

Magdalena Amroziewicz  <https://orcid.org/0000-0001-9560-1295>
Uniwersytet Jagielloński

Władysław Sebyła o swoim pisaniu

Władysław Sebyła on His Own Writing

Abstract: In the case of Władysław Sebyła, the comments on writing pertain to not only the creative process itself, but also to everything, which surrounds this process: time (Sebyła's life and historical epoch), space (Warsaw, bohemian society, family, and finally – the army and war prisoners' camp), finances (payment backlogs in ministry's subsidies of editor-in-chief of "Kwadryga" as well as the first money earned with literature in *Kwadrans Poetycki* on the radio). Exploring the conditions of Sebyła's creative work, we are confronted with barely Romantic vision of the all that is happening behind the scenes – there is more struggles and travails than frenzy or inspiration. Nonetheless – in all of this – there is still "a boy lost in time", there is *Dialogue in Darkness*. In the article the author concentrates on the search for the boundaries between creation, manifest and confession in boy's dialogues in *Images of Thoughts* with the element of one's own creation.

Keywords: Władysław Sebyła, creative process, autopoiesis, the Interwar Period, "impossible poetry", "poetry of ruins"

Streszczenie: W przypadku Władysława Sebyły wypowiedzi o pisaniu dotyczą nie tylko samego procesu twórczego, ale również wszystkiego, co ów proces otacza: czasu (jego życia i jego epoki), przestrzeni (warszawskiej, cyganeryjnej, rodzinnej, a wreszcie – militarnej i obozowej), finansów (zaległości redaktora naczelnego „Kwadrygi” w spłacaniu ministerialnych subsydiów oraz pierwszych pieniędzy zarobionych na literaturze w radiowym *Kwadransie Poetyckim*). Poznając warunki twórczej pracy Sebyły, otrzymujemy zatem mało romantyczny obraz tego, jak to wygląda od kuchni – więcej tu walki i mozołu niż szału i natchnienia. A jednak – w tym wszystkim – jest również „chłopiec zgubiony w czasie”, jest *Dialog w ciemności*. Mój artykuł skupia się na poszukiwaniu granic pomiędzy kreacją, manifestem i wyznaniem w dialogach chłopca z *Obrazów myśli z żywiołem własnej twórczości*.

Słowa kluczowe: Władysław Sebyła, proces twórczy, *autopoiesis*, dwudziestolecie międzywojenne, „poezja niemożliwa”, „poezja ruin”

1

Do Władysława Sebyły i jego pisania trzeba przedzierać się przez otaczających go ludzi i rzeczy. Ten rodzaj porządków, które należy wykonać, żeby dotrzeć do twórcy i jego dzieła, wydaje się dość oczywisty i typowy dla historycznoliterackiej „roboty”. Po drodze pojawia się oczywiście mnóstwo wyborów i związanych z nimi wątpliwości. Główna z nich dotyczy pytania, czy w człowieku piszącym warto ustanawiać niewidzialną granicę, rozdzielającą egzystencję od sygnatury twórcy. Pośrednia odpowiedź, choć niekluczowa dla tego tekstu, odsłoni się w moim wyborze praktyki interpretacyjnej.

Po pierwsze, spróbujmy jednak wskazać ludzi i rzeczy, których i które mijamy podczas docierania do twórcy i jego procesu. Zatem – ukochana Sabina i syn Witold Maciuś; koledzy ze wspólnego pokoju i członkowie redakcji „Zetu”; Czechowicz i Miłosz w gmachu Polskiego Radia i poza nim; wreszcie żołnierze 13. Pułku Piechoty, z którymi we wrześniu 1939 roku, a ostatecznie w kwietniu roku 1940, podzielił katyński los. Z rzeczy: „skrzypce [...] przy tomach Norwida”¹, piętrzące się na biurku ministerialne ponaglenia w sprawie niespłaconych subwencji „Kwadrygi”; listy, nuty, farby i zielniki z podwarszawskiej Magdaleny. Każdy z tych ludzi i każda z tych rzeczy otaczają poetę własną opowieścią, oświetlając i zaciemniając (przy czym trudno rozstrząsać, co – kiedy) jego wewnętrzne narracje o tworzeniu.

Według relacji kwadryganckiego kolegi Sebyły, Stefana Flukowskiego², na początku studiów, w okolicach roku 1922, młody poeta, zamieszkujący wówczas wieloosobowy pokój w powojkowym akademiku, budował sobie namiot z koca, by móc oddzielić się od gwaru, a dopiero następnie usłyszeć i spisać swoje wiersze wydane później w debiutanckiej *Modlitwie* (1927)³. Podobnie widzę samą opowieść o jego pisaniu. Należy podążać za nim do tej kryjówki i starać się – jak on – pracować przy kieszonkowej litarce. Wszystko, co pozostaje na zewnątrz człowieka oddzielonego od świata tą prowizoryczną, rodem z dziecięcej zabawy zasłoną, jest znaczące i może posłużyć za trop. Trzeba tylko wiedzieć, że można nim podążać dopiero w późniejszym czasie.

2

W autopoietycznych narracjach Sebyły interesuje mnie po pierwsze ich ton, w którym można uchwycić stosunek poety nie tylko do swojego pisania, ale

¹ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, wstęp J. Hartwig, Kraków 2011, s. 410.

² S. Flukowski, *Władysław Sebyła*, Szczecin 1963, mps zdeponowany w Sali Stefana Flukowskiego w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, s. 1–4. Pisownia i interpunkcja oryginalne. Por. S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*, Warszawa 1960, s. 35.

³ Właściwie był to debiut współdzielony. W zbiorze zatytułowanym *Poezje* ukazały się *Modlitwa* Sebyły oraz *Oczy, usta, serce* Aleksandra Maliszewskiego.

pośrednio również jego obraz własnej osoby. Otóż w narracjach tych nie ma ani cienia narcyzmu⁴. Więcej jest melancholii, niepokoju, troski⁵. Nie znajdziemy w nich również przekonania o nieuchronności literackiego sukcesu ani żalu do krytyków, którym nie udało się pojąć jego wybitności. Przeważają raczej narzekania na trudności finansowe czy na konieczność odbywania obowiązkowych szkoleń wojskowych⁶. Jeśli pojawia się wiara we własne zdolności, to dotyczy ona lekkości poetyckiego pióra i słuchu na „rymy” – umiejętności w świetle tęsknoty „za formą bardziej pojemną” nieszczególnie istotnych, a niekiedy nawet rozpraszających. W datowanym na 10 lipca 1931 roku paryskim liście do żony przyznawał:

[...] wiersz idzie mi okropnie trudno, bo wszelkie rymowanie wydaje mi się banałem; męczę się nad znalezieniem formy lepszej i czystszej niż ta, którą się posługiwałem dotychczas (a którą mogę posługiwać się z łatwością – wiersze płyną jak woda)⁷.

Podróżując do Włoch i Francji w ramach stypendium Funduszu Kultury Narodowej (rok 1931), Sebyła dokumentuje w listach świat, który go otacza (zachwycają go Orwieta, Rzym, Watykan, Paryż), oraz ten, za którym tęskni (*Elegia dla synka* jest właściwie napisaną „pod pretekstem” Paryża opowieścią o Warszawie). Oczywiście, pojawiają się również zapisy introspektywne. Są w nich ślady małżeńskiego kryzysu⁸ i przygnębienia zagranicznymi niedogodnościami.

⁴ Terminu „narcyzm” używam tu w sensie potocznym, zawiązując tym samym jego pojęciowe bogactwo. Przeciwstawiłabym je (również w sensie potocznym, inspirując się spopularyzowaną myślą psychologiczną) pojęciu neurotyzmu – właściwości, którą dostrzegam właśnie u Sebyły. Samo rozliczanie artysty (poety) z natężenia jego narcyzmu i przymierzanie go do skali spektrum, na której miałby się znajdować, jest znaczące i mówi tyleż o specyfice danego autora, co o osobie interpretującej oraz otaczających ją przekonaniach i mitach na temat postaci artysty. Zob. Ch. Lasch, *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, tłum. G. Ptaszek, A. Skrzypek, Warszawa 2015. Dziękuję w tym miejscu prof. Magdalenie Popiel za uwagę o potrzebie sprecyzowania sposobu użycia pojęcia „narcyzmu”, sformułowaną w dyskusji nad konferencyjnym referatem, w którym przedstawiłam pierwszą wersję moich rozważań.

⁵ Warto porównać ton autonarracji Sebyły z portretem odpowiadającej mu postaci Brockiego sporządzonym przez Zbigniewa Uniłowskiego we *Wspólnym pokoju* (Warszawa 1981, s. 59): „Brocki poważnie pali papierosa i śmieje się jakby z rozwąga. Jest bardzo lubiany, lecz tak – na poważnie. Tomem swoich wierszy wyraził wybitną indywidualność i odrębność talentu. Brocki ma dwadzieścia siedem lat, jest żonaty, a więc życie jego jest unormowane. Prowadzi pismo młodych poetów i robi to dobrze. Jest to mądry, miły człowiek, chociaż może trochę za flegmatyczny. Teraz słucha z uwagą opowiadania «Dziadzi» mówiącego z zapalem. Znalazł słuchacza, który nie kpi z niego”.

⁶ Zob. list sygnowany „23.VII.1927”, cyt. za: S. Sebyłowa, dz. cyt., s. 39: „Powiedz mi, jak przestać myśleć, bo to konieczne. Muszę przestać myśleć, rozumiesz? Myślę, że za jaki miesiąc zobojętnięję” oraz list z 28 lipca 1927 (tamże): „To nie są warunki, które można znieść z rezygnacją. Rozumiem jako karę, ale jako obowiązek – nie. Wolalbym najgorsze warunki ze swobodą, niż – te dobre – z takimi ograniczeniami i przy przelożonych tak ograniczonych. Będę się chyba buntował przez cały czas pobytu w wojsku i znienawidzę armię i militarizm w ogóle jeszcze gorzej, niż dotąd nienawidziłem”.

⁷ S. Sebyłowa, dz. cyt., s. 92–93.

⁸ Zob. tamże, s. 96–104. Por. H. Gosk, *Sebyła prywatny (w zapisach żony z lat 1929–1939)* [w:] *Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki*, red. P. Urbańska, T. Wójcik, Warszawa 2016, s. 13–26.

mi⁹, a wreszcie świadectwo udręki pisania. Cytowany już list do Sabiny Sebyłowej dokumentuje początki powstawania poematu *Młyny. Sonata*¹⁰ i przynosi (ostatecznie niespełnioną¹¹) obietnicę dedykowania go adresatce listu. Oto jego kolejne fragmenty:

Zacząłem nawet pisać. Napisałem dwa wiersze – krótkie – jeden dość kiepski – drugi dla Ciebie – lepszy – ale bez rymów i strasznie dziwaczny, dlatego na razie nie przeszł ci go. Mam nieskrystalizowane jeszcze pomysły na prozę, do której pcha mnie, a ja się opieram i czekam, żeby móc napisać coś naprawdę dobrego. Poza tym mam pomysł dużego poematu, który rozpocznę pisać (tutaj lub w Polsce), i mam nadzieję wybrnąć z trudności [...]. Poemat ma się nazywać *Młyn* – albo podobnie – będzie poświęcony Tobie – ale nie mów nikomu o moich projektach, bo to mimo wszystko trochę na wodzie pisane. Choć teraz bardzo mocno ulegam impulsom i wiele rzeczy robię po prostu pod przymusem wewnętrznym. Czekam długo, aż wszystko wyklaruje się wewnątrz całkiem wyraźnie, i dopiero zmuszony, piszę. Trochę mnie to wyczerpuje i wyczerpało – jestem b. nerwowy – jak nigdy przedtem – ale czuję za to w sobie więcej entuzjazmu. Co jest przecie najważniejsze we wszelkiej pracy...¹²

Gorączkowość tej wypowiedzi jest charakterystyczna dla opowieści Sebyły o własnym pisaniu¹³. Porównajmy ją z fragmentem notatki Sabiny Sebyłowej, dającym pośredni wgląd w charakter rękopisów poety:

Proces twórczej krystalizacji odbywa się głęboko schowany, zamknięty. Jego rękopisy są stosunkowo mało kreślone. Zdarza się, że zaledwie usiądzie przy biurku, natychmiast pisze. Kiedy indziej siedzi przy nim godzinami i jakby machinalnie kreśli coś, co w mowie nazywałoby się nieartykułowane, choć w liniach ma to harmonię. Czasem rysuje. Nieraz obok rysunku powstaje wiersz. Zdarza się, że nie od razu cały. W czwartej strofie, na przykład, brakuje trzeciej linii. Luka trwa tygodniami¹⁴.

3

Osobną przestrzenią, która domaga się przesłedzenia pod kątem autopoietycznych narracji, jest przestrzeń poezji. Jest rzeczą oczywistą, iż refleksja Sebyły-

⁹ W 1931 roku w Paryżu finansowo wspomagał Sebyłę Jan Lechoń (zob. S. Sebyłowa, dz. cyt., s. 89–90, 100, 102).

¹⁰ Epitet „nieładzka” pochodzi od Sabiny Sebyłowej – zob. tamże, s. 89–90.

¹¹ Ostatecznie wydrukowana dedykacja głosi: „prof. dr. Józefowi Ujejskiemu poświęcam” – zob. W. Sebyła, *Młyny. Sonata nieładzka* [w:] tegoż, *Ukryta prawda*, wstęp E. Dziewońska-Chudy, nota biograficzna W.R. Szczęg, Warszawa 2020. W tekście artykułu wiersze Sebyły cytuję za tym tomem, oznaczając go w nawiasie skrótem UP oraz numerem strony.

¹² S. Sebyłowa, dz. cyt., s. 92–93.

¹³ Por. tamże, s. 83, 90–91, 96–97.

¹⁴ Tamże, s. 184.

-krytyka bądź Sebyły-teoretyka literatury będzie czymś innym niż sądy wyrażane w utworach poetyckich. Inny będzie również charakter podejmowanej nad nimi literaturoznawczej refleksji¹⁵. Jednak czytając niektóre transkrypcje recenzji z radiowego *Kwadransa Poetyckiego*, można odnieść wrażenie, że postulaty względem cudzej poezji to właściwie wymagania stawiane samemu sobie¹⁶. Nic bardziej naturalnego niż taka projekcja – zwłaszcza u recenzenta-poety. W postulatach tych dopatrujemy się zatem zaszyfrowanego marzenia o kształcie własnego dzieła. Rzecz okazuje się natomiast intrygująca w chwili, gdy między tymi postulatami a ich realizacją w twórczości poety-recenzenta pojawia się pęknięcie lub bardziej rażąca nieadekwatność¹⁷. Pewnego przykładu dostarcza porównanie napisanej dla „Pionu” recenzji *Polska poezja religijna* z poematem Sebyły *Ojciec nasz*:

Wraz z głębokim odczuwaniem metafizycznej grozy występuje u Bąka duża chłonność odczuwania zmysłowego. Wiersze jego nie mają w sobie nic z abstrakcyjnych rozmyślań. Wręcz przeciwnie, naładowane są miąższem konkretów, jasnych, jędrnych obrazów. Mowa, której używa poeta, jest prawdziwą mową poetycką. Wszystko jest w niej obrazem i każdą myśl czy uczucie potrafi poeta w obraz zamknąć. Przykładów nie trzeba szukać – dość otworzyć tom. Te właśnie cechy – głęboki podkład uczuciowy, intuicyjność skojarzeń, przetwarzanie wszelkiej myśli w obraz, bezpośredniość odczuwania i organiczne spojenie formy z treścią uczuciową – stawiają Bąka w rzędzie najwybitniejszych poetów młodego pokolenia¹⁸.

Przeczytajmy tę recenzję jako nieświadomą projekcję własnej wizji poezji religijnej bądź metafizycznej. Czy nie dochodzi tu do głosu marzenie o arcytrudnym projekcie, jakim jest „organiczne spojenie formy z treścią uczuciową”, realizowanym właśnie w wierszach opowiadających o świecie niedostępnym zmysłowemu doświadczeniu? Paradoks zmysłowości materii, którą Sebyła nazywa „prawdziwą mową poetycką”, wydaje się głównym powodem jego zachwytów. Artykułował je on w podobnym czasie, w jakim tworzył mglisty, zdecydowanie nie zmysłowy poemat *Ojciec nasz*. Otwarte pozostaje pytanie, czy wypełniająca ten utwór

¹⁵ Zob. A. Kluba, *Niewyraźalność w świadomości artystycznej Władysława Sebyły. Analiza wypowiedzi krytycznych i tekstów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 1, s. 94–95; por. J. Piotrowiak, *Władysława Sebyły głos poety, głosa krytyka* [w:] *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?... (szkice)*, red. J. Olejniczak, M. Bogdanowska, Katowice 2007, s. 109–118.

¹⁶ Podobnego zdania jest Jan Piotrowiak (dz. cyt., s. 110), który pisał: „To chyba pewna prawidłowość, że dla poetów «na boku» uprawiających krytykę literacką, horyzont oczekiwań wobec cudzego dzieła zakreśla ich własna siatka współrzędnych literackich”.

¹⁷ Agnieszka Kluba (dz. cyt., s. 84) przytacza ciekawy fragment wypowiedzi poety, potwierdzający, iż jako krytyk i twórca dokonywał on rozróżnienia między radykalnie odmiennymi charakterami wypowiedzi poetyckich a krytyczno- bądź teoretycznoliterackich. Pisze Sebyła (*Z kłonicą na łopatologię unistyczną*, „Zet” 1932, nr 10, s. 3): „Czyż prawdziwa twórczość nie kpi sobie z gotowych teorii? Raczej każdorazowo trzeba budować teorię, ażeby uzasadnić powstanie takiego lub innego dzieła sztuki o wysokiej wartości i sile oddziaływania” (podkr. poety).

¹⁸ W. Sebyła, *Nowe poezje*, „Pion” 1934, nr 20. Pięć numerów dalej Sebyła omówił również *Królestwo trzeciej świątyni* Romana Brandstaettera, a dwa lata później, w 1936 roku, również w „Pionie” (nr 7), zrecenzował drugi w kolejności zbiór poetycki Bąka, *Śpiewną samotność* (por. S. Sebyłowa, dz. cyt., s. 272).

ciemność jest świadectwem indywidualnej porażki poetyckiego wyrażania, czy może właśnie jedyną możliwą poetyką metafizyczną.

Zawieśmy na razie metodologiczne uściślenia, by powrócić do poszukiwania autopoietycznych sygnałów w chronologicznej lekturze poetyckich tomów. Dlaczego chronologia jest tu tak istotna? Ponieważ w przypadku tego twórcy pozwala uchwycić ów moment przełomu, jaki wydarzył się tuż przed drugą połową lat trzydziestych. W wierszach z *Modlitwy* (1927) i z *Pieśni Szczurołapa* (1930)¹⁹ dostrzec można raczej momenty, miejsca i postaci, które krążą wokół opowieści o tworzeniu. To bohaterowie: *Beethoven* i *Podwórzowy grajek z Modlitwy*; „urzeczony poeta” (*Poeta*, UP, s. 33) z *Panopticum* oraz postaci z *Ryb na piasku: Słowacki* (UP, s. 59) i „oszukani, biedni poeci” (*Poeci*, UP, s. 68). Jednak narracje o poetach, artystach, pisaniu i tworzeniu będą w tych wierszach czymś marginalnym – na plan pierwszy wysunie się nuta mizeralistyczna, nieszczęście człowieka. Wobec głuchoty Beethovena i niedoli podwórzowego grajka ich talent jest jedynie tłem niewoli egzystencjalnej, nie odwrotnie.

Większą – choć wciąż paraboliczną, zamaskowaną – opowieść o artyście przynosi figura Szczurołapa patronująca całemu zbiorowi *Pieśni*. Szczurołap łączy w sobie cechy mesjańskie i demoniczne; lucyferyczne i Chrystusowe²⁰. Utożsamienie go z artystą jest już decyzją interpretacyjną, i to decyzją poważną – zachęca bowiem do spojrzenia na niego w konkretny, a w rezultacie ograniczony przez domknięcie sposób. Nie tylko na użytek tego tekstu proponowałabym jednak dokonać takiego utożsamienia.

Nie sposób również przecenić roli fraszek, publikowanych najczęściej w prasie i nie zawsze włączanych do tomów poetyckich. W lekkiej formie *Słowika i ostów* („Pion” 1935; UP, s. 148) nietrudno dopatrzeć się urazu Sebyły do awangardowego, ale też skamandryckiego słowiarstwa, który to uraz każe tropić i zwalczać estetyczny werbalizm. Podobnie rzecz się ma z wierszem *Cztery poeci* („Pion” 1935; UP, s. 141–142), w którym przechwałki trojga poetów dają się zarówno rozpisać na znane z dwudziestolecia postaci bądź grupy, jak i podnieść do bardziej uniwersalnego wymiaru dyskusji o zadaniach i możliwościach poezji. Łatwo zgadnąć, iż autor fraszki solidaryzuje się z ostatnim z poetów, który zamiast wygłaszać narcystyczne postulaty o najlepszym sposobie tworzenia, zauważa na niebie spadającą gwiazdę. To symboliczne wykrzyknienie będzie w kontekście postawy twórczej Sebyły ważne na kilku poziomach. Kluczowa jest tu nie tyle nawet wykładnia gwiazdy spadającej, ile sam wymiar odwrócenia się od jałowych dyskusji ku poszukiwaniu kontaktu

¹⁹ W moim krótkim studium pomijam rolę juveniliów, dopiero od niedawna wydanych i dostępnych dla czytelników. Myślę jednak, iż są one warte prześledzenia również pod kątem przedstawionego w nich wizerunku artysty.

²⁰ Por. M. Calbecki, *Altruizm czy nihilizm? Dwudziestowieczna wersja motywu rewolucji w poemacie „Pieśni szczurołapa” Władysława Sebyły [w:] Księga Janion*, red. Z. Majchrowski, S. Rosiek, Gdańsk 2007, s. 566–578.

z tym, co istnieje – istnieje poza językiem. Rzecz jest skomplikowana, niepodatna na zamknięcie w prostej formule pisarskiego realizmu, i prowadzi wprost ku dylematom dwóch ostatnich tomów – *Koncertu egotycznego* (1934) i *Obrazów myśli* (1938).

To w tych tomach następuje przełom. W *Koncerte egotycznym* na głosy całej orkiestry rozpisana jest dyskusja nad rolą słowa i poety. Głównym tematem okazuje się kryzys ogarniający relację słowa poetyckiego do rzeczy; wielkie kategorie prawdy, referencji i (nie)możliwości poznania za pomocą poetyckiego słowa. Poezja niemożliwa²¹ i wszelkie związane z nią kwestie wymagają obszerniejszych rozważań; w tym miejscu odnotować należy jedynie, iż jest to przedsięwzięcie niezwykle w swojej naturze ryzykowne. Sebyła ma dotkliwą świadomość, że zapis kryzysu wyrażalności bezpośrednio dotyczy sensu jego poetyckiej pracy – a być może i sensu całego istnienia. Jego poezja bierze źródło właśnie z tego napięcia, z tego cierpienia, gdzie nawet niewystarczalność słów trzeba „wrażać” za pomocą słów właśnie. Zaaranżowana w *Dialogu w ciemności* dyskusja Hamleta i Don Kichota jest jednym z najdobitniejszych tego zapisów.

Od początku swojej drogi twórczej Sebyła uciekał się do stylizacji na formy i gatunki muzyczne²² – świadczy o tym struktura utworów oraz pojawiające się w tytułach wierszy nazwy gatunkowe (preludium, pieśń, sonata, trójgłos)²³. Czy stylizacje te sugerują przekonanie o niewystarczalności własnej dziedziny sztuki i jej językowego tworzywa? Czy odwołania do czystszej, z natury bardziej autotelicznej formuły muzycznej rozumieć należy jako rodzaj metakomentarza, czy może jako poważniejszy gest zapożyczania się w świecie sztuk pozawerbalnych? Jeśli odczytywać w tym aluzję do spuścizny po francuskich symbolistach, to jest to aluzja na poziomie najgłębszym – manifest modernistycznych przesilen²⁴.

W świetle powyższych zagadnień *Koncert egotyczny* staje się wypowiedzią dotyczącą własnego procesu twórczego.

²¹ To określenie Tymoteusza Karpowicza (zob. tegoż, *Poezja niemożliwa. Modele leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975) wykorzystał Andrzej Zieniewicz w tekście *Tajemnica istnienia czy Nienasylenie? Koncert egotyczny jako program poetycki Władysława Sebyły* [w:] *Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki. Relektury*, Warszawa 2016, s. 40 (dokładny cytat: „[*Koncert egotyczny* – M.A.] jest to więc wielki poetycki koncert o niemożliwej poezji”).

²² Zob. A. Tenczyńska, *Nawiązania do cyklu sonatowego i formy sonatowej w poemacie Młyny Władysława Sebyły* [w:] *Władysław Sebyła – głos...*, dz. cyt., s. 113–126. Por. M. Osiurak, *Muzyczność poezji Władysława Sebyły* [w:] *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Katowice 2017, s. 103–110.

²³ Wedle klasyfikacji Andrzeja Hejmeja (*Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 60–61) mamy tu do czynienia z dwoma wariantami istnienia muzyczności w tekście literackim: muzycznością III (w ramach której forma utworu literackiego imituje formę muzyczną, jak w *Młynach*) oraz muzycznością II (gdzie muzyka jest tematyzowana w dziele literackim).

²⁴ Pisze Andrzej Zieniewicz (dz. cyt., s. 40): „I to właśnie rozejście się tej świadomości poety z możliwościami jej artystycznego wypowiedzenia domaga się programowego komentarza, danego jednak w metaforyczno-muzycznej formie, bo innej Sebyła nie akceptuje”.

* * *

Obrazy myśli, ostatni z opublikowanych tomów, stawia pytania inne, a zarazem konsekwentne i komplementarne względem wątków z *Koncertu egotycznego*. Kryzys wiary, który u Sebyły obejmuje Logos, a więc zarówno Boga, jak i Słowo, zderzając się z niepokojami procesu twórczego, nieustannie domaga się artykulacji. I tak od strony muzycznej przechodzi się do obrazów – wizji, wspomnień, majaczyń. Dokładnie tak, jak w artystycznej praktyce poety, który obok pisania wierszy grał na skrzypcach, komponował i malował.

Ledwo dostępne „obrazy pamięci” przeplatane są natrętnie powracającym niepokojem o zagubioną referencję słowa. Fraza „jabłonie biało jak co roku kwitną” jest nieufnie rozpisana na części pierwsze, jak w gramatycznym rozbiórce zdania. „Świat, którego nie ma” to zimny świat Boga „zbawionego od istnienia”. Pewnej paraleli (a może kontynuacji?) można dla niego szukać w *Obrazach snu* – wierszu Tadeusza Borowskiego, który wszedł w skład wydanego w cztery lata po *Obrazach myśli* tomiku *Gdziekolwiek ziemia*²⁵.

4

Jestem przekonana, iż w przypadku Sebyły próba rozpoznania autopoietycznych narracji nie może pomijać walk i przesilenń rozgrywających się głęboko w jego świadomości twórczej. Za równie ważną, o ile nie ważniejszą warstwę literaturoznawczej refleksji uważam zatem to, co z poziomu krystalizacji światopoglądu poetyckiego przenosi się na myślenie o poezji i pisaniu w ogóle. Kluczowe są tu również same przekonania na temat roli poety. Sam proces twórczy: skreślenia, rękopisy, listy i podróże, dopełnia zatem obrazu tego, co wydarza się na poziomie głębokich przekonań na temat własnej kondycji jako człowieka piszącego, a jeszcze poważniej – na poziomie wartości nie tylko poetyckiego słowa.

Nie sposób czytać poezji Sebyły w oderwaniu od kontekstu napięć epoki (mówiąc skrótowo: kontekstu obustronnej presji Skamandra i Awangardy), ale także w oderwaniu od tradycji, w której był on zanurzony. Stawiając obok siebie jego kłopoty z erozją słowa oraz tradycje, z których nie tylko czerpał, ale którymi też mówił²⁶, otrzymujemy niezwykle skomplikowany i ciekawy obszar tematów i zawężeń, po których przyszło mu się poruszać. I tak przez kryzys języka przebija przecież Norwidowski postulat-marzenie, by „odpowiednie dać rzeczy – słowo”. Co więcej, w jakimś szczególnym sensie jest ten wysiłek przez poetę nadal podejmowany. Sebyła jako późny wnuk Norwida, a równocześnie czytelnik Peipera,

²⁵ T. Borowski, *Obrazy snu* [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław 1997, s. 9–11.

²⁶ *Władysława Sebyły dialogi ze sobą; jego twórczość wobec tradycji literackiej* [audycja radiowa z cyklu *Wieczór literacki* z udziałem Andrzeja Zieniewicza i Eligiusza Szymanisa; prowadzenie Hanna Szof; 6 maja 2007 roku].

Przybosia i Czechowicza, recenzent międzywojennej poezji, wreszcie – świadek Wielkiej Wojny i zmięczenia dwudziestolecia, odczytuje *Vademecum* z końca wielkiej przepaści. Podobna przepaść dzieli go również od innych ważnych patronów – Słowackiego, Wyspiańskiego czy Micińskiego.

Dla poetyckiej indywidualności Sebyły ów niezwykle skomplikowany spłot rozważań nad adekwatnością rzeczy i słowa, a może – jak chce Agnieszka Kluba – rzeczy i sensu²⁷, jest bardzo charakterystyczny. Wszak stosunek do słowa odbija przecież najgłębsze warstwy filozoficznej dyspozycji twórcy. Artystyczna sprawność w posługiwaniu się słowem to przy tym umiejętność zupełnie odrębna i następująca – ewentualnie – później. Wcześniej i nie zawsze świadomie wydarza się natomiast decyzja co do tego, czy wierzyć w obiektywne istnienie świata i w słowa, które ten świat – opowiadają? ustanawiają? przekształcają? W tym również znaczeniu w intymnych wyborach każdego poety co rusz rozgrywa się mały spór o uniwersalia.

Sebyła należy do tych twórców, u których ów spór miał szczególnie intensywny i gwałtowny oddźwięk. Jak w wielu aspektach jego twórczości, w tym także nie jesteśmy w stanie „przyspilić” go w konkretnym momencie przeżywania rozterek. Pozostaje on raczej w ciągłym ruchu – od zwątpienia spowodowanego erozją słowa i wyobraźni poetyckiej po nagłą tęsknotę za doskonałym (nie tyle formalnie, ile filozoficznie) opisem świata, która to tęsknota przełamuje zwątpienie i każe próbować uchwycić ten świat raz jeszcze. Z niepokojami tej poezji, którą Gustaw Herling-Grudziński nazwał „poezją ruin”²⁸, rezonują powojenne dylematy Miłosa, ale też Różewicza (*vide* emblematiczny utwór *Próbuje*) i kto wie, dokąd zaprowadziłaby Sebyłę ścieżka jego poezji, gdyby przeżył wojnę.

Skoro zaś słowo i język mają coraz większe kłopoty, to i sens pracy poetyckiej wydaje się zagrożony. Dokąd się zwrócić, próbując uzasadnić jej wartość? Tak zadane pytanie od razu ustawia nas w konkretnych ramach. Skamandryci czy futuryści (pisząc o tych dwóch zbiorowościach, drastycznie, rzecz jasna, upraszczam) zapytaliby może, w jakim celu uzasadniać wartość tego, co tłumaczy się samo przez się, ewentualnie: poprzez swoje piękno. Sebyła jest jednak twórcą o zupełnie innej wrażliwości. Dość powiedzieć, iż chcąc wyrazić swoje uznanie dla autorów recenzowanych przez siebie tomów, sięgał po kategorie „postawy”, „szczerości”, „żarliwości” czy „entuzjazmu”²⁹. To nie naiwny autentyzm, ale wymóg głębokiej artystycznej konsekwencji – nakładane na siebie i na swój talent postulaty w zasadzie etyczne.

²⁷ Agnieszka Kluba (dz. cyt., s. 113) pisze: „Dla Sebyły nie mniej ważna od intuicji nieesenjalistycznego charakteru referencji (przeczcucie 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”.

²⁸ G. Herling-Grudziński, *Zamknięty krąg Władysława Sebyły* [w:] G. Herling-Grudziński, H. Michalski, *Dwugłos o Sebyle*, „Ateneum” 1939, nr 1.

²⁹ Zob. W. Sebyła, *Na marginesie współczesności literackiej*, „Pion” 1934, nr 16, s. 8; cyt. za: A. Kluba, dz. cyt., s. 74. Por. tamże, s. 75–76, 82, 87, 91, 93.

Bibliografia

- Borowski T., *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław 1997.
- Calbecki M., *Altruizm czy nihilizm? Dwudziestowieczna wersja motywu rewolucji w poemacie „Pieśni szczurołapa” Władysława Sebyły* [w:] *Księga Janion*, red. Z. Majchrowski, S. Rosiek, Gdańsk 2007, s. 566–578.
- Flukowski S., *Władysław Sebyła*, Szczecin 1963, maszynopis zdeponowany w Sali Stefana Flukowskiego w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Gosk H., *Sebyła prywatny (w zapisach żony z lat 1929–1939)* [w:] *Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki*, red. P. Urbańska, T. Wójcik, Warszawa 2016, s. 13–26.
- Herling-Grudziński G., Michalski H., *Dwugłos o Sebyle*, „Ateneum” 1939, nr 1.
- Karpowicz T., *Poezja niemożliwa. Modele leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.
- Kłuba A., *Niewyraźność w świadomości artystycznej Władysława Sebyły. Analiza wypowiedzi krytycznych i tekstów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 1.
- Lasch Ch., *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, tłum. G. Ptaszek, A. Skrzypek, Warszawa 2015.
- Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, wstęp J. Hartwig, Kraków 2011.
- Osiurak M., *Muzyczność poezji Władysława Sebyły* [w:] *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Katowice 2017, s. 103–110.
- Piotrowiak J., *Władysława Sebyły głos poety, glosa krytyka* [w:] *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?... (szkice)*, red. J. Olejniczak, M. Bogdanowska, Katowice 2007, s. 109–118.
- Sebyła W., *Na marginesie współczesności literackiej*, „Pion” 1934, nr 16.
- Sebyła W., *Ukryta prawda*, wstęp E. Dziewońska-Chudy, nota biograficzna W.R. Szela, Warszawa 2020.
- Sebyłowa S., *Okladka z Pegazem*, Warszawa 1960.
- Tenczyńska A., *Nawiązania do cyklu sonatowego i formy sonatowej w poemacie Młyny Władysława Sebyły* [w:] *Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki*, red. P. Urbańska, T. Wójcik, Warszawa 2016, s. 113–126.
- Uniłowski Z., *Wspólny pokój*, Warszawa 1981.
- Władysława Sebyły dialogi ze sobą; jego twórczość wobec tradycji literackiej* [audycja radiowa z cyklu *Wieczór literacki* z udziałem Andrzeja Zieniewicza i Eligiusza Szymanisa; prowadzenie Hanna Szof; 6 maja 2007 roku].
- Zieniewicz A., *Tajemnica istnienia czy Nienasycenie? Koncert egotyczny jako program poetycki Władysława Sebyły* [w:] *Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki. Relektury*, Warszawa 2016, s. 39–51.