

Jan Piotrowiak*, Miłosz Piotrowiak**

Bez wyjścia, bez końca Wokół nokturnu ósmego Władysława Sebyły

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.026>

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

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

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

Nienasycona wokół czarność
wezbranych nocnych wód.
Chroń się! uciekaj! ja cię przygarnę
lękiem wszechmocnych ud.
(Sebyła 1981: 118)

* Dr hab. nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu Śląskiego.
E-mail: janpio@gazeta.pl | ORCID: 0000-0003-3973-9948.

** Dr hab. nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół liryki testamentalnej i poezji stanów granicznych, wojennych, kryzysowych.
E-mail: miłosz.piotrowiak@us.edu.pl | ORCID: 0000-0003-3787-752X.

Finalny nokturn Władysława Sebyły wybrzmiewa potężnym akordem. Poeta w swym kompozycyjnym zamyśle nie unika ostrych kontrastów, wykorzystując zarówno skalę dynamiki utworu, jego głośności, jak i zmianę tempa wypowiedzi, jej pulsacyjny przebieg. Wysokie rejestry wypowiedzeń, skupione wokół form eksklamacyjnych i pytajnych, mieszają się z niskimi tonami wyrażen didaskalijskich, ewidencjonujących przyrodnicze otoczenie człowieka – monologisty i bohatera. A wszystko to utrzymane w tonacji molowej z małymi wstawkami durowymi i codą ni to durową, ni molową. Na muzyczną fakturę nokturnów Sebyły zwróciła już uwagę żona poety w notce z 1934 roku, pisząc: „Wydaje mi się, że rozumiem kapryśne Władysławowe »Nokturny«, powstałe z muzyki Chopina” (Sebyłowa 1960: 234). Trop to ciekawy, godny jednak pióra muzykologa.

Już w nagłosie utworu, zwiastującym nastanie burzowej nocy, ogół zdarzeń i zjawisk towarzyszących tej naturalnej zamianie pory doby ma dość ekspansywny charakter. Zapadający zmierzch i nadciągająca burza w dynamice i motoryce przebiegu zjawisk eksponują swe zaborcze i niszczące oblicze. Przez inicjalny predykat „wali się noc”, mający oddać atmosferę nocnej pory, określa się nie tylko samoistny proces (bezokolicznikowo) gwałtownego zaciemnienia, ale też moce unicestwiającego widoki świata dziennego przez burzową aurę. Początkowa fraza odnosi się również do raptowności zjawisk towarzyszących burzowej nawałnicy. Sekwencje zdarzeń naturalnego zmiękania i żywiołowego zjawiska atmosferycznego sprzęgają się, wywołując ich skumulowane efekty. Już potoczne wyrażenie „zapada noc” sugeruje niejako kierunek ekspansji ciemności, jej zawłaszczających wszystko mocy. Sebyła jakby zwielokrotnił ten efekt nadciągania ciemności, które przytłaczają kamienną masą i opadają na „rozdeptane strzechy chat”. Charakterystyka zjawiska zaciemnienia z jego ciężarem, gęstością, kolorystyką najlepiej oddaje dopełniająca część frazy pierwszego wersu – „sinym kamieniem”. Barwny atrybut kamienia – siność, bardziej przyległa do charakterystyki ludzkiego ciała po urazie czy chorobie, służy zobrazowaniu skutków zapadających ciemności i burzowej nawałnicy w obszarze ludzkich siedlisk. Ich metonimiczna oprawa („strzechy chat”) zatrzymuje uwagę na wycinku świata, świata zdawałoby się sielskiego krajobrazu. Burzowa noc bierze czynny udział w procesie unicestwienia, degradacji tego świata – „wali się noc sinym kamieniem / na rozdeptane strzechy chat”. To sytuacja, którą skrótowo określa obiegowe powiedzenie – „świat się wali”. Tę katastroficzną wizję zapadających ciemności dopełnia luminalny efekt błyskawicy, rozświetlającej mroczne „wód przestrzenie”. Błyskawiczność (*nomen omen*) oświetlenia, jego momentalność (w sensie czasowym), ale też selektywność (w sensie ograniczoności przestrzennej) tym bardziej wskazują na obszar pozostający, na zasadzie kontrastu, w głębokiej ciemności. Jej głębię eksponuje wyszłe dawno z powszechnego użycia słowo „skros” mające charakter dużego kwantyfikatora i oznaczające najwyższy stopień mroczności – do cna, bez wyjątku, całkowicie – „Skros pomroczniałych wód przestrzenie // świsnął świetlisty bat”. Dodatkowo walor mroczności, jej rozległość podkreśla przymiotnikowa formuła słowa („pomroczniałych”) poprzedzona przedrostkiem „po-” eksponującym jej wielokierunkowe natężenie jako określenie pewnego stanu rzeczy. Atrybucja ta dotyczy bowiem spacjiowej nieokreśloności – „wód przestrzenie” wzmocnionej inwersyjnym szykiem wyrażenia. Ciemne przestrzenie wód rozświetla w końcu błyskawicowa iluminacja efektownie wizualizowana w obrazie „świetlistego bata”. Nagłość i krótkotrwałość błysku i towarzyszącego mu świstu i huku uderzającego pioruna

podkreślają liczne zabiegi fonematyzacyjne – „świsnął świetlisty bat”¹. Środki eufoniczne, układy aliteracyjne tworzące efekty onomatopieczne, budują zwarty dźwiękowo-wizualny obraz – błyskawicy rozświetlającej „pomrocniące wód przestrzenie”. W tej metaforycznej aranżacji obrazowej świst i błysk „bicza gromu” nad wód przestrzenią ulega jakby akustycznemu i optycznemu podwojeniu. Daje o sobie znać efekt echa świstów gromu i odbicia błysków nad pomrocniącym lustrem wód. Zjawisko atmosferyczne o natężonym przebiegu – nocnej burzy – przybiera postać spektakularnego widowiska o katastrofalnym wymiarze i wydźwięku. Noc „wali się” (spada) całym swym ciężarem potęgi żywiołu na ludzkie otoczenie (strzechy chat), powodując ich zniszczenie.

Wygląd świata, jaki wylania się z nokturnowej wizji Sebyły, poddany jest rygorom nocy, jej przestrzennej otwartości i niezmiernym odległościom i głębiom. Całość więc spowija mrok, który „przychodzi” z kosmicznej dali, z góry, by spaść w dół i sięgnąć głębi (woda)². Przestrzenna organizacja świata jest dość przejrzysta. Jej architekturę wyznaczają dwa wektory – pionowy (góra–dół) i poziomy (strzechy chat, przestrzenie wód)³. W horyzontalnym układzie przestrzennym, elementy ziemskiego pejzażu narażone są na niszczące działanie zjawisk i żywiołów natury, która w swym wertykalnym planie ukazuje niewzruszone oblicze praw z jej cyklicznymi rytmemi – dnia i nocy, i towarzyszącymi im żywiołami. Noc w tej wizji staje się czymś więcej niż tylko naturalną sekwencją dobowego rytmu. To jakby zjawisko, które z nagłą i pośpiesznie przynosi zagrożenie. Dziwić się można takiemu odczuciu czegoś, co w swej regularności, jednostajności, cykliczności następowania jest tak czasoprzestrzennie obecne każdej doby. Znane i zwykle więc *decorum* codzienności (noce i dni), w tej nocnej odsłonie, dalece wykracza poza ramy oczywistości, co czyni zeń obiekt nieznan, nieoswojony, dziwny. Słowem *Niesamowity*, jakby powiedział Sigmund Freud. *Niesamowitość* (*das Unheimliche*) opiera się przeciw na tym, co znane (poznawczo), oswojone (psychologicznie). A jednak Sebyła czyni z nocy „obekt” szczególnie i przerażający, który „wskazuje na to, co jest nam dobrze znane, oswojone i co było nam bliskie” (Freud 1997: 251).

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

¹ Wyrażenie oparte na frazie: „jak z bata (bicza) trzasnął” odnoszący się do upływu czasu, jego krótkotrwałości, momentalności.

² O akwatywności w poezji Sebyły pisano wiele. Zob. Dłuski 1993: 201–212.

³ W tym ciekawie zaaranżowanym projekcie Anna Tenczyńska próbuje poddać analizie osiem nokturnów Sebyły, śledząc idiom muzyczny tego cyklu. Jednym z elementów motywicznych jest kontrast między symbolicznie pojętymi porządkami „góry” i „dołu” wywodzący swój rodowód z uporządkowania przestrzennego, który z kolei ma swój analogon w rozbieżnych rejestrach fortepianu; od akordów wysokich aż po niskie, tak jak to jest zauważone i odnotowane w muzycznych realizacjach nokturnów Fryderyka Chopina (Tenczyńska 2019: 87–98).

O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów,
Którymi jawa darzy.
Młyny (Sebyła 1981: 101)

Wołanie o sen to dramatyczna próba wyparcia tego, co przybiera bestialską postać snu na jawie. Koszmary, zwidy, widma przynosi rzeczywistość a noc je tylko pomnaża i wyolbrzymia. Pustka jako brak kogoś (samotność), czegoś (snu, światła) jest stanem, z którego trudno się uwolnić. To sytuacja przymusu, konieczności, z jaką trzeba się zmierzyć. Dają o sobie znać młodopolskie echa i powinowactwa poezji autora nokturnów⁴.

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

Nienasycona wokół czarność
wezbranych nocnych wód.
Nokturn ósmy (Sebyła 1981: 118)

Nawet w sielski pejzaż zagonów pól wdziera się pewna nieprzejrzystość, nieprzezroczystość jego kreacji, wylania się ona z dymiącego pogorzelska. To świat po jakimś kataklizmie, pożarze. Snujące się dymy nad płonącymi zagonami tworzą nowe zasłony dostępu do tego, co faktycznie obecne, a właściwie nieobecne. Jak twierdzi Jacques Derrida, „obecność tego co przekazywane, okazuje się tym samym nieobecnością” (1986: 259). Ten paradoksalny stan rzeczy autor *Białej mitologii* określał umownie mianem widma. Obecność pozorna, fantomalna, będąca następstwem tego, co nazywa się kresem, końcem, zmiernikiem. I w takiej to aurze finalności ogląda świat poeta. Świat, który „się wali”, zapada, który pustoszą powodzie i pożary. To tak jakby sama natura zastawiała pułapki na siebie i człowieka. Tak tworzy się świat bez perspektyw, niby szeroko otwarty, a jednak ciągle zamykający swe horyzonty.

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

⁴ Pustka w modernizmie ma jakby – jak ujmuje to Maria Podraza-Kwiatkowska – dwie postaci: „egzystencjalną (osamotnienie) oraz ontologiczno-epistemologiczną (człowiek wobec tajemnicy bytu)” (1985: 60).

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

Wizja kosmicznych przestrzeni (góra) poddana jest, podobnie jak ziemska rzeczywistość (dół), tym samym procesom destrukcji, dewastacji, i to w skali o wiele rozleglejszej. I bynajmniej nie chodzi tu tylko o naoczne pokazanie jakiegoś kataklizmu kosmicznego, choć i on ma swe odzwierciedlenie, ale o symboliczną wykładnię znaczeń, jakie przypisuje się występującym tu zdarzeniom i zjawiskom destrukcji. Wertykalność ma swój potencjał znaczeniowy, odsyłając ku symbolice, która z mniejszą lub większą mocą aktywizuje sferę odniesień metafizycznych. To, co w górze, (na niebie) może przeciwstawiać się bądź stanowić dopełnienie tego, co w dole (na ziemi), stanowi rodzaj idealnego wzorca z symbolicznym kluczem dla zdarzeń i zjawisk w obszarze ziemskiej rzeczywistości. W Sebyłowym nokturnie górne (niebiańskie, kosmiczne) sfery wyobrażeń dopełniają niejako to, co ujrzał człowiek w perspektywie horyzontalnej. Widmowość nocnej rzeczywistości ziemskiego pa(dołu) oglądanej bezsennym okiem ma niejako swe oparcie w tym, co jawi się na górze. Kosmiczne szyfry, z kołysanymi przez „północny wiatr” gwiazdami i płynącymi „przez mrok wstęgami fałszywych dróg”, dopełniają w dyskretny sposób to, co zawiera obraz ziemskich zgłiszczy po przejściu kataklizmu. To nie dość czytelne sygnały, obarczone pejoratywnym potencjałem znaczeń, jakimi obdziela przymiotnikowy arsenał słowny – „północny wiatr, wstęgi” fałszywych „dróg”. Budujące minorowe nastrojenia epitety, w kreacji obrazu kosmicznych przestrzeni, dopełnia jego finalny, spodziewanie niespodziewany efekt. Jednak dla mieszkańca ziemskich nizin cóż to za empireum niebieskie bez istoty boskiej – gwaranta porządku, sprawstwa i celu (Eliade 1966). Jego portret rysuje paradoksalnie oksymoroniczna figura przydająca jakiemuś ogromnemu bóstwu przymiot milczenia. To „głośnie milczenie” napawające strachem przed nieznanym („jakiś”) i potężnym („olbrzymi”) bogiem⁵. Oksymoron paradoksalnie stanowi o tożsamości tego, co różne. Radykalny to w swym działaniu i zasięgu zabieg utożsamienia tego, co semantycznie sprzeczne. Krecyjna moc tej figuracji w odniesieniu do charakterystyki bóstwa, z jednej strony deprecjonująca jego status („jakiś”), z drugiej zaś sugestywnie ukazująca jego potęgę i rozległość („ogromny”). Z tej serii epitetów, konstruujących oksymoroniczną ramę obrazu bóstwa, wylania się postać nie do końca zidentyfikowana, a jednocześnie obezwładniająca swą niepomiernością, a nade wszystko wymownym, głośnym („ryczy”) milczeniem. Nawet o tym „jakimś, olbrzymim bogu” mówi się tu z nieukrywanym rozdrażnieniem, a jednocześnie lękiem. Milczenie Boga/boga w poezji Sebyły ma różnorakie kształty i realizacje obrazowe oraz rozmaite konceptualizacje intelektualne – filozoficzne, teologiczne, społeczne⁶. Milczenie boga, a w takim paradoksalnym przedstawieniu się tu jawi, wynika niejako z uważnej obserwacji niebiańskiego empireum, gdzie siły natury (kosmosu) zdane są same na siebie, pozbawione

⁵ Pisownia „bóg” małą literą jest w tej twórczości sporadyczna, aczkolwiek spotykana. Zob. wiersze *Spowiedź szczurołapa* czy *Wstęp* w cyklu *Panopticum*.

⁶ W pewnej mierze omawia się te kwestie Jan Piotrowiak (2008: 131–138, 178–183) oraz Katarzyna Niesporrek (2017: 249–264).

jakby boskiego poręczenia i ingerencji. Złowieszczy, „północny wiatr kołyszący” gwiazdy i „wstęgi fałszywych dróg”, które płyną przez mrok, są niejako kosmicznymi sygnałami nieobecności boga, czy raczej jego negatywnej obecności. Bóg ujawnia się w głuszy kosmosu jako ktoś, kto pozostaje w ukryciu (Bednarczyk 2015: 27–56; Bielik-Robson 2015: 13–28), izolacji, separacji. Cisza, (rycząca cisza) wydaje się rysem zasadniczym charakterystyki tego „ogromnego” boga. To ktoś odarty z tradycyjnych przymiotów, stereotypowych odsłon, anachronicznych imion. Milczenie boga, i to tak głośne („ryczy ciszą”), wydaje się dość tajemniczą, a zarazem wyrazistą formą jego obecności. Cisza, jaka emanuje z rozległych przestrzeni kosmosu, zdaje się immanentną częścią boskiej natury. Czyżby więc „ogromny bóg”, ukryty za swym dziełem (*Deus absconditus*), a jednocześnie samoograniczający się, wycofany, staje się częścią Natury, Kosmosu w panteistycznym splocie? Cisza to przymiot i zamię jego obecności, paradoksalnej obecności. To przecież ta sama przerażająca cisza, o jakiej pisał Blaise Pascal: „Wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie” (1989: 72–73). Cisza nieskończonych przestrzeni wywołuje lęk, ilekroć filozof pochyła się nad paradoksami istnienia i usiłuje rozpoznać nieadekwatność tego istnienia do wszystkiego, co go otacza, w swej małości i wielkości. Cisza, jaka panuje w obszarze Wielkiego Kosmosu, udziela się i bogu bądź też jest jego emanacją. Paradoksalność oksymoronicznej figury, która swą aktywnością przyciąga uwagę, ale też swą agresywnością budzi zaniepokojenie, opiera się na ryzykownej grze z obiegowymi (*doxa*) sposobami myślenia i wyrażania się o bogu. Wielkie milczenie boga współbrzmi tu z ogólną wizją Natury, która pozostaje nieczuła na los człowieka. Katastroficzna wizja świata (gr. *katastrophe* – [kata – przeciw, wbrew, mimo], [strephein – obracać, skręcać]) w swej skrajności rozważa sięga po boskie usprawiedliwienie. Radykalne zachwianie procesami naturalnych, przewidywalnych przemian w świecie przyrody, historii, kultury, prowadzi ostatecznie do jakiejś formy finalizmu, wyczerpania, stagnacji tradycyjnych modeli rozwoju świata i człowieka. To wyraźnie regresywna postać przemian w rzeczywistości. Katastrofa, jaka zawiła nad światem, w jego makroskali, od ziemi po kosmos, ma tu swoje uzasadnienie metafizyczne.

Wyobrażenie groźnie milczącego boga wywołuje liczne konotacje natury filozoficznej, religijnej, zazwyczaj negatywne. Wydaje się, że dochodzi tu do dziwnej korelacji między zdarzeniami w układzie horyzontalnym (ziemskiej przestrzeni) a zjawiskami, jakie obserwuje się w wymiarze wertykalnym (kosmicznej, niebiańskiej przestrzeni). Ziemskie obserwatorium świata ruin i zgliszcz, usadowione w bezsennej nocy, ma niejako swe umocowanie w sferze niepokojących zdarzeń i zjawisk, jakie ogląda się w przestrzeni kosmicznej, niebiańskiej. Można też układ ten odwrócić i powiedzieć, że to, co dzieje się w górze, w przestrzeni niebiańskiej, kosmicznej, w jej zawirowaniach (fałszywe drogi, milczący bóg), odnajduje swój rezonans w obrazie ziemskich kataklizmów. W serii katastroficznych obrazów, swój udział, i to niemały, ma człowiek, bohater i podmiot tej opowieści snutej bezsennością. Tak próbuje zappełnić pustkę, jaka go otacza i jaką w sobie nosi. Wyobrażenie pustki nabiera więc tak monstualnych miar. Jeśli więc „bezsenność jest oglądaniem własnego wnętrza w ciemnym lustrze nocy” – jak napisze Halina Auderska w *Jabłku granatu* (1986: 72) – to mamy tu do czynienia z taką sytuacją. Czarne lustro nocy odbija obrazy, jakie wnętrza człowieka inicjuje. Tak więc to, co ukazuje się na zewnątrz, jest odbiciem wnętrza i wypełnia pustkę bezsennej nocy. Dookolne, zewnętrzne krajobrazy zrujnowanych siedlisk, zalewających wód (potop), wypalonych zagonów pól i lasów (pożar), ale też fałszywych dróg kosmicznych, czy milczącego boga – to ujęcia, w których brak, ubytek czegoś, kogoś

emanuje pustkę wnętrza, stając się niejako jego pejzażem. Wszystko zdaje się zamykać w jakimś zamkniętym kręgu, jakimś kole determinizmów, które osaczają człowieka z każdej strony. Usilne jest oczekiwanie na pokrycie tych deficytów, braków wynikających z poczucia samotności („Zaludnić czym? jakimi snami, // i ryczy ciszą // jakiś ogromny bóg”), izolacji i stagnacji, bezruchu. Aktywne jest to, co na zewnątrz, co dzieje się na ziemi i na niebie. Zmiany mają charakter regresywny, są jakby powrotem do pierwotnych aktywności w świecie natury, świecie żywiołów – powietrza, wody, ognia. Siły żywiołów pustoszą świat – zatapiając, paląc, ciskając piorunami. Strofa końcowa ostatniego nokturnu stanowi zwornik semantyczny całości, ale i swoisty kontrapunkt kompozycyjny. Początkowy dwuwiersz tej strofy reasumuje stan rzeczy, jaki został zarysowany w poszczególnych odsłonach strof poprzedzających, w obrazach kataklizmów i zniszczeń.

Nienasycona wokół czarność
wezbranych nocnych wód.
Nokturn ósmy (Sebyła 1981: 118)

Uwaga czytającego koncentruje się na słowie „czarność” będącym w swej nominalnej formie określeniem stopnia barwnego wysycenia nocnych wód, nazwaniem finalnego skutku tego efektu zaciemnienia. To proces zachłanny, nieugaszony w swym pożądanym nienasyceciu. W konstatacji tej zawiera się rodzaj lęku przed wezbranymi nocnymi wodami, strachu przed utonięciem, zatopieniem. Wezbrane wody i dookolna aura czarności tych wód tworzą zgoła klaustrofobiczną sytuację. Przyimek „wokół” – wskazujący na miejsce kogoś/czegoś, kto/co znajduje się w środku, w centrum zdarzeń, zjawisk, sytuacji – nosi w sobie taki walor semantyczny okolenia, osaczenia ze wszystkich stron. Leksem ten czerpie swą moc ze słowa koło będącego dłań podstawą słowotwórczą, sama zaś kolistość staje się podstawowym wektorem ruchu⁷ w poezji autora *Młynów*. Sebyłowe wirowania, kołowania, obroty to jakby naturalne rytmy świata, szeroko rozumianej natury, tutaj przenoszone są niejako na stany mentalne, emocjonalne samego człowieka. Analogie między nimi ukazują z jednej strony nieludzkie oblicze świata natury przyrodniczej, z drugiej zaś biologiczne uwikłania człowieka. Trudno więc z tego dialektycznego klinca się wyzwolić, odseparować zależności, są bowiem zbyt rozległe i głębokie. Stwarza to sytuację bez wyjścia, tkwienia w potrzasku. Rotacyjna motoryka zdarzeń i zjawisk w świecie przedstawionym ma charakter wyraźnie opresyjny. Dookolne trajektorie ruchu i towarzyszące im efekty zawirowań, zgniatania, miażdżenia są w tej poezji składową bogatego arsenału środków nacisku, udreń, osaczenia, zamknięcia.

Świat się zamyka. Naokoło szyi
Pętla się zaciska.
Człowiek (ibid.: 184)

Kołują rzeczy, kołują sfery
W kipieli wiatrów nadmorskich – skwir,
Wizja katedry, wizja rudery,

⁷ Mariusz Jochemczyk napisze: „Ruchowi okrężnemu, ciągłym obrotom podlegają w jego poezji najróżniejsze rzeczy i zjawiska. Możemy nawet mówić o swoistej »wyobraźni wirowej«” (2014: 84). Por. Piotrowiak 2008: 241–256, 262–276.

Rozwartych oczu wir.
Bezsenność (ibid.: 174)

A potem wiatr się porwał i wzmógł się kołowrót,
i w krwawej zorzy rannej młyny mgłą okryte
szły, przesypując gwiazdy, słońca i mgławice,
coraz szybciej, zgrzytliwiej,
Młyny (ibid.: 101)

Zjawiska kinetyczne (obroty, wirowania, okrążania) są symptomami jakiegoś zbliżającego się nieuchronnie kataklizmu, czy to w kosmicznej makroskali, czy to w mikroodślonach świata natury, człowieka. „Czarność / wezbranych nocnych wód” jest widowym oznajmieniem zagrożenia dla otoczenia, zagarniającego i okrążającego wszystko „wokół”. Obecność żywiołu wodnego w liryce autora *Młynów* jest dość powszechna, i to na różnych poziomach poetyckiej reprezentacji. Akwenty wodne, od oceanów, mórz, aż po kałuże, sadzawki, strumienie, stanowią bogaty rejestr ujęć krajobrazowych, pejzażowych wizualizacji ziemskiej hydrosfery. Akwatywność w tej liryce buduje całe szeregi motywicznych ujęć, gdzie woda jest wyłącznym tworzywem rzeczywistości w jej płynności, rozlewności, ciekłości rzeczy, zjawisk, procesów i sytuacji. Leksyka „wodonośna”, czy to w pojedynczych oznajmieniach, czy bardziej złożonych układach słownych przenośni, metafor, w swej liczebności i ekspansywności, buduje dość jednolity w swej labilności obrazów przekaz. W Sebyłowej liryce *lingua aqua* rozlewa się szeroko i obficie. Poetyckie „urzeczenie” tym, co wodne, pozwala poecie stworzyć dość osobniczy język zapisu i artykulacji poetyckiej, swoistej akwagrafii i akwafonii:

Urzeczony jesteś, urzeczony,
Mój szczupłutki chłopcze, poeto!
.....
Medytujesz nad głuchą rzeką,
Nad bezdennym, szalonym nurtem.
Wyrzucony falą daleką
Na podmytą deszczami burtę.

Jakim słowem z pluskiem rozmawiać?
Jakim śpiewem mówić z płonieniem?
Jakich szumów musiałby wiatr nawiać...
By nie były tej rzeki cieniem?
Poeta (ibid.: 46)

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

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

Wiem, runie na mnie świat, który rozwała
... niesie na spienionych falach
zadumanych pływaków niepotrzebne trupy,
... ..
który toczy się z grzmiotem jak strumień opily
od długich dreszczów i wałacy w wieczność
słonego morza...
Koncert egotyczny (Sebyła 1981: 130)

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

Chroń się! Uciekaj! Ja cię przygarnę
lękiem wszechmocnych ud.
Nokturn ósmy (ibid.: 118)

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

Pozostaje otwartym pytanie: kim jest oferent nieoczekiwanej pomocy? Głos, jaki się w tej głuszy świata rozlega, może być odzewem na wcześniejsze reakcje bohatera lirycznego utyskującego na brak interlokutora, na przymus pustki i samotności, jaka go otacza. W tym doświadczeniu bezsenności, gdy głodne wrażeń zmysły i czujny umysł wplątują człowieka w różne pułapki, jakie zastawia nań świat, może zrodzić się pokusa samodzielnego uporania się z zaistniałą sytuacją. Sen byłby więc jakimś rozwiązaniem. Pragnienie to pojawia się w głosie bohatera lirycznego: „Zaludnić czym? jakimi snami bezsennej pustki mus”. Sny, sny na jawie, mogą odzwierciedlać – wcale nie skrywane – zamiary i sposoby wyjścia, ucieczki z samotni, wyrwania się z izolującej pustki ku drugiemu, innemu człowiekowi. Wołanie o innego byłoby krzykiem przeciw uciążliwej samotności. Jeśli więc niejasno pojawia

się taki zamiar, to wypełnia go marzenie o spotkaniu w akcie miłosnej samozatraty, erotycznym związku lękliwych ciał. Jednak somatyczny splot jako efekt gestu przygarnięcia, przytulenia kogoś, staje się jednocześnie gestem zawładnięcia nim. To, co miało być obiecany ratunkiem, ocaleniem, staje się czymś lękliwie oczekiwanym.

Czyżby w spodziewanym akcie miłosnym, dającym nowy początek, kryła się mortalna pułapka? „Życie” – jak pisze Maurice Merleau-Ponty – „jest wehikulem bycia w świecie” (2001: 227). Ciało to bardzo zawodny „wehikul”, kruchy i skończony, ale jedyny, by manifestować przez nie swą podmiotowość i tożsamość. Z tym lichym orężem staje on naprzeciw tego, co trwa w swym nienasyconiu (czarność/ciemność) i wezbraniu (nocne wody). Joanna Kisiel pisała, ujmując rzecz lakonicznie: „Nienasycona wokół czarność/wezbranych nocnych wód” operuje tą samą figurą jednoczesnego nadmiaru i braku, buduje obraz nocy, która zatapia i zarazem zasysa, jest wezbrana i nienasycona” (2017: 231). Przedstawieniowy dysonans bynajmniej nie jest czymś zaskakującym, w tym nokturnie roi się od paradoksów, i to na różnych poziomach jego organizacji. Autorka artykułu *Bezszenność Sebyły* odsyła do tekstu Emmanuela Lévinasa traktującego o nocnym doświadczeniu w aspekcie filozoficznym, które francuski myśliciel uważa za ekstremalny stan, w którym uwiera nas nagi fakt przykucia do istnienia, i to w obecności i otoczeniu czegoś, co jest poza nami. Autor *Pochwały bezszenności* wskazuje na „bliżej nieznanego sprawcę działania, [...] na cechę samego działania, którego sprawca poniekąd nie istnieje – pozostaje anonimowy”. W konkluzji tych rozważań Lévinas napisał: „To wpisane w bycie, niepohamowane, anonimowe »pożeranie« osoby, ów pomruk w głębi samej nicości określimy terminem *il y a*” (2006: 90). *Il y a* to wrażenie nieosobowe, wskazujące na istnienie czegoś, co tylko „znajduje się” (w tłum. dosłownym: „ma tam”). „*Il y a* jest zaimkiem trzeciej osoby w bezosobowej formie czasownika” – skonstruowała Marta Szabat (2011: 64). To bycie anonimowe, skonceptualizowane niejako za pomocą fenomenu nocy i stanu bezszenności⁸. Wierszowy *passus* „Nienasycona wokół czarność // wezbranych nocnych wód” wskazuje niejako („ma tam...” swoje miejsce) na ten stan rzeczy – anonimowego trwania bezosobowo rozlewającego i pochłaniającego rzeczy i osoby. Jak wyrwać się z tej bezkształtnej i anonimowej matni bycia?

Mówiąc za Lévinasem, trzeba zatem zdać się na jakąś hipostazę⁹, przeciwstawną bezkształtnemu *il y a* i w ten sposób zmanifestować swą podmiotowość. W finałowym dwuwiersiu nokturnu ósmego przejawia się dość ostentacyjnie manifestowana podmiotowość. Pytaliśmy już o rodowód mówiącego, wskazując na sformułowane wcześniej oczekiwania wynikłe z poczucia osamotnienia. Oczekiwanym jest „inny, drugi” człowiek¹⁰, którego głos zdaje się odpowiedzieć. Mowa przecież jest echem tego oczekiwania. Lévinas twierdzi, że inny/Inny wyłania się jedynie w języku i przez język/mowę (1991: 9–10). Mowa zatem, w formie rozkaznikowych wezwań i sugestii pomocy: „Chroń się! Uciekaj! Ja cię

⁸ Lévinas pisze: „[...] noc jest właśnie doświadczeniem *il y a*. Gdy kształty rzeczy rozplywają się w mroku nocy, wówczas ciemność nie będąca ani przedmiotem, ani jakością przedmiotu, narzuca się z siłą obecności. W nocy, gdy jesteśmy do niej przykuci, z niczym nie mamy do czynienia. Nie jest to jednak nic czystej nicości. »To« i »tamto« jest nierozróżnialne, »coś« też nie funkcjonuje”. I dalej: „Ten powszechny brak jest jednak jakąś obecnością, obecnością absolutnie nieuchronną. [...] To, co nosi miano »ja«, samo zostaje pochłonięte przez noc, zatopione, odpersonalizowane, zdławione” (2008: 251).

⁹ Termin Lévinasa przeciwstawiający się bezkształtowi bycia w *il y a*. Komentatorka jego dzieła pisała: „W hipostazie, która jest pierwszą próbą ustanowienia podmiotu, *il y a* traci swoją nieoswojoną dzikość na rzecz tego, kto istnieje” (Szabat 2011: 65).

¹⁰ Kategoria „inny/ Inny” pojawia się w pismach Lévinasa dość często (Górzna 2012: 57–69).

przygarne // lękiem wszechmocnych ud”, jest wyraźnym odzewem na to nie dość jasne oczekiwanie. Nie znamy reakcji adresata tych wezwań i poręczeń. Wiersz urywa się w momencie wypowiedzenia ponagających i obiecujących słów. I to być może wystarczająca coda, w której nie sposób rozstrzygnąć, czy kryje niejasną gwarancję ocalenia, wyzwolenia z opresji, czy być może zawiera, równie eufemiczną, groźbę spętania w miłosnym objęciu. Akt miłosny może być pewną formą przemocy w stosunku do drugiego, zawładnięcia przez innego. Trudno więc spodziewać się jakiegoś rozwiązania, wyjścia z tej matni. Sytuacja bez wyjścia, w jakiej znalazł się człowiek, konsekwentnie w wierszu rozwijana, powtarza się w finale utworu. Mowa, jaka rozlega się w wygłosie nokturnu, nie przekształca się w rozmowę, prawdziwe spotkanie dwojga ludzi. Będzie to tylko monolog, który konserwuje ten stan bez wyjścia.

A gdyby w miejsce innego-człowieka postawić Innego-Boga? Taka supozycja wydaje się równie uprawniona, jak ta zasugerowana wcześniej. Idąc tropem myśli Lévinasa, można powiedzieć, że Inny jest w tym wypadku śladem obecności absolutnie Innego (Boga) (Lévinas 2008: 176–187), jak gdyby był to ślad śladu Boga, jego nieobecność. W pracy Lévinasa *Bóg, który nawiedza myśl* czytamy: „Lecz jednocześnie ów Bóg, który zakrywa swe oblicze i pozostawia sprawiedliwego jego sprawiedliwości bez zwycięstwa – ten odległy Bóg – przybywa od wewnątrz” (1992: 165). W *Nokturnie ósmym* bóg zjawia się przez „ryczącą ciszę”, przez wymowne milczenie, które jednak człowiek usłyszał. Czy więc w tym oczekiwaniu na bliskość Drugiego (bliźniego) nie ma usilnego pragnienia usłyszenia głosu boga, który dość przenikliwie oznajmia o swej obecności, choćby przez tak wymowne milczenie, ciszę? Być może jest to odpowiedź, jakiej się spodziewa, jaka nawiedza jego myśl. Boskie poręczenie może objawić się w głosie boga, głosie zatroskania i obietnicy pomocy, przygarnięcia do siebie. Miłosny uścisk boga, z którego objęć trudno się wyzwolić, wydaje się gestem, jakiego się spodziewa, jakiego oczekuje, ale i obawia się. W finalnej części wiersza („ja cię przygarne // lękiem wszechmocnych ud”) zawarta jest nie tylko obietnica pomocy/przemocy dla adresata, ale i wyrażona słabość boskiego demiurga w lęklwym, choć nie pozbawionym boskiej wszechmocy geście¹¹. W końcu przymiotem boskim obdarza się anatomiczną część ciała – uda¹². W tym kontekście religijno-erotycznym (Stępień 1992: 125–132; Mikoś 2012: 222–234; Sołtys-Lewandowska 2020: 202–211) wyrażenie „wszechmocnych ud” wskazuje na eufemistyczne określenie formuły więzi, jaka czeka niechybnie uratowanego. I znów nie znamy odpowiedzi człowieka na tę spodziewaną/niespodziewaną ofertę. Czy więc komunikacyjny impas, zarysowany w finale wiersza, można uznać za zdublowany efekt sytuacji bez wyjścia, w jakiej się znalazł inny-człowiek wchodzący w rolę interlokutora Innego-Boga? Zatem odpowiedzi, czy to człowieka, czy boga, można by uznać za równie zawodne. Sprawdza się więc ta, rozwartą na dwoje, formuła zakończenia nokturnu, która niczego nie zamyka, a jednocześnie niczego nie inicjuje. Ani to pocieszenie, ani niepokój. Dobrego wyjścia nie ma. Taką niejasną konkluzją kończy się i *Nokturn* nr 8, i cały nokturnowy cykl Władysława Sebyły.

¹¹ O przemocy „w świecie Wszechmogącym” pisze, i to w różnorodnym kontekście, Zbigniew Mikołajko (2009: 11–33, 207–347).

¹² Uda jako anatomiczna część ciała zjawiają się w Biblii w różnorodnym kontekście. W Objawieniach św. Jana czytamy: „A na szacie i na biodrze swym ma wypisane imię: Król Królów i Pan Panów” (Ap. 19:16); w innych fragmentach Biblii również: „Wszystkich, którzy przybyli do Egiptu z Jakubem wyszli z jego bioder // ud, było ogółem, oprócz żon synów Jakuba, sześćdziesięciu sześciu” (Ks. Rodz. 46:26).

Bibliografia

- Auderska, Halina 1986. *Jabłko granatu*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Bednarczyk, Bartosz P. 2015. „Tęsknota, znak, dążenie jako momenty bycia w obliczu Boga Ukrytego w myśli Pseudo-Dionizego Areopagity i Blaise a Pascala”. *Źródła Humanistyki Europejskiej* 8: 27–56.
- Bielik-Robson, Agata 2015. „Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata”. *Wielgłos* 2: 13–28.
- Derrida, Jacques 1986. „Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych”. Tłum. Monika Adamczyk. *Pamiętnik Literacki* 2: 251–267.
- Dłuski, Stanisław 1993. „Wyobrażenia akwaticzna w poezji Władysława Sebyły”. W: Zbigniew Andres (red.). *W stronę dwudziestolecia 1918–1939. Studia i szkice o literaturze*. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Eliade, Mircea 1996. *Traktat o historii religii*. Tłum. Jan Wierusz-Kowalski. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Freud, Zygmun 1997. *Pisma psychologiczne*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Górzna, Sylwia 2012. „»Inny« w filozofii Emmanuela Lévinasa”. *Śląskie Studia Filozoficzne* 11: 57–69.
- Jochemczyk, Mariusz 2014. *Sploty tradycji. Dwugłosy o literaturze polskiej XX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kisiel, Joanna 2017. „Bezsensowność Sebyły”. W: Joanna Kisiel [&] Elżbieta Wróbel (red.). *Władysław Sebyła; lektury*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lévinas, Emanuel 1991. *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Tłum. Agnieszka Kuryś. Gdynia: Wydawnictwo Atext.
- 1992. *O Bogu, który nawiedza myśl*. Tłum. Małgorzata Kowalska. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- 2006. *Istniejący i istnienie*. Tłum. Janusz Margański. Kraków: Wydawnictwo Homini.
- 2008. *Bóg, śmierć i czas*. Tłum. Janusz Margański. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Merleau-Ponty, Maurice 2001. *Fenomenologia percepcji*. Tłum. Małgorzata Kowalska [&] Jacek Migański. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Mikołajko, Zbigniew 2009. *W świecie Wszechmogącym. O przemocy śmierci i Bogu*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Mikoś, Elżbieta 2012. „Doświadczenie erotyczne w literaturze nowoczesnej (na przykładzie utworów wybranych poetek)”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* 12: 222–234.
- Niesporek, Katarzyna 2017. „Bóg w poezji Władysława Sebyły”. W: *Władysław Sebyła; lektury*. Joanna Kisiel [&] Elżbieta Wróbel (red.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pascal, Blaise 1989. *Myśli*. Tłum. Tadeusz Boy-Żeleński. Warszawa: Pax.
- Piotrowiak, Jan 2005. „»Poeta« Władysław Sebyła. Studium do autoportretu”. W: Włodzimierz Wójcik [&] Joanna Kisiel (red.). *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Seria 3. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- 2008. *„Ciemny nurt mego życia...” O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Piórczyński, Józef 2016. *Spór o panteizm. Droga Spinozy do filozofii i kultury niemieckiej*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* [Biblia Tysiąclecia] 1998. Wyd. 3 popr. Poznań: Wydawnictwo Pallotinum.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria 1985. *Somnambulatory–dekadenci–herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.

- Sebyła, Władysław 1981. *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. Andrzej Z. Makowiecki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sebyłowa, Sabina 1960. *Okladka z pegazem*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Soltys-Lewandowska, Edyta 2020. „Sakralizacja ciała. Związki erotyki i mistyki w poezji Bogusława Kierca”. *Ogrody Nauk i Sztuk* 4: 202–211.
- Stępień, Paweł 1992. „Miłość, Śmierć, Mistyka. O liryce erotycznej Jana Andrzeja Morsztyna”. *Pamiętnik Literacki* 1, 83: 125–132.
- Szabat, Marta 2011. „Przemiany il y a w filozofii Emmanuela Lévinasa”. *Sztuka i filozofia* 38–39: 64–76.
- Tenczyńska, Anna 2019. „Muzyczny idiom Ośmiu nokturnów Władysława Sebyły. Rozpoznanie wstępne”. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica* 1: 87–98.