



# **Niewyraźalność w świadomości artystycznej Władysława Sebyły. Analiza wypowiedzi krytycznych i tekstów poetyckich**

Agnieszka Kluba

AGNIESZKA KLUBA

NIEWYRAŻALNOŚĆ W ŚWIADOMOŚCI ARTYSTYCZNEJ  
WŁADYSŁAWA SEBYŁY  
ANALIZA WYPOWIEDZI KRYTYCZNYCH I TEKSTÓW POETYCKICH\*

1

Władysław Sebyła wnikliwie obserwował scenę poetycką. Świadczą o tym przede wszystkim liczne recenzje ukazujących się tomików, zamieszczone przez niego w czasopismach literackich, głównie w „Kwadrydze” i w „Pionie”, oraz wieloletnie kierowanie działem krytyki literackiej w Polskim Radiu. Świetna orientacja autora *Koncertu egotycznego* w bieżących sprawach poetyckich została doceniona przez współczesnych – zlecono mu sporządzenie *Sprawozdania za rok 1935 w dziedzinie liryki* (S)<sup>1</sup>. Nie był on jednak ani zawodowym krytykiem, ani tym bardziej – profesjonalnym badaczem literatury. W wypowiedziach krytycznych Sebyły o czyjejs twórczości silnie zaznacza się napięcie między funkcjami poznawczo-oceniającą i postulatyczną<sup>2</sup>. W dużej mierze działało się tak dlatego, że sam był poetą: intencji oddania sprawiedliwości omawianemu zbiorowi wierszy towarzyszy wtedy chęć skonfrontowania go z wyznawanymi poglądami na temat „zobowiązań” poezji. Działalność krytyczna autora *Koncertu egotycznego* interesować mnie będzie z tych właśnie względów. Opinie wyrażane na temat wierszy innych poetów potraktuję jako materiał, w którym zostały utrwalone elementy świadomości artystycznej i poetyki sformułowanej<sup>3</sup> tego, który owe opinie wypowiadał.

---

Artykuł napisany w ramach stypendium Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

\* Tekst ten został omówiony na zebraniu Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN. Jego uczestnikom raz jeszcze serdecznie dziękuję za wszystkie uwagi.

<sup>1</sup> Tym skrótem odsyłam do: W. Sebyła, *Sprawozdanie za rok 1935 w dziedzinie liryki*. „Rocznik Literacki za rok 1935” 1936. (Autorami sprawozdań w tym periodyku bywali badacze i krytycy tej miary co K. Irzykowski, S. Kołaczkowski, M. Kridl, w domenie liryki zaś – K. W. Zawodziński.) Liczba po skrócie wskazuje stronicę. Ponadto stosuję skrót: M = W. Sebyła, *Margines nienapisanej recenzji*. „Pion” 1935, nr 9, s. 2.

<sup>2</sup> Zob. J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*. W: *Dzielo, język, tradycja. Prace wybrane*. T. 1. Kraków 1998, s. 162.

<sup>3</sup> Celowo stosuję oba te częściowo zachodzące na siebie terminy; czynię tak, aby podkreślić, że w niniejszych rozważaniach wyraźnie odróżniam to, co związane jest z pozapoetyckimi uzasadnieniami danej metody tworzenia, od konkretnych zaleceń jej realizowania. Zob. przypisy 58 i 59.

Sebyła-krytyk pisał przede wszystkim niedługie recenzje (fragmenty wielu z nich wykorzystał we wspomnianym *Sprawozdaniu za rok 1935 w dziedzinie liryki*). Opublikował zaledwie kilka obszerniejszych artykułów, w których dzielił się bardziej uogólniającym osądem. Nawet wówczas jednak do tego rodzaju wy-nurzeń prowokował go zawsze jakiś konkretny fakt literacki lub publicystyczny. Demonstrowanie marginalnego charakteru<sup>4</sup> wszelkich podsumowujących spostrzeżeń dowodzi, że nie leżało w ambicjach Sebyły dostarczenie wyczerpującej diagnozy życia literackiego czy też wypracowanie syntetycznej oceny powstającej liryki, a tym bardziej – teoretyczne sprobematyzowanie zagadnień twórczości poetyckiej. Brak takiego systematycznego ujęcia sprawia, że jakkolwiek próba odtworzenia świadomości poetyckiej Sebyły nie zdoła przynieść niczego ponad zarys kształtu, którego można domyślać się na podstawie rozproszonych, nierzadko skrótowych i hasłowo formułowanych spostrzeżeń<sup>5</sup>.

W artykule *Na marginesie współczesności literackiej* (1934) Sebyła napisał, że o wartości wiersza decyduje „postawa [...] autora, poety, wobec rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej”. Myśl tę precyzował: „Dzieło jest wyrazem stosunku poety do siebie, do rzeczywistości, do człowieka i świata”. Zaangażowania – warunku autentycznej twórczości – nie dostrzegął Sebyła u młodych poetów, których publikacje, nierzadko debiuty, były najczęściej przedmiotem jego recenzji:

Kiedy zastanawiamy się nad współczesną naszą literaturą, przede wszystkim poezją, [...] uderza jedna cecha twórczej postawy, z małymi wyjątkami lub odchyleniami niemal powszechna. Tą cechą, która sprawia, że horyzonty naszej młodej liryki współczesnej są wąskie, że źródła, z których wypływa, nie wydają się obfite, [...] jest stosunek autorów, poetów do swej pracy, podchodzenie do poezji nie jak do *tworzenia wartości*, lecz jak do mechanicznego rzemiosła. Jest to podejście do twórczości od strony literatury, robienie literatury, aby robić literaturę, zamykanie się w ciasnym kręgu jej zagadnień warsztatowych, ucieczka przed światem, a nie przedzieranie się przez siebie, świat, rzeczywistość<sup>6</sup>.

Posłużenie się kategorią „postawy” włącza Sebyłę w krąg tych obserwatorów sceny literackiej, którzy w drugiej połowie dwudziestolecia międzywojennego zaczęli postulować konieczność jej *h u m a n i z a c j i* jako *remedium* na szkody

<sup>4</sup> Świadczą o tym tytuły: *Na marginesie nowej książki Emila Ludwiga, Na marginesie współczesności literackiej, Margines nienapisanej recenzji*. W ostatnim z przywoływanych tekstów autor odwołuje się do okoliczności jego powstania: „niespodziewanie marginesowe uwagi, związane z rozmyślaniami nad [...] tomikiem [tj. S. Piętaka *Alfabetem oczu*] rozrosły się do rozmiarów niedużego artykułu” (M).

<sup>5</sup> Podczas dyskusji nad tym tekstem wysuwano obawy, czy uzasadnione jest formułowanie sądów o czyichś poglądach estetycznych na podstawie krótkich, niezobowiązujących notatek prasowych. Zdając sobie sprawę z ujemnych stron takiego postępowania (proporcjonalnie do szczupłości i lakoniczności materiałów wzrasta ryzyko różnego rodzaju nadużyć tego, kto je interpretuje), zdecydowałam się jednak z niego nie rezygnować. Na obronę chętnie przywołam klasyfikację J. Sławińskiego, który we wspomnianej dyskusji rozróżnił teksty-dowody (teksty literackie), teksty-świadectwa (teksty krytyczne, polemiki i dyskusje) oraz teksty-poszlaki (drobne zapisy) i zaproponował, żeby pozostałe po Sebyle noty recenzentkie zaliczyć do tej ostatniej kategorii. W sytuacji braku tekstów-świadectw innej, nowej wartości nabierają, w moim odczuciu, wszelkie, choćby najdrobniejsze ślady.

<sup>6</sup> W. Sebyła, *Na marginesie współczesności literackiej*. „Pion” 1934, nr 16, s. 8. Podkreślenia własne zaznaczyłam spacją, natomiast podkreślenia dodatkowo wyróżnione kursywą pochodzą od cytowanych autorów.

wyrządzone przez nadmiar – w ich odczuciu – „formalizmu” i eksperymentatorstwa. Włodzimierz Bolecki pisze:

słowo [„postawa”] [...] było jednym z podstawowych wykładników systemów aksjologicznych bardzo różnych krytyków. Używają go – w identycznej funkcji – Fik, Pietrzak, Fryde, Miłosz, Ortwin, Piasecki, Wyka, Baczyński, Napierski, Gombrowicz, Schulz i wielu innych<sup>7</sup>.

Zarysowane przez Sebyłą przeciwstawienie idei poezji jako pełnego zaangażowania „tworzenia wartości” – „robieniu literatury”, traktowanemu jak rzemiosło, nasuwa domysł, że myślenie autora *Koncertu egotycznego* cechowała „antyawangardowość”<sup>8</sup>. Właściwe zrozumienie, na czym owa idiosynkrazja miałaby polegać, wymaga zrekonstruowania jego opinii na temat szeroko rozumianej awangardy.

W roku 1936, po ukazaniu się zbiorowego wydania poematów Tadeusza Peipera, Sebyła napisał:

Pierwsze wrażenie po przeczytaniu tych wierszy – to, że mamy do czynienia z szaradami, a autor jest szaradziwą. [...] Wygląda to, jakby mówił: „Zgadnij, co chciałem powiedzieć, a dowiesz się ciekawych rzeczy”. Cała rzecz w tym, że czytelnik po odgadnięciu nie dowiaduje się niczego ciekawego. Cała problematyczna głębia polega na opisywaniu widzianych przedmiotów w zawiłych przenośniach. Autor starannie unika nazywania rzeczy po imieniu, krąży tylko koło niej. To ma być „pseudonimowanie”. Ta wzniosłość metaforyczna Peipera przypomina okres puryzmu językowego we Francji, kiedy to unikano takich powiedzeń jak *z e b y* itd., jako wulgarnych, a zastępowano je np.: „umeblowanie jamy ustnej”<sup>9</sup>.

Zwrócenie uwagi na fakt, iż przeważająca większość utworów Peipera to opis „widzianego przedmiotu”, rzeczy, zjawiska, świadczy o tym, że Sebyła rozpoznał skłonność Peipera do prezentowania nowych możliwości metafory w sposób najprostszy – na przykładach konkretnych, „gotowych” tematów. O ile jednak Karol Irzykowski w tej prawidłowości dopatrywał się intencji popularyzatorskiej, twier-

<sup>7</sup> W. Bolecki, *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Schulz, Gombrowicz i inni. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1996, s. 363; tamże obszerna bibliografia omawianego zagadnienia. Bolecki ma na uwadze przede wszystkim recepcję powieści eksperymentalnych: „Słowo »postawa« (autora, bohaterów) przewija się wielokrotnie w różnych wypowiedziach i zawsze przeciwstawiane jest »niezrozumiałstwu formalnemu« lub »etycznemu indyferentyzmowi« młodej prozy”. W przywoływanych przez badacza cytatach mowa częściej nie tyle o postawie autora, co o stworzonych przez niego bohaterach (jak np. w wypowiedzi I. Fika *Co za czasy! W: Wybór pism krytycznych*. Opracował i wstępem opatrzył A. Chruszczyński. Warszawa 1961, s. 217): „Były dawniej działające postaci, dziś są zagęszczone protoplazmy, promieniujące mdłą magnetycznością”. Sebyła natomiast odnosi się wyłącznie do problemu zaangażowania t ó r c y („twórcza postawa”), zaangażowania, którego przejawem i świadectwem powinien być cały tekst poetycki, a nie – jak w przypadku prozy – jedna z jego płaszczyzn, tzn. konstrukcja postaci. Krótko mówiąc: krytycy prozy w podmiotowości widzieli kreację, Sebyła dostrzegł zaś człowieka.

<sup>8</sup> Ciekawej, choć drobnej poszlaki na ten temat dostarcza wzmianka B. Micińskiego (*Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Wybór i opracowanie A. Micińskiej. Przedmową poprzedził J. Błoński. Kraków 1970, s. 390), który w liście pyta Sebyłę: „Pamiętasz o naszej kampanii antyawangardowej?”

<sup>9</sup> W. Sebyła, rec.: T. Peiper, *Poematy*. „Pion” 1936, nr 3, s. 6. Zob. też S 44: „trud rozwikłania przenośni Peiperowskich nie oplaca się, nie skłania ku dalszej kontemplacji, lecz doprowadza do pokiwania głową nad przedziwną koślawością przedstawień ukazowanego nam przez autora świata”.

dząc, że Peiper uprawiał „pedagogię”<sup>10</sup>, o tyle Sebyła zakwalifikował tę praktykę jako wyraz „igraszek intelektu zdegenerowanego”, zdolnego jedynie do „zimnej i jałowej zabawy”<sup>11</sup>. Wskazując na bezproduktywność Peiperowskiej metafory, zauważał jednocześnie wyjątkowe rozpowszechnienie się jej wzorca. Zjawisko to uzasadniał przyjmując punkt widzenia socjologa literatury:

Zdaje się, że z awangardową modą [...] stylu zawile metaforycznego rzecz ma się podobnie jak z wyszukaniem barokowym sposobem wysławiania się<sup>12</sup> dawnych dworaków lub bywalców salonów. Jak tam to wyszukanie miało być świadectwem obycia [...] – tak tu zawila metaforyczność jest zewnętrznym pokostem, mającym świadczyć, że młodzieniec wstępujący w szranki poetyckie jest obyty w dziedzinie kultury. I tu, i tam wyszukane słownictwo, zagmatwany sposób wyrażania się odsłania często banał myśli i przeżycia lub pustkę uczuciową<sup>13</sup>.

„Antyawangardowość” Sebyły miała zatem swoje źródło przede wszystkim w irytacji, jaką budziła w nim dokonująca się pod patronatem nowej poezji „nadprodukcja tomików wierszy przeciętnych”, świadczących o „zastraszającej i a t w o ś c i p i s a n i a i uchylaniu się od pokonywania oporów”<sup>14</sup>. Dystansując się wobec awangardowości demonstrowanej poprzez powielanie konwencji, nie deprecjonował Sebyła wszystkich nowatorów. Przeciwnie – stwierdzał, że owa powierzchowna asymilacja „zdobycze pionierów wykoślawia w niesmaczną manierę”<sup>15</sup>, a bohaterami pozytywnymi swoich omówień czynił Juliana Przybosa i Józefa Czechowicza. Obu zaliczył do grona „kilku wśród [awangardystów] prawdziwych poetów” (S 43). Pierwszego z nich jednoznacznie przeciwstawiał Peiperowi:

Prawdziwa poezja, jak każde piękno, ma w sobie coś zastanawiającego, zmuszającego do kontemplacji, nawet jeśli się jej na razie nie rozumie czy nie ogarnia całkowicie zamysłu twórczego poety. „Poezja” Peipera budzi uczucia zupełnie inne: albo zniecierpliwienie, albo próby przetłumaczenia na jakiś zrozumiały język. I jeżeli zrozumienie jakiejś trudniejszej przeniśni Przybosa np. raczej przywiązuje do utworu, zbliża go do naszego odczuwania, wzmacnia siłę

<sup>10</sup> Określeniem tym posłużył się K. I r z y k o w s k i w artykule *Burmistrz marzeń niezamieszkałych* (w: *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce. – Lżejszy kaliber*. Tekst opracowała i indeks sporządziła Z. G ó r z y n a. Kraków 1976, s. 275. *Pisma*. Pod redakcją A. L a m a).

<sup>11</sup> S e b y ł a, *Na marginesie współczesności literackiej*.

<sup>12</sup> Skojarzenie Sebyły – mimo niewątpliwego uproszczenia w ocenie „barokowego sposobu wysławiania się” – nie było pozbawione trafności; niedługo później nad dynamiką obrazów barokowych zastanawiał się T. P e i p e r (*Wiązania*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 36. Przedruk w: *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady 1918–1939*. Przedmową i komentarzem opatrzył S. J a w o r s k i. Kraków 1974). Na temat barokowych cech poezji Peipera zob. A. W a ż y k, *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 77. – M. D e l a p e r r i è r e, *Barok w polskiej literaturze współczesnej: czyżby autoterapia?* W: *Dialog z dystansu*. Kraków 1998.

<sup>13</sup> W. S e b y ł a, rec.: A. B i e l e c k i, *Spiekota*. „Pion” 1935, nr 3, s. 5. Zob. też W. S e b y ł a, *Z nożem na lirykę*. Jw. 1934, nr 5, s. 4: „tomiki poprawnych, często czysto werbalistycznych wierszyków to świadectwa osiągnięcia pewnego poziomu dojrzałości kulturalnej”.

<sup>14</sup> W. S e b y ł a, *Inflacja poezji*. „Kwadruga” 1930, nr 5, s. 198, 204. Por. opinię Cz. M i ł o s z a (*Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*. „Orka na Ugorze” 1938, nr 5, s. 6): „Zastanawiałem się nad utworami wielu dzisiejszych młodych poetów. Wszędzie widziałem wielkie ułatwienie sobie pracy i zrzucanie odpowiedzialności. – Ci poeci rozmyślają tylko nad tym, jakie słowo czy zdanie będzie w harmonii ze słowem czy zdaniem poprzedzającym, nie zdając sobie sprawy, że ten wymóg jest wymogiem elementarnym, ale że prócz niego potrzeba jeszcze wielkiej dyscypliny wierności wobec siebie samego”.

<sup>15</sup> S e b y ł a, rec.: B i e l e c k i, *Spiekota*.

przeżycia danego wiersza, tak jak to zwykle bywa z trudniejszą poezją, to trud rozwikłania przenośni Peiperowskich nie opłaca się, nie skłania ku dalszej kontemplacji, lecz doprowadza do pokiwania głową nad przedziwną koślawością przedstawień ukazywanego nam przez autora świata. [S 44]

Niechętny stosunek Sebyły do nowej poezji nie wiązał się więc z brakiem aprobaty dla wszelkich jej dokonań. Nie oznaczał również sprzeciwu wobec ogólnych założeń programowych awangardy – autor *Koncertu egotycznego* wyraźnie dostrzegał, że zjawisko, które nazywał „inflacją poezji”, polegało na „chwytaniu zewnętrznych form procesu rozwojowego, z zaniedbywaniem istotniejszych, wewnętrznych”<sup>16</sup>. Za źródło takiego stanu rzeczy uznawał przede wszystkim niejednoznaczność myśli „papieża awangardy”, nie zaś myśl samą:

Nowy pogląd na świat stwarza potrzebę nowego wyrazu. [...] Tadeusz Peiper w swych pracach teoretycznych usiłował właśnie uzasadnić potrzebę nowego wyrazu warunkami nowej rzeczywistości, stosunkiem nowoczesnego człowieka do tej rzeczywistości [...]. Skutkiem jednak fałszywej interpretacji dawnych form wyrazu, skutkiem zasadniczych nieraz sprzeczności we własnych wywodach, praktyczne wnioski w wielu punktach rozważań prowadzą Peipera do odwrócenia zasady powstawania prądów literackich; a właśnie te słabe miejsca jego teorii [...] stały się punktem wyjścia i oparcia, żerowiskiem dla poszukiwań „integralistów”<sup>17</sup>, i stąd płynnie pustka treściowa i ideowa, jałowość i niezrozumiałość ich dokonań poetyckich. [M]

## 2

Starłam się pokazać gdzie indziej<sup>18</sup>, że koncepcję Peipera potraktować można jako próbę pogodzenia dwóch wykluczających się perspektyw: ekspresyjno-esencjalistycznej i antyesencjalistycznej<sup>19</sup>. O ile pierwsza zależała od zastanego

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Sebyła nawiązuje poprzez tę etykietę do opublikowanej w 1933 r. książki J. Brzękowskiego o *Poezji integralna*. Chociaż współczesny badacz, J. Kwiatkowski (*Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 35), nazwał ową publikację „pisanym w imieniu całej grupy instruktywnym autokomentarzem”, była ona przede wszystkim zapisem własnych poglądów autora, niekoniernie odpowiadających bez reszty innym poetom skupionym wokół Awangardy Krakowskiej. Wydaje się, że posługując się określeniem „integraliści” Sebyła nie miał na myśli jakiegos hipotetycznego ugrupowania wyznawców idei „poezji integralnej”, lecz najszerzej pojmowane grono kontynuatorów nurtu awangardowego, związanych w owym czasie głównie z pismem „Linia” (1931–1933), oraz ich młodych, dopiero debiutujących naśladowców. „Integralizm” jest tu więc raczej hasłem wywoławczym, mającym konotować to znaczenie, które ujawnia, że chodzi o następców Peipera w dziedzinie „teoriotwórstwa” (jak wiadomo, Peiper nie opublikował ani jednego tekstu w „Lini”).

<sup>18</sup> W artykule *Referencyjność i autoteliczność w poezji Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia* („Pamiętnik Literacki” 1998, z. 4).

<sup>19</sup> Nawiązywałam tym samym do rozprawy R. Nycza „Wyrażanie niewyrażalnego” w *literaturze nowoczesnej. (Wybrane zagadnienia)* („Ruch Literacki” 1997, z. 3), w której przeciwstawienie perspektywy esencjalistycznej antyesencjalizmowi pełni istotną rolę. Uwzględnienie tej antynomii pozwala badaczowi wyodrębnić poszczególne aspekty interesującego go tytułowego zagadnienia w odniesieniu do: „1) określonej teorii języka (ogólnego i poetyckiego), 2) konkretnej teorii procesu twórczego, 3) specyficznej teorii dzieła literackiego” (s. 289). W niniejszym tekście rezygnuję jednak z tego rodzaju rozróżnień – poprzestaję na najogólniejszym zarysowaniu przeświadczeń teoretycznych przywoływanych przeze mnie poetów. Dlatego jednakowo traktuję (i stosuję) poczynione przez Nycza rozpoznania. Oto najważniejsze z nich: „Ekspresyjna koncepcja języka, która w romantyzmie wyparła koncepcję przedstawieniową [...], zakładała [...] możliwość wyrażenia w języku sztuki tego, co *nie dawało się wysłowić w języku pojęciowym*, a co

przez poetę kontekstu myślowego, o tyle druga była wyrazem chęci przewyżczenia pierwszej i stanowiła indywidualne, nie w pełni zrealizowane osiągnięcie autora *Nowych ust*. Przybrało ono postać przeczucia, iż możliwe jest traktowanie tego, o czym mowa w dziele poetyckim, jako czegoś, co nie istnieje przed jego powstaniem, co się w nim zawiera immanentnie. Swoją intuicję główny teoretyk polskiej awangardy usiłował wyrazić w tradycyjnych kategoriach, pisał np. „forma wsiąka w treść i staje się treścią”, a próbując rzecz ująć najprościej, stwierdzał: „forma także *jest* treścią”<sup>20</sup>. Ta nowatorska, wyraźnie nieesencjalistyczna formuła (sugerująca istnienie takiej „treści”, która jest e f e k t e m „formy”) pozostawała jednak w konflikcie z ekspresyjnym w charakterze pragnieniem uchwycenia poprzez metaforyzację „czegoś z tych scalań, które dokonują się w procesach naszej świadomości”<sup>21</sup>.

Rozbieżności tych dopatrywał się w rozumowaniu Peipera także Sebyła:

W artykule *Metafora terażniejszości* woła Peiper: „Podajcie mi trzy metafory w utworze jakiegos poety bezpośrednio po sobie następujące, a powiem wam o tym pocie tyleż, co najobszerniejszy jego biograf”. Powiedzenie to przypomina nam znane formuły: „styl to człowiek” lub „styl objawia się w sposobie myślenia” – i jest zgodne z ogólną postawą Peipera. W artykule zaś *Droga do rymu* czytamy: „rym wpływa na treść utworu” i „oddalenia znaczeniowe rymów wywarły głęboki wpływ na poezję i nie tylko na poezję, na myśl ludzką w ogóle”.

Zaproponował więc następującą korektę:

Myślę, że należałoby te powiedzenia raczej odwrócić i [...] sformułować: „treść wpływa na rym” i „myśl ludzka wywarła wpływ na oddalenia znaczeniowe rymów”.

traktowano 1) jako *uprzednie i niezależne od wyrażenia*; a ponadto 2) jako *esencjalne i niezmienne*” (s. 293); „[pocie nowoczesnemu] chodzi o zakwestionowanie esencjalistycznego (a romantycznego w swej genezie) przekonania, iż artystyczna ekspresja słowna polega na istnieniu – uprzednim i niezależnym od języka – pewnej »rzeczy wyrażanej«, myśli, uczuć, wrażeń, »stanu duszy«, itp., która to rzecz zostaje następnie uzewnętrzniona (lepiej lub gorzej wyrażona czy odtworzona) w poetyckiej mowie” (s. 296). Nowoczesne ujmowanie dzieła literackiego sprowadzić można do czterech prawidłowości: „Po pierwsze, w odróżnieniu od teorii mimetycznej, dzieło nie może być traktowane jako tradycyjnie pojęta reprezentacja niezależnie istniejącego przedmiotu (skoro uzyskuje on swą określoność w procesie artystycznej artykulacji), lecz jako niepowtarzalna manifestacja słowna jego postaci. Po drugie, w odróżnieniu od tradycyjnie rozumianej teorii ekspresywnej, znaczenie utworu nie może być mierzone stosunkiem do autorskiej intencji (skoro nie istnieje w tym przypadku pojęciowo uświadomiany zamysł, który wyprzedzałby poetycką realizację), lecz jest wynikiem wzajemnego oddziaływania całości składników utworu. Po trzecie, w odróżnieniu od teorii pragmatycznych, semantycznej organizacji tekstu nie profilują tu standardowe reguły rozumienia, umożliwiające spełnienie dydaktyczno-perswazyjnych zadań oddziaływania na czytelnika (skoro tekst pozostaje niezrozumiały wedle potocznych norm komunikacji), lecz »własne« reguły poetyckiego języka. Po czwarte, uzyskanie autonomii przez utwór, wynikające z faktu, iż to, o czym tekst mówi, co znaczy, komu przekazuje, musi być z samego dzieła wyczytane, pozwala odsłonić jego inherentnie autorefleksyjny wymiar (polegający przynajmniej na tym, iż w formę utworu wpisany jest tu proces kształtowania jego znaczenia)” (s. 302–303).

<sup>20</sup> T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*. W: *Pisma wybrane*. Opracował S. Jaworski. Wrocław 1979, s. 221–222. BN I 235. W *Tędy* z kolei rozróżniał „treść formy” od „treści treści” (w: jw., s. 81) i wyznawał (*ibidem*, s. 93): „Sięgałem więc do różnych prób formalnych, z których każda *właśnie dlatego, że była sprawą formy, była równocześnie sprawą idei*”.

<sup>21</sup> Peiper, *Tędy*, s. 160.

Swoją poprawkę opatrzył wyjaśnieniem:

Takie sformułowanie byłoby chyba bliższe prawdy. Bo chyba przecież struktura i dyspozycje psychiczne twórcy, treści jego dokonań i przeżyć poetyckich stwarzają potrzebę wyboru takiej a nie innej formy wyrazu, a więc wpływają i na sposób użycia czy stosowania rymu, a nie na odwrót. [M]

Zauważoną w wywodach Peipera „niekonsekwencję” potraktował Sebyła jako mimowolną nieściśłość, w tym zaś, w jaki sposób ją skomentował, ujawnił, że pozostawał – podobnie zresztą jak autor *Żywych linii* – pod wpływem dotychczasowych („ekspresyjno-esencjalistycznych”) wzorców mówienia<sup>22</sup> o „treści” i jej „wyrazie”. W rezultacie tę pierwszą utożsamiał z *a priori* wyznawanym „poglądem”, którego nieposiadanie uznawał za najcięższe przewinienie piszących. Brak „istotniejszych treści poetyckich”, „pustkę treściową i ideową, jałowość i niezrozumiałość” dostrzegał przecież w twórczości „integralistów”. Nie miał wątpliwości, kto jest za to odpowiedzialny:

Takie i tym podobne sformułowania Peipera [...] [np. „rym wpływa na treść utworu”], brane *à la lettre* lub interpretowane w czysto formalistyczny sposób, po linii: nowy *trick* świadczy o nowej treści i prowadzi do nowej treści – doprowadziły do integralizmu. [M]

Zarazem jednak wyraźnie odróżniał tego rodzaju praktyki od twórczości poetyckiej Peipera:

Praca [...] eksperymentatorów i poszukiwaczy awangardowych wynika nie, jak to się w zasadzie dzieje u Peipera, z potrzeby znalezienia nowych form wyrazu dla nowego poglądu na świat, lecz z braku tego poglądu i z usiłowania zamaskowania tego braku sposobami formalnymi. [M]

Fragment ten świadczy, iż Sebyła dostrzegał różnicę między – jak się gdzie indziej wyraził – „przedziwną koślawością przedstawień ukazywanego nam przez autora [*Żywych linii*] świata” (S 44) a wrażeniem „jałowości” i „pustki” w poezji „integralistów”. Przywiązanie do esencjalistycznego punktu widzenia zadecydowało jednak o rozpoznaniu intencji Peipera jako „potrzeby znalezienia nowych form wyrazu dla nowego poglądu na świat” i udaremniło zrozumienie, na czym owa „koślawość” jej realizacji polegała: na tym, że o ile w przypadku jego naśladowców często trudno było mówić o jakimkolwiek, zakładanym esencjalistycznie czy osiąganym immanentnie, sensie, o tyle u Peipera określone i ściśle „wymierzone” znaczenie „wcześniejsze” pojawiało się z *a m i a s t* sensu immanent-

<sup>22</sup> Sytuacja ta – w mniejszej skali – odpowiada kłopotom S. Brzozowskiego, opisanym przez R. N y c z a w studium *Wywoływanie świata. Zadania krytyki i sztuki w pisarstwie filozoficznym Stanisława Brzozowskiego* (w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 120–122): „Nie zmierzając [...] do przekształcenia swej metaopowieści w rozwinięty w pełni światopogląd, intensywnie poszukiwał Brzozowski możliwie adekwatnego dla niej języka, przede wszystkim wśród czołowych z uprawianych ówczesnie stylów filozofowania. Był to istotny motyw zainteresowania się poszczególnymi filozofiami. [...] Nie ulega wszakże wątpliwości, że niezależnie od owych poszukiwań dysponował Brzozowski od początku czymś w rodzaju podręcznego, samorzutnego filozoficznego słownika. [...] Trudność polegała na tym, iż słownik ten był naturalnym językiem substancji, filozofii esencjalistycznych. Brzozowski zaś pragnął za jego pomocą przekonać swych czytelników, iż to, co brali za substancję, jest faktycznie funkcją; to, co uważali za końcowy wytwór, to w istocie faza czy epizod nieprzerwanego przebiegu samocelowego procesu”.



nego, jako pozór takiego sensu, jedynie w założeniu nierozzerwalnie wtopionego w wyszukaną „formę”.

Na przeszakodzie pełnemu odebraniu przez Sebyłę zamysłu Peipera stało zatem samo, co autorowi *Tędy* uniemożliwiło eksplikację swoich intuicji: przywiązanie do tradycyjnego ujmowania relacji treść–forma. W efekcie Sebyła 1) mimo że zauważył intuicje antyesencjalistyczne Peipera, nie umiał ich do końca rozpoznać, tj. nazwać, 2) uznał je za niezamierzoną pomyłkę autora, a tym samym 3) przypisał go do opcji „esencjalistycznej”, 4) w owych „słabych miejscach teorii” ujrzął zaś właściwy powód rozwinięcia się „integralizmu”, który 5) odbierał jako poezję pozbawioną j a k i c h k o l w i e k odniesień („poglądu”, „treści”).

Ostatni wniosek nie musi wydawać się oczywisty: Sebyła napisał przecież, że do „integralizmu” doprowadziło – w jego opinii – interpretowanie sformułowań Peipera „w czysto formalistyczny sposób, po linii: nowy *trick* świadczy o nowej treści i prowadzi do nowej treści”. Jednak w swoim sądzie za f o r m a l i s t y c z n e uznał to, wokół czego krążyła myśl Peipera, a czemu w praktyce „formalizm” nie sprostał: zadanie uczynienia z artykulacji poetyckiej środka powołującego do istnienia nowe, nie znane wcześniej sensory, dostarczającego świadectw nowych sposobów konceptualizacji świata. Z kolei wspominał również o m a s k o w a n i u przez awangardowych eksperymentatorów braku „poglądu na świat”, „sposobami formalnymi”, przedstawiając niedomiary „treści” tak, jakby był on nie tyle skutkiem eksperymentów z formą, co ich właściwym powodem... Jednym słowem, przynajmniej w sferze intencji przypisywał krytykowanym przez siebie poetom potrzebę ocalenia „treści” lub chociażby jej pozoru. Zarazem jednak w innym miejscu wyraźnie temu zaprzeczał, rekonstruując ich domniemaną postawę:

Nie – chcemy mówić o czym innym niż oni, inaczej widzimy świat, a więc inaczej będziemy mówić; lecz – nie wiemy właściwie, co mamy mówić, nic nas nie obchodzi, co oni chcieli wyrazić, ważne jest jedynie, abyśmy się *wyrażali inaczej* niż oni. [M]<sup>23</sup>

Wydaje się, że zaobserwowane „niekonsekwencje” Sebyły potraktować należy jako prawidłowość analogiczną do tej, którą daje się zauważyć u Peipera: przejaw uległości wobec ściśle określonej perspektywy oraz znak nie w pełni uświadomianych chęci jej przewyciężenia.

Ale nie ulega wątpliwości: słowa Sebyły wskazują, iż dostrzegł on, że dążenie do szczególnego „nadorganizowania” warstwy językowej w przypadku twórczości tych, których nazywał „integralistami”, wiązało się ze stłumieniem zobowiązań referencyjnych i zredukowało ją do jednego – autotelicznego – wymiaru. Jak stwierdził Sebyła:

*gros zagadnień tej poezji obraca się w małym kręgu niektórych problemów formalnych, zagadnień metafory, elipsy, aliteracji... [...] Owszem, mnożenie takich „narzędzi” mowy jest potrzebne, lecz nie może się stawać celem samo dla siebie.* [M]

<sup>23</sup> Zob. też zastrzeżenia do debiutu H. Łazawertówny (Sebyła, *Inflacja poezji*, s. 201): „Wiersze [...] są jakby sprawozdaniem z pracy autorki nad formą [...] [...] Niektóre zdają się być napisane [...] po prostu celem wyrzucenia pewnego balastu słów”. Por. opinię Cz. Miłosza (wyrażoną w liście do J. Iwaszkiewicza, z 20 X 1931, przechowywanym w Bibliotece IBL PAN, Rps. Zb. Wł. 169/1): „peiperowcy [...] są tylko zamaskowanymi estetami i nie idą dość daleko. Mają dobrą technikę, nawet bardzo dobrą, ale nie wiedzą, po co piszą [...]”.

W artykule *Na marginesie współczesności literackiej* wrażenie, jakie wyniósł z lektury tomików młodych poetów, zamykających się „w ciasnym kręgu [...] zagadnień warsztatowych”, porównał do „beznadziejnego powiewu literackości, patrzenia na świat przez słowa” i zestawiał z atmosferą,

którą z taką przenikliwością [...] odmalowała Bronisława Ostrowska w poemacie *Koło święconej kredy* [...]:

Dosyć! Widzę! Wiem już. Nie zapomnę.  
Umówmy się, że tak jest. Umówmy się, że tak jest!  
Wszystko można zastąpić na świecie.  
Chodzi tylko o formę. Chodzi tylko o gest.  
Wy nikomu nigdy nie powiecie!  
Nie powiecie nikomu ani wy, ani ja,  
że nas pustka dławi za gardła,  
że z koła święconej kredy, jak spod klosza ze szkła,  
wytłoczono powietrze do dna, do dna, do dna  
i rzeczywistość umarła.  
Nie ma rzeczywistości. Nie ma prawdy i treści.  
Są tylko puste kształty, w których nic się nie mieści.  
Jak dziecinne wydmuszki, jak ślimacze skorupy<sup>24</sup>.

Rozpoznanie Sebyły oraz wybrany przez niego fragment wiersza Ostrowskiej korespondują z zagadnieniami, które stały się przedmiotem późniejszej o kilka lat dyskusji w „Orce na Ugorze”, zainicjowanej cytowanym już artykułem Miłosza *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*<sup>25</sup>. Argumentacja autora *Poematu o czasie zastygłym* w wielu miejscach pokrywa się z sądami Sebyły<sup>26</sup>. Odnosi się też do tych samych adresatów: swojej filipiki nie kieruje Miłosz ku uczestnikom konkretnej opcji poetyckiej, zwraca się do tych „wszystkich młodych poetów, którzy czują w sobie dość odwagi, aby zaprzestać sięgania po podejrzone laury odkrywczości formalnej [...] [i nie poddawać się gaworzeniu] specjalistów od nowej poetyki”<sup>27</sup>.

Jak widać, „literackość” zarzucano głównie młodym twórcom ulegającym awangardowej modzie. Jednak uważna lektura omówień autorstwa Sebyły dowo-

<sup>24</sup> Sebyła, *Na marginesie współczesności literackiej*.

<sup>25</sup> We wspomnianej dyskusji wzięli udział: G. Herling-Grudziński (*Obrona metafory*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 6 oraz podsumowanie dyskusji: *Bilans i wnioski*. Jw., nr 9), J. A. Król (*Przeciw wyrażaniu siebie*. Jw., nr 7), J. Putrament (*O „finis operantis”*. Jw., nr 8), J. Maśliński (*Środki, nie tylko cele*. Jw., nr 9). Okoliczności towarzyszące owej dyskusji, potraktowane jako element sytuacji, w której znalazł się Miłosz w r. 1938 po opublikowaniu swoich artykułów-manifestów (oprócz tekstu przywoływanego również: *O milczeniu*. „Ateneum” 1938, nr 2; *Zejście na ziemię*. „Pióro” 1938, nr 1), omawia M. Załeski (*Przygoda Drugiej Awangardy*. Wrocław 1984, rozdz. *O „grzechu anielstwa”, czyli historia pewnego nieporozumienia*). Z kolei uogólnione wnioski z tej dyskusji w części dotyczącej metafory zawarte są w pracy Boleckiego (*op. cit.*, rozdz. *Społeczne ramy lektury: 1918–1939. (Rekonesans)*).

<sup>26</sup> Por. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*: „Więc to ma być poezja, te wasze wiersze pisane nie po to, aby dzielić się z ludźmi jakąś wiarą, aby pochwalić i potępić, a tylko aby stwarzać zespół wyobrażeń i dźwięków? Te wiersze, o których nie można powiedzieć ani jakiej koncepcji świata służą, ani jaką mądrość wyrażają? Utwory, które nie podlegają innemu określeniu, jak to, że są źle lub źrećnie zrobione?”; „Dzieło jako twór nieskończenie osobisty opowiada o wszystkich niedostatkach budowy intelektualnej i estetycznej twórcy albo o jego doskonałej wewnętrznej sile. – Wada kompozycji nie jest przecie tylko brakiem talentu czy umiejętności – świadczy o nie rozwiązanych dostatecznie konfliktach ze światem i ze sobą samym”.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

dzi, że podobną wymowę miały również jego zastrzeżenia wysuwane pod adresem skamandrytów i poetów pozostających w ich kręgu. W napisanym wraz z Mieczysławem Bibrowskim na poły satyrycznym artykule *W balwierni poetyckiej* znalazła się następująca charakterystyka poezji Juliana Tuwima, nazwanego tu jednym z „czołowych producentów literatury w Polsce”:

Wychodząc z założenia *s a m o d z i e l n e g o b y t u s ł o w a*, buduje [Tuwim] cały niemal systemat pseudonaukowych pojęć: magia słów, alchemia połączeń – że jednak jest człowiekiem chodzącym nogami po ziemi, więc trudno mu w nie, wbrew samemu sobie, uwierzyć; bo życie nie pozwala na usamodzielnienie słowa, które jest tylko jedną z jego funkcji. [...] Przeznaczając *Rzecz czarnoleską*: wszystkie jej utwory kąpią się w atmosferze, którą dałoby się zgęścić w dość rozpaczliwym zdaniu: „Piszę i piszę, chciałbym pchnąć tym wszystkim życie naprzód, ale, do licha, nie trafiam w sedno (»słowem«), zawsze trafiam gdzieś w bok”<sup>28</sup>.

Z kolei tomik *Kosodrzewina* Romana Kołonieckiego zaliczył Sebyła do książek,

które zręcznym werbalizmem, frazeologią z dziesięciu rąk wziętą, usiłują zamaskować beznadziejną pustkę intelektualną i uczuciową [i w których] [...] większość zdań najzwyczajniej n i c n i e z n a c z y, ani logicznie, ani nastrojowo<sup>29</sup>.

Te obserwacje zdecydowały o sformułowaniu – wraz z Bibrowskim – następującego uogólnienia: „Epigonów i kontynuatorów skamandryzmu cechuje nieszczerość i zakłamanie uczuciowe przy poprawnej i błyskotliwej formie”<sup>30</sup>. Mechanizm poetyckiej mistyfikacji dostrzegł i dokładniej opisał Sebyła na przykładzie twórczości Świątopełka Karpińskiego, poety z kręgu Skamandra:

Sens jego poezji leży wyłącznie w rzemiośle poetyckim, w wirtuozostwie technicznym, któremu brak pokrycia wewnętrznego. Postawę Karpińskiego cechuje brak postawy wobec rzeczywistości, brak jakiegokolwiek problematyki. Wydaje się, jak gdyby jego piękne bez wątpienia formy wyrazu poetyckiego nie wyrażały żadnej właściwie rzeczywistości psychicznej. Jest to, oczywiście, niemożliwe, ale pewnym jest, że stosunek Karpińskiego do rzeczywistości, przynajmniej własnej, poetyckiej, jest czysto werbalny. [...] Rzeczywistość, strzępki myśli czy przeżyć są dlań tylko punktem zaczepienia, pretekstami będącymi załącznikiem czysto słownych, wirtuozowskich kompozycji. Światem, w którym obraca się Karpiński, jest *ś w i a t z e s ł ó w, ż y j ą c y c h t y l k o d l a s i e b i e*. Słowa niezależniają się niejako od tematu, który autor obrał, obrastają go, oblepiają, ukazując fantastyczny, irracjonalny, groteskowy świat czystej formy [...]. [S 34]

Wymienność zarzutów wobec skamandrytów i awangardystów wydaje się wyrazem ogólniejszej prawidłowości. Zazwyczaj wytykane im skłonności przedstawiano jako odrębne i odnoszące się do różnych spraw. W istocie, jeśli zanalizuje się te zastrzeżenia, wychodzi na jaw, że tym, co je różni, jest jedynie sposób ujęcia i rozłożenie akcentów: skamandrytów obwiniano najczęściej o *b r a k i d e o l o g i i*, aintelektualizm, awangardystów zaś o *n a d m i a r f o r m y*, estetyzm. Mówiąc osobno o dwóch aspektach dzieła poetyckiego zwracano w rzeczywistości uwagę na dwie strony tego samego zjawiska: czegoś, co można nazwać elementarnym nie zrównoważeniem (korzystając z terminologii lingwistycznej) planu treści i planu wyrażania, dysharmonii polegającej na atrofii pierwszego i supremacji

<sup>28</sup> W. Sebyła, M. Bibrowski, *W balwierni poetyckiej*. „Kwadryga” 1929, nr 1, s. 31.

<sup>29</sup> Sebyła, *Inflacja poezji*, s. 200.

<sup>30</sup> Sebyła, Bibrowski, *op. cit.*, s. 34.

drugiego. W efekcie oceniając oba modele poetyckie – zarówno pozytywnie, jak i negatywnie – stosowano podobne argumenty. Reprezentatywnego przykładu dostarcza zestawienie fragmentów wypowiedzi Sebyły, Czechowicza, Jędrzychowskiego, Szenwalda i Kotta:

Awangardowy punkt widzenia [...] prowadzi naturalnie do pewnej koncepcji poetyckiej rzeczywistości, a mianowicie do *estetyzmu*, do *estetycznego* poglądu na świat, który jest zarazem świadectwem braku głębszego stosunku do rzeczywistości, a właściwie nie jest poglądem. [M]

Gardzę awangardą, ponieważ jej postawa artystyczna i moralna jest powierzchowna i jednostronna. Gardzę skamandrytami, bo nie mają żadnej postawy. [...] Skamander w historii kultury polskiej: uwielbienie bezmyślności (aintelektualizm), dojrutkowości, naskórkowości pierwszego wrażenia (w gruncie rzeczy to impresjoniści – poetyccy). W sumie – tańcząca, bezmyślna Europa pierwszych lat po Wielkiej Wojnie. [...] Co do Awangardy Krakowskiej, to ta przerzucając punkt ciężkości swego stosunku do sztuki na stronę techniczną, sama podcięła gałąź, na której siedziała<sup>31</sup>.

Wycucie współczesności w grupie „Zwrotnicy” i „Linii” sprowadza się do jej naskórka; puls stara się uchwycić przez łechtanie<sup>32</sup>.

Misją „Skamandra” było po części zdobycie, a po części przeszczepienie pewnych wartości formalnych, dźwignięcie kultury wiersza na tę wysokość, na jaką ona zasługuje [...]<sup>33</sup>.

Hierarchia zagadnień poetyckich uległa odwróceniu. Kształt narzędzia, to jest środka, stawał się ważniejszy od celu, do którego miał zostać użyty. [...] Werbalizm potomków awangardy staje się dużo gorszy od dawnego werbalizmu Skamandra<sup>34</sup>.

### 3

Aintelektualizm okazał się odwrotną stroną estetyzmu – jeden i drugi przynosił w efekcie „werbalizm”. Dowodzi to, że kategorię „antyawangardowości”, pojmowanej jako składnik świadomości poetyckiej Sebyły, rozumieć należy umownie. To, co Sebyła negował u awangardystów, drażniło go także u skamandrytów. Tych ostatnich krytykował rzadziej, ale – była już o tym mowa – żadnemu spośród nich nie poświęcił tylu ciepłych słów, co dwóm przedstawicielom awangardy: Przybosiowi i Czechowiczowi. Na użytek tekstów krytycznych przejmował obiegową kategoryzację poszczególnych „orientacji” poetyckich i posługiwał się gotowymi etykietami. Tam jednak, gdzie dostrzegał twórczość samodzielną i wartościową, porzucał generalizacje, przekreślał przyjmowane przez krytykę linie podziałów i wprowadzał subtelniejsze rozróżnienia. W takich momentach zyskiwały pokrycie jego własne słowa:

Mam już taką naturę, że skoro przeczytam jakiś wiersz, to, o ile nie odczuję go bezpośrednio, staram się domyśleć lub zrozumieć (zależy to od stopnia zawiłości przenośni), co też autor chciał powiedzieć, przedstawić czy też wyrazić w danym utworze, a potem usiłuję zorientować się, jakimi środkami sprawił to, że go zrozumiałem<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Jest to fragment tekstu, który miał być manifestem inauguracyjnym pismo „Zmowa”, planowane przez Czechowicza i Żagary. Pierwodruk w: W. Mrozowski, *Cyganeria*. Lublin 1963, s. 98–100. Cyt. za: J. Czechowicz, *Tezy do manifestu*. W: *Wyobraźnia stwarzająca*. Wstęp, wybór i opracowanie T. Kłak. Lublin 1972, s. 91–92.

<sup>32</sup> S. Jędrzychowski, *Bezpośrednio przed nami*. „Żagary” 1931, nr 4, s. 1.

<sup>33</sup> L. Szenwald, *O śmierci*. „Kwadryga” 1927, nr 2, s. 2.

<sup>34</sup> J. Kott, *Pyrrusowe zwycięstwo awangardy*. „Sygnały” 1938, nr 37, s. 5.

<sup>35</sup> W. Sebyła, *Cierpienia młodych Werterów*. „Zet” 1932, nr 5, s. 3.

To jedna z nielicznych uwag Sebyły na temat własnego sposobu postępowania krytycznego – zazwyczaj nie ujawniał przyjmowanych przez siebie założeń metodologicznych. Postępowanie to do pewnego stopnia wyjaśniają wymogi praktyczne – konieczność zachowania telegraficznego skrótu podczas pisania recenzji gazetowych. Inna deklaracja metakrytyczna świadczy jednak o tym, że owe założenia tworzyły konsekwentny system, i potwierdza, iż Sebyła umiał dostrzec różnicę między skodyfikowaną doktryną a żywą, wpisaną w dzieło artystyczne koncepcją sztuki:

Sposób podchodzenia do dzieł sztuki przez Strzebińskiego [w książce pt. *Kompozycja przestrzeni*] sugeruje, że możliwe jest dokładne wykrycie wszystkich praw i warunków potrzebnych do stworzenia dzieła sztuki, w takim stopniu, że przez stosowanie się do tych praw i postępowań da się na podstawie czysto matematycznych przepisów i obliczeń stworzyć dzieło sztuki. Gdyby tak było, sztuka przestałaby być sztuką, a stałaby się wprawdzie nie nauką, ale precyzyjnym rzemiosłem. Nie wiem, czy warto tworzyć takie kucharskie przepisy na dzieło sztuki. Czyż prawdziwa twórczość nie kpi sobie z gotowych teorii? R a c z e j k a ż d o r a z o w o t r z e b a b u d o w a ć t e o r i ę, a ż e b y u z a s a d n i ć p o w s t a n i e t a k i e g o l u b i n n e g o d z i e ł a s z t u k i o w y s o k i e j w a r t o ś c i i s i l e o d d z i a ł y w a n i a<sup>36</sup>.

Wypowiedź ta, być może, tłumaczy również, dlaczego nigdy sam nie usiłował w bardziej zdeklarowany sposób przedstawić własnej filozofii pisania<sup>37</sup>. Nie tylko powątpiewał w możliwość uzyskania uniwersalnej wykładni teoretycznej, ale też – nauczony doświadczeniem awangardy – wiedział, czym mogłoby grozić nazbyt gorliwe takiej wykładni spełnianie. W istocie to, przeciwko czemu protestował, dotyczyło w głównej mierze sfery r e a l i z a c j i doktryny awangardowej, urzeczywistnianej przez jej wyznawców w sposób niemal mechaniczny, i tylko okazjonalnie wiązało się z poszczególnymi aspektami owej doktryny, jak np. w cytowanej wcześniej uwadze na temat relacji rym–treść.

Sebyła dyskredytował twórczość Peipera, a nie jego poszukiwania teoretyczne<sup>38</sup>. Nie ograniczał się przy tym do ogólnej oceny dokonań poetyckich autora *Nowych ust*, lecz przedstawiał rzeczowe argumenty. Imponująco trafnie ujmował problem, który później Sławiński określił jako „lingwistyczną niewyobrażalność” Peiperowskiej metafory<sup>39</sup>:

<sup>36</sup> W. Sebyła, *Z kłonicą na lopatologię unistyczną*. Jw. 1932, nr 10, s. 3.

<sup>37</sup> Pomijając, rzecz jasna, okres ukazywania się „Kwadrygi”, kiedy – podobnie jak reszta poetów skupionych wokół tego pisma – utożsamiał się i był utożsamiany z jego „założeniami programowymi”. Trudno zresztą mówić w przypadku „Kwadrygi” o programie jako spójnej i konstruktywnej całości. Przeważały w nim samookreślenia negatywne – uzasadniające odcięcie od założeń poprzedników, dużo słabiej prezentowała się część pozytywna. Zob. K. W. Zawodzinski, *Liryka polska w dobie jej kryzysu*. W: *Wśród poetów*. Kraków 1964, s. 202. – W. P. Szymański, *Od metafory do heroizmu. Z dziejów czasopism literackich w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Kraków 1967, s. 49–50.

<sup>38</sup> Pisał np.: „poezje Peipera uważam za nieporozumienie, jego rzekome zdobycze poetyckie za chybione, za doprowadzenie do absurdu przesady i wyszukania starych i znanych tropów poetyckich (*exemplum*: metafora)” (M); „Zbiór [*Poematy*] [...] poprzedzony chorobliwie reklamarską i megalomańską przedmową jest godny uwagi jako swojego rodzaju *curiosum* literackie. Wartości poetyckiej, moim zdaniem, nie posiada” (S 44).

<sup>39</sup> J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 57: „Niewyobrażalność [...] metaforyki [Peipera] to niewyobrażalność – by tak rzec – lingwistyczna, wynikająca z niedocenicenia pozytywnej roli, jaką przy odbiorze metafory odgrywają kojarzenia określone przez hierarchiczną strukturę znaczeniową wyrazów – uczestników metaforycznej konfrontacji”.

niezrozumiałstwo u wielu awangardowców płynie z podobnych źródeł [...], z braku poglądu na świat. Świadczy o tym bezkrytyczne eksploatowanie bezwolnej skojarzeniowości, nadawanie przypadkowym zespołom skojarzeniowym [...] subiektywnych znaczeń i treści nie tylko emocjonalnych, wbrew znaczeniu o charakterze kolektywnym, jakie dany zespół reprezentuje. Nawet w wierszach Peipera, [...] choć powstanie ich należy raczej przypisać procesowi intelektualnemu, dużo jest takiej subiektywizacji treści znaczeniowej wyrazów. Stąd płynie też dążenie do stworzenia z poezji dziedziny niezależnej, podlegającej samej sobie, nie liczącej się z prawami mowy, z prawami łączenia wyrazów, ze składnią, z kolektywnym znaczeniem wyrazów: dążenie do autonomii poety, do prawa podkładania przezeń swych subiektywnych treści pod znaki mowy w zupełnym oderwaniu od ich znaczenia kolektywnego. [M]

Z kolei zarzuty, jakie stawiał poczynaniom poetyckim „papieża awangardy”, brzmiały niemal identycznie jak te, które pod adresem Peipera wysuwali Przyboś i Adam Ważyk<sup>40</sup>, a zatem autorzy krytyki formułowanej z w n ę t r z a ru chu awangardowego:

wyduje mi się, że to zwykle głupstwo ubrane w dostojność, a nie poezja. Przy tym niezrozumiałstwo nie gra tu dużej roli. Ostatecznie nie ma poety, który by w ten czy inny sposób nie sprawiał trudności w rozumieniu go. Chodzi o gatunek niezrozumiałstwa. Jeśli metafora jest niezrozumiała intelektualnie, jeśli nie da się przełożyć na zwykłą mowę z racji kondensacji przeżyć, zawiałości stosunków, jakie przedstawia, powinna przynajmniej być zrozumiała emocjonalnie. [M]

Jednocześnie jego własne opinie w zaskakujący sposób przystawały do sformułowań programowych Peipera:

Sens poezji nie leży tylko w bezpośrednim wyrazie uczuć jednostkowych, lecz przede wszystkim w zamykaniu ich w formach, które by stały się tworamiz niezależnymi od ich twórcy, które by istniały niejako same dla siebie, posiadały jakby byt idealny i to w formach, których złożona organiczność byłaby zarazem wyrazem piękna<sup>41</sup>.

Wykrycie tych podobieństw nie przesądza, rzecz jasna, o zaklasyfikowaniu Sebyły jako poety „awangardowego”, dowodzi jedynie, że następne pokolenie poetyckie, którego był przedstawicielem, nawet dokonując krytyki poprzedników mimowolnie ujawniało, jak wiele wyniosło z otrzymanych od nich lekcji. W krytycznych słowach kryje się nie tyle chęć zastąpienia wcześniejszych koncepcji poetyckich całkiem nowymi, co potrzeba u z u p e ł n i e n i a ich przesłanek oraz... faktycznego zrealizowania. Świadomość nieuniknionej, a zarazem jak najbardziej uzasadnionej przynależności do nadrzędnego „procesu rozwojowego”

<sup>40</sup> J. Przyboś, *O poezji integralnej*. W: *Linia i gwar. Szkice*. T. 1. Kraków 1959, s. 33–34: „Peiper to poeta pojęć. Weźmy przykład. Zdanie zaczynające słynną *Nogę* [...] jest, według mnie, niewyobrażalne [...]. [...] metafora obrazowa – od razu, z góry przekonuje plastyczną widzenia o swojej zawartości myślowej i uczuciowej (znaczeniu), pojęciowe zespoły metaforyczne Peipera – przeciwnie; wpiętrzeba zrozumieć, co one znaczą, i dopiero potem, po pewnym czasie, powoli można się z nimi oswoić! Bardzo często jednak nawet zrozumienie, co zamierzał Peiper wyrazić »pseudonimem poetyckim«, nie ułatwia mi zgody na jego przenośnię [...]. [...] nie godzę się na takie zliteraryzowanie poezji”. – A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976, s. 60: „[Peiper] prowadząc grę z czytelnikami, za wiele od nich wymagał, za bardzo lekceważył bezpośrednie oddziaływanie obrazów, które dla niego były tylko metaforycznymi elementami prostego rozumowania. »W żadnej kieszeni nie rozbiję namiotu i nie dam zakuć w łańcuch mego łóżka«. W pierwszym zdaniu zmieniał się w Guliwera wędrującego po kraju olbrzymów. W drugim – odgrywał jakąś absurdalną scenę z Witkiewicza. Brak tym obrazom nie tylko spójności, ale i powagi, gdy tymczasem myśl jest w intencjach poważna: nie dam się kupić i spętać swoich marzeń”.

<sup>41</sup> W. Sebyła, rec.: J. A. Tessler, *Metamorfozy*. „Pion” 1935, nr 20, s. 6.

przejawiał zresztą sam Sebyła<sup>42</sup>, pisząc z aprobatą o tym, że „najwybitniejsi poeci awangardy, Przyboś czy Czechowicz (z młodych Miłosz, Zagórski), zdobywają swe formy nie poza, lecz poprzez tradycję, przez jej przewyżczenie, wyzyskanie, przetrwanie”<sup>43</sup>. Wagę elementu twórczego, i n w e n c j i w podejściu do zastanej normy poetyckiej podkreślał Sebyła demonstrując na przykładzie twórczości Ważyka skutki zaniedbania tych spraw:

przejmuje [on] i wyszukuje formy. [...] Dlatego może wiersze jego robią wrażenie przekładów z jakiegoś międzynarodowego języka literackiego i stąd płynie ich bezstylowość, [...] filtry poetyckie służą mu tylko do wysubtelnienia własnych narzędzi, nie tyle odczuwania, ile wysławiania zewnętrżności, a jeśli już odczuwania, to biernego, odbiorczego, nie konstruktywnego. Jest to postawa smakosza, który obserwuje zjawiska współczesności, obserwuje szczególiki i wypowiada je mową metaforyczną, mlaskając przy tym językiem: Patrzcie, jak to się ładnie układa! Autor podchodzi do przeżyć własnych od strony ich literackości [...]. Widowisko świata jest dlań *grotesk*, kłębowskiem śmiesznych, czasem karykaturalnie potwornych kształtów, a nie *dramatem*, w którym sam bierze udział. Postawa Ważyka wynika z cyniczno-sceptycznego intelektualizowania zjawisk, a nie mniej skomplikowanego może, mniej wykwintnego ich przeżywania i naświetlania uczuciem. Skomplikowany jego aparat odbiorczy nastawiony jest konsumpcyjnie i biernie, ale nie przetwórczo<sup>44</sup>.

W cytacie tym zwraca uwagę przekonanie Sebyły, że to, co odczuwał jako wtórność stylu Ważyka, należy wiązać z jego „biernym” stosunkiem do rzeczywistości. Nie ulega wątpliwości: za wykładnik niedostatku zaangażowania uznaje Sebyła sposób kształtowania warstwy językowej, zakładając, iż poziom aktywności recepcji znajduje odzwierciedlenie w poziomie aktywności poetyckiej. Zarówno sposób postrzegania świata, jak i sposób mówienia o nim przedstawia jako czynności dokonywane przez k o n s u m e n t a – mówi o „postawie smakosza, który obserwuje zjawiska współczesności, obserwuje szczególiki i wypowiada je mową metaforyczną, mlaskając przy tym językiem” – a nie przez t w ó r c z y p o d m i o t.

Cytat ten jest ważny także z innego względu: gromadzi stosunkowo dużo pozytywnych składników świadomości poetyckiej Władysława Sebyły. Są one słabiej reprezentowane w jego tekstach krytycznych, zazwyczaj pojawiają się mimochodem, jako dopowiedzenie, dodawane po dłuższym opisie tego, jak j e s t, i wska-

<sup>42</sup> Zob. cytowaną (S e b y ł a, rec.: B i e l e c k i, *Spiekota*) już krytykę „inflacji poezji”, która polegała według autora *Koncertu egotycznego* na „chwytaniu zewnętrznych form procesu rozwojowego, z zaniedbywaniem istotniejszych, wewnętrznych”.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> W. S e b y ł a, rec.: A. W a ż y k, *Wiersze zebrane*. „Pion” 1935, nr 3, s. 5. Zob. też zbliżoną opinię W. S e b y ł y (rec.: Ś. K a r p i Ń s k i, *Mieszkański poemat*. Jw., nr 25, s. 6) na temat postawy Ś. Karpińskiego, raz jeszcze potwierdzającą wymiennosc argumentów wysuwanych wobec przedstawicieli Awangardy Krakowskiej i Skamandra: „Stosunek Karpińskiego do własnej rzeczywistości, tak wewnętrznej, jak i zewnętrznej, jest stosunkiem zblazowanego i zimnego eksperymentatora bogactw duchowych dla celów zewnętrznego komfortu słownego. [...] Autor nie sięga w głąb, nie szuka ukrytej prawdy przeżycia, jego postawa jest postawą jakby snobistycznego powierzchownego eleganta z odcieniem wyższości odnoszącego się do spraw i rzeczy wyglądających prosto i skromnie”. Podobnie rozpoznana „działalność poetycka” S. Napierskiego doczekała się tylko nieco łagodniejszego potraktowania: „W masie wpływów i reminiscencji zatraciła się indywidualność autora. Zbiór jest właściwie tylko składem słów i poetycznych wyrażen. Myślę, że działalność poetycka Napierskiego nie jest twórczością, lecz poezjomanią kulturalnego miłośnika poezji” (S 49).

zujące, jak nie jest, a być w danym wypadku powinno. Te konstruktywne formuły często wchodzą w skład antynomicznie ujmowanych postulatów, np.:

chodzi [...] o postawę etyczną poety wobec rzeczywistości, wobec człowieka i świata, [...] o to, aby poeta był nie tylko mniej lub więcej zręcznym wirtuozem, lecz by jego dzieło było odbiciem człowieczeństwa, zawierało godne uwagi składniki poważnego światopoglądu<sup>45</sup>.

[poeta] ma przecież reprezentować jakąś ludzką osobowość, ma być twórcą wartości duchowych, a nie tylko zręcznym i zmechanizowanym rzemieślnikiem. [S 36]

– czy cytowany już fragment, gdzie poezji jako „mechanicznemu rzemiosłu” przeciwstawiona została koncepcja poezji jako „tworzenia wartości”:

Jest to podejście do twórczości od strony literatury, robienie literatury, aby robić literaturę, zamykanie się w ciasnym kręgu jej zagadnień warsztatowych, ucieczka przed światem, a nie przedzieranie się przez siebie, świat, rzeczywistość<sup>46</sup>.

Postawa etyczna jako główny komponent kształtującego się nowego podejścia poetyckiego była świadomie przywoływanym przez kwadrygantów elementem proklamacji programowych. Pisał jeden z głównych „teoretyków” grupy, Bibrowski:

Przesunięcie skali zainteresowań od problemu rzemiosła poetyckiego i poznania sensualistycznego – w stronę zagadnienia społecznego, tęsknota za entuzjazmem i szczerością, zwiększenie poczucia odpowiedzialności za czyn artystyczny – oto akordy zasadnicze nadciągającej burzy...<sup>47</sup>

Postulat uwzględnienia rzeczowości w poezji nie był indywidualnym osiągnięciem twórców Kwadrygi. Przewartościowanie, na które zwracał uwagę cytowany tu Bibrowski, pojawiało się w różnych ujęciach u wielu piszących w tamtym czasie o poezji: jako przejście od formizmu do heroizmu, jako przeciwstawienie zdobnictwa i merytoryzmu bądź też jako dylemat: estetyzm czy kulturalizm?<sup>48</sup> Oczywiście, każda z tych antynomii wydobywa wybrany aspekt tendencji obejmującej szerszy zakres zagadnień. Zostały one omówione szczegółowo przez Wiesława Pawła Szymańskiego, który w książce *Od metafory do heroizmu* dokonał przeglądu postaw estetycznych prezentowanych w nowo powstających czasopiśmiech drugiej połowy Dwudziestolecia międzywojennego. W odniesieniu do pierwszego okresu tej dekady badacz sformułował następujący wniosek:

<sup>45</sup> Sebyła, *Z nożem na lirykę*.

<sup>46</sup> Sebyła, *Na marginesie współczesności literackiej*.

<sup>47</sup> M. Bibrowski, *U progu idących przemian*. „Kwadryga” 1928, nr 2, s. 6. „Entuzjazm” i „szczerłość” pojawiały się także w słowniku Sebyły-recenzenta jako znak największej pochwały. Zob. np. Sebyła, *Inflacja poezji*, s. 201: „duża doza młodzieńczej żarliwości w stosunku do poruszanych zagadnień, bezpośredniość i szczerłość sprawiają, że debiut można uznać za udany”.

<sup>48</sup> Zob. K. Troczyński, *Od formizmu do heroizmu*. Warszawa 1935. – K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*. Warszawa 1929. Zob. też artykuł G. Timofiejewa *Czy zmierzch poezji? Garść uwag do dyskusji nad współczesnością literacką* („Głos Poranny” 1931, nr z 19 IV) wykorzystujący termin Irzykowskiego „merytoryzm” oraz W. Kubackiego *Estetyzm czy kulturalizm* („Marchoń” 1934, nr 1). Wymienić można jeszcze jedną alternatywę: rzemiosło czy objawienie – zob. S. R. Dobrowolskiego *Rzemiosło czy objawienie* („Kwadryga” 1927, nr 2).



Mimo inflacji poetyckiej w latach 1929–1930 okres ten jest okresem przełomowym. U świadomych swojego zadania twórców widać bardzo wyraźnie odejście od poetyki skamandryckiej w kierunku proponowanym przez Krakowską Awangardę. Nie jest to jednak tylko mechaniczne zapożyczenie. Równocześnie twórcy ci, zdając sobie sprawę z rzeczywistości, z jednej strony zdeterminowanej niedawną wojną, z drugiej – jej konsekwencjami, szczególnie jaskrawymi u nas, gdyż tworząca się dopiero państwowość polska była bardzo podatna na bolesne przegięcia, usiłują zająć w stosunku do tej rzeczywistości własną *postawę* filozoficzno-moralną. Czyli już wówczas obcy się stał nowemu pokoleniu *élan vital* skamandrytów i obcy zaczął się stawać „formalizm” awangardy – w każdym razie próbowano uzupełnić jej wąsko postulowane propozycje<sup>49</sup>.

Opinia Szymańskiego zawiera kilka wymagających sprostowania uproszczeń: 1) stwierdzenie, że na poziomie języka poetyckiego dokonywało się *ś w i a d o m e* zastąpienie kodu skamandryckiego kodem awangardowym, 2) przecenienie roli kontekstu historycznego, 3) pochopny wniosek, jakoby przejmowaniu awangardowej poetyki i niechęci do „formalizmu” towarzyszyło dążenie do jego eliminacji poprzez dopełnianie przesłanek teoretycznych Awangardy Krakowskiej. Pierwsze stwierdzenie wydaje się tylko częściowo trafne z tego względu, że chociaż wpływy Skamandra rzeczywiście w omawianym okresie słabną, trudno jednak mówić o intencji naśladownictwa w przypadku wszystkich tych, na których zaczęła wówczas oddziaływać model awangardowy. Po drugie – tłumaczenie sytuacją dziejową zwrotu ku zagadnieniom „filozoficzno-moralnym” wskazuje najwyżej na niebłahą okoliczność towarzyszącą, pomija jednak sferę uwarunkowań „wewnątrzpoetyckich”: to, że w powszechnym odczuciu propozycja awangardystów wymagała uzupełnienia o element wyraźnego – etycznego – odniesienia do rzeczywistości, nie było rezultatem specyficznej sytuacji historycznej, politycznej itp. Polski, lecz konsekwencją zdominowania poezji awangardowej przez jej zdecydowanie antymimetyczny wariant, w którym autoteliczność związana została z ujawnianą lub skrywaną antyreferencyjnością.

Taki obrót sprawy nie leżał w zamiarach Peipera i nie był zaprojektowany w jego wywodach, lecz wynikał ze sprzężenia poczynań twórczych z niejednoznacznością teorii autora *Nowych ust*. A zatem – po trzecie – odchodzenie od „formalizmu” polegało przede wszystkim na próbach zastąpienia „poezji awangardowej” nową *p r a k t y k ą* poetycką. Praktyka ta dopiero wtórnie zyskiwała programowe uzasadnienie (w hasłach zaangażowania, „postawy”), nierzadko dystansujące się do tradycji awangardowej, mimo iż w rzeczywistości – w zasadniczych założeniach kontynuujących symbolistyczne przesłanki – podejmowała jej tropy. Przykładem tego rodzaju uwikłań i nie w pełni uświadomianych zależności jest właśnie, w mojej opinii, przypadek Władysława Sebyły.

#### 4

Spostrzeżenia, które Sebyła zawarł w swoich recenzjach, nie pozostawiają wątpliwości, że nie tylko rozpoznawał antymimetyzm większości awangardowych wierszy, ale też potrafił zauważyć jego funkcjonalne powiązanie z wąsko i redukcyjnie pojmowaną autotelicznością. Co więcej, przez sposób, w jaki to czynił, ujawnił, że zaobserwowane zaburzenie równowagi między planem treści a pla-

<sup>49</sup> Szymański, *op. cit.*, s. 226.

nem wyrażania było regułą nadrzędną w poszczególnych orientacjach, tzn. że dotyczyło zarówno kręgu Awangardy Krakowskiej jak i Skamandra<sup>50</sup>. Dostrzegając tę zbieżność pozostawał mimo to wierny przekonaniu, że nie tworzy się w próżni, i nie ulegał pokusie całkowitego odrzucenia przeszłości. Jego formuły krytyczne dowodzą, że nie poddał się retoryce przeciwstawień i usiłował przezwyciężyć dualistyczne ujmowanie relacji „forma”–„treść”, tj. traktowanie owej relacji jako układu niezależnych elementów, a nie dynamicznej całości. Wobec odczucia „nadmiaru formy” nie nawoływał do rezygnacji z niej, lecz domagał się zrównoważenia jej „treścią”. Przykładem takiego idealnego zintegrowania była dla niego twórczość Czechowicza:

Jakże blade i sztucznie wyglądają przy wierszach Czechowicza łamańce Sterna, Bręzkowskiego i zawiła metaforyczność Peipera. Tu mamy naprawdę nowy wyraz zagadnień nurtujących współczesnego człowieka. Wiersze Czechowicza, trudne na pierwszy rzut oka, po uważnym przeczytaniu okazują się dziwnie jasne, trafiające do przekonania. [...] Forma wierszy, mocno zrosła z treścią, stanowi z nią nierozzerwalną całość<sup>51</sup>.

W innym miejscu dawał do zrozumienia, że za tym, co okrzyknięto „formalizmem”, w jego odczuciu stał niedostateczny respekt dla formy: „Ciekawe, że kierunki, »formalistyczne« z zasady, prowadzą do takich rezultatów, do twórczości nie znającej żadnych ograniczeń formalnych, żadnej dyscypliny wersyfikacyjnej” (S 47). Szerzej o tej „prawidłowości” wypowiedział się we wstępie do omówienia trzech poematów autorstwa Pietrkiewicza, Piętaka i Czuchnowskiego:

Lirykowi czystej krwi, przywykłemu do precyzji form wyrazu, do zwięzłości wypowiedzi, ograniczeń narzuconych przez budowę wersyfikacyjną i stroficzną, większe formy liryczne przychodzą zwykle z trudem. Dlatego tak niewiele mamy dobrych poematów czysto lirycznych – większych rozmiarów. W poematach o luźniejszej budowie rytmicznej konieczna precyzja kompozycyjna wyraża się czy to w doskonałej składni, czy to w sposobach obrazowania, nie wspominając już o logice przebiegów uczuciowych w utworze. Gorzej bywa z większymi utworami lirycznymi, gdy autor „rozliryczy się” nie włożywszy uprzednio większej pracy w zdyscyplinowanie swego rzemiosła. Myślę, że naszym młodym lirykom ze szkoły lubelskiej czy chełmskiej, czy z „Okolicy poetów”, czy też z krakowskiej szkoły awangardy – największą zaszkodził brak dyscypliny formalnej, zbyt luźne formuły rytmicznej budowy wierszy, zwrócenie uwagi tylko na wyszukaną metaforę<sup>52</sup>.

Sebyła najczęściej ubolewał nad uchylaniem się młodych poetów od rygoru rytmicznego, w odstępstwie tym dopatrywał się głównego źródła ogólnego rozregulowania konstrukcji utworów poetyckich; brak „ram” wersyfikacyjnych uznawał np. za czynnik sprzyjający hipertrofii przenośni:

Metaforyzowania, poetyzowania na temat wszelkich przedmiotów, tak jak się one w prądzie spostrzeżeń czy wspomnień nasuwają, nie sposób uważać za istotę poezji czy choćby tylko za zdobycz techniki poetyckiej, która polega przecież na wyborze i kompozycji<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Zob. np.: „często źródłem powstawania obrazów Karpińskiego bywa nie konieczność znalezienia wyrazu dla jakiejś treści poetyckiej, lecz przypadkowa zbieżność dźwiękowa, aliteracja, rym, uderzające zestawienie niecodziennych słów” (S 35).

<sup>51</sup> Sebyła, Bibrowski, *op. cit.*, s. 36.

<sup>52</sup> W. Sebyła, *Trzy poematy*. „Pion” 1937, nr 20, s. 3.

<sup>53</sup> W. Sebyła, rec.: J. Pietrkiewicz, *Wiersze o dzieciństwie*. Jw. 1935, nr 52, s. 34.

Tępiąc niezrozumiałość efektów nie kontrolowanego metaforyzowania, nie pochwałał zarazem przesadnej czytelności poezji:

Dużo słyszymy w wierszach Kołonieckiego o milczeniu, ale nigdy poeta nie może się pohamować, aby konsekwencje jakiegoś obrazu lub przenośni pozostawić domyślności czytelnika. Musi je zawsze wygadać do końca. Wiersze tracą wskutek tego na zwięzłości, a autor zapomina o jednym efekcie więcej<sup>54</sup>.

Gdzie indziej zapytywał retorycznie: „bo w gruncie rzeczy: czyż w poezji nie wystarcza sugerowanie czytelnikowi pewnych stanów umysłu lub nastrojów?”<sup>55</sup>. Mówiąc o tym, że poezja posługuje się sugestią i niedomówieniem, wyraźnie wskazywał na szczególny charakter poetyckiej mowy: „Inną ma wagę słowo w mowie parlamentarnej, gdzie służy najczęściej do mówienia tego, czego się nie myśli, inną ma wagę w opisie naukowym, gdzie musi być jednoznaczne, a inną w poezji”<sup>56</sup>. W istocie odwoływał się tu do jej autotelicznego wymiaru, ale – odmienne niż działo się to w praktyce awangardystów – widział w nim jedną z wielu, niekoniecznie najdonioślejszą, funkcję:

Słowo poetyckie służy [...] rozlicznym celom, zależnie od założeń twórcy. Najogólniej pojętym celem byłoby tu trafienie poprzez wzruszenie estetyczne do głębszych pokładów uczucia czy intelektu odbiorcy. Rozumiem w tym wypadku traktowanie słowa możliwie wszechstronnie, wraz z jego wszystkimi składnikami i wartościami: pojęciowymi, dźwiękowo-rytmicznymi, muzycznymi<sup>57</sup>.

Zauważając wielofunkcyjność języka poetyckiego zdecydowany prymat przypisywał funkcji referencyjnej. Nie uznawał takiej poezji, w jakiej „obraz rzeczywistości wewnętrznej czy zewnętrznej jest równouprawnionym elementem kształtowania, lecz nie jedynym celem, dla którego się kształtuje” (S 34).

Koncepcja poezji dbającej przede wszystkim o dostarczenie „obrazu rzeczywistości wewnętrznej czy zewnętrznej”, a dopiero w drugiej kolejności o samo „ukształtowanie”, znajdowała konsekwencję w sposobie ujmowania poetyki sformułowanej. Z rzadka znaleźć można w wypowiedziach Sebyły szczegółowe, „techniczne” dyrektywy poetyckiego postępowania; ograniczał się raczej, jak w cytowanych tu uwagach, do ogólnego zalecania „wyboru i kompozycji”. I chociaż często wytykał mankamenty metod pisania autorom recenzowanych przez siebie tomików, zawsze owe niekorzystne tendencje interpretował jako świadectwa chybionego – w swoim odczuciu – pojmowania tego, czym w ogóle jest poezja. Jego poetyka sformułowana reprezentowała zatem raczej orientację „metafizyczną”, kierującą się „na zewnątrz szeregu literackiego”, przechodzącą „w rozważania o naturze sztuki, o podłożu twórczości, o »bytowym« kontekście poezji”<sup>58</sup>. Ta opinia Sławińskiego, odnosząca się do eseistyki Bolesława Leśmiana, niewątpliwie posłużyć może nie tylko jako charakterystyka elementów poetyki sformułowanej, ujawnianych przez Sebyłę w recenzjach, ale pozwala także dostrzec intere-

<sup>54</sup> W. Sebyła, rec.: R. Kołoniecki, *Solo fletowe*. Jw., nr 16, s. 10.

<sup>55</sup> Sebyła, *Cierpienia młodych Werterów*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> J. Sławiński, rec.: B. Leśmian, *Szkice literackie*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 219.

suając analogię, zarysowującą się w momencie odniesienia przeświadczeń obu poetów do postawy awangardowej. Stosując określenie Sławińskiego podejście Sebyły uznać można – tak jak w przypadku Leśmiana – za „nieprzekładalne” na ten typ kodu poetyki, który wykorzystywała Awangarda Krakowska. Peiper, kładąc nacisk na rzemieślniczą (estetyczną) stronę tworzenia, wywoływał wrażenie, iż „światopoglądowym” (etycznym) uprawomocnieniem swojej koncepcji przydaje znaczenie drugorzędne. O polemizującym z nim Sebyle powiedzieć można natomiast, tak jak o Leśmianie, że skupiał raczej uwagę na pełnionej przez poetykę roli „p o ś r e d n i k a» między twórczością a problematyką pozapoetycką”<sup>59</sup>. W przypadku Sebyły dziedziną, z którą „uzgadniał” poezję, była psychologia i „sociojologia” (samo)poznania:

[Czytelnik] szuka [...] w wierszach nie tylko akompaniamentu do swojego chwilowego nastroju, akompaniamentu, który by mu ułatwił uświadomienie sobie własnego mgławicowego stanu wzruszeniowego, który by zań wykonał pracę krystalizowania nieokreślonych tęsknot poezjotwórczych. Szuka on też, i przede wszystkim, obrazu życia wzruszeniowego i innego człowieka, obrazu innej niż własna, nowej reakcji emocjonalnej na otaczającą rzeczywistość; szuka po to, by wzbogacić emocjonalny stan posiadania, lepiej opanovać wzruszeniowo świat, by wypełnić treścią swe poczucie wspólnoty międzyludzkiej, przez to dowiadyuje się, on – czytelnik, jak reaguje wzruszeniowo na świat inny człowiek i że potrafi z nim współczuć. Stąd, zdaje się, płynie potrzeba poezji i na tej drodze spełnia swą rolę poznawczą w dziedzinie emocjonalnej. Uogólniając można by powiedzieć, że czytelnik szuka poza słowami poezji człowieka. Dlatego też zapewne sprawiają nam często przyjemność wiersze niedoskonałe artystycznie, jeżeli manifestuje się w nich żywość i świeżość odczuwania, a nudzi nas nawet doskonały, z punktu widzenia postulatów artysty, kształt, jeśli reprezentuje martwość papierowego kanonu, zręcznego frazesu lub werbalnych zestawień<sup>60</sup>.

Idea poezji jako miejsca, gdzie czytający szuka innego człowieka, odpowiada przywoływanym przeze mnie wcześniej formułom, w których zamykał Sebyła swoje poglądy artystyczne. Przypomnijmy, że zgodnie z nimi poeta powinien „reprezentować jakąś ludzką osobowość” (S 36), a własne dzieło uczynić „odbiciem człowieczeństwa”<sup>61</sup>. Sposób ujęcia tych postulatów jest, jak się zdaje, jeszcze jednym przejawem ekspresyjnej koncepcji języka poetyckiego, w której przyjmuje się, że najpierw istnieje to, co dopiero wtórnice uzyskuje artystyczny kształt. Owo rozpoznanie potwierdza następujący fragment polemiki z Peiperem oraz „integralizmem”:

Mowa jest materiałem, w którym znajdują odbicie swe, swój wyraz, poetyckie koncepcje doznawanego świata, treści psychiczne twórcy. Poetycka koncepcja świata jest sprawą pierwszą, a wyraz, forma tego wyrazu jest jej następstwem. [M]

Wydaje się jednak, że kwestia ta nie jest oczywista. Wśród zapisów krytycznych Sebyły są i takie, w których wyodrębnić można ślady prób przewyciężenia esencjalistycznej opcji na rzecz ujęcia pozwalającego bardziej precyzyjnie uchwycić

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 220. Zob. też dalej: „poetyka jest w tym wypadku obszarem, w obrębie którego dokonuje się proces przeobrażania poglądów i pojęć filozoficznych, ideologicznych, moralnych *etc. etc.* w kategorii działań literackich, w pewne normy czy postulaty związane z praktyką twórczości, ewentualnie proces uzasadniania tych drugich przez pierwsze”.

<sup>60</sup> Sebyła, rec.: K o ł o n i e c k i, *Solo fletowe*.

<sup>61</sup> Sebyła, *Z nożem na lirykę*.

złożony charakter relacji między „formą” a „treścią”. O usiłowaniu tym świadczą może np. porównanie następujących fragmentów:

sposób stawiania zagadnień poetyckiej formy wyrazu [...] [przez eksperymentatorów awangardowych zakłada], że stworzenie nowego narzędzia [poetyckiego] [...] daje w ręce gotowy środek do opanowania świata, głębszego weń wniknięcia, do stworzenia nowego nań poglądu.

nie może zająć w dziedzinie literatury wypadek, aby znalezienie nowego tricku czy sposobu formalnego stworzyło potrzebę zmiany poglądu na świat, choć właśnie za każdą nową formą już powinniśmy się domyślać nowego ustosunkowania do świata. [M]

W pierwszym cytacie Sebyła formułuje swój zarzut w tradycyjny sposób – wskazuje fałszywe, jego zdaniem, przesłanki, stojące u podstaw „mechanicznego” wytwarzania metafor: mając samą matrycę nic się nie działo, trzeba wiedzieć, wobec czego chce się ją zastosować. W drugim – tylko z pozoru powtarza sens pierwszego; mówiąc o „gotowym środku do stworzenia nowego poglądu na świat” ma przecież co innego na myśli niż to, co komunikuje słowami: „znalezienie nowego [...] sposobu formalnego stworzyło potrzebę zmiany poglądu na świat”. W pierwszym stwierdzeniu przedstawia Sebyła zajście „samoczynne” i nie wymagające refleksji, w drugim – podkreśla wolicjonalny i konceptualny aspekt sytuacji. Także dopowiedzenie rozpoczęte charakterystycznym: „choć właśnie”, wskazującym na autokorektę, w rzeczywistości odwraca sens drugiego cytatu; stwierdzenie: „za każdą nową formą już powinniśmy się domyślać nowego ustosunkowania do świata”, sprawia, że w miejsce porządku linearnego (myśl wydobywana na światło dzienne poprzez wybór stosownej „gotowej” formy z repertuaru) pojawia się układ symultaniczny (nowa, już zaistniała, jednorazowo zrealizowana artystycznie – a nie zaprojektowana w teorii – forma zintegrowana ze swoim własnym niereprodukowalnym sensem).

Jeśli interpretacja ta jest zasadna, w różnicy zdań między Peiperem a Sebyłą ujrzyć można nie tyle konflikt racji co rozminięcie się dwu dyskursów, z których każdy na swój sposób usiłował wywikłać się z implikacji wzoru: najpierw „treść”, potem jej wyraz. Peiper podejmował próbę zastąpienia procesualności jednoczesnością: „forma wsiąka w treść i staje się treścią”; „forma także *jest* treścią”<sup>62</sup>. Jego wiersze okazały się jednak świadectwem nie spełnionego projektu, a metoda, przy której pomocy zostały zrealizowane, przesądziła o jednostronnym odczytaniu intencji ich autora. Niekonsekwentny antyesencjalizm, pozór aktywistycznego ustanawiania immanentnego sensu sprawiły, że autoteliczność zaczęto pojmować jako znak wyeliminowania jakiegokolwiek referencji<sup>63</sup>. Sebyła był jednym z nielicznych, którzy zauważali, że przeciętna praktyka „awangardowa” mija się z zamiarami Peipera:

Praca [...] eksperymentatorów i poszukiwaczy awangardowych wynika nie, jak to się w zasadzie dzieje u Peipera, z potrzeby znalezienia nowych form wyrazu dla nowego poglądu na świat, lecz z braku tego poglądu i z usiłowania zamaskowania tego braku sposobami formalnymi. [M]

Dostrzegając, że antyreferencyjność nie mieściła się w koncepcji Peipera, lecz była skutkiem ubocznym jego nieprecyzyjnych sformułowań teoretycznych. Nie

<sup>62</sup> Peiper, *Nowe usta*, s. 221–222.

<sup>63</sup> Szerzej na ten temat pisałam we wspomnianym już artykule *Referencyjność i autoteliczność w poezji Tadeusza Peipera i Juliana Przybosa*.

zdołał jednak uchwycić innowacyjnego charakteru Peiperowskiej koncepcji i przyporządkował ją tradycyjnemu modelowi, w którym chodziło po prostu o wyrażanie. Z kolei sam, chociaż odruchowo stosował zwyczajowe określenia (np. „odbicie”, „wyraz”, „obraz”, „reprezentowanie”), w ujęciach, w których zależało mu na jak najtrafniejszym sformułowaniu swoich przekonań, wyraźnie akcentował rolę twórczego czynnika w dostarczaniu poetyckiego świadectwa światu. Pisał przecież o konieczności „przedzierania się przez siebie, świat, rzeczywistość”, „przeżywania i naświetlania [zjawisk] uczuciem”, „[nastawienia] aparatu odbiorczego [...] [nie] konsumpcyjnie i biernie, ale [...] przetwórczo”. W odróżnieniu od Peipera nie skupiał jednak uwagi na warstwie organizacji poetyckiej utworu („formie”), zagadnienia z nią związane wtapiał raczej w opis wizji całokształtu aktu twórczego. Centrum tego aktu sytuował w psychice, w „rzeczywistości wewnętrznej” – a więc w tym, co znajduje się pomiędzy „rzeczywistością zewnętrzną” a rzeczywistością poetycką. Swoją koncepcję przedstawił najpełniej, gdy omawiał wiersze Czechowicza, niejako na ich przykładzie:

Są to wiersze o wnętrzu. Treść ich, obejmująca jak największy zakres rzeczywistości, analizująca tę rzeczywistość nowoczesną, jest ciągłym szperaniem w podświadomości, a wyraża się w formie obrazów, nakładanych na siebie i powstałych na gruncie głębokich skojarzeń, trudnych nieraz do usprawiedliwienia, oddalonych, a jednak prawdziwych. Nagromadzenie przekrojów wrażeń wzrokowych, umetaforyzowanych, prowadzi czytelnika coraz to inną drogą do celu; autor co pewien czas wraca do punktu wyjścia, ażeby rozpocząć na nowo poszukiwania przez inny kompleks skojarzeń. [...] Zagadnienia poruszane przez autora można ściągnąć do usiłowań pochwycenia prawdy, istoty rzeczy, jej wnętrza, skomplikowanego w psychice, i odbicia takiego obrazu załamane go i przefiltrowanego przez wieloboczny pryzmat<sup>64</sup>.

We wskazaniu na fazę „skomplikowania”, w mówieniu o „załamaniu” i „przefiltrowaniu” tkwi wyraźna sugestia, że to, co jest najpierw i nazwane zostało „punktem wyjścia”, z którego rozpoczyna się poszukiwanie na nowo, nigdy w trakcie poetyckiej drogi nie przejawia się jako *to samo* – „umetaforyzowane” okazuje się *inne*. Możliwy jest wprawdzie powrót do początku i kolejna próba, ale jej spełnienie wydaje się nieosiągalne. Stąd tylko krok do uznania, że to, co podaje się za faktyczne i jedynie dostępne, nie jest z góry przesądzoną w pewien sposób „treścią”, lecz czymś pozbawionym substancjalnych jakości, udostępniającym się za każdym razem poprzez inne, jednorazowe sensory immanentne, tj. takie sensory, które ani wcześniej, ani później, ani też nigdzie indziej niż w odczytaniu danego zapisu poetyckiego nie mają szans zaistnieć. Tego wniosku Sebyła jednak nie formułował. Przewidywał taką konkluzję, ale jej zwerbalizowanie uznałby prawdopodobnie za dowód klęski i przyczynę utraty kontaktu z „realnością”. Dlatego na temat szóstego tomiku Czechowicza *nic więcej* w recenzji (ostatniej poświęconej temu poecie) z r. 1936 nie kryjąc niezadowolenia napisał:

Ewolucję, jaką przechodzi Czechowicz, znamionuje oddalanie się od rzeczywistości i ucieczka w świat czystej fantazji, czystej o tyle, o ile w ogóle fantazja może się obyć bez elementów rzeczywistości. [...] I ta ucieczka [...] jest znamienne. Dowodzi ona rozczarowania i osłabienia woli ku przetwarzaniu rzeczywistości. W pierwszym tomie Czechowicza *Kamień* nuta woli zwycięstwa brzmiała bardzo wyraźnie. Tam poeta stał twarzą w twarz ze światem, zdobywał prawdę własną i prawdę świata i wiele od tego poznania oczekiwał<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Sebyła, *Inflacja poezji*, s. 203.

<sup>65</sup> W. Sebyła, rec.: J. Czechowicz, *nic więcej*. „Pion” 1936, nr 49, s. 6.

Postawę Czechowicza z *nic więcej* nazwał Sebyła „poetycznym hedonizmem” i dopatrywał się w niej „świadectwa zmierzania do manieri”. Zauważył, że „rekwizyty poetyckie Czechowicza [...] stają się coraz bliższe poetyczności” i ostrzegł: „dążenie do oczyszczenia liryki, do ideału liryki czystej często prowadzi właśnie tylko do poetyczności”<sup>66</sup>. Jak wiadomo, maniera, rekwizyty i poetyczność były tym, czemu w praktyce poetyckiej najgwałtowniej się przeciwstawiał. W cytowanym już omówieniu poezji Ważyka stwierdzał przecieź, że za sprawą literackości „widowisko świata [staje się] [...] *groteską* [...], a nie *dramatem*, w którym [...] [każdy] bierze udział”<sup>67</sup>.

Określenia te korespondują z przywoływanymi wcześniej sformułowaniami: „przedzianie się przez świat”, „wola ku przetwarzaniu rzeczywistości”. Wszystkie one akcentują dynamiczny charakter obecności człowieka w świecie, który nie może być poznawany jako coś osobnego i niezależnego od poznającego podmiotu. Wszelka próba innego potraktowania rzeczywistości nieuchronnie zamyka do niej dostęp. Z kolei skierowanie w jej stronę poetyckiego spojrzenia, choć stanowi jedyną drogę, jest w stanie zapewnić odczucie zbliżenia się do niej za ledwie przez krótką chwilę, ale nigdy nie zetknie z nią na dobre. Tej ostatniej myśli nie można jednak odnaleźć w tekstach krytycznych Sebyły. Ukryta jest w jego poezji.

To, co było głównym przedmiotem przeczuć Peipera nie do końca wyeksplikowanych w jego założeniach teoretycznych – immanencja – (i co usiłował z różnym skutkiem uchwycić w praktyce poetyckiej), u Sebyły pojawia się najwyraźniej w poezji, przede wszystkim jednak... jako zagadnienie podejmowane dyskursywnie<sup>68</sup>. Posługując się tradycyjną poetyką<sup>69</sup> Sebyła r o z w a ż a kwestię relacji poezja–„rzeczywistość” i zbliża się do niesubstancjalnego rozumienia tej ostatniej, lecz w poezji samej nie ujmuje owej nowej formy istnienia. Dlatego też za-

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Nb.* oskarżany przez Sebyłę o nadmiar literackości Ważyk formułował swoje zarzuty wobec Czechowicza niemal identycznie jak Sebyła – zob. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, s. 82.

<sup>68</sup> Na tę cechę tomiku *Koncert egotyczny* zwracał uwagę m.in. B. Miciński (*Klasyk czy romantyk?* „Prosto z mostu” 1935, nr 22, s. 4. Cyt. z: *Pisma*, s. 286): „Trudna jest [...] droga, którą sobie Sebyła obrał przesuując punkt ciężkości wiersza na pojęciową zawartość słowa poetyckiego, która w *Koncertach egotycznych* (szczególnie) stanowi sieć konstrukcyjną poematu”.

<sup>69</sup> Na tradycyjny charakter środków poetyckich Sebyły wskazywali zarówno krytycy przychylnie przyjmujący tę poezję, jak i ci, którzy wyrażając się z aprobatą o jej wartościach intelektualnych, kwestionowali walory poetyckie. Zob. S. Flukowski, *Władysław Sebyła: „Pieśni szczurolapa”*. „Droga” 1931, nr 7/8, s. 645: „formalnie wiersze tego zbioru nie niepokoją – idą starą, tradycyjnie ustaloną drogą. Sebyła ulepsza to, co jest, nie stara się stworzyć innej linii, znaleźć nowej drogi. On ma flet wypróbowany wiekami doświadczeń”. Zob. też L. Fryde, *Władysław Sebyła: „Koncert egotyczny”*. *Jw.*, 1935, nr 1, s. 88: „Niepokoi jego styl, którego tak znamienne cechy, jak rozlewność, monotonia, rozpiętość okresu, obfitość nagromadzeń, zdają się nieoczekiwaną kontynuacją hymnicznego stylu Kasprowicza [...]. Dlatego w rezultacie utwór [mowa o *Młynach*] sprawia wrażenie czegoś schyłkowego i spóźnionego, i po odrzuceniu elementów metafizycznych [...] pozostają tylko efekty dekoracyjne, nieraz istotnie bardzo piękne [...]”; „*Koncert egotyczny* [...] nie ujawnia [...] większych wartości artystycznych. Trudno przecieź widzieć artyzm w bombastycznych hiperbolach [...] i w mozolnym »poetyzowaniu« dramatów światopoglądowych za pomocą metafory [...]. Ta metoda żywo przypominająca *Nad głębiami* Asnyka raczej depoetyzuje niż upoetycznia myśli”.

Sprawa genologicznych i stylistycznych „zapożyczeń” Sebyły, podniesiona podczas dyskusji nad tą rozprawą, zasługuje z pewnością na szersze osobne omówienie. Chociaż najłatwiej śledzić tu

znaczam w tym miejscu moich rozważań, że odczytując wiersze autora *Koncertu egotycznego* celowo poświęcę minimalną uwagę takim ich właściwościom, które realizują funkcję poetycką, i skupię się na wydobyciu „przekazu dyskursywnego”<sup>70</sup>. Inaczej mówiąc – w przypadku utworów Sebyły bardziej niż poetyka przez nie implikowana interesuje mnie poetyka w nich formułowana. Trudno nie zauważyć podwójnie paradoksalnego charakteru tej sytuacji: po pierwsze, ponieważ zazwyczaj z utworów literackich wyprowadza się elementy poetyki immanentnej, a nie sformułowanej, a po drugie – ze względu na to, że z prekursorskich formuł Sebyły, zarówno już cytowanych, pochodzących z jego artykułów, jak i tych utrwalonych w wierszach, „powinny” wynikać pewne konsekwencje poetyckie; tych jednak w swojej poezji nie zrealizował... Pisał na ten temat Miłosz:

W latach trzydziestych nieokreślone pragnienia, niejasne dla tych, co je nosili, ulegały w teoretycznych wypowiedziach pseudonimowaniu, zapewne wskutek braku odpowiednich narzędzi analizy, natomiast poezja korzystała tam, gdzie był sam ślepy napór. Wspomnieć tu należy o grupie Kwadrygi, którą zaliczyłbym do Drugiej Awangardy, i o jej najśmielszych może przedstawicielach: Władysławie Sebyle i Lucjanie Szenwaldzie. Sebyła (a miałem z nim wiele rozmów) zupełnie świadomie zwracał się przeciwko kanonowi<sup>71</sup> próbując wskrzesić poezję filozoficznego dyskursu i szukając sojuszników w środowiskach, które przechowały młodopolskie rodem urazy do „kabaretu”, jak „Marchoń” Kołaczkowskiego czy „Zet” Brauna. I mimo że Sebyła jest autorem kilku wierszy, które na zawsze zostaną w polskiej literaturze, ta jego programowość niezbyt chyba przylegała do tego, co w nim naprawdę siedziało, skoro jego poematy zbyt często są jedynie powrotem do Moderny, jeżeli nie do *Nad głębiami* Asnyka<sup>72</sup>.

Jak się zdaje, właśnie odczucie przez Sebyłę niewspółmierności zamierzeń i efektów stało się powodem napisania przezeń *Koncertu egotycznego*, pesymistycznego „poematu refleksyjnego”, zapowiadanego zresztą dużo wcześniej przez inne wiersze.

## 5

Krytycy nieraz wskazywali na kompletność tej poezji. Dostrzegając dokonujące się w niej z tomiku na tomik zmiany, zgodnie podkreślali ich ewolucyjny,

związki z poetyką młodopolską, wskazać można także odwołania do elementów estetyki romantycznej czy klasycystycznej. Należałoby więc mówić nie tyle o wtórności i epigoństwie poety, co o jego podejmowanej w nieco intuicyjny i mimowolny sposób grze z tradycją. Tę ostatnią traktuje Sebyła najwyraźniej jako zbiór stylów, które posłużyć mogą za doskonałą podstawę pozbawionych przesmiewczych intencji, zaledwie sugerowanych pastiszów. W ich tworzeniu wolno dopatrywać się zatem nie tyle chęci wykpienia konkretnego stylu lub tradycji w ogóle, ile potrzeby zamianifestowania świadomości istnienia konwencji poetyckich.

<sup>70</sup> Mój zabieg nosi charakter czysto operacyjny; dzięki niemu, wyłączając poza obręb tych rozważań np. problematykę wersyfikacji, mam nadzieję zachować ich przedmiotową jednorodność. Z tych samych powodów nie uwzględniam tutaj istotnej niewątpliwie sprawy reminiscencji symbolizmu muzycznego w poezji Sebyły (motywów orfickich, muzycznego nazewnictwa w tytułach, rytmizacji, inkantacji itp.).

<sup>71</sup> Cz. Miłosz (*Punkt widzenia, czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie*. „Oficyna Poetów” 1967, nr 1) nawiązuje w tym miejscu do swoich wcześniejszych rozważań na temat „kanonu Dwudziestolecia [...] niechętnego »wielkiej problematyce«” (s. 9) i unikającego „dyskursu zatracającego o jakiegokolwiek, metafizyczne czy historiozoficzne, głębie” (s. 10).

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 10.



rzec by można – organiczny sposób następowania<sup>73</sup>. Od początku było też jasne, że w przypadku autora *Pieśni szczurołapa* realizacja „społecznych” haseł programu Kwadrygi przebiega w swoisty, indywidualny sposób. W istocie, jak zauważył w 1939 r. Gustaw Herling-Grudziński, dla historyka poezji twórczość Sebyły „stanowi empiryczny sprawdzian umownych przypuszczeń, powziętych odnośnie Kwadrygi, i pośrednio siłę, która ją wreszcie od wewnątrz rozsadziła”<sup>74</sup>. Rozwój tej poezji demaskuje rzekomą „społeczność” założeń Kwadrygi i tłumaczy, jak było możliwe, że na łamach pisma tej grupy, kojarzonej współcześnie raczej z kręgiem Skamandra niż „Zwrotnicy”, Stefan Flukowski dramatycznie zapytywał Peipera: „Do jakich granic sięgać ma nurt życia, a dokąd sztuka? Wszak widać wyraźnie, że wielu artystów przestało być artystami, pisząc i opiewając programy polityczne mową wiązaną”<sup>75</sup>. Staje się także jasne, dlaczego nawet Bibrowski, który jako główne dążenie poetów Kwadrygi wskazywał „usilne poszukiwanie kontaktu z przeżyciami zbiorowości”<sup>76</sup>, zdobywał się na wyznanie w peiperowskim stylu: „Poezja proletariacka istnieje. Tylko – nie poezja proletariacka jest społecznie wartościowa, ale poezja społecznie wartościowa jest proletariacką”. Podkreślał przy tym konieczność zachowania „odpowiedzialności za czyn artystyczny”<sup>77</sup>, a w innym miejscu stwierdzał nawet: „Rzeczywistość pożytkowego poznania nie pokrywa się z rzeczywistością artysty-twórcy”<sup>78</sup>. Nie dziwi więc, że ten orędownik „sztuki wojującej i triumfującej” ze spokojem przyznawał: wiersze Sebyły „przy [...] braku wyraźnie »programowo« zaznaczonej tendencji [...] nazwać trzeba filozoficznymi”<sup>79</sup>.

O kłopotach z właściwym zakwalifikowaniem postawy Sebyły świadczy formuła Mariana Piechała, który określił go jako... „poetę o postawie [...] mistyczno-społecznej”. Wyjaśniał, iż jest ona „właściwa naturom, które im mocniej odczuwają niedobory społecznego bytowania zbiorowości, tym uparciej odrzucają socjalne interpretacje tych niedoborów”. Według Piechała autor *Koncertu egoistycznego* był „mistrykiem”, a nie „realistą” dlatego, że:

od razu zaczął się wadzić z Bogiem [...], odrzucał ogniwa pośrednie, jakimi są konkretne układy społeczne, powiązania socjalne, wyrażające się w organizmach i organach świadomie działających w historii zbiorowisk ludzkich, określonych jednoznacznie pojętymi interesami [...]<sup>80</sup>.

<sup>73</sup> Zob. np. opinię H. Michalskiego (*Poszukiwanie utraconej rzeczywistości*. W: *Dwugłos o Sebyle*. „Ateneum” 1939, nr 1, s. 140): „Rozwój twórczy Władysława Sebyły każe myśleć o wzroście drzewa: takie samo u niego organiczne, mozolne narastanie słów w coraz szersze kręgi, podobna jednorodność wewnętrzna”.

<sup>74</sup> G. Herling-Grudziński, *Zamknięty krąg Władysława Sebyły*. W: *Dwugłos o Sebyle*. Jw., s. 145.

<sup>75</sup> *Gdzie prawda? Rozmowa z Tadeuszem Peiperem*. Wywiad przeprowadził S. Flukowski. „Kwadryga” 1928, nr 2, s. 1.

<sup>76</sup> M. Bibrowski, *Poeci „Kwadrygi”*. „Wiek XX” 1928, nr 3, s. 2–3.

<sup>77</sup> M. Bibrowski, *Do kontrataku*. „Kwadryga” 1928, nr 2, s. 2. Zob. też wypowiedź Peipera z przywoływanego już wywiadu pt. *Gdzie prawda?*: „Wystarczy, że artysta będzie myślał o społeczeństwie tyle, co wynalazca, podróżnik lub uczonec, a będzie dobrym obywatelem. Spośród artystów najlepszym obywatelem jest najlepszy artysta”.

<sup>78</sup> M. Bibrowski, *Sztuka wojująca i triumfująca*. Jw., 1927, nr 1, s. 1.

<sup>79</sup> Bibrowski, *Poeci „Kwadrygi”*, s. 2–3.

<sup>80</sup> M. Piechał, *Sebyła*. „Nowiny Literackie” 1947, nr 20, s. 3.

Rozpoznanie Piechala dotyka ważnej kwestii. Zbiór *Pieśni szczurołapa* istotnie charakteryzuje się swoistym maksymalizmem. Określa go napięcie między poziomem spraw najprostszych, zwyczajnych a perspektywą ostateczną, eschatologiczną, innymi słowy: obejmuje on kwestie „poniżej”- i „ponadspołeczne”. W odniesieniu do pierwszego z tych biegunów mówiono o „patosie współczucia”<sup>81</sup>, „świętofranciszkańskim umiłowaniu życia”<sup>82</sup>, humanitaryzmie „w charakterze swym prawie że fizjologicznym”, przybierającym postać „litości nad dolą innych”<sup>83</sup>. Tej punktowej metody pochylania się nad losem istnień poszczególnych, zastosowanej najpełniej w cyklu *Modlitwa*, nie można sprowadzić jednak do funkcji uzalania się nad nędzą egzystencji; służy ona – Sebyła przypomina w tym Miłosza<sup>84</sup> – raczej gromadzeniu materiału, na którego podstawie sformułowane są uogólnienia stanowiące o właściwym przesłaniu tej poezji. Zależność ową wychwycił Flukowski pisząc o „panteistycznym wżyciu się [Sebyły] w każdy przejaw istnienia roślin, zwierząt i martwych, mroźnych brył rzuconych w ocean planetarnego milczenia”<sup>85</sup>. Natomiast Bibrowski dopatrywał się w tej postawie dowodu na „odkrywanie pierwiastka boskiego w najzwyczajniejszych faktach życia”<sup>86</sup>.

Przykładu takiej totalnej wizji dostarcza wiersz, w którym świat przybiera postać globalnej fabryki, Ziemia potraktowana zostaje jako samospełniający się projekt nieznanego „głównego inżyniera”, ludzie zaś przedstawiani są jako elementy owego planu, nieświadomi realizatorzy czyjś zamysłu, twórczy w tym samym stopniu, co pszczoły, mrówki i motyle:

## I

W hali fabrycznej, mrozem błękitnym oszklonej,  
Szumi las wysokopienny, zielony.  
Młyny górskich potoków miął bez ustanku  
Granit, porfir, bazalty – i srebro poranków  
Na czarnoziemną mąkę, na tłustą próchnicę.  
I sypią pył spod chmur na góry, wzgórze i kopiec.  
[ . . . . . ]

Tu pszczoły, mrówki czarne, czerwone i rude  
Obrabiają surowiec wielostronnym trudem,  
A poplamione słońcem w malarni motyle  
Malują w chińskie kwiaty zszargane badyle.  
[ . . . . . ]

## II

[ . . . . . ]  
Tu pracują kowale hardzi, nieustępli –  
Tu ziemia rozdierana tętni.  
[ . . . . . ]

<sup>81</sup> S. L i c h a ń s k i, *Poeta ludzkiej samotności*. „Pion” 1938, nr 48, s. 3.

<sup>82</sup> m. b. [M. B i b r o w s k i], *Romantyczność wraca*. „Kwadryga” 1927, nr 2, s. 5.

<sup>83</sup> F l u k o w s k i, *op. cit.*, s. 643.

<sup>84</sup> Zob. opinię K. W y k i (*Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. „Twórczość” 1946, nr 5, s. 135) na temat Cz. Miłosza: „ta poezja jest w pewnym sensie najbardziej okolicznościowa, najbardziej czuła na zmianę, nastrojowo-myślówce wyglądy chwili, a równocześnie najmocniej i stale sublimuje je w zagadnienia losu, treści zjawisk, sensu historii”.

<sup>85</sup> F l u k o w s k i, *op. cit.*, s. 643.

<sup>86</sup> m. b., *op. cit.*

[ . . . . . ]  
 Jej czaszkę łysą – lasem porośniętą gęstym,  
 Uklepią, ukształtują ciężkim młotów chrzęstem,  
 Spiłują pilnikami, wygładzą, rozżarzą,  
 Wypolerują gładko i dokładnie zważą,  
 (Fabryka)<sup>87</sup>

W utworze zastanawia wrażenie monotonii, będącej, jak się zdaje, efektem sumiennego wyliczenia poszczególnych sfer działań. Dzięki ich zestawieniu różnorodność podejmowanych wysiłków zyskuje nagle ten sam charakter – pozorny chaos okazuje się harmonijnym ruchem. Taka wykładnia potwierdza, że Sebyły nie interesuje diagnoza społeczna, lecz odkrywanie uniwersalnych regularności, prawideł nadrzędnych wobec pojedynczych przypadków, zasad, które determinują bieg rzeczy. To nastawienie przesądza o specyficznej, p o n a d c z ł o w i e c z e j perspektywie oglądu, przyjmowanej przez niego w wierszach<sup>88</sup>. Przykładem takiego surowego, rejestrującego spojrzenia są utwory z cyklu *Cztery wiersze o wojnie*, a zwłaszcza *Piechota maszeruje* i *Sztab*. Oba ukazują alienujący mechanizm wojny, sprawiający, że cierpienia poszczególnych ludzi bywają zauważane dopiero wtedy, gdy ich suma przekłada się na wynik: klęskę. Sebyła nie ogranicza się do tropienia okrutnych skutków ślepych praw organizujących rzeczywistość; w wierszu *Górnicy* spostrzeżenie poety dotyczy poziomu życia codziennego:

W szarym – jak wszystko – domu, w mieszkaniu każdego górnika  
 Dymią wieczorem kartofle i zegar miarowo tyka.

Świadomość istnienia nieuchronnych prawidłowości sprawia, że niemożliwe jest zaskoczenie – opisy utrzymane są w beznamiętnym tonie, brak w nich jakiegokolwiek sentymentalizmu, a konstatacja nierzadko odnosi się do tego, co ma dopiero nastąpić:

Poślizgnie się kiedyś na bruku i bity biczyskiem nie wstanie,  
 Stroskany kłął będzie pod nosem pan jego, nędzarz w łachmanie.

Powłazą mu muchy do pyska, w zbieleńszym zaroją się oku  
 – I wiankiem otoczą go dzieci ze wszystkich zaułków naokół.  
 (Koi)

Będziesz tak chodził za wozem, jadł i spał lat trzydzieści,  
 I nigdy ci się w głowie nic nadto nie pomieści.

A kiedy konisko schorzałe zdechnie na środku rynku,  
 Na śmierć się, bracie, zapijesz w brudnym, podmiejskim szynku.  
 (Woźnica)

<sup>87</sup> Wszystkie utwory Sebyły cytuję z wyd.: W. Sebyła, *Poezje zebrane*. Wstęp napisał i opracował A. Z. Makowski. Warszawa 1981.

<sup>88</sup> A. F i u t (*Czy tylko katastrofizm?* „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 84, 92) podobnie charakteryzował przedwojenną poezję Miłosza, pisząc o jego „umieszczeniu się ponad ziemią, ogarnięciu jej [...] spojrzeniem niemal Boskim” i oglądaniu „ludzkości z niebotycznej perspektywy”. Nasuwa się tu skojarzenie, że postawa zarówno Sebyły, jak i Miłosza ma wiele wspólnego z tym aspektem ideału absolutnej świadomości, propagowanego przez P. Valéry’ego (*Estetyka słowa*. Wybór A. Frybesowej. Wstęp M. Żurowskiej. Przełożyły D. Eska, A. Frybesowa. Warszawa 1971, s. 269–272), jaki ewokuje scena obserwowania z łoża przez bohatera opowiadania *Wieczór z panem Teste* publiczności operowej.

Jeśli doszukiwać się w wierszach Sebyły litości (jak ujmował rzecz Flukowski), z całą pewnością nie jest to jej ckliwa odmiana. Raczej empatia przybierająca postać surowych, pozbawionych złudzeń stwierdzeń, jak na początku wiersza:

Jesteśmy gnojem, mój bracie,  
Mierzwą potu i krwi,  
Mroźne niebo sinieje nad nami.  
Płyną obłoki i dni.  
(\*\*\* *⟨Jesteśmy gnojem, mój bracie...⟩*)

To wyjątkowe wyznanie: jedyny raz w tomie *Pieśni szczurołapa* porzuca poeta ponadludzki, osobny punkt widzenia i zdradza, że wypowiada się także w swoim imieniu. Zazwyczaj ukrywa się za maską tytułowego szczurołapa, którego wyrażnie odróżnia od bohatera wiersza *Poeta*:

Łowco słów, zapomniany i smutny,  
Zaśpiewajmy razem przy flecie  
O tej rzece żywej, okrutnej  
I tonącym, tonącym poecie.

Dystansem wobec przedstawicieli własnej profesji<sup>89</sup> naznaczony jest też ostatni w tym tomie wiersz *Poeci*. Wyabstrahowanie w wypowiedziach poetyckich sytuacji twórcy, posłużenie się w nich figurą poety każe doszukiwać się w tym zabiegu nie tylko gestu izolacji, odpowiadającego ogólnej ponadludzkiej perspektywie przyjętej w całym tomiku przez Sebyłę, ale także sugestii metaliterackiego odczytywania tych utworów. W istocie potraktować je można jako zakodowany wywód o chybionych rachubach umysłu usiłującego słowa przeciwstawić światu:

Wieczorami w złotych kawiarniach, w niebieskim dymie tytoniu,  
Gwarzą sennie oszukani poeci, oszukani, niepotrzebni nikomu.  
  
Oszukały ich wiosny i zimy, jesienie i liście młode,  
Oszukały ich wschody słońca, złoto sinych fal przed zachodem  
[ . . . . . ]  
Wiedzą dobrze, że nie sięgną do nieba sznury słów uwitych z konopi,  
Że płynie bez przerwy rzeka, która wszystko najciszej zatopi.  
Że wieczność połknie ich słowa i modlitwy nabrzmiałe słodyczą,  
I bluźnierstwa, a klątwy – gwiazdy fioletowym światłem zakrzyczą.  
  
Wieczorami w złotych kawiarniach roześmiani słonecznie jak dzieci  
Siedzą w gęstych dymach tytoniu – oszukani poeci.

<sup>89</sup> Niechęć wobec tradycyjnie rozumianej roli poety manifestowali również żagaryści. Zaleski (*op. cit.*, s. 102) tłumaczy to potrzebą zachowania „wiarygodności grupowego scenariusza ról literackich, [...] jego uwierzytelnienia w systemie ról społecznych” i dodaje: „szczególnie chodziło tu o role działaczy w tworzonym ruchu młodej inteligencji. W tym kontekście, w konfrontacji z codziennymi doświadczeniami, które przypadły im w udziale jako przedstawicielom radykalizowanej zbiorowości, już sama kondycja poety zdawała się być czymś żałośnie pretensjonalnym. [...] Żagaryści, wyczuleni na sprawy »wielkiej« międzynarodowej polityki i zaangażowani w tryby »małej« polityki na własnym lokalnym terenie, postawieni w roli działaczy – czuli śmieszność i zbędność swoich »poetyckich« gestów. Pisanie wierszy było w tej sytuacji jakimś niestosownym, a co najmniej niepoważnym zajęciem”. Nie wydaje się, żeby sytuacja przedstawiana przez Zaleskiego odpowiadała – mimo podobieństwa sposobów jej poetyckiego opracowania – odczuciom Sebyły, któremu obca była rola poety-działacza; źródeł własnej niemocy dopatrywał się on nie tyle w nieskuteczności swojej poezji, co w nieadekwatnym przedstawianiu przez nią rzeczywistości.

Metafora konopnych słów, układających się w daremne sznury-syntagmy, wskazuje, że tym, czego odmawiał poeta językowi (i czego się zarazem od niego bez wiary domagał), była trwałość, niezbywalna zdolność przechowywania sensu, który – raz pochwycony – miałby na zawsze unieruchamiać naznaczony nim przedmiot. W wizji płynącej bez przerwy rzeki odczytać można metaforę zarówno umykającego czasu, jak i ciągle na nowo „wydarzającej się” rzeczywistości. W istocie nie ma potrzeby tego rozstrzygać, skoro o upływie czasu informują zachodzące wokół zmiany. O ile w innych utworach pierwszego zbioru Sebyły dominowała chęć zawładnięcia przepływem zdarzeń poprzez wyprowadzenie ogólnych zasad ich następowania, o tyle tutaj do głosu dochodzi potrzeba przeciwna: tęsknota do utrwalenia poszczególności i wyjątkowości. Jeszcze wyraźniej owa tęsknota przejawia się w wierszu *Poeta*:

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

Niestworzone wymyślasz słowa  
Dla fal plusku, bulgotu wirów,  
Dla najmniejszej trawy po rowach  
I dla nieba tkanego z szafiru.

Jakim słowem z pluskiem rozmawiać?  
Jakim śpiewem mówić z płynieniem?  
Jakich szumów musiałby wiatr nawiać,  
By nie były tej rzeki cieniem?

Jakże mówić z płynącą rzeką,  
Gdy się wije bez przerwy i kłębi?  
Jakim słowem, wydartym wiekom,  
Zmierzyć mętne fale do głębi?

Raz jeszcze motyw pochłaniającej wszystko rzeki, a także przysługujące jej atrybuty: pluski, bulgoty, wiry, szумы, płynienie i wicie się, konotować mają nieuchwytny charakter tego, co składa się na odczuwanie rzeczywistości. Mimo zbieżności wymowa każdego z tych wierszy jest inna; jeśli poeci z poprzednio cytowanego utworu „wiedzą dobrze, [...] że wieczność połknie ich słowa”, to nie tyle są „oszukani”, co *b y l i o s z u k i w a n i*, a ich aktualna świadomość umożliwia dostrzeżenie oszustwa. Ta wiedza ma jednak charakter tragiczny – oświeca, ale nie wskazuje sposobu uniknięcia pułapki pisania poezji, która nie jest w stanie sprostać stale piętrzącej się rzeczywistości. Pozostaje zatem dobrowolna zgoda na kontynuację gry w nieprawdę:

Teraz chodzą we dnie jak szpicle po gładkich asfaltowych ulicach  
I czytają spotkanym braciom oszukańcze myśli w żrenicach.

Czytają fałszywy smutek, niepotrzebne, nierozumne szczęście.  
(*Poeci*)

W ramach zaproponowanej interpretacji zrozumiały stały się końcowy obraz siedzących w kawiarniach<sup>90</sup>, „roześmianych słonecznie jak dzieci” poetów: ten

<sup>90</sup> Uderzająco zbieżne z wizją Sebyły są obrazy utrwalone przez T. Bujnickiego w *Wierszu o poecie z tomiku Po omacku* (1933):

śmiej okazuje się dobrą miną do złej gry. To jedno – pozorne – wyjście z impasu niewyraźności. Drugie, dramatyczne, zarysowane jest w wierszu o młodym poecie:

Może lepiej w nurt się zanurzyć  
I nie mówić, nie mówić, a płynąć,  
Tonać w wielkiej pienistej burzy,  
Na słoneczne zalewy zawiąć?

Może lepiej zapomnieć – zagubić  
Słowa wiatru i rzeczne słowa?...  
Zanurzone w słów złoty łubin  
Bolą oczy i biedna głowa...

(Poeta)

Wybór postawy uczciwości i konsekwencji narzuca młodemu bohaterowi wiersza odczucie własnej niemocy jako niemoty, skazuje go na pełne „urzeczenia” zamilknięcie wobec nieobjętości i niesubstancjalności świata. Jak się zdaje, Sebyła podjął trud odszukania trzeciej – poza hipokryzją i rezygnacją – drogi. Napisał *Młyny*.

## 6

Pierwodruk składającego się z ośmiu części poematu *Młyny*, uzupełnionego podtytułem *Sonata nieludzka*<sup>91</sup>, miał miejsce w 1934 r. w czasopiśmie „Zet”. Rok później cykl ten wszedł w skład tomiku *Koncert egotyczny*. Od początku budził on niepokój recenzentów. Pisał Ludwik Fryde:

wartość wszystkich tych utworów nawet tak niepospolitych jak *Młyny* jest wysoce problematyczna. Wymieniony ostatnio poemat przedstawia się dosyć niejasno, niezupełnie uświadamiając sobie urzeczywistniony w nim zamysł i cel poety.

Mimo tych zastrzeżeń zaproponował następującą interpretację:

Z podtytułu (*Sonata nieludzka*), z wymownych słów introdukcji: „O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów, którymi jawa darzy”, wolno wnioskować, że autor zamierzył stworzyć wizję „rzeczywistości śnionej”, ukazać tajemniczą i upiorną „drugą stronę” życia rzeczy i w ogólności świata pozaludzkiego<sup>92</sup>.

Zaplątany w codzienne i doraźne sprawy  
poeta – tani kuglarz i żongler frazesów –  
próżno szuka objawień w fusach czarnej kawy  
i złotych kół wszechświata w kręgu interesów.

– oraz zamieszczonym w tomiku *W połowie drogi* (1937), w utworze bez tytułu zaczynającym się od słów:

Byczo jest, mój poeto, co w kąciku kawiarni  
tyjesz na słodkich ciastkach i strawnych rozmówkach.  
To nic, że twe wierszotka pisane figlarnie  
o głodach i chłodach – cuchną jak łapówka.

<sup>91</sup> O okolicznościach powstania tego podtytułu wspomina żona poety, S e b y ł o w a (*Okladka z pegazem*. Warszawa 1960, s. 181): „*Młyny* Władysław zaczął pisać, jak wspomniałam, w Paryżu. [...] Bezfabularny liryczny wątek poetycki. Bez fabuły, zdawałoby się, zaczerpniętej ze spraw ludzkich, co zresztą wyjaśnia podtytuł. Władysławowi wydawało się, że tytuł *Młyny* będzie zbyt niejasny. On słyszał *Młyny* jako sonatę. Jej układ odpowiada według niego muzycznym wymogom formy sonatowej. Tytuł *Młyny* – sonata – to jeszcze nie to, na co oczekiwał, że nadejdzie. Poddałam (nieraz czytałam poemat): może – sonata nieludzka. Zgodził się”.

<sup>92</sup> F r y d e, *loc. cit.*

Według Frydego, poemat *Młyny* jest próbą sprostania inicjalnemu pragnieniu wyzwającego snu. Z kolei Bolesław Miciński apostrofę: „O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów, / którymi jawa darzy”, przeciwstawił reszcie poematu – początkowe słowa uznał za „dobitne sformułowanie postawy romantycznej, dla której tak zwana »konkretna«, »empiryczna« rzeczywistość utkana jest jakby z marzeń sennych, a jedyną naszą realnością jest własna nasza osobowość”. Natomiast w dalszych partiach poematu ujrzał „próbę przełamania postawy romantycznej”, zakończoną „stłumieniem indywidualności” i „usunięciem jej poza dzieło”. Według Micińskiego, dzięki temu przewartościowaniu w *Młynach* „stosunek [Sebyły] do przyrody [...] [staje się] na wskroś przedmiotowy, sensualistyczny, a miejsce romantycznego rzutowania obserwacji zaczerpniętych z własnej duszy na całą przyrodę zajmuje drobiazgowy, obiektywny opis”. W konkluzji swojej recenzji, po omówieniu *Koncertu egotycznego*, raz jeszcze wraca Miciński do *Młynów*: „Mimo [...] dramatycznej budowy *Koncert egotyczny* zdaje się być już tylko *o p i s e m* tych walk, które stoczył ze sobą Sebyła przy pisaniu *Młynów* – walk, z których wyszedł zwycięsko jako klasyk i obiektywista”<sup>93</sup>.

Zarówno Fryde, jak Miciński wskazywali na „pozaludzki” charakter przedstawionej w *Młynach* wizji. Jednak o ile pierwszy dostrzegł w niej „rzeczywistość śnioną”, drugi uznał ją za opis obiektywisty. Pierwszy dopatrywał się w poemacie udanego ujęcia „drugiej strony [...] rzeczy” różnej od „jawy”, drugi – przeciwnie – ultrarealistycznej rejestracji „świata zewnętrznego”. Rozbieżność tych interpretacji zdradza, że każdy z krytyków inaczej definiował rzeczywistość, a co więcej, własne jej rozumienie przypisywał Sebyle. O ile według Frydego „jawa” była jedynie pozorem właściwej rzeczywistości, o tyle Miciński w chęci wyzwolenia się z niej ujrzał szczęśliwie poskromioną pokusę „romantycznego” subiektywizmu. Rzec jednak nie w tym, kto trafniej odgadł intencje Sebyły. Wszystko wskazuje na to, że chociaż niejasność ta dotyka zasadniczego punktu w myśleniu poety, jest ona nie tyle efektem nieumiejętności wyświetlenia owej kwestii przez krytyków, co konsekwencją dylematu, który sam poeta pozostawił bez rozstrzygnięcia i który odwzorowywał rozdarcie między esencjalistyczną wiarą w przedustawność tego, o c z y m chce się pisać, a przeczuciem, że to, c o się pisze, nie istnieje przed aktem pisania...

Słowa: „O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów, / którymi jawa darzy”, zawierają dwie opozycje – nie tylko parę: noc i jawa, ale także przeciwstawienie dwóch rodzajów snu: snu nocnego i snu na jawie. Pierwszy ma być wyzwoleniem od drugiego, a zatem paradoksalnie: jeśli sen ma wyzwalać od jawy, która darzy snami, wyzwalający sen okazuje się bliższy prawdy niż to, co brane jest za rzeczywistość. Następuje w ten sposób znaczące przewartościowanie: właściwą domeną snu staje się nie noc, lecz dzień; i na odwrót – sen, o który zwraca się poeta do nocy, ma spełnić rolę o ś w i e c e n i a. Symbolika jasności i mroku odgrywa także ważną rolę w ostatniej, V części *Koncertu egotycznego* zatytułowanej *Dialog w ciemności*, będącej rozmową między Hamletem a Don Kichotem. Dokładniejszą analizę tego dialogu, jednego z najważniejszych utworów Sebyły, odkładam na później. Wspominam o nim teraz po to, aby zwrócić uwagę, że inaczej niż w *Młynach* – tutaj od początku obowiązuje tradycyjne przyporządkowanie: noc

<sup>93</sup> M i c i ń s k i, *Klasyk czy romantyk?* Cyt. z: *Pisma*, s. 285, 287.

jest czasem błędzenia i tylko dzień umożliwi wgląd w rzeczywistość; wskazują na to wyraźnie słowa Hamleta: „Ty jesteś wolą nocy podległą słowu, a ja jestem wolą dnia, który widzi rzeczy” (*Koncert egotyczny, V*). Jak traktować te rozszady? Czy widzieć w nich zwykle niekonsekwencje, czy też budzące zastanowienie świadectwa poszukiwania odpowiedzi na kwestię dręczącą poetę?

Lektura *Młynów* ujawnia kolejne sprzeczności: sen nocy ma wyzwoić nie tylko od snów jawy, ale również „od złych / warczących w wietrze skrzydeł, / od młyńskich kół i od krwawiących sprych, / i od szatańskich sideł” (*Młyny, 1*), a zatem od tego wszystkiego, o czym *de facto* traktuje cały poemat. Narzucają się dwa pytania: 1) Czy przedstawiona wizja świadczy o dostąpionym wyzwoleniu (jak chciał Fryde), czy przeciwnie – wskazuje, że nie jest ono ani możliwe, ani wskazane (lekcja Micińskiego)? 2) Jeśli prośba dotyczy r ó w n o c z e ś n i e uwolnienia od snów jawy i „młyńskich kół”, to jak rozumieć jednoznaczne przypisanie tych ostatnich nocy („A gdy gwiazda stanęła płomienistym słupem / nad stawem [...], ruszyły za wodami zapomniane młyny” (*Młyny, 2*), „to koło spało w dzień, a w nocy szło” (*Młyny, 5*))? Wyjaśnienie drugiej wątpliwości jest prostsze: ponieważ w symbolice Sebyły tzw. potoczna rzeczywistość, tzn. „jawa”, traktowana jest jako czas snu i błędzenia, nocna sceneria stanowi jej logiczne dopełnienie. Z kolei kwestię pierwszą można uchylić, jeśli przyjmie się, że niekoniecznie należy uważać zawartą w *Młynach* wizję za spełnienie sformułowanego w introdukcji błagania. Innymi słowy: założenie, że owa wizja nie miała być wykładnikiem wyzwolenia, nie tyle unieważnia możliwość jego ziszczenia, co odsyła je w sferę potencjalności. Jeśli pozostać przy tej linii rozumowania, należałoby raczej zastanowić się, w jaki sposób obraz kroczących młynów łączy się z tym, od czego poeta chce się uwolnić.

Nie tylko Fryde i Miciński podkreślali „pozaludzka” perspektywę zastosowaną przez Sebyłę w *Młynach*. Karol Wiktor Zawodziński widział w tym poemacie „próbę poetyckiego przeniknięcia w [...] świat, ujęcia go niejako absolutnie, z wyłączeniem człowieka, naruszającego jego tajemniczą jednolitość, zwierzęcą czy szatańską”<sup>94</sup>. Podobnie ujmował swoje odczucia Stefan Lichański: „[w *Młynach*] chce [poeta] odszukać w poezji pewność prawd bezwzględnych, dotrzeć do obiektywnego sensu dramatu świata i człowieka”<sup>95</sup>. Jedyne Stanisław Furmanik zauważał trzeźwo:

Sebyła w utworze swym zapragnął całkowicie wyeliminować człowieka, a odtworzyć życie, by się tak wyrazić, rzeczy samych w sobie. Z góry można by powiedzieć, że taki zamiar jest psychologicznie niemożliwy. Człowiek o tym, co jest poza nim i co istnieje niezależnie od niego, może tylko wnioskować, a przesłankami tych wniosków są fakty przeżyć psychicznych, które stanowią jedyny materiał „bezpośrednio dany” świadomości ludzkiej.

Pomimo swojego sceptycyzmu uległ jednak sugestii poety:

Dotarcie do rzeczy samych w sobie, niemożliwe z punktu widzenia filozoficznego, jest możliwe na drodze poezji. [...] [Sebyła] dotarł [...] do tajemnicy istnienia przedmiotów. [...] Toteż czysta poezja bucha z każdego słowa poematu. Ze znanych mi utworów Sebyła w *Młynach* osiągnął najpełniej i w najbardziej skończony artystycznie sposób to, co mimo wielkich programowych ekstrawagancji leżało zdrowego na dnie marzeń futurystów. Tęskniąc do jakie-

<sup>94</sup> K. W. Zawodziński, *Wśród poetów*. „Pion” 1935, nr 17, s. 7.

<sup>95</sup> Lichański, *op. cit.*



gość *novum*, zdobywali się tylko na negację, odrzucając realizm, psychologizm, liryzm, w deformacji i torturowaniu języka (zasada „słów na wolności”): sądzili, że rozbiją skorupę naiwnego realizmu i dotrą do dynamicznych jakości istnienia. Sebyła pisze językiem normalnym [...]”<sup>96</sup>.

Spostrzeżenie Furmanika pozwala dojrzeć w zamyśle Sebyły (oraz jego komentatora) echo wczesnoawangardowej tęsknoty do bezpośredniości. Według krytyka, poeta „przedarł się do »nieludzkiego« świata otaczającej nas rzeczywistości, bytującej w sobie”, pozbawił ją „pokrywy psychologicznej, nawykowej trójwymiarowości”<sup>97</sup>. Mit bezpośredniości zakładał możliwość dostępu do rzeczywistości niezależnej od czynności postrzegania, przy czym wykluczenie deformujących aktów percepcji opierało się przeświadczeniu o wcześniejszym istnieniu tego, co wtórnice miało być tych aktów przedmiotem. Miciński użył w odniesieniu do *Koncertu egotycznego* określenia „głód przedmiotowości”<sup>98</sup>. Aby formuła ta w pełni oddała zamysł Sebyły, trzeba ją rozszerzyć. To, do czego utopijnie dążył autor *Młynów*, zamknąć można w słowach: przedmiotowość bez podmiotu<sup>99</sup>. Sugestia tego zamierzenia, przejawiająca się w utworach Sebyły jako atmosfera „ponadludzkości”, „nieludzkości”, była na tyle wyrazista, że została bezbłędnie odczytana przez wszystkich krytyków. Żaden z nich – poza Micińskim – nie usiłował jednak skonfrontować osiągniętych efektów z tytułowym utworem tomiku, w którym znalazły się *Młyny*, tzn. z wielokrotnie już wspomnianym *Koncertem egotycznym*. Zestawienie obu poematów nasuwa wniosek, że próba dotarcia przez Sebyłę do świata rzeczy samych w sobie zachwiała jego wcześniejszymi przekonaniem.

Wbrew zamiarom, zamiast obiektywnego opisu tego, co jest, uzyskał poeta w *Młynach* ekwiwalent mechanizmu jego powstawania, nie tyle uwiecznił „samą rzeczywistość”, ile poetycko zobrazował jej działanie się. Jak niegdyś Leśmian, podjął wysiłek utrwalenia najdrobniejszych przejawów bytu, posługując się w tym celu rozbudowaną enumeracją. Pisał o pająkach wodnych, larwach, płoszczykach, jednodniowych komarach, czarnym i ruchliwym roju raków, zdumiałym bąku, wodnym szczyrze, szmerze robactwa, chitynowym chrzęście pancerzy i wielu innych przejawach istnienia. Wyliczanie tych egzystencjalnych drobin kończył jednak wyznaniem niemocy:

Gotuje się, kotłuje w parnym mroku,  
nie schwyć uchem  
miliona w niskiej trawie szeleszczących kroków  
(*Młyny*, 7)

<sup>96</sup> S. Furmanik, *Władysław Sebyła*. „*Koncert egotyczny*”. „*Polonista*” 1935, z. 5/6, s. 241.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Miciński, *Klasyk czy romantyk?* Cyt. z: *Pisma*, s. 285.

<sup>99</sup> Efekt „»przedmiotowego« wyglądu świata” uzyskał (wbrew swoim subiektywistycznym założeniom w duchu nominalizmu Berkeleygo) A. Ciompa w powieści *Duże litery*. Jak stwierdza Bolecki (*op. cit.*, rozdz. *Punkt widzenia i konsekwencje stylu nominalnego w powieści „Duże litery” Adama Ciompy*, s. 203), „zamiast subiektywizacji pojawia się [u Ciompy] [...] o d p o d m i o t o w i e n i e p e r c e p c j i. [...] Jest to paradoks stylu nominalnego: z jednej strony, służy on opisaniu świata przez pryzmat podmiotowego widzenia, ale z drugiej, np. w konstrukcjach z czasownikami bezosobowymi lub elipsą czasownika – sugeruje mechaniczne, nie analityczne, zapisywanie elementów wypelniających pole percepcji”. To, co było niezamierzonym efektem eksperymentu literackiego Ciompy (podejmującego, według słów Boleckiego, „najbardziej w Dwudziestoleciu nonkonformistyczną wobec języka próbę narracyjną”, s. 215), w przypadku Sebyły stanowiło przedmiot refleksji ujętej w postaci wizji, zapisanej jednak – jak zauważył Furmanik – „językiem normalnym”.

Doświadczenie to nieuchronnie powtarza sytuację bohaterów cytowanego już wiersza (*Poeci*), którzy, mimo tego, że słyszą, „jak w lesie gmerze niską trawę milion mrówczych nóg”, nie potrafią szmeru świata wyrazić w swojej poezji. W *Młynach* zamiar zarejestrowania okrucichów bytu wyparła poetycka transpozycja ich pojawiania się i nieuchronnego zanikania. Taki rezultat oznacza w istocie kontynuację podejmowanej wcześniej problematyki uniwersalnych i nadrzędnie obowiązujących prawidłowości, zapowiedzianej m.in. cytowanym już fragmentem utworu *Fabryka* z pierwszego tomiku Sebyły:

W hali fabrycznej, mrozem błękitnym oszklonej,  
Szumi las wysokopienny, zielony.  
Młyny górskich potoków miałą bez ustanku  
Granit, porfir, bazalty – i srebro poranków  
Na czarnoziemną mąkę, na tłustą próchnicę.  
I sypią pył spod chmur na góry, wzgórze i kopice.

W poemacie *Młyny* odnajdujemy podobne obrazy:

A potem wiatr się porwał i wzmógł się kołowrót,  
i w krwawej zorzy rannej młyny mgłą okryte  
szły, przesypując gwiazdy, słońca i mgławice  
(*Młyny*, 3)

Zarówno problematyka dyktatu nieuchronnych prawidłowości, jak powoływane dla jej zilustrowania wizje poświadczają wielokrotnie wskazywane wcześniej (w przypisach) powinowactwa między poezją Sebyły i Miłosza. Zastanawiają się nad zasadnością mówienia w odniesieniu do tego ostatniego o postawie katastroficznej, zakładającej „unicestwienie historycznie określonego społeczeństwa, a nie całej ludzkości”, Aleksander Fiut zwracał uwagę, że u autora *Trzech zim*:

Historia ma [...] jak gdyby dwa stany skupienia: pierwszy – to jej incydentalna przemienność dostrzegana na co dzień w aktach politycznych, konfliktach społecznych, wojnach; drugi stan skupienia występuje głębiej i wykrystalizowuje się we wciąż te same kształty, wbrew burzliwej i zmałowanej powierzchni<sup>100</sup>.

Krytyk przytacza również wiersz *Wcielenie*, przedstawiający „gigantyczny pochód ludzki” oraz „opis karnawałowego balu [...], który bardziej przypomina średniowieczny taniec śmierci niż bez troską zabawę [...]”. Cytowany fragment interpretuje jako „metaforę człowieczego życia, kojarzącego miłość z konaniem i zamykającego ludzkość w zaklętym kole przeznaczeń”<sup>101</sup>. Pochód i kołowanie to niewątpliwie konstytutywne cechy obrazu kroczących młynów Sebyły. Trzeci element – taniec śmierci – również znajduje swój odpowiednik w *Młynach*, wszędzie tam, gdzie kosmologiczna optyka ustępuje innej perspektywie: „piach gwiezdny” sypie się „na zalane czerwienią łopaty” (*Młyny*, 3), na „krwawiące szprychy” (*Młyny*, 1) i na „rozpięte w rusztowaniach ciała [...], [...] które wrosły męką w drzewo śliskie” (*Młyny*, 4). Podobnie jak Miłosz, przyjmuje tu Sebyła wyraźnie eschatologiczny punkt widzenia. Nie ogranicza się już do tropienia zasad działania świata i podejmowania wysiłku ich uchwycenia w poezji, a w ludziach przestaje widzieć jedynie pionki, które roztawiano na wielkiej planszy swia-

<sup>100</sup> Fiut, *op. cit.*, s. 95, 92.

<sup>101</sup> *Ibidem*, s. 92.

ta<sup>102</sup>. Dostrzega cierpienie: „Kołowały szatańskie koła w pustce sowiej / ciałami, które wrosły męką w drzewo śliskie” (*Młyny*, 4). Wprowadza postacie „bezsilnych”, „smutnych aniołów”, krążących nad młynami „z krzykiem, który się nigdzie nie rozlega” (*Młyny*, 4). Te figury budzą jednak zastanowienie; prezentowane są w sposób sugerujący ich infernalny rodowód:

Jako liście lecieli aniołowie w wietrze jesiennym,  
furkotali błonami skrzydeł nietoperzych,  
wypadali chmarami z pustki bezdennej  
i na samotnej wieży siadali bezmyślnie,  
jarząc oczami sennie i kapryśnie  
ku księżycowi, stojącemu w złocie  
(*Młyny*, 3)

Jeden z krytyków posłużył się tym fragmentem dla zilustrowania skłonności Sebyły do czczego werbalizmu. Tymczasem niepokojąca wizja kapryśnych i bezmyślnych aniołów, tak odbiegająca od typowych sposobów przedstawiania owych postaci, ma ściśle wyznaczoną funkcję, co znajduje potwierdzenie w innych miejscach poematu:

młyny [...] szły [...]  
coraz szybciej, zgrzytliwiej, targane przez skrzydła  
szatanów, kołujących w rozpalonym wirze,  
aż wiatr je uniósł w niedościgłe wyże...  
(*Młyny*, 3)

Aniołowie, skrzydłami powszczepiani w szprychy,  
bili szybko powietrze przygasłym płomieniem,  
[. . . . .]

Kołowały szatańskie koła w pustce sowiej  
(*Młyny*, 4)

Na klekot i na granie wszystkich zgniłych łopat,  
migotanie spróchniałych szprych w ponocnym tańcu,  
z zielonej brody mchu, wprost od stawideł,  
sypały mroczne ptaki jak liście w listopad,  
pospinane szponami, związywały łańcuch,  
i nikło koło w diablích świergotaniu skrzydeł.  
(*Młyny*, 5)

Poeta celowo „zakłóca” wizerunek aniołów elementami szatańskimi, pisząc o „skrzydłach szatanów” i „diablích świergotaniu skrzydeł”. Dzięki temu, nie dopowiadając sprawy do końca, udaremnia jednak dostrzeżenie w aniołach nieskutecznych, ale pełnych poświęcenia wybawców tych, którzy ciemnieni są przez

<sup>102</sup> Tym samym łączy Sebyła refleksję estetyczną z namysłem etycznym, co jeszcze bardziej zbliża go do wyraźnie eschatologicznie zorientowanego Miłosza. Z kolei, jak zauważa F i u t (*op. cit.*, s. 98), postawa autora *Trzech zim* dowodzi, że sprawy te nie pozwalają się tak naprawdę rozdzielić: „Głównym problemem, obsesją, tematem [...] całej poezji Miłosza jest filozoficzne i artystyczne *poskramianie zmienności*. Dostrzeganej nie tylko na powierzchni zjawisk: w kruchości ludzkiej egzystencji, następstwie epok historycznych czy wiecznym cyklu Natury, lecz również w strukturze głębokiej całej kultury: w ciągłych przemieszczeniach znaków, sensów, wartości. Z uporem i wysiłkiem wznosi poeta na heraklityjskiej rzece tamę swej poezji, którą ciągle podmywa wartki nurt przemiany”.

młyńskie koła. Konstrukcja figury zdegradowanego anioła koresponduje z motywem detronizacji Boga, zapowiedzianym przez Sebyłę już w *Pieśniach szczurołapa*:

Zestarzałeś się, mój Boże, zestarzałeś,  
Opuściły cię anioły i szatany.  
Siwobrody kiwasz głową za kryształem,  
Głuchy jesteś, ślepy jesteś, zapomniany.

[ . . . . . ]

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

(*Panopticum, Jehowa*)

Obraz Boga przyglądającego się z oddalenia obrotom ciał niebieskich antycypuje późniejsze wizje kołowania „szatańskich kół w pustce sowiej” w *Młynach*. Usunięcie się Boga nieodłącznie decyduje również o „usamodzielnieniu się” człowieka. W wierszu *O narodzeniu*, który stanowi pierwszy utwór cyklu *Trójśpiew prosty* zamykającego zbiór *Koncert egotyczny*, Sebyła określa Boga nawet mianem „stworzyciela siebie i świata”. Triumfalistyczną wymowę tej formuły przełamuje jednak inna fraza, ukazująca tragiczny charakter owej „samodzielności” i akcentująca znikomość egzystencji ludzkiej, biernie poddanej temu, co realne, a co toczy się własnym, niezależnym biegiem: „przecieka przez cię niepojęty / rzeczy wszelakiej ocean”. Nietrudno dostrzec w tych słowach jeszcze jedną aktualizację znanego z *Pieśni szczurołapa* motywu przemijania i wiecznego przepływu.

## 7

Dostrzeżenie tych podobieństw potwierdza wyrażoną przez Michalskiego opinię o wyjątkowej „konsystencji” poezji Sebyły. Rzecz jednak w tym, że uzyskiwanie zadziwiająco zbieżnych rozwiązań poetyckich, świadczące o podobnym widzeniu przez poetę zagadnień traktowanych jako rozłączne, nie ośmieliło go do wyprowadzenia bardziej radykalnych wniosków. Sens tej poezji na zawsze zamknięty został w sugestiach i niedomówieniach. Spośród trzech wyraźnie zachodzących na siebie kręgów tematycznych – 1) wiecznej, nie dającej się powstrzymać odnawialności i bezpowrotności świata (motyw fabryki, rzeki, młynów, kołujących ciał niebieskich), 2) jego nieuchwytności w materii poezji, 3) sposobu, w jaki w kołowrocie rzeczywistości przejawia się *sacrum* – najdalej idące stwierdzenia sformułował Sebyła wobec trzeciego z nich. Skoro w doświadczanym świecie nie ma niczego takiego, co dałoby się wskazać jako element niezmienny, a trwałość raz po raz okazuje się mrzonką ludzkiego umysłu, nie ma powodu, żeby nie podawać w wątpliwość tego, co tradycyjnie nienaruszalne. Już w tomiku *Pieśni szczurołapa* podjął Sebyła próbę zapisania owego przeczcucia:

O matko! Ty zrozumiesz – ty przecież zrozumiesz,  
Że modłę się do Boga, w którego nie wierzę,  
Że krzyżem w miłkim piachu oślepiony leżę;  
Tak jak do ciebie płacę, zagubiony w tłumie,

Choć wiem, że cię już nie ma.  
 – ... I nigdy czołem w kolana twoje nie uderzę...  
 (\*\*\*(*O, matko! Ty uwierzysz...*)

Schematem podobnego, ambiwalentnego wyznania posłużył się poeta ponownie w cyklu *Ojcie nasz* z tomiku *Obrazy pamięci*. Dominują w tym cyklu ujęcia negatywne, nasuwające skojarzenia z mistycznymi ujęciami apofatycznymi<sup>103</sup>:

O bezimienny, wiem, że cię nie zgadnę,  
 bo wszystkie słowa są twoim imieniem.  
 Z nich narodzony, swym groźnym istnieniem  
 wdzierasz się w moje modlitwy nieskładne.  
 (*Ojcie nasz, V*)

Szczególne nasilenie formuł zaprzeczonych ma miejsce w pierwszym wierszu cyklu, stanowiącym parafrazę modlitwy *Ojcie nasz*, a zarazem przewrotną trawestację *Pieśni VI na kształt psalmu CXXIII* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego<sup>104</sup>:

Ojcie nasz, któryś jest na niebie błękitny i pusty.  
 Nie święcę twoich imion, nie znam twoich znaków.  
 Z pianą oceanowe miotają wychlusty  
 Do nóg mi martwe ryby z twojego zodiaku.

Górą noc jak pies leży i gwiazdami szczeka,  
 Więc dojrzeć cię nie mogę w ciemności i mrozie,  
 Przyjścia królestwa twego już nie czekam,  
 Przed pustką stygnę w grozie.

[ . . . . . ]

I wołam: – Ojcie nasz, którego nie ma  
 Wywiedzionego z otchłani kuszenia,  
 Niechaj cię noc obrośnie potężna i niema  
 I gwiazdzistym milczeniem zbawi od istnienia.  
 (*Ojcie nasz, I*)

W przepięknej kodzie tego utworu, utrwalającej w ostatnim zwrocie semantyczne powiązanie między niebyciem a milczeniem (ustanowione wcześniej za sprawą homonimicznego rymu), ujawnia poeta przekonanie, że aby stwierdzić istnienie, trzeba je najpierw nazwać. Lech Isakiewicz w odniesieniu do całego cyklu zauważył, iż Sebyła „afirmując Boga prowadzi do zaprzeczenia jego transcendentności”<sup>105</sup>. Podobnym określeniem posłużył się na temat utworu *Spowiedź szczuroląpa* Szymański:

należy tu mówić [...] o tak dalece zaawansowanym „„uziemienu Boga”, że w pewnym sensie znika on zupełnie, jedynym zaś odnośnikiem moralnym staje się „wymyślone słowo”, „autodefinicja człowieka” – jak chciał Brzozowski, czyli samoświadomość. W poezji Włady-

<sup>103</sup> Nawiązując do teologii apofatycznej A. S o b o l e w s k a (*Poeci wobec niewyraźnego*. W zb.: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998, s. 234–238) zaproponowała w odniesieniu do poetyckich sposobów komunikowania niewyraźności termin „poetyka apofatyczna”.

<sup>104</sup> Zob. analizę porównawczą obu utworów dokonaną przez L. I s a k i e w i c z a (*Władysława Sebyły dialog z Bogiem*. „Poezja” 1978, nr 10).

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 58.

sława Sebyły rozwija się nie „ciemny mistycyzm”, lecz „świecka eschatologia”, której krańcowym przykładem będą *Młyny. Sonata nieludzka*<sup>106</sup>.

Raz jeszcze okazuje się, że myśl poety od początku próbowała osaczyć to samo przeczucie – utwór *Spowiedź szczurołapa* z tomiku *Pieśni szczurołapa* stanowi wyraźną zapowiedź późniejszych liryków:

Księżu! Przestań mnie straszyć swoim bogiem strasznym,  
Który siedzi na tronie z gwiazd i adamaszku.  
[ . . . . . ]

Nie strasz mnie bogiem, który za zielonym stołem  
Siedzi i świat świdruje złym, sędziowskim okiem.  
Ja mam swojego boga, który jest obłokiem,  
Krzepkokorzennym drzewem, wiosennym, wysokim,  
Kroplą złotej oliwy, płonąca w motorze,  
Jest wichrem, który huczy nad wzburzonym morzem,  
Jest dźwięczącą muchą w słońcu, wilgotnym parowem  
I jest nowym, przeze mnie wymyślonym słowem.

Wiersz ten dokumentuje rzadkie u Sebyły zespolenie dwóch pozornie osobnych kwestii: sposobu doświadczenia *sacrum* oraz problemu odpowiedniości słów i rzeczy. Nowe, wymyślone przez poetę słowo zyskuje w tym utworze taki sam status jak inne wyróżnione drobiny egzystencjalne: jest potraktowane jako element rzeczywistości, a nie jej „cień”. Co więcej – wraz z innymi składnikami realności obdarzone zostaje sakralnym sensem. Sądzę, iż właśnie w owym wczesnym, pochodzącym z r. 1929 wierszu był poeta najbliższy doświadczenia immanencji, tj. pojęcia, że transcendencja nie poddaje się rozumowemu i językowemu opanowaniu – że kiedy usiłujemy mówić o transcendencji, nieuchronnie „wpadamy” w immanencję.

Późniejsze utwory zgłębiające istotę relacji słowo–rzeczywistość (przede wszystkim *Koncert egotyczny. Poemat refleksyjny*) wtrącają poetę na powrót w koleinę myślenia esencjalistycznego („transcendentalizującego”, metafizycznego); uparcie (choć już bez przekonania) domaga się w nich autor zdolności utrwalania przez poezję czegoś konkretnego (namacalnego, widzialnego), czego znakami są dla niego przywoływane kwitnące drzewo, gwiazda, potok:

Twardo stukają rytmy, pusto dźwięczą słowa,  
które nie mówią nic.  
Apollinowa – cóż ty mi dajesz, mowo?  
*Nazywaniem* chcesz mi *szukanie* zastąpić?  
Znów drzewa kwitną i pachną jak zawsze.  
A ty nie możesz w drzewo mnie zamienić,  
nie możesz pomóc gwiazdy sięgnąć okiem  
ani mnie z wodą potoczysz potokiem,  
abym po głazach szumiał jasnym zdrojem,  
tylko mnie wiecznym poisz nieukojeń,  
każesz bez skutku ścigać cienie rzeczy,  
odbite w słowach dźwięczących jak blacha...  
  
Poezjo! Wracam do ciebie pokorny,  
nie wyżebrawszy żadnej prawdy światu,

<sup>106</sup> Szymański, *op. cit.*, s. 44.

choć wiem,  
 żeś tylko kołami na wodzie.  
 ...a możeś ty kołami, które wzbudził  
 plusk kamieni lejących z zaświata?...  
 (Koncert egotyczny, I)

Drugi utwór cyklu rozpoczyna Sebyła apostrofą do poezji i pytaniem: „Czyś jest tylko słów igraszką? / Nazw, które *cieniem* rzeczy są *niepoznawalnych*?” Chociaż usiłuje dowiedzieć się, jak „ustawić cienie, aby dociec, / jakich są rzeczy odbiciem – i światła?”, dopowiada za chwilę z rezygnacją: „Cóż mi, że przedmiot *cieniem określony*, / skoro istnieniem swym ducha kaleczy?” Zwątpieniu w moc słowa poetyckiego towarzyszy jednak niekwestionowana wiara w pozasłowne istnienie rzeczy:

Jabłonie biało jak co roku kwitną.  
 Jabłonie biało... Dłonią nieuchwytną  
 strącane płatki różowe i białe  
 sypią jak skrzydła motyli omdlałe.  
 Jabłonie?...  
 Trudno brnąć przez gąszcze słowa,  
 które nie mówi prawdy. Kłamie mowa.  
 Kłamiąc, buduje świat, którego nie ma.  
 Jabłonie?!...

W cieniu drzew kwitnących drzemać,  
 czy nie to samo, co słowem się karmić?  
 [ . . . . . ]  
 [ . . . . . ]  
 Ale ja wiem, że jabłoń kwitnąca istnieje.  
 Ja i jabłonie...

(Koncert egotyczny, II)

Mimo odczucia własnej niemocy przeświadczenie o realności doświadczanego świata nie pozwala Sebyle zaprzestać poszukiwania drogi dostępu do niego p o p r z e z poetycką mowę. Bez złudzeń jednak:

Cóż jest szukanie? Zgadywanie pustki,  
 potyknięcie się w mroku o coś, co istnieje,  
 zaśłuchanie w nieznannej rzeki srebrne pluski,  
 (Koncert egotyczny,\*\*\* (Poezjo! Czyś jest tylko...))

Poeta rozważa także inne możliwości:

Dochodzić prawdy? Czy nie prostym czynem?  
 Dotknięciem rzeczy, rzeczy *rozłożeniem*  
 a w słowie potem *znaku* wyrzeźbieniem,  
 że się ścigało przedmiotu przyczynę?  
 (Koncert egotyczny, II)

Norwidowski charakter tych rozważań nie uszedł uwagi krytyków<sup>107</sup>. Doprowadziły one Sebyłę do granicy, na której jako poeta musiał się zatrzymać:

– Kto ty jesteś, człowieku, który już nie szukasz,  
 który nie wątpisz, który już nie badasz,

<sup>107</sup> Zob. m.in. Fryde, *loc. cit.*

[ . . . . . ]

który na wszelkie z ciemności zmagania  
masz odpowiedzi zawarte w pytaniach?

[ . . . . . ]

Gdzie jesteś? Nie w myśleniu i nie ma cię w mowie,  
co ze zderzenia słowa ze słowem powstaje,

[ . . . . . ]

Tyś ziarnem czynu i wolności wola.

Tyś jest człowiek, ruch jakiś wynikły z kurzawy  
woli wszechświata. Słowo nie jest twoją miarą.

(*Koncert egotyczny, III*)

Docierając do kresu, jakim jest widmo zamilknięcia, poeta zdobywa się jednak na jego odparcie:

Coraz szerzej, coraz głębiej, wszecz i w głąb...  
Jak mam cię objąć, gdyś mi się rozrósł pod palcami,  
pod lekkim dotknięciem myśli w dąb,  
w drzewo rozkwitające, w pęczniejącą chmurę,  
w przestrzeń nie objętą najdalszymi gwiazdami.  
Jak mam cię objąć? Już wiem! już mam!  
W nieoznaczonej liczbie granic was zamknę obszary:  
wkóło każdego atomu zbuduję zamknięty układ wszechświata,  
i będzie głębia i obszar, obszar i głębia bez miary.  
A więc i ja, i ja, ja sam!  
i ja jestem środkiem wszechświata,  
ja – człowiek szary!

(*Nieskończoność i obłąd, z cyklu Fraszki w tomiku Obrazy myśli*)

W sposób nie budzący wątpliwości optymistyczną wymowę tego utworu unieważnia jednak tytuł: nie może być dobrego wyjścia z impasu niewystawialności, jeśli to, co chce się wyrazić, sytuuje się p o z a sobą samym. Nic innego jak tylko uparte trzymanie się swoistej „hipotezy zewnętrżności” sprawiło, że będąc zdolnym do formułowania postulatu „przedzierania się [w poezji] przez siebie, świat, rzeczywistość”, jednocześnie nie potrafił Sebyła nie przydać wymowy ironicznej słowom: „ja jestem środkiem wszechświata”. W takiej sytuacji pozostaje pocięcie użalanie się nad własnym losem, jak w wierszu *Poeta przeklęty* z tego samego tomiku co ostatni cytowany tu utwór: „Po com budził złe siły i wyzywał noc, / poszukiwacz tajemnic w piękności zawartych?” A jednak udało się Sebyle natrafić na ślad wiodący do utęsknionego celu. Zabawną poetycką instrukcją takiego postępowania jest wiersz *Czterej poeci*:

Nocą nacichłą gwiazdami i mrokiem  
o powołaniu swym poeci mówili wysokim.  
– Ja szukam sławy, pragnę, by mnie tłum rozumiał –  
mówił jeden – by w odzew, jak morze mi szumiął,  
śmiał się i płakał ze mną, szeptał: „O mistrz jaki!  
Słowa z ciemności wyławia jak ptaki!”  
Zresztą poezja nie jest rzeczą nazbyt wzniosłą:  
zręczność, słów dobór i smak. Sztuka – to rzemiosło.  
Kunsztowne wykonanie... – i cena wysoka.  
Wartością – kunszt. Nie można przecież żyć w obłokach. –  
Drugi odrzecz: Dla mnie świat cały – poezja.



Mówić, że brak tematu? Ależ to herezja!  
 Jestem czuły na wszystko i nad wszystkim płacę,  
 wzruszam się. Na brak treści skarżą się bazgracze.  
 Mogę pisać o wszystkim pięknie, wzniośle, godnie:  
 kwiat – nie kwiat, stół czy krzesło, szpilka, guzik, spodnie.  
 Jestem czuły na każdą falę jak antena;  
 stąd płynie moja poetycka wena.  
 I czuję się jak anioł, co po ziemi chodzi.  
 Mało wprawdzie czytany: potomność nagrodzi.  
 – A dla mnie znów natchnienie, czułość – to grunt grząski.  
 Ja pragnę wszystko zmienić, więc badam słów związki.  
 Jak powstają, jakimi prawami się rządzą.  
 Wszyscy, co prosto piszą, moim zdaniem – błędzą.  
 Mowa poety jest sprawą zawiłą.  
 Należy mówić, jak się nigdy, nigdzie nie mówiło.  
 Szukam kształtów tej mowy, dźwięków, barw i smaków.  
 Kiedy kształt gotów, w treści nie może być braków.  
 – Treść i kształt – jedno – tak trzeci powiada.  
 A czwarty krzyknął nagle: – O, o, gwiazda spada! –

Prawdziwy „zmysł” poetycki nie na elokwencji i biegłości polega, zdaje się tu mówić Sebyła, lecz na umiejętności zachowania stałej uwagi. To wyczulenie umożliwia odbiór najłżejszego przejawu rzeczywistości<sup>108</sup>, ale nie sprowadza się ani do jej biernej rejestracji, ani do małpiej sprawności „poetyzowania” na każdy dowolny temat. Rolą poety jest wytężone wsłuchiwanie się w cichą mowę bytu:

Czy słyszysz? Gwiazdy gwizdzą. Ściekają płomienie  
 po czarnych ścianach nieba. Dzwony ciszy dzwonią.  
 Idą chrząsty lasami. Bełkocą strumienie.

<sup>108</sup> Podobnej sugestii dopatrywać się można w ostatnim, zagadkowym fragmencie *Młynów* i w jego końcowym obrazie:

Nalane smołą stoją skryte w nocy stawy.  
 Rzeka zduszona mrokiem przystanąła w biegu.  
 Rosą wieje od krzaków i od kępek trawy.  
 Pruja wodę dwa końskie łby, płynąc do brzegu.  
 Nakryte wielką ciszą śpią ptaki i drzewa,  
 Księżyc mokry i złoty wylazi z moczarów.  
 Nie drgnie liść, lis nie przemknie przez zakłętą parów.  
 Słowik śpiewa.

Elementarna prostota składni, krótkość finalnych zdań w obu tych utworach, tj. w *Czterech poetach* i w 8 części *Młynów*, jak również charakterystyczne konstatowanie b r a k u w drugim z nich (por. „Nie drgnie liść, lis nie przemknie przez zakłętą parów” i przykładowe haiku: „Nikt nie przechodził / W jesiennym deszczu / Po moście Seta!”) przywodzi na myśl atmosferę haiku, o której R. B a r t h e s (*Uwolnienie od sensu. W: Imperium znaków*. Przełożył A. D z i a d e k. Przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M. P. M a r k o w s k i. Warszawa 1999, s. 135; przykład haiku zaczerpnięty został ze s. 128) pisał: „Zwięzłość haiku nie jest formalna; haiku nie jest bogatą myślą zredukowaną do krótkiej formy, lecz krótkim zdarzeniem, które błyskawicznie odnajduje właściwą sobie formę. Miara języka jest tym, czego człowiek Zachodu nie potrafi zrozumieć; nie znaczy to, iż tworzy on dzieła zbyt długie lub zbyt krótkie, ale to, że cała jego retoryka narzuca mu konieczność ustanawiania asymetrii między *signifiant* i *signifié* albo przez rozcieńczanie *signifié* w rozplapanych wodach *signifiant*, albo przez pogłębienie formy w kierunku ukrytych obszarów treści. Trafność haiku (która nie jest dokładnym odmalowaniem rzeczywistości, ale całkowitą zgodnością *signifiant* i *signifié*, usunięciem marginesów, skaz i rys, które zwykle przekraczają lub dziurawią relację semantyczną), trafność ta ma oczywiście w sobie coś muzycznego (muzykę sensów, a nie muzykę dźwięków): haiku ma czystość, sferyczność, a nawet pustkę muzycznej nuty [...]”.

Budzą się krótkie szumy nad zastygłą tonią.  
Mówi ciemność. [...]

(*Obrazy pamięci, IV*)

Owo nasłuchiwanie to najważniejsza czynność poety, wszelkie inne zabiegi oddalają jedynie od jej istoty. Do tej myśli przebija się Sebyła z trudem i niedowierzaniem:

Czyżbym ja?... Czy to znaczy, że uciekam  
w świat, gdzie wszystko jest logiczne i proste,  
i łatwe?... Czy to znaczy, że mi świat przecieka  
przez palce nieudolne jak woda pod mostem  
w śpiewnym bełkocie, a ja, podobny do pala,  
odbijam się nie wiedząc, że nurt się oddala?

[ . . . . . ]

Czyżby świat, co mi za szybą narasta –  
jak sen męczący [...]

[ . . . . . ]

[...] – był bardziej zawity  
niż przedzieranie się przez myśl nad siły?

(*Koncert egotyczny, IV*)

W zawitości, złożoności i zmienności świata rozpoznał poeta nie tylko opór, którego nie mógł pokonać, ale i źródło fundamentalnego sensu:

Bo tylko wiecznie zmienne chmury  
i wiatr, i zapach drzew, i liści krótkotrwałych drzenie  
mówią, że prawdą jest istnienie.

(*Koncert egotyczny, II*)

Ostatecznie za cenę uznania fiaska własnej poezji ocalił Sebyła wiarę w trwałość – choć na wiecznej przemienności i ludzkiej uważności oparte – podstawy bytu. Wydaje się, że wbrew wielokrotnie deklarowanej potrzebie uwzględnienia w poezji wymiaru ludzkiego usiłował Sebyła zawsze dotrzeć poprzez wiersze do samej rzeczywistości bez tego, kto ją twórczo percypuje, a zatem na swój sposób ustanawia. Mimo zaleceń formułowanych w recenzjach pod adresem młodych poetów, aby przedzierali się „przez siebie, świat, rzeczywistość”, byli gotowi do „przeżywania i naświetlania [zjawisk] uczuciem” i nastawiali „aparaturę odbiorczą [...] [nie] konsumpcyjnie i biernie, ale [...] przetwórczo”, w swoich wierszach nie zrealizował i nie poszerzył projektu takiej aktywistycznej poezji dopracowującej się własnych, niepowtarzalnych sensów. Dla Sebyły nie mniej ważna od intuicji nieesencjalistycznego charakteru referencji (przecucie konieczności zastąpienia relacji słowo–rzecz relacją słowo–sens) okazała się potrzeba ocalenia dla poezji tego, co istnieje niezależnie od sygnifikacji, a czego niewyraźności nie potrafił uznać.

## 8

W roku 1939 pismo „Ateneum” zamieściło *Dwugłos o Sebyle* Michalskiego i Herlinga-Grudzińskiego. Obaj krytycy odnieśli się do całokształtu twórczości, nie ograniczając się do oceny wydanego rok wcześniej tomiku *Obrazy myśli*. Pierwszy z nich sformułował następującą opinię:

poezja Sebyły to, żeby użyć [...] określenia [z ostatniej części *Koncertu egotycznego*] – ciągły dialog między Don Kichotem a Hamletem. Rycerz wiatraków i sceptyczny król wic duński nasuwają się nam stale jako dwie przeciwstawne hipostazy osobowości poety, rozszczerzone niezdecydowaniem i rozrywanej sprzecznymi impulsami w poszukiwaniu owej wartości utraconej i wiecznie poszukiwanej, owego utajonego x, które trzeba koniecznie odgadnąć, żeby wywieść sens ze spiętrzonych przez jednostkę tajemnic niby układy czekających rozwiązania równań. [...] Już [...] [w *Pieśniach szczurołapa*] zaczyna się snuć ten rozpaczliwy dialog między Don Kichotem a Hamletem, rozprawiający nad tym, gdzie jest prawda, na której wspiera się rzeczywistość. [...] kryzys radykalizmu, którego ślady ukazały się w tamtym zbiorze, musiał wynikać z poczucia, że rzeczywistości zwalczanej trzeba przeciwstawić inną rzeczywistość [...]. Kanony radykalizmu podsuwały jedynie schemat, którego nie mogła zaakceptować świadomość, nazbyt długo dławiona poczuciem, że rzeczywistości się nie zastaje, ale że się ją tworzy wewnątrz samego siebie. [...] Krąg poszukiwań rzeczywistości, jaki wyraża się w *Obrazach myśli* [...], zakreśla obecnie świadomość, ugruntowana już na poprzednim etapie, że prawdy świata szukać trzeba poprzez zdobywanie wewnętrznej prawdy człowieka, że, aby znaleźć rzeczywistość, trzeba najpierw znaleźć siebie samego<sup>109</sup>.

Michalski, oddany całym sercem poezji Sebyły, na wiarę przyjmuje to, co w niej jedynie deklarowane. Podkreślając przeciwstawność figur Don Kichota i Hamleta, nie dostrzega ich nierozłączności i komplementarności. Zarówno postawa bezgranicznego zaufania wobec słowa, jak i bezwzględny sceptycyzm są wynikiem tego samego założenia uznającego za przedmiot poezji świat konkretny – rzeczy, działań, faktów:

[Hamlet] – [...] Jesteś niewolnikiem słów, rycerzu. Przymierzasz czyny do słów, które zawładnęły tobą, a ja przymierzam słowa do czynów. U ciebie czyn następuje po słowie – u mnie słowo po czynie. Nie wiem. Póki nie uderzę, póki nie dotknę rzeczy. Jestem Tomasz, który wierzy dopiero wtedy, gdy rany dotyka. Ty jesteś, jak Żyd, który wierzy w Zakon, w słowo, który świat chce nagiąć do słowa, który mówi: tym gorzej dla świata. [...] Ty jesteś wolą nocy podległą słowu, a ja jestem wolą dnia, który widzi rzeczy.

[Don Kichot] – Nic mnie nie obchodzą rzeczy. [...] Nie wiem, co to są rzeczy. Ty wiesz, książę?

[Hamlet] – Nie wiem. Wiem, co to słowa.

[Don Kichot] – Słowa? No, co?

[Hamlet] – To wyrazy.

[Don Kichot] – Ha, ha, ha, wyrazy! Kpisz, książę! Więc wiatraki to też wyrazy. Ha, ha, ha! I cóż chcesz przez to wyrazić?

[Hamlet] – Wiatrak – to wyraz<sup>110</sup>, rycerzu. Wyraz stosunku człowieka działającego do rzeczy, która jest wiatrakiem. Moje słowa są tylko wyrazem stosunku do mnie, jako energii w ruchu, do tego, co jest poza mną, do rzeczy.

[Don Kichot] – Ale moje rzeczy do mnie należą. Mój świat jest we mnie. A twój, czy ty nie masz swojego świata? A dobro, prawda, myśl – co to, książę?

[Hamlet] – To słowa, rycerzu. To wyrazy stosunku mnie, mego działającego umysłu, jako energii w ruchu, do nazw, do słów, do czynów. Nazwa – to błysk światła od uderzenia ręką, okiem, uchem o rzecz. Pojęcie oderwane to błysk światła od uderzenia o nazwy. Prawda, dobro? To wyrazy mojego stosunku do stosunków, że tak powiem. Nic poza tym. Nie buduj,

<sup>109</sup> Michalski, *op. cit.*, s. 141.

<sup>110</sup> O szekspirowskim charakterze tego dialogu – oprócz osoby Hamleta – świadczy również intertekstualne nawiązanie do wypowiedzi Falstaffa: „Cóż to jest honor? Wyraz. Co to jest ten wyraz, honor? Dech. A to mi piękny rachunek! Któż to go posiada, ten honor? Ten, co zginął we środek. Czy on to czuje? Bynajmniej. Czy słyszy? Także nie. Więc to rzecz nieczuła? Bez wątpienia, dla umarłego” – W. Szekspir, *Król Henryk IV*. Cz. 1, akt V, sc. 1. Przetłoczył L. Ulrich. W: *Dzieła dramatyczne*. Opracowali: S. Helstyński, R. Jabłkowska, A. Staniowska. Wyd. 3. T. 3: *Kroniki*. Warszawa 1973, s. 292.

rycerzu, na słowach. To zamki na lodzie, które rozplyną się we mgle, skoro wstawisz w nie jedną rzeczywiłą cegłę.

[Don Kichot] – To śmieszne, co mówisz, książę. Wolę swoje wiatraki. Słowa – to wyrazy. Wyrazy *twojego* stosunku do rzeczy. A któż *ty* jesteś, mój książę?

[Hamlet] – Ja jestem ciemna siła, która uderzając o rzecz błyska światłem. Jestem *w o l a* dnia. [...]

(*Koncert egotyczny, V: Dialog w ciemności*)

Przywołany dialog uznać można za odpowiednik tego, co Jerzy Kwiatkowski w odniesieniu do podobnie skonstruowanego *Jednorozca* Przybosia nazwał „dwuosobowością jednoczesną”<sup>111</sup>. Istotnie, rozpisana zostaje w nim na głosy wewnętrzna polemika poety, wskazywał na to także Michalski<sup>112</sup>. Jej analiza ujawnia jednak powierzchowny charakter wykładanej alternatywy. Oba podejścia – utożsamianie słów z rzeczami, karykaturalnie upostaciowane w osobie Don Kichota, oraz manifestacyjny nominalizm Hamleta – łączy to, że pomijają semantyczny wymiar aktów językowych. Oba za właściwy i bezpośrednio dostępny przedmiot mowy przyjmują „twardą”, dotykającą rzeczywistość, nie uwzględniając mediacyjnej roli operacji sensotwórczych. Hamlet wskazuje wprawdzie wyraźnie na semantyczne relacje, w jakie wchodzi jednostki mowy („Moje słowa są tylko wyrazem stosunku do mnie, jako energii w ruchu, do tego, co jest poza mną, do rzeczy”, a także: „Pojęcie oderwane to błysk światła od uderzenia o nazwy. [...] To wyrazy mojego stosunku do stosunków [...]”), jednak nie jest w stanie zaakceptować ich „niesubstancjalnej” natury („To zamki na lodzie, które rozplyną się we mgle, skoro wstawisz w nie jedną rzeczywiłą cegłę”). Sygnifikacja mierzona tą samą miarą, jaką mierzy się zjawiska fizykalne, musi spotkać się z zarzutem płynności, znikliwości i małej „przyczepności” wobec świata pojmowanego w kategoriach niewzruszonego trwania. Ale to, co jawi się jako zarzut z pewnej perspektywy, z innej być nim przestaje. Sebyła, jak dowodzi sformułowanie z wczesnego wiersza *Spowiedź szczurołapa*, miał przecucie wartości tego, co nazwał „nowym, przeze mnie wymyślonym słowem” i w czym dostrzec można aprobatę dla autonomicznego charakteru znaczenia w poezji. Mimo to w swojej dalszej drodze twórczej nie podjął owego tropu, który wieść musiałaby w prostej linii do poszukiwań poetyckich oraz dostrzeżenia, że świat nie składa się tylko z rzeczy, ale i z sensów, i jedynie dzięki nim ujawnić się może podmiotowość, której tak często się domagał... Bezlitosny tropiciel formalizmu w każdym eksperymencie podejrzewał jednak załączek jałowej estetyzacji. Protestując przeciwko traktowaniu nowego narzędzia poetyckiego jako „gotowego środka do opanowania świata”, nie spostrzegł, że sam podobnie ograniczoną, instrumentalną funkcję przypisał słowu w *Dialogu w ciemności*.

Dlatego wydaje się, iż trafniejszy, choć zarazem bardziej surowy w odczycaniu poezji autora *Młynów* okazał się sąd Herlinga-Grudzińskiego, który dostrzegł w niej „*liryczny pamiętnik duszy*, przynoszący raczej materiał rzeczowy... niż kształt jednoznaczny i ostatecznie wyłoniony”<sup>113</sup>. Formułując swoją opinię posłużył się krytyk ceną metaforyką ruin:

<sup>111</sup> J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 266.

<sup>112</sup> Michalski, *op. cit.*, s. 141: „Tak odślania się ten osobliwy monodramat, w którym poeta sam sobie stawia pytania i sam sobie daje odpowiedzi”.

<sup>113</sup> Herling-Grudziński, *Zamknięty krąg Władysława Sebyły*, s. 145.

wychowani w kulcie dla piękna konstrukcji poetyckich i intelektualnych, jakie wnosi nowa poezja – *tu piękno zmuszeni jesteśmy mierzyć miarą zburzenia i gruzów*, w jakie zapadły się fikcyjne gmachy. Jego poezja, podjąwszy walkę z upiorami, które nim zawładnęły – *jest poezją ruin*. W swych szczytowych osiągnięciach chlubi się nie *zwycięstwem zdobycia*, ale *zwycięstwem odparcia*. Jest fenomenem niepowtarzalnym i jedynym, ale i odstręczającym zarazem<sup>114</sup>.

Usiłowałam przedstawić przypadek Sebyły jako ilustrację efektu zderzenia ekspresyjno-esencjalistycznych sposobów ujmowania kompetencji poezji z antyesencjalistyczną lekcją udzieloną polskim poetom przez Awangardę Krakowską. Staralam się wykazać, że dokonania autora *Pieśni szczurołapa* wydają się w wielu punktach pokrewne rozpoznaniom zaprezentowanym przez debiutujących po nim żagarystów. W tym sensie widziałam w Sebyle „wyraziciela” pewnej prawidłowości historycznej. Nie chciałam jednak, aby tym samym została pominięta swoistość charakteryzująca jego dokonania i sposób myślenia o poezji. Dlatego na koniec pragnę zwrócić uwagę na indywidualne osiągnięcie Sebyły. Było nim, w mojej opinii, nieśmiało wskazanie trzeciej – poza tradycyjnie substancjalną i nowocześnie funkcjonalną – drogi poetyckiego rozumowania. Alternatywie esencjalizm–antyesencjalizm, nie będącej niczym innym jak tylko wykładnikiem konfliktu między ekspresyjnym i autonomistycznym pojmowaniem poezji, usiłował autor *Obrazów pamięci* przeciwstawić perspektywę, którą określić można mianem alegorycznej. W opinii Ryszarda Nycza „alegoryczny język nowoczesnej literatury jest przede wszystkim językiem przemijalności i historyczności; żywi się szczątkami, fragmentami, pamiątkami przechowywanymi w przeżyciu”<sup>115</sup>. Podobnie jak intuicję wyjścia poza esencjalizm, i to doświadczenie – dziejowości egzystencji i jej „rozpadu” we wspomnieniach – poddaje Sebyła raczej lirycznej tematyce niż poetyckiej transpozycji:

Chłopcze, zgubiony w czasie, mogę jeszcze widzieć  
twoje skupione czoło i miękkie zarysy  
wiotkiego ciała, w radosnym bezwstydzie  
kwitnącego na niebie bladym jak irysy.  
Ciemny nurt mego życia powoli odślania  
sens twojego pragnienia i twego pytania.

[ . . . . . ]

Po domu mej pamięci z przygasłym uśmiechem  
błądzisz teraz zdumiony, że tak inne niebo  
pochyła się nad twoich snów niewinnym grzechem,  
pragnieniem bohaterstwa, wierności potrzebą,  
niebo gaszące swoim kamiennym westchnieniem  
każdy radosny poryw, niemądre natchnienie.

[ . . . . . ]

Wspomnij. Lecz już cię nie ma. Jesteś tylko cieniem,  
cieniem mej pamięci, cieniem bez pamięci,

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 147.

<sup>115</sup> R. N y c z, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: *Język modernizmu*, s. 102.

żywy wiatr, który wieje przez duszy przestrzenie,  
zmył cię jak płamę chmury ze zbocza. Zakłęci  
czekali tylko aniołowie,  
by zasiać pustkę w każdym nowym słowie.

I słyszę. Mówią ludzie. I nic nie rozumiem.  
Czerwie wyjadły ziarno, puste sterczą kłosa.  
W tym, przez który przechodzę, gwar się szerzy tłumie,  
lecz znakiem bez znaczenia brzmią słyszane głosy  
jak pustaki orzechy, co ziarna nie mają.  
Ale te puste łupiny śpiewają!

I śpiew szerzy się we mnie jękiem powikłanym,  
wabi pozorem prawdy ukrytym w odmęcie,  
podstępny nurtem wsysa w świat zastany  
i obiecuje dać nowy klucz i zakłęcie,  
aby się złudy czasu otwarły wierzeje,  
i nową pieśnią, nową kłęską dnieje...

(*Obrazy pamięci, I, z tomiku Obrazy myśli*)

W dorobku autora *Młynów* wiersz ten posiada szczególną wartość; poeta nie stara się już za wszelką cenę uchwycić tego, co rzeczywiste, w jego aktualności: w zamian z melancholią mówi o przeszłości. Przemijanie ujmuje jako doświadczenie utraty indywidualnej tożsamości. Symbolistyczną z ducha jedność formy i znaczenia (jedność, która gwarantuje ustanawiającą moc słowa i pozwala wierzyć, że za jej sprawą dojść może do podmiotowego samopoznania) wyraźnie zastępuje w przywołanym wierszu zrównanie słowa ze „znakiem bez znaczenia”. Poeta eksponuje zwłaszcza motyw pustki, mówi o aniołach, które czekały na to, „by zasiać pustkę w każdym nowym słowie”, o „pustych kłosach”, z których „czerwie wyjadły ziarno”, i o „słyszanych głosach [brzmiących] jak pustaki orzechy, co ziarna nie mają”. Kryjąca się za tymi określeniami intuicja alegoryczności językowej artykulacji, chybiającej za każdym razem celu, pozwala w owej – według Herlinga-Grudzińskiego – „poezji ruin” dostrzec pragnienie wyrażania „nie przez ekspresję, ale przez jej odmowę, przez urywanie”. Autor tych słów, Theodor Adorno, powołując się na opinię Waltera Benjamina definiującego alegorię jako parabolę, tak rozwija swą myśl: „to parabolika, do której skradziono klucz”<sup>116</sup>. Czy nie o próżnym obiecywaniu tego samego klucza mówi Sebyła w zakończeniu utworu o chłopcu zagubionym w czasie?

<sup>116</sup> Th. W. Adorno, *Szkice kafkowskie*. W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przełożyła K. Krzyżaniak. Wybrał i opatrzył wstępem K. Sauerland. Warszawa 1990, s. 200. Cyt. za: Nycz, *Tropy „ja”*, s. 102.