

BARBARA OLECH

Inspiracje muzyczne w cyklach lirycznych Władysława Sebyły

W dorobku literackim Władysława Sebyły dominują formy cykliczne. Wystarczy wspomnieć takie cykle jak: *Pieśni szczurołapa*, *Modlitwa*, *Młyny*. *Sonata nieludzka*, *Osiem nokturnów*, *Koncert egotyczny*, *Trójśpiew prosty*, *Obrazy myśli*, *Ojciec nasz*, *Trzy mity*. Cykle pochodzące z różnych okresów twórczości zdradzają zaskakującą predylekcję Sebyły do łączenia utworów w spójne, przemyślane całości. Z rzadka w tomikach poetyckich zamieszczał poeta wiersze niewchodzące w relacje znaczeniowe z innymi. Z reguły utwory takie mają charakter okazjonalny (np. *Słowacki*, *Grób Słowackiego*, *Na srebrne i czarne Lechonia*, *Zmarły*. *Pamięci Karola Szymanowskiego*, *Ojcu*, *Poeci*).

Dążenie Sebyły do ujmowania wierszy w cykle liryczne nie wydaje się być kwestią przypadku. Cykliczność form daje poecie z jednej strony możliwość posługiwania się fragmentarycznością ewokacji lirycznej (pojedyncze utwory), z drugiej – jest spełnieniem dążeń do uchwycenia (choćby w iluminacyjnym błysku) jakiejś całości. Całości pojmowanej filozoficznie, będącej odbiciem tajemnicy człowieka i wszechświata. Na łamach „Kwadrygi” w 1930 roku w artykule pt. *Inflacja poezji* Sebyła szukał przyczyn deprecjacji rangi współczesnej mu liryki. Za taki stan winił przede wszystkim poetów:

Rozproszeni, szukają nowych dróg, nowych form do wyrażania treści psychicznych nowoczesnego człowieka, twórczość poetycka nie może zdobyć się na syntezę, na uderzenie po prostu w łeb zdezorientowanego, a raczej obojętnego czytelnika¹.

¹ W. Sebyła, *Inflacja poezji*. „Kwadryga” 1930, nr 5.

Znamienne w przytoczonej wypowiedzi jest dążenie do syntezy, z pominięciem efekciarskich stron formalnych. Sebyle bliski jest model poezji filozoficznej, stawiającej fundamentalne pytania i poszukującej odpowiedzi na nie. Trafne jest rozpoznanie poczynione przez Czesława Miłosza, który pisał, iż „Sebyła (...) zupełnie świadomie zwracał się przeciwko kanonowi, próbując wskrzesić poezję filozoficznego dyskursu (...)”². W tym dążeniu do dyskursywności upatrywać można przyczyn jego poetyckich wyborów, preferowania form cyklicznych.

Eugeniusz Żytomirski już w 1929 roku pisał o Sebyle:

Poeta ten jest zdaniem moim najzdolniejszym z nas wszystkich. Jest bezspornie oryginalnym. Na poezji swojej wyciska własne, głębokie piętno, piętnem tym jest trudna, niedostępna dla wielu, kombinacja: połączenie niezwyklej prostoty i muzykalności z najbardziej nowoczesnymi środkami oddziaływania na wrażliwość i przenikanie do uczuciowości słuchacza³.

I tu dochodzimy do sedna spraw, które w tym artykule mnie interesują. Związki Sebyły z muzyką – wielokrotnie przez niego podkreślane – występują zarówno w warstwie stematyzowanej, jak i implikowanej jego poezji. Zainteresowania Sebyły muzyką są prawie profesjonalne. Od dzieciństwa grał na skrzypcach, potem także na fortepianie. Już jako dorosły człowiek pobierał lekcje gry na skrzypcach u Bogdana Łosakiewicza. Codziennie przez kilka godzin ćwiczył i doskonalił umiejętność gry. Planował nawet przygotowanie recitalu.

Wspólnie z przyjaciółmi (Aleksandrem Maliszewskim, Mieczysławem Giergielewiczem, Celiną Dobrowolską, Stanisławem Nadzinem, Feliksem Lewinem, Stefanem Flukowskim) grywał muzykę klasyczną⁴ – większe i mniejsze formy, także cykliczne (sonaty, koncerty). Stosunek Sebyły do muzyki był nie tylko emocjonalny. Miał dużą wiedzę na jej temat. Intelktualny stosunek do gry owocował – jak wspominali przyjaciele – zaskakującymi interpretacjami. Sabina Sebyłowa w *Okladce z Pegazem* zanotowała:

Władysławowi nic nie zastąpi muzyki, przenikania jej do słowa. To nie to, że daje swoim utworom tytuł nokturn lub sonata, ale wspólna harmonia, głębokie współżycie dźwięku ze słowem, osiągane samotnie. Wielogodzinne konszachty ze skrzypcami, z fortepianem. Z fortepianem bez nut, bez ambicji technicznych. (...) Dość dawno temu porobił otwory w niektórych płytach gramofonowych. Nie nakłada takiej płyty na sztyft ustalonym otworem, lecz dziurką wykrajaną przez siebie. Gdy

² Cz. Miłosz, *Punkt widzenia czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie*. W: tegoż, *Zaczynając od moich ulic*. Wrocław 1990, s. 130–131.

³ E. Żytomirski taką ocenę zamieścił w „Haśle Łódzkim” z 15 grudnia 1929 roku. Inf. i cyt. za: S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*. Warszawa 1960, s. 18.

⁴ Sabina Sebyłowa skrupulatnie odnotowywała, iż Władysław Sebyła wraz z przyjaciółmi grał utwory Chopina, Mozarta, Vivaldiego, Haendla, Ravela, Mozarta, Szymanowskiego. Zob.: S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*. Dz. cyt.

słucham tych zбочeń utworu, wywołanych nieregularnością obrotu płyty, wydaje mi się to jakimś rodzajem schizofrenii dźwiękowej. Ale to są odkształcenia już gotowej formy muzycznej⁵.

Sebyłę interesowała muzyka nie tylko od strony wykonawczej, interpretacyjnej, ale także od strony formalnej. Zgłębiał tajniki harmonii i kontrapunktu. Wreszcie – sam komponował (niestety kompozycje poety nie zachowały się). Był zafascynowany Szymanowskim i podczas swego pobytu w Zakopanem w marcu 1931 roku wiódł z nim długie rozmowy na temat poezji i muzyki. Szczególnie interesujące dla poety były wynurzenia kompozytora. Szymanowski – jak zanotowała Sabina Sebyłowa – wprost nie odstępował od zagadnień kompozycji utworu. Tłumaczył, jakimi środkami chciałby uzyskać zamierzony wyraz⁶.

Wspominane działania Sebyły znajdują swoje odniesienie w twórczości poetyckiej. Opublikowany w 1934 roku tom *Koncert egotyczny* jest jednym z ciekawszych zbiorów poetyckich międzywojnia. Niesłychanie spójny myślowo, w zasadzie monotematyczny, odwołuje się do skodyfikowanych i ustabilizowanych w tradycji form muzycznych. Na tom składają się cztery cykle liryczne – *Młyny*, *Sonata nieludzka*, *Osiem nokturnów*, *Koncert egotyczny*. *Poemat refleksyjny*, *Trójspiew prosty* – i trzy wiersze nie poddające się systematyzacji: *Wyspiański*, *Przypowieść*, *Zmierzch księżycy*, *Wiosna*.

Zarówno tytuł całego tomu, jak i poszczególne cykle zmuszają do zastanowienia się, dlaczego Sebyła przywołuje formy muzyczne, jaki charakter mają sygnowane przez niego nawiązania. Świadoma tematyżacja – odsyłanie czytelnika do form muzycznych – uruchamia podczas lektury dodatkowe ciągi skojarzeniowe, poszerza zakres znaczeniowy przywoływanych słów. Słowo staje się istotne nie tylko w swej warstwie znaczeniowej, ale także w warstwie brzmieniowej, w powtarzalności pewnych ciągów głosek, upodobnień artykulacyjnych. „Odkształcanie gotowej formy muzycznej”, które tak pasjonowało Sebyłę, podlega modyfikacjom na gruncie językowym.

Tytuł całego tomu – *Koncert egotyczny* – brzmi prawie identycznie, jak tytuł jednego z cyklów – *Koncert egotyczny*. *Poemat refleksyjny*. Ale tylko prawie. Brak podtytułu jest znaczący i ma swoje konsekwencje. Słowo „koncert” może bowiem oznaczać nie tylko formę muzyczną, ale także publiczną prezentację utworów muzycznych – w formie recitalu, koncertu kameralnego, koncertu symfonicznego⁷. I właśnie do tego drugiego znaczenia odwołuje się Sebyła w formule tytułowej tomu. „Koncert egotyczny” – jak sama nazwa wskazuje – jest koncertem monograficznym. Prezentowane są „kompozycje” jednego autora. Zestawienie

⁵ S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*. Dz. cyt., s. 234.

⁶ Tamże, s. 75.

⁷ Zob.: Hasło: *Koncert*. W: *Encyklopedia muzyki*. Pod red. A. Chodkowskiego. Warszawa 1995, s. 455–456.

słów przypomina zapowiedzi na afiszach, w programach – „koncert muzyki Strawińskiego”, „koncert muzyki romantycznej”, „koncert Moniuszkowski”... Zabieg taki meloman Sebyła wykorzystuje w pełni świadomie. Poeta komponuje swój tom na wzór koncertu symfonicznego, składającego się z różnych form, podporządkowanych jednej dominancie – egotyzmowi. Rozpoczyna sonatą, potem pojawiają się nastrojowe nokturny, koncert na instrument solowy i blok pieśni, powiązanych ze sobą tematycznie. Układ wierszy, kolejność cyklów w tomie jest przemyślana. Można rzec, że mamy do czynienia ze specyficzną nadorganizacją, z megacyklem lirycznym. Elementem dodatkowo spajającym tom jest ta sama nostalgiczna tonacja emocjonalna, odpowiadająca w muzyce tonacji molowej. W odwołaniach do muzyki kryje się głębszy – ontologiczny – sens. Jest to wyraz tęsknoty za poznaniem wyższego rzędu. Schopenhauer pisał, iż muzyka wyraża kwintesencję życia⁸ i o ile celem sztuk pozamuzycznych jest przekazywanie uchwyconej idei, która jest odbiciem woli, to celem muzyki jest bezpośredni kontakt z wolą, jej uprzedmiotowienie i odbicie w całości⁹.

Drugi człon formuły tytułowej – „egotyczny” – dodatkowo akcentuje subiektywizm prezentowanego materiału. Egotyzm – jak wiadomo – rozumiany jest jako tendencja do nadmiernego zajmowania się własną osobą, rozmyślenia nad sobą. W filozofii współczesnej egotyzm traktowany bywa także jako realizacja zasady autoanalizy – analizy samego siebie w celu pogłębienia doznań. Tytuł tomu zapowiada więc poniekąd zakres prezentowanego materiału lirycznego oraz zespolenie w jedną całość refleksji filozoficznej, ewokacji lirycznej i struktury muzycznej. Tak szerokie konotacje zmuszają do uruchamiania przez odbiorcę różnych kontekstów, a tom liryczny ma charakter wypowiedzi intertekstualnej. Owa intertekstualność tłumaczy się także w związku z bezpośrednią przyczyną powstania tomu. Sebyła podczas swojego pobytu we Włoszech i we Francji w 1931 roku odwiedzał muzea, kontemlował sztukę europejską. Jest to o tyle istotne, że sam także malował (zachowały się jego akwarele, gwasze, rysunki). W liście do żony pisał z Rzymu: „Doprawdy nie wiem, jaką reprodukcję kupić. Chciałbym przywieźć z sobą coś, co choćby w części mogło dać pojęcie o tych obrazach, rzeźbach. Ale trudno – reprodukcje nie są doskonałe i częściowe”¹⁰. Przywiózł do Polski fragmenty *Sądu ostatecznego* Luki Signorellego. Ów wybór jest niezwykle znaczący. Fresk Luki Signorellego z katedry w Orvieto – inspirowany Apokalipsą św. Jana – atakuje wyobraźnię wizją stłoczonych, nieludzko umęczonych ciał. Po latach inny poeta – Zbigniew Herbert w eseju *Il Duomo* – napisze:

⁸ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*. Przeł., wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył J. Garewicz. T. 1. Warszawa 1994, s. 404.

⁹ Tamże, s. 33.

¹⁰ Cyt. za: S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*. Dz. cyt., s. 107–108.

Signorelli przenosi ponad przestrzeń łagodnie przesianych planów – ostre akcenty, światłościę i woluminy, a światło jego jest zawsze z zewnątrz. rzeczy i ludzie są naczyniami ciemności. (...) Scena jest zatłoczona i bez perspektywy (...). Nagie ciała ubite są ciasno jak w piwnicy w czasie bombardowania. Właściwie nie są to ciała oddzielnych osób, tylko wielki splot akcji i kontrakcji, razów oprawców i gestów obronnych potępionych. Signorelli, zafascynowany problemem ruchu rozumiał jego fizyczne i metafizyczne konsekwencje. Wiedział, że w każdej akcji jest ziarno śmierci, a koniec świata to ostateczny wybuch i spalanie nagromadzonej energii¹¹.

Mroczność wizji Signorellego poraziła Sebyłę. Podjął się próby przedstawienia męki życia, za nadrzędną kategorię uznając samotność człowieka wobec świata, jego obcość, alienację, lęk i przerażenie egzystencjalne. Działanie słów jest mniej przejmujące i wyraziste, niż działanie dźwięków w porządku i harmonii.

Otwierający tom cykl *Młyny. Sonata nieludzka* odwołuje się do formy sonatowej. Bezfabularny liryczny wątek poetycki prowadzony jest w ośmiu wierszach. Płynność obrazów, poetyckich wizji podporządkowana jest prawom impresjonistycznego kojarzenia. Te same elementy poddawane są różnym przetworzeniom. Znamienne wydaje się, iż graficzne rozczłonkowanie wierszy jest zróżnicowane. Trzy pierwsze wiersze z cyklu oraz piąty, szósty i siódmy mają charakter stygmiczny, nieregularny. Melodyka wierszy osiągnąta jest przez powtarzalność rytmiczną, która nie ma jednak charakteru regularnego, a jedynie przybliżony. Wiersze czwarty i ósmy mają budowę stroficzną.

Ten – zdawać by się mogło nieistotny – układ motywowany jest nawiązaniem do formy sonatowej. Sebyła twórczo przetwarza allegro sonatowe, składające się zasadniczo z trzech części: ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy. Możliwe jest też występowanie w niektórych kompozycjach całości czwartej – zamykającej cody. Ekspozycja wprowadza dwie główne melodie, czyli tematy, skontrastowane wobec siebie. Sebyła w warstwie werbalnej unika bezpośredniego nazywania owych tematów. Słowo skażone jest bowiem jednoznacznością.

Zapowiedź podejmowanych tematów przynosi wiersz inicjujący. Ma on charakter apostrofy do nocy:

O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów,
którymi jawa darzy.
Niech ciemny wiatr, wiejący od samotnych gwiazd,
maskę mi zetrze z twarzy,
niech chłodny mrok okryje moje oczy,
zmętniałe od patrzenia, a uszom krwi pozostaw szum podobny
do morskich w muszli fal szumienia¹².

¹¹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wyd. 3. Warszawa 1973, s. 84–86

¹² W. Sebyła, *Poezje zebrane*. Wstęp i opracowanie A. Z. Makowiecki. Warszawa 1981, s. 97. Przywoływane fragmenty wierszy pochodzą z tego wydania i będą sygnowane w tekście poprzez podanie w nawiasie numeru strony.

Zasadniczym tematem cyklu stanie się filozoficzny dylemat poznania. Figura nocy poddana personifikacji ulega odrealnieniu, zatracając swoje potoczne znaczenie związane z dobowym, powtarzalnym cyklem następstwa dnia i nocy. Staje się symbolem tajemniczej ciemności, tego, co irracjonalne, nieświadome. Bohater liryczny musi zmierzyć się nie tylko ze światem, ale i z fantazmatami własnej wyobraźni. Zacieiera się granica pomiędzy tym, co jest jawą a tym, co jest snem. Ustawiczny ruch, wchodzenie w głąb samego siebie, odwieczne powracanie tematów i pytań natury ontologicznej obrazowane jest złowrogo idącymi młynami. Cały pejzaż liryczny ewokuje lęk. Ekspozowana jest samotność. Choć nie mówi się bezpośrednio o cierpieniu, to przecież konstruowane obrazy i wizje takie przesłanie niosą. Człowiek i świat, mikrokosmos i makrokosmos zderzane są ze sobą. Analiza cierpienia, zmierzenie się z bólem istnienia stanowią warunek odzyskania dla artystycznej, literackiej ekspresji tego, co doświadczamy, zwłaszcza jeśli doświadczenie to przynależy do mrocznej, niezbadanej strony naszej osobowości. Paul Ricoeur pisał:

(...) tym, co zostało dotknięte w cierpieniu, jest intencjonalność kierująca się na coś, na coś innego niż ja sam i stąd wycofywanie się ze świata jako horyzontu wyobrażeń; (...) świat nie ukazuje się już jako możliwy do zamieszkania, ale jako wyludniony. W ten sposób odrzucone ja wydaje się odrzucone ku sobie samemu¹³.

W wierszu następnym sygnalizowane obrazy ulegają przetworzeniu. W allegrze sonatowym przetworzenie polega na dynamicznym ścieraniu się obu tematów, niektóre motywy, strzępy, okruchy, przeplatają się, łączą. Towarzyszą im zagęszczające się i różnicujące współbrzmienia, często dysonujące. Wywołuje to wrażenie narastającego napięcia. Sebyła podobny efekt osiąga poprzez nagromadzenie odpychających, negatywnie waloryzowanych obrazów rozpadającej się przyrody, roślin, stojącej wody, larw, owadów...

Ciągi semantyczne mieszczą się w polach znaczeniowych łączonych z lękiem, obrzydzeniem, fobią. Przykładowo: gwiazda jest „szklista i krwawa jak oko w gorączce” (s. 99). Mamy ściemniałe pastwisko, sennie rowy, „kamieniami przyduszone mokną naręcza lnu, podobne w czarnej wodzie do włosów topielic” (s. 99). Są pająki wodne, larwy, płoszczyce, jednodniowe komary, czarny, ruchliwy rój raków, mchy gnijące, ptaki przelekłe, wodne szczury. Pojawia się zgniła woda z zatok i zalewów. Sugestywność obrazów przekłada się na strukturę muzyczną dzieła. U Schopenhauera struktura świata – natury – ma swoje odbicie w strukturze muzyki. Pisał on:

W najniższych tonach harmonii, w zasadniczym basie, dostrzegam najniższe szczeble uprzedmiotowienia woli, przyrodę nieorganiczną, masę planetarną (...). Bli-

¹³ P. Ricoeur, *Filozofia osoby*. Tłum. M. Frankiewicz. Kraków 1992, s. 56.

żej basu stoją niższe z tych szczebli, nieorganiczne jeszcze, ale już wielorako przejawiające się ciałą: wyżej położone reprezentują dla mnie świat roślinny i zwierzęcy. Określone interwały na drabinie tonów są równoległe do określonych szczebli podmiotowości woli, określonych rodzajów w przyrodzie. (...) Wreszcie w melodii głównego głosu (...) rozpoznaję najwyższy szczebel uprzedmiotowienia woli, rozważne życie i działanie człowieka¹⁴.

Dominacja odpychających obrazów jest transpozycją – zgodnie z wykładnią Schopenhauera – muzyki, posiłkującej się niskimi, ciemnymi barwami. Basowe tony wywołują u odbiorcy odczucie grozy, tajemniczości, lęku. W omawianym wierszu pojawia się także obraz zapomnianych młynów, choć nie stanowi on jeszcze dominantnej tematyce.

Trzeci fragment konstrukcji allegra sonatowego, reprzyza, przynosi uspokojenie: oba tematy ekspozycji powracają jakby pogodzone. W wierszu Sebyły w poetyckich wizjach następuje pewne uspokojenie. Uspokojenie pozorne, ponieważ pod powierzchnią budowanych obrazów kryje się odwieczny lęk i niepokój.

Jako liście lecieli aniołowie w wietrze jesiennym,
furkotali błonami skrzydeł nietoperzych,
wypadali chmurami z pustki bezdennej
i na samotnej wieży siadali bezmyślnie,
jarząc oczami sennie i kapryśnie
ku księżycowi, stojącemu w zlocie
nad stawem, skąd się lała woda strugą rłęci
poprzez paprocie brodatym korytem
ku kołom, które szły i szły jak bez pamięci.

(s. 101)

Efekt uspokojenia osiągnąć jest poprzez wizje sennie, a zatem monotennie, jednostajnie, idących młynów. Dodatkowo w finale wiersza dochodzi do przebudzenia bohatera lirycznego:

Zbudziłem się – noc była – i na ciemnej szybie
zagubiona w przestrzeni Wielka Niedźwiedzica
lśniła siedmiu kroplami srebra.

(s. 102)

Wiersz czwarty (*incip. Nad tym kołem krążyli smutni aniołowie...*) można uznać za odpowiednik muzycznej cody. Charakterystyczne jest, iż po trzech wierszach stycznych wiersz czwarty ma charakter stroficzny. To mocny akcent kończący

¹⁴ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*. Dz. cyt., s. 398–401.

pewną zwartą całość. Dzięki temu dzieło zyskuje klarowność, a forma staje się bardziej wyrazista. Sebyła wprowadza zatem pojawiające się wcześniej elementy: smutnych aniołów, „rozpięte w rusztowaniach ciała”, „las, podobny do stężalej chmury”, szumiący młyn, szatańskie koła. We wszystkich czterech częściach cyklu obecność bohatera jest ledwie sygnalizowana (najwięcej śladów – w postaci form czasownikowych i zaimków – przynosi część pierwsza). W wierszu drugim, trzecim i czwartym jest pojedynczy sygnał. Zabieg taki wydaje się być celowym, w kontekście podtytułu wprowadzonego przez poetę – sonata „nieładzka”.

W *Młynach*. *Sonacie nieładzkiej* muzyczny schemat allegro sonatowego ulega podwojeniu. Wiersze piąty, szósty, siódmy i ósmy tworzą nowe allegro sonatowe, w którym dominującym obrazowym tematem stają się idące młyny. Kolisty ruch, brak racjonalnego uzasadnienia dla jego istnienia (młyny stoją nad stawami), zagrożenie racjonalnemu pojmowaniu świata. Zagęszczanie znaczeń dokonuje się nie tylko na płaszczyźnie obrazowej, ale także i w warstwie dźwiękowej (wyrażenia onomatopieczne, nagromadzenie zgrzytliwych, dysonansowych spółgłosek, duża frekwencja drżącego „r” i samogłoski „e”).

Kiedy księżyc był w pełni, ruszało z kopyta
pod bezdusznym ciężarem smug ciekłego srebra
i wciągało pół nieba w wir wściekłym obrotem,
chrobocąc drewnianymi zębami po żebrach
młyna, a trawa, pędem do ziemi przybita,
od cięć wiatru kładła się pokotem.

(s. 104)

W repetycji allegro sonatowego akcenty są nieco inaczej rozłożone. Nie ma w tych czterech wierszach żadnych gramatycznych sygnałów obecności „ja” mówiącego. Zdemonizowany pejzaż ma charakter pejzażu wewnętrznego. Idące młyny łączą puste niebo z martwą, stojącą wodą. „Anioły są bezsilne”, a „z nieobjętej przestrzeni – nieprzebicie czarnej – wieje gaszący gwiazdy wiatr polarny”, nad światem wisi „martwota mroźnej nocy”. Zamiast liryki bezpośredniej mamy w II allegrze sonatowym do czynienia z obrazowymi ekwiwalentami stanów przerażenia i lęku. Kolisty ruch, penetracja własnego wnętrza stają się wędrówką do podświadomości. Autoanaliza – sygnowana tytułem całego tomu – osiąga swoje spełnienie. Intensyfikacja doznań, narastający lęk osiągnęty jest przez celowe powtórzenie formy muzycznej, ze zmodyfikowanymi tematami. Finałowa coda zamyka nie tylko II allegro sonatowe, ale i cały cykl. Zamiast ruchu – dominującego w poprzednich wierszach – mamy do czynienia ze swoistym zatrzymaniem, unieruchomieniem obrazów: „nalane smołą stoją skryte w nocy stawy”, „rzeka zduszona mrokiem przystanęła w biegu”, „nakryte wielką ciszą śpią ptaki i drzewa”, „nie drgnie liść, lis nie przemknie przez zakłęty parów”. Wrażenie bezruchu, pozornej harmonii osiągnęte jest przez Sebyłę dzięki zastosowaniu wiersza regularnego (13-zgłoskowca), z dokładnymi rymami w klauzuli.

Że ów spokój jest pozorny, świadczy wers ostatni, liczący zaledwie 4 zgłoski. Wytrąca on ze spokoju nie tylko przez zaprzeczenie, zburzenie regularności, ale i poprzez użyte przez poetę sformułowanie – „słowik śpiewa”. Słowik – ptak nocy – łączy się semantycznie ze smutkiem, żalem, tęsknotą, śmiercią, żałobą. Ten śpiew zatem rozpoczyna znów opowieść o tym, co nie poddaje się werbalizacji, a co jest wyznacznikiem ludzkiej kondycji – o lęku i cierpieniu. Ruch kolisty (idące młyny, powtarzalność formy sonatowej) w zamykającej codzie zostaje potwierdzony jako prazasada rządząca światem. Kondycji człowieka przypisany jest lęk, a w jego przeżywaniu każdy jest sam.

Zarysowana w sonacie tematyka kontynuowana jest w cyklu *Osiem nokturnów*. Nokturn to utwór instrumentalny inspirowany nastrojami nocy, spopularyzowany przez kompozytorów romantycznych. Szczególnie znane są nokturny Chopina, które też stały się bezpośrednią inspiracją dla poetyckiego cyklu Sebyły. W wierszu otwierającym czytamy:

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

(s. 111)

W ośmiu nastrojowych nokturnach hipertematem staje się noc¹⁵. Harmo-
nijna, spokojna forma muzyczna sprzyja kontemplacji, niespiesznemu obcowaniu z muzyką. W obrazowaniu Sebyły nie ma dynamicznych wizji, mamy raczej do czynienia z płynięciem („białe gwiazdy płyną”, „toczy się ciemna rzeka z niesłyszalnym pluskiem”, „płyniemy w czarnej wodzie”). Gwiazdy, księżyc, czarna woda, kołyszące się niebo (w takt rytmu kołysankowego i zachęcającego do snu – może nawet wiecznego), milczący dzwon, samotność istnienia – to elementy budujące nastrój wierszy. Każdy z wierszy stanowiąc odrębną całość, dopełniany jest obecnością innych. Sensy zagęszczają się, a obrazy, frazy ulegają przetworzeniu.

¹⁵ Wyobraźnia poetycka W. Sebyły nadzwyczaj często wykorzystuje topikę nocy. Jan Piotrowiak trafnie zauważa, że „jeśliby wyodrębnić poetów jednego tematu, motywu, obrazu, to znaleźć by się musiał w ich gronie Władysław Sebyła. Metaforycznie rzecz ujmując, można by powiedzieć, że noc spowija to dzieło i twórcę bez reszty i do końca”. Zob.: J. Piotrowiak, „Czarno na świat patrzę?” *Władysław Sebyły poetyckie spotkania w ciemności*. W: tegoż, *W świetle... i w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 2003, s. 65.

Osiem nokturnów – jak trafnie zauważa Elżbieta Cichla-Czarniawska – przynosi obrazy narastającej beznadziei, pustki, zagubienia człowieka i zmęczenia Boga. Utwory pozostają w konwencji snu, motywy mroku, nocy, kosmosu, owe substytuty wewnętrznych rozterek powtarzają się, choć pozornie rzeczywistość wydaje się sielska¹⁶.

Tom *Koncert egotyczny* rozpada się na dwie, zróżnicowane części. Omówione cykle – *Młyny*, *Sonata nieludzka* i *Osiem nokturnów* – łączą się ze sobą ze względu na wykorzystanie historycznie ustalonych form muzycznych (allegra sonatowego i nokturnu, przywołującego tradycję romantyczną). Dwa następne cykle są silnie osadzone w tradycji muzyki XX wieku. Zderzenie form ustabilizowanych, skodyfikowanych muzycznie z formami nowoczesnymi, współczesnymi poecie (będącymi niejako w trakcie tworzenia się) w naturalny sposób zakłada dwudzielność tomu. Formalnie rzecz ujmując, w tym miejscu – jak na koncert przystało – projektuje Sebyła przerwę, antrakt. Emocjonalny ton tomu nie ulega zmianie (dalej dominantą pozostaje egotyzm), zmieniają się jedynie środki wyrazu, intertekstualne nawiązania.

Refleksyjność zostanie pogłębiona w *Koncerte egotycznym*, opatrzonym podtytułem *Poemat refleksyjny*. Koncert – to utwór muzyczny, którego istotą jest współdziałanie lub współzawodniczenie partii solowej z partią orkiestrową (akompaniującą). Sebyła nie odwołuje się do klasycznej, trzyczęściowej budowy utworu. Komponuje swój cykl na wzór koncertu XX-wiecznego. W muzyce XX wieku następuje odejście od rygorów formalnych. Mamy do czynienia z pewną dowolnością w kształtowaniu formy muzycznej. Karol Szymanowski na przykład tworzy koncert jednoczęściowy, w którym jednak można wyodrębnić kilka faz¹⁷. W kontekście poezji Sebyły warto przyrzeć się *I Koncertowi skrzypcowemu* op. 35, który powstał jesienią 1916 roku, a swoje prawykonanie miał w 1922 roku. Utwór uznawany jest za pierwszy nowoczesny koncert skrzypcowy. Szymanowski odrzucił w nim tradycję XIX wieku i systemu dur-moll. Wprowadził nowy, pełen ekstatycznych uniesień i napięcia język muzyczny. Zamiast ekspresji typu dramatycznego pojawiło się duże natężenie emocjonalne, zbliżające ten koncert do estetyki impresjonizmu i ekspresjonizmu. Koncert ma formę jednoczęściowego, zróżnicowanego wewnętrznie poematu, a bezpośredniej inspiracji dostarczyła kompozytorowi poezja Tadeusza Micińskiego. Pamiętając o fascynacji Sebyły osobą Szymanowskiego i jego muzyką, można przypuszczać, że kształt formalny *Koncertu egotycznego* wywodzi się z koncertów Szymanowskiego.

W poemacie refleksyjnym zmierzy się Sebyła z dramatycznym pytaniem o sens tworzenia. Poeta poszukuje odpowiedzi na pytanie, czym jest poezja, czy możliwe jest dotarcie poprzez słowo do tajników bytu, jaka jest relacja między

¹⁶ E. Cichla-Czarniawska, *Władysław Sebyła. Życie i twórczość*. Lublin 2000, s. 124.

¹⁷ Zob.: T.A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*. Kraków 1997, s. 115–123, 326–330.

słowem a desygnałem, między tym, co realne a tym, co irracjonalne. *Koncert egotycki* – to dialog ja z kulturą, tradycją, archetypami, to – jak pisał Kazimierz Czachowski – „zmaganie się osobowości człowieka z zewnętrznym światem, ja z nie-ja”¹⁸.

Twardo stukają rytmy, pusto dźwięczą słowa,
które nie mówią nic.
Apollinowa – coś ty mi dajesz, mowo?
Nazywaniem chcesz mi szukanie zastąpić?
(...)
Poezjo! Wracam do ciebie pokorny,
nie wyżebrawszy żadnej prawdy światu.
(s. 119)

Dialogiczność koncertu (jako jego immanentna cecha) swoje apogeum osiąga w dramatycznym finale – części piątej – w *Dialogu w ciemności*. Zróżnicowanie wewnętrzne koncertu, który posiłkował się w poszczególnych całościach różnymi formami ewokacji lirycznej (łączenie liryki pośredniej z liryką bezpośrednią), zostaje tu podkreślone przez udratyzowany dialog dwóch postaci – Don Kichota i Hamleta. Od strony formalnej w części tej mamy do czynienia ze zrytmizowaną prozą. Odnosi się wrażenie, że finał ma charakter synkretyczny, jest próbą scaleńia wszystkich rodzajów literackich w jedno – epiki, liryki i dramatu. Przywoływane przez Sebyłę postaci – osadzone w tradycji kulturowej – to maski, a może raczej role, poprzez które „ja” poszukuje odpowiedzi na dręczące pytania dotyczące natury egzystencji. Rozbicie osobowości – Freudowskie schodzenie w głąb samego siebie – tu znajduje poetyckie odzwierciedlenie. Przedstawiciel realności słowa i dosadności Dnia, Don Kichot i Hamlet, reprezentant Nocy i rzeczywistości powoływanej do istnienia w poezji wiodą ze sobą dyskurs, nieprowadzący wszakże do porozumienia. Wiesław Paweł Szymański widzi w tym dialogu zderzenie idealizmu platońskiego i kantowskiego subiektywizmu¹⁹. Rozbicie „ja” na dwie role, może być także – jak sądzę – odczytywane w kontekście Freudowskiej teorii osobowości – jako dialog *id* i *superego*. Osobowość neurotyczna, a taka się objawia w koncercie Sebyły, jest bardziej niż inne podatna na cierpienie czy wręcz skłonna do zachowań, które cierpienie wyzwalają bądź potęgują. Kultura – według Freuda – staje się źródłem cierpienia²⁰. A zatem akt kreacji, który miał wyzwolić od cierpienia, potęguje jedynie pytania i wątpliwości. Świadczy o tym

¹⁸ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*. T. III – *Ekspresjonizm i neorealizm*. Warszawa – Lwów 1936, s. 349.

¹⁹ W. P. Szymański, *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*. W: tegoż, *Moje Dwudziestolecie 1918–1939*. Kraków 1998, s. 271–294.

²⁰ Zob.: S. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1992.

choćby nagromadzenie pytań o charakterze retorycznym w części trzeciej. Egotyckość koncertu rozpisana na poszczególne części w finale staje się najbardziej uwyraźniona. Istotą egzystencji okazuje się dynamiczne poszukiwanie prawdy, prawdy w sobie. Wprowadzenie w finale tytułu – *Dialog w ciemności* – wyraziście wyodrębniającego tę część spośród innych jest ciekawym zabiegiem myślowym. Podkreślone zostają dwa wiodące elementy *Koncertu egotyckiego* – dialog, jako ustawiczny dyskurs i poszukiwanie określające kondycję człowieka oraz ciemność, jako znak błędzenia i niemożności dotarcia do uniwersalnej prawdy. Każdy ma własny, subiektywny ogląd świata, zrodzony z percepcji i przetwarzania obrazów stworzonych przez kulturę.

Trójspiew prosty zamyka megacykl Sebyły. W trzech wierszach – *O narodzeniu*, *O głodzie*, *Pogrzebny* – zamyka się kwintesencja ludzkiego bytowania: narodziny, życie, śmierć. Egzystencję każdego człowieka od wieków wyznaczają takie same punkty, takie same pragnienia. Bardzo prosta forma tych wierszy, wykorzystywanie paralelizmu, oszczędność w obrazowaniu przywodzą na myśl pieśni ludowe. Czas powstania *Trójspiewu* zbiega się z pisaniem i publikacją przez Szymanowskiego *Pieśni kurpiowskich* (1930–1933)²¹. Dwudziestowieczny folklorizm jest sięganiem do korzeni w poszukiwaniu uniwersalnych prawd, ale jest też znakiem utraty zaufania do funkcji poznawczych rozumu, do kultury jako źródła cierpień (Freud).

W *Narodzinach tragedii* Nietzsche pisał, iż źródłem wszelkiego postępu w sztuce są dwa żywioły: dionizyjski i apolliniński. Pieśń ludowa – według filozofa – jest zjednoczeniem obu żywiołów, jest „muzycznym zwierciadłem świata”²². Sebyłowe dążenie do oddania prawdy zamyka więc silnie zrytmizowany, stylizowany na ludowe pieśni cykl. Wiersz *Pogrzebny* ma charakter lamentacyjny, pobrzmiwają w nim echa ludowych pieśni śpiewanych przy zmarłych:

W nieznanym zatonięty,
przez ciemność pochłonięty,
uniesiony wysoko
broczysz nocna posoką,
płyniesz w nieznanne strony,
gdzieś będziesz pogrzebiony,
gdzieś będziesz pochowany,
w ziemi śniegiem usłanej,
w ziemi mocno ubitej,
w nocy niebem przykrytej,
odczłowieczony.

(s. 141)

²¹ Zob.: T. A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*. Dz. cyt., s. 297–298.

²² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1907, s. 47.

W ostatnim cyklu występują te same frazy, które tworzyły obrazy poprzedzających cykli (płynięcie, ruch, noc, odczłowieczenie). Oszczędność formy, jej ascetyczność, skupienie uwagi na śpiewie, głosie ludzkim jest powracaniem do archaiczności śpiewu, tzw. śpiewu białego – który wyraża groźę i ból istnienia, płynące z wnętrza człowieka. Biały głos to nasz głos naturalny – taki, jakim śpiewali nasi przodkowie – mocny, głośny, pełen wyrazu, bez barier.

W refleksji Sebyły nie istnieje obiektywna prawda. Zawsze mamy do czynienia z subiektywizmem. Tragiczne rozdarcie człowieka tkwi w konieczności stwarzania świata i siebie i jednocześnie nazywania owych tworów. Nazywanie stygmatyzuje, unieruchamia pojęcia i zarazem świat. Stwarzanie, kreacja ma charakter dynamicznego budowania. Sebyła – wzorem Bergsona i Freuda – przedstawia obraz ludzkiej psychiki jako całości złożonej i dynamicznej. Odwołania do form muzycznych zwracają uwagę na czasowość, dynamizm utworu. Utwór muzyczny nie istnieje w formie znaków, nut. Liczy się jego każdorazowe wykonanie. Zapis nutowy to jedynie partytura. Od wrażliwości muzyków i dyrygenta zależy konkretyzacja.

Konsekwentnie skomponowany tom jest jak doskonały koncert muzyczny. Sebyła wykorzystując struktury i techniki muzyczne, próbował przezwyciężyć ograniczenia płynące ze słowa. Chciał – zgodnie z koncepcjami Schopenhauera – jak kompozytor melodii przez jej genialne ułożenie „objawić najgłębszą istotę świata i wypowiedzieć najgłębszą prawdę o języku, którego rozum nie pojmuje”²³.

I choć niemożliwa jest transpozycja muzyki na słowo, to wydaje się, iż Sebyła zbliża się do niemożliwego.

Musical Inspirations of Lyrical Cycles by Władysław Sebyła

Summary

The poetry by Władysław Sebyła often refers to music. His 'Egotic Concert' (1934) consists of four lyrical cycles inspired by three musical forms: sonata, nocturne, concert, song. Sebyła's composition follows the pattern of a concert with egotism as a leitmotiv. The structure of particular cycles is determined by the features of the forms mentioned above. Two of the cycles ('The Mills. Inhuman Sonata' and 'The Eight Nocturnes') exploit historic forms such as sonata allegro and nocturne whereas 'The Egotic Concert' and 'The Reflective Poem. The Simple Triple-song' follow the 20th century music. Such coexistence of old and

²³ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*. Dz. cyt., s. 402.

new results in a double composition. The leitmotif is thus expressed by different means and references.

Sebyła's using of musical structures and techniques is an attempt to tackle the problem of limitations of word as means of expression. The poet also refers to the philosophy of Schopenhauer, Nietzsche, Bergson and Freud.