

BARBARA OLECH

## Formy muzyczne a cykle liryczne Marii Grossek-Koryckiej

W twórczości Marii Grossek-Koryckiej<sup>1</sup>, poetki niezbyt znanej współczesnemu czytelnikowi, uderza częste przywoływanie terminologii muzycznej. Mamy więc zbiór *Pieśni*, są *Hymny*, *Ballady mistyczne*, *Sonaty mol*, cykl wierszy *Miserere mei Domine* (ukształtowany na wzór kantaty), *Zaduszne oratorium*, *Wiosnę (Symfonię)*. Dodatkowo w niektórych utworach wprowadzana jest muzyczna nomenklatura, bądź też pojawiają się aluzje muzyczne czy nazwiska kompozytorów. Właściwie wszystkie spójne myślowo cykle liryczne wiążą się ze świadomym odwoływaniem do sfery muzyki. Można by to oczywiście potraktować jako pewną modę, zgodną z tendencjami Młodej Polski. Poezja przełomu XIX i XX wieku odznacza się, jak wiadomo, szczególną dbałością o stronę brzmieniową wiersza. Stosowana w niej synestezja jawi się jako próba powrotu do utraconej jedności sztuki, jako szansa wyrażania prawd metafizycznych. Pojawiająca się wierszach muzyczna tematyzacja ma często jedynie charakter metaforyczny, służy budowaniu aury niezwykłości, nieokreśloności. Wydaje się jednak, iż w przypadku wierszy Grossek-Koryckiej tendencja ta wykracza poza standardowe realizacje epoki.

Tylko u niektórych pisarzy odwołania do sfery muzyki nie mają jedynie charakteru przypadkowego, ale są wpisane w system ich przemysła natury es-

---

<sup>1</sup> Maria Grossek-Korycka (1868–1926) – poetka, eseistka, tłumaczka. Opublikowała następujące tomy poezji: *Pisma. I. Poezje* (Warszawa 1904), *Orzeł oślepy* (Kraków 1913), *Niedziela palem* (Warszawa 1919). Po śmierci ukazało się wydanie zbiorowe – *Pamiętnik liryczny* (Warszawa 1928).

tetycznej i filozoficznej. Takim przykładem może być właśnie poezja Marii Grossek-Koryckiej. Swoje poglądy na temat sztuki sformułowała pisarka w *Dialogach. Italiana*<sup>2</sup>, a stosunek do świata wyłożyła w *Medytacjach*<sup>3</sup>. Te utwory można uznać za autokomentarz do jej praktyki pisarskiej i za klucz do rozwiązania związków jej poezji z muzyką. A związki te, wypada tu podkreślić, były dostrzegane przez współczesnych poetce krytyków i wysoko cenione<sup>4</sup>. Sama pisarka odebrała staranne wykształcenie muzyczne, kształciła się między innymi w konserwatorium warszawskim, a zatem jej związki z muzyką mają charakter pogłębiony, w pełni świadomy.

Grossek-Korycka w *Dialogach* podejmuje próbę wyjaśnienia zasad, rządzących poezją. Punktem odniesienia czyni muzykę. Pisze:

Dzieci-artyści, jakich jest wiele w zawodzie muzycznym, posiadają gotową w palcach znajomość wszystkich namiętności ludzkich z całym aparatem wyrazu...  
*Dzieło sztuki jest stworzone intuicją – która się podważa intuicją.*

.....  
 Wytlumacz mi słowem, co oznacza jakakolwiek symfonia Beethovena lub Mozarta, a chociażby jakiś walc Chopina?

Nie potrafisz – a przecież *rozumiesz*. Jest rozumienie inne, niż pojęciowe. Są to jakieś ogromnie ogólne formuły algebry uczuciowej, w których całe szeregi uczuciowych wartości mieszczą się i rozwiązują.

Niepodobna ich sformułować inaczej!

Bo w słowie można zawrzeć to tylko, co się rozumie umysłem – i uczucie już zintelektualizowane.

Dusza poematu mieszka też nie tylko w realnej zawartości jego słowa, lecz daleko więcej w tajemnicy dźwiękowych szeregowań i skanduu... w rytmicznym fryzie obrazów<sup>5</sup>.

Znamienne w tych przemyśleniach jest zwrócenie uwagi na środki pozawerbalne, poprzez które wyraża się duch poezji. Tajemnica „dźwiękowych szeregowań i skanduu”, rytmiczność – mogą zdaniem poetki odsłonić przed czytelnikiem więcej prawd niż zracjonalizowane, skostniałe, skonwencjonalizowane słowa. Grossek-Korycka wyraża nieufność wobec słów, obciążonych potocznym znaczeniem, a tym samym niezdolnych ująć przeżyć metafizycznych. Interesuje ją to rozumienie, które rodzi się na styku słowa i dźwięku. Powiada, iż:

<sup>2</sup> M. Grossek-Korycka, *Dialogi. Italiana*. Warszawa 1914; przedruk w: *Z krainy piękna*. Wstęp A. Kirkor. Warszawa 1929.

<sup>3</sup> M. Grossek-Korycka, *Medytacje*. Kraków 1913.

<sup>4</sup> Zob. m.in.: A. Drogoszewski, *Zapomniana pieśń o wolności*. M. Grossek-Korycka i jej „Hafciarka”. „Przegląd Warszawski” 1923, nr 26; A. Lange, *Maria Grossek-Korycka*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 27; A. Górski, *Wstęp*. Do: M. Grossek-Korycka, *Pamiętnik liryczny*. Warszawa 1928; przedr. w książce *Głosy o ludziach i ideach*. Warszawa 1930.

<sup>5</sup> M. Grossek-Korycka, *Z krainy piękna*, s. 55

Oprócz pojmowania logicznego, posiadamy drugie jeszcze takie rozumienie muzyczne... przebiegające drogami skrytych skojarzeń nerwowych wprost do ich ośrodka, gdzie trąca ono bezpośrednio w celowy punkt, w gotowe pojęcie z opuszczeniem pośrednich stopni, po których mozolnie gramoli się schod za schodem Rozumowanie<sup>6</sup>.

Odrzuciwszy tę młodopolską stylistykę stajemy wobec fundamentalnej dla pisarstwa Grossek-Koryckiej konstatacji, iż możliwe jest takie poznawanie świata, które przypomina przeżycie muzyczne, ogarniające całość, sugerujące więcej niż są w stanie udźwignąć słowa, wychylające się poprzez dźwięk w stronę tajemnicy metafizycznej. Snując rozważania o sztuce, nawiązuje pisarka do romantycznej koncepcji syntezy sztuk, aktualizowanej na przełomie XIX i XX wieku<sup>7</sup>.

Romantyzm, marzący o sztuce syntetycznej (przedłużeniem tego marzenia jest Wagnerowska koncepcja *Gesamtkunstwerk*), zapoczątkował wielkie zbliżenie muzyki i literatury, przechodzące w wyraźną dążność do wzajemnego przenikania się sztuk: przenikania literackich sposobów myślenia do muzyki i umuzyczniania poezji<sup>8</sup>.

Grossek-Korycka pisała w *Dialogach*: „Sztuka jest jedna: jest to *poezja* – w różnych tylko manifestacjach swoich: słowa i obrazu, dźwięku i form kamiennych”<sup>9</sup>. Poczyniwszy takie spostrzeżenie rozszerza ona zatem tradycyjny zakres pojęcia „poezja”. Wytrąca je z wyłącznej przynależności do sztuki słowa. Uzasadnia tym samym takie praktyki twórcze, które, operując słowem, będą się odwoływały jednocześnie do środków wyrazu właściwych muzyce i plastyce. I nie chodzi tu tylko o zasadę korespondencji sztuk. Intencją pisarki jest przekroczenie wszelkich ograniczeń, płynących z wykorzystywania rozpoznanych i utrwalonych w świadomości twórców i odbiorców tropów, środków, chwytów artystycznych. Tak pojmowana poezja zostaje przez nią uznana za „rodzoną siostrę Religii”, ponieważ „obie nie czynią nic innego, tylko stwarzają inszy świat”<sup>10</sup>. „Dzieło Wielkiej Sztuki” staje się zatem „mową tajemną – Komunikatem

<sup>6</sup> Tamże, s. 56.

<sup>7</sup> Zob. M. Tomaszewski, [hasło:] „Muzyka i literatura”. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa. Wrocław 1994, s. 579–588; M. Głowiński, [hasło:] „Literatura a muzyka”. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zespół red.: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992, s. 548–551; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994.

<sup>8</sup> S. Dąbrowski, „Muzyka w literaturze” (*Próba przeglądu stanowisk*). W zbiorze: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002, s. 148.

<sup>9</sup> M. Grossek-Korycka, *Z krainy piękna*, s. 73.

<sup>10</sup> Tamże, s. 74.

»inszego świata«<sup>11</sup>. W budowanej przez nią koncepcji poezji duży nacisk zostaje położony na stronę językową wypowiedzi. Pojawiające się w jej utworach zaskakujące rozwiązania formalne, nowatorskie wykorzystywanie zasobów leksykalnych, operowanie na dużą skalę współbrzmieniami i rytmemi jest efektem zamierzonym, znakiem samoświadomości twórczej.

Jeżeli słowa są wyszukane, nowostworzone, gwałcące gramatykę, porównania łamią porządku przyrodzone i szyki wyobraźni... składnia rozpada się na strzępy – w ogóle cała forma precyzyjna, skomplikowana, zawiła, niebywała, *tourmentée*, odkakująca od wszystkiego normalnego i aż ciemna! – jest taką dlatego, że musi czynić nadludzkie wysiłki, aby w swe za ciasne, pospolite spowszedniałe, zmechanizowane tryby wrazić cud!...<sup>12</sup>

Tajemnica świata zamyka się dla poetki w poczuciu istnienia jedności. Fragmentaryczne rozpoznawanie rzeczywistości jest jedynie znakiem ograniczonej percepcji, tylko poprzez sztukę możliwe jest pełne odczucie tajemnicy bytu. Najważniejsze, najciekawsze utwory poetyckie Grossek-Koryckiej nieprzypadkowo zatem przywołują złożone formy muzyczne. Muzyczne analogie, choć obecne są w całej jej twórczości, to jednak w znaczący sposób modelują właśnie dojrzałą poezję, egemplifikującą jej estetyczne koncepcje. Rysem charakterystycznym staje się tu wykorzystywanie cykliczności jako zasady organizującej całość utworu. Znamienne, iż wszystkie cykle liryczne wyrastają ze specyficznego odczucia złożonych form muzycznych (kantaty, oratorium, sonaty, symfonii). Te muzyczne konotacje nadbudowują znaczenia, sugerują sposób odczytywania utworów.

Zapisane teksty poetyckie Grossek-Koryckiej wyróżniają się zaskakującą, oryginalną formą zewnętrzną, co można prześledzić w cytowanych później fragmentach, a mianowicie: zróżnicowanym rozczłonkowaniem wersów, różną budową strof czy raczej całości znaczeniowych, a nade wszystko zróżnicowaniem graficznym czcionek, od ich kształtu począwszy (czcionka prosta i kursywa), na wielkości skończywszy. Te zabiegi formalne zwracają uwagę czytelnika na istniejące w wierszu ciągi znaczeniowe, tematyczne. Ich graficzne wyodrębnianie staje się odpowiednikiem współlistnienia w dziele muzycznym struktury polifonicznej. Uzyskanie wielogłosowości w dziele literackim zdaje się być niemożliwym. To ograniczenie, płynące z właściwości słowa, jest tu przezwyciężane poprzez graficzne rozczłonkowanie. Dodatkowo efekt ten jest wzmacniany poprzez silnie manifestowane współbrzmienia w wyodrębnianych fragmentach. Tworzą się zatem odrębne ciągi semantyczne. Forma zapisu, tak bardzo precyzyjna i przemyślana, nasuwa nieodparte skojarzenia z partyturą muzyczną. Andrzej Hejmej tak definiuje pojęcie partytury literackiej:

<sup>11</sup> Tamże, s. 77.

<sup>12</sup> Tamże, s. 89.

Partytura literacka [...] odnosi się nie do samego tekstu literackiego (precyzyjniej ujmując: do najbardziej chociażby nietypowej i eksperymentalnej konstrukcji literackiej), lecz wyłącznie do jego immanentnego związku z partyturą w dosłownym, muzycznym znaczeniu, do jego związku – ostatecznie – z kompozycją muzyczną<sup>13</sup>.

Jest to o tyle zasadne, iż muzyczne odniesienia, sygnalizowane w tytułach cyklów lirycznych, tworzą naturalny kontekst interpretacyjny. Sama poetka sugeruje takie odczytywanie jej utworów, gdy pod *Sonatami mol* umieszcza następującą informację: „Z sonatą muzyczną łączy te utwory: przeprowadzenie pewnego tematu uczuciowego przez różne rejestra obrazowe, odpowiadające tonacjom”<sup>14</sup>. Muzyczne konotacje zwielokrotniane są poprzez terminologię części składowych cyklu (*recitativa, cantata, coda, allegro, andante, messa, litania, presto, agitato, patetica, dolce maestoso, doppio movimento, appassionata, religiosa*). Jeszcze jedną cechą, zbliżającą poezję Grossek-Koryckiej do muzyki jest fakt, iż w pełni istnieje ona jedynie w głośnej głosowej realizacji. Wtedy odsłania się jej wewnętrzny rytm, potęga i wielość dźwięku ukrytego w słowach, bogate, zróżnicowane frazowanie, ciekawy kontur intonacyjny. W poezji Grossek-Koryckiej zachodzi więc zarówno proces tematyzowania muzyki, jak i przenoszenia do tekstu literackiego strategii konstruowania form muzycznych. Dodatkowo efektem wspomagającym istnienie więzi pomiędzy muzyką a literaturą jest dbałość o stronę brzmieniową utworów<sup>15</sup>.

Wprawdzie nie istnieje, jak podkreślają badacze, możliwość adekwatnego, wiernego przełożenia dzieła muzycznego na tekst literacki (choćby z racji kodów, którymi się obie dziedziny sztuki posługują), to jednak można pokusić się o takie interpretacje tekstów, które odnosiłyby się do utrwalonego w świadomości paradygmatu muzycznego, przywoływanego w sposób eksplicytny przez tekst literacki. W przypadku Grossek-Koryckiej byłyby to te formy muzyczne, które są przez nią sygnowane w tytułach utworów. Nie interesują mnie w tym momencie jej *Pieśni, Hymny, Ballady mistyczne*. Są to bowiem raczej zbiory niż cykle liryczne, chociaż ta kwalifikacja nie jest do końca jednoznaczna (zwłaszcza w przypadku pieśni, których uporządkowanie łączy się z nadanymi tytułami, ale i przyporządkowaniem rzymskiej numeracji<sup>16</sup>). Dodatkowo pamiętać należy, iż pieśni, hymny i ballady nie są formami złożonymi i mają określoną, ustabilizowaną pozycję po-

<sup>13</sup> A. Hejmej, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 4.

<sup>14</sup> M. Grossek-Korycka, *Orzeł oślepy*. Warszawa 1913, s. 29.

<sup>15</sup> Przyjmując typologię Hejmeja, można powiedzieć, iż cykle liryczne Grossek-Koryckiej realizują wszystkie trzy typy muzyczności, wyodrębnione przez badacza. Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2002, s. 53–67.

<sup>16</sup> Wnikliwa lektura sytuuje te utwory na pograniczu zbioru i cyklu. Można bowiem znaleźć nadrzędną zasadę porządkującą, choć jest ona niejednoznaczna i tym samym może dyskusyjna. Zob. M. Grossek-Korycka, *Pamiętnik liryczny*, s. 59–76.

śród gatunków literackich. Dla Grossek-Koryckiej, co zrozumiałe, cyklotwórcze są złożone formy muzyczne i w nawiązaniu do nich buduje swoje cykle liryczne. Warto, jak sądzę, przyrzeć się dokładniej zabiegom, które stosuje poetka przy ich budowaniu (komponowaniu).

Ciekawym, tak pod względem formalnym, jak i ze względu na uruchamiające konteksty, jest cykl *Miserere mei Domine* z tomu *Orzeł oślepy*<sup>17</sup>. Składa się on z dwóch części (*Miserere mei Domine* i *Róża mistyczna*). Część pierwsza podlega dodatkowej segmentacji i składa się z następujących części: *recitativo*, *cantata*, *coda*. Zarówno tytuł całości, jak i nazwy poszczególnych części, niosą określone konotacje. Pierwszym, naturalnym kontekstem staje się pięćdziesiąty psalm Dawida *Wezwanie i prośba pokutnika*<sup>18</sup>, rozpoczynający się od słów łacińskich „*miserere mei Deus*” i od tego incipitu znany w powszechnym odbiorze. To jeden z siedmiu psalmów pokutnych. W kościele katolickim śpiewany jest on w Wielkim Tygodniu, a także podczas nabożeństw żałobnych. W Kaplicy Sykstyńskiej wykonuje się w Wielką Środę, Wielki Czwartek i Wielki Piątek trzy kompozycje wielogłosowe *Miserere mei Deus* – Gregoria Allegriego, Tommaso Baiego i Giuseppa Bainiego<sup>19</sup>. Muzykę do tego psalmu komponowali także inni kompozytorzy. Sądzić można, iż właśnie uroczystości w Kaplicy Sykstyńskiej były dla Grossek-Koryckiej szczególnie inspirujące. Wiele czasu spędzała we Włoszech, w jej żyłach płynęła krew włoska i doskonale знаła język i kulturę tego kraju.

Cykl liryczny *Miserere mei Domine*, oprócz kontekstu biblijnego i związanej z nim tradycji muzycznej (wielogłosowość w wykonaniu), uruchamia dodatkowe konteksty. Nazwy oddzielnych części (*Recitativa*, *Cantata*, *Coda*) przywołują jako muzyczny kontekst kantatę. Kantata jest niewątpliwie formą bardziej złożoną, monumentalną. I to zapewne zadecydowało, iż Grossek-Korycka swój lament nad światem budowała w nawiązaniu do tej formy muzycznej. Te czytelne sygnały, zarówno eksplicytne, jak i implicytne, pozwalają nam mówić, iż mamy do czynienia z muzycznym tekstem literackim<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> M. Grossek-Korycka, *Orzeł oślepy*. Warszawa 1913.

<sup>18</sup> Psalm ten rozpoczyna się od słów: „Zmiłuj się nade mną, Boże, w swojej łaskowości...” Psalm 51 (50). W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Przekład z języków oryginalnych. Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Wyd. III popr. Poznań–Warszawa 1980, s. 614–1615.

<sup>19</sup> Zob. [hasło:] „*Miserere mei Deus*”. W: *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995, s. 562.

<sup>20</sup> Jest to kategoria zaproponowana przez Andrzeja Hejmeja. Badacz pisze: „Muzyczny tekst literacki – jako termin nie tyle nieściśły, ile poddawany teoretycznej innowacji przy każdej nadarzającej się ku temu sposobności – kategoryzuje specyficzną i rzadką właściwość konstrukcyjną dzieła literackiego. Tego rodzaju tekst zawiera immanentne sygnały, najczęściej o charakterze skonwencjonalizowanych aluzji w sferze paratekstualności [...]. Podsuwają one propozycje i warianty interpretacyjne począwszy od pierwszej lektury, mimo iż stopień ich czytelności uzależniony jest od typu zlokalizowania i sfunkcjonalizowania w danym tekście”. *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 119.

Otwierający cykl wiersz *Recitativa* konotuje znaczenia, związane z muzycznym terminem „recytatyw”, który oznacza śpiewną deklamację, służącą w muzycznych formach dramatycznych do szybkiego opowiedzenia wydarzeń i posunięcia akcji do przodu. „Odznacza się sylabicznym traktowaniem tekstu, nieregularną strukturą rytmiczną, powtarzaniem dźwięków, stosowaniem krótkich formuł melodycznych o charakterze zwrotów kadencyjnych”<sup>21</sup>.

Te wyróżniki znalazły swoje odpowiedniki w lirycznej wersji cyklu:

Mnogoobliczne, mnogojęzyczne... mnogoramienne, mnogoimienne,  
z ognia – z lodu – z żelaza – kamienne!

Niebosiężne – bezdenne –

Wszędzie obecne – i nieprzemienne

Cierpienie!

Opływające mię, jak powietrze to... niepostrzeżenie

Po nieskończeniu.

W czarne Niebiosa uciekło na wieki spłoszone, skrzydlate Marzenie!

Boże, umiłuj się nad moją zgubioną Duszą!

Jestem tak smutna, że ludzi straszę! – anioły martwię! – szatany mię już

nawet nie kuszą,

Upiory

Jak do swego... na noc do mojej się schodzą komory!

Obcowanie ze mną polubiły Upiory...

Smutek mój jest maleństwem tego, który mię otacza!

O każdej chwili ktoś płacze!

O każdej chwili ktoś tam na świecie rozpacza!

Zawodzą wiatry – szlochają deszcze – burza

Łbem tłucze o niebieskie przedmurza –

Jęczą po nocach puchacze

Wyje huragan,

Gdy pierś mu własny piorunów porze

Jatagan –

Jak potępieniec po skałach miota się morze

Ogniste łyzy

Drżą...

U rzęs nieba nad lilijami, nad gołębiami,

Co cicho śpią

Gotowe zlec – gotowe zżec

Lilie, gołębie i bzy

Wszystko cierpi!<sup>22</sup>

<sup>21</sup> [Hasło:] „recytatyw”. W: *Encyklopedia muzyki*, s. 743.

<sup>22</sup> M. Grossek-Korycka, *Miserere mei Domine*. W: *Orzeł oślepy*, s. 3–4.

Dla zrytmizowania toku wypowiedzi wykorzystuje Grossek-Korycka nieregularny wiersz sylabotoniczny. Chcąc uniknąć monotonii i zwiększyć eskpresywność, stosuje tok logaedyczny amfibrachiczno-trocheiczny, czasem dodatkowo w niektórych wersach pojawia się kataleksa (dla zdynamizowania toku wypowiedzi). Istnieje zatem swoisty rytm wiersza, choć nie jest on do końca przewidywalny. Dużą rolę odgrywa powtarzalność pewnych fraz. Rozpoczynający wers składa się na przykład z czterech słów, w których powtarza się człon „mnogo”. Na potrzeby wiersza tworzy poetka neologizmy z tą częstką, aby zobrazować ogrom cierpienia. Powtarzalność frazy monumentalizuje odbiór. Kształt graficzny wiersza akcentuje zróżnicowanie segmentacji wersyfikacyjnej, na które nakłada się różnorodność wyodrębnianych całości znaczeniowych. Na ten układ dodatkowo nakłada się zróżnicowanie wielkości czcionek w zapisie wiersza. Powoduje to istnienie dodatkowego planu semantycznego, wpisanego immanentnie w strukturę wypowiedzi. Monolog liryczny staje się poniekąd dialogiem. Cierpienie podmiotu lirycznego (doświadczenie jednostkowe) zderzane jest z cierpieniem świata (doznania uniwersalne). Ten dwugłos jest tak poprowadzony, iż wyodrębnione większą czcionką wypowiedzi układają się w spójny ciąg znaczeniowy, dodatkowo ich więź wzmacniana jest występującymi współbrzmieniami. Przynależą one zatem do dwóch planów znaczeniowych: są fragmentem monologu lirycznego i jednocześnie oddzielną strukturą znaczeniową – głosem świata (makrokosmosu). Lamentacyjny charakter wypowiedzi podkreślają powtarzające się zawołania: „Boże, umiłuj się nad moją zgubioną Duszą!”. Często pojawiają się także takie konstrukcje, które sugerują albo wzmacnianie, albo osłabianie siły głosu. Jest to odpowiednik muzycznego *crescendo*:

Niebosiężny  
 Światookrężny  
 Powszechny, jeden, przepotężny!  
 Cierpiącego Świata krzyk!<sup>23</sup>

lub *decsrescendo*:

Opływające mię, jak powietrze to... niepostrzeżenie  
 Po nieskończenie<sup>24</sup>.

Przywołania biblijne nie ograniczają się w tym wierszu tylko do psalmu Dawidowego. Obraz wszechogarniającego cierpienia wyrażany jest językiem *Apokalipsy*. Czytelna symbolika, sugestywne obrazy włączają w tok recytatywu skojarzenia wizualne. Tym samym dokonuje się w nim synteza sztuk. Przywoływanie topiki zarówno staro- jak i nowotestamentowej to ciekawy zabieg artystyczny.

<sup>23</sup> Tamże, s. 15.

<sup>24</sup> Tamże, s. 3.



Cierpienie ludzkie jest czymś wiecznym a doświadczenia podmiotu lirycznego zyskują wymiar archetypiczny. Kończący recytatyw fragment brzmi:

Gdzie pójść?... w pustkowie jakich bezgwiezdných sfer po ciszę?...  
 Krzyk Świata!... moment, Boże,  
 Krzyku ja tego, na jeden moment, niech nie slysze...<sup>25</sup>

Po recytatywie, w którym słowami kluczami stały się krzyk i cierpienie, a forma wiersza poprzez swą nieregularność współgrała z ewokowanymi treściami, pojawia się śpiewna, liryczna *Cantata*. Nawiązuje tu poetka do tego znaczenia terminu, który w XVI i XVII wieku stosowano w odniesieniu do utworów wokalnych, w celu odróżnienia ich od utworów przeznaczonych do grania. „Początkowo kantata była strofkową pieśnią z modyfikacjami melodii w nowych zwrotkach, na tle powracającej bez zmian melodii instrumentalnego basu”<sup>26</sup>. Fragment określany mianem *Cantata* w tym cyklu pełni rolę arii z kantaty – jako złożonej formy muzycznej. Wiersz ma charakter regularnego trzynastozgłoskowca o toku amfibrachiczno-trocheicznym z łagodnymi rymami żeńskimi w klauzuli. W sposób stematyzowany następuje tu dwukrotne przywołanie nieszporów. Jest to nabożeństwo odprawiane w godzinach popołudniowych, także przedostatnia z godzin kanonicznych. W tym kontekście można więc mówić o powinowactwie, ze względu na informacje metatekstowe, tej części cyklu z psalmem. Zaakcentowanie przedostatniej godziny zdaje się być o tyle zasadne, iż w planie semantycznym następuje antycypacja wojny:

Zieje, jak murem gołym, wywróconym białkiem.  
 Wojna!... Wojna!... to ziemia trupami ciężarna  
 Puszczą z siebie ich głowy przez anemon ziarna,  
 a płacz z powietrza gęstym osiada kryształkiem.  
 Czarne Welony!... Czarnych Welonów tysiące!  
 Na poszarpanych skrzydłach, jak rozdarte lilie,  
 Latają wielkie czarne ze srebrem Lucillie,  
 Każda „swego” szukając na tej Danta łące<sup>27</sup>.

Można zatem przyjąć, iż budowana wizja jest symboliczną opowieścią o ostatniej godzinie świata. Symbolika obrazów wyraźnie eksponuje topikę apokaliptyczną, kładąc nacisk na barwy – srebra i czerni. Wpisany w *Cantatę* dwugłos może być odczytywany także jako głos jednostki i chóru, reprezentującego racje świata. Część pierwszą cyklu *Miserere mei Domine* zamyka krótka *Coda*. Powraca w niej rytm i układ wiersza znany z recytatywu. Mamy tu wyraźne nawiązania,

<sup>25</sup> Tamże, s. 16.

<sup>26</sup> J. Ekiert, *Blżej muzyki. Encyklopedia*. Warszawa 1994, s. 189.

<sup>27</sup> M. Grossek-Korycka, *Orzeł oślepy*, s. 17.

zgodnie z zasadami muzyki<sup>28</sup>, do materiału tematycznego dzieła. Na podkreślenie zasługuje konstrukcja klamrowa wiersza, powtarzająca zwrot lamentacyjny, przewijający się przez wszystkie części, „miserere mei Domine, miserere!” Powtórzenie podlega swoistej modyfikacji. Wypowiedzenie, otwierające wiersz, pisane jest większą czcionką, zamykające – normalnej wielkości. Rodzi to poczucie swoistej dynamiki, rozpiętości głosowej – od *forte* do *piano*. W planie semantycznym wiersza powstają w ten sposób dodatkowe napięcia. Dramat, cierpienie świata i człowieka sytuowane są pomiędzy krzykiem a milczeniem. Pozornie wydawać by się mogło, że ta spójna myślowa część pierwsza cyklu tworzy zamkniętą już całość. Pewien niepokój interpretacyjny może wzbudzać pojawienie się w *Codzie* trzeciego sposobu zapisywania czcionki. Dwukrotnie w tym wierszu zostaje wprowadzona kursywa, komentująca zaledwie dwoma słowami świat przedstawiony – „theatrum”, „opera”. W istniejący porządek dwugłosowy zostaje więc wprowadzony głos trzeci – wyraziście, wnikliwie, z pewnego dystansu komentujący świat. Jest to otwarcie nowej płaszczyzny znaczeniowej, która w pełni objawi się w części drugiej, noszącej znaczący tytuł *Róża mistyczna*. Ten trzeci głos będzie przynależał do sfery *sacrum*. Tym samym w *Codzie* możemy mówić o istnieniu nie tylko trzech głosów, ale także dwóch porządków – *profanum* i *sacrum*.

Potwierdza to dystych z *Róży mistycznej*:

Smutek mój jest malarstwem smutku Świata,  
A smutek Świata smutku Twojego malarstwem<sup>29</sup>

w którym dokonuje się swoistej gradacji.

*Róża mistyczna*, kończąc cykl, zmienia wydźwięk całości. Lamentacyjny charakter ustępuje. Pojawia się tu przetworzona forma hymniczna, w której nacisk zostaje położony na akcentowanie przymiotów Stwórcy, przy jednoczesnym wskazywaniu ułomności ludzkiego poznania, które jest zaledwie cząstkowe:

Jeżeli ból się w tożsamość z bytem spleta,  
A byt mieści się cały w Twym globie:  
*To ból jest w Tobie i zło jest w Tobie* – –

Tyś pogodzonym w nieskończoność wszelakim przeciwieństwem!  
Tyś serce ofiary – i Tyś dłoń kata –

Tyś nóż – Tyś ołtarz – Tyś całopalnik – i Tyś obiata –  
Tyś Sam Adamem  
I Tyś Sam Chrystusem

<sup>28</sup> *Coda* – końcowy fragment utworu lub jego części, zwykle nawiązujący do materiału tematycznego dzieła. *Coda* może mieć różne rozmiary – od struktur kilkutaktowych aż do utworów rozbudowanych, opartych na pracy tematycznej. Zob. [hasło:] „*Coda*”. W: *Encyklopedia muzyki*, s. 162.

<sup>29</sup> M. Grossek-Korycka, *Orzeł oślepy*, s. 19.

... Kolczastość Róży Boskiej jest urodą:

Być sobą samym

Jest musem

I swobodą –

Lecz ten, co cierpi, zamknięty w Tobie Świat?!...

Twój płód nieszczęsny!... z przymusu, po niewoli,

Dziedzic po Ojcu bolesnych Bytu wad –

Przez Ciebie cierpi – i to jest, co Cię boli!<sup>30</sup>

W cytowanym fragmencie dwukrotnie pojawiają się wypowiedzenia sygnowane kursywą. Ich obecność w monologu lirycznym nadaje wypowiedzi podmiotu charakter obrazoburczy. To wadzenie się z Bogiem, bluźnienie Mu. Wyizolowane z macierzystego kontekstu sformułowania tracą swój charakter i stają się oskarżeniem człowieka, wyrzutami czynionymi mu przez Boga. Ten dwugłos charakteryzuje wewnętrzne rozdarcie istoty ludzkiej, jej funkcjonowanie w dwóch porządkach – *sacrum* i *profanum*, w dwóch czasach – terażniejszości i wieczności. Jedynie taki zabieg artystyczny wydobywa wieloznaczność z pozornie jednoznacznych sytuacji. *Róża Mistyczna* przez swą symultaniczną wielogłosowość antycypuje inny porządek – porządek Boskiej harmonii, doskonałości. Tytułowa róża łączona jest, zgodnie z symboliką wczesnego chrześcijaństwa, z krzyżem. Stąd cały cykl nabiera wymowy eschatologicznej. Podkreślany symboliczny związek róży z krwią Chrystusa zapowiada mistyczne odrodzenie. A zatem w sposób niezwerbalizowany bezpośrednio, a jedynie zasugerowany, rodzi się inna rzeczywistość – o charakterze mistycznym, nienazwana, a przeoczona, zasugerowana przez potęgę słowa, rytm, konotacje muzyczne i malarskie. Występujące w cyklu neologizmy, zgrzyty językowe – tak w planie semantycznym, jak i brzmieniowym – są świadomym zabiegiem wytrącania z konwencjonalnych upodobań, są próbą wychylania się poprzez znaki językowe w sferę nienazwanego.

Znaczącym jest, iż w ostatniej części cyklu, w *Róży mistycznej*, tych elementów „zgrzytliwych”, przypominających muzyczne dysonanse, jest stosunkowo niewiele. Ich zanikanie łączy się z wpisaniem w cykl przesłaniem, a także ze świadomym dążeniem do wyrazistego zakończenia. Końcowe wersy, sposób ich zapisu i tematyzowania, stają się odpowiednikiem finałowej kadencji<sup>31</sup> w kantacie.

Konstruowanie cykli lirycznych na wzór muzycznych całości pozwala Grossek-Koryckiej poszerzyć ograniczone możliwości kodu językowego. Lekturze jej utworów musi zatem towarzyszyć świadomość istnienia określonych kontekstów muzycznych, czasem także plastycznych. Próba zespolenia liryki z muzyką,

<sup>30</sup> Tamże, s. 19–20.

<sup>31</sup> Kadencja – formuła melodyczna lub melodyczno-harmoniczna, a nawet rytmiczna i dynamiczna, służąca do zakończenia utworu lub jego części. *Encyklopedia muzyki*, s. 416.

na poziomie pogłębionych relacji metatekstowych, jest znakiem dążenia poetki do osiągnięcia harmonii. Wszak muzyka to harmonia stworzona z pierwotnego Chaosu.

Sądzę, że sposób budowania cykli – w oparciu o kontekst dzieła muzycznego – jest w przypadku Grossek-Koryckiej nie tylko interesujący, ale także nowatorski. Istniejąca w jej utworach polifoniczność przypomina wiersze Umberto Saby, o których pisze Andrzej Hejmej<sup>32</sup>. Choć wypada podkreślić, że jej dokonania są wcześniejsze (publikacja cykli miała miejsce w latach 1913 i 1919, podczas gdy wiersze Saby pochodzą z lat 1928–1929). Większa jest także niejednoznaczność co do wprowadzanych głosów. Grossek-Korycka nie informuje czytelnika, komu, ze względu na wielkość i kształt czcionki, przypisane jest wypowiedzenie, Saba już w podtytule podaje informacje, na ile głosów rozpisany jest wiersz, czasem dodatkowo te głosy wymienia i nazywa.

Dzieło literackie, nawiązujące swą budową do kompozycji muzycznej, dzięki podporządkowaniu się rygorom, rządzącym światem muzyki, zazwyczaj zyskuje na spójności i zawartości kompozycyjnej<sup>33</sup>, ewokuje dodatkowe znaczenia, uruchamia nowe ciągi skojarzeniowe. Dobrym przykładem w tej materii jest, jak sądzę, twórczość Marii Grossek-Koryckiej.

## Musical Forms vs. Maria Grossek-Korycka's Lyrical Cycles

### Summary

The article is an attempt to present connections between musical forms and Maria Grossek-Korycka's lyrical cycles. Her references to music result from her aesthetic and philosophical reflection. Her poems, are cycles especially *The Sonata in Flat minor*, *Miserere mei Domine*, *All Souls Oratory* and *The Spring*. *The Symphony* has an original form which exploits various types of the verses division, uses different structures of the stanzas (or rather meaningful units) and various shapes and sizes of the fonts. This is to emphasize semantic and thematic sequences and results in a 'polyphonic' effect, similar to that of a musical composition. Grossek-Korycka models her cycles on complex musical forms, which often have a form of a cycle. Her combination of poetry and music, which reach the level of in-depth metatextual relations, provokes an 'active' model of reading, engaging musical contexts.

<sup>32</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 100–106.

<sup>33</sup> Zob. J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W: *Muzyka w literaturze*, s. 171–190.