


Anna Tenczyńska*

 <https://orcid.org/0000-0002-4893-9426>

Muzyczny idiom *Ośmiu nokturnów* Władysława Sebyły Rozpoznanie wstępne

Najważniejsze odpowiedzi na pytanie o znaczenia wpisane w *Ośmiu nokturnów* Władysława Sebyły zawierają się w tytułowym rzeczowniku, w wymiarach, jakie nadaje mu, z jednej strony, etymologia, z drugiej – kultura, a ściślej, dziedziny sztuki, w obrębie których funkcjonuje ta kategoria. Cykl ośmiu wierszy pomieszczonych w tomie *Koncert egotyczny*¹, widziany przez pryzmat łacińskiego *nocturnus*, otwiera się na doświadczenie nocy i ciemności. Diarystyczna notatka żony poety z 1934 roku, tego samego, w którym ukazał się wspomniany tom – „Wydaje mi się, że rozumiem kapryśne formalnie Władysławowe *Nokturny*, powstałe z muzyki Chopina”² – podkreśla ich genetyczny związek z gatunkiem muzycznym, który ze względu na swoje cechy strukturalne, ekspresyjne i kulturowe zyskał miano „pieśni nocy”. Wymiar etymologiczny tytułowych „nokturnów” każe spojrzeć na nie przez pryzmat „ciemnej wyobraźni” autora cyklu (jak określił ją Andrzej Makowiecki³), włączyć je w cały „ciemny nurt” tej liryki (jak to zrobił Wiesław Paweł Szymański⁴), stać się świadkiem prowadzonych przez podmiot tych wierszy „monologów w ciemności” (które interpretuje Marcin Całbecki w książce pod równie

* Dr, adiunkt, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej, Zakład Komparatystyki, Krakowskie Przedmieście 26/28, 05-077 Warszawa; e-mail: anna.tenczynska@uw.edu.pl

- 1 W. Sebyła, *Ośmiu nokturnów*, w: tenże, *Koncert egotyczny*, Wydawnictwo J. Morkowicza, Warszawa 1934. Wcześniej ukazały się w czasopismach „Pion” i „Zet”.
- 2 S. Sebyłowa, *Okładka z pegazem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 234.
- 3 A. Makowiecki, *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni*, w: Władysław Sebyła, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 5–25.
- 4 Zob. W. P. Szymański, *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*, w: tenże, *Moje dwudziestolecie 1919–1939*, Wydawnictwo ARCANA, Kraków 1998.

znamiennym tytułem „*Czarna kropla nieskończoności*”⁵), pomaga przybliżyć się do zrozumienia rządzącej wyobraźnią poetycką Sebyły (a opisanej przez Szymańskiego w odniesieniu do filozofii Karla Jaspersa⁶) „logiki” nocy, której to kategorii w twórczości autora *Pieśni szczurołapa* Jan Piotrowiak poświęcił cały rozdział swoich *Studiów i szkiców o poezji dwudziestolecia międzywojennego*⁷. Interartystyczny wymiar kontekstu kulturowego, w jaki wpisuje się nokturn, wsparty wspomnianą notatką Sabiny Sebyłowej (która nierzadko przytaczała w swoich zapiskach rozmowy z mężem), pozwala przyjąć założenie, że odniesienie analizowanych wierszy do nokturnu muzycznego – czy, precyzyjniej, jego realizacji w twórczości Fryderyka Chopina, uznawanych za szczytowe osiągnięcie gatunku⁸ – mogło być zabiegiem świadomym i celowym. Niezależnie jednak od tego założenia, zasadnicza pozostaje kwestia, czy w cyklu tym można w ogóle wskazać funkcjonalne odpowiedniki elementów typowych dla nokturnu muzycznego. Próba odpowiedzi na to pytanie, oparta w niniejszym szkicu na analizach wybranych aspektów poziomu leksykalno-stylistycznego i strukturalnego (z pominięciem zjawisk prozodycznych) *Ośmiu nokturnów* nie wyczerpie, siłą rzeczy, potencjału tego złożonego zagadnienia, wystarczy jednak do wstępnego rozpoznania go w obrębie całego cyklu.

Dla niniejszej propozycji analitycznej nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Chopin najczęściej wpisywał swoje nokturny – które w jego twórczości przybrały postać „ustalonych agogicznie, skryształizowanych fakturalnie i formalnie” miniatur fortepianowych „tworzą[cych] w pełni dojrzałą, «klasyczną» postać tego gatunku muzycznego”⁹ – w trzyczęściową formę reprzyzową, a kilka z nich, należących do różnych opusów, wyróżnia budowa dwuczęściowa. Wiersze z analizowanego cyklu są krótkie, a ich „miniaturowa” postać, która nabiera szczególnego znaczenia na tle pozostałych tekstów zebranych w tomie, zwłaszcza rozbudowanych poematów, *Młyny*

5 M. Całbecki, „*Czarna kropla nieskończoności*”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.

6 W.P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 137–140.

7 J. Piotrowiak, „*Czarno na świat patrzę?*”. *Władysława Sebyły poetyckie spotkania w ciemności*, w: tenże, *W świetle... i w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. .

8 Warto odnotować, że pierwotnie sentymentalny i zasadniczo rozrywkowy charakter osiemnastowiecznych nokturnów muzycznych ewoluował w romantyzmie wraz z – dostrzegalną w artefaktach różnych dziedzin sztuki – zmianą w sposobie postrzegania nocy. Por. B. Chmara, *Do genezy nokturnu instrumentalnego przed Chopinem*, w: F. F. Chopin, red. Z. Lissa, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1960.

9 Tamże, s. 235. Jak podkreśla Barbara Chmara, w okresie, na który przypada aktywność kompozytorska Chopina, a dokładnie „w latach 1820–1850 olbrzymią większość utworów o charakterze nokturnowym stanowią [...] utwory fortepianowe”, różniące się od wcześniejszych wieloczęściowych utworów kameralnych, znanych pod tą samą nazwą (tamże, s. 219).

i *Koncert egotyczny*, narzuca się jako pierwsza, czytelna analogia z nokturnami muzycznymi. Analogia ta znajduje potwierdzenie także w podziale siedmiu z nich na trzy lub dwie części (strofy, strofoidy). Wśród *Ośmiu nokturnów* strukturę trzyczęściową mają: pierwszy, szósty i siódmy, z kolei dwuczęściową – drugi, trzeci, czwarty i piąty.

W obrębie całości cyklu, nie tylko jego pojedynczych ogniw, można dopatrywać się też bardziej złożonych odniesień do (Chopinowskich) nokturnów muzycznych. Za jedną z najbardziej wyrazistych ich cech Mieczysław Tomaszewski uznał kontrast „arpedziowanych akordów basu z ornamentowaną melodią sopranu”, podkreślając, że ma on wręcz „charakter idiomatyczny”, „ewokujący kategorię nokturnowości”¹⁰. W kontekście pytania o możliwości odniesienia jej do wierszy Sebyły zasadnicza pozostaje kwestia, czy w analizowanych tekstach obecne są kategorie przestrzenne wskazujące porządek „góry” – który odpowiadałby wspomnianemu w cytacie „sopranowi”, czyli rejestrowi wysokiemu – oraz porządek „dołu” – który można by odnieść do „basu”, czyli rejestru niskiego – a także, czy mają one istotne czy jedynie incydentalne znaczenie dla *Ośmiu nokturnów*. Nie ulega wątpliwości, że kontrast między symbolicznie pojętymi porządkami „góry” (*superior*) i „dołu” (*inferior*), nieba i, niekiedy otwierającej się na wymiar infernalny, ziemi stanowi ich centralny motyw. Znaczenie tego motywu dla całego cyklu ujawnia się w porównawczej analizie składających się na niego obrazów poetyckich z poszczególnych wierszy i ukazuje zarazem rolę, jaką odgrywa on w wymiarze strukturalnym całości:

	PORZĄDEK „GÓRY” odpowiednik górnego głosu fortepianu	PORZĄDEK „DOŁU” odpowiednik dolnego głosu fortepianu
1	zimne niebo wiatr, niebo nad wodą; nad czarnoziemem białe gwiazdy gwiazdy płyną [spokój] wiatr nas pustoszy [dynamizm, lęk]	czerwone liście liście [które] podściółką się kładą; trawa czarnoziem
2	ptómienie gwiazd [ogień] niebo; wicher	ciemna rzeka, czarna woda dno, czarna głąb
3	księżyc – siwy koń szerokie skrzydło wiatru	czarne wody płytki brzeg
4	księżyc	las, rzeka
5	niebo	woda
6	na szklanej górze wiatr, górą idący	u stóp góry szatani [którzy] siedzieli kamieniem
7	anioł mocuje się gwiazdy, nieboskłon rozum	opadają dłonie głina, cementarz coraz niżej schylone czoło
8	wali się noc światlisty bat [ogień] wiatr gwiazdy kotysze [spokój]	rozdeptane strzechy chat pomroczniałe wody [woda] czarność wezbranych wód; uciekaj! [lęk]

¹⁰ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 431.

Jak wynika z przywołanych przykładów, w porządku „góry” przeważają zjawiska dynamiczne – które w niniejszej propozycji analitycznej stanowią funkcjonalny odpowiednik ruchliwej (ornamentowanej) melodii nokturnu muzycznego – „wiatr”, „wicher”, „płomienie gwiazd”, „płynące” „gwiazdy”, „mocujący się anioł”, „wałąca się” (z góry) „noc”, „światlisty bat”, „wiatr”, który „gwiazdy kołysze”, wreszcie, „księżyc”, poprzez figurę porównania, jako „siwy koń”, również ewokujący wrażenie ruchu. Statyczność zjawisk z porządku „dołu” podkreślają natomiast nie tylko dominujące tutaj rzeczowniki, lecz także formy imiesłowe, a ściślej, imiesłowy przymiotnikowe biernie: „schylone”, „rozdeptane”, „pomroczeniałe”, „wezbrane”. Druga cecha różnicująca zjawiska należące do porządku „góry” i „dołu”, istotna z punktu widzenia analizy idiomu muzycznego cyklu, wiąże się z wyraźnym kontrastem między liczbą pojedynczą, znamionującą pierwszy z wymienionych porządków (z wyjątkiem „gwiazd” i „płomieni gwiazd”), a liczbą mnogą, która charakteryzuje wyrazy nazywające zjawiska z porządku drugiego. Można powiedzieć, że wpisany w porządek „góry” głos podmiotu wierszy Sebyły jest „głosem pieśni samotnej”, którą w nokturnach Chopina usłyszał Jean-Jacques Eigeldinger¹¹. Samotność podmiotu, zawieszona „między ciemną dałą kosmicznych obszarów a głębią swego niejasnego wnętrza” (żeby przywołać refleksję Jana Piotrowiaka¹²), to sedno opisywanej przez Sebyłę *condicio humana*, której eksploatacja w jego twórczości otwiera wielowymiarowe perspektywy interpretacyjne.

W kontekście odniesień do gatunku muzycznego za jeden z najważniejszych obrazów poetyckich *Ośmiu nokturnów* należy uznać obraz „liści”, które „podściółką się kładą” – mający duże znaczenie jako pierwszy w cyklu, który buduje porządek „dołu”. Można w nim dostrzec metaforę akompaniamentu o takim charakterze, jaki został opisany przez Mieczysława Tomaszewskiego w przywołanym cytacie. Ten rodzaj akompaniamentu cechuje się szczególnym rodzajem dualizmu: „arpeggio” wskazuje na pojedyncze, następujące po sobie zjawiska brzmieniowe, „arpedziowane” dźwięki pojawiają się sukcesywnie, a zarazem składają się na „akordy”, tworzące całość pod względem harmonicznym i tonalnym. Na podobnej dwoistości zasadza się poetycka metafora takiego akompaniamentu: z jednej strony, podmiot wiersza obserwuje „liście” w trakcie spadania, aspekt czasownika „kładą” wskazuje na zjawisko trwające w czasie (jak arpeggio), z drugiej – pojedyncze „liście”, opadając (jak pojedyncze dźwięki, sukcesywnie wybrzmiewając), tworzą „podściółkę”, czyli pewną całość (jak akord). Innymi słowy, „liście” te zarazem ścielą się („kładą”) i są „podściółką”. Ostatni z wymienionych leksemów, ze znamionnym prefiksem „pod”, stanowi w proponowanej analizie centrum figu-

11 J.-J. Eigeldinger, *Nokturny i impromptus*, w: tenże, *Fryderyk Chopin*, przekł. J. Żurowska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2011, s. 72.

12 J. Piotrowiak, *„Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 113.

racji akompaniamentowego porządku „dołu” stanowiącego tło dla melodycznego porządku „góry”.

Przeciwstawienie tych dwóch porządków wzmocnione zostało innymi kontrastami leksykalnymi we wszystkich wierszach cyklu. Główny motyw zderzający „niebo” i „ziemię” wsparty jest przeciwstawieniem postaci „anioła” (*Nokturn siódmy*) i „szatanów” (*Nokturn szósty*). Z kolei, w pierwszym i ostatnim wierszu skontrastowane zostały obrazy ewokujące odczucie spokoju („gwiazdy płyną”, „wiatr gwiazdy kołysze”) i dynamizmu, podszytego lękiem („Wali się noc”, „wiatr nas pustoszy”, „czarność wezbranych wód; uciekaj!”) – w czym można upatrywać przykładu odniesienia do charakterystycznego dla nokturnowej miniatury fortepianowej kontrastu agogicznego między poszczególnymi częściami formy muzycznej. W drugim z wierszy analizowanego cyklu warto zwrócić uwagę na napięcie między leksemami odsyłającymi do sfery światła, jak „płomienie gwiazd”, i ciemności („ciemność”, „czern”). Podobny zabieg powraca w zamykającym cykl wierszu, w którym zderzone zostały obrazy „światlistego bata” i „pomroczyńskich wód”. Wyraźny kontrast widoczny jest także w zestawieniu kolorów, o których zwykło się mówić „żywe” („czerwień” liści klonów i „zieleń” traw), z „szarością”, „rzeczy – znużonych/jednostajnością trwania”. Nietrudno doszukać się tutaj (sygnalizowanego między innymi przez Jana Piotrowiaka¹³) odniesienia do ważnej dla nokturnu figury melancholii, w którą etymologicznie „wpisana jest czern” i „utrata chromatyzmu”¹⁴ w oglądzie świata. *Ośiem nokturnów* przynosi wyjątkowo wyrazistą postać owej *écriture mélancholique* Sebyły.

W analizowanej relacji między tymi wierszami a formą kompozycji Chopina niewątpliwie znaczący będzie też porządek następstwa wspomnianych obrazów poetyckich ukazujących sferę nieba i ziemi. Często przeplatają się one ze sobą kilkakrotnie w jednym wierszu, nierzadko – w sąsiadujących wersach. W jakiej mierze można odnieść to dynamiczne następstwo obrazów konstytuujących wertykalny wymiar sytuacji lirycznej do kolejnej z wymienionych przez Mieczysława Tomaszewskiego cech nokturnów Chopina, w których „długooddechowa i pełna ekspresji melodia wznosi się i opada na kształt instrumentalnej arii, ariosa, recytatywu czy pieśni bez słów”¹⁵? Podobne obserwacje poczynił Charles Rosen, który pisał o umiejętności utrzymywania przez Chopina „melodii na długim oddechu za pomocą faktury kontrapunktycznej [...], a z drugiej strony – bogactwa i nieustannej ekspresyjnej obecności wewnętrznych głosów”¹⁶. Niewątpliwie mianem „długooddechowych” można określić obecne tutaj rozbudowane konstrukcje składniowe, które z reguły wypełniają całą strofę bądź strofoidę, które jednak, rzecz jasna, same w sobie nie

13 Por. J. Piotrowiak, „Czarno na świat patrzę?”..., dz. cyt., s. 104–105.

14 Y. Hersant, *Czerwona melancholia*, przekł. Marek Bieńczyk, „Ogród” 1992, nr 2, s. 279.

15 M. Tomaszewski, *Chopin...*, dz. cyt., s. 432.

16 Ch. Rosen, *Happy Birthday, Fryderyku!*, przekł. A. Tenczyńska, „Kwartalnik Chopinowski 2”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2010, nr 31, s. 4.

mogą jeszcze tworzyć funkcjonalnego odpowiednika wspomnianej cechy gatunkowej nokturnu. Jeżeli w ogóle można jej upatrywać w tekście literackim, to jedynie w połączeniu tego rodzaju aspektów formalnych tekstu z jego poziomem semantycznym, w analizowanym przypadku ze wspomnianymi obrazami odnoszącymi się do dynamicznych zjawisk przyrody, z jednej strony, i jej bardziej statycznych elementów – z drugiej. Te właśnie obrazy, które nierzadko przybierają postać (lejt) motywów, linearnie i transwersalnie rozwijających się w kolejnych wersach, w zasadniczym stopniu budują konstytutywny dla omawianego cyklu porządek wertykalny. W kontekście pytania o sposoby, w jakie jego autor mógł dążyć do oddania w tekście językowym owej zasady „ekspresyjnego” wznoszenia się i opadania melodii w nokturnie – i wobec oczywistego faktu, że zasada ta, w mniejszej lub większej mierze, rządzi schematem melodycznym w muzyce *en bloc* – uwagę zwraca wyjątkowa wyrazistość owego porządku, scalającego poszczególne wiersze cyklu, i zasadnicze znaczenie, jakie zyskał on na poziomie semantycznym i strukturalnym *Ośmiu nokturnów*. Innymi słowy, o zasadności odniesienia analizowanego porządku wertykalnego do wspomnianej cechy nokturnu muzycznego decyduje nie sama jego obecność, ale wysoki stopień jego wyrazistości i znaczenia¹⁷.

Z wyrazistością tego porządku idą w parze takie cechy składających się na niego zjawisk przyrody, jak ciągłość i współzależność – w czym można dopatrywać się analogii do ciągłości i wzajemnej zależności tonalnej dźwięków melodii – jedne zjawiska wpływają na drugie (jak „wiatr, górą idący”, który „krawędź dzwonu poruszył” w *Nokturnie szóstym*, „opadające dłonie” „zmordowane” walką z aniołem w *Nokturnie siódmym* czy „wiatr”, który „gwiazdy kołysze”, w *Nokturnie ósmym*). Zagadnieniu zmian wysokości dźwięków, ukazanych w tekście poprzez następstwo obrazów poetyckich budujących porządek „góry” i „dołu,” przyjrzymy się pokrótce na przykładzie trzeciego z wierszy cyklu:

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

opadanie i **wznoszenie się** melodii
wznoszenie się i opadanie melodii
wznoszenie się
opadanie melodii

Za tajemnicą plaskich łąk
bór wzdycha tajemniczy.
Gniewnie szamocąc się
przez sen **jastrzębie** pisklę **krzyczy**.

opadanie melodii
wznoszenie się melodii

¹⁷ Na marginesie wypada odnotować, że trudno wskazać przykłady innych tekstów literackich o muzycznej kwalifikacji gatunkowej, w których wpisujące się w tę zasadę leksem i ewokowane przez nie obrazy przeplatałyby się z podobną częstotliwością i konsekwencją jak w analizowanych wierszach Sebyły.

Wyjątkowo mocno następstwo to zostało zdynamizowane w *Nokturnie* siódmym, w którym ruch w dół często jest akcentowany na poziomie leksykalnym *expressis verbis*: w obrazach „opadających dłoni”, „gwiazd padających na nieboskłonie”, „schylonego czoła”, wreszcie, w drugim członie wyrazu złożonego „nieboskłon”:

Co nocy anioł mocuje się ze mną, bezsilnie <u>opadają</u> zmordowane dłonie, skoro odejdzie – i walką daremną znużony śledzę gwiazdy <u>padające</u> na nieboskłonie.	wznoszenie się melodii opadanie melodii wznoszenie się i opadanie melodii
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------

Oto już nie ma tych, co mnie zrodzili: nie zebrać <u>kości</u> niewidzianej matki, ojca zachłanną <u>gliną</u> przyrzucili, jeszcze nie porósł <u>cmentarnianą</u> trawą pagórek gładki.	opadanie melodii opadanie i wznoszenie się melodii
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------

Groźną wichurą samotność istnienia dmie skroś rozumu jak poprzez stodołę rozwartą mocne wiatry w czas młócenia – milcząc wracam do walki z <u>coraz niżej</u> <u>schylonym</u> czołem.	wznoszenie się melodii opadanie melodii
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------

W *Nokturnie* pierwszym mechanizm ten przedstawia się następująco:

Już nocny wiatr nas pustoszy i zimne niebo ogarnia, czerwone liście klonów jesienną <u>podściółką</u> się <u>kładą</u>	wznoszenie się melodii opadanie melodii
falami sosny, <u>podszyte</u> suchym <u>wrzosem</u>	wznoszenie się i opadanie melodii opadanie melodii

stoimy w zdumieniu niemem

a białe gwiazdy płyną – jak zawsze – nad <u>czarnoziemem</u> – i nocny wiatr nas pustoszy	wznoszenie się melodii opadanie melodii wznoszenie się melodii
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------

Mechanizm budowania wymiaru wertykalnego – poprzez zestawienie kontrastujących ze sobą obrazów odsyłających do porządku „góry” i „dołu” – w pierwszej strofie tego wiersza nie wymaga komentarza. Bardziej złożona pod tym względem jest strofa druga, w której szczególną rolę odgrywa leksem „fale”, konotujący zarówno ruch do góry, jak i w dół (podobnie jak zwrot „skrzydłem bije” w *Nokturnie* trzecim). Figuracja wznoszenia się i opadania melodii wyjątkowo nie zasada się zatem w tym wypadku na kontraście. Obecny jest on natomiast w relacji przymiotnika „suchy” z wyrazami odnoszącymi się do pola semantycznego wody, jak rzeczowniki „fale” i „plusk” czy czasowniki „płukani” i „roztapiają się”. Ostatnia strofa, w obrazie „białych gwiazd” i „czarnoziemu”, przynosi, z kolei, kontrast podwójny, w przeciwstawieniu porządków „góry” i „dołu” oraz kolorów (co w kontekście muzyki ewokuje nieodparte skojarzenie z kolorystyką klawiszy fortepianu i otwiera przestrzeń intertekstualną wiersza, na przykład na *Fortepian Chopina* Cypriana Kamila Norwida). Relacje między „górami” a „dołami” ujawniają *explicite* takie wyrazy i ich części, jak prefiks „pod” („podściółka”, „podszyte”) czy przymimek „nad” („nad czarnoziem”).

Wypada także zwrócić uwagę na podobieństwo pierwszej i trzeciej strofy analizowanego wiersza, które opiera się na powtórzeniu motywu z wersu inicjalnego w wersie ostatnim, identycznych na płaszczyźnie semantycznej, metrycznej i szerzej – strukturalnej:

Już nocny wiatr nas pustoszy
i nocny wiatr nas pustoszy

Podobny zabieg widoczny jest w *Nokturnie* szóstym:

Powiesili szatani
Usłyszeli szatani

W *Nokturnie* siódmym zasada się on na podobieństwie obrazów wskazujących ruch w dół, „(niebo)skłonu” i „pochylenia” ze skrajnych strof:

nieboskłon
pochylone czoło

Wreszcie, w ostatnim z *Ośmiu nokturnów* podobieństwo to jest zaznaczone w następującym obrazie poetyckim:

skroś pomrocniących wód
czarność/ wezbranych nocnych wód

Tego rodzaju analogie w niniejszej propozycji analitycznej nasuwają skojarzenie z typowym aspektem nokturnu muzycznego realizującego trzyczęściowy schemat reprzyzowy z podobnymi częściami skrajnymi i skontrastowaną z nimi częścią środkową, po który najczęściej sięgał Chopin (i który zapisuje się następująco: ABA1).

Związek dwudziestowiecznego cyklu poetyckiego ze skryzalizowaną w XIX wieku postacią tytułowego gatunku muzycznego bez wątplenia pogłębia też obecność w *Ośmiu nokturnach* najważniejszych spośród wypracowanych w literaturze dziewiętnastowiecznej aspektów kategorii nocy, zwłaszcza obserwowanej nocą przyrody. Jak przypomina Elżbieta Zarych, należą do nich zasadnicze elementy ówczesnego nokturnu literackiego, to znaczy motywy wody i pustkowiecia. Wskazują one, zauważa Zarych¹⁸ na: symetryczność świata (w wierszach Sebyły ukazaną poprzez równo rozłożone kontrasty, przede wszystkim porządku „góry” i porządku „dołu” oraz dynamizmu zjawisk przyrody i statyczności wybranych jej elementów), bezmiar świata (jak w obrazie „zimnego nieba”, które „nas ogarnia”), wielkość i niepoznawalność Natury („Za tajemnicą płaskich łąk/ bór wzdycha tajemniczy”), wreszcie, poczucie grozy, alienacji i zagubienia człowieka (jak w obrazie „samotności istnienia”, która „groźną wichurą” „dmie skroś rozumu”). Wyrażany w takich obrazach szczególnie rodzaj lęku, ów *pavor nocturnus*, który związał się z kategoriami melancholii (Goethe, Schubert), wzniosłości (Wordsworth) czy niewyraźności (Novalis, Friedrich), w wierszach Sebyły zyskał nie tylko nowoczesne i sugestywne środki wyrazu poetyckiego¹⁹, ale także – zakorzeniony w wybranych aspektach nokturnu muzycznego – oryginalny kształt formalny. Dostrzeżenie go w *Ośmiu nokturnach* pozwala bliżej przyrzeć się nieoczywistej, wewnętrznej koherencji cyklu, co do której wątpliwości w jednej z pierwszych recenzji *Koncertu egotycznego* Ludwik Fryde formułował w następujących słowach: „Sens ogólny tego układu jest dla nas nieprzeniknioną tajemnicą i dlatego nie możemy traktować go jako jednolitą i konsekwentną całość”²⁰.

Bibliografia

Całbecki Marcin, „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.

¹⁸ E. Zarych, *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 371.

¹⁹ Środki analizowane m. in. w opracowaniach twórczości Władysława Sebyły wymienionych w przypisach: 4, 5, 6, 7, 8, 12.

²⁰ Ludwik Fryde, *Władysław Sebyła: „Koncert egotyczny”* [recenzja], „Droga” 1935, nr 1, s. 88.

- Chmara Barbara, *Do genezy nokturnu instrumentalnego przed Chopinem*, w: F.F. Chopin, red. Zofia Lissa, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1960, s. 219, 235.
- Eigeldinger Jean-Jacques, *Nokturny i impromptus*, w: Jean-Jacques Eigeldinger, *Fryderyk Chopin*, przekł. Joanna Żurowska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2011, s. 72.
- Fryde Ludwik, *Władysław Sebyła: „Koncert egotyczny”* [recenzja], „Droga” 1935, nr 1, s. 88.
- Hersant Yves, *Czerwona melancholia*, przekł. Marek Bieńczyk, „Ogród” 1992, nr 2, s. 279–290.
- Makowiecki Andrzej, *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni*, w: Władysław Sebyła, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. Andrzej Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 5–25.
- Piotrowiak Jan, *„Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
- Piotrowiak Jan, *„Czarno na świat patrzę?”. Władysława Sebyły poetyckie spotkania w ciemności*, w: Jan Piotrowiak, *W świetle... i w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 104–105.
- Rosen Charles, *Happy Birthday, Fryderyku!*, przekł. Anna Tenczyńska, „Kwartalnik Chopinowski 2”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2010, nr 31, s. 4.
- Sebyła Władysław, *Osiem nokturnów*, w: Władysław Sebyła, *Koncert egotyczny*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1934.
- Sebyłowa Sabina, *Okladka z pegazem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.
- Szymański Wiesław Paweł, *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*, w: Wiesław Paweł Szymański, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Wydawnictwo ARCANA, Kraków 1998, s. 137–140.
- Szymański Wiesław Paweł, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010.
- Zarych Elżbieta, *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 357–386.

Anna Tenczyńska

Muzyczny idiom *Ośmiu nokturnów* Władysława Sebyły. Rozpoznanie wstępne

Streszczenie

Artykuł stanowi propozycję analizy tych aspektów poziomu leksykalno-stylistycznego i strukturalnego *Ośmiu nokturnów* Władysława Sebyły z tomu *Koncert egotyczny*, które składają się na idiom muzyczny cyklu. Analiza ich związku z tytułowym gatunkiem muzycznym, a zwłaszcza z jego realizacjami w twórczości Fryderyka Chopina, opiera się zarówno na kategoriach wypracowanych w obrębie poetyki tekstu literackiego, jak i przez badaczy zajmujących się problematyką nokturnu muzycznego (Barbara Chmara) oraz, w szczególności, nokturnów Chopina (Mieczysław Tomaszewski, Charles Rosen).

Słowa kluczowe: Władysław Sebyła, Osiem nokturnów, nokturn, nokturny Fryderyka Chopina

The musical idiom of *Osiem nokturnów (Eight Nocturnes)* by Władysław Sebyła. Initial recognition

Summary

This article analyses the aspects of the lexical, stylistic and structural levels of *Eight Nocturns* from Władysław Sebała's volume *Egotic Concerto*, which make up the musical idiom of the cycle. The analysis of its relationship with the eponymous musical genre, and especially with its realizations in Fryderyk Chopin's work, is based on the categories developed within the poetics of the literary text, and by researchers dealing with the musical nocturn genre (Barbara Chmara) and, in particular, Chopin's nocturns. (Mieczysław Tomaszewski, Charles Rosen).

Keywords: Władysław Sebyła, Eight Nocturnes, Nocturne, Nocturnes by Fryderyk Chopin

Anna Tenczyńska — adiunkt w Zakładzie Komparatystyki Instytutu Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Współzałożycielka Pracowni Badań Intersemiotycznych i Intermedialnych w tym Instytucie. Zainteresowania naukowe: poetyka historyczna, komparatystyka intermedialna, zwłaszcza relacje między literaturą i muzyką, metodologia badań literackich oraz komparatystycznych łączących perspektywę literaturoznawczą i muzykologiczną, praktyka przekładowa. Członkini Stowarzyszenia De Musica, sekcji naukowej Towarzystwa Muzycznego im. Karola Szymanowskiego, członkini-założycielka Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej i Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury. Autorka artykułów naukowych o relacjach literatury i muzyki oraz przekładów z zakresu muzykologii, teorii literatury, komparatystyki i teorii sztuki.