jako element *signifiant* w swej zaborczości układać się musi z sygnifikacyjną stroną (*signifié*) znaku – jego semantyczną wykładnią. W muzykologicznej świadomości częstokroć dominuje przekonanie o asemantycznym wymiarze znaku – dźwięku³⁸.

Dla poetów ten rozbrat (rozsunięcie) między *signifiant* a *signifié* byłby trudny do akceptacji. Kto jak kto, ale Sebyła dbał o dźwiękową stronę słowa, cyzelował jego współbrzmienie z innymi słowami, nawet od siebie odległymi, a zarazem pamiętał o ich semantycznej przyległości do rzeczywistości. Nawet jeśli ta rzeczywistość była tak efemeryczna jak

36 S. Sebyłowa: *Okladka z pegazem...*, s. 234.

37 W. Sebyła tak jak się go przedstawia w licznych notach wspomnieniowych, pamiętnikarskich to człowiek małomówny, milkliwy.

38 Z. Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?*, w: Tejże, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008, s. 4-19.

sen i tak odległa jak wspomnienie. Już bardzo regularny i lustrzanie powtarzalny wykrój dwóch strof *Nokturnu nr 3* (8,7,6,9<>8,7,6,9) wskazywałby na dość harmonijną kompozycję tego utworu. Czy to, co trwożnie zjawiające się echem z przeszłości, może uzyskać swój dźwiękowy ekwiwalent w tak regularnie skrojonym formacie wiersza? Być może to, co mentalnie postrzępione, emocjonalnie rozpieczętowane, szuka układowej kompozycji, harmonijnego środka wyrazu. Kompozycyjna iteratywność ma swój udział w wywołaniu efektu echa (lustrzanego odbicia czy pogłosowego odbrzmienia) i to wygrywanych zarówno w przestrzeni między strofami, jak i w obrębie poszczególnych strof i wersów. W okalających utwór dwuwersach skrywa się ogromna energia znajdująca swój wyraz... w poświstach wiatru czy w krzykliwym głosie jastrzębiego pisklęcia. Środkowe zaś dystychy wiersza wprowadzają pozorny nastrój spokoju i wyciszenia. Chociaż to spokój niepokojący, a cisza zakłócona. Znaczące wydaje się też nasycenie pierwszego i ostatniego dwuwersu utworu głoskami i zespołami głosek w obrębie tych wersów o wyraźnie dominującym i serialnym charakterze, tworzącym akordy wzmagające energetyczność przedstawień, ich semiczną, a zarazem dźwiękową, labilność:

O czARne wody NARwi wiatr
szerokim skrzydłem bije

Gniewnie SzAmocąc się przez SEN jAStrzębie pISklę krzyczy

Repartycje układów głosek w poszczególnych wersach (dwuwersach), ich koncentracje i krotności, budują szczególne rejestry dźwiękowe, w których da się usłyszeć, niczym echo, odgłosy świata natury – świszczących podmuchów wiatru i szamotań krzyczącego pisklęcia. Konsonantyczne odbrzmienia [ar:ar:a(t)r czy wi:wi] wywołują jakby efekt paranomastyczny, przydając słowom semantycznie odległym łączliwości na poziomie brzmieniowej organizacji wersowych czy zdaniowych przebiegów wiersza. To, co obrazowo niezborne w planie przedstawień świata natury, bo wynikłe z uciążliwej pracy pamięci, nękającego wspomnienia czy projekcji onirycznej w części finalnej,

bywa spojone za pomocą efektów brzmieniowych fundowanych jako zjawiska natury instrumentacyjnej, prozodycznej czy wersyfikacyjnej. One to tworzą dość jednolitą aurę znaczeń powstałą niejako ponad tymi sensami, jakie oferują poszczególne leksemy czy zdania w ich metonimicznym czy metaforycznym porządku. Oprawa metonimiczna języka, w inicjalnych wersach każdej ze strof, wskazuje na czasoprzestrzenną, topograficzną niemal realność miejsc i zjawisk im towarzyszących – czarnych wód Narwi smaganych wiatrem oraz przybrzeżnych, płaskich połąci łąk i otaczających je borów, co jakby pozostaje w zgodzie z logiką odpomnienia tych miejsc i zdarzeń z bliskiej przeszłości, przykuwającego uwagę jakimś konkretem, detalem, by za moment, w następnych frazach wiersza, ten ciąg zapamiętanych widoków, zasłyszanych głosów przenieść do porządku metaforycznego postrzegania świata natury w serii fantasmagorycznych powidoków, miraży (wyłaniający się zza horyzontu księżyc zobaczyć jako siwego konia pijącego wodę na płytkim brzegu Narwi) czy sennych odgłosów, omamów słuchowych (krzyków jastrzębiego pisklęcia).

W swej deskryptywnej formule rejestracji świata liryk Sebyły zdaje się uchylać od jakiejkolwiek ingerencji podmiotu, tak jakby ten wycinek krajobrazu prezentował się sam albo czynił to ktoś mocno zdystansowany doń. Lecz to tylko złudzenie. Andrzej Falkiewicz w zbiorze stu trzydziestu czterech filozoficznych not na temat słowa posiłkowego „być”, zatytułowanym *Być może*, napisze: **„Podmiot jest jedyną rzeczywistością”**, dodając „Jako ten jedyny rzeczywisty, podmiot do niczego i nikogo »nie należy«. Rzeczywistość nie może być stopniowana, nie ma bytów »rzeczywistszych«. Jeżeli podmiot nie należy do świata (światów...), świat należy (światy należą) do podmiotu”³⁹. Powtórzmy to: światy należą do podmiotu, nawet jeśli sam podmiot skrywa się za ich atrapami, których jest w końcu jedynym suwerenem. Świat zewnętrzny, przedmiotowy, z tak wyraźnie wyeksponowanym imiennie miejscem „zdarzeń”, stanowi prawdziwe *theatrum* wizyjne, gdzie na wielkiej scenie natury odgrywa swe małe

39 A. Falkiewicz, *Być może. Być – w stu trzydziestu czterech odsłonach*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 24–25.

i większe lęki i idiosynkrazje. Pamięć miejsc, przypadkowo przecież napotkanych podczas wojskowych ćwiczeń korpusu rezerwy piechoty, trwale się zapisała w doświadczeniu młodego człowieka – inteligenta, poety. I bynajmniej nie było to doświadczenie incydentalne, jednorazowe. Absolwent kursu Batalionu Rezerwy Piechoty nr 5 w Łobzowie zostaje przydzielony do 13. Pułku Piechoty w Pułtusk nad Narwią, gdzie jako podporucznik rezerwy odbywa w latach 30. wielodniowe ćwiczenia w terenie, pełniąc funkcję dowódcy plutonu. Pobyty na poligonach ćwiczebnych rozlokowanych wzdłuż Narwi, od Serocka po Łomżę, mocno zapadły w pamięć wrażliwego człowieka, a odrzucony mentalnie i emocjonalnie epizod z życia poety rekruta wrócił nokturnowym echem wiersza.

Krajobrazy bólu
Wokół *Nokturnu nr 4*



4

Roli i miejsca pejzażu w nokturnach Władysława Sebyły niepodobna przecenić. W większości nokturnowych pasaży tego autora zjawia się on dość ostentacyjnie – i to na pierwszym planie przedstawień świata zewnętrznego, nie tylko jako tło zdarzeń, naturalne ich *decorum*, ale jakże często jako samodzielny „bohater” nocnych opowieści. I tak w twórczości autora *Koncertu egotycznego*, którego częścią jest *Osiem nokturnów*, noc staje się prymarną postacią czasoprzestrzennego ukształtowania rzeczywistości, alternatywną niejako do znanego, poznawczo i emocjonalnie oswojonego, modelu świata dziennego. Natura oglądana, słyszana nocą ujawnia swe odmienne oblicza, niedostrzegane w świetle dnia i niewokalizowane w jego dźwiękowym harmidrze. Paradoksalnie, jej „inność” w odsłonach nocy znacznie poszerza czasoprzestrzenne horyzonty. Otwiera na to, czego oko i ucho zobaczyć i usłyszeć nie może.

Pejzaż, czy to w przedstawieniu malarskim, czy też literackim, tekstualnym, ma zazwyczaj swój figuratywny analogon w rzeczywistości obiektywnej. Sztuka pejzażowa przyzwyczaja do takiego jakby odczytywania malarstwa i pisarstwa „z natury”. Zawsze jednak przedstawienia malarskie (ikonograficzne) czy literackie dalekie będą od mimetycznych zobowiązań – wiernego kopiowania świata natury. W każdym z tych artystycznych przedsięwzięć sfera *mimesis* zostaje zatem wyraźnie zredukowana na rzecz ukazania efektów obrazu z porządku symbolicznego. Nokturny malarskie czy muzyczne, literackie te odczucia jakby multiplikują. Nocne efekty realności, jeśli w ogóle możemy o nich mówić, transponowane są zatem w sferę wyobrazonego, w porządek symboliczny, gdzie status poszczególnych rzeczy, mających realny *habitus* – zaczepienie w rzeczywistości pejzażowej, zmieniają się, tworząc nowe ich układy (konstelacje rzeczy), będące przecież tworem imaginacji. To bardziej pejzaż, którego dzieńne oko i ucho nie zobaczą i nie usłyszą nigdy, choć jakieś jego fragmenty, ułamki rzeczy realnych, odnaleźć można. To bardziej fantazmatyczny wymiar pejzażu, będący

wynikiem wyobraźniowego przetworzenia jego realnych wymiarów, kształtów, wyglądów. A to już otwiera ku pejzażom wewnętrznym, wobec których zewnętrzne krajobrazy są jedynie nośnikami emocjonalnych afektów, poznawczych eksploracji. W tej amorficzności niby otwartych przestrzeni, gdzie detale (opadające liście) mieszają się z rozległymi landszaftami, człowiek jest osaczony przez głosy i widoki zeń dobiegające.

W nocnym pejzażu zazwyczaj umieszcza się jakiś punkt świetlny, jakieś darzące jasnością źródło światła rozprasającego lokalnie zalegające mroki. Światła zapalone po zmierzchu mają zazwyczaj ograniczony, i to wielorako, charakter, rozświetlając jedynie selektywnie elementy rzeczywistości krajobrazowej, całą zaś resztę pozostawiając, na zasadzie kontrpunktu, w głębokiej ciemności, nieprzeniknionym mroku. Wydobywane z ciemni nikiłe fragmenty świata natury, ich kontury, wskazują na rozleglejszą całość, krajobrazowe uniwersum pogrążone w mroku. Co odkryte dla oczu, nawet w tej ograniczonej skali, daje asumpt do domysłu i wymysłu tego, co zakryte mrokiem, a tym samym nierozpoznane, niepewne. Podobnie rzecz się ma w odniesieniu do zmysłu słuchu. W przestrzeniach ciszy, jaka zalega nocną porą, tym wyraźniej wybrzmiewają pojedyncze głosy i odgłosy świata zewnętrznego.

Księżyc srebrzystym radłem orze skiby chmur,
wiatr zachodni liśćmi suchymi szeleści,
dudni pociąg za lasem, za rzeką...

(Miał król stary siedem cór,
siedem cór i wiele w życiu boleści...)
Pies gdzieś szczeka daleko... daleko...¹

Nokturnową aurę utworu Władysława Sebyły, oznaczonego numerem 4, gwarantuje, a jakże, księżyc – nieodzowny bohater nocnych

¹ W. Sebyła, *Nokturn nr 4*, w: Tegoż, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 114.

zdarzeń. Lunarny obiekt nocnej scenerii, rozpraszający jej mroki, mocno zaznacza swoją obecność w inicjalnym miejscu pierwszego wersu. Co ciekawe, jego świetlną barwę, jak i kształt przyrównano do obiektu bardziej oswojonego z ziemskimi, i to dosłownie, realiami niżli z jego atrybucjami kosmicznymi. Zdarzało się już w literaturze, że księżyc z racji swego iluzorycznie zmiennego kształtu na nocnym nieboskłonie porównywany był do rzeczy z bliskiego otoczenia człowieka, które swym obrysem, barwą przypominały naturalnego satelitę Ziemi. Wśród tych przedmiotów służących komparacji były i narzędzia rolnicze: sierp, kosa, pług. Tak więc **radło** ze swymi srebrzyscie połyskującymi lemieszami (radlicami), które swym kształtem i barwą przypomina księżyc w nowiu, stanowi dość intrygujący element porównawczy. W ten to sposób buduje poeta dość zwartą i finezyjną w swym wyrazie analogię między obiektami tak od siebie odległymi i względem siebie nieproporcjonalnymi – księżycem i radłem. Widok „kosmicznej orki” – przewracanych srebrzystym radłem skib chmur – to niezwykle sugestywny w swej motoryce obraz ruchomego i groźnego planu nocnego nieba. Wszak przesuwający się po nieboskłonie kontur księżyca i rozświetlone oraz gnane wiatrem chmury dają złudzenie „niebieskiej orki”. Nocne empireum zostaje niejako wyobrażeniowo uziemione. W tej poezji znane są próby odwrócenia wertykalnego układu przestrzennego – góra<>dół i ich tradycyjnych nacechowań. Przejawia się to nie tylko w zamianie ich przestrzennego usytuowania, ale i zmianie perspektyw spojrzenia nań. Rzeczywistość dalekiego, kosmicznego nieba ogląda się przez to, co ziemskie, bliskie i na odwrót. Nie można wątpić w romantyczny rodowód tych spacji przemieszczeń, którym z powodzeniem mógłby patronować Słowacki ze swoim kreacyjnym rozmachem zawartym choćby we frazie z *Rozłączenia*:

Nie wiesz, że trzeba nieba zwalić, i położyć
Pod oknami, i nazwać jeziora błękitem².

2 J. Słowacki, *Rozłączenie*, w: Tęgoż, *Poezje zebrane*, T. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 77.

Krajobrazowy wycinek świata stał się dla romantycznego poety miejscem szczególnych doświadczeń – osobistych przeżyć i kreacyjnego widzenia rzeczywistości, ważnych zarówno dla niego samego, jak i adresatki wiersza³. Połączenie tych dwóch sfer aktywności – sensualnej i emocjonalnej wprowadza nową jakość w percepcji świata natury i jej kreacyjnych mocy.

Wyselekcjonowany potencjał porównań i przenośni o rustykalnym rodowodzie w poezji Sebyły, odwołujących się do powszechnego doświadczenia zmysłowego świata, śledzenia jego urody, a nade wszystko ohydy, pozwala na budowanie dość sugestywnych obrazów, za którymi kryją się złożone sytuacje egzystencjalne – niepewność, bezradność, niestabilność.

W tej rozedrganej, pełnej luk i wtrąceń kompozycji, jakby niedomykającej się frazie wiersza, otwartej na wciąż nowe przypyły i odpływy znaczeń, ich falowania i zastoje, znać chwiejną, pełną wahań obecność eksponenta tej nocnej opowieści. To uobecnienie niepełne, skryte za scenografią zdarzeń i zjawisk uruchomionych jakby samoistnie. To, co „widokowe” (1 wers), nagle jakby zostaje przzerwane (wyłączone), by odsłonić się w dźwiękowym rejestrze szelestów listowia na wietrze oraz odgłosów dudniącego w oddali pociągu. Szelesty i dudnienie tworzą dość oryginalny pejzaż akustyczny utkany z dźwięków natury, ale i z odgłosów pochodzących z obszaru techniki, której pociąg ciągle pozostawał kluczową ikoną.

Za tą dziwną opowieścią powstałą na kanwie ni to rzeczywistej deskrypcji zdarzeń i zjawisk nocnego świata, ni to wyobraźniowej projekcji zmian w obszarze nocnego nieboskłonu skrywa się podmiotowa aktywność człowieka owładniętego strachem i niemocą biernie rezonującego widoki i głosy świata. Te nocne epizody widokowo-dźwiękowe spina baśniowa kłamra opowieści anonsowana językowo w ostatnim wersie pierwszej strofy – „za lasem, za rzeką...”. I choć słowa te odnoszą się do pozycjonowania (*gdzieś*) odgłosu pociągu, równocześnie spełniają rolę delimitatora wstępu do baśniowej opowieści,

3 Zob. C. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 155 i n.

gdzie pełnią podobną – dyslokacyjną funkcję. Można powiedzieć, że nic tak nie dzieli jak pewna zbieżność w planie wyrażania. Wiele przecież baśni tym wskaźnikiem lokalizacyjnym, pozbawionym wszak właściwości adresu, inicjuje swą narrację. Formuliczność baśniowych wstępów i zakończeń staje się sygnałem rozpoznawczym gatunkowej przynależności. Miejsca – lasy, góry, rzeki, pozbawione imion własnych są jedynie specjalnymi sygnałami tworzenia iluzorycznej topografii. Spełniają funkcję naturalnych przeszkód terenowych w dostępie do udzielnej, autonomicznej krainy baśniowej. Przyimki lokatywne „za”, przydawane tym nazwom miejsc niejako kierują uwagę poza ich terytoria, właśnie ku baśniowemu centrum. Wskazują na to, co skryte, oddalone, co tak „naturalnie i rozległe” broni dostępu doń. Eksterytorialność baśniowego świata z jego nie- czy (nad-)naturalnością zdarzeń i zjawisk gwarantowana bywa całkiem naturalną, choć wyolbrzymioną w swych miarach, rzeźbą terenów otaczających.

Z samej opowieści baśniowej zostało jakże niewiele, fragment zaledwie. Baśniowy kryptocytat, urwany z nagła i okolony nawiasem, funkcjonuje i jako wydzielony z całości tekstu fragment, i jako klamrowo sprzęgnięty z teksturą nokturnowej opowieści. A to opowieść zaledwie wprowadzająca, prezentująca jej bohatera – starego króla. Wiekowej kwalifikacji baśniowego bohatera przydane zostają inne atrybucje, czy nie ważniejsze od niej, bo związane z – by tak rzec – stanem posiadania. Frazem „siedem cór” bardzo precyzyjnie, ale i symbolicznie identyfikujący ten stan i tak mocno eksponowany w wygłosie wersu pierwszego drugiej strofy i powtórnego w nagłosie następnego wersu określa aż nadto dobitnie (*dubitatio*) królewskie „aktywa” rodzinne. Numerologiczna symbolika odsyła ku szczęśliwej liczbie, za jaką uchodzi „siódemka”⁴. Prawdziwym więc zaskoczeniem pozostaje w baśni, wywołujące konsternacje, zestawienie liczby „siedem” z liczebnikiem nieokreślonym „wiele”, w której to komparacji

4 G. Ifrah, *Dzieje liczby, czyli historia wielkiego wynalazku*, przeł. S. Hartman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 45 i n.; A.D. Aczel, *Tajemnica alefów. Matematyka, kabała i poszukiwanie nieskończoności*, przeł. T. Hornowski, Rebis, Poznań 2002, s. 55–76.

królewski „przychówek” w linii żeńskiej („siedem cór”) stał się w tym przypadku przedmiotem życiowych opresji władcy („wiele boleści”). I choć powiada się, że od przybytku głowa nie boli, w tym przypadku to liczne i niby przynoszące szczęście potomstwo staje się przyczynkiem królewskich frasunków.

Cała uwaga skupiła się w tym nokturnie na tej jego części, jakby niezobowiązująco, nawiasowo włączonej w całość, a mianowicie na baśniowym incipicie (przypieku?), które choć nie odnalazło swego rozwinięcia, to na tyle wzbudziło ciekawość, że okalające ją części zdolni jesteśmy potraktować jako integralne komponenty inicjujące i finalizujące tę opowieść. Wtrącenia mają charakter tekstowego podrzutka, który potrzebuje odnaleźć swoje miejsce, oswoić je, choć wie, że to daremny wysiłek. Wtrącenie to, z całą swoją obcością stylistyczno-semantyczną, dokłada to, co oddalone, niejasne, co spada jakby w sam środek wypowiedzi (ostatni wers pierwszej strofy i dwa początkowe wersy ostatniej strofy) i przynosi sensy oraz treści jakby z innego planu przedstawieniowego.

Opisowy liryk krajobrazowy, w swej okalającej części wybrzmiewa narracyjnym tokiem, czy być może przygotowuje taki szlak dla właściwej opowieści, będącej niejako baśniowym incipitem. Wiele w tym utworze zamieszania i zmieszania, i to na wielu poziomach organizacji wypowiedzenia, czy to w obszarze rodzajowej kwalifikacji, gdzie liryczne fragmenty stoją obok epickich wstawek, tworząc dramatyczną oprawę przedstawienia świata, czy to w próbie poszukiwań gatunkowej przynależności obiektu, odsyłającego bądź to do pejzażowego *decorum* lirycznego, bądź baśniowej rekwizytorni opowieści. Genologiczna nieprzejrzystość, chwiejność to efekt fragmentacyjnej formuły wypowiedzenia, gubiącej lub nagle urywającej ledwo co rozpoczęte wątki, tematy. Da się jednak zauważyć dość jednorodne kręgi tematyczne, wokół których nokturnowa opowieść się obraca. Taki kolisty, repetycyjny charakter ma ten utwór, a osią owych tematyzujących ujęć (figuracji) są kluczowe słowa: *zamieranie*, *schylek*, *starość*, wokół których obraca się nokturnowa narracja. To przecież czasoprzestrzeń nocy z jej lunarną poświatą, zachodnim wiatrem roznoszącym suche liście, ale i z postacią starego króla i jego „siedmioma” boleściami,

kierują w stronę zmierzchającej rzeczywistości, zapowiadającej schyłek, sędziwość, kres. A wszystko to przeniknięte głębokim frasunkiem, bolesną stratą i troską. Wydaje się, że tą kolekcją obrazów i głosów zawładnął jakiś widok czy dźwięk, na których odciska się piętno melancholijnego światoodczucia. Próżno by jednoznacznie wskazać na jego centrum. Podmiotowa lokacja tego odczucia, wyjątkowo zamazana, niejasna bo kryjąca się za wizualizacjami i głosami, jakby zewnętrznymi sytuowanymi, czy mająca swoją rezonację w przytoczonym baśniowym fragmencie, odsyła do znanych konceptualizacji i przedstawień świata wyjętych jakby z literatury romantycznej czy postromantycznej.

Nowożytność zna różne odmiany melancholijnych stanów, by wymienić tylko: *ennui*, *spleen*, *Weltschmerz*⁵. Boleść literalnie, choć i enigmatycznie, przywołana zostaje tu tylko raz i to w przytoczonym fragmencie *quasi*-baśniowym, ale też krajobraz boleści w niejeden ubiera się tu widok, niejednym odgłosem wybrzmiewa. Bo jest to i frasunek wynikły nie tylko z uruchomionej perspektywy finalnej życia – starości, przynoszącej zazwyczaj kulminację trosk, ale i ból, jaki życie w ogóle, we wszystkich swoich kształtach, formach, przejawach, ma do oznajmienia – pokazania i ogłoszenia. Odgłosy dobiegające ze świata natury – szelest suchych liści, szczekanie psów czy dźwięki dudniącego w oddali pociągu, sygnatury cywilizacyjnego hałasu, tworzą jakże czytelny pejzaż dźwiękowy, napawający grozą i strachem⁶. Obawy, jakie to akustyczne środowisko wywołuje, biorą swój początek w ich natarczywej przenikliwości (natężeniu), ale i napominającym (ostrzegającym) wydźwięku, wskazującym na zagrożenie. Wszystko to dzieje się jakby poza człowiekiem, ale i mocno rezonuje w nim samym nie tylko o czymś przypominając, ale także napominając go. Jest więc zarówno biernym obserwatorem zjawisk, zdarzeń świata

5 Zob. W. Bałus, *Melancholia a nihilizm*, „Znak” 1994, nr 469, s. 67–75.

6 Zob. R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, Alfred A. Knopf, New York-Toronto 1977. Projekt „pejzażu dźwiękowego” (*soundscape*) rozwijany w ramach ekologii akustycznej przez kanadyjskiego kompozytora zyskał spore uznanie w obszarze szeroko pojętej ekokrytyki. Zob. M. Kapelański, *Pejzaż dźwiękowy: między muzyką a środowiskiem akustycznym*, „Opcje” 2002, nr 2.

zewnątrznego, jak i czynnym uczestnikiem. Staje się aktywnym „kolekcjonerem” głosów i widoków świata. To na nich buduje swe afekty, buduje nastroje mające prolongatę w baśniowej opowieści. Dynamikę tych obrazów i odgłosów, i to zarówno zachmurzonego, jesienno-nieboskłonu, roziskrzonego radlicą księżycą przewalającego skiby chmur, jak i szelestu suchych liści targanych zachodnim wiatrem, ekwiwalentyzują niejako stan mentalny, emocjonalny ukrytego podmiotu wypowiedzi, ukazując sumę afektów oraz namiętności, które targają człowiekiem. Wieloplanowość przedstawień świata i jako realnego wycinka natury bądź techniki, i jako baśniowej, udzielnej krainy ma swe uzasadnienie. Te antagonistyczne plany wzajemnie się uzupełniają, przenikają oraz oświetlają, zarazem pozostając autonomicznymi.

Niezborność przedstawień świata jest jej atutem, a meandryczna konstrukcja utworu Sebyły tym bardziej to wydobywa. Wersy końcowe strof, jak i wers baśniowego wtrącenia urywają się znaczone wielokropkami, tak jakby ciąg dalszy pozostawał w prolongującym domysle. Może to być rezultat odbić, odgłosów przydanych efektom echa, które znamionuje stan umysłu i emocji człowieka⁷. Jak trudno pogodzić się z sobą, z upływającym nieuchronnie życiem, z jego kresem. Każdy obraz, każdy dźwięk przypomina o tym, co nieuchronne. Wszystko to zdaje się być dalekie, niedosięgłe, ale jakże zarazem bliskie, dostępne zmysłom, oczom i uszom. Rzeczywistość otaczająca człowieka pozostaje wzniosłe nieogarniona, nieskończona⁸ i na swój sposób obca. Sama będąc jakby nieczuła, choćby przez cały system sygnałów ikonicznych i audialnych, ową czułość wywołuje, wzbudza. Człowiek czuje się przytłoczony jej intensywnością i natarczywością. Paul Crowther pisał o tym, że „wzniosłe są wszystkie bodźce posiadające własności przytłaczające percepcyjnie, wyobraźniowo bądź emo-

7 Zob. J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004, s. 106–123.

8 Opracowania dotyczące kategorii wzniosłości w literaturze eksponują miarę „nieskończoności” jako ważną jej dystynkcję. Zob. J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2002, s. 29–78.

cjonalnie..."⁹. Przecież to elementy rzeczywistości w swych odsłonach i rytmach powtarzalne, jak choćby cykle lunarne czy zjawiska związane z porami roku i towarzyszącymi im symptomami (wiatry zachodnie, suche liście). Obrazy natury czy techniki i towarzyszące im efekty akustyczne, jakby osaczające człowieka, przynoszą dość zwarte, jednolite w swym przekazie sygnały. Ich kumulacja i dynamika sprawiają, że to, co kiedyś uchodziło za swoje, znajome, zwyczajne, samowite (*heimlich*) – jak by powiedział Freud (obraz nocnego nieba i księżyca, który prześwituje przez chmury, czy obraz szeleszczących liści unoszonych przez wiatr, czy odgłos pędzącego w oddali pociągu) – urasta do rangi czegoś Niesamowitego *Unheimlichkeit*¹⁰. Baśniowa inkrustacja utworu niejako dodatkowo tę aurę niesamowitości podtrzymuje. Wewnętrzny pejzaż lęku, bólu fundowany jest jakby na zewnętrznych nośnikach (atrapach?) wizualnych i akustycznych, w których dochodzi do głosu czy widoku to, co nieludzkie.

Pesymizm Sebyły był, jak pisze H. Michalski, „miarą daremności poszukiwań za wartością, która przyniosłaby grunt oparcia i pewności...”¹¹. Ani spojrzenie w rozświetlone księżycem niebo, ani wsłuchiwanie się w szelest liści targanych na wietrze czy dudnienie pociągu w oddali nie dają takiego oparcia i pewności. Wręcz przeciwnie, komunikują pewien fatalizm ludzkiego losu w tym zewnętrznym otoczeniu, jej obcość i nieludzki wymiar. Człowiek wpięty w tryby naturystycznych (biologicznych) i cywilizacyjnych determinizmów zna swą marną kondycję, o której opowiadają też baśnie ludzkości. Sebyłowa „noktowizja” snu na jawie przybliża ku prawdzie, której nie sposób ominąć. Prawdzie objawiającego się w dookolnej rzeczywistości doświadczenia kresu, końca. Ten „sen na jawie” pozostawia człowieka w głębokiej ciemni i odrętwieniu, by nie powiedzieć: ukryciu. „To noc wydobywa obrazy realnego strachu i nieuświadomionego do końca lęku. Strach i lęk, jako ekstraludzkie doznania, roznoszą się wszak

9 P. Crowther, cyt. za J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego...*, s. 15.

10 Z. Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 251 i n.

11 H. Michalski, *Poszukiwanie utraconej rzeczywistości*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 141.

w tej wizji w zewnętrznej strefie rzeczywistości, czają się w każdym jej calu (strach) lub znaczą jej braki” – napisze autor monografii o wyobraźni Sebyły¹². Jeśli coś boli, to bezsilność, jaką człowiek odczuwa, patrząc na zjawiska i zdarzenia w świecie natury i techniki. Czy więc finalny obraz szczekającego gdzieś daleko psa nie jest tego stanu oznajmieniem? Czy w szczekaniu psa, wszak tylko akustyczny walor pozostaje nośny w tym obrazie, nie ma czegoś złowrogiego i zarazem ostrzegawczego? Różnorako ten psi odgłos można rozumieć; i jako budzący strach sygnał czegoś złowieszczonego (śmierć), dobiegającego gdzieś z oddali, czy jako anons czujności wiernego towarzysza doli. Wszak w finalnym wersie: „Pies gdzieś szczeka daleko... daleko...” nie sposób nie usłyszeć echa kilku paremii mających swoje korelacje motywiczne we wcześniejszych fragmentach nokturnu Sebyły. To przecież echa przysłów: „Pies szczeka, a wiatr niesie” albo „Psy wyją, a księżyc świeci” czy też „Pies szczeka, a karawana idzie dalej”¹³, generujących podobne sensory, jakie da się odnaleźć w tym utworze.

W tej wielorako otwartej, luźnej architektonice wiersza jego finalny akapit zdaje się pełnić rolę klamry spinającej, wydawałoby się, rozproszone fragmenty obrazowe, akustyczne, językowe. Ekspozycje motywiczne wyróżnione w nagłosie dwóch początkowych wersów (księżyc, wiatr), mające swe osobne obrazowe korelaty, dziwnie sprzęga leksem nagłosowy w ostatnim wersie (pies), ujawniając nie tylko własną projekcję znaczeń, ale też aktywizując je, wciągając w paremiczną grę. Pies szczeka, a księżyc świeci, pies szczeka, a wiatr niesie, pies szczeka, a karawana idzie dalej, tak jakby wszystko toczy się swoim rytmem – gdzieś... daleko... daleko... Chciałoby się powiedzieć, a taką intencję zawierają te paremiczne przekazy, **że mimo różnych zdarzeń życie toczy się swoim własnym rytmem bez możliwości ingerencji w jego bieg i cel**¹⁴. Tylko człowiek zna tego biegu kres,

12 J. Piotrowiak, *„Ciemny nurt mego życia...”*. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 247.

13 Przytoczone przysłowia za: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 865.

14 Zob. tamże.

jednak nie może niczego zmienić w jego trajektorii. Człowiekowi pozostaje trwożne wsłuchiwanie się w odgłosy świata i lękliwe spoglądanie w górę (księżycowa orka). Nie wystarczy jednak być uważnym obserwatorem i czujnym słuchaczem. Trzeba odnaleźć językowy wehikuł zdolny unieść ciężar tego doświadczenia. Sebyła użył więc językowej matrycy przysłów i baśni, by tę nokturnową opowieść poprowadzić. Re-cytacyjny charakter *Nokturnu nr 4*, szukającego w skamielinach języka przysłów¹⁵ i baśni swego parabolicznego wygłosu, nie ulega wątpliwości. Gdy jednak braknie języka, gdy on sam objawia swą bezradność wobec doświadczenia, trzeba sięgnąć do tego, co zasłyszane, wizualizowane od dawna, co echem powróci.

15 Definicja przysłówia odsyła do o jego uniwersalnych właściwości. W *Praktycznym słowniku współczesnej polszczyzny* (T. 34: *Przesadnie-psychotyzm*, red. H. Zgólkowa, Kurpisz, Poznań 2001) czytamy: „krótkie zdanie (pojedyncze lub złożone), zwykle o charakterze metaforycznym, pochodzące ze źródeł literackich lub ludowych, niekiedy wierszowane, zawierające prawdę o charakterze uniwersalnym oraz potoczny sąd na temat rzeczywistości, cytowane jako wskazówka, przestroga, komentarz do danej sytuacji”. Zob. tamże, s. 346–347.

Widmo błysku, początek nocy
Wokół Nokturnu nr 5



5

Na początku warto objaśnić kosmologiczne aspekty świata przedstawionego i językowe wyglądy kosmosu w poezji autora *Nokturnów*.

Kosmos w Sebyłowej optyce nie jest bynajmniej, zgodnie z grecką etymologią tego słowa, miejscem ładu i porządku. Trudno w gwiaździstym firmamencie nieba szukać chociażby namiastki legitymizacji praw moralnych czy jakichkolwiek praw, odnajdywać ukojenie dla człowieczej troski, ludzkiego skołatania. To niebo, gdzie „mroźne mżenie gwiazd” budzić może jedynie lęk i strach. W celnym i lapidarnym sprzężeniu słów [...] osiąga poeta niespotykaną kondensację znaczeń, budujących walor obrazowy nocnego nieba. Ten niby konstatujący jedynie stan rzeczy nieboskłonu pakiet leksykalny zostaje jednoznacznie ujemnie nacechowany. Sprawia to obarczony wieloznacznością leksem *mżenie* odsyłający i do zjawiska świetlnego (migotania gwiazd), i do efektu zmrużenia oczu oraz związanych z tym przywidzeń (mrzonki). Forma rzeczownikowa *mżenie* suponować może, na zasadzie fałszywej etymologii, ale bliskości fonetycznej (*u-mrzyć*), stan agonii gwiazd, co we wsparciu poprzedzającym go przymiotnikiem *mroźne* wydaje się przybliżać zjawisko znane astrofizyce jako proces wyziewania się gwiazd, kolapsu¹.

Wykreślenie znaczeniowej mapy nieboskłonu będzie nam pomocne w badawczych eksploracjach nokturnów. By nie poruszać się po omacku w noktowizjach, warto rzucić snop światła wypracowany przez doświadczonego krytyka. Tym bardziej że, uprzedzając interpretacyjne wnioski, wpiszemy *Nokturn nr 5* w mapę właśnie tak

1 J. Piotrowiak, „Ciemny nurt mego życia...”. *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 262–263.

wykreślonego nieba, potwierdzając tym samym intuicje Piotrowiaka. Niech zatem wybrzmi wiersz Władysława Sebyły:

Szły koła po wodzie – koła szerokie.

Kołysało się niebo – niebo głębokie.

Ogarniała mgła wodę – siwym ramieniem.

Ogarniała noc wodę – nieprzenikliwym cieniem².

Zaledwie dwie strofy zastygłe w kształcie dystychów, a wydaje się, że widzimy cały nieboskłon z daleką krzywizną horyzontu. Zamknięcie świata w czterech wersach może świadczyć o najwyższych umiejętnościach poetyckiego kadrowania w nokturnach Władysława Sebyły. I choć jest to utwór najkrótszy w całym cyklu, to skala lirycznej wizji zdecydowanie multiplikuje wewnątrztekstowe wielkości, a moc kwantyfikacji predestynuje wiersz do miana mikromodelu wszechogółu. Wielki geometra wykreślił ten projekt, opierając się na zasadzie symetrii osi świata i harmonii jego sfer. Wszystko w tej wielkiej mechanice przestrzeni zdumiewa precyzją i dostrojeniem do reszty elementów. Czy w tak wielkim uogólnieniu może być cokolwiek niepokojącego, coś dotkliwie obcego? Czy w tak szeroko-kątnym obrysie świata przedstawionego możemy dostrzec osobowy ślad, partykularny dramat?

Dwudystychowa kolumnada odzwierciedla w sobie elementarną podwójność świata widzialnego – woda i niebo oraz niewidzialnego: jasność i ciemność. Misterium poetyckiego świadectwa rozgrywa się w mechanicznych czynnościach powtarzanych w tym samym rytmie: chodu, kołysania, obejmowania. Szły, kołysały, ogarniały – czasownikiem niedokonanym wyrażone czynności, które podkreślają ich długie trwania, uporczywą nieskończoność, niby znieruchomiałe, choć ruch znamionujące. To inwazja chaosu, który wydaje się ułudą porządku. Maszynowy turkot, zgrzyt zużytych automatów,

2 W. Sebyła, *Nokturn nr 5*, w: Tegoż, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 115.

świst wykołonej szyny mogłyby się stać ścieżką dźwiękową tego idyllicznego obrazka. Pulsują mnogością kombinacji, przenikają wszystkie poziomy bytu. Ich odhumanizowana dźwięczność nijak się ma do pień i świergotów, kwileń i pohukiwań, słowem: do całej gamy naturalnych dźwięków przyrody ożywionej. Mechanizm natury odgrywa naturalność, improwizuje na zadany temat. Ma on wpisana w algorytm działania arytmie ruchu, nieprzewidywalność zachowań, afektywność, impulsywność. A wszystko po to, by zakamuflować prymitywną mechanikę wystudiowanej przestrzeni. Nokturnowy tekst odkrywa przed nami nagą mechanikę natury i wzmacnia niepokój myśli. Nawis katastroficzny jest coraz większy, a prawda o świecie budzi grozę. Ten rodzaj zagęszczania znaczeń, dusznej ograniczoności konstatował, na przykładzie jednego wiersza Mirona Białoszewskiego, Jacek Kopciński:

Krążą wraz z ludźmi, przedmiotami, zwierzętami po kręgach „szklanego słoju” i wciągają w swój wir bohatera, a wraz z nim abuliczną rybę i kartoflaną matkę... Bohater, jak Konrad rozpięty między gwiazdami, wśród których nie ma „gwiazd głępszych”, zostaje włączony w zbawczy, bo niwelujący lęk przed śmiercią, obieg³.

W porządku i chaosie, w harmonii i entropii doświadczamy równoważnych i równoczesnych wariantów istnienia. Jedne przezierają przez drugie. Rozpuszcza się tożsamość w potoku chaotycznych wrażeń i emocji. Kamera noktowizji funkcjonuje na mocy paradoksu:

Ćmy i gwiazdy
patrzą na siebie;
to one wskazują w poprzek
nocne słoje horyzontów
szklanny słój

3 J. Kopciński, „Żywiol wszelki” Białoszewskiego, „Teksty Drugie” 1993, nr 3, s. 62.

Noc.

Teraz już razem rośniemy, krążymy...

M. Białoszewski: *Noc nieoddzielenia*⁴

Nocne loty Białoszewskiego również bazują na logice blackoutu. W momencie zaciemnienia znikają punkty odniesienia, w niwecz idą wszelkie przekonania i przesady. Tylko wyobrażenia stają się orzecznikiem skali, czasu i przestrzeni. Parametr „nieoddzielenia” łączy, na mocy *licentia poetica*, wszystkie, jak by nie były odległe, porównania, metafory i skojarzenia. Dlatego w nocy „Ćmy i gwiazdy / patrzą na siebie”. A co jeśli „dosłownym znaczeniem dzieła jest sama metaforyczność”? Nokturnowość to zgoda na konwencję, w której piszący składa nocny świat, a czytający, szanując zasady gościnności, w nim zamieszkuje. „Noc. / Teraz już razem rośniemy, krążymy...”.

Widmo błysku

Przeanalizujmy raz jeszcze sytuację liryczną zainscenizowaną w *Nokturnie nr 5*. Świat zatopiony w nocy uchwycony tam został w osobliwym momencie przeistoczenia. Nie jest to jednak obraz zdynamizowany i pełny anarchicznej ruchliwości. Można powiedzieć, że obcujemy z obrazem, w którym najgorsze już się wydarzyło i jesteśmy świadkami, kiedy poruszony świat wraca do homeostazy. Co zatem świadczy o takim pejzażu po katastrofie, powidoku zaistniałego dramatu?

Pierwszy dystych pobrzmiewa wygasającym napięciem, zapisuje opadające linie sejsmografu:

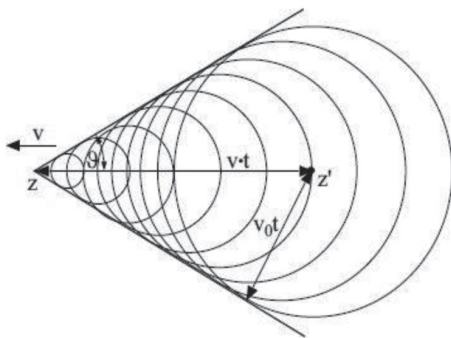
Szły koła po wodzie – koła szerokie.

Kołysało się niebo – niebo głębokie.

4 M. Białoszewski, *Noc nieoddzielenia*, w: Tegoż, *Utwory zebrane*, T. 1: *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 83.

5 J. Derrida, *Of Grammatology*, transl. G. Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976, s. 15.

Dwa czasowniki ruchu („iść” i „kołysać się”) nadają początkom tej noktowizji określony rytm i tempo. Nie odpowiadają one tylko za pasywną absorpcję pola wizualnego, lecz aktywną jego selekcję. Wyrazy znamionujące ruch mogą wyrazić już tylko uspokajanie pejzażu, ruch wsteczny, opadający diapazon akcji. Chwilę wcześniej musiało się zdarzyć zatem coś nagłego i niespodziewanego, ale również nieopisywalnego i nieartykułowanego, skoro możemy obcować tylko ze skutkiem i cieniem tego wydarzenia. Punktem zaczepienia niech będzie fraza „szły koła po wodzie”. Z jednej strony to wizualizacja melancholijnych poruszeń, wyraźnie inspirowana nadlemańskimi medytacjami Mickiewicza, a z drugiej, dosłownej strony, to techniczne określenie skutków mocnego uderzenia. I inżynier czasami używa metafor – w stopie frazeologicznym – **szły koła po wodzie**. By podkreślić kosmiczną wielkość zjawiska, rodzaj upadku z nieba, można wyrazić się w tak na poły figuratywny sposób. Tropiąc ślady pozostałe po katastrofzie, tworząc widmową symulację zjawiska, które stanowi pretekst nokturnowej pieśni, natrafiamy na już niemetaforyczną terminologię z zakresu inżynierii. Koncentryczne fale, monologista powie: „idące”, fizyk zaś skonstatuje: „rozchodzące się” po wodzie, są wynikiem fali uderzeniowej, która powstaje podczas silnego wybuchu lub ruchu ciała z prędkością naddźwiękową. Na ilustracji dostrzec możemy tzw. stożek Macha, który powstaje w wyniku formowania się fali uderzeniowej.



Fala uderzeniowa pochodząca od źródła poruszającego się z prędkością naddźwiękową (stożek Macha)

Zadziwiający staje się fakt, że liryka wizyjna, utwór z metafizycznym zacięciem, poddaje się fizycznej parametryzacji. Noktowizja ma zatem mocne fundamenty naukowego orzekania o rzeczywistości, zakłęte w mowę wiążaną. Idąc dalej, równomiernie i po duki rozdzierających, afektywnych pieśni doświadczenia i po twardym gościńcu fizycznych właściwości ciał i ich wzajemnych oddziaływaniach, dostrzec możemy kolejne, zapseudonimowane w wierszu opowieści o planetarnych mrokach w świetle naukowego poznania. Zmiana bilansu energii wewnętrznej w obrębie epicentrum wybuchu skutkuje następstwami, których aurę odnotowuje monologista badanego przez nas tekstu. Geofizycy mówią o wytwarzaniu się w powietrzu podczas trwania intensywnej fali uderzeniowej, wskutek kondensacji pary wodnej, charakterystycznej mgły (obłok Prandtla-Glauerta). W poetyckim przekładzie wygląda to tak:

Ogarniała mgła wodę – siwym ramieniem.

Impuls ciśnienia, który powoduje natychmiastowy wzrost naprężeń, wydaje się odpowiedzialny i za ten pobielony mgłą nocny pejzaż. Możemy dostrzec w nim mieszanie się dwóch stanów skupienia wody – pary wodnej przechodzącej w ciecz i cieczy kondensującej się w połyskliwy obłok. Wyrażenie „ogarniać ramieniem” może rysować kolejne koło, znaczone obręczą uścisku zamkniętych ramion. Tym razem będzie ono widoczne ponad lustrem wody, prostopadle do powierzchni akwenu. To ślad po upadku, wielkim plusku, oznaka czegoś, z czego widmem obcujemy w wierszu.

Kołysało się niebo – niebo głębokie.

– drugą frazę pierwszego dystychu, w ramach przeniesienia teorii fali uderzeniowej na poetyckie obrazowanie, objaśnić możemy jako wzrost naprężeń ściskających, co skutkuje wzrostem ciśnienia, zwiększeniem gęstości lotnego ciała (obłoki) i w konsekwencji wymuszeniem jego nagłego ruchu. Efekt kołysania, czyli miarowego obrotu po niepełnym kole, dotyczy paradoksalnie nieba, a nie wody. Ta inwersja ruchu ciał

wiąże się z jednej strony z romantycznym toposem „nieba rzuconego na ziemię”, a z drugiej – z przeniesieniem drgań w obrębie fali uderzeniowej, której liryczną analogię próbujemy odnaleźć w tym nokturnie.

Ostatnią poszlaką przerzucającą most między wymiernością scjentystycznego orzekania a uściślającą interpretacją metafor, pozostaje ścieżka dźwiękowa tej głuchej(?) nocy. W wyniku pędu cząsteczki powracają i zderzają się z cząsteczkami z drugiej strony. To zaburzenie można zaobserwować pod postacią dźwięku. W czterowersowym zapisie występują aż cztery dywizy rozdzielające tekst na dwa subteksty. Pierwsza, lewobrzeżna część brzmiałaby tak:

Szły koła po wodzie –

Kołysało się niebo –

Ogarniała mgła wodę –

Ogarniała noc wodę –

Natomiast prawobrzeżna strona wiersza miałaby taki wygląd:

– koła szerokie.

– niebo głębokie.

– siwym ramieniem.

– nieprzenikliwym cieniem.

Pierwsza (lewobrzeżna) część tekstu zachowuje w sobie lapidarną sprawozdawczość, której protokolarny ton mógłby znamionować mowę oniemiałego świadka nocnych zdarzeń. Z jednym zastrzeżeniem: mówiąc o świadku, nie mam na myśli obserwatora na ludzką miarę, lecz kadrowanie poetyckie. W tym świecie planetarnych przemian „widzę i opisuję” wyklucza wszelką podmiotowość zaświadcządzającą, a jedynie instalację podmiotu czynności twórczych, który reżyseruje nocną scenę. W tym momencie warto zwrócić uwagę na system nagłaśniający owo wydarzenie. Jeśli lewostronny kanał odpowiada za relacjonowanie, to prawostronny na mocy odbrzmięcia i wzmocnionego powtórzenia

wytwarza falę akustyczną, dźwiękową ścieżkę nocy. Przeanalizujmy to zjawisko:

Szły **koła** po wodzie – **koła** szerokie.

Kołysało się **niebo** – **niebo** głębokie.

Ślady po nocnym incydencie odcisnęły się w cyrograficznym wehikule wiersza. Każdy wers, jak już wiemy, rozdzielony został dywizem na dwa obszary – wygaszania i wzmacniania drgań. Stojąc „w środku niebokręga”, będąc wręcz wpisanym w koło niby Iksion, usłyszeć można odgłosy nocnej eksplozji. I czy byłaby to spektroskopowa interpretacja widma, czy głoskowa analiza aliteracji, nie uzyskamy odpowiedzi – czy to echa akustycznej fali, czy warkot kół nocnego machinarium.

Choć to sugestywna wizja, próżno uwolnić się od poczucia, że trapią ją poważne ograniczenia. Prócz geofizycznych anomalii nie znamy skutków tego nagłego zjawiska, nie potrafimy też dociec przyczyny naturalnych odchyłeń urządzeń pomiarowych. I wreszcie podstawowa wątpliwość wiąże się z celowością poetyckiego opisu, z odpowiedzią na podstawowe pytanie: dlaczego mamy oglądać akurat tak skadrowany obrazek, wzburzony rozmaz nocy. I fizyk musi czasem opowiadać o tym, czego nie widzi, teoretyzować na temat obecności odległych ciał niebieskich tylko na podstawie danych teoretycznych – zaburzeń pola magnetycznego, anomalii w trajektorii ruchu innych obiektów. Metafizyk, w swej pracowni-ciemni – toczy również namysł nad nieobecnością/obecnością.

Początek nocy

Nokturn nr 5 to poligon doświadczalny inżyniera i filologa, w którym interdyscyplinarny uścisk, wzajemne „ogarnięcie ramieniem” dokonuje się między fizykiem a metafizykiem. Utwór ten połyskuje wzajemnymi relacjami, mieści w sobie konsekwencje nauki, zachowując jednocześnie tajemnicę sztuki. W tym sensie można nazwać go metatekstowym – w którym nie sama akcyjność stanowi właściwy moment analizy, ale

skupienie uwagi na metodach dochodzenia do interpretacji. Do wątku metatekstualnych kontekstów powrócimy jeszcze w rozważaniach nad nokturnowymi ciemnościami. W tym momencie warto zestroić ostateczny wygłos wiersza, zobaczyć, jak poszczególne fizyczne zjawiska budują widowisko dźwiękowo-wizyjne. *Nokturn nr 5* można nazwać narodzinami wielkiej ciemności lub **początkiem nocy**. Nie odnajdziemy tu skłonności do nieotamowanej niczym ciemnej logorei, dlatego z pomocą tych kilku, wezbranych sensem, pojęć operatywnych, objaśnimy przesłanie utworu. Nocne czuwanie, długie i jednostajne, zostaje w Sebyłowym liryku przerwane nagłą zmianą. W momencie najwyższego napięcia, czekając w ciemności, zaczyna się dzieć coś bardzo osobliwego. Grzmot, błyskawica, eksplozja? To zostaje przed czytelnikiem zakryte, wiecześnie niejasne⁶. Pogłosy, powidoki, oznaki i ślady – na takie widmowe znaczenia trafiamy w tekście, a monologista nie ułatwia nam zadania – sam godzi się pozostać w takiej nieprzejrzystości świata. Tak jakby poznał swoje ograniczenia i celowo redukował swoje poznanie. Smutek gorzkiej dojrzałości jest tu dobrze widoczny. Znajdujemy się u źródeł Obecności (bądź u jej ujścia). W każdym razie błysk, który albo coś zaczyna, albo kończy, staje się punktem granicznym. Odrzucone zostają skorupy i kokony rzeczy, a słowa zaczynają przylegać do opisywanego świata niczym wzory fizyczne.

Eschaton oznacza, że osiągnęliśmy punkt, w którym możliwości tradycji zostały wyczerpane, i pytaniem jest, czy utkniemy na zawsze w ślepym zaułku, czy *eschaton* stanie się punktem zwrotnym dla nowego początku, otwarciem na to-co-nadchodzi. [...] Wtedy, w ciemnej nocy, pojawia się możliwość kolejnego początku, kolejnego nagłego zwrotu, w którym ponownie rozbłyska błyskawica⁷.

6 Samozwańcze, niepoddane boskiemu nadzorowi młyny „idą bez pamięci”, „wciągając pół nieba w wir wściekłym obrotem”. Kosmos uchwycony jest w fazie wielkiego przeobrażenia, rozpadu i tajemniczej katastrofy. M. Jochemczyk, *Sploty tradycji. Dwugłosy o literaturze polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 93.

7 J.D. Caputo, *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1987, s. 161–162.

Nie można uchwycić płynącego sensu, tak jak nie można zatrzymać miejsca po fali, która odpływa i już się napęlnia kolejną falą. To rodzi pytanie, czy znajdujemy się w krajobrazie temporalnym, czy spacialnym? Błysk to miara czasu. Windokręgi, niebokręgi i koliska to wyglądy przestrzeni. Dodatkowo odwrócenie pór dnia i nocy na rzecz ciemnej wiedzy i dziennej oniriady skutkuje tym, że mamy do czynienia z zakrzywioną czasoprzestrzenią i wyjściem poza nią w dodatkowy wymiar. Ustanie praw fizyki euklidesowej powoduje ugięcie czasoprzestrzeni, podług ogólnej teorii względności, i powstanie zupełnie nowego środowiska sił i zależności. Być może język poetycki Sebyły, trafniej niż wzory Plancka i Einsteina, opisuje nowe światy, które cały czas współlistnieją z naszymi. Intensywne krążenie wokół epicentrum tekstowego incydentu spowodowało powstanie niezwykłego stopu multisensorycznego, za pomocą którego opisuje się zaistniałe zjawisko. Ruch, dźwięk, światło budują złożoną metaforę, w której czasoprzestrzeń wyłamuje się z naturalnych kolein. Sebyła w pracy przy tej wielkiej syntezie posłużył się synestezją:

Traktowana jako transpozycja zmysłów, zarazem syndrom neurologiczny i jednocześnie środek stylistyczny – niedający się sprowadzić do metafory, ale też z reguły z nią współgrający – synestezja zyskuje rangę miejsca, w którym przecina się dyskurs poetyki i cielesności, a zarazem rangę miejsca ujawniającego problematyczność wzajemnej ich przyswajalności⁸.

Synestezyjne kadrowanie upomina się o „rangę miejsca, w którym przecina się dyskurs poetyki i cielesności”. W *Nokturnie nr 5* można dostrzec kawałek ciała – owo „siwe ramię”, które może być siłą sprawczą całej sytuacji. Bo oto można czytać ten utwór dwojako – albo przez

Tłumaczenie za: M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2009, s. 332–334.

8 A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury, 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2012, s. 131.

pryzmat planetarnych wstrząsów, teorii fal, względności i apokalipsy, albo, dzięki synestezyjnemu zestrojowi cielesności i poetyki – jako echo Mickiewiczowskich dumań nad Lemanem, medytację udręczonej egzystencji nad rozchodzącymi się na wodzie kręgami za sprawą rzutu kamykiem. Synestezja ujawnia anomalie w postrzeganiu, wznieca iluzje i oszukuje przywidzeniami. Gramatyka tych poruszeń jest przejrzysta. Życie nasze może być niespodziewanie przerwane przez śmierć fizyczną, jednak równie zaskakująca może być śmierć duchowa. Tak jak zespół napięć rozrywa naczynie krwionośne, tak naprężone, skumulowane emocje niszczą bezpowrotnie nasze odczuwanie. Czy jednak aż tak zamasyście bierze zamach to tekstowe „siwe ramię”? W noktowizji świat ludzkiej zapobiegliwej krzątanimy jest tylko cieniem, karykaturą, perwersyjną imitacją. W nokturnowym światobrazie nie ma miejsca na ludzkie zgromadzenia, parady człowieczej nie/doli. Dlatego lozański trop pozostanie tylko intertekstualnym echem. A co z ramieniem? Może podobnie jak w obrazach dawnych mistrzów, na tle rozległego pejzażu, szczegółowej sceny rodzajowej, autor wmontował swą autotematyczną sygnaturę, „zemstę ręki śmiertelnej”.

Obcowanie w strefie cienia z logosem jako przedustawnym, pozasłownym źródłem znaczenia, w którym chlupot oznacza stawanie i niknięcie, źródło i *apeiron*, stawia wiersz Sebyły w szeregu poezji myśli. Enklawa czasu, która wyłamuje się prawom chronometrii, efekty wizualne powodujące, że świat zakrzywia się niczym w soczewce, a także inne dane fizyczne – dotykowe, wzrokowe, węchowe, ruchowe zespolone w synestezyjnym zapośredniczeniu, sprawiają, że w ciemnej organizacji tekstowego materiału kryje się wyjątkowy przekaz. Zaciemnienie staje się niezwykle wyrazistą formą ekspresji, paradoksalnie sprzyja wręcz klarowności wyводу. Władysław Sebyła jako zdeklarowany przeciwnik wszelkiego rodzaju nihilizmu używał czernią zagruntowanych obrazów do precyzyjnego wyrażania myśli, monochromatycznego efektu poważnej prostoty. A tak konstatuje monologista wiersza Tadeusza Różewicza:

Po co otwarłem oczy

Zalewa mnie świat kształtów i barw

fala za falą
kształt za kształtem
barwa za barwą
wydany na łup
jadowitych zieleni
zimnych błękitów
intensywnych żółtych słońc
jaskrawych czerwonych homarów⁹

Różewiczowski Uczeń Czarnoksiężnika doznaje nadmiaru światła, porażenia barwami niczym z dziecięcej kolorowanki. Sebyłowa nokturatorama ma czarno-białą postać. Różewicz punktuje sztuczność kolorowanego pejzażu, jego li tylko dekoracyjny charakter, zwodniczy styl. *Nomen omen* Różewicz uchyla się wobec potęgi fal kolorowego świata. Tak mu się malowała rzeczywistość iluzoryczna i fałszywa. Zawsze bliżej mu będzie do nagiej prawdy o rzeczywistości niż pięknego, ferycznego kłamstwa.

Badacz twórczości autora *Płaskorzeźby* Tadeusz Dąbrowski zadaje pytanie: „Czy my widzimy rzeczywistość, czy rzeczywistość »widzi/ myśli/mówi nami«? Odpowiedź z powodzeniem dałoby się rozwinąć w kilkunastu traktatach [...]”¹⁰. Zarówno autor *szarej strefy*, jak i *Ośmiu nokturnów* poświęcili tej epistemologicznej kwestii kilkanaście wybitnych wierszy. Powinowactwa Różewicza i Sebyły, z pozoru niemożliwe, bo to przed- i powojenny przedział twórczości, bo upraszczając: mistyk z materialistą nigdy się nie zejdą, zbiegają się w teorii postrzegania rzeczywistości, jej celowego (nie)wyrażania i celnego protokolowania w poetyckim lapidarium. Być może Sebyła i Różewicz to mleczni bracia przedzieleni doświadczeniami wojennymi – Różewicz bez okupacyjnego piętna zachowałby subtelność Sebyły, a Sebyła, gdyby „przeżył” wojenną hekatombę, stałby się suflerem

9 T. Różewicz, *Uczeń Czarnoksiężnika*, w: Tegoż, *Utwory zebrane*, T. 7, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 27.

10 T. Dąbrowski, *Fragmentaryczne widzenie. Transpozycja teorii widzenia Władysława Strzemińskiego na grunt literacki*, „*Twórczość*” 2004, nr 10, s. 85.

autora *Niepokoju*. I choć można powiedzieć, że Sebyła tworzył poezję, a Różewiczowi pozostało pisanie wierszy, to taka konstatacja ani nie wyróżnia, ani nie umniejsza któregoś z twórców. Pokazuje raczej przemiany języka poetyckiego w XX wieku i samoświadomość piszących¹¹. Różewicz, który przyznawał się do myślowego terminowania w zaskakujących dla jego audytorium szkołach (Przybosia, Staffa), często jednak wymierzał ostrze swej ironii w stylizowanych przedrzeźnieniach rzekomych mistrzów. Przypadek Sebyły jest chyba bardziej złożony. Stanowi dla autora *Płaskorzeźby* wartość utajoną, którą to w sposób intymny, bezśladowy włączył w swą własną dykcję. A zrobił to, wedle klasyfikacji Harolda Blooma, w sobie właściwy sposób. Stosując figurę *kenosis*, umniejszył swą własną postać (w naszej interpretacji), by ściągnąć w dół, do swego poziomu, autorytet Sebyłowych pieśni. Tylko tak mogła się potoczyć równorzędna „rozmowa” ponad rzeką czasu.

Na całe dzieło Różewicza można więc spojrzeć jak na oryginalną, wszechstronnie uargumentowaną, w polskiej poezji nie znajdującą odpowiednika – f e n o m e n o l o g i ę w i a r y. Ścisłej: fenomenologię świadomości człowieka, który utracił wiarę, ale w którym odzywa się ona stale echem dzieciennych modlitw, słyszanych w kościele pieśni, wyuczonych na lekcjach religii formuł katechizmu¹².

Rzeczywistość jest rzekoma, zmyślona, podrobiona, fałszywa, fikcyjna, symulowana, szarlatańska. Tylko zaczynając od źródła, można dotrzeć do autentycznej rzeczywistości, a nie jej form zastępczych. W *Nokturnie nr 5* stajemy u zarania świata (albo u jego końca). Wszak nie o początek albo kres chodzi, są to ustalenia drugorzędne. Istotny jest jedynie fakt niezapośredniczonej obecności Tego, który stwarza/niszczy świat (niepotrzebne skreślić). Punkt graniczny pozwala na

11 Por. T. Kłak, *Pejzaże Władysława Sebyły*, w: Tegoż, *Ptak z węgla*. Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1984.

12 A. Fiut, *Po śmierci Boga (o twórczości Tadeusza Różewicza)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 3, s. 31.

doświadczenie świata niezamaskowanego, naturalnego, prawdziwego. Epistemologia, która dwoi się i troi, by dostarczyć nieskończenie wiele rozwiązań, mieści się w tych kilku Sebyłowych tautologiach. Czy nokturnowa mowa wiązana może być przenikliwsza, lotniejsza, a tym samym bardziej celna i wymienniejsza niż tysiące traktatowych arkuszy? „Aporetyczność, paradoksalność są trwałymi elementami myślenia” – potwierdza to z profesorską powagą Barbara Skarga, która przez lata stała na straży ścisłości językowych wyrazów. Nokturny wyrastają z rebelianckiego ruchu, są spiskującym myśleniem pod osłoną nocy. Na nic się zda analityczny umysł wobec doświadczenia, które trzeba sobie wyobrazić: końca lub początku świata.

Wielka Noc

Cóż znaczy zmacony sens słowa „ciemny”? W ostatniej części szkicu warto zastanowić się nad tzw. nokturnowością i dokonać analizy rewidującej tej makrofigury. Opanować myślowo to doświadczenie nie jest zadaniem prostym. Ustaliliśmy już, że Sebyłowy nokturn jest bardzo harmonijną figurą działającą wedle nie tyle praw stylistyki, teorii muzyki, ile fizyki. Po drugie, pomimo odautorskiego (własnoręcznego) wpisania w tekst osobistej sygnatury, fragmentarycznego autoportretu (siwe ramię), nokturny pozostają bezludne, wyłączone z ludzkich spraw. To wiersze, które unoszą się wyniośle ponad codziennością (kwadrygancką). Taki stan można osiągnąć, tylko wykraczając poza płaszczyznę, na której istnieją zarówno społeczeństwa, jak i spolaryzowane osobne byty ludzkie.

Nokturn nr 5 wiąże interpretatora wspólnotą odczuwania. Skład tego poetyckiego modelu zawiera w sobie implikowany tekstowo obraz odbiorcy. Kategoria wzniosłości narzuca niejako emocjonalne przyswojenie, współodczuwanie, które wychodzi poza racjonalne rozumienie i staje się dominantą poznawczą w nokturnowej liryce. Monologista zmusza nas, by brać język za rzecz równie zagadkową jak to, co wyraża. Tadeusz Sławek w *Strefie szarości* proponuje, by traktować wehikuł pisma w kategoriach infernalnych: „Przynależą do

sfery ciemności negującej niebiańską świetlistość prawdy zachodniej filozofii Diabeł wprowadza więc żywioł *écriture*, który ma za zadanie otworzyć otchłan¹³. Sebyłowe pismo, diabelskie esy-floresy z genologicznego nadania mają piekielną proveniencję, pieczęć złowieszczego inkaustu. Ciemność stanowi funkcjonalną presupozycję tekstu, niezbywalny składnik poetyckiej materii. Mając tylko pewnik ciemnego alfabetu, obecność kształtu liter, wymownie rozprawiać o nieobecności świata – oto skrócona historia nokturnowego gatunku. Nocne wiersze Sebyły są mocno zapośredniczone w materii, pomimo ich potencjału wizji i woli transcendencji. W noktowizji chwyta się szkielety, bada się po omacku kształty, czyta się świat za pomocą alfabetu Braille'a. Kardynalne znaczenie ciemnego tekstu wiąże się zatem z konturowością, zagęszczeniem materii, echosondowaniem przeszkoda/brak przeszkody. Kiedy niesamowitość łączy się z czymś odmiennym, z leksykalną oszczędnością, prostotą składni, obalając mowę fałszywej nadorganizacji, jasnej eksplikacji, wtedy nokturnowe lapidarium ujawnia ewokacyjną funkcję języka – rzuca punktowy snop światła: jedno znika z pola widzenia, drugie widziane jest w ostrym świetle. Czy byłoby to rewelatorskie spojrzenie na kroplę rosy, czy planetarna wizja kosmicznych kręgów i osi, zawsze będzie taki pejzaż charakteryzował prosty wdzięk rzeczy rysowany z wyczuciem geometrycznej odpowiedniości. Modelowanie brył, posługując się światłocieniem, tworzy iluzję, w której martwa natura nic nie traci ze swojej świeżości, a ciemna materia staje na scenie iluminacji. W tej paradzie sensów zespala się w jedno życie i śmierć, światłość i mrok, epifania i zatajenie. I choć owo współistnienie ma charakter kolizyjny to, paradoksalnie, nie zaciemniają one wiersza, a wręcz podnoszą stopień jego czytelności. Agnieszka Kluba dobrze wyjaśnia to w ciemnym żargonie teoretycznoliterackim:

Dla Sebyły nie mniej ważna od intuicji nieesencjalistycznego charakteru referencji (przecucie konieczności zastąpienia relacji

13 T. Rachwał, T. Sławek, *Sfera szarości. Studia nad literaturą i myślą osiemnastego wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1993, s. 74.

słowo – rzecz relacją słowo – sens) okazała się potrzeba ocalenia dla poezji tego, co istniejące dla poezji niezależnie od sygnifikacji, a czego niewyrażalności nie potrafił uznać¹⁴.

Ciemność kryje się w samym poecie – Władysławie Sebylu, jako niezbywalna predylekcja jego wyobraźni¹⁵. *Osiem nokturnów* wydane zostało z ciemnych, przedślovných początków, z chaosu, z którego wynurzył się wszelki porządek, z anarchii, która poprzedzała nowy porządek. Wydaje się, że na tym polega tajemnica Sebylowych nokturnów, zagadka rozpraszania się i cyrkulacji metatekstowej świadomości. Poeta ma świadomość ludzkiej niedoskonałości, duchowego kalectwa większości ludzi. I wszystkie te wyprawy do nędzy ludzkiego jestestwa nie były li tylko kwadryganckimi kontrybucjami¹⁶, sztucznymi zabiegami umieszczającymi w wierszach ślepców, kaleki, woźniców i grabarzy po to tylko, by nie wypiąć konia z kwadryganckiej bryczki. To był poligon doświadczalny dla jego koncepcji poetyckiej jako pierwotnej, mitycznej pieśni, w której wyższość daru słowa góruje nad poziomem jakiegokolwiek egzystencji. Obcość mieści się w każdym z nas, to głos opuszczenia i wyłączenia – zda się powtarzać Sebyłowy monologista. Czy można uznać to za świadectwo wyczerpania własnego idiomu poetyckiego? Monologistę przerasta jego własna mowa. Jego artykułowana, deklarowana niemota odpowiada zapisanym, z największym trudem wydobytym z siebie, słowom. W tym sensie pismo zrównuje się z diabelskim eliksirem obiecującym poznanie i pamięć, farmaconem danym na zatracenie. Podszepcy Złego w poezji Władysława Sebyły to ważny, niepodjęty jeszcze całościowo przez badaczy temat. Od egzorcyzmującej *Modlitwy*, przez szczurołapie uosobienie Szatana, po

14 A. Kluba, *Autotrlczność – referencyjność – niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 241.

15 Cała książka Jana Piotrowiaka stanowi materiał dowodowy takiego stanu rzeczy: Por. J. Piotrowiak, „*Ciemny nurt mego życia...*”.

16 Termin Jana Piotrowiaka.

dystopijne wizje świata opawanego przez zło w *Młynach*. *Sonacie nie ludzkiej* to tylko sygnalizacja aksjologicznej dominanty. *Nokturn nr 5* wpisuje się w ten szereg poetyckich namysłów. Potrafił poeta duchowej pracy nadać sugestywnego rozmachu. Pozostając w rozdwojeniu między uznawaniem przeznaczenia a rozumieniem wolnej woli skazany był na tortury rozciągania kołem, którym poddawał go Księżę Ciemności.

Można wybrać drogę tradycyjną, stanąć w pozycji źródłowej „ciemności” i przyjąć wszelkie, nie tylko poznawcze, ale i filozoficzne, konsekwencje owego wyboru. Wybór Nocy św. Jana od Krzyża przypisuje rzeczywistości nokturnów predylekcję teologiczną, sam w sobie jest interpretacyjnie zasadny i pożyteczny. Ale można też dokonać innego wyboru, wyboru w gruncie rzeczy szalonego, chociaż już sygnalizowanego. Ten wybór byłby jeszcze jednym głosem podnoszącym miarę Zagłady do wydarzenia „nie z tego świata” w skali działania zła. Mówiliśmy o powinowactwach myśli Sebyły i Różewicza, o poezji przed i po Shoah. Czy Sebyła jednak, w swej trosce o bycie własne i Innego, nie był katastrofistą totalnym, medium profetycznym? Czy ekstraordinaryjność Zagłady w dziejach świata nie promieniowała już wtedy zimnym widmem, a on nie antycypował tego złowrogiego fluidu? Czy noktowizja nr 5, na mocy czasowej, względnej, nielogicznej inwersji, nie rezonuje wydarzeń Zagłady, katastrofy nad katastrofami, Wielkiej Nocy?

Nocą dla XX-wiecznego człowieka jest Oświećcim, w którym zostały roztrzaskane synajskie tablice i spopielono całą etykę śródziemnomorską. Jest to „rozpaczna ciemność” świata, na którym katuje się niewinnych i najcięższe zbrodnie pozostają nie ukarane. [...] Jeśli ciemna oświećcimska noc to tylko nieprzenikniony w swej istocie pomysł Stwórcy, to Bóg chrześcijan jest istotnie starotestamentowym okrutnikiem, a Chrystus – złodziejem ludzkiej odwagi i kłamcą, który bając człowiekowi o wiecznym życiu – odwraca jego uwagę od zła, problemu bardziej istotnego niż dobro. Dopóki Bóg

nie wytłumaczy się z Oświeceniem, żaden Maritain, żaden Teilhard de Chardin, żaden przebiegły pop, żaden wytworny ksiądz, żadne uczone księgi, żadne szlachetne mitręgi, nie zagłuszą krzyku nocy¹⁷.

¹⁷ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 1978, s. 88, 91.

Szklany jęk rozpaczy
Wokół *Nokturnu nr 6*



6

Szósty w cyklu *Ośmiu nokturnów*, autorstwa Władysława Sebyły, brzmi następująco:

N. Micińskiej

Powiesili szatani dzwon na szklanej górze
i serce zeń wyjęli,
by nie mogli grać na nim śpiewający w chórze
anieli.

Nakryli się skrzydłami, usiedli u stóp góry,
i siedzieli kamieniem,
zadumani nad nocą, nad milczeniem natury
i nad dzwonu milczeniem.

Wtem wiatr, górą idący, krawędź dzwonu poruszył
szklanym jękiem rozpaczy.
Usłyszeli szatani, porozsiadani w głuszy –
dzwon płacze¹.

Nokturnowa opowieść w mroku gwiazd

Zastanawiać może dedykacja przywołanego *Nokturnu nr 6* – N. Micińskiej. Gest darowania wyróżnia utwór pośród pozostałych. Tym bardziej że baśniowa poetyka tekstu może być zakodowaną informacją, wymienioną między przyjaciółmi. Aniela Micińska, dla bliższych Nela, stąd obecność inicjału N. w dedykacji: *N. Micińskiej*, była tłumaczką z języka francuskiego, academiczką, siostrą Bolesława

¹ W. Sebyła, *Nokturn nr 6*, w: Tegoż, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 116.

Micińskiego i bratanicą Tadeusza Micińskiego. Czesław Miłosz tak wspominał autorkę przekładu m.in. *Pani Bovary* i *Szkoły uczuć*:

Nela, osoba delikatna i jak wiem dzisiaj, nieśmiała, przebywała wtedy dla mnie na jakichś wyżynach. Po studiach w Warszawie i w Paryżu pracowała w bibliotece MSZ-u. Przyjaźniła się z poetą „Kwadrygi” Władysławem Sebyłą (miał zginąć w Katyniu), który dedykował jej jeden ze swoich „nokturnów” [...] ².

Skoro Miłoszowi w lapidarnych zapiskach nie umknął fakt dedykacyjnej noty w jednym z nokturnów, musiało mieć to duże znaczenie w okółoliterackich opowieściach. Młodsza znajoma Sebyły była siostrą jego przyjaciela – Bolesława Micińskiego. Piszący w „Prosto z mostu”, w „Zet” autor wielu recenzji twórczości autora *Obrazów myśli*, stanowił inspirację, okazał się autorytetem i intelektualnym wzorem dla Władysława Sebyły, co poświadcza korespondencja między literatami. Z podobną atencją traktował on siostrę myśliciela, której dedykował nokturnowy tekst. Wydaje się jednak, że z całego rodu Micińskich ukryty ślad inspiracji wiedzie do stryja Anieli i Bolesława – Tadeusza Micińskiego. Szczególne miejsce w ciemnej galerii sław zajmował jego tomik wydany w 1902 roku, zatytułowany *W mroku gwiazd*. Na początku warto wskazać pierwszą linię intertekstualnych nawiązań, czyli wiersz o tytule *Nokturn*:

Las płaczących brzóz
śniegiem osypany,
pościnał mi mróz
moje tulipany.
Leży u mych stóp
konająca mewa –
patrzą na jej trup

2 C. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 178, 180–181. Zob. też: A. Micińska, *Wędrówki bez powrotu*, przedmowa A. Dobosz, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2008, s. 101–121.

zamyślane drzewa.
Śniegiem zmywam krew,
lecz jej nic nie zgłuszy –
słyszę dziwny śpiew
w czarnym zamku duszy³.

Na monochromatycznym tle (noc/śnieg), które uaktywnia w obrazie moce wizyjnego katastrofizmu, tym wyraźniej uobecnia się czerwień krwi. Cały *Nokturn*, w swych niepokojących scenkach, przypomina specyficzny relief o nazwie sgraffito, w którym, w zależności od głębokości penetracji rzeźbiarskiego dłuta, wydobywa się określona barwę. Misterność sposobu opowieści w połączeniu z dramatyzmem, surrealityzmem scenek-dystychów potęguje obrazoburczy wygłos tekstu. Pomimo, jak zauważa Jan Prokop, jego spokojnej melodyki:

Brak przerzutni, linia intonacyjna nie kłóci się z przedziałami wersowymi i nie wprowadza dodatkowych pauz rozrywających wers. Stąd wrażenie harmonijności i melodyjnej płynności – potwierdzone tytułem muzycznym *Nokturn*⁴.

W *Nokturnie* Micińskiego – spokój poetyckiej frazy kłóci się z brutalnością nagle pojawiających się obrazków, natomiast w *Nokturnie* nr 6 Sebyły – poszarpane strofy, z eliptycznie poskracanymi syntagmami, służą konstruowaniu spokojnej baśniowej opowieści. Intertekstualny chiasm, który byłby może odpowiednią figurą wskazującą niełatwe „wpływy i zależności” między tymi ukrywającymi się w mroku poetami, udźwignąłby prawdopodobnie na swym krzyżowym filarze ciężar nokturnowych namysłów. O inspiracjach Sebyły twórczością Tadeusza Micińskiego napisano wiele interesujących artykułów, warto się jednak wsłuchać w tę porównawczą konstatację:

3 T. Miciński, *Nokturn*, w: Tegoż, *W mroku gwiazd*, wydane nakładem autora, Kraków 1902, s. 52.

4 J. Prokop, *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 104–105.

Stopień „wyrachowania” widać jednak w umiejętności podporządkowania tych najbardziej rozwichrzonych wizji, rozproszonych obrazów w jednej – zazwyczaj pointującej – frazie, jakby wymykającej się spod presji, wydawałoby się wszechwładnej, „afatycznej składni”⁵.

Analiza Jana Piotrowiaka dotyczy jednego z tekstów Micińskiego pomieszczonego w tomie *W mroku gwiazd*, ale jej wygłosowa interpretacja, w sposób równie przekonujący, mogłaby wspomóc egzegezę *Nokturnu nr 6* Władysława Sebyły. Bowiem właśnie tam, wyraźnie spod presji, tym razem baśniowej składni, wymyka się jedna, pointująca fraza. Brzmi ona „szklanym jękiem rozpacz” i stanowi klucz zarówno do tego utworu, jak i całego nokturnowego cyklu, a może i poezji Sebyły *en bloc* (o tym można przeczytać w podrozdziale ostatnim).

Powinowactwa Sebyły z Micińskim nie są zatem przypadkowe. Oto trzy fragmenty liryków autora *W mroku gwiazd*, wyraźnie korespondujące z nokturnem Sebyły.

Coś w mem sercu dziko pęka –
W dzwon uderza ciemna Groza –
I kolczata dusi ręka –
To Madonna Dolorosa⁶.

Tytułowa Madonna Dolorosa to żelazny posąg z kolcami do wewnątrz, w którym zamykano przestępcę. Ludzki obrys, pełen ostrych cierni mających wywołać cierpienie, finalnie powodował powolną śmierć. Narzędzie tortur zadające długotrwałe męki to szczególne utensylia w tym świecie mrocznych gwiazd. Spartiańska Apega, żelazna dziewica, która brała w objęcia nieszczęśnika, służyła tyranowi Nabisowi do zupełnie przyziemnych celów – wymuszania zapłaty zaległych podatków. Szatani występujący w utworze Sebyły są równie zmyślni w zadawaniu tortur, znęcają się oni nad dzwonem – okaleczają go,

5 J. Piotrowiak, „Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 120.

6 T. Miciński, *Madonna Dolorosa*, w: Tegoż, *W mroku gwiazd...*, s. 92.

niszczą („powiesili”), patroszą („serce zeń wyjęli”). Wysłannicy piekieł, którzy torturują „spiżowego mówcę”, są przez Sebyłę opisywani za pomocą leksyki wskazującej na egzekucję, tortury lub wymierzenie surowej kary. „Wieszanie” przypomina sceny z Chrystusowej *via dolorosa*. W Sebyłowym nokturnie mają więc miejsce sceny podobne do tych z liryków Tadeusza Micińskiego z tomu *W mroku gwiazd*. W *Auto-da-fe* mamy dokończenie tej (auto)agresywnej sceny:

Rozumek, mistrz mój, w galowym fraku,
Do żelaznego przybił mię woza –
a na nim dzwoni Śmierć Dolorosa –
a ja się duszę – w złotym kołpaku⁷.

Deminutiw określający moce poznawcze („Rozumek”) wskazuje rzeczywistego sprawcę tych urojonych tortur. Samoudręcznie monologisty przybiera ekstremalną postać poczucia bycia uwięzionym w zatrzaskującej się machinie tortur. Czasami zło sprowadza śpiący rozum. W tym przypadku, niczym w Koheletowej przestrodze, „nadmiar myślenia przynosi cierpienie”.

W trzecim poetyckim przykładzie korespondencji lirycznej Miciński – Sebyła, monologista *Kolosseum*, niczym dzwon zakopany w piasku, wzywa pomocy aniołów:

Aniołowie – otom dzwon zaryty w piasku, – na wysokich górach
postawcie mię braciszkowie moi, abym dolinom opętanym w mroku
zwiastował Ducha Pocieszyciela.

O ruiny serca mego, ogromne i bezkształtne w mroku – poryte
wąwozami cieniów,
które nie wiem dokąd zawiodą – pełne więzień i klatek na potwory,
łańcuchów –
pordzewiałych od krwi i od łez –

7 Tenże, *Auto-da-fe*, w: Tegoż, *W mroku gwiazd...*, s. 90.

Ratunek nadejdzie dopiero w Sebyłowym *Nokturnie nr 6*. Ci sami szatani, występujący w utworach obu poetów, dokonują zaboru dzwonu, ukrywają go, więżą i torturują. W liryku Micińskiego dzwon mocą personifikacji zdołał opowiedzieć swoją historię udręczeń i wezwać na pomoc anielskie zastępy. Utwór Sebyły pełen jest głębokiego, złowrogiego milczenia. Postaci działają w ciszy, w ukryciu. Dopiero powiew wiatru wyzwoli szklany jęk rozpacz – płacz dzwonu. Co ciekawe, Joanna Warońska wskazuje na pewne pokrewieństwo demonicznych bohaterów:

[...] to prawdopodobnie od Micińskiego Sebyła zaczerpnął nie do końca jednoznaczną postać Szatana, który jest przewodnikiem, a może również nadzieją zbuntowanych⁸.

Szatan, zwany przez Williama Blake'a „młynarzem wieczności”, „księciem gwiazdnych kół”⁹, w nokturnie Sebyły upodobał sobie również koliste sfery – okrągły obręb dzwonu, krzywiznę horyzontu. Koło, które ogranicza swym zamkniętym obrysem, również więzi nieprzerwaną linią – przez co może stać się narzędziem szatańskich tortur. Czy finalny płacz dzwonu był wynikiem okazanego cierpienia, wykrzyzanym spazmem, czy raczej czułą i empatyczną reakcją wobec jedyne ludzkiego akustycznego odgłosu – szklanego jęku rozpacz? Wrażliwość natury dzwonu, czyli płacz nad potępionymi, nadał wibracje przestrzennym liniom. Akt ten przeobraża dookolny świat – budzi go z kataleptycznego odrętwienia. Pozostaje to już w sferze domysłów i dalszych ciągów, ponieważ „pobudka” wybrzmiewa w codzie utworu. Dzwon okazał się bezwolnym instrumentem czyjejś wszechwładnej woli. Łkający dzwon – dzięki swej fizjologicznej mowie artefaktów, łamie dyskretność natury. Płacz dzwonu to alternatywny dźwięk, inaczej wybierany z instrumentu, improwizujący, jazzujący.

8 J. Warońska, *Władysław Sebyła pisarz niesceniczny?*, w: *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 350.

9 P. Ackroyd, *Blake*, tłum. E. Kraskowska, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 153.

Okaleczony po torturach niemota tylko tak może się odezwać. Dzwon stracił kontakt z rzeczywistością semiozy, kreślarskiego znakowania. Pozostał mu tylko łoskot, kaleki zastępnik dawnej potęgi. Pomimo tego pozostaje on dźwiękowym łącznikiem wspólnoty, depozytariuszem pamięci zbiorowej, znakiem tradycji, pobudką, znakiem trwogi, śmierci i zmartwychwstania.

Tocząca się w *Nokturnie nr 6* walka demonów z aniołami prowadzi nieuchronnie do głębokich kryzysów, ale także do znaczących odrodzeń. Wojujące strony z góry zakładają kompromis, nie walczą do zwycięskiego końca, do pełnej likwidacji przeciwnika. Dzieje się tak z prostej przyczyny – antagoniści są nieśmiertelni. Bardziej niż z bojem ostatnim i decydującym mamy tu do czynienia z zimną wojną, świadomością nieusuwalności przeciwnika, akceptowaniem jego wrogich działań i tylko czasowym ich wyłączeniem, ograniczaniem strefy wpływów. Dlatego zamiast wzajemnych napaści, walki wręcz, nieśmiertelni wrogowie uprawiają rodzaj podchodów, stosując złośliwe utrudnienia, zwodnicze gry. Ukrywanie dzwonu to jedna z takich agonicznych zabaw. Rycerski zapal, straceńczy gest zostały zastąpione zimnym wyrachowaniem, manewrem jawnym i chytrym. Bohaterską walkę brutalnie odarto ze wszystkich pozorów przyzwoitości. Cóż po bohaterze w bezklasowych zaświatach? Skoro nie można umierać, to tym bardziej nie można umierać za coś, w imię czegoś, pozostaje tylko (nie)czysta „gra o dzwon”. W dychotomii upostaciowionego dobra i zła aniołowie winni dzierżyć sztandar walki sprawiedliwej wobec diabelskich pułapek. W świecie ograniczonym nokturatorą zarówno jedna, jak i druga strona pozbawiona jest sentymentalnych zasłon, moralnych aureoli czy religijnych dystynkcji.

„Siedzący kamieniem” szatani i, bezradni w poszukiwaniach dzwonu, aniołowie mogliby być uwiecznieni na malarskim sztychu, w alegorycznym układzie niczym, zastygli na wieki w farbiarskiej fakturze, bohaterowie panoramicznej opowieści o siłach światła i ciemności. Władysław Sebyła i Zbigniew Herbert, choć w różnych czasach, tak samo zapamiętane podziwiali freski Signorellego w kaplicy San Briizio w Orvieto. Dalekie tego zapatrzenia pewnie odbijają się również

w nokturnowym cyklu (głównie jednak w *Młynach. Sonacie nie ludzkiej*). Sam Herbert tak opisuje tamto spotkanie ze sztuką:

Signorelli, zafascynowany problemem ruchu, zrozumiał jego fizyczne i metafizyczne konsekwencje. Wiedział, że w każdej chwili jest ziarno śmierci, a koniec świata to ostateczny wybuch i spalenie nagromadzonej materii. [...] Jeśli przyjdzie kiedyś napisać prawdziwą historię nauki, wkład malarzy XV wieku, zgłębiających problemy przestrzeni, ruchu i materii, nie może być pominięty¹⁰.

Motywika walk sił czystych z nieczystymi zespolona z jakąś szczególną wrażliwością geometryczną stanowi fundament nokturnowych wizji. Z pewnością taka predylekcja wyobraźni ma swój pretekstualny początek we, właśnie na taką modłę namalowanych, freskach włoskiego artysty. Intersemiotyczny przekład figuratywnego na tekstualne nie odbywa się w sposób systematyczny. Nocne podobrazie i linie wykreślne lirycznego światooobrazu, wektory działających tam sił, wskazują na głębokie przepracowanie przez Sebyłę wizji Signorellego (bez dosłownego nawiązania do treści malarskiego cyklu). Jednak duch z Orvieto nawiedza myśli autora *Ośmiu nokturnów*.

Nocna ballada

Kartezjańska wizja podobnych do kół zębatach wirów, z których powstał człowiek, przypomina graficznie koła i przekładnie gigantycznej maszyny. [...] Gdybyśmy mogli odgadnąć nie dlaczego, ale jak działa maszyna, wtedy matematyczny zbiór praw mówiących, jak działa wszechświat, dałby moc przewidywania stanu fizycznego świata w każdej chwili w przyszłości¹¹.

10 Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Czytelnik, Warszawa 1962, s. 74.

11 A.F. Aveni, *Imperia czasu. Kalendarze, zegary i kultury*, tłum. P. Machnikowski, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 178.

Sebyłowe wymiary pełne są czasoprzestrzennych metadanych i działań geopoetyckich, w których położono nacisk na geometryzację i matematyczne uściślenia. Pełno tu kątów, fal, stożków, kręgów oraz linii. W samym *Nokturnie nr 6* centralnym punktem świata jest szklana góra – iście modernistyczny projekt inżynieryjny, przypominający Pałac Kryształowy zaprezentowany na jednej z wystaw światowych z końca XIX wieku. Sama konstrukcja dzwonu stanowi również wyzwanie dla ludwisarskiego rzemieślnika i poprzedzona jest wnikliwą analizą z zakresu fizyki rozchodzenia się fal, materiałoznawstwa i wielu innych nauk ścisłych. W *Nokturnie nr 6* dzwon wyzwala z siebie dźwięk nieoczekiwany, powstały z anomalii, zaskakujący dla wszystkich specjalistów. Szklana góra, jako monolityczna struktura, w oczach planisty stanowi sugestywną, nowoczesną fantazję. Wywodząca się z baśni, gdzie często się pojawia, dla współczesnych stała się projektem-widmem, wyliczoną z matematyczną dokładnością manifestacją pozanaturalnej dominacji logosu. Architektura, która absolutyzuje i wyalienowuje, stanowi nienaturalny znak, budzi niepokój, ożywia legendarne przesady.

W *Nokturnie nr 6* Władysław Sebyła opowiedział historię baśniową. W fabularnym skrócie nocna fabuła przedstawiałaby się w następujący sposób: szatani wieszają dzwon na szklanej górze i wyjmują zeń serce, by aniołowie nie mogli go użyć jako instrumentu. Następnie szatani, w kataleptycznej medytacji, dumają nad milczącym światem. Wtem wiatr poruszył krawędź dzwonu, a zdziwieni szatani usłyszeli jego płacz. Tak wyglądałby rysunek fabularny tej lirycznej opowieści. Uwagę zwraca długość streszczenia odpowiadająca rozciągłości samego wiersza. Można powiedzieć, że ten krótki nokturn składa się z samych węzłowych zdarzeń, eliptycznych notacji jakiejś dłuższej historii. Czas fabuły rozciąga się tu na eony i epoki, a jednocześnie ma miejsce prezentystyczne „wtem”. I właśnie to niepozorne słowo, użyte dla podkreślenia nagłości zdarzenia, jego nieprzewidzianej konsekwencji, stanowi „cytat struktury” stylu balladowego. Ireneusz Opacki, wytrwały badacz balladowości, wskazuje na kluczową rolę, jaką w tym gatunku odgrywa element zaskoczenia i zmyłki:

Jak strzelcowi ze *Świtezianki*, tak i narratorowi, tak i innym postaciom „ziemia uchyla się grząska”. To, co było tak dobrze rozpoznane – zaskakuje. To, co wydawało się tak trwałe – zmienia się. Jak odnaleźć w takim świecie pewność, jak ustabilizować sobie punkty orientacyjne?¹²

Blask nie ujawnia prawdziwego obrazu myśli, podobnie jak ciemność wiersza nie podpowiada gotowych rozwiązań interpretacyjnych. Lecz ballada, jako partytura gatunkowa współpracuje, na zasadzie synergii, z wyzwaniem, jakie stawia poetyka nokturnu. Co wynika z takiej mieszaniny dwóch i tak mocno synkretycznych gatunków? Jak ballada odpowiada na wyzwania nocy? I jak nokturn zmieści w sobie ciężar balladowej tradycji?

Sebyłowa symbolika dzwonu nakazuje utrzymać niezachwiane przekonanie, że stanowi on sedno (serce) balladowej opowieści pod osłoną nocy. Dlaczego szatani kradną i okaleczają dzwon, a następnie pilnują, by pozostał on niemy? Dzwon bezdźwięczny znika z radaru, aniołowie nie mogą odkryć miejsca jego położenia, dlatego przeczesują teren w poszukiwaniu sprawców (szatanów) i przedmiotu (dzwonu). Złoczyńcy, używając kamuflażu („porozsiadani w głęszy”) niby maskujący się partyzanci nie chcą uczestniczyć zarówno w komunikacji (z aniołami), jak i robić użytku ze swego stanu posiadania – bić w dzwon. I słuch by po nich zaginął, gdyby nie zbieg okoliczności. Duch dmie, kędy chce i uruchomił foniczne funkcje przedmiotu. Przypadek, który zrodził wszechświat, teraz, za sprawą wiatru, stał się wtórnym poruszcycielem nie tylko świata, lecz również nokturnowo-balladowej akcji lirycznej. Świat nocy, świat ciszy, antyświat tak bardzo się usamodzielnia, że przesłania świat właściwy. Szatani zaklinają świat w bezruch, ustanie życia, melancholijną odmowę działania. Dopiero wiatr tchnie nowe życie, w którym bios wstaje z martwych. Płacz dzwonu stał się syreną alarmową przebudzenia (z nokturnu). Świat balladowej nocy poddaje się porządkowi

12 I. Opacki, *W środku niebokrega: o „Balladach i romansach” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 84.

Realnego. Trwając na przecięciu dwóch czasów (kairos nokturnu, chronos ballady), rzeczona dwugatunkowość, jak podpowiada Edward Balcerzan, ukazuje nam scenę tekstu:

Ballada korzysta z przeróżnych modeli widowiska. Zwróćmy jednak uwagę na doniosłą prawidłowość: ilekroć ballada wpisuje się w model widowiska „z partyturą” bliską teatralnej, tylekroć dąży do złamania zasad danej „partytyry”. Spontaniczność triumfuje tu nad „teatralnością”. Maski zostają zerwane¹³.

Na tej lirycznej scenie świat zostaje zredukowany do przygód bytów nadprzyrodzonych: walk szatanów z aniołami. Zachowania owych stworzeń nadnaturalnych, wolne od skrępowań czasu i miejsca, stanowią idealną kanwę nokturnowo-balladowej opowieści. Walki aniołów, toczone poza czasem i niedbające o miejsce bitwy, inkrustują te gatunki niby sceny mitologicznych zmagania na greckich wazach. Dodatkowo mieszczą one w sobie wszelkie synkretyzmy, zgęszczone parametry przestrzeni, rytmy wielkich kwantyfikatorów czasu, dramaturgię wymazanego z listy postaci teatralnych człowieka.

Liryk nocny tematyzuje nadnaturalne doświadczenie, w którym odjęte zostało lekkie poczucie śmiertelności, a przez to agon szatańsko-anielski toczył się będzie bez końca. Szatańska pseudoadoracja ciszy dzwonu to napawanie się istotą rzeczy, tworzenie odwróconego misterium nad artefaktem materii, prowokacja przedrzeźniająca anielskie ekstazy. W tym kalejdoskopowym pojedynku na miny i układy póz nie będzie zwycięzcy i przegranego. To kołowrót wieczności, karuzela wydarzeń, cykliczna zmienność. *Nokturn numer 6* odsłania tylko jedną scenę z tej epopei podstępów i przechytrzeń. Właściwie ta balladowo-nokturnowa matryca gatunkowa mogłaby za każdym losowym obrotem wyświetlić inny, fabularny efekt, inną historię o aniołach i szatanach. Dodatkowo gatunki ballady i nokturnu rozpatrywać można w kategoriach dialektyki chaosu i rygoru.

13 E. Balcerzan, Ireneusz Opacki, Czesław Zgorzelski: *Ballada* (rec.), „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 356–357.

Dlatego tam, gdzie nokturn tworzy wielką ciemnię, nakrywa kirem nocy przestrzeń widowiska, tam ballada burzy mu szyki, piętrzy nagle zwroty akcji, tworzy sceny zbiorowe, koloruje scenę wielością barw. Nachodzenie na siebie poszczególnych gatunkowości przypominają jako żywo scenki z walk anielsko-szatańskich, których pomysłowość i nieprzewidywalność dobrze ilustrują genologiczne gry metaliterackie. Nokturnowa noc nigdy w pełni nie zasłoni barwnego impetu balladowej żywiołowości. I odwrotnie.

Anatomia rozpacz

W *Nokturnie nr 6* mamy do czynienia z bardzo przewrotnym definiowaniem utartych pojęć – rozpacz, radości, melancholii, szczęścia. Dlatego anatomia rozpacz będzie się opierać na tej odwróconej perspektywie, którą podpowiada nam sam monologista. Przeczytajmy raz jeszcze zwieńczenie Sebyłowego nokturnu:

Wtem wiatr, górą idący, krawędź dzwonu poruszył
szklanym jękiem rozpacz.
Usłyszeli szatani, poroziadani w głuszy –
dzwon płacze.

Użyte w pierwszym wersie słowo „poruszenie” znaczy i wprowadzenie w ruch, i bycie wzruszonym. Żywioł powietrzny tchnął życie w zdekomponowane narzędzie, celowo zepsuty organizm, któremu wyrwano serce. Jednak dusza zaklęta w spiżowym odlewie odezwała się na wezwanie wiatru. Ten, poruszający i przenikający wszystko dźwięk, niesie się po okolicy **szklanym jękiem rozpacz**. Szklana była góra, na której szatani powiesili uszkodzony dzwon. Dlaczego zatem dźwięk również jest szklany? Czy w duchu awangardowej metafory rozkwitającej monologista żongluje stałym zestawem wygładów i rzeczy, układając je w zadziwiające konstelacje i nowe znaczeniowe relacje? A może „szklistość” dźwięku ma podkreślać jego rezonujący charakter, poruszający cały ten kruchy świat. Po dalszym

rozwinięciu epitetu „szklanym jękiem”, da się zauważyć, a może usłyszeć, dźwięk żalu i skargi. Szklista – stężała, zastygła patyna smutku sugerowałaby odwieczność i stałość tych, wyartykułowanych przez dzwon, lamentów. Kto jest uwięziony pod tą taflą szkła? Być może „biedne, nagie dwunożne zwierzę” (*Król Lear*, przeł. M. Słomczyński), które widomie nie zaludnia nokturnowych światów. Kryptowizualizacja ludzkich postaci, poprzez przypadkowe ujawnienie wydawanych przez nie dźwięków, mogłaby określać stan *conditio humana* w tym nokturnie, jak i w całym Sebyłowym cyklu. Człowiek w tych noktowizjach nie jest panem stworzenia, miarą wszechrzeczy czy choćby podmiotem wartym czytelniczey uwagi. Uwięziony po drugiej stronie lustra, za nieprzejrzystą taflą szkła nie ma on dostępu do prawdziwej Rzeczywistości. A ta dzieje się powoli, w rytm agonu sił jasnych i ciemnych. Czy człowiek po drugiej stronie, w tym materialnym negatywie rzeczywistości, w tej platońskiej jaskini, skazany jest na wieczne bycie nieszczęśliwym? Ostatni moduł, poddanego analizie, epitetu – „szklanym jękiem rozpacz” wskazywałby, że ludzka wędrówka to trakt rozczarowań i lęków. Tą drogą kroczą jednak ludzie dociekliwi, poszukujący prawdy, wychyleni w stronę nieznanego. Reszta wie dzie radosne życie w idyllicznie komponowanych przestrzeniach ułudy. Być może, ilekroć człowiek wyjątkowy – poeta, malarz, filozof, kompozytor, w chwilach kiedy w swojej twórczości zadaje ciemne pytania, tylekroć w tym drugim świecie rozlega się alarmistyczny ton, oznajmiający, że ktoś jest blisko odkrycia tajemnicy. Rewelatorzy nocy, a do nich z pewnością należał Władysław Sebyła, wielokrotnie powodowali poruszenie w „drugiej przestrzeni”. Lecz trwanie w tak przenikliwej postawie, z tak wyczuloną świadomością, jest trudnym przywilejem nielicznych. Ludzka ciżba w powszedniości życia zamyka się na jego sens, nie próbuje dociekać znaczeń własnego istnienia. Być może „szklany jęk rozpacz” to, wbrew pozorom, radosny zwiastun przebudzania, sygnał wieczornego apelu, po którym przychodzi czas na zasłużony odpoczynek. W tym momencie powraca zapowiadana wcześniej przewrotność intencji tekstu. Początkowo trudno jest bowiem dostrzec w rozpacz elementy radosne. Felicytologia ukryta została w tym nokturnie nad wyraz przemyślnie. Poczciwy żywot

człowieka nie wyzwala w nim saturnicznych skłonności. Pozwala mu wieść spokojne, w miarę szczęśliwe życie. Dopiero skaza melancholii nakazuje człowiekowi zadawać ciemne pytania. Czy szklany jęk rozpacz może, wbrew pozorom, zwiastować radość? Niby nigdzie jej tam w liryku Sebyły nie odnajdziemy, lecz wskazywałoby na nią jej przeciwieństwo – rozpacz. Łukasz Musiał prowokacyjnie formułuje kwestie na temat radości i melancholii:

[...] radość nie myśli, a przynajmniej jako taka, niemyśląca czy też nawet bezmyślna, utrwaliła się w dominujących nurtach zachodniej kultury. Myśli za to melancholia. To ona, wspólnie ze swymi „krewniakami”, takimi jak: cierpienie, żaloba, strapienie, troska, szaleństwo czy przemoc, uchodzi za filozoficzną; za trampolinę dla „wysokooktanowych” rozważań na temat egzystencji człowieka, podejmowanych w zakresie samej filozofii i poza nią, w teologii, sztuce, literaturze¹⁴.

Badacz celowo obniża rangę radości, by ukazać jednowymiarowość humanistów czczących wszelkie formy melancholii i cierpienia jako zarodniki myśli. A właśnie mądra radość może być doskonałym niewyeksplotowanym wehikułem nowych odczytań, by afirmować, a nie negować. Rozpacz jest zatem utraconą radością, walorem, który ukazuje bardziej brak niż stan posiadania. Tam, gdzie jest melancholia, musiało wcześniej istnieć szczęście – można dopowiedzieć. Czy zatem w Sebyłowym nokturnie za szklistym jękiem rozpacz nie ukrywa się wcześniejszy stan ludzkiego dobrostanu, radosnej lekkości życia. Ci, którzy „przebudzili się” ze snu, są w rozpacz, reszta ludzi wie, gdzie życie w miarę szczęśliwe, a przynajmniej stabilne, pod szklanym kloszem nieba. Wywołana wietrznym powiewem minorowa melodia porusza nie tylko fale dźwiękowe. Stawia na baczność również „porozsiadanych” szatanów, zadziwionych tym zjawiskiem. Oni akurat trwają poza dobrem i złem, poza radością i rozpaczą. Afekty targają tylko obserwowanymi przez nich, zza szklistej tafli, ludźmi. Jeden

14 Ł. Musiał, *Czy radość może być w literaturze równie filozoficzna co melancholia? Garść wstępnych myśli*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2024, nr 1(7), s. 6.

z największych autorytetów w sprawach cierpienia i melancholii, Søren Kierkegaard, pisał tak:

Rozpacz [...] jest czymś fantastycznym, bezgranicznym [...]. Element fantastyczny łączy się jak najściślej z fantazją, a fantazja łączy się ze swej strony z uczuciem, wiedzą, wolą, tak że człowiek może mieć fantastyczne uczucie, wiedzę, wolę¹⁵.

Fantastyczna rozpacz (prawie radosna), parafrazując słowa Duńczyka, rozplenia się w ludzkim świecie Sebyłowego nokturnu. Tak samo jak jej niewidzialne przeciwieństwo – radość. Jednak wejście do tych człowieczych stanów cierpienia i szczęścia mamy przez przypadek – przez nieoczekiwany wietrzny powiew, który ujawnił dźwięki z ludzkiego świata. Tylko ten szklisty wąż pozwala ujawnić czytelnikowi, że przedstawiona mu baśniowa opowieść o aniołach i demonach rywalizujących o władanie nad dzwonem, jest alegorią historiozoficzną. W tym nadprzyrodzonym świecie, niby w kordianowskim wstępie o kotle czarownic, rozstrzygają się ludzkie losy. Powoli, jak naturalne zlodowacenia, władztwo nad globem przechodzi bądź to w ręce anielskich zastępów, bądź chór szatańskich.

W przedostatniej strofie możemy odnaleźć charakter szatańskiej medytacji:

i siedzieli kamieniem,
zadumani nad nocą, nad milczeniem natury
i nad dzwonu milczeniem.

Milczenie to kamień filozoficzny poszukiwany przez diabelskie umysły. Nirwaniczna pustka, w której ruch świata ustaje, to pożądane *status quo* dla sił ciemności. W efekcie represyjnej homogenizacji szatani zostali pozbawieni osobowości – stali się regularnym wojskiem, w którym jednostkowe zdolności i przekonania muszą ustąpić dobru

¹⁵ S. Kierkegaard, *Choroba na śmierć* tłum. J. Iwaszkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 166.

wspólnoty. Kamienna armia demonicznych pałub stacjonuje w miejscu konfliktu. Dopiero duch, który „dmie kędy chce”, ożywia ten zamarły krajobraz. Dzięki technice języka poetyckiego i odpowiedniemu oświeceniu nocnego pejzażu mamy wrażenie, że miejscom tak wykadrowanym przysługuje tajemnicza obrazowa autonomia. Konwencje malarskie, które zastosował Sebyła w swym poetyckim kadrowaniu, bliskie są rozwiązaniom ekspresjonistycznym lub neokubistycznym. Ostre, geometryczne kształty, monochromatyzm, zimna, zatrzymana kamera, efekty synestezyjne, awangardowa ścieżka dźwiękowa wywołują wrażenie potęgi tego udzielnego, ukrytego za taflą szkła, królestwa aniołów i demonów. Cisi niby, pogrążeni w medytacji mnisi, szatani nie są nacechowani negatywnie, nie epatują przyrodzonym im złem. Sebyła właściwie oznaczył dwie walczące ze sobą grupy, kolorami bieli i czerni, dla ich identyfikacji, a bez waloryzacji moralnej. Wyrazy współczucia może budzić uwięziony za szklaną taflą człowiek, dzięki figurze *pars pro toto* cały ludzki rodzaj. Biało-czarni strażnicy wykonują tylko wydane im polecenia. Odpowiedzialność spada zatem na kogoś innego. Lecz kto rządzi?

Finalny „płacz dzwonu” kruszy szklaną powierzchnię nieboskłonu, rysuje i rozbija lustrzaną pokrywę rzeczywistości. Na poziomie przedstawień dźwiękowych szklany jęk rozpaczy wzbudza rezonans we wszystkich rejestrach: tonalnych, emocjonalnych, semiotycznych. Rozpacz, której alegorie z reguły zamierają w kataleptycznym zapałtrzeniu, w *Nokturnie nr 6* zdobywa swą wrzaskliwą, nie-do-zniesienia ścieżkę dźwiękową. Dzwon, który jęczy na trwogę, który zyskuje swą dźwiękową protezę po wyrwaniu mu serca, który dopiero teraz „budzi” wspólnotę swym nowym akordem, wydaje dźwięk pomimo technicznych braków. Dźwięk niemożliwy, pęknięty, zerwany, który znaczy ten idiolekt rozpaczy, piętnuje świat bełkotliwą aliteracją okaleczonego spizowego niemoty. Język (serce dzwonu), odcięty od swej podstawy, nie może wyartykułować znaczeń, nie może przemówić. Pozostaje mu tylko afektywna gra na wysokim diapazonie emocji. Jęk, płacz, śmiech – to pełne znaczeń komunikaty pozasłowne. Pozajęzykowe sygnały, które generuje dzwon z wyrwanym sercem, to reprezentacja utraty lub, jak by powiedział psychoanalityk, kastracji.

Dźwiękowy falset wzrusza, przeraża i niszczy siłą nienaturalnego wyrazu. Afekt wykraczający poza językowe rejestry staje się perwersyjnym obwieszczeniem, obnażaniem, wzywaniem. Tak karykaturalnie, ale i współczująco wyglądają ludzkie nawoływania z drugiej strony. Dźwięki pozasłownych modlitw, jednostajny rytm uczonych traktatów, warkot medytacyjnych mantr niosą się w nadprzyrodzonym świecie jako szklany jęk rozpaczy. Co ciekawe, w tym dźwiękowym kształcie mogą usłyszeć je tylko szatani („Usłyszeli szatani”). Szatani poroziadani w głuszy czuwali, by dźwięk dzwonu nie wybrzmiał, by jego znak pozostał martwą literą. Ludzka podmiotowość więziona jest w wielkim iluzjonie, którego pilnuje pomiot (szatański) bytujący w Realnym. Istoty nadprzyrodzone przybierają symptomatyczne pozycje – są poroziadane – z jednej strony znaczy, że są ulokowani na pozycjach, przygotowani do ewentualnego ataku lub obrony, z drugiej – zaszyti w wygodnym ustroniu, niby spektatorzy umoszczeni w fotelach. Ten model kompozycyjny powoduje w nokturnowym świecie szczególne napięcie, wyzwala surrealny stan wojenny. Sebyła, w myśl kompozycji malarskiej, upraszcza perspektywiczne linie swego nokturnu (góra–dół), a jednak zagęszcza tym sposobem znaczenia, tworzy wieloświaty, mnoży interpretacje tekstu. Malarska inspiracja Signorellim, dźwiękowe eksperymenty awangardy (szkliste jęki, płacze), balladowa konstrukcja opowieści, a wszystko zatopione w monochromatycznej grze światła i ciemności powodują, że *Nokturn nr 6* wyróżnia się formalnie na tle całego cyklu. Warto dopowiedzieć, że jest to opowieść zastępcza, rodzaj alegorycznego apokryfu, który przez swą innorodność wskazuje na swą ekstraordynaryjną pozycję w Sebyłowym mrocznym ośmiokącie. Ktoś mógłby nazwać ten eksperyment inspiracją manichejską przefiltrowaną przez sentymentalizm, ktoś inny zauważył w tym eklektycznym utworze pierwociny postmodernistyczne sztukowania form. Łączenie poetyk, konwencji gatunkowych i stylów ma wywołać uczucia wzniosłego uniesienia, bycia wciągniętym w krąg wtajemniczonych, którzy znają szyfr.

Szkłany jęk rozpaczy wyartykułowany przez okaleczony dzwon może być również zapseudonimowanym poetyckim wołaniem w ciemności. Sebyła nigdy nie wzbudzał łatwego poklasku, był poetą

właściwie nieodczytanym przez swoich współczesnych, przez co niewielu umiało docenić wagę i przenikliwą doniosłość jego słów. Lecz same słowa nie wystarczą, gdyż są tylko napisami na ścianach platońskiej jaskini. A ludzkość potrzebuje wyjścia, drogi ewakuacyjnej do prawdziwego świata. Czy przywoływane przez nas już w wielu kontekstach szklany jęk rozpaczcy nie jest właśnie taką próbą przebiccia się na drugą stronę, ostrym pozasłownym sygnałem. Jednocześnie trzeba traktować tę nowatorską próbę rozmowy z Innym, kontaktu z transcendencją jako podzwonne dla poety w tradycyjnej formie. Pomimo że Sebyła zamknął tę historię w nokturnowej konwencji gatunkowej, to dzięki zrytmizowanej formule lirycznej przekroczył jej ograniczenia, wyszedł poza językowe oznaczenie poetyckiego dyskursu. Wielka to sztuka przemycić w liryce pozasłowne, w baśniowej scenerii ukryć arcyłudzkie spełnione marzenie komunikacji z Innym, nowy wymiar poezji. Być może ten nokturnowy produkt uboczny, bajkowa ciekawostka staje się jednym z najważniejszych spotkań człowieka ze strefą nadprzyrodzoną. W zgrzytliwej frazie szklisty jęk rozpaczcy zamknięty został cały dotychczasowy ludzki wysiłek intelektualny, wszystkie osiągnięcia humanistycznego poszukiwania, wszelkie formy sztuki. Sebyła nie rozstrzyga, nie komentuje, nie dopowiada czy to dotkliwie bolesne odkrycie, czy jednak wiedza radosna. Podzwonne dla poezji stało się jednak literackim faktem.

Nocte ludos, czyli nocne zawody
Wokół Nokturnu nr 7



7

Osiem nokturnów – to cykl wierszy spiętych podwójną klamrą: numeryczną i genologiczną. I w tej to zwartej postaci ukazały się w tomie poetyckim z 1934 roku zatytułowanym *Koncert egotyczny*. Nim jednak uzyskały swój kształt ostateczny o numerycznej, opusowej notacji i gatunkowej obligacji, drukowane w rozproszeniu na łamach czasopisma „Zet” i „Pionu”, wiodły swój żywot samotniczy, ni to pozbawionych tytułów autonomicznych fragmentów, wyimków celowo rozbitej struktury poematowej, ni to utworów o niezbornej fakturze lirycznych skrawków i notacji, tak jakby amorficzność, osobność były im przypisane. Zresztą ten brak jednolitego obrazowego konturu, efekt rozmytej faktury dźwiękowej czy widoczne gołym okiem fragmentacje tekstowe dominują – jak się zdaje – we wszystkich nokturnowych realizacjach ikonicznych, kompozycjach muzycznych czy obdarzonych tą gatunkową kwalifikacją utworach literackich¹. To trochę tak, jakby wewnętrzny porządek tych nocnych kompozycji skrywał się głęboko w ciemni, poza tym, co przedstawione (wybrzmiałe, namalowane, zapisane), zaś na powierzchni,

1 Nokturny, w swych różnorodnych realizacjach ikonicznych, muzycznych czy literackich są parcjalnymi wglądami w materię nocy – w jej widokowy, dźwiękowy ustrój. Malarze, kompozytorzy czy poeci dokonują niejako dźwiękowej obróbki, obrazowej preparacji, ograniczając fakturę głosową, ramę widokową do nocnej scenarii świata. Zob. V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Albin Michel, Paris 1957, s. 15–67; M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonesanse*. Seria druga, Akademia Muzyczna, Kraków 2010, a szczególnie rozdział, zatytułowany *W świecie nokturnów Chopina. Świadkowie i zwierciadła nocy?* Tomaszewski odnotuje: „Nie ulega jednak wątpliwości, iż muzyką nocy są u niego nokturny. Ale jakiej nocy? Tej wypełnionej śpiewem słowika czy tej straszącej pohukiwaniem puchacza? Nocy listopadowej, pełnej zarazem obaw i nadziei? Nocy miłosnej czy tej przeżywanej w bolesnej samotności? Nocy naznaczonej aurą przywidzeń i koszmarów, rozedrganej wyobraźni czy prawdą życia i historii?” (tamże, s. 59–61). Prezentację nocy w literackich odsłonach najpełniej przybliży monumentalna praca E. Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, Hanser, München 2008.

w warstwie dostępnej zmysłowo, ujawniał tylko swą materialną fragmentaryczność, przedmiotową niewyraźność i wrażeniową migotliwość. Wszak noc jest jedna, ale obrazów, głosów, tekstur nocy – wiele. Za każdym jej przedstawieniem czy to w formie frazy muzycznej, obrazowego konterfektu, czy wierszowej ramy stoi człowiek – artysta uzurpujący sobie prawo do własnego wglądu w ciemną naturę świata spowitego mrokiem nocy.

Nokturn to gatunkowa kwalifikacja, która wyrasta z tematu nocy czy – inaczej rzecz ujmując – w której temat nocy staje się zasadniczym komponentem specyficznej odmiany obrazu, muzyki bądź liryki. Zaś zasób tematyczny nocy pozostaje tyleż oczywisty, co i zagadkowy w swych poszczególnych odsłonach. Każda ze sztuk osobno, ale i w przymierzu z innymi, opracowuje temat nocy, przydając mu swego kolorytu, swej osobliwej faktury, odmiennego rytmu i tempa nokturnowej opowieści. Bo czymże noc jest w rzeczy samej? „Rzecz to niewytłumaczalna oczywistość” – odpowie Hugo von Hofmannsthal². To rzeczywistość w planie dźwięków, obrazów i słów. Choć jej oczywistość wcale nie jest tak ewidentna.

W liryce Władysława Sebyły noc stanowi jej tematyczne centrum, może uchodzić za rodzaj hipertematu tej twórczości. Można by zatem powtórzyć za Jean-Paulem Weberem, że prawie całe dzieło pisarza „[...] tworzy modulujący obszar wybranego tematu, czy, jak kto woli, może być interpretowane jako zespół modulacji tematu”³. W cyklu nokturnów temat nocy zyskuje wielorakie modulacje, a niosąc „treści znaczące”, prowadzi ku „treściom oznaczanym”⁴ i to w różnorodnych ich obligacjach religijnych, kulturowych, historiozoficznych. Noc zatem, będąc jakby naturalnym, służebnym tłem zdarzeń, staje się samym zdarzeniem, czyli czymś więcej niż tylko czasoprzestrzennym

2 H. von Hofmannsthal, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, tłum. P. Hertz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 234.

3 J.-P. Weber, *Obszary tematyczne*, tłum. W. Karpinski, w: *Antologia współczesnej krytyki tematycznej we Francji*, oprac. W. Karpinski, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 399.

4 Zob. A. Stoff, *Temat utworu literackiego*, w: *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s. 132, 133.

continuum – „częścią doby od zachodu do wschodu słońca”⁵ – jak to ujmują najczęściej słowniki. Już sam wybór tego czasoprzestrzennego *continuum* naznacza pozostałe składowe „świata przedstawionego” – zdarzenia, postaci, fabułę, sytuację liryczną. W obszarze ciemności fizycznej i jej pochodnych emanacjach czasowych, zawsze gdy wkracza weń człowiek, towarzyszyć mu będzie ciemność metafizyczna, związana z niepewną sytuacją poznawczą (zawiedziony zmysł wzroku, zaciemnienie mentalne), etyczną (pustka moralna) oraz egzystencjalną (poczucie izolacji – samotność). Nokturn Sebyły oznaczony w cyklu jako 7 wpisuje się w znane imaginarium Nocy i towarzyszące jej obrazy *pavor nocturnus*:

Co nocy anioł mocuje się ze mną,
bezsilnie opadają zmordowane dłonie,
skoro odejdzie – i walką daremną
znużony śledzę gwiazdy padające na nieboskłonie.

Oto już nie ma tych, co mnie zrodzili:
nie zebrać kości niewidzianej matki,
ojca zachłanną gliną przyrzucili,
jeszcze nie porósł cmentarnianą trawą pagórek gładki.

Groźną wichurą samotność istnienia
dmie skroś rozumu jak poprzez stodołę
rozwartą mocne wiatry w czas młócenia –
milcząc wracam do walki z coraz niżej schylonym czołem⁶.

Wśród nokturnowych fragmentów Sebyłowego cyklu ten oznaczony numerem 7 wyróżnia się na tle pozostałych. To jedyny z cyklu utwór o tak wyrazistej ekspozycji podmiotowej aktywności, z ostentacyjnie

5 Zob. *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 457.

6 W. Sebyła, *Nokturn nr 7*, w: Tegoż, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Mako-
wiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 117.

(pierwszoosobowo) umocowanym monologiem uczestnika zdarzeń, aktora nocnych zapasów. Po wtóre, to jedyny utwór w zbiorze nokturnów o tak sugestywnym ładunku autobiograficznych sygnałów – rodzinnych gestów wspomnieniowych, patrymonialnej celebrze komemoracyjnej. Pozostałe utwory tego cyklu, pozbawione jakby śladów jawnej obecności podmiotowej instancji, wypełnia, by tak rzec, różnorako przywołana (residua pejzażowe, plany fabularne) rzeczywistość zewnętrzna⁷. Paradoksalnie jednak to na zewnętrznych niejako „ekranach” rzeczywistości (obiektywnie danej) wyświetla się to, co tak naprawdę jest refleksem „zawoalowanej” aktywności podmiotowej i subiektywnego obrazu jego świata. W ten to sposób próbuje się uzyskać dostęp do pozaludzkich (nieludzkich) wymiarów istnienia człowieka w świecie. Wszak nokturny Sebyły pomieszczono w programie koncertu, który poeta/kompozytor sam nazwie koncertem egotycznym. Różne są miary tego egotycznego doświadczenia. W nokturnie 7 doświadczenie to ma wymiar agonistyczny i to jakby podwójnie motywowany. Po pierwsze, z racji wpisania **rywalizacji** (walki) w zakres działań podmiotu, po wtóre, już samo doświadczenie egzystencjalne obciążone jest tą belumiczną atrybucją. „Doświadczam, cóż to znaczy?” – pytała, jakby z zażenowaniem, Barbara Skarga w eseju poświęconym temu pojęciu.

Doświadczam, czyli czegoś doznaję, coś mnie dotyka, coś staje się moim udziałem. Doświadczenie zatem jest strukturą relacyjną Ja doświadczającego z czymś innym. To inne może być bliskie, dalekie, immanentne temu Ja i transcendentne⁸.

W doświadczeniu, w jego podstawowym rozumieniu, tkwią zatem różnorakie aporie wynikłe z relacyjnego charakteru tej kategorii,

7 Świat zewnętrzny, przedmiotowy, z tak wyraźnie wyeksponowanym miejscem „zdarzeń” nocnych, stanowi prawdziwe *theatrum* wizyjne, gdzie człowiek na wielkiej scenie natury odgrywa swe małe i większe lęki i idiosynkrazje.

8 B. Skarga, *Kwintet metafizyczny*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2005, s. 119.

wskazujące bądź to na procesualność, „dzianie się” w przestrzeni podmiotowo-przedmiotowej, bądź przedstawiające skutki, efekty tego działania – zgromadzony bagaż (doświadczeń) w postaci reakcji wstrząsu, szoku związanych z inicjacją w nową, nieznaną rzeczywistość. To ten wymiar doświadczenia, o jakim rozprawia Philippe Lacoue-Labarthe, który za Heideggerem powie: „Doświadczając, erfahren znaczy tyle, co pozwolić się temu najść, osiągnąć, żeby na nas spadło...”⁹. Te intuicje filozofów potwierdzają analizy etymologiczne i leksykalne słowa „doświadczenie”, wskazując na dość czytelne sekwencje znaczeń – osnutych wokół prób przekraczania granic i związanego z tym ryzyka oraz narażenia się na niebezpieczeństwa¹⁰.

Doświadczenie jest więc **przeprawą, przejściem, przekroczeniem** pewnych granic ku nieznanemu. Naturą jego jest transgresyjność, zdolność do przekraczania jakichkolwiek granic, kresów – limes. Tych ograniczeń zdaje się nie respektować żaden z nokturnów Sebyły. Już na poziomie czysto formalnych ograniczeń – formatów wiersza,

9 Ph. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 28.

10 A. Leśniak w pracy: *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida* (Aureus, Kraków 2003) pisze: „Doświadczenie (expérience) pochodzi z łacińskiego experiri, próbować, doświadcząć. Temat tego słowa, periri, znajdujemy w periculum, niebezpieczeństwo. Rdzeń indoeuropejski to PER; wiąże się z nim idee przeprawy i próby. W grece jest wiele wyrazów pochodnych, które oznaczają przeprawę i przejście: peiro, przeprawiać się; pera, poza; perao, przechodzić przez; peraino, iść aż do końca; peras, kres, granica. Jeśli chodzi o języki germańskie, to w starowysokoniemieckim mamy faran, od którego pochodzą fahren i führen, przeprowadzać. Czy trzeba tu jeszcze dodawać Erfahrung, doświadczenie, które odnosi się do drugiego znaczenia PER, czyli próby, w starowysokoniemieckim fara, niebezpieczeństwo, od czego wzięło się Gefahr, niebezpieczeństwo i gefahren, zagrażać? Granice pomiędzy tymi dwoma sensami są rozmyte. Tak jak w łacińskim periri, próbować, kusić, i w periculum, które przede wszystkim oznacza próbę, a dopiero później ryzyko i niebezpieczeństwo. Idea doświadczenia jako przeprawy nie daje się oddzielić, na poziomie etymologicznym i semantycznym, od idei ryzyka. Doświadczenie jest niewątpliwie od początku zagrożeniem”. Badania etymologiczne wskazują na ścisły związek, który występuje pomiędzy doświadczeniem i niebezpieczeństwem. Zob. tamże, s. 3. Podobnie rzecz ujmuję R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu. Uwagi na wstępie*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006, s. 33, 34.

układów i krojów strof, ram rytmicznych, reguł prozodycznych, a także trybów prezentacji czy zasad kompozycji nie obowiązuje żaden matrycujący mechanizm, żaden rygor powieleń. Każdy więc z tych nokturnowych pasaży ma – jak się zdaje – własną dykcję poetycką, odmienną modulację, samoistną artykulację. Co więcej, każdy z cyklu utworów umocowany jest w przestrzeni innych tekstów, mniej lub bardziej znanych i do nich odsyła. Jest jakby wyimkiem z innej nocnej opowieści, anegdoty, historii (biblijnej, mitycznej), legendy czy baśni. Poetyckie sygnatury: nazewnicza – genologiczna i numeryczna, spinają tę wielokształtną mozaikę tekstową w całość.

Nokturn 7 zdaje się respektować te zasady i reguły nocnych przedstawień. Podmiotowa ekspresja obleka się w kształty agonicznego przedsięwzięcia – zgola heroicznej walki o własne miejsce w tych nierównych zapasach (mocowania się) z aniołem. W tym raportującym i nieśpiesznym toku nokturnowej opowieści Sebyły wszystko koncentruje się wokół nagłosowo wprowadzonego **zdarzenia**, którego nieoczywistość nie zaskakuje jedynie samego sprawozdawcy, a zarazem uczestnika zajścia. Bo jeśli anioły zjawiają się w tej poezji, i to nawet w rozlicznych zastępach, to są to zazwyczaj postaci wyjęte z wielkich wizyjnych planów przedstawień poematowych, choćby z wizji Sądu Ostatecznego w *Młynach. Sonacie nieludzkiej*, nigdy zaś w takiej bliskości i roli, jakie w tym przypadku przydzielono boskiemu emisariuszowi, zjawiającemu się samotnie¹¹.

Opowieść tę wpięto, a jakże – wszak to nokturn, w nocny interwał czasowy – w jego rytm dobowych zmian, temporalnych replik. I to jedyny właściwie wektor czasoprzestrzennej lokacji zdarzenia, które

11 Anielski zaświat z sennej wizji zawartej w *Młynach* niebezpiecznie zbliża się ku człowieczemu światu, czy to przez przydanie anielskim zastępom przymiotów istot ziemskich (cielesność, środek awiacji – skrzydła nietoperzy), czy też poprzez obdarzenie ich rolami, do jakich raczej nawykli ludzie niż boscy emisariusze – oprawców, strażników czy też ofiar. Zresztą ta inwazja anielskich zastępów ma w sobie coś demonicznego. To zagon aniołów upadłych, szarża napawających grozą duchów ciemności. Szerzej piszę o tym w książce: *„Ciemny nurt mego życia...”*. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 270–274.

jakby naturalnie wyłamuje się spod jakiejkolwiek presji czasu czy miejsca. Anioły przecież nie każdemu zjawiają się co noc. Co też charakterystyczne, że spotkanie z aniołem zdaje się nie być z perspektywy opowiadającego jakimś zdarzeniem incydentalnym, wyjątkowym, ale dość uciążliwą, regularną praktyką, cyklicznym zajęciem z mozołem podejmowanym. Wszak „Co nocy anioł mocuje się ze mną” – dając mu moc i tę moc odbierając – i to dosłownie. Spokój, jaki emanuje z tej opowieści, w jej fazie początkowej, tym większy budzi niepokój, a jej rzekoma, nużąca regularność porusza tym dotkliwiej. Postać zaś samego przybysza z innego wymiaru jest tu dość powściągliwie eksponowana, choć to przecież on występuje w roli agresora, moco-dawcy, inspiratora i reżysera całego zajścia. Zaś człowiek – uczestnik zmagania, jest – jak się zdaje – tylko obiektem opresji, przemocy ze strony posłańca Niebios. Cała jednak uwaga skupia się właśnie na nim, na jego relacji, będącej jakby protokolarnym zapisem tych zawodów. A w relacji uczestnika zmagania, który podejmuje trud – jak sam określa **walki daremnej** – człowiek staje na z góry (to ważny wektor czasoprzestrzennej architektoniki zdarzeń) straconej pozycji i może co najwyżej zdać sprawę z tych nie-równoważnych zawodów (zapasów), asymetrycznie ustawionej areny zmagania i nieznanymi osądów, wyroków arbitra (sędziego). I z tej to perspektywy każdy posłany nocą z wysokości na ziemski padół emisariusz ma do wypełnienia jakąś misję. Jeśli więc odrzec to doświadczenie z jego nadzwyczajności, niesamowitości, a taki zdaje się klimat Sebyłowa opowieść podtrzymuje, to trzeba w nim widzieć przede wszystkim doświadczenie spotkania i starcia z boskimi mocami, oglądanych w relacjach u(ś)cisku i walki z nimi. Martin Buber powie, że „każde prawdziwe doświadczenie życiowe jest spotkaniem, i że człowiek jest taki, jakie są jego relacje”¹². W końcu to one decydują o kondycji człowieka i jego tożsamości. W tym spotkaniu – konfrontacji, człowiek zdaje sobie sprawę z asymetrii tej relacji i jakby naturalnej dekompozycji tego nadnaturalnego układu.

12 M. Buber, *Opowieści o aniołach, duchach i demonach*, przeł. R. Wojnakowski, Cyklady, Warszawa 2004, s. 123.

Toż przecież świadectwo tego egzystencjalnego doświadczenia ma swe dalekie źródło, swą prefigurację w biblijnej opowieści o walce Jakuba z Aniołem, wyjętej z *Księgi Rodzaju* (32,25–33). Ten intertekstualny adres jest aż nadto czytelny, a jego pretekstowy charakter staje się czymś więcej niż tylko lekturową dyrektywą. Biblijna scena mocowania się Jakuba z Aniołem obrosła rozlicznymi – literackimi, ikonicznymi, muzycznymi konkretyzacjami¹³. To jeden z tych biblijnych wyimków historii mającej aż tak liczne reprezentacje literackie (poetyckie w szczególności), malarskie, będące zazwyczaj reinterpretacjami tamtej, zagadkowej historii.

To, co przyciągało artystów ku intrygującym wersetom *Księgi Rodzaju*, to ich narracyjna nieprzejrzystość, ciemność zdarzeń, zachowań obydwu protagonistów, niejasność wielu wątków i ich rozwiązań. A wszystko to okryte przenikliwą, tajemniczą ciemnią nocy. Podkreślają to wszyscy egzegeci Pisma, dając przecież tak różnorodne jej wykładnie. Spierają się więc o kwestie rudymentalne: o tożsamość napastnika Jakuba (Ktoś (Isz), Anioł, upadły Anioł, hipostazy myśli Jakuba, brat Ezaw, anioł stróż Ezawa, a może sam Bóg), ale też pytają o genezę czy etiologię tych zdarzeń i o ich wymiar historyczny (mit założycielski), format egzystencjalny (wybór, wbrew logice, życia niepewnego i kruchego, pogrążonego w trosce i lęku), czy wolumen teologiczny (rozpoznanie rzeczywistości sakrosfery mającej charakter teofanijny czy kenotyczny)¹⁴. Tekst o wydarzeniach nad potokiem Jabbok nie umknął też uwadze współczesnych lekturologów. I tak, Roland Barthes z niezwykłą wnikliwością, popartą erudycją,

13 Zob. M. Łukaszuk, *Poetyckie renarracje motywu walki Jakuba z Aniołem*, w: *Anioł w literaturze i kulturze*, red. J. Ługowska, J. Skawiński, ATUT, Wrocław 2004 oraz D. Pezzini, *Jakub i Anioł. Tajemnica wzajemnych relacji*, przeł. M. Radomska, Jedność, Kielce 2004; E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.

14 Zob. T. Żychiewicz, *Stare Przymierze, Genesis*, Znak, Kraków 1977, a także H.F. Knight, *Meeting Jacob at the Jabbok: Wrestling with a Text – A Midrash on Genesis 32: 22–32*, „Journal of Ecumenical Studies” 1992, vol. 29, no. 3–4, s. 451–460; A.P. Ross, *Jacob at the Jabbok, Israel at Peniel*, „Bibliotheca Sacra” 1980, no. 137, s. 338–354; R.D. Weis, *Lessons on Wrestling with the Unseen: Jacob at the Jabbok*, „Reformed Review” 1989, no. 42, s. 96–112.

zdekonstruował zalegające w tekście kody kulturowe, religijne, społeczne, ekonomiczne, wskazując na ich zawilgości fabularne, narracyjne sploty¹⁵. Dla Harolda Blooma prototyp walki Jakuba z Aniołem stał się przyczynkiem do rozważań nad agonistyczną teorią funkcjonowania literatury oraz (oddziaływań) tradycji literackiej¹⁶. Hermeneuci zaś widzą w tej potyczce rodzaj logomachii – interpretacyjnego mocowania się ze słowem, tekstem¹⁷.

Sebyła, czyniąc wyraźną aluzję w inicjalnym wersie *Nokturnu nr 7* do biblijnej sceny nocnych zapasów nad potokiem Jabbok, dokonuje jednocześnie jej reinterpretacji i to w wielu wymiarach. Po pierwsze, wyraźnie ogranicza plenipotencje anielskiego posłańca, redukując jego rolę do zaledwie dwu epizodów z całej sekwencji zdarzeń – samego momentu zapasów i gestu wycofania się, rezygnacji („skoro odejdziesz”). To scenariusz zachowań w jakże zminimalizowanym formacie, o ograniczonym zasięgu działań, a jednocześnie poprzez ich cykliczność, rozciągłość w czasie i rozległość w przestrzeni, tym bardziej wyraziście eksponujący intrygującą i dramatyczną rozgrywkę. Po wtóre, tamten przypadek, mający charakter znaczącego (ale jednak) epizodu w Jakubowej historii życia, oglądany w perspektywie długiego trwania – rodu czy narodu, w optyce bohatera wiersza Sebyły ma charakter zadziwiającej repetycji, stale się powtarzającego („Co nocy”) ogniwa zdarzeń. Tak więc pewnej incydentalności zdarzeń przeciwstawia się ich natrętna regularność, by nie powiedzieć: obsesyjność. To, co miało onegdaj charakter incydentalnego zajścia, z ogromnymi tego konsekwencjami (próba wymuszenia na protagoniście imiennej

15 R. Barthes, *Walka z aniołem: analiza tekstualna Księgi Rodzaju 32, 23–33*, przeł. E. Wieleżyńska, w: R. Barthes, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

16 H. Bloom, *Księga J: Jakub*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 217–229, a także w fundamentalnej pracy H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2002.

17 Zob. A. Pleśu, *O aniołach*, przekł. T. Klimkowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2010, s. 185.

deklaracji czy przynaglenia wysłannika niebios do udzielenia błogosławieństwa), tu ma charakter systematycznej udręki, ustawicznego przymusu, napomnienia, ot choćby, o śmiertelnej naturze człowieka. Dwuznaczna więc rola przypadła anielskiemu emisariuszowi; i jako posłańcowi boskiej przemocy, i jako orędownikowi pomocy nieba.

Co ważne, w tytulaturze tego zdarzenia określanej zawsze jako – „Walka Jakuba z Aniołem” to Jakubowi przypadła rola protagonisty, miał wszak silną wolę (motywację), by tę walkę podjąć i prowadzić, zaś jego rywal, postawiony skrycie na drodze życia przez boskiego mocodawcę, spełniał jedynie naznaczoną mu rolę nadnaturalnego przeciwnika, który ustępując (przegrywając) i tak zaznaczył swój przemożny udział, swą moc (prze-moc i po-moc) w tym zajściu, boleśnie stygmatyzując swego rywala. W Sebyłowej wizji to anioł przejmuje rolę aktywną („anioł mocuje się ze mną”). Jego przeciwnik – człowiek (nowy Jakub) podejmuje tę walkę, zdając sobie sprawę z jej daremności, tak jakby dar błogosławieństwa został mu oszczędzony, czy jakby w ogóle go nie oczekiwał. W geście opadłych rąk („zmordowanych” dłoni) objawia się jakaś bezsilność i rezygnacja oraz oczekiwanie („skoro odejdzie”) odstąpienia przeciwnika z pola walki. Pozostaje znużenie (*acedia*) i uważne wpatrywanie się w nieboskłon na spadające zeń gwiazdy, wieszczące zawsze śmierć. Nocne empireum (nieboskłon) daje znaki, wysyła sygnały. Zapatrzonny w nieboskłon, ziemski śledczy („śledzę”), czyta te znaki, które mogą być li tylko sygnałami prezentującej się beznamiętnie Natury i jej praw, ale potrafią też i otwierać oczy na to, co w górze – niebo, nawet jeśli to dlań puste niebo.

W obrazie opadających bezsilnie dłoni, ale i spadających z nieboskłonu gwiazd, choć to nie równoważne – gest i zjawisko, można zobaczyć daleko sięgającą analogię. Kierunkowy wektor dość jednoznacznie określa trajektorię ruchu – w dół. Wiele więc znaków na ziemi i niebie przywodzi myśl o ustalonym miejscu, przygodnej, wymiernej naturze człowieka. Być może anioły schodzą z wysokości po to, by nas w tym *status quo* utwierdzić, przypominając nam o dość marnej ludzkiej kondycji, niepewnym losie zdanym na ryzyko permanentnej konfrontacji z wyrokami nieba. Poetycki światoo obraz rozświetlają

pojedyncze słowa, w tym wypadku jego złożona forma niebo-sklon¹⁸, czy leksemy „opadają”, „padające” z kluczowym dla nich rdzeniem *-pad-* awestyjskiego *pasti-* – ‘spadnienie, śmierć’¹⁹. To, co spada, spada na ziemię, w dół – na ziemski **padół**²⁰. Plac boju w tamtej historii to ziemia Penuel, miejsce, gdzie Jakub otrzymuje (wymusza) błogosławieństwo – życie²¹. Paradoksalnie więc ceną za życie jest śmierć. Sebyłowe przymierze z ziemią przybiera różnorakie formy i przejawy. To nie tylko wspomnienia i wizje miejsc dziecięcych i młodzieńczych fascynacji i wtajemniczeń²², ale i ziemia cmentarna, gdzie „ojca zachłanną gliną przyrzucili” i gdzie „nie zebrać kości niewidzianej matki”. Strofa druga nokturnu 7 o wyraźnie autobiograficznych sygnałach komemoracyjnych, to wspomnienie – „tych, co mnie zrodzili”. Podniosła oratorsko fraza tego czterowersu mówi wiele o rozmiarze odczucia **sieroctwa** i to zarówno w skali partykularnej – utraty rodzicieli,

18 Zob. niebo-sklon, czeski skon, podobnie jak dawny polski skon, wywodzą się z innego prasłowiańskiego rdzenia, którego kontynuacją jest dzisiejsze polskie konać, a także kończyć. Znaczenie ‘umierać’ czasownika konać wykształciło się ze znaczenia ‘kończyć’. Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970, s. 234.

19 Tamże, s. 392.

20 Cer. *Dola, dol* tyle co los. 92, padół – odmianka od paz odcienie umniejszenia (mały dół – grób). Zob. tamże, s. 389.

21 Błogosławieństwo (beracha, b'racha) to szczególna forma żydowskiej modlitwy, a raczej żydowskiej ekspresji religijnego stosunku do świata. Każde zaczyna się od formuły „Błogosławiony jesteś TY, PANIE, Królu Wszechświata...”. „Błogosławiony» to tłumaczenie »baruch«, które można też przełożyć jako »pochwaloney«. Dokładnego tłumaczenia oczywiście nie ma. »Baruch« wyraża zarazem pochwałę i podziękowanie, a najbardziej wyraża łączność z Bogiem. Jego bliskość i wiarę w to, że jest On źródłem wszelkich błogosławieństw”. Za: S. Krajewski, *Żydzi. Judaizm. Polska*, Vocatio, Warszawa 1997, s. 54. Jak mówi Agata Bielik-Robson w komentarzu do pism Blooma – „to, o co walczy Jakub – błogosławieństwo już ma – to darowane mu życie”. Zob. Tejże: *Podmiot jako akt woli. Harold Bloom i teoria dziedziczenia agonicznego*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 96.

22 Dziecięce fascynacje pejzażem przydomowym, w szczególności stawem i młynem, znajdują bogatą egemplifikację w jego twórczości. Zob. J. Borkowski, Władysław Sebyła, w: Tegoż, *Szkice literackie z Kłobucka*, Towarzystwo Przyjaciół Kłobucka, Kłobuck 1994, s. 8, 9, a także moje uwagi na ten temat „*Ciemny nurt mego życia...*” ..., s. 241–256.

jak i w skali globalnej – metafizycznej; niemocy odzyskania więzi z Ojcem, który wysyła swego posłańca – czyżby Anioła śmierci?

Poetycka lamentacja nad tym, z czym musi nieuchronnie się zmierzyć – perspektywą własnej i innych śmiertelnością, ma w tym wierszu swoje miejsce i jako żałobne homagium składane kościom (prochom) matki i ojca, i jako melancholijny namysł nad własną mizerną kondycją. Osobista sygnatura wiersza każe widzieć w tym nokturnowym zapisie starcia i mocowania się z aniołem świadectwo doświadczenia samotności. Czy są jednak słowa zdolne unieść ciężar – **samotności istnienia** i to w tak wielu jej wymiarach, jako rzeczywistości doznawanej, odczutej i oczekiwanej. Wydaje się, że to doświadczenie lokuje się jakby naprzeciwnie, a jednocześnie poza zasięgiem horyzontu *ratio* – „skroś rozumu” – jak powie poeta²³. Pojawiający się w finalnej strofie obraz pneumatycznego żywiołu (wichury, wiatru), będących przecież figuracją tego, co ma wymiar spirytualny²⁴, może być właściwym tropem do ogarnięcia tego doświadczenia jako doświadczenia egzystencjalnego o podłożu religijnym. Gdy dodać jeszcze agrarną tropikę, obecną często w pismach biblijnych pisarzy (czas zbioru, młócenia)²⁵, jako paraboli tychże doświadczeń, sedymentuje to jedynie hipotezę ostrożnie sformułowaną przez Karola Wiktora Zawodzińskiego o religijnym ujęciu świata w poezji Władysława Sebyły. Bo też wszystkie doświadczenia człowieka, w jakich uczestniczy, a liryka to utrwała, odbywają się – by tak rzec – *in articulo Dei*. Nawet jeśli przybierają one postać agonu – sporu, zwady, walki. Taką hipotezę postawiłem kiedyś i przy

23 „Skroś – opatrzony we współczesnych słownikach kwalifikatorem przestarzałości, wyraz skroś wraz z wariantami na skroś, wskroś, na wskroś znaczy tyle, co ‘przez całą długość lub szerokość czegoś, na wylot, na przestrzał, poprzez’”. Zob. J. Miodek, *Skroś, lubo i snadź*, „Gazeta Wrocławska”, 4 marca 2013, s. 10.

24 M.H. Abrams, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*, tłum. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 279–298.

25 *moltiti ‘uderzać, tłuc, walić’ > ‘poprzez uderzanie (kijami, cepami) wydobywać ziarna z kłosów’ – czasownik odrzeczownikowy od prsłow. *moltъ, molit nalegać, być namolny w prośbach, błaganiach modlitewnych. Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny...*, s. 343.

tym przekonaniu pozostaję, gdy czytam finalny werset 7 nokturnu: „milcząc wracam do walki z coraz niżej schylonym czołem”²⁶.

Po gestach rezygnacji, objawach znużenia, słowach wyczerpania pozostaje trud podjęcia walki na nowo. Tę gotowość zgłasza człowiek – monologista, uprzedzając bieg wydarzeń, zmieniając rolę w tym nierównym i ważnym zarazem układzie, przekraczając pewne granice z góry założonej strategii walki i ostatecznego jej rozstrzygnięcia. Wyzyskanie ludzkiej słabości i uczynienie z niej oręża mocy, naprzeciw wszelkim przeciwnościom, podszeptom rozumu, gorączcze afektów i uczuć – to rodzaj **męstwa bycia**²⁷. Nie każdy potrafi odważyć się lękać i w lęku odnajdywać siłę odwagi. Umieć zaakceptować rodzaj trudnego, bo asymetrycznego partnerstwa, nierównoważnych relacji, to w jakiejś mierze oswoić **ziemskie sieroctwo**. Boć przecież jakiś cień zawodu kładzie się na tych nocnych zawodach. Wszak to *nocte ludos*, czyli **nocne zawody**. Zważmy jednak, że ten rodzaj doświadczenia ma już miejsce poza „znakiem”²⁸, poza słowem: „milcząc wracam do walki z coraz niżej schylonym czołem”. Schylone nisko czoło to nie tylko gest pokonanych, ale i pokornych.

26 Zob. J. Piotrowiak, „Ciemny nurt mego życia...”..., s. 124–139.

27 P. Tillich, *Męstwo bycia*, przekł. H. Bednarek, Vis-à-Vis/Etiuda, Poznań 1994.

28 T. Rachwał, *Poza „znakiem”*, w: *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. T. Rachwał, T. Sławek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1985, s. 27–40.

Bez wyjścia, bez końca
Wokół *Nokturnu nr 8*



8

Wali się noc sinym kamieniem
na rozdeptane strzechy chat.
Skoś pomrocniałych wód przestrzenie
świsnął świetlisty bat.

Zaludnić czym? jakimi snami
bezsennej pustki mus?
za dymiącymi zagonami
widma samotnych brzóz.

Północny wiatr gwiazdy kołysze,
wstęgi fałszywych dróg
płyną przez mrok – i ryczy ciszą
jakiś ogromny bóg.

Nienasycona wokół czarność
wezbranych nocnych wód.
Chroń się! uciekaj! ja cię przygarnę
lękiem wszechmocnych ud¹.

Wieńczący cykl nokturn Władysława Sebyły wybrzmiewa potężnym akordem. Poeta w swym kompozycyjnym zamyśle nie unika ostrych kontrastów, wykorzystując zarówno skalę dynamiki utworu, jego głośności, jak i zmianę tempa wypowiedzi, jej pulsacyjny przebieg. Wysokie rejestry wypowiedzeń, skupione wokół form eksklamacyjnych i pytajnych, mieszają się z niskimi tonami wyrażen didaskalijskich, ewidencjonujących przyrodnicze otoczenie człowieka – monologisty i bohatera. A wszystko to utrzymane w tonacji molowej z małymi

¹ W. Sebyła, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 118.

wstawkami durowymi i codą ni to durową, ni molową. Na muzyczną fakturę nokturnów Sebyły zwróciła już uwagę żona poety w notce z 1934 roku, pisząc: „Wydaje mi się, że rozumiem kapryśne Władysławowe »Nokturny«, powstałe z muzyki Chopina”². Trop to ciekawy, godny jednak pióra muzykologa.

Już w nagłosie utworu, zwiastującym nastanie burzowej nocy, ogół zdarzeń i zjawisk towarzyszących tej naturalnej zamianie pory doby ma dość ekspansywny charakter. Zapadający zmierzch i nadciągająca burza w dynamice i motoryce przebiegu zjawisk eksponują swe zaborcze i niszczące oblicze. Przez inicjalny predykat „Wali się noc [...]”, mający oddać atmosferę nocnej pory, określa się nie tylko samoistny proces (bezokolicznikowo) gwałtownego zaciemnienia, ale też moce unicestwiające widoki świata dziennego przez burzową aurę. Początkowa fraza odnosi się również do raptowności zjawisk towarzyszących burzowej nawałnicy. Sekwencje zdarzeń naturalnego zmierzchania i żywiołowego zjawiska atmosferycznego sprzęgają się, dając ich skumulowane efekty. Już potoczne wyrażenie „zapada noc” sugeruje niejako kierunek ekspansji ciemności, jej zawłaszczających wszystko mocy. Sebyła jakby zwielokrotnił ten efekt nadciągnięcia ciemności, które przytłaczają kamienną masą i opadają „na rozdeptane strzechy chat”. Charakterystyka zjawiska zaciemnienia – z jego ciężarem, gęstością, kolorystyką, najlepiej oddaje dopełniająca część frazy pierwszego wersu – „sinym kamieniem”. Barwny atrybut kamienia – siność, bardziej przyległa do charakterystyki ludzkiego ciała po urazie czy w trakcie choroby, służy zobrazowaniu skutków zapadających ciemności i burzowej nawałnicy w obszarze ludzkich siedlisk. Ich metonimiczna oprawa („strzechy chat”) zatrzymuje uwagę na wycinku świata, zdawałoby się – sielskiego krajobrazu. Burzowa noc uczestniczy w procesie unicestwienia, degradacji tego świata – „Wali się noc sinym kamieniem / na rozdeptane strzechy chat”. To sytuacja, którą skrótowo określa obiegowe powiedzenie – „świat się wali”. Tę katastroficzną wizję zapadających ciemności dopełnia

2 S. Sebyłowa, *Okladka z pęgiem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 234.

luminalny efekt błyskawicy, rozświetlającej mroczne „wód przestrzenie”. Błyskawiczność (*nomen omen*) oświetlenia, jego momentalność (w sensie czasowym), ale też selektywność (w sensie ograniczoności przestrzennej) tym bardziej wskazują na obszar pozostający, na zasadzie kontrastu, w głębokiej ciemności. Jej głębię eksponuje dawno nieobecne w powszechnym użyciu słowo „skroś”, mające charakter dużego kwantyfikatora i oznaczające najwyższy stopień mroczności – do cna, bez wyjątku, całkowicie – „Skroś pomroczniałych wód przestrzenie / świsnął świetlisty bat”. Dodatkowo walor mroczności, jej rozległość, podkreśla przymiotnikowa forma słowa („pomroczniałych”) zawierająca przedrostek „-po-”, eksponujący jej wielokierunkowe natężenie jako określenie pewnego stanu rzeczy. Atrybucja ta dotyczy bowiem spacialnej nieokreśloności – „wód przestrzenie” wzmocnionej inwersyjnym szykiem wyrażenia. Ciemne przestrzenie wód rozświetla w końcu błyskawica efektownie wizualizowana w obrazie „świetlistego bata”. Nagłość i krótkotrwałość błysku oraz towarzyszącego mu świstu, a także huku uderzającego pioruna podkreślają liczne zabiegi fonematyzacyjne – „świsnął świetlisty bat”³. Środki eufoniczne, układy aliteracyjne dające efekty onomatopeiczne, budują zwarty dźwiękowo-wizualny obraz – błyskawicy rozświetlającej pomroczniałe wód przestrzenie. W tej metaforycznej aranżacji obrazowej świst i błysk bicia gromu nad wód przestrzenią ulega jakby akustycznemu i optycznemu podwojeniu. Daje o sobie znać efekt echa świstów gromu i odbicia błysków nad pomroczniałym lustrem wód. Zjawisko atmosferyczne o natężonym przebiegu – nocnej burzy – przybiera postać spektakularnego widowiska o katastrofalnym wymiarze i wydźwięku. Noc „Wali się” (spada) całym swym ciężarem potęgi żywiołu na ludzkie otoczenie („strzechy chat”), powodując ich zniszczenie.

Wygląd świata, jaki wyłania się z nokturnowej wizji Sebyły, podany jest rygorom nocy, jej przestrzennej otwartości i niezmiernym odległościom oraz głębiom. Całość więc spowija mrok, który „przychodzi” z kosmicznej dali, z góry, by spaść w dół i sięgnąć głębi

3 Wyrażenie oparte na frazie: „jak z bata (bicza) trzasnął” odnosi się do upływu czasu, jego krótkotrwałości, momentalności.

(woda)⁴. Przestrzenna organizacja świata jest dość przejrzysta. Jej architekturę wyznaczają dwa wektory – pionowy (góra–dół) i poziomy (strzechy chat, przestrzenie wód)⁵. W horyzontalnym układzie przestrzennym elementy ziemskiego pejzażu narażone są na niszczące działanie zjawisk i żywiołów natury, która w swym wertykalnym planie ukazuje niewzruszone oblicze praw z jej cyklicznymi rytмами – dnia i nocy oraz towarzyszącymi im żywiołami. Noc w tej wizji staje się czymś więcej niż tylko naturalną sekwencją dobowego rytmu. To jakby zjawisko, które z nagłą i pośpiesznie przynosi zagrożenie. Dziwić się można takiemu odczuciu czegoś, co w swej regularności, jednostajności, cykliczności następowania jest tak czasoprzestrzennie obecne każdej doby. Znane i zwykłe więc *decorum* codzienności (noce i dni), w tej nocnej odsłonie, dalece wykracza poza ramy oczywistości, co czyni zeń obiekt nieznany, nieoswojony, dziwny. Słowem: niesamowity, jak by powiedział Sigmund Freud. Niesamowitość (*das Unheimliche*) opiera się przecież na tym, co znane (poznawczo), oswojone (psychologicznie). A jednak Sebyła czyni z nocy „obiekt” szczególnie i przerażający, który „wskazuje na to, co jest nam dobrze znane, oswojone i co było nam bliskie”⁶.

Wołanie monologisty wiersza rozlegające się w serii dramatycznych pytań, wskazuje na zaskakującą diagnozę sytuacji, w jakiej się

4 O akwatywności w poezji Sebyły pisano wiele. Zob. S. Dłuski, *Wyobrażenia akwatywna w poezji Władysława Sebyły*, w: *W stronę dwudziestolecia 1918–1939. Studia i szkice o literaturze*, red. Z. Andres, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1993, s. 201–212.

5 W tym ciekawie zaaranżowanym projekcie Anna Tenczyńska próbuje poddać analizie osiem nokturnów Sebyły, śledząc idiom muzyczny tego cyklu. Jednym z elementów motywicznych jest kontrast między symbolicznie pojętymi porządkami „góry” i „dołu” wywodzący swój rodowód z uporządkowania przestrzennego, który z kolei ma swój analogon w rozbieżnych rejestrach fortepianu; od akordów wysokich aż po niskie, tak jak to jest zauważone i odnotowane w muzycznych realizacjach nokturnów Fryderyka Chopina (A. Tenczyńska, *Muzyczny idiom „Ośmiu nokturnów” Władysława Sebyły. Rozpoznanie wstępne*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1, s. 87–98).

6 S. Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 251.

on znajduje. To pytania zadawane sobie, a będące wynikiem zdarzeń, jakie przynosi ta niezwykła noc. Noc bezsenna, noc samotna. Świat nocnego kataklizmu jawi się podmiotowi mówiącemu jako rzeczywistość pozbawiona pierwiastka ludzkiego, ludzkiej obecności. Strzechy chat to zaledwie ślady ludzkich siedlisk, i to ślady „rozdeptane”. Pytania, jakie stawia podmiot mówiący, są wynikiem uważnej i wzmożonej obserwacji świata: „Zaludnić czym? jakimi snami / bezsennej pustki mus?”. Z tego samego doświadczenia nocy bezsennej wywodzi się przecież apostroficznie ustawione wołanie Sebyły wyjęte z inicjalnej części poematu *Młyny*:

O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów, Którymi jawa darzy⁷.

Wołanie o sen to dramatyczna próba wyparcia tego, co przybiera bestialską postać snu na jawie. Koszmary, zwidy, widma przynosi rzeczywistość, a noc je tylko pomnaża i wyolbrzymia. Pustka jako brak kogoś (samotność), czegoś (snu, światła) jest stanem, z którego trudno się uwolnić. To sytuacja przymusu, konieczności, z jaką trzeba się zmierzyć. Dają o sobie znać młodopolskie echa i powinowactwa poezji autora nokturnów⁸.

Sebyłowa „pustka” ma nade wszystko wymiar egzystencjalny wynikający z doświadczenia bezsenności, która darzy snami na jawie, tworząc widmową aurę otoczenia. Bezsenność jest wymuszona przez zdarzenia i okoliczności aktywnością człowieka w porze nocnej. To ekstraordynaryjne „działanie” mobilizuje człowieka emocjonalnie, intelektualnie, ale przede wszystkim zmysłowo. Wyostrzona percepcja sensualna świata ma tu jednak swoje prawa, jakże odmienne od dziennej recepcji wzrokowej czy słuchowej. W tej perspektywie świat jawi się jako widmo, zarazem – odstrasza i pociąga, grozi i pociesza.

7 W. Sebyła: *Młyny. Sonata nieludzka*, w: Tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 97.

8 Pustka w modernizmie ma jakby – jak ujmuję to Maria Podraza-Kwiatkowska – dwie postaci: „egzystencjalną (osamotnienie) oraz ontologiczno-epistemologiczną (człowiek wobec tajemnicy bytu)”. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1985, s. 60.

Zawiedzione zmysły wypełniają pustkę, jaką wytwarza ciemność nocy
widmową aurą obrazów i dźwięków:

Nienasycona wokół czarność
wezbranych nocnych wód.

Nawet w sielski pejzaż zagonów pól wdziera się pewna nieprzejrzyistość, nieprzeźroczystość jego kreacji, wyłania się ona z dymiącego pogorzeliska. To świat po jakimś kataklizmie, pożarze. Snujące się dymy nad płonącymi zagonami tworzą nowe zasłony dostępu do tego, co faktycznie obecne, a właściwie nieobecne. Jak twierdzi Jacques Derrida, „obecność tego, co przekazywane, okazuje się tym samym nieobecnością”⁹. Ten paradoksalny stan rzeczy autor *Białej mitologii* określał umownie mianem widma. Obecność pozorna, fantomalna, będąca następstwem tego, co nazywa się kresem, końcem, zmierzchem. I w takiej to aurze finalności ogląda świat poeta. Świat, który „się wali”, zapada, który pustoszą powodzie i pożary. To tak jakby sama natura zastawiała pułapki na siebie i człowieka. Tak tworzy się świat bez perspektyw, niby szeroko otwarty, a jednak ciągle zamykający swe horyzonty.

Człowiek cierpiący na bezsenność musi („mus”) tę pustkę czymś wypełnić. Będą to „sny na jawie” przy szeroko otwartych oczach, w które zagląda strach przed nadciągającą katastrofą. Oznaki kataklizmu dają o sobie znać nie tylko w zakresie horyzontalnych ujęć świata, tej niby sielskiej krainy przemienionej w jej widmową postać, ale też w wymiarze wertykalnych spojrzeń. Już na początku wiersza przestrzenny wektor kieruje ku górze. Przytłaczająca wszystko ciemność nocy „spada” na otoczenie niejako z wysokości. Konsekwencje tego stanu rzeczy w perspektywie wertykalnej są aż nadto widoczne, tworząc szereg efektów obrazowych dla znękanych bezsennością oczu. Zatem wejrzenie w górę, w ciemny nieboskłon uruchamia widok rozbłyiskującego gwiazdami firmamentu kołysanymi przez „północny

9 J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 259.

wiatr". Sceneria to zgoła sielankowa. Kołysanie to płynny, jednostajny ruch kojarzony z usypianiem niemowlęcia, jego kolebaniem. Jednak w tych spokojnych – zdawałoby się – ruchach gwiazd czai się jakiś niepokój, wywołany przez wiejący „północny wiatr”. Północ to zwornik czasoprzestrzennej lokacji, wyznaczającej nie tylko ważny moment czasowy dobowego rytmu, ale i jedną ze stron świata. Co więcej, to podniebne *theatrum* dopełnia dość spektakularny obraz kreślonych na ciemnym firmamencie „wstąg”, będących czy to realnym efektem iluminacyjnym kosmicznych smug w postaci choćby Drogi Mlecznej, czy też zespołem znaków świetlnych, należących do porządku symbolicznego, niebiańskiego empireum.

Wizja kosmicznych przestrzeni (góra) poddana jest, podobnie jak ziemską rzeczywistość (dół), tym samym procesom destrukcji, dewastacji, i to w skali o wiele rozleglejszej. Nie chodzi tu bynajmniej tylko o naoczne pokazanie jakiegoś kataklizmu kosmicznego, choć i on ma swe odzwierciedlenie, ale o symboliczną wykładnię znaczeń, jakie przypisuje się występującym tu zdarzeniom czy zjawiskom destrukcji. Wertykalność ma swój potencjał znaczeniowy, odsyłając ku symbolice, która z mniejszą lub większą mocą aktywizuje sferę odniesień metafizycznych. To, co w górze (na niebie), może przeciwstawiać się bądź stanowić dopełnienie tego, co w dole (na ziemi), stanowi rodzaj idealnego wzorca z symbolicznym kluczem dla zdarzeń i zjawisk w obszarze ziemskiej rzeczywistości. W Sebyłowym nokturnie górne (niebiańskie, kosmiczne) sfery wyobrażeń dopełniają niejako to, co ujrzał człowiek w perspektywie horyzontalnej. Widmowość nocnej rzeczywistości ziemskiego pa(dołu), oglądanej bezsennym okiem, ma niejako swe oparcie w tym, co jawi się na górze. Kosmiczne szyfry, z kołysanymi przez „północny wiatr” gwiazdami i płynącymi przez mrok wstęgami fałszywych dróg, dopełniają w dyskretny sposób to, co zawiera obraz ziemskich zgłiszczy po przejściu kataklizmu. To nie dość czytelne sygnały, obarczone pejoratywnym potencjałem znaczeń, jakimi obdziela przymiotnikowy arsenał słowny – „północny wiatr”, „wstęgi fałszywych dróg”. Budujące minorowe nastroje epitety, w kreacji obrazu kosmicznych przestrzeni, dopełnia jego finalny, spodziewany niespodziewany efekt. Jednak

dla mieszkańca ziemskich nizin cóż to za empireum niebieskie bez istoty boskiej – gwaranta porządku, sprawstwa i celu¹⁰. Jego portret rysuje paradoksalnie oksymoroniczna figura przydająca jakiemuś ogromnemu bóstwu przymiot milczenia. To „głośne milczenie” napawające strachem przed nieznanym („jakiś”) i potężnym („ogromny”) bogiem¹¹. Oksymoron paradoksalnie stanowi o tożsamości tego, co różne. Radykalny to w swym działaniu i zasięgu zabieg utożsamienia tego, co semantycznie sprzeczne. Kreacyjna moc tej figuracji w odniesieniu do charakterystyki bóstwa, z jednej strony deprecjonująca jego status („jakiś”), z drugiej zaś sugestywnie ukazująca jego potęgę i rozległość („ogromny”). Z tej serii epitetów, konstruujących oksymoroniczną ramę obrazu bóstwa, wyłania się postać nie do końca zidentyfikowana, a jednocześnie obezwładniająca swą niepomiernością, a nade wszystko wymownym, głośnym („ryczy”) milczeniem. Nawet o tym jakimś ogromnym bogu mówi się tu z nieukrywanym rozdrażnieniem, a jednocześnie lękiem. Milczenie Boga/boga w poezji Sebyły ma różnorakie kształty i realizacje obrazowe oraz rozmaite konceptualizacje intelektualne – filozoficzne, teologiczne, społeczne¹². Milczenie boga, a w takim paradoksalnym przedstawieniu się tu jawi, wynika niejako z uważnej obserwacji niebiańskiego empireum, gdzie siły natury (kosmosu) zdane są same na siebie, pozbawione niejako boskiego poręczenia i ingerencji. Złowieszczy, północny wiatr kołyszący gwiazdy i „wstęgi fałszywych dróg”, które płyną przez mrok, są niejako kosmicznymi sygnałami nieobecności boga czy raczej jego negatywnej obecności. Bóg ujawnia się w głąszy

10 Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1966.

11 Pisownia „bóg” małą literą jest w tej twórczości sporadyczna, aczkolwiek spotykana. Zob. wiersze *Spowiedź szczurołapa* czy *Wstęp* w cyklu *Panopticum*.

12 W pewnej mierze omawiają te kwestie Jan Piotrowiak („*Ciemny nurt mego życia...*”. *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 2008: 131–138, 178–183) oraz Katarzyna Niesporek (*Bóg w poezji Władysława Sebyły*, w: *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 249–264).

kosmosu jako ktoś, kto pozostaje w ukryciu¹³, izolacji, separacji. Cisza (rycząca cisza) wydaje się rysem zasadniczym charakterystyki tego „ogromnego” boga. To ktoś odarty z tradycyjnych przymiotów, stereotypowych odśłon, anachronicznych imion. Milczenie boga, i to tak głośne („ryczy ciszą”), wydaje się dość tajemniczą, a zarazem wyrazistą formą jego obecności. Cisza, jaka emanuje z rozległych przestrzeni kosmosu, zdaje się immanentną częścią boskiej natury. Czyżby więc „ogromny bóg”, ukryty za swym dziełem (*Deus absconditus*), a jednocześnie samoograniczający się, wycofany, staje się częścią Natury, Kosmosu w panteistycznym splocie? Cisza to przymiot i znamię jego obecności, paradoksalnej obecności. To przecież ta sama przerażająca cisza, o jakiej pisał Blaise Pascal: „Wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie”¹⁴. Cisza nieskończonych przestrzeni wywołuje lęk, ilekroć filozof pochyła się nad paradoksami istnienia i usiłuje rozpoznać nieadekwatność tego istnienia do wszystkiego, co go otacza, w swej małości i wielkości. Cisza, jaka panuje w Wielkim Kosmosie, udziela się i bogu bądź też jest jego emanacją. Paradoksalność oksymoronicznej figury, która swą aktywnością przyciąga uwagę, ale też swą agresywnością budzi zaniepokojenie, opiera się na ryzykownej grze z obiegowymi (*doxa*) sposobami myślenia i wyrażania się o bogu. Wielkie milczenie boga współbrzmi tu z ogólną wizją Natury, która pozostaje nieczuła na los człowieka. Katastroficzna wizja świata (gr. *katastrophe* – [kata – ‘przeciw, wbrew, mimo’], [strephein – ‘obrać, skręcać’]) w swej skrajności rozważań sięga po boskie usprawiedliwienie. Radykalne zachwianie procesami naturalnych, przewidywalnych przemian w świecie przyrody, historii, kultury prowadzi ostatecznie do jakiejś formy finalizmu, wyczerpania, stagnacji tradycyjnych modeli rozwoju świata i człowieka. To wyraźnie regresywna postać przemian w rzeczywistości. Katastrofa,

13 B.P. Bednarczyk, *Tęsknota, znak, dążenie jako momenty bycia w obliczu Boga Ukrytego w myśli Pseudo-Dionizego Areopagity i Blaise’a Pascala*, „Źródła Humanistyki Europejskiej” 2015, nr 8, s. 27–56; A. Bielik-Robson, *Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata*, „Wielogłos”, nr 2, s. 13–28.

14 Za: B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Pax, Warszawa 1989, s. 72–73.

jaka zawisła nad światem, w jego makroskali, od ziemi po kosmos, ma tu swoje uzasadnienie metafizyczne.

Wyobrażenie groźnie milczącego boga wywołuje liczne konotacje natury filozoficznej, religijnej, zazwyczaj negatywne. Wydaje się, że dochodzi tu do dziwnej korelacji między zdarzeniami w układzie horyzontalnym (ziemskiej przestrzeni) a zjawiskami, jakie obserwuje się w wymiarze wertykalnym (kosmicznej, niebiańskiej przestrzeni). Ziemskie obserwatorium świata ruin i zgłiszcz, usadowione w bezsennej nocy, ma niejako swe umocowanie w sferze niepokojących zdarzeń i zjawisk, jakie ogląda się w przestrzeni kosmicznej, niebiańskiej. Można też układ ten odwrócić i powiedzieć, że to, co dzieje się w górze, w przestrzeni niebiańskiej, kosmicznej, w jej zawirowaniach (fałszywe drogi, milczący bóg), odnajduje swój rezonans w obrazie ziemskich kataklizmów. W serii katastroficznych obrazów swój udział, i to niemały, ma człowiek, bohater i podmiot tej opowieści snutej bezseną nocą. Tak próbuje zapełnić pustkę, jaka go otacza i jaką w sobie nosi. Wyobrażenie pustki nabiera więc tak monstrualnych rozmiarów. Jeśli więc „bezsenność jest oglądaniem własnego wnętrza w ciemnym lustrze nocy” – jak napisze Halina Auderska w *Jabłku granatu*¹⁵ – to mamy tu do czynienia z taką sytuacją. Czarne lustro nocy odbija obrazy, jakie wnętrzu człowieka inicjuje. Tak więc to, co ukazuje się na zewnątrz, jest odbiciem wnętrza i wypełnia pustkę bezsennej nocy. Dookolne, zewnętrzne krajobrazy zrujnowanych siedlisk, zalewających wód (potop), wypalonych zagonów pól i lasów (pożar), ale też fałszywych dróg kosmicznych czy milczącego boga – to ujęcia, w których brak, ubytek czegoś, kogoś emanuje pustkę wnętrza, stając się niejako jego pejzażem. Wszystko zdaje się zamykać w jakimś zamkniętym kręgu, jakimś kole determinizmów, które osaczają człowieka z każdej strony. Usilne jest oczekiwanie na pokrycie tych deficytów, braków wynikających z poczucia samotności („Zaludnić czym? jakimi snami [...] // [...] i ryczy ciszą / jakiś ogromny bóg”), izolacji i stagnacji, bezruchu. Aktywne jest to, co na zewnątrz, co dzieje się na ziemi i na niebie. Zmiany mają charakter regresywny,

15 H. Auderska, *Jabłko granatu*, Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 1986, s. 72.

są jakby powrotem do pierwotnych aktywności w świecie natury, świecie żywiołów – powietrza, wody, ognia. Siły żywiołów pustoszą świat – zatapiając, paląc, ciskając piorunami. Strofa końcowa ostatniego nokturnu stanowi zwornik semantyczny całości, ale i swoisty kontrapunkt kompozycyjny. Początkowy dwuwiersz tej strofy reasumuje stan rzeczy, jaki został zarysowany w poszczególnych odsłonach strof poprzedzających, w obrazach kataklizmów i zniszczeń.

Nienasycona wokół czarność
wezbranych nocnych wód.

Uwaga czytającego koncentruje się na słowie „czarność” będącym w swej nominalnej formie określeniem stopnia barwnego wysycenia nocnych wód, nazwaniem finalnego skutku tego efektu zaciemnienia. To proces zachłanny, nieugaszony w swym pożądliwym nienasyceń. W konstatacji tej zawiera się rodzaj lęku przed wezbranymi nocnymi wodami, strachu przed utonięciem, zatopieniem. Wezbrane wody i towarzysząca temu aura czarności tych wód tworzą zgoła klaustrofobiczną sytuację. Przyimek „wokół” – wskazujący na miejsce kogoś/czegoś, kto/co znajduje się w środku, w centrum zdarzeń, zjawisk, sytuacji – nosi w sobie taki walor semantyczny okolenia, osaczenia ze wszystkich stron. Leksem ten czerpie swą moc ze słowa „koło” będącego dlań podstawą słowotwórczą, sama zaś kolistość staje się podstawowym wektorem ruchu¹⁶ w poezji autora *Młynów*. Sebyłowe wirowania, kołowania, obroty to jakby naturalne rytmy świata, szeroko rozumianej natury, tutaj przenoszone są niejako na stany mentalne, emocjonalne samego człowieka. Analogie między nimi ukazują z jednej strony nieludzkie oblicze świata natury przyrodniczej, z drugiej zaś biologiczne uwikłania człowieka. Trudno więc z tego dialektycznego klinczu się wyzwolić, odseparować zależności,

16 Mariusz Jochemczyk napisze: „Ruchowi okrężnemu, ciągłym obrotom podlegają w jego poezji najróżniejsze rzeczy i zjawiska. Możemy nawet mówić o swojej »wyobraźni wirowej«” (M. Jochemczyk, *Sploty tradycji. Dwugłosy o literaturze polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 84). Por. J. Piotrowiak, *„Ciemny nurt mego życia...”*, s. 241–256, 262–276.

są bowiem zbyt rozległe i głębokie. Stwarza to sytuację bez wyjścia, tkwienia w potrzasku. Rotacyjna motoryka zdarzeń i zjawisk w świecie przedstawionym ma charakter wyraźnie opresyjny. Dookolne trajektorie ruchu i towarzyszące im efekty zawirowań, zgniatań, miażdżeń są w tej poezji składową bogatego arsenału środków nacisku, udręk, osaczenia, zamknięcia.

Świat się zamyka. Naokoło szyi pętla się zaciska¹⁷.

Kołują rzeczy, kołują sfery
W kipieli wiatrów nadmorskich – skwir,
Wizja katedry, wizja rudery,
Rozwartych oczu wir¹⁸.

A potem wiatr się porwał i wzmógł się kołowrót, i w krwawej zorzy
rannej młyny mgłą okryte szły, przesypując gwiazdy, słońca i mgławice,
coraz szybciej, zgrzytliwiej,¹⁹

Zjawiska kinetyczne (obroty, wirowania, okrążania) są symptomami jakiegoś zbliżającego się nieuchronne kataklizmu, czy to w kosmicznej makroskali, czy to w mikroodślonach świata natury, człowieka. „[...] czarność / wezbranych nocnych wód” jest widomym oznajmieniem zagrożenia dla otoczenia, zagarniającego i okrążającego wszystko „wokół”. Obecność żywiołu wodnego w liryce autora *Młynów* jest dość powszechna, i to na różnych poziomach poetyckiej reprezentacji. Akweny wodne, od oceanów, mórz, aż po kałuże, sadzawki, strumienie, stanowią bogaty rejestr ujęć krajobrazowych, pejzażowych wizualizacji ziemskiej hydrosfery. Akwatyczność w tej liryce buduje całe szeregi motywicznych ujęć, gdzie woda jest wyłącznym tworzywem rzeczywistości w jej płynności, rozlewności, ciekości rzeczy, zjawisk, procesów i sytuacji. Leksyka „wodonośna”, czy to w pojedynczych

17 W. Sebyła, *Człowiek*, w: Tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 184.

18 W. Sebyła, *Bezszenność*, w: Tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 174.

19 W. Sebyła, *Młyny*, w: Tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 101.

oznajmieniach, czy bardziej złożonych układach słownych przenośni, metafor, w swej liczebności i ekspansywności, buduje dość jednolity w swej labilności obrazów przekaz. W Sebyłowej liryce *lingua aqua* rozlewa się szeroko i obficie. Poetyckie „urzeczenie” tym, co wodne, pozwala poecie stworzyć dość osobniczy język zapisu i artykulacji poetyckiej, swoistej akwagrafii i akwafonii:

Urzeczony jesteś, urzeczony,
Mój szczuplutki chłopcze, poeto!

.....
Medytujesz nad głuchą rzeką,
Nad bezdennym, szalonym nurtem. Wyrzucony falą daleką
Na podmytą deszczami burtę.

Jakim słowem z pluskiem rozmawiać?
Jakim śpiewem mówić z płonieniem? Jakich szumów musiałby
wiatr nawiać... By nie były tej rzeki cieniem?²⁰

W wierszu *Poeta* finał urzeczenia nurtem rzeczonym kończy się tragicznie – topielą w jego odmętach. Próba okiełznania, zatamowania płynnej, zmiennej rzeczywistości, obraca się przeciw poecie i jego nieposkromionym wysiłkom oraz złudnym perspektywom. Zwodnicze „urzeczenie” rzeczonym żywiołem kończy się katastrofą.

Jak wyjść z tych opresji, jakie gotuje rzeczywistość żywiołów – ognia i wody (pożaru czy potopu świata)? W katastroficznych odsłonach rzeczywistości Sebyła prezentuje dość bierną względem zagrożeń postawę człowieka, w innych zaś sytuacjach – człowiek poddaje się unicestwiającej sile żywiołów:

Wiem, runie na mnie świat, który rozwala... niesie na spienionych
falach zadumanych pływaków niepotrzebne trupy,

.....

20 W. Sebyła, *Poeta*, w: Tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 46.

który toczy się z grzmiotem jak strumień opoły od długich dreszczów
i walący w wieczność słonego morza...²¹

Nokturn nr 8 wpisuje się w podobną logikę zdarzeń, gdzie wszystkie moce żywiołów sprzysięgają się przeciw człowiekowi. Jak wyjść z tej nienasyconej wokół „czarności wezbranych nocnych wód”? W finalnym dwuwiersie utworu możemy upatrywać (nie do końca jasnej) odpowiedzi na to pytanie. Choć zagłada wydaje się nieunikniona, to w ostatniej frazie, ustawionej kontrapunktowo co do poprzedzającej ją konstatacji, ale i całości utworu, sugeruje się swego rodzaju wyjście z tej sytuacyjnej matni.

Chroń się! uciekaj! ja cię przygarne
lękiem wszechmocnych ud.

Zwrócić trzeba uwagę na donośność i ekspansywność głosu (krzyku), jaki rozlega się w finale zdarzeń w tym utworze. Kim zatem jest ten, kogo głos brzmi tak stanowczo, kto ostrzega i proponuje drogę wyjścia z tej zapaści? Ekspresywna retoryka wołacza, wpięta w rozkaznikowe tryby, nadaje tej wypowiedzi rangę nieomal sprawczą. Pojawia się więc pytanie, kim jest ten, który z taką troską pochyla się nad adresatem tych wezwań? Trudno ustalić też miejsce, skąd rozlega się ten głos, a także zidentyfikować obserwatora, który patrzy na zdarzenia i sytuację, w jakiej znalazł się odbiorca tych ponaglących do działania instrukcji. To ktoś, kto jakby zna to zagrożenie, co więcej, przewiduje skutki niesubordynacji. Jedynie ucieczka może dać schronienie. Indagacja „Chroń się” pozostawia taką możliwość, sama zaś decyzja należy do odbiorcy apelu. Pragmatyka rozkazu nie rozstrzyga tego, czy zawarty w nim nakaz zostanie podjęty, czy zaniechany, nie ma przecież bezpośredniego odzewu na to wołanie, nie znamy też reakcji na ten ostrzegawczy monit. W samym zaś wygłosie wiersza pojawia się ostentacyjnie podmiotowa („ja”) oferta wyjścia z tej sytuacji zagrożenia. Co więcej, wskazuje się na kierunek ewentualnej ucieczki,

21 W. Sebyła, *Koncert egotyyczny*, w: Tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 130.

miejsce schronienia. Erotyczny kontekst, w jaki wpisuje się to zajęcie, nie może ująć uwadze odbiorcy, co stanowi nie lada wyzwanie, budując tak swoisty kontrapunkt przedstawienia.

Pozostaje otwarte pytanie: kim jest oferent nieoczekiwanej pomocy? Głos, jaki się w tej głuszy świata rozlega, może być odzwierciedleniem wcześniejszych reakcji bohatera lirycznego utyskującego na brak interlokutora, na przymus pustki i samotności, jaka go otacza. W tym doświadczeniu bezsenności, gdy głodne wrażenia zmysły i czujny umysł wplątują człowieka w różne pułapki, jakie zastawia nań świat, może zrodzić się pokusa samodzielnego uporania się z zaistniałą sytuacją. Sen byłby więc jakimś rozwiązaniem. Pragnienie to pojawia się w głosie bohatera lirycznego: „Zaludnić czym? jakimi snami / bezsennej pustki mus”. Sny, sny na jawie mogą odzwierciedlać – wcale nie skrywane – zamiary i sposoby wyjścia, ucieczki z samotni, wyrwania się z izolującej pustki ku drugiemu, innemu człowiekowi. Wołanie o innego byłoby krzykiem przeciw uciążliwej samotności. Jeśli więc niejasno pojawia się taki zamiar, to wypełnia go marzenie o spotkaniu w akcie miłosnej samozatraty, erotycznym związku lekkich ciał. Jednak somatyczny splót jako efekt gestu przygarnięcia, przytulenia kogoś, staje się jednocześnie gestem zawładnięcia nim. To, co miało być obiecany ratunkiem, ocaleniem, staje się czymś lekko oczekiwanym.

Czyżby w spodziewanym akcie miłosnym, dającym nowy początek, kryła się mortalna pułapka? „Życie – jak pisze Maurice Merleau-Ponty – jest wehikułem bycia w świecie”²². Ciało to bardzo zawodny „wehikuł”, kruchy i skończony, ale jedyny, by manifestować przez nie swą podmiotowość i tożsamość. Z tym lichym orężem staje on naprzeciw tego, co trwa w swym nienasyconiu (czarność/ciemność) i wezbraniu (nocne wody). Joanna Kisiel pisała, ujmując rzecz lakonicznie: »Nienasycona wokół czarność / wezbranych nocnych wód« operuje tą samą figurą jednoczesnego nadmiaru i braku, buduje obraz

22 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001, s. 227.

nocy, która zatapia i zarazem zasysa, jest wezbrana i nienasycona²³. Przedstawieniowy dysonans bynajmniej nie jest czymś zaskakującym, w tym nokturnie roi się od paradoksów, i to na różnych poziomach jego organizacji. Autorka artykułu *Bezsenna Sebyła* odsyła do tekstu Emmanuela Lévinasa traktującego o nocnym doświadczeniu w aspekcie filozoficznym, które francuski myśliciel uważa za ekstremalny stan, w którym uwiera nas nagi fakt przykucia do istnienia i to w obecności oraz otoczeniu czegoś, co jest poza nami. Autor *Pochwały bezsenności* wskazuje na „bliżej nieznanego sprawcę działania, [...] na cechę samego działania, którego sprawca poniekąd nie istnieje – pozostaje anonimowy”²⁴. W konkluzji tych rozważań Lévinas napisał: „To wpisane w bycie, niepohamowane, anonimowe »pożeranie« osoby, ów pomruk w głębi samej nicości określimy terminem *il y a*”²⁵. *Il y a* to wyrażenie nieosobowe, wskazujące na istnienie czegoś, co tylko „znajduje się” (w tłum. dosłownym: ‘ma tam’). „*Il y a* jest zaimkiem trzeciej osoby w bezosobowej formie czasownika” – skonstruowała Marta Szabat²⁶. To bycie anonimowe, skonceptualizowane niejako za pomocą fenomenu nocy i stanu bezsenności²⁷. Wierszowy *passus* „Nienasycona wokół czarność / wezbranych nocnych wód” wskazuje niejako („ma tam...” swoje miejsce) na ten stan rzeczy – anonimowego

23 J. Kisiel, *Bezsenna Sebyła*, w: Władysław Sebyła. *Lektury...*, s. 221–234.

24 E. Lévinas: *Istniejący i istnienie*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006, s. 90.

25 Tamże.

26 M. Szabat, *Przemiany il y a w filozofii Emmanuela Lévinasa*, „Sztuka i Filozofia” 2011, nr 38–39, s. 64.

27 Lévinas pisze: „[...] noc jest właśnie doświadczeniem *il y a*. Gdy kształty rzeczy rozplywają się w mroku nocy, wówczas ciemność nie będąca ani przedmiotem, ani jakością przedmiotu, narzuca się z siłą obecności. W nocy, gdy jesteśmy do niej przykuci, z niczym nie mamy do czynienia. Nie jest to jednak nic czystej nicości. »To« i »tamto« jest nierozróżnialne, »coś« też nie funkcjonuje”. I dalej: „Ten powszechny brak jest jednak jakąś obecnością, obecnością absolutnie nieuchronną. [...] To, co nosi miano »ja«, samo zostaje pochłonięte przez noc, zatopione, odpersonalizowane, zdławione” (E. Lévinas, *Bóg, śmierć i czas*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 251).

trwania bezosobowo rozlewającego i pochłaniającego rzeczy i osoby. Jak wyrwać się z tej bezkształtnej i anonimowej matni bycia?

Mówiąc za Lévinasem, trzeba zatem zdać się na jakąś hipostazę²⁸, przeciwstawną bezkształtnemu *il y a* i w ten sposób zmanifestować swą podmiotowość. W finałowym dwuwiersie *Nokturnu nr 8* przejawia się dość ostentacyjnie manifestowana podmiotowość. Pytaliśmy już o rodowód mówiącego, wskazując na sformułowane wcześniej oczekiwania wynikłe z poczucia osamotnienia. Oczekiwany jest „inny, drugi” człowiek²⁹, którego głos zdaje się odpowiedzią. Mowa przecież jest echem tego oczekiwania. Lévinas twierdzi, że inny/Inny wyłania się jedynie w języku i przez język/mowę³⁰. Mowa zatem, w formie rozkaznikowych wezwań i sugestii pomocy: „Chroń się! uciekaj! ja cię przygarne / lękiem wszechmocnych ud”, jest wyraźnym odzewem na to nie dość jasne oczekiwanie. Nie znamy reakcji adresata tych wezwań i poręczeń. Wiersz urywa się w momencie wypowiedzenia ponaglających i obiecujących słów. I to być może wystarczająca *coda*, w której nie sposób rozstrzygnąć, czy kryje niejasną gwarancję ocalenia, wyzwolenia z opresji, czy być może zawiera, równie eufemiczną, groźbę spętania w miłosnym objęciu. Akt miłosny może być pewną formą przemocy w stosunku do drugiego, zawładnięcia przez innego. Trudno więc spodziewać się jakiegoś rozwiązania, wyjścia z tej matni. Sytuacja bez wyjścia, w jakiej znalazł się człowiek, konsekwentnie w wierszu rozwijana, powtarza się w finale utworu. Mowa, jaka rozlega się w wygłosie nokturnu, nie przekształci się w rozmowę, prawdziwe spotkanie dwojga ludzi. Będzie to tylko monolog, który konserwuje ten stan bez wyjścia.

28 Termin Lévinasa przeciwstawiający się bezkształtowi bycia w *il y a*. Komentatorka jego dzieła pisała: „W hipostazie, która jest pierwszą próbą ustanowienia podmiotu, *il y a* traci swoją nieoswojoną dzikość na rzecz tego, kto istnieje” (M. Szabat, *Przemiany il y a...*, s. 65).

29 Kategoria „inny/Inny” pojawia się w pismach Lévinasa dość często (S. Górzna, „Inny” w filozofii *Emmanuela Lévinasa*, „Śląskie Studia Filozoficzne” 2012, nr 11, s. 57–69).

30 E. Lévinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś, Wydawnictwo Ateist, Gdynia 1991, s. 9, 10.

A gdyby w miejsce innego-człowieka postawić Innego-Boga? Taka supozycja wydaje się równie uprawniona, jak ta zasugerowana wcześniej. Idąc tropem myśli Lévinasa, można powiedzieć, że Inny jest w tym wypadku śladem obecności absolutnie Innego (Boga)³¹, jak gdyby był to ślad śladu Boga, jego nieobecność. W pracy Lévinasa *Bóg, który nawiedza myśl* czytamy: „Lecz jednocześnie ów Bóg, który zakrywa swe oblicze i pozostawia sprawiedliwego jego sprawiedliwości bez zwycięstwa – ten odległy Bóg – przybywa od wewnątrz”³². W *Nokturnie nr 8* bóg zjawia się przez ryczącą ciszę, przez wymowne milczenie, które jednak człowiek usłyszał. Czy więc w tym oczekiwaniu na bliskość Drugiego (bliźniego) nie ma usilnego pragnienia usłyszenia głosu boga, który dość przenikliwie oznajmia o swej obecności, choćby przez tak wymowne milczenie, ciszę? Być może jest to odpowiedź, jakiej się spodziewa, jaka nawiedza jego myśl. Boskie poręczenie może objawić się w głosie boga, głosie zatroskania i obietnicy pomocy, przygarnięcia do siebie. Miłosny uścisk boga, z którego objąć trudno się wyzwolić, wydaje się gestem, jakiego się spodziewa, jakiego oczekuje, ale i obawia się. W finalnej części wiersza („ja cię przygarnę / lękiem wszechmocnych ud”) zawarta jest nie tylko obietnica pomocy/przemocy kierowanej do adresata, ale i wyrażona słabość boskiego demiurga w lękliwym, choć niepozbawionym boskiej wszechmocy, geście³³. W końcu przymiotem boskim obdarza się anatomiczną część ciała – uda³⁴. W tym kontekście religijno-

31 E. Lévinas, *Bóg, śmierć i czas...*, s. 176–187.

32 E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992, s. 165.

33 O przemocy „w świecie Wszechmogącym” pisze, i to w różnorodnym kontekście, Zbigniew Mikołajko. Zob. Tegoż, *W świecie Wszechmogącym. O przemocy śmierci i Bogu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 11–33, 207–347.

34 Uda jako anatomiczna część ciała zjawiają się w Biblii w różnorodnym kontekście. W Objawieniach św. Jana czytamy: „A na szacie i na biodrze swym ma wypisane imię: Król Królów i Pan Panów” (Ap 19,16); w innych fragmentach Biblii również: „Wszystkich, którzy przybyli do Egiptu z Jakubem wyszli z jego bioder // ud, było ogółem, oprócz żon synów Jakuba, sześćdziesięciu sześciu” (Ks. Rodz. 46,26).

-erotycznym³⁵ wyrażenie „wszechmocnych ud” wskazuje na eufemistyczne określenie formuły więzi, jaka czeka niechybnie uratowanego. I znów nie znamy odpowiedzi człowieka na tę spodziewaną/niespodziewaną ofertę. Czy więc komunikacyjny impas, zarysowany w finale wiersza, można uznać za zdublowany efekt sytuacji bez wyjścia, w jakiej się znalazł inny-człowiek wchodzący w rolę interlokutora Innego-Boga? Zatem odpowiedzi, czy to człowieka, czy boga, można by uznać za równie zawodne. Sprawdza się więc ta, rozwarta na dwoje, formuła zakończenia nokturnu, która niczego nie zamyka, a jednocześnie niczego nie inicjuje. Ani to pocieszenie, ani niepokój. Dobrego wyjścia nie ma. Taką niejasną konkluzją kończy się i *Nokturn nr 8*, i cały nokturnowy cykl Władysława Sebyły.

35 Por. P. Stępień, *Miłość, śmierć, mistyka. O liryce erotycznej Jana Andrzeja Morstyna*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1, s. 125–132; E. Mikoś, *Doświadczenie erotyczne w literaturze nowoczesnej (na przykładzie utworów wybranych poetek)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2012, T. 114, nr 12, s. 222–234; E. Sołtys-Lewandowska, *Sakralizacja ciała. Związki erotyki i mistyki w poezji Bogusława Kierca*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, nr 4, s. 202–211, <https://doi.org/10.15503/onis2014-202-211>.

Aneks

Osiem nokturnów

1*

Już nocny wiatr nas pustoszy
i zimne niebo ogarnia,
czerwone liście klonów jesienną podściółką się kładą,
straciły nasycenie trawy niegdyś zielone
i poszarzały rzeczy – znużone
jednostajnością trwania.

Tak samo jak Ty się męczymy
falami twych walców płukani
i roztapiają się sosny, podszyte suchym wrzosem,
w zgęstniałym chłodzie.
Nad taką samą wodą – objęci zadumaniem –
czekamy
na plusk samotnych wiosel
nadpływającej łodzi.

W ponocnej pustce – samotni
stoimy w zdumieniu niemem,
że już nie krzyczą słowiki od niepojętej rozkoszy,
– a białe gwiazdy płyną – jak zawsze –
nad czarnoziemem –
i nocny wiatr nas pustoszy.

* Wiersze cytowane za: W. Sebyła, *Nie wierz moim grzechom. Poezje*, Wydawnictwo Anagram, Warszawa 1999, s. 88–96.

2

Wicher płomienie gwiazd po niebie rozmiata,
chłodem nocy zawiewa z granatowej pustki,
toczy się ciemna rzeka z niesłyszalnym pluskiem
po dnie nieobeszłego świata.

Płyniemy w czarnej wodzie, przy zgasłych latarniach,
ku nieodkrytym lądom, przeczuwanym miastom,
zwolna las wodorostów i mchów nas porasta,
aż przy nieznanym brzegu czarna głęb nas oliwnym
ramieniem ogarnia.

3

O czarne wody Narwi wiatr
 szerokim skrzydłem bije,
i księżyc – siwy koń –
 na płytkim brzegu wodę pije.

Za tajemnicą płaskich łąk
 bór wzdycha tajemniczy
Gniewnie szamocąc się,
 przez sen jastrzębie piskłę krzyczy.

4

Księżyc srebrzystym radłem orze skiby chmur,
wiatr zachodni liśćmi suchymi szeleści,
dudni pociąg za lasem, za rzeką...

(Miał król stary siedem cór,
siedem cór i wiele w życiu boleści...)
Pies gdzieś szczeka daleko... daleko...

5

Szły koła po wodzie – koła szerokie.

Kołysało się niebo – niebo głębokie.

Ogarniała mgła wodę – siwym ramieniem.

Ogarniała noc wodę – nieprzenikliwym cieniem.

6

N. Micińskiej

Powiesili szatani dzwon na szklanej górze
i serce zeń wyjęli,
by nie mogli grać na nim śpiewający w chórze
anieli.

Nakryli się skrzydłami, usiedli u stóp góry,
i siedzieli kamieniem,
zadumani nad nocą, nad milczeniem natury
i nad dzwonu milczeniem.

Wtem wiatr, górą idący, krawędź dzwonu poruszył
szklanym jękiem rozpaczy.

Usłyszeli szatani, porozsiadani w głuszy –
dzwon płacze.

7

Co nocy anioł mocuje się ze mną,
bezsilnie opadają zmordowane dłonie,
skoro odejdzie – i walką daremną
znużony śledzę gwiazdy padające na nieboskłonie.

Oto już nie ma tych, co mnie zrodzili:
nie zebrać kości niewidzianej matki,
ojca zachłanną gliną przyrzucili,
jeszcze nie porósł cmentarnianą trawą pagórek gładki.

Groźną wichurą samotność istnienia
dmie skroś rozumu, jak poprzez stodołę
rozwartą mocne wiatry w czas młócenia –
– milcząc wracam do walki z coraz niżej schylonym czołem.

8

Wali się noc sinym kamieniem
na rozdeptane strzechy chat.
Skoś pomroczyńskich wód przestrzenie
świsnął świetlisty bat.

Zaludnić czym? jakimi snami
bezsennej pustki mus?
za dymiącymi zagonami
widma samotnych brzóz.

Północny wiatr gwiazdy kołysze,
wstęgi fałszywych dróg
płyną przez mrok – i ryczy ciszą
jakiś ogromny bóg.

Nienasycona wokół czarność
wezbranych nocnych wód.
Chroń się! uciekaj! ja cię przygarnę
lękiem wszechmocnych ud.

Bibliografia

- Abrams Meyer H., *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 279–298.
- Ackroyd Peter, *Blake*, tłum. E. Kraskowska, Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Aczel Amir D., *Tajemnica alefów. Matematyka, kabała i poszukiwanie nieskończoności*, przeł. T. Hornowski, Rebis, Poznań 2002.
- Auderska Halina, *Jabłko granatu*, Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 1986.
- Aveni Anthony, *Imperia czasu. Kalendarze, zegary i kultury*, tłum. P. Machnikowski, Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Bachelard Gaston, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, tłum. H. Chudak, „Poezja” 1977, nr 1, s. 14–19.
- Bachelard Gaston, *Poetyka skrzydeł*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Bachtin Michaił, *Problem gatunków mowy*, w: Tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Backès Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Presses universitaires de France, Paris 1994.
- Balcerzan Edward, *Ireneusz Opacki, Czesław Zgorzelski: Ballada* (rec.), „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 356–357.
- Bałus Wojciech, *Melancholia a nihilizm*, „Znak” 1994, nr 469, s. 67–75.
- Barthes Roland, *Walka z aniołem: analiza tekstualna Księgi Rodzaju 32, 23–33*, przeł. E. Wieleżyńska, w: R. Barthes, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Bednarczyk Bartosz P., *Tęsknota, znak, dążenie jako momenty bycia w obliczu Boga Ukrytego w myśli Pseudo-Dionizego Areopagity i Blaise'a Pascala*, „Źródła Humanistyki Europejskiej” 2015, nr 8, s. 27–56.
- Benjamin Walter, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 105–118.

- Benjamin Walter, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Białoszewski Miron, *Noc nieoddzielenia*, w: Tegoż, *Utwory zebrane*, T. 1: *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 83.
- Bielik-Robson Agata, *Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata*, „Wielogłos” 2015, nr 2 (24), s. 13–28, <https://doi.org/10.4467/2084395XWI.15.009.4363>.
- Bielik-Robson Agata, *Podmiot jako akt woli. Harold Bloom i teoria dziedziczenia agonicznego*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1 /2, s. 85–108.
- Bloom Harold, *Księga J: Jakub*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 165–198.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2002.
- Borkowski Jan, *Władysław Sebyła*, w: Tegoż, *Szkice literackie z Kłobucka*, Towarzystwo Przyjaciół Kłobucka, Kłobuck 1994.
- Bronfen Elisabeth, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, Hanser, München 2008.
- Brückner Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970.
- Buber Martin, *Opowieści o aniołach, duchach i demonach*, przeł. R. Wojnakowski, Cyklady, Warszawa 2004.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006.
- Całbecki Marcin, *Józef Czechowicz i inni mitotwórcy. Studia i szkice z literatury dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2020.
- Caputo John D., *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*. Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1987.
- Chomiński Józef M., *Formy muzyczne*, T. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955.

- Cioran Emil, *Na szczytach rozpacz*, przeł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- Dąbrowski Bartosz, *Poeta egzystencji: wątki egzystencjalistyczne w liryce Władysława Sebyły*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 119–136.
- Dąbrowski Bartosz, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Dąbrowski Tadeusz, *Fragmentaryczne widzenie. Transpozycja teorii widzenia Władysława Strzemińskiego na grunt literacki*, „Twórczość” 2004, nr 10, s. 78–85.
- Derrida Jacques, *Of Grammatology*, transl. G. Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976.
- Derrida Jacques, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 251–267.
- Dłuski Stanisław, *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Władysława Sebyły*, w: *W stronę dwudziestolecia 1918–1939. Studia i szkice o literaturze*, red. Z. Andres, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1993, s. 201–212.
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Falkiewicz Andrzej, *Być może. Być – w stu trzydziestu czterech odsłonach*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Fiut Aleksander, *Po śmierci Boga (o twórczości Tadeusza Różewicza)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 3, s. 22–34.
- Freud Sigmund, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Friedrich Hugo, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstęp E. Felisiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Głowiński Michał, *Narcyz i jego odbicia*, w: Tegoż, *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 68–76.
- Gorczyńska Renata (Ewa Czarnecka [pseud.]), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem, komentarze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Górzna Sylwia, „Inny” w filozofii Emmanuela Lévinasa, „Słupskie Studia Filozoficzne” 2012, nr 11, s. 57–69.

- Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Heidegger Martin, *Cóż po poecie? w: Tegoż, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac., wstęp i przekł. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, „Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej”, Wrocław 2001, s. 7–67.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008.
- Heller-Roazen Daniel, *Echolalie. O zapominaniu języka*, przeł. B. Brzezicka, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Herbert Zbigniew, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Czytelnik, Warszawa 1962.
- Herbert Zbigniew, *Dęby*, w: Tegoż, *Elegia na odejście*, Wydawnictwo a5, Wrocław 1992, s. 5–6.
- Hofmannsthal Hugo von, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, tłum. P. Hertz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Ifrah Georges, *Dzieje liczby, czyli historia wielkiego wynalazku*, przeł. S. Hartman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Jankélévitch Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Seuil, Paris 1961.
- Jankélévitch Vladimir, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Albin Michel, Paris 1957.
- Januszkiewicz Michał, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.
- Jaspers Karl, *Philosophie*, [Bd.] 3: *Mataphysik*, Springer-Verlag, Berlin–Heidelberg–New York 1973, s. 101–121.
- Jochemczyk Mariusz, *Sploty tradycji. Dwugłosy o literaturze polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Kapelański Maksymilian, *Pejzaż dźwiękowy: między muzyką a środowiskiem akustycznym*, „Opcje” 2002, nr 2, s. 96–99.
- Kierkegaard Søren, *Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Kierkegaard Søren, *Diapsalmata ad se ipsum*, w: Tegoż, *Albo – albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

- Kisiel Joanna, *Bezsensność Sebyły*, w: *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 221–234.
- Kiślak Elżbieta, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
- Kluba Agnieszka, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowocześniejszej poezji polskiej (1918–1939)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.
- Kłak Tadeusz, *Pejzaże Władysława Sebyły*, w: Tegoż, *Ptak z węgla*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1984.
- Knight Henry F., *Meeting Jacob at the Jabbok: Wrestling with a Text – A Mishdrash on Genesis 32: 22–32*, „Journal of Ecumenical Studies” 1992, vol. 29, no. 3–4, s. 451–460.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Kopciński Jacek, „Żywiół wszelki” Białoszewskiego, „Teksty Drugie” 1993, nr 3, s. 52–62.
- Krajewski Stanisław, *Żydzi. Judaizm. Polska*, Vocatio, Warszawa 1997.
- Lacoue-Labarthe Philippe, *The Echo of the Subject*, in: *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, transl. B. Harlow, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1989, s. 121.
- Lacoue-Labarthe Philippe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Leśniak Andrzej, *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot, Jacques Derrida*, Aureus, Kraków 2003.
- Lévinas Emmanuel, *Bóg, śmierć i czas*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
- Lévinas Emmanuel, *Istniejący i istnienie*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006.
- Lévinas Emmanuel, *Nad Maurice’em Blanchotem*, w: Tegoż, *Imiona własne*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Lévinas Emmanuel, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992.
- Lévinas Emmanuel, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś, Wydawnictwo Atekt, Gdynia 1991.

- Lissa Zofia, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?* w: Tejże, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008, s. 4–19.
- Lissa Zofia, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008.
- Łebkowska Anna, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury, 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2012.
- Łukaszuk Małgorzata, *Poetyckie renarracje motywu walki Jakuba z Aniołem*, w: *Anioł w literaturze i kulturze*, red. J. Ługowska, J. Skawiński, ATUT, Wrocław 2004.
- Madurowicz Mikołaj, *Jest miejsce na refleksję. Szkic z fenomenologii pewnej podróży*, „Prace i Studia Geograficzne” 2009, T. 42, s. 73–87.
- Mały słownik języka polskiego, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 457.
- Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych, oprac. A. Podsiad, Z. Więckowski, Pax, Warszawa 1983.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Mięgiński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001.
- Michalski Henryk, *Poszukiwanie utraconej rzeczywistości*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 140–143.
- Michałowski Piotr, *Gatunki i konwencje w poezji*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo, Warszawa 2002, s. 304–316.
- Micińska Anna, *Wędrowki bez powrotu*, przedmowa A. Dobosz, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2008.
- Miciński Tadeusz, *Nokturn*, w: Tegoż, *W mroku gwiazd*, wydane nakładem autora, Kraków 1902.
- Mikołajko Zbigniew, *W świecie Wszechmogącym. O przemocy śmierci i Bogu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Mikoś Elżbieta, *Doświadczenie erotyczne w literaturze nowoczesnej (na przykładzie utworów wybranych poetek)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2012, T. 114, nr 12, s. 222–234.
- Miłosz Czesław, *Abecadło Miłosa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Miłosz Czesław, *Haiku*, Biblioteka „Nagłosu”, Kraków 1992.

- Miodek Jan, *Skroś, lubo i snadź*, „Gazeta Wrocławska”, 4 marca 2013, s. 10.
- Musiał Łukasz, Czy radość może być w literaturze równie filozoficzna co melancholia? *Garść wstępnych myśli*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2024, nr 1(7), <https://doi.org/10.31261/FLPI.2024.07.02>.
- Niesporek Katarzyna, *Bóg w poezji Władysława Sebyły*, w: *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 249–264.
- Nycz Ryszard, *O nowoczesności jako doświadczeniu. Uwagi na wstępie*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006.
- Opacki Ireneusz, *W środku niebokręga: o „Balladach i romansach” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 69–84.
- Pascal Blaise, *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Pax, Warszawa 1989.
- Pezzini Domenico, *Jakub i Anioł. Tajemnica wzajemnych relacji*, przeł. M. Radomska, Jedność, Kielce 2004.
- Piotrowiak Jan, *„Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
- Piotrowiak Jan, *„Poeta” Władysław Sebyła. Studium do autoportretu*, w: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria III*, red. W. Wójcik, J. Kisiel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.
- Piórczyński Józef, *Spór o panteizm. Droga Spinozy do filozofii i kultury niemieckiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* [Biblia Tysiąclecia], wyd. 3 popr. Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1998.
- Pleśu Andrei, *O aniołach*, przekł. T. Klimkowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2010.
- Pluciennik Jarosław, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2002.
- Pluciennik Jarosław, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985.

- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, T. 34: *Przesadnie-psychotyzm*, red. H. Zgółkowska, Kurpisz, Poznań 2001.
- Prokop Jan, *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Przybylski Ryszard, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Znak, Kraków 2009.
- Przybylski Ryszard, *To jest klasycyzm*, Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 1978.
- Rachwał Tadeusz, *Poza „znakiem”*, w: *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. T. Rachwał, T. Sławek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1985, s. 27–42.
- Rachwał Tadeusz, Sławek Tadeusz, *Sfera szarości. Studia nad literaturą i myślą osiemnastego wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1993.
- Relph Edward, *Geographical experiences and being-in-the-worlds: The phenomenological of geography*, in: *Dwelling place and environment. Towards a phenomenology of person and world*, eds. D. Seamon, R. Mugerauer, Nijhoff, Dordrecht 1985, s. 15–31.
- Relph Edward, *Place and Placelessness*, Pion, London 1976.
- Ricoeur Paul, *O pamięci i przypomnieniu*, w: Tegoż, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006.
- Ross Allen P., *Jacob at the Jabbok, Israel at Peniel*, „Bibliotheca Sacra” 1980, no. 137, s. 223–240.
- Różewicz Tadeusz, *Uczeń Czarnoksiężnika*, w: Tegoż, *Utwory zebrane*, T. 7, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 27.
- Rudziński Roman, *Człowiek w obliczu nieskończoności: metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*, w: Tegoż, *Jaspers, Książka i Wiedza*, Warszawa 1980.
- Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2014.
- Schafer Murray R., *The Tuning of the World*, Alfred A. Knopf, New York–Toronto 1977.
- Sebyła Władysław, *J. A. Teslar, Metamorfozy* (rec.) „Pion” 1935, nr 20, s. 6, 61.
- Sebyła Władysław, *Inflacja poezji*, „Kwadryga” 1930, nr 5, s. 198–204.

- Sebyła Władysław, *Margines nienapisanej recenzji*, „Pion” 1935, nr 9, s. 2, 52.
- Sebyła Władysław, *Osiem nokturnów*, w: Tegoż, *Koncert egotyczny*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1934.
- Sebyła Władysław, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. Andrzej Z. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Sebyła Władysław, *T. Peiper, Poematy* (rec.), „Pion” 1936, nr 3, s. 6, 45.
- Sebyłowa Sabina, *Okladka z pegazem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.
- Siwkowska Janina, *Nokturn czyli rodzina Fryderyka Chopina i Warszawa w latach 1832–1881*, T. 1–2, Książka i Wiedza, Warszawa 1986.
- Skarga Barbara, *Kwintet metafizyczny*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2005.
- Słowacki Juliusz, *Rozłączenie*, w: Tegoż, *Poezje zebrane*, T. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 77.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, T. 1, Reader's Digest, Warszawa 1998.
- Słownik wyrazów obcych*, red. E. Sobol, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Sołtys-Lewandowska Edyta, *Sakralizacja ciała. Związki erotyki i mistyki w poezji Bogusława Kierca*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2020, nr 4, s. 202–211, <https://doi.org/10.15503/onis2014-202-211>.
- Stępień Paweł, *Miłość, śmierć, mistyka. O liryce erotycznej Jana Andrzeja Morstyna*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1, s. 125–132.
- Stoff Andrzej, *Temat utworu literackiego*, w: *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Szabat Marta, *Przemiany il y a w filozofii Emmanuela Lévinasa*, „Sztuka i Filozofia” 2011, nr 38–39, s. 64–76.
- Szymański Wiesław Paweł, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Wydawnictwo ARCANA, Kraków 1998, s. 137–140.
- Szymański Wiesław Paweł, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Tenczyńska Anna, *Muzyczny idiom „Ośmiu nokturnów” Władysława Sebyły. Rozpoznanie wstępne*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1, s. 87–98.

- Tillich Paul, *Męstwo bycia*, przekł. H. Bednarek, Vis-à-Vis/Etiuda, Poznań 1994.
- Tischner Józef, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2003.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonesanse*, Akademia Muzyczna, Kraków 2010.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Warońska Joanna, *Władysław Sebyła pisarz niesceniczny?*, w: *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 343–362.
- Weber Jean-Paul, *Obszary tematyczne*, tłum. W. Karpiński, w: *Antologia współczesnej krytyki tematycznej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 399.
- Weis Richard D., *Lessons on Wrestling with the Unseen: Jacob at the Jabbok*, „Reformed Review” 1989, no. 42, s. 96–112.
- Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki. *Relektury*, red. P. Urbańska, T. Wójcik, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Zajac-Gardela Zofia, *Władysław Sebyła. Dzieła młodzieńcze*, Warszawska Firma Wydawnicza, Warszawa 2015.
- Zgorzelski Czesław, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.
- Żychiewicz Tadeusz, *Stare Przymierze, Genesis*, Znak, Kraków 1977.

Nota bibliograficzna

Niektóre z pomieszczonych tu tekstów to poprawione wersje artykułów, które ukazały się wcześniej. Oto lista ich pierwodruków:

Jan Piotrowiak, *Zadumanie i zdumienie. „Nokturny” Władysława Sebyły – introdukcja*, w: *Czytanie Dwudziestolecia III*, T. 1, red. E. Hurnikowa, E. Wróbel, Wydawnictwo im. S. Podobińskiego Akademii im. J. Długosza, Częstochowa 2012, s. 149–160.

Miłosz Piotrowiak, *„Toczy się ciemna rzeka”. Aporie i ambiwalencje „Nokturnu” drugiego Władysława Sebyły*, „Przegląd Humanistyczny” 2022, nr 3, s. 98–121.

Jan Piotrowiak, *Nokturnowe echa znad Narwi: Władysława Sebyły „Nokturn 3”*, w: *Wiersz-rzeka*, red. M. Piotrowiak, M. Jochemczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 39–54.

Miłosz Piotrowiak, *Widmo błysku, początek nocy. Wokół Nokturnu nr 5 Władysława Sebyły*, w: *Janowe. Teksty i konteksty*, red. I. Gralewicz-Wolny, J. Kisiel, B. Mytych-Forajter, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 131–145.

Jan Piotrowiak, *Nocte ludos, czyli nocne zawody. Wokół nokturnu 7 Władysława Sebyły*, w: *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 209–220.

Jan Piotrowiak, Miłosz Piotrowiak, *Bez wyjścia, bez końca. Wokół nokturnu ósmego Władysława Sebyły*, „Litteraria Copernicana” 2022, nr 2, s. 127–139.

Indeks osobowy

- Abrams H. Meyer 57, 138, 171
Ackroyd Peter 112, 171
Aczel Amir D. 77, 171
Adamczyk Monika 148, 173
Andres Zbigniew 146, 173
Appleton Robert 24
Auderska Halina 129, 152, 153, 171, 176
Aveni Anthony 114, 171

Bach Jan Sebastian 65
Bachelard Gaston 57, 58, 63, 64, 171
Bachtin Michaił 18, 19, 171
Backès Jean-Louis 28, 171
Balcerzan Edward 117, 118, 171
Bałus Wojciech 79, 171
Barthes Roland 8, 134–136, 171
Baudelaire Charles 30
Bauman Zygmunt 61, 172
Bednarczyk Bartosz P. 151, 171
Bednarek Henryk 139, 180
Beethoven Ludwig van 65
Bellini Gentile 11
Bellini Giovanni 11
Bellini Jacopo 11
Benjamin Walter 30, 60, 61, 171, 172
Białoszewski Miron 89–91, 172
Bielik-Robson Agata 135, 137, 151, 172
Blanchot Maurice 60, 63, 131, 175
Bloom Harold 96, 99, 135, 136, 137, 172
Bolecki Włodzimierz 24, 176

Borkowski Jan 43, 137, 172
Boy-Żeleński Tadeusz 151, 177
Braille Louis 101
Braun Jerzy 8, 26, 54
Bronfen Elisabeth 127, 172
Brückner Aleksander 31, 58, 60, 137, 138, 172
Brzezicka Barbara 57, 174
Buber Martin 133, 134, 172
Buczyńska-Garewicz Hanna 51, 52, 53, 172

Całbecki Marcin 172
Caputo John D. 95, 172
Charkavorty Spivak Gayatri 90
Chomiński Józef M. 24, 172
Chopin Fryderyk 10, 24, 26, 127, 144, 146, 179
Chudak Henryk 57, 63, 171
Cioran Emil 48, 173
Crowther Paul 81, 82
Cyzman Marzena 128, 179
Czaplewicz Eugeniusz 19, 171
Czechowicz Józef 172

Dąbrowski Bartosz 24, 173
Dąbrowski Tadeusz 98, 99, 173
Derrida Jacques 60, 90, 131, 148, 173
Dłuski Stanisław 146, 173
Dobosz Andrzej 108, 176
Dumas Alexandre (ojciec) 11

-
- Dumas Alexandre (syn) 11
 Dunaj Bogusław 23, 179

 Einstein Albert 10
 Eliade Mircea 150, 173

 Falkiewicz Andrzej 68, 69, 173
 Fauré Gabriel 11
 Felisiak Elżbieta 29, 173
 Field John 10, 26
 Fiut Aleksander 99, 173
 Freud Zygmunt 40, 81, 82, 146, 146,
 173
 Friedrich Hugo 29, 173

 Ginczanka Zuzanna, właśc. Zuzanna
 Polina Gincburg 12
 Głowiński Michał 41, 173
 Gorczyńska Renata (pseud. Ewa
 Czarnecka) 21, 173
 Górzna Sylwia 159, 173
 Gralewicz-Wolny Iwona 181

 Haendel Georg Friedrich 65
 Harlow B. 65, 175
 Hartman Stanisław 77, 174
 Heidegger Martin 29, 30, 51, 60, 131,
 174
 Hejmej Andrzej 28, 64, 174
 Heller-Roazen Daniel 57–60, 174
 Herbert Zbigniew 31, 113, 114, 174
 Hertz Paweł 128, 174
 Hillis Miller Joseph 60
 Hofmannsthal Hugo von 128, 129,
 174

 Honegger Marc 64
 Hornowski Tomasz 77, 171
 Hurnikowa Elżbieta 181
 Husserl Edmund 60

 Ifrah Georges 77, 174
 Iwaszkiewicz Jarosław 45, 121, 174

 Jankélévitch Vladimir 29, 127, 174
 Jan od Krzyża, św. 103
 Januszkiewicz Michał 96, 174
 Jaspers Carl 19, 20, 174, 178
 Jochemczyk Mariusz 95, 153, 174, 181

 Kania Ireneusz 48, 61, 172, 173
 Kapelański Maksymilian 79, 174
 Karpiński Wojciech 128, 180
 Kierkegaard Søren 45, 121, 122, 174
 Kisiel Joanna 112, 150, 157, 158, 175,
 177, 180, 181
 Kiślak Elżbieta 134, 175
 Klimkowski Tomasz 136, 177
 Kluba Agnieszka 101, 102, 175
 Kłak Tadeusz 99, 175
 Kłosiński Krzysztof 135, 171
 Knight Henry F. 134, 175
 Kochanowski Jan 9
 Kopaliński Władysław 82, 175
 Kopciński Jacek 89, 90, 175
 Kossak Jerzy 11
 Kossak Juliusz 11
 Kossak Wojciech 11
 Kowalska Małgorzata 157, 160, 176
 Krajewski Stanisław 137, 175
 Kraskowska Ewa 112, 171

- Kuryś Agnieszka 159, 175
 Lacoue-Labarthe Philippe 60, 64, 65, 131, 175
 Lechoń Jan, właśc. Leszek Serafinowicz 12
 Leśniak Andrzej 60–62, 131, 175
 Lévinas Emmanuel 62, 158–160, 175
 Lipszyc Jarosław 135, 172
 Lissa Zofia 66, 176
 Łapiński Zdzisław 57, 138, 171
 Łebkowska Anna 96, 176
 Łempicka Zofia 129, 176
 Łosakiewicz Bogdan 65
 Ługowska Jolanta 134, 176
 Łukaszuk Małgorzata 134, 176
 Machnikowski Paweł 114, 171
 Madurowicz Mikołaj 52, 53, 176
 Makowiecki Andrzej Zdzisław 25, 35, 53, 74, 88, 107, 129, 143, 179
 Margański Janusz 60, 62, 131, 158, 159, 175, 176, 178
 Marion Jean-Luc 60
 Maritain Jacques 104
 Markowski Michał Paweł 135, 171, 178
 Mauss Marcel 60
 Merleau-Ponty Maurice 157, 158, 176
 Michalski Hieronim 81, 82
 Michalski Krzysztof 29, 51, 174
 Michałowski Piotr 24, 176
 Micińska Aniela 107–109, 168, 176
 Micińska Anna 108, 176
 Micińska Nela zob. Micińska Aniela
 Miciński Bolesław 107/108
 Miciński Tadeusz 8, 108–112, 176, 178
 Migasiński Jacek 157, 176
 Mikołajko Zbigniew 160, 176
 Mikoś Elżbieta 161, 176
 Miłoś Czesław 20–23, 108, 109, 134, 173, 175, 176
 Miodek Jan 138, 177
 Morawińska Agnieszka 51, 180
 Morsztyn Jan Andrzej 161
 Mugerauer Robert 51, 178
 Musiał Łukasz 120, 121, 177
 Mycielski Zygmunt 65
 Mytych-Forajter Beata 181
 Nawarecki Aleksander 13
 Niesporek Katarzyna 150, 177
 Novalis właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg 9
 Nycz Ryszard 24, 96, 131, 176, 177
 Opacka Anna 11
 Opacki Ireneusz 11, 12, 116–118, 171, 177
 Palestr Roman 65
 Panufnik Andrzej 65
 Pascal Blaise 151, 152, 171, 177
 Peiper Tadeusz 21, 22, 179
 Pezzini Domenico 134, 177
 Piórczyński Józef 177
 Pleśu Andrei 135, 177
 Płuciennik Jarosław 80, 81, 177

- Podraza-Kwiatkowska Maria 147, 177
Podsiad Antoni 32, 176
Poświatowska Halina 12
Prokop Jan 109, 110, 178
Przyboś Julian 99
Przybylski Ryszard 24, 104, 178
Pseudo-Dionizy Areopagita 151, 171

Rachwał Tadeusz 101, 139, 178
Radomska M. 134
Relph Edward 51, 178
Reszke Robert 82, 146, 173
Ricoeur Paul 62, 178
Ross Allen 34, 178
Różewicz Tadeusz 97–100, 103, 173, 178
Rudziński Roman 20, 178
Rybicka Elżbieta 51, 54, 57, 58, 178

Salińska Maria 56
Schafer Murray 79, 178
Seamon David 51, 178
Sebyłowa Sabina 27, 55, 64–66, 144, 179
Signorelli Luca 114, 123
Siwkowska Janina 24, 179
Skarga Barbara 100, 130, 131, 179
Skawiński Jacek 134, 176
Skorupka Stanisław 129, 176
Skowron Zbigniew 66, 176
Sławek Tadeusz 100, 101, 139, 178
Słomczyński Maciej 119
Słowacki Juliusz 75–77, 179
Sobol Elżbieta 19, 179

Sołtys-Lewandowska Edyta 161, 179
Staff Leopold 99
Stępień Paweł 161, 179
Stoff Andrzej 128, 179
Strauss Johann 11
Strzeмиński Władysław 173
Surowska Barbara 31, 171
Szabat Marta 158, 159, 179
Szenwald Lucjan 12
Szuster Marcin 135, 172
Szymanowski Karol 11, 24–27, 65, 173
Szymański Wiesław Paweł 17, 179

Tatarkiewicz Anna 63, 171
Teilhard de Chardin Pierre 104
Tenczyńska Anna 146, 147, 179
Tiedemann Rolf 61, 172
Tillich Paul 139, 180
Tischner Józef 51, 52, 180
Tomaszewski Mieczysław 26, 127, 128, 180
Tuan Yi-Fu 51, 180

Ulicka Danuta 19, 171
Urbańska Paulina 180

Walas Teresa 96, 176
Warońska Joanna 112, 113, 180
Weber Jean-Paul 128, 180
Weintraub Jerzy Kamil 12
Weis Richard D. 134, 180
Weppo Maria, zob. Salińska Maria
Wieleżyńska Ewa 135, 171
Wierusz-Kowalski Jan 150, 173
Więckowski Zbigniew 32, 176

-
- | | |
|---|--|
| Wittlin Józef 12 | Zając-Gardeła Zofia 180 |
| Wojnakowski Ryszard 133, 172 | Zeidler-Janiszewska Anna 131, 177 |
| Wójcik Tomasz 180 | Zgorzelski Czesław 11, 76, 118, 171, 180 |
| Wójcik Włodzimierz 177 | Zgółkowa Halina 83, 178 |
| Wróbel Elżbieta 112, 150, 175, 177,
180, 181 | Żychiewicz Tadeusz 134, 180 |

Jan Piotrowiak, Miłosz Piotrowiak

Eight Nocturnes. Interpretations

Summary

The book is an attempt at a comprehensive consideration of Władysław Sebyła's poetic cycle. The authors focus on the analysis and interpretation of each of the eight nocturnes in order to listen to this dark and mysterious melody coming out of the whole cycle. Their voices tune together once, only to then separate into individual written exegeses and speak again in a common voice. Throughout this textual excursion, scholars attempt to think about the poetic volume as a whole. They turn the hermeneutic wheel of the text so that each lyrical text, as a micro-model of the universe, is subject to examination in its singularity and its belonging to the whole cycle. In particular, these works by Władysław Sebyła are among the most "dark" and scrupulously conceal their interpretative articulation. Therefore, the research texts assembled in the volume are a response of the scholarly discourse to this tangled poetic melody, in which what is visible, exposed and overt does not necessarily count.

The themes of night, darkness seem to delimit all the other components of the nocturnal work both as a literary score, but also as a guide to a poetic gallery of nocturnal views of nature, and as a musical project wrapped around dark melodic figurations, low minor keys and violent timbral contrasts. The poet made long and careful preparations for this appearance. The themes of night and darkness are present in Sebyła's work from the very beginning, but it took him several years to find an adequate formula of expression for the obsessively recurring theme. The analysis and interpretation of *Nocturne number 1* is a kind of introduction, prelude and pre-song for the entire cycle. In it, all the musical and semantic components of

the whole nocturnal work are concentrated, which will be developed in the individual, separate parts of this intersemiotic score.

Władysław Sebyła's *Nocturne number 2* constitutes a strong chord in this partly literary, partly musical cycle of poems. The author of this article attempts to unravel the mystery of the dark tonality and black colouring that dominate the strokes and landscapes of this text. The titularly marked "aporias and ambivalences" provide the key to the semantics of this represented world. In analyses of the individual verses, one can see their compositional dominance and the great carrying power of their meanings. The aporia, which constitutes a semantic whirlpool, and the ambivalence, which sees always two opposite shores, in this river metaphor, illustrate well the literary intention of the Author of *Nocturne Two* and the interpretative idea of the Author of the article.

The adopted concept of potamophilology is part of the recently quite popular trend of reading literature through the prism of a chosen phenomenon. The neat combination of river (potamos) and literature (logos) in the project presented here is in line with the geopoetic critique that is resonating more and more strongly in the world of interpretation, which, following Kenneth White's reflections, proposes a reflection on literature that combines the metaphysics of physicality, momentality and geographical awareness with the genius loci, with individual experience leading the reader to discover his or her place in the world. The interpretation of *Nocturne number three* strongly exploits the findings of a newly established branch of science – potamophilology. Given the meandering nature of the river, its surface reflections and deep-sea eddies, an analogous structure is sought in the very nature of the nocturnal text.

The *Nocturne numbered 4* is an interesting one. In its inhuman world, everything is submerged in a lunar glow. A descriptive landscape lyric, in its circumlocution resounds with narrative flow, or perhaps prepares such a trail for the story proper, being, as it were, a fairy-tale incipit. There is a great deal of confusion and blending in this work, on many levels of the organisation of the expression, be it in the area of generic qualification, where the lyrical fragments stand alongside the epic interludes, creating a dramatic setting for the presentation of the world, or in the attempt to

search for the genre affiliation of the object, referring either to landscape lyrical decorum or to the fairy-tale prop of the story. *Nocturne number 4* itself seems to contribute little as a separate textual tissue, but it does serve an important function in the preparation of the whole cycle, being a prelude to other important nocturnal works.

Nocturne number 5 is the testing ground of the engineer and the philologist, where an interdisciplinary embrace, a mutual “embracing of the arm” takes place between the physicist and the metaphysician. The piece glitters with reciprocal relationships, accommodates the implications of science while retaining the mystery of art. In this sense, it can be called metatextual – in which it is not the action itself that is the relevant moment of analysis, but the focus on the methods of reaching interpretation. It is worth tuning in to the final articulation of the poem, to see how the individual physical phenomena build up a sound and visual spectacle. *Nocturne number five* can be called the birth of the great darkness or the beginning of a textual night.

In *Nocturne number 6*, one can hear a truly fairy-tale narrative of the struggle between angels and demons in the fight for control of the bell. Here we have all the staffage of a fairy-tale world – supernatural heroes, a glass mountain and an aura of infinite emptiness and limbo. Through it all, a glassy moan of despair resonates strongly in this “silent” nocturne, which, as an arch-human speaking gesture, carries across this terrible land as an articulation of despair and loneliness. In addition, the sense of this poem is reinforced by the dedication – the piece was given to Natalia Micińska, who had close (familial) ties to the literary community. This, perhaps the most mysterious and enigmatic piece of the entire cycle, has the most powerful black overtones.

Sebyła's *Nocturne numbered 7* in the cycle lends itself easily to the image of night and the accompanying images of *parvor nocturnus*. This is the only poem in the cycle that emphasises the exposition of the subject's activity, giving priority to the monologue. Moreover, it is the only poem in the cycle that explicitly refers to an autobiographical context – family gestures or celebrations of memory. Sebyła's night story focuses on an event that has its origins in the biblical story of Jacob wrestling with an angel. Into this poetic somnambulation of the personal, particularly the biographical (the

unequal wrestling contest between Jacob and God), the author has inserted a description of universal experiences – the so-called incidental nature of the human disposition, the fragility of the human condition, the loneliness of existence. The poet seems to be telling the reader that we need to accept difficult, asymmetrical partnerships and unbalanced relationships, and thus tame our mundane spiritual orphanage.

The last of Władysław Sebyła's *Nocturnes*, the work numbered 8, crowns the entire cycle of dark poems. The authors of this article analyse this complex intersemiotic arrangement verse by verse. It is an exegetical interpretation, according to the methodology of close reading. This is because the final nocturne is an intriguing weave of oxymoronic and paradoxical meanings, with a special rendering, in a verbal vehicle, of all the landscape-sound nuances of the moment when night falls. In his poetic coda, the poet devotes a separate consideration to the growing darkness, its veils covering the earth and the special spectacle that accompanies this phenomenon. It could be said that this deserted land, in the final part of the poem, represents the evocation of subjectivity, the desire for a relationship, whether human or divine. Speech, appearing as the coda of the poem, never becomes conversation. In this situation of no way out, the monologue is condemned to an eternal soliloquy. The silence that follows the finished cycle of nocturnes is meaningful and significant, "without end" doing the work of dark semiosis.

Jan Piotrowiak, Miłosz Piotrowiak

Otto Notturni. Interpretazioni

Riassunto

Il volume rappresenta un tentativo di considerare in maniera complessiva il ciclo poetico di Władysław Sebyła. Gli autori si concentrano sull'analisi e sull'interpretazione di ciascuno degli otto testi notturni, al fine di ascoltare quella melodia oscura e misteriosa che scaturisce dall'intero ciclo. Le loro voci talvolta si accordano, per poi separarsi in esegesi solistiche e ritrovare nuovamente un discorso comune. Durante tutta questa escursione testuale, i ricercatori cercano di pensare al volume poetico nella sua totalità. Fanno ruotare la ruota ermeneutica del testo, affinché ogni componimento lirico, in quanto micromodello del tutto, venga esaminato sia nella sua individualità, sia nella sua appartenenza al ciclo completo. In particolare, questi componimenti di Władysław Sebyła sono tra i più "oscuri" e abilmente celano il proprio epilogo interpretativo. Pertanto, i testi critici raccolti nel volume costituiscono una risposta del discorso scientifico a questa intricata melodia poetica, in cui non è necessariamente centrale ciò che è visibile, rivelato e manifesto.

I temi della notte e dell'oscurità sembrano delimitare tutti gli altri elementi dell'opera notturna, sia in quanto partitura letteraria, sia come guida alla galleria poetica di visioni notturne della natura, sia come progetto musicale intessuto di figurazioni melodiche oscure, tonalità minori e contrasti sonori violenti. Il poeta si è preparato a lungo e con cura per questo intervento. I temi della notte e dell'oscurità sono presenti sin dagli esordi dell'opera di Sebyła, ma ci sono voluti anni per trovare una formula espressiva adeguata a questo motivo ricorrente. L'analisi e l'interpretazione del Notturmo n. 1 costituiscono una sorta di introduzione, preludio e proemio dell'intero ciclo. In esso si concentrano tutti gli elementi, sia musicali che

semantici, dell'opera notturna, che verranno sviluppati nelle successive sezioni di questo testo-partitura intersemiotico.

Il Notturmo n. 2 di Władysław Sebyła rappresenta un accordo forte in questo ciclo di poesie, in parte letterario e in parte musicale. L'autore del saggio tenta di sciogliere l'enigma della tonalità oscura e della colorazione nera che dominano nei finali e nei paesaggi di questo testo. Le "aporie e ambivalenze" indicate nel titolo costituiscono la chiave semantica del mondo rappresentato. Nelle analisi dei singoli versi si può cogliere la loro dominante compositiva e la potente carica significativa. L'aporia, che costituisce un vortice semantico, e l'ambivalenza, che coglie sempre due rive opposte nella metafora fluviale, illustrano bene l'intento letterario dell'Autore del notturno e l'approccio interpretativo dell'Autore dell'articolo.

La concezione adottata di potamofilologia si inserisce nella tendenza contemporanea a rileggere la letteratura attraverso un fenomeno scelto. Un'elegante unione tra fiume (potamos) e letteratura (logos) proposta nel progetto si colloca all'interno della critica geopoetica, sempre più presente nel mondo dell'interpretazione. Seguendo il pensiero di Kenneth White, essa propone una riflessione sulla letteratura che unisce la metafisica della corporeità, la momentaneità e la consapevolezza geografica con il *genius loci* e l'esperienza individuale, portando il lettore alla scoperta del proprio posto nel mondo. L'interpretazione del Notturmo n. 3 si avvale ampiamente degli strumenti della neonata corrente: potamofilologia. Considerando la natura meandrica del fiume, i suoi riflessi superficiali e i vortici profondi, si cerca un'analoga struttura nell'essenza stessa del testo notturno.

Il Notturmo n. 4 si presenta interessante, come una narrazione immersa in un mondo lunare e disabitato. Il lirismo descrittivo del paesaggio, nella sua parte avvolgente, si sviluppa in un corso narrativo, o forse traccia il percorso per un vero e proprio racconto, che si configura come un incipit fiabesco. Vi è molta confusione e commistione su diversi livelli dell'organizzazione del testo: sia nella qualificazione dei generi letterari, dove il lirico convive con l'epico creando una cornice drammatica della rappresentazione del mondo, e nel tentativo di determinare l'appartenenza generica dell'oggetto poetico, che rimanda ora al decoro lirico paesaggistico, ora all'armamentario fiabesco del racconto. Sebbene il Notturmo n. 4 non appaia particolarmente significativo come unità a sé, svolge un ruolo cruciale nella

preparazione del ciclo complessivo, fungendo da preludio ad altre opere notturne fondamentali.

Il Notturmo n. 5 si configura come un campo sperimentale per l'ingegnere e il filologo, dove si realizza un "abbraccio" reciproco tra fisica e metafisica. Il componimento brilla per le relazioni reciproche che contiene, accoglie le conseguenze del sapere mantenendo al contempo il mistero dell'arte. In questo senso, può essere definito metatestuale: non è l'azione a costituire il fulcro dell'analisi, bensì le modalità interpretative. Vale la pena accordare l'epilogo del testo poetico e osservare come i fenomeni fisici contribuiscono a costruire uno spettacolo visivo e sonoro. Il Notturmo n. 5 può essere considerato la nascita della grande oscurità o l'inizio della notte testuale.

Nel Notturmo n. 6 si può ascoltare una vera e propria fiaba sulla lotta tra angeli e demoni per il dominio della campana. Vi si trovano tutti gli elementi del mondo fiabesco: eroi soprannaturali, una montagna di vetro e un'atmosfera di infinita desolazione e silenzio. Pertanto, in questo notturmo "silenzioso" risuona forte il gemito di vetro della disperazione, che, in quanto un gesto linguistico profondamente umano, si propaga in questa terra terribile come articolazione della disperazione e della solitudine. Ulteriormente, i significati di questo componimento sono rafforzati dalla dedica: il testo è stato donato a Natalia Micińska, strettamente legata (a livello familiare) all'ambiente letterario. Questo brano, probabilmente il più misterioso ed enigmatico dell'intero ciclo, presenta il più potente epilogo oscuro.

Il Notturmo di Sebyła contrassegnato nel ciclo con il numero 7 si inserisce agevolmente nell'immagine della notte e nei motivi a essa associati dei *parvor nocturnus*. È l'unico componimento del ciclo che pone l'accento sull'esposizione dell'attività del soggetto, privilegiando il monologo. Inoltre, è l'unico testo della serie che fa esplicito riferimento al contesto autobiografico: gesti familiari o celebrazioni della memoria. Il racconto notturno di Sebyła si concentra su un evento che trova il proprio inizio nella storia biblica di Giacobbe che lotta con l'angelo. In questa sorta di sonnambulismo poetico personale – in particolare biografico (la lotta impari tra Giacobbe e Dio) – l'autore iscrive una riflessione sulle esperienze universali: il cosiddetto carattere incidentale della disposizione umana, la fragilità della condizione dell'uomo, la solitudine dell'esistenza. Il poeta sembra voler suggerire al let-

tore la necessità di accettare relazioni difficili, asimmetriche e squilibrate, e di conseguenza domare il nostro terreno orfanotrofio spirituale.

L'ultimo dei Notturmi di Władysław Sebyła, il componimento contrassegnato con il numero 8, conclude l'intero ciclo dei versi oscuri. Gli autori dell'articolo analizzano, verso dopo verso, questa complessa struttura intersemiotica. Si tratta di un'interpretazione esegetica condotta secondo la metodologia del *close reading*. Il notturno finale rappresenta infatti un affascinante intreccio di significati ossimorici e paradossali, con una particolare dedizione, nel veicolo verbale, alla resa di ogni sfumatura paesaggistica e sonora del momento in cui cala la notte. Il poeta dedica una riflessione autonoma, nella sua coda poetica, all'intensificarsi dell'oscurità, ai veli che ricoprono la terra e allo spettacolo peculiare che accompagna tale fenomeno. Si potrebbe dire che questa terra disabitata, nella parte finale del componimento, rappresenti un richiamo alla soggettività, un desiderio di relazione: sia umana, sia divina. La parola, che appare come coda del componimento, non diventerà mai dialogo. In questa situazione senza uscita, il monologante è condannato a un eterno soliloquio. Il silenzio che segue la conclusione del ciclo dei notturni è significativo ed eloquente: "senza fine" continua a operare come un atto di semiosi oscura.

Redaktor
Katarzyna Więckowska

Projekt okładki i stron działowych
Tomasz Tomczuk

Rysunek na okładce
Piotr Janas-Piotrowiak

Korekta
Marzena Marczyk

Łamanie
Małgorzata Pleśniar

Redaktor inicjujący
Marcin Buczyński

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.08.2026
Copyright © 2025 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzymyamy otwartej nauce. Od 1.09.2026 publikacja dostępna na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



 <https://orcid.org/0000-0003-3973-9948>
<https://orcid.org/0000-0003-3787-752X>
Ośiem nokturnów : interpretacje / Jan
Piotrowiak, Miłosz Piotrowiak. –
Wydanie I. – Katowice : Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego, 2025

<https://doi.org/10.31261/PN.4285>
ISBN 978-83-226-4552-9
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-4553-6
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Jordana 18, 40-043 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa:
volumina.pl Sp. z o.o.
ul. Księcia Witolda 7-9
71-063 Szczecin

Wydanie I. Ark. druk. 12,5. Ark. wyd. 9,5. Papier offset 90 g. PN 4285. Cena 44,90 zł
(w tym VAT)



Cena 44,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4553-6



9 788322 645536

Więcej o książce

