

Barbara Olech
(Białystok)

SONATY MOL MARII GROSSEK-KORYCKIEJ – POSZUKIWANIE ISTOTY ŻYCIA

W poetyckim dorobku Marii Grossek-Koryckiej nawiązania do świata muzyki pojawiają się nadzwyczaj często. Mamy więc zbiór *Pieśni, Ballady mistyczne, Hymny, Sonaty mol*, cykl wierszy *Miserere mei Domine* (wzorowany na kantacie), *Zaduszne oratorium, Wiosnę (Symfonię)*. I nie dziwiłby ten fakt, gdyż młodopolscy twórcy – pomni idei *correspondance des arts* – często przywoływali muzyczną terminologię, odwoływali się do form ze świata muzyki. Z reguły jednak nawiązania te miały charakter jedynie stematyzowanych wypowiedzi, a celem ich było budzenie swoistej aury niedookreśloności. W twórczości Grossek-Koryckiej – podobnie jak w poezji Wacława Rolicz-Liedera – nawiązania do muzyki wykraczają poza typowe dla epoki realizacje. Muzyczność nie pełni tu funkcji zdobniczej, nie jest sfunkcjonalizowana. Nawiązania do świata muzyki dokonują się na głębszych poziomach znaczeniowych, przez odpowiednie kształtowanie wypowiedzi poetyckiej, poprzez szukanie takich środków językowych i form, które nie zatrzymują się na leksykalnych deklaracjach, a próbują oddać sens, istotę, filozofię muzyki.

Nie bez znaczenia dla postawy poetki były przemyślenia Artura Schopenhauera, w którego filozofii – tak ważnej dla kształtowania światopoglądu pisarzy młodopolskich – sztuka była formą wykraczania poza czysto pojęciowe ujmowanie rzeczywistości. W dziele *Świat jako wola i przedstawienie* filozof definiuje wolę („drugą stronę świata”¹) jako absolut, którego przejawem jest przedstawienie. Uprzedmiotowieniem woli staje się z kolei idea. Kontemplowanie idei prowadzi do poznawania woli. Sztuka – w rozumieniu Schopenhauera – pośredniczy w poznawaniu woli. Inną wszakże rolę przypisuje filozof sztukom pozamuzycznym, a inną muzyce. Sztuki pozamuzyczne przekazują idee, będącą odbiciem woli. Muzyka zaś...

nie jest [...], jak inne sztuki, odbiciem idei, lecz jest odbiciem samej woli, której przedmiotowością są również idee: dlatego właśnie oddziaływanie muzyki jest o tyle silniejsze i dociera głębiej niż oddziaływanie innych sztuk; te bowiem mówią tylko o cieniu, ta zaś o istocie².

Tak rozumiana muzyka staje się więc czystym poznaniem, niezdeterminowanym ani czasem, ani przestrzenią, poznaniem istniejącym poza ograniczeniami mowy. Struktura muzyki oddaje strukturę świata. System harmoniczny w ujęciu Schopenhauera staje się obrazem różnych aspektów woli³. „Określone interwały na drabinie tonów – jak pisze – są

¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przełożył, wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył J. Garewicz, t. I, Warszawa 1994, s. 33.

² Tamże, s. 398.

³ Zobacz choćby fragmenty z tomu *Świat jako wola i przedstawienie*, dz. cyt.:

„W najniższych tonach harmonii, w zasadniczym basie, dostrzegam najniższe szczeble uprzedmiotowienia woli, przyrodę nieorganiczną, masę planetarną” (s. 398-399).

równoległe do określonych szczebli podmiotowości woli, określonych rodzajów w przyrodzie⁴. Stosując taką gradację, w „melodii głównego głosu” rozpoznaje on najwyższy szczebel uprzedmiotowienia woli – „rozważne życie i działanie człowieka”⁵. To właśnie ta melodia „opowiada najskrytszą historię, maluje każde drgnienie, każde dążenie, każdy ruch woli, wszystko, co rozum obejmuje szerokim i negatywnym pojęciem uczucia i czego nie potrafi już ująć w swe abstrakcje”⁶.

Zainteresowania filozofią, estetyką, etyką i szeroko rozumianą współczesnością znalazły swoje najpełniejsze odzwierciedlenie w utworach wydanych przez Grossek-Korycką w 1913 roku. Jest to okres jej fascynacji filozofią Bergsona, okres ożywionych zainteresowań teozofią⁷. W tym samym czasie publikuje pisarka *Dialogi. Italiana*⁸, *Medytacje*⁹ i swój najciekawszy tom poetycki *Orzeł oślepy*¹⁰. Łączy je poszukiwanie nadrzędnej zasady rządzącej światem, sygnowane w tekstach dynamicznym rozpięciem pomiędzy wartościami antynomicznymi: dobrem i złem, rozumem i intuicją, materią i duchem, regresem i postępem. Uznając subiektywizm za nadrzędną kategorię poznawczą, pozwala sobie Grossek-Korycka na indywidualne odczytanie myśli Nietzschego, Jamesa, Steinera, Kanta, Renana, Darwina¹¹, na bardzo osobiste refleksje na temat sztuki¹². Każdy ze wspomnianych tomów wykorzystuje i przetwarza inne formy rodzajowe, żaden nie jest czysty pod względem gatunkowym. Z góry niejako założona heterogeniczność pozwala na swobodniejszy, nieskrępowany przepływ myśli piszącego. *Dialogi* i *Medytacje* poprzez tytułowe formuły przywołują wielką tradycję filozoficzną, ale jednocześnie – ze względu na sposób prowadzenia dyskursu – eksponują podmiotowość wywodu, akcentują subiektywizm, zapisując niejako myśl w trakcie jej powstawania.

Procesualizm poznania, duchowa historia piszącego – tkwiące immanentnie we wspomnianych utworach – to ślad fascynacji filozofią Henriego Bergsona. „Dynamiczne” pisanie nakłada także na czytelnika podczas lektury obowiązek aktywnego współdziałania z poszukującą rozwiązań myślą autora. Taki sposób zapisu niesie z sobą element zaskoczenia, twórczego zadziwienia rzeczywistością, oddaje ekspresję piszącego, ale pobudza też czytającego do ekspresji (choćby w warstwie mentalnej). Ten sposób zapisu i refleksji jest także wiodący i w tomie poetyckim *Orzeł oślepy*. Kontemplacja świata, dyskurs z różnymi aspektami przejawu istoty bytu dokonywane są tu językiem poetyckiego objawienia, pełnym symbolicznych odniesień, nawiązań kulturowych, filozoficznych i religijnych. To próba lirycznej syntezy świata.

Wykorzystując przemyślenia Schopenhauera, tworzy Grossek-Korycka w tomie *Orzeł oślepy* zadziwiająco spójny obraz świata. Wszystko podporządkowuje nadrzędnej zasadzie

„Bliżej basu stoją niższe z tych szczebli, nieorganiczne jeszcze, ale już wielorako przejawiające się ciała; wyżej położone reprezentują dla mnie świat roślinny i zwierzęcy” (s. 399).

⁴ Tamże, s. 400.

⁵ Tamże, s. 401.

⁶ Tamże.

⁷ M. Grossek-Korycka była członkiem ruchu teozoficznego. Zob. *Ś. p. Maria Grossek-Korycka. (Życiorys), „Bluszczy”* 1926, nr 51. Warto przypomnieć, iż pierwsze koło teozoficzne powstało w Warszawie w 1905 roku. Zainteresowania wschodnim synkretyzmem przejawiali znani pisarze: E. Orzeszkowa, T. Miciński, M. Rodziewiczówna, A. Cwojdziański, J. Korczak.

⁸ M. Grossek, *Dialogi. Italiana*, odbitka z „Echa Literacko-Artystycznego”, Warszawa 1914. Przedruk w: M. Grossek-Korycka, *Z krainy piękna*, wstęp A. Kirkor, Warszawa 1929.

⁹ M. Grossek, *Medytacje*, t. 1: *Synteza współczesności*, t. 2: *Anioł wojujący*, Kraków [1913]. Wyd. II ukazało się po śmierci autorki i miało zmieniony tytuł. Zob. M. Grossek-Korycka, *O supremacji zła (Medytacje)*, wyd. II, Warszawa 1930.

¹⁰ M. Grossek, *Orzeł oślepy*, Kraków [1913].

¹¹ Zob. tejsze, *Medytacje*, dz. cyt.

¹² Zob. tejsze, *Dialogi. Italiana*, dz. cyt.

muzyczności¹³. Przetwarza przy tym świadomie cykliczne formy muzyczne – kantatę, sonatę i oratorium. Znamienne wydaje się usytuowanie tych form w tomie. *Orzeł oślepy* jest w zasadzie megacyklem – z wyraźnie eksponowaną konstrukcją klamrową (obrazy z wiersza inicjującego tom podlegają poetyckim przetworzeniom i powracają w zmodyfikowanej formie w wierszu zamykającym). Zwartość myślowa tomu, jego artystyczna doskonałość osiągnięta jest dzięki powtarzającej się formule widzenia – zmysłowego i wewnętrznego (słowo-klucz – „oko” i jego słowne, obrazowe ekwiwalenty). Wydaje się, iż do tego dualistycznego rozumienia aktu widzenia – równoznacznego z aktem poznania, wtajemniczenia – dołączyć można widzenie nadprzyrodzone, Boskie. Wszak w Biblii oko jawi się jako symbol wszechwiedzy, czujności i chroniącej wszechobecności Boga.

Taka trójność znajduje swoje potwierdzenie w formie zapisu wierszy, w ich graficznym rozplanowaniu. Autorka w przemyślany sposób różnicuje kształt i wielkość czcionki (duża i normalna czcionka, kursywa), tworząc dodatkowe sensory znaczeniowe z wyodrębnionych w ten sposób ciągów leksykalnych. W tym samym czasie – obok siebie – współlistnieją jakby dwa, a nawet trzy wątki tematyczne, co odpowiada nakładaniu się i współlistnieniu w utworze muzycznym kilku tematów muzycznych. Kantata (*Miserere mei Domine*¹⁴) i oratorium (*Zaduszne oratorium*) oplatają sonaty, które będąc czystą muzyką – muzyką absolutną¹⁵ (nieobciążoną kontekstami znaczeniowymi, narzucającymi odbiór), wyraziściej oddają stawanie się „ja” mówiącego, jego peregrynacje w poszukiwaniu istoty świata, a poprzez swoją lokalizację w tomie – w samym centrum – dodatkowo wzmacniają ewokowane sensory.

Także i czas – rozumiany po Bergsonowsku – najlepiej wyraża się przez nawiązania do form muzycznych. Nowa estetyka muzyczna – kształtująca się na przełomie XIX i XX wieku – mogła wpłynąć inspirująco na formę utworów lirycznych zgromadzonych w tomie *Orzeł oślepy*. Theodor Adorno charakteryzując tę estetykę, zwraca uwagę na dysonansowość i atonalizm nowej muzyki. „Dysonanse, które słuchaczy przerażają – pisze – mówią o

¹³ Refleksje muzyczne i okołomuzyczne były dla Grossek-Koryckiej niezwykle istotne. Poetka kształciła się w warszawskim konserwatorium, doskonalać umiejętności gry na fortepianie. Metaforyka muzyczna, terminologia jest przez nią wykorzystywana zarówno w *Medytacjach*, jak i w *Dialogach Italiane*. Ciekawe nawiązania występują także w prozie poetyckiej *Soliloquia*, opublikowanej na łamach „Bluszczu” (1924 nr 32-34). W zamykającym liryczne wyznania fragmencie dokonuje się identyfikacja dążącej do samospelnienia duszy z „Muzyką”, z uniwersalną harmonią świata (*musica mundana*). Zobacz: „Siedzisz na najniższym stopniu niebieskiego tronu i, Muzyku boski, stroisz harfę nieba, kręcisz złotymi kołkami gwiazd, napinając cięciwę promieni na długość wedle wysokości tonu – na miliardy miliardów gamm. Błyskawice twych palców przebiegają nieskończoność strun gwiazdowych jednym gzyzakiem piorunu – od basów ciemnego chaosu, tak głębokiego, że „stań się” tam nie dotarło – do trójcy gwiazd, trylujących w zenicie świata najwyższym sopranem aniołów. – Od akordów twoich straszliwych drży kopuła świata i zarysowuje się jej błękitne szkło... Po prawicy twojej śpiewa Chór Lili anielskich – a po lewicy czarny Chór Iry sów demonicznych, kłaniając się do taktu pieśni w stronę Absolutu, a z końcem wersetu padając na twarz w niemej adoracji.. obydwa gigantyczne! wyrosłe od słońca do słońca! rozpylające się w niezmiernościach eteru, jak kurz pomarańczowy letniego zmierzchu w lesie...” [Maria Gr.-K., *Soliloquia*, „Bluszcz” 1924, nr 34, s. 579].

¹⁴ Na temat związków cyklu *Miserere mei Domine* z muzyką pisałam w artykule *Formy muzyczne a cykle liryczne Marii Grossek-Koryckiej*. Zob. *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, pod red. M. Demskiej-Trębacz, K. Jakowskiej i R. Siomy, Białystok 2005, s. 265-276.

¹⁵ Pojęcie muzyki absolutnej zostało wprowadzone przez Hanslicka. Muzyka czysto instrumentalna, autonomiczna została przez niego uznana za gatunek „wyższy”. Zob. E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, tłum. S. Niewiadomski, Warszawa 1903.

ich własnym stanie; właśnie i tylko dlatego są dla nich tak nieznośne”¹⁶. Dynamiczna forma muzyczna bazuje na motywie (na jego rozkładzie w utworze i zmianach).

Sonata jest cykliczną formą muzyczną, której poszczególne części zróżnicowane są pod względem rytmu i charakteru, lecz powiązane tonacyjnie¹⁷. Tę zasadę cykliczności i kontrastowości eksponują *Sonaty mol*. Pod tym wspólnym tytułem pomieściła autorka sześć sonat (*Pawie pióra, Fides i Magna, Tragiczne szczęścia, Sonata „niemożliwość”, Róże, Kwitnienie bżów*). Każda z nich składa się z kilku wierszy, a zatem mamy tu do czynienia z megacyklem, w skład którego wchodzi sześć innych cyklów. Taki – dość zaskakujący – zabieg formalny tłumaczy się w perspektywie odautorskiego wprowadzenia. Grossek-Korycka w podtytule do *Sonat mol* umieszcza znaczące wyjaśnienie, warunkujące sposób odczytywania utworów i wskazujące na ich zamierzoną muzyczność. Brzmi ono: „Z sonatą muzyczną łączy te utwory: przeprowadzenie pewnego tematu uczuciowego przez różne rejestry obrazowe odpowiadające tonacjom”¹⁸.

Idea przyświecająca autorce jest zatem zespolenie trzech typów sztuki: ikonicznej, muzycznej i poetyckiej. Wyjaśnienie to należy traktować jako zapowiedź syntetycznego ujmowania rzeczywistości we wszelkich jej przejawach, jako próbę zbliżania się do Tajemnicy poprzez obraz, dźwięk, słowo. Z tak zarysowaną perspektywą interpretacyjną współgra konstatacja umieszczona w *Dialogach. Italiana*: „Sztuka jest jedna: jest to *poezja* – w różnych tylko manifestacjach swoich: słowa i obrazu, dźwięku i form kamiennych”¹⁹. A jeśli dodać jeszcze, iż tak rozumiana poezja jest „rodzoną siostrą Religii”, ponieważ „obie nie czynią nic innego, tylko stwarzają inszy świat”²⁰, to zrozumiałe staje się, dlaczego dla wyrażania metafizycznych niepokojów i lęków wykorzystuje poetka język muzyki. Pojęcia „muzyka”, „poezja” przestają u Grossek-Koryckiej łączyć się z materią określającą specyfikę poszczególnych sztuk (dźwięk, słowo), a znaczą ich możliwość odkrywania tajników tego, co wymyka się poznaniu rozumowemu, a czego percepcja przypomina iluminację – autentyczne, bezpośrednie zbliżenie do tajników bytu. Tak rozumiane poznanie jest transracjonalne i w pewnej mierze zbliża się do koncepcji gnostycznych²¹.

W *Sonatach mol* obrazowym przetworzeniu poddana zostaje samotność człowieka poszukującego sensu istnienia. Wobec odwiecznych pytań człowiek staje zawsze sam, przeżony własną niewiedzą, ogarnięty lękiem. Rozterki natury egzystencjalnej nabierają wymiaru metafizycznego. U Grossek-Koryckiej dążenie do wiedzy, samopoznania wyrażane jest językiem silnie zmetaforyzowanym, symbolicznym, wykorzystującym ekspresjonistyczną poetykę krzyku. Dążenie do syntezy, całości, intuicyjnego ogarnięcia świata w jego złożoności objawia się synkretyzmem religijnym, kulturowym, rodzajowym. Obok siebie współlistnieją pojęcia i symbole wywiedzione z katolicyzmu, buddyzmu, gnozy. Autorka w *Medytacjach* podaje swoją wykładnię rozumienia symbolu, świadomie przy tym odwołując się do terminologii muzycznej:

¹⁶ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, słowem wstępnym opatrzył S. Jarociński, Warszawa 1974, s. 39.

¹⁷ Zob.: A. Chodkowski, *Sonata*, w: *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995, s. 828-831.

¹⁸ M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, wstęp, wybór i opr. tekstu B. Olech, Kraków 2005, s. 144.

¹⁹ M. Grossek-Korycka, *Z krainy piękna*, dz. cyt., s. 73.

²⁰ Tamże, s. 74.

²¹ J. Prokopiuk pisze, iż „gnozą jest transracjonalne, poznawcze doświadczenie przez człowieka siebie (czyli swojej jaźni), a przez jaźń świata materialnego – świata duszy i świata ducha; poznanie to, już jako proces, zbliża człowieka – poprzez przygotowanie (oczyszczenie) i oświecenie – do celu, jakim jest wtajemniczenie, czyli zbawienie lub wyzwolenie. W tym sensie gnoza jest zbawieniem (wyzwoleniem).” J. Prokopiuk, *Trzy drogi gnozy*, w: *Oblicza gnozy*, pod red. E. Przybył, Kraków 2000, s. 35.

Symbole, jak dźwiękowa figura melodii, zaklęta w te same znaki, muszą grać tak, jak melodia, coraz inaczej w każdej duszy. Tej ewolucji dogmatów nikt nie mocen zatrzymać. Ta sama prawda rozkrywa się w rozkrywających się oczach duszy, jak pąk, co był pasową galką pod szarym zimnym niebem, a z którego słońce wydobyło krocie listków z całą gamą karminu.

Nieziemna figura Symbolu, wpadając w kryształ duszy rozmaity, rozmaicie w nim rozlewa i zaostza kontury i przetasowyywa ich linie. Interpretacja uczuciowa do uniknienia jest tylko w duszach tępych, w których symbol spoczywa jako ciało obce, rzecz martwa, nie wchodząca w powinowactwo z uczuciem i nie zrastająca się z nim.

Symbol jest melodią, w którą każda dusza, a zwłaszcza każde pokolenie dusz wlewa czarę swych odgadnień i przeżyć i wypełnia ją winem z jagody swego serca²².

Aby wnikać w głąb rzeczy, człowiek musi się nauczyć widzenia wewnętrznego, oczami duszy. Kontemplacja symboli, ich uwewnętrznianie, twórcze przeżywanie prowadzi do objawienia. Pamiętając o cykliczności i antynomiczności, jako zasadach rządzących światem lirycznych sonat, trzeba cały czas mieć na uwadze funkcję muzyczności. Muzyka spaja wszystkie rozproszone, szczątkowe elementy. To jednocześnie nie ma jednak charakteru jednoznacznego, obligatoryjnie obowiązującego, wymyka się językowym strategiom i może być realizowane jedynie poprzez odniesienia o charakterze symbolicznym. Cykliczność formy jest więc adekwatnym odniesieniem do praw strukturalnych egzystencji.

Zarówno w tomie *Orzeł oślepy*, jak i w *Medytacjach* pojawia się figura człowieka wtajemniczonego – „Doświadczony Przewodnik w Górach Ducha”²³, „Wieszczka wydm niebieskich”:

Siedząca na tronowej zblękitniałej desce

Ja: Wieszczka wydm niebieskich, której siwe loki

Tworzą na niebie srebrne, skłębione obłoki.

Czas na powietrzu palcem karbuję po kresce.²⁴

[*Obraz VI* z sonaty *Pawie pióra*, s. 156]

Metamorfozy, jakim podlega bohater lirycznego cyklu, mogą być uznane za analogię do przetworzeń motywów muzycznych w sonacie. Nawracanie pewnych elementów, sugerowanie stanów, emocji rodzi z jednej strony poczucie tożsamości (na poziomie praidei), z drugiej jednak strony daje uczucie różnorodności – na poziomie materialnej, wizualnej, pojęciowej realizacji. To akcentowane przez poetkę wybranie – wieszczka, przewodnik – wykazuje duże podobieństwo do idei „człowieka duchowego”²⁵. Pneumatycy są od wielkiej

²² M. Grossek-Korycka, *O supremacji zła (Medytacje)*, wyd. II, Warszawa 1930, s. 276.

²³ Zob. taki oto fragment: „Kiedy przy końcu książki *same* nasunęły się „*Niektóre wskazania*”, to nie Mistrz przemówił słowem nieomylnem... to stanął przed ciekawymi wszystkich *okolic Życia Doświadczony Przewodnik w Górach Ducha*, który tym, co zaufali jego oczom przenikliwym i jego muskułom gienmy, ofiarowuje się pokazać turnie i wirchy po mało znanych i mało dostępnych perciach.

W Górach Ducha on jest u siebie w domu – w kraju tym przeżył całe swoje życie – wydeptał go wzduż i wszzerz we wszystkich kierunkach tysiące razy – to była jego jedyna namietność. [...] Nie odkrył w tym kraju żadnej *nowej góry*... ale niejeden nowy *widok* jest sekretem jemu tylko właściwych przeżyć i odkryciem jego *spojrzenia*.” [M. Grossek-Korycka, *O supremacji zła (Medytacje)*, dz. cyt., s. II].

Zróznicowanie czcionki w zapisie jest tożsame z oryginałem i ma – zgodnie z intencją autorki – charakter delimitujący.

²⁴ Wszystkie cytaty z cyklu *Sonaty mol* podług wydania: M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, dz. cyt. W nawiasie kwadratowym w tekście podaję tytuł wiersza i sonaty, z której on pochodzi, oraz nr strony.

²⁵ Ch. S. Clifton pisze: „Gnostycy dzielili ludzi na trzy kategorie: duchowo rozwiniętych pneumatyków (z greckiego „powietrze”, „duch”); mniej świadomych psychików (od greckiego *psyche*), powodowanych mentalnymi i emocjonalnymi stanami duszy, oraz całkowicie materialistycznych somatyków (po grecku: „śpiący”) lub hylików (od greckiego słowa oznaczającego „drewniany”)”. Ch. S. Clifton, *Encyklopedia herezji i heretyków*, przekład R. Bartold, Poznań 1996, s. 80. Zob. także: J. Sieradzan, *Gnostycyzm a buddyzm*, w: *Oblicza gnozy*, dz. cyt., s. 129-158.

masy ludzkiej oddzieleni. „Bezpośrednia iluminacja – jak pisze Hans Jonas – nie tylko sprawia, że jednostka jest w sferze wiedzy niezależna (stąd bierze się nieograniczone bogactwo doktryn gnostyckich), lecz determinuje ona również sferę działania.”²⁶

Iluminacja u Grossek-Koryckiej jest jednocześnie inicjacją, inicjacją w duchowość, pojmowaną jako przekraczanie ram zakreślanych instytucjonalnie pojmowaną religijnością. Szczególną rolę odgrywa tu symbolika snu, często utożsamianego ze śmiercią. Sen, znajdując się zawsze poza *logos*, przynosi informacje o rzeczach i regionach niedostępnych naszej wiedzy. Jest to inne poznanie, wymykające się werbalizacji, pokrewne muzyce.

Warto bliżej przyjrzeć się pierwszej sonacie cyklu *Sonaty mol*, aby zaobserwować, w jaki sposób poetka integruje w jedną całość słowo, dźwięk i obraz. Już sam tytuł *Pawie pióra* jest symboliczną realizacją projektowanej jedności. Rozpostarty ogon pawia, łączący w sobie wszystkie barwy, uważany był w tradycji ezoterycznej za symbol całości. Islam interpretował ten obraz jako symbol wszechświata. W sztuce chrześcijańskiej oznaczał nieśmiertelność, niezniszczalność duszy i radość w życiu pośmiertnym. Sygnalizowana symbolika wzmacniana jest uobecnianiem się w obrazie elementu wodącego dla tomu – „oka”. Na końcu piór ogonowych samca pawia znajdują się bowiem barwne, tęczowe kółka – pawie oczka. Widzenie zostaje więc wpisane już w tytułową formułę sonaty. Widzenie to – równoznaczne z wiedzą – ma charakter intuicyjnego ogarniania całości w jej migotliwych formach. Służy temu konwencja oniryczna, pozwalająca na płynne przenikanie się obrazów, nakładanie się ich na siebie. Znamienne, iż ta płynność wyczuwana jest również w organizacji brzmieniowej wiersza. W *Obrazie I* dominują samogłoski szerokie, otwarte (a, o, e), wymagające wydłużonej artykulacji. Zrytmizowanie toku (wiersz trocheiczny) nie niesie jednak ze sobą monotonii, ponieważ długość wersów jest zróżnicowana (od jednej zgłoski do czterestu). Obraz, dźwięk, słowo wzajemnie się więc dopełniają.

Sen – ze względu na swój dynamizm, proroczy charakter – podlegał często sakralizacji i uznawany był za źródło poznania²⁷. Zestawianie ze sobą snu i śmierci w *Obrazie II* z sonaty *Pawie pióra* służy symbolicznemu pokazaniu otwarcia się na tajemnicę.

Byłam umarła!
 Gdy zasłona ciemności na dwoje się rozdarła,
 I na tle
 Złotolitem, jak witraż malowany na szkle,
 Stanął On –
 Włos mu czarny w kształcie dwu-winogron
 Koło usz
 Obramował policzki bledsze od białych róż,
 Oko brąz
 I zwieszony z ramienia płaszcz aksamitny pąs.
 Heliosa!...

Zawołał... jestem twój sen, nazywam się Sefhir.
 Na wiatr staw
 Stopy twoje, będzie cię nosił sam zefir –
 Poszlam wpływ
 W nurt przestrzeni i wpadłam w niebiosą.

[*Obraz II* z sonaty *Pawie pióra*, s. 146]

²⁶ H. Jonas, *Religia gnozy*, przełożył M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 61.

²⁷ Zob. A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu* oraz M. Sacha-Piekło, *Rola snu w buddyźmie tybetańskim oraz śiwaizmie kaszmirskim*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, praca zbiorowa pod red. I. Glatzel, J. Samulskiego i A. Sobolewskiej, Toruń 1999, s. 9-29, 31-40.

Przytoczony fragment – niejednoznaczny w swej wymowie – uruchamia wielorakie konteksty znaczeniowe. Pierwszym, wyraźnie sygnowanym, jest Biblia. Gdy Chrystus umierał – „Słońce się zaćmiło i zasłona przybytku rozdarła się na dwoje”²⁸. Niemal dosłowne powtórzenie tej biblijnej frazy sytuuje bohaterkę wiersza w przestrzeni *sacrum*, stygmatyzuje ją, wywyższa nad innych. Zasłona spełnia dwojaką funkcję – ukrycia i odsłonięcia. Symbolizuje podążanie do wnętrza, zagłębianie się w tajemnicę²⁹. Śmierć jest przejściem do innej rzeczywistości. W planie semantycznym wiersza znaczącą rolę odgrywa pojawienie się postaci ikonicznie wystylizowanej na Chrystusa cierpiącego. Jest to przywołanie znanego motywu sztuki chrześcijańskiej *ecce homo*. Ale ta sama fraza – *ecce homo* – została wykorzystana przez Nietzschego³⁰ jako tytuł jego cielesno-duchowej autobiografii, przedstawiającej historię jego życia, ukazującej proces kształtowania się jego myśli.

Zestawienie Chrystusa i Nietzschego przy tym obrazie jest w pełni uzasadnione. W tym samym czasie w *Medytacjach* rozprawia się pisarka z poglądami Nietzschego, a zwłaszcza z jego etyką. „Etyce demoniakckiej” – utożsamianej przez nią z poglądami niemieckiego filozofa – przeciwstawia „etykę seraficką”, wyrastającą z nowego, dynamicznego odczytywania kart Ewangelii i reinterpretacji postaci Chrystusa³¹. Naprzeciw siebie sytuuje więc Boga, który stał się człowiekiem po to, by egzystencji ludzkiej nadać wymiar duchowy i odkupić człowiecze winy, oraz człowieka, który – odrzucając to, co duchowe – pragnął być nadczłowiekiem, rewidującym dotychczasowy porządek, przewartościowującym wartości.

Odrzuciwszy idealny nadświat – jak pisze Baran – Nietzsche osadza się w obrębie dolnego świata. Inaczej jednak niż typowi empiryści myśli i doświadcza w tym świecie. Jest on dlań najpierw dziedziną epifanii i natchnienia. Natchnione i uduchowione jest ciało. O duszy Nietzsche każe zapomnieć. [...] Ciało ma swoje wielkie myśli, wśród których pierwszą jest samotność.³²

Obraz (malarska wizja *Ecce Homo*) i słowo (spowiedź filozofa) generują ciąg skojarzeń. Miłość i egoizm, dusza i ciało, nadświat i dolny świat – to pary antynomii wynikające z zestawienia obok siebie Chrystusa i Nietzschego. Do takich spekulacji uprawnia zaimek „on”, który pojawia się na określenie postaci. Jest on pojemny znaczeniowo. Spaja w sobie to, co rozproszone, ale nie narzuca jednoznacznego sensu. To odpowiednik dominującego dźwięku muzycznego, sugestywnie wybijającego się spośród innych. W zapisie graficznym sygnowane jest to przez autorkę wielką czcionką. I jeszcze jeden element łączy wspomniane postaci – samotność. Samotność nabiera zresztą w tym cyklu wymiaru uniwersalizującego, stając się podstawowym doświadczeniem człowieka, rozpiętego między niebem a ziemią, między rozumem a wiarą. Wizyjność, niejednoznaczność obrazów wiąże się – jak już wspominałam – z wykorzystywaniem

²⁸ Ewangelia św. Łukasza 23, 45, w: *Pisma święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, opr. Zespół Biblistów Polskich, wyd. III poprawione, Poznań – Warszawa 1980, s. 1211.

²⁹ Zob. J. Baldock, *Symbolika chrześcijańska*, przeł. J. Moderski, Poznań 1994, s. 146-147; J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 471.

³⁰ Pierwsze wydanie *Ecce homo* ukazało się po niemiecku w 1908 roku. Przekład polski opublikowało wyd. Jakuba Mortkowicza w 1909 roku. Zob. F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje, kim się jest*, przeł. L. Staff, Kraków 1909. Współczesny przekład – dokonany przez Bogdaną Baranę – opiera się na wersji zgodnej z zamysłem Nietzschego. Por. F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje, czym się jest*, przeł. i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 1996.

³¹ Zob. mój artykuł: B. Olech, „Etyka demoniakcka” a „etyka seraficka” – Marii Grossek-Koryckiej refleksje na temat współczesności, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz i E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 232-242.

³² F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje, czym się jest*, dz. cyt., s. 9-10.

przez Grossek-Korycką poetyki snu. Uczucia osamotnienia, lęku czy nostalgii łączą się ze stanem „odrętwienia”, „snu”, „upojenia”, „zapomnienia”.

Częstotliwość występowania tych kategorii we wspomnianym cyklu można tłumaczyć zainteresowaniami pisarki gnostycyzmem. Gnoza odwołuje się do obrazu, w sposób szczególny wykorzystuje symbole. Przywoływana na początku symboliczna postać – sygnowana zaimkiem „on” – w trakcie wiersza przeobraża się w Sephira, będącego zgodnie z kabałą emanacją Boga. To on wprowadza bohaterkę „w nurt przestrzeni”, „w *niebiosa*”. Topika nocy i ciemności ustępują i pojawia się słońce, które jednoznacznie sygnalizuje akt wtajemniczenia³³. Inicjacja obrazowana jest także symbolicznym wdzieniem szaty z haftowanymi swastykami. Grossek-Korycka przywołuje tu zakorzeniony kulturowo symbol, interpretowany jako element topiki solarnej³⁴. Zagęszczanie znaczeń obrazów łączy się z metamorfозami, jakim podlegają przywoływane motywy, symbole. Kontekstem dla ich interpretacji staje się zarówno tradycja chrześcijańska, jak i gnostycka czy Dalekiego Wschodu. W *Obrazie II* przewodnik wprowadzający w tajniki bytu – „On” – płynnie (jak w muzyce) przeobraża się, przybierając postać Chrystusa, Nietzschego, Sephira, wreszcie węża:

Muzyczny jego brzęk,
A oko jego było krwawe, jak karbunkul –
Gad na ognie klękł
I wyprostował się cielskiem tak wysoko,
Aż oko jego wglądło
W moje oko...

Usta mi przeszło jego żądło
I uczułam przesmykający
Się przez gardło,
Jak strumień lawy gorącej,
Wężowego cielska wał...

Serce moje zamarlo,
Gdy Gad ugryził mię w serce i treść swą w niego wlał –
A wtenczas uczułam w sobie *wiedzę boga*
I moc łwa!

Nagle
Ze szczytu niebieskiego broga
Padł grom!
Słońce pękło, jak granat, co kartaczami plwa...
Niebiosy zwinęły się, jak żagle...
Spadłam z trójnoga
W nicości noc
I strom...

³³ Obrazowanie poetyckie aktualizuje topikę solarną i ewokuje przestrzeń arkadyjską. Zobacz: „słoneczne[...] zlotogłowie”; „liliowych zarośli gąszcz”; „palm pięcioperste listowie”; „trawy modrzyłne”; „słońca ognisty ananas”; „ogniste grusze” „rąjski sad” [*Obraz II* z sonaty *Pawie pióra*, s. 146-147].

³⁴ M. Lurker pisze: „Już w agrarnych kulturach młodszej epoki kamiennej można odnaleźć ślady swastyki. Powstała ona z krzyża wpisanego w koło przez przerwanie linii okręgu i przekształcenie w kwadrat; zagięte (w postaci haczyków) końce krzyża sugerują kierunek ruchu w sensie krążenia w koło. Na tej podstawie przyjmuje się często znaczenie solarne, jakie faktycznie odnosi się do swastyki w Indiach; poza tym swastyka jest symbolem wiecznej cyrkulacji (*samsara*) i zarazem Buddy, który przez zwyciężył cykl narodzin”. Zob. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 385. Akcentowana w tym symbolu kolistość ma szczególne znaczenie przy stosowanej przez Grossek-Korycką strategii cykliczności.

[*Obraz II z sonaty Pawie pióra*, s. 147-148]

Wąż – pojawiający się w Starym Testamencie w scenie kuszenia Ewy w Raju³⁵ – interpretowany bywa zazwyczaj jako praobraz grzechu i Szatana. Grossek-Korycka akcentuje jednak w tym obrazie motyw „wiedzy” – „ugryzł mię w serce i treść swą w niego wlał”. Tym samym mamy tu do czynienia z przywołaniem węża jako reprezentanta transcendentnej zasady „pneumatycznej”, symbolu mocy zbawczych³⁶. Obecność węża winna być interpretowana w kontekście orła – tytułowego bohatera całego tomu, górującego swą symboliką nad poszczególnymi obrazami i wizjami. Orzeł i wąż są symbolami biegunowego porządku świata, prawzorami nieba i ziemi. To przejawy jednej boskiej substancji, antynomie godzące się w uniwersalnej jedności bóstwa³⁷. Biblijna Ewa, dążąc do wiedzy, naruszyła porządek Boski i musiała opuścić Eden. W wierszu dokonuje się reaktualizacja tej sceny. Poznanie – „posiadanie wiedzy boga i mocy lwa” – skutkuje straceniem bohaterki z wysokości, odarciem z szat („mój płaszcz maga w łachmanach, wypruty był ze swast”). Antynomia góra – dół, niebo – ziemia wzmacniana jest kolorystyką. Topikę solarną zastępuje topiką lunarna („ogród popotopny”, „siny lód”, „drczone kościotrupy”, „ślepe mury”, „grudka popiołu”, „treść zbutwiała”). Wszystko nacechowane zostaje śmiercią, cierpieniem, spełniając się Apokalipsą:

Z ócz nieba czarnych szloch
Poszedł lżą zlodniała,
Krwawy rozpoczął się chrzest...

[...]
To, co się staje, to się na wieki stawa
„Za późno już”...

Krew
Z ziemi zaczęła bić, jak lawa...
Której strugi ścinało powietrze
W czerwony
Krzew,

[*Obraz II z sonaty Pawie pióra*, s. 149]

Wyodrębnione większą czcionką słowa uniwersalizują sensy. Czas historyczny miesza się z czasem mitycznym („To, co się staje, to się na wieki stawa”).

Sonata – będąca utworem cyklicznym – odpowiada swoiście pojmowanej cykliczności przemian duchowych człowieka. Kontrastowość w nią wpisana (tak agogiczna, jak i tematyczna) realizowana jest w wierszach Grossek-Koryckiej poprzez operowanie antynomiami. Typowa opozycja dotyczy zestawiania ze sobą nocy i dnia, jawy i snu, światłości i ciemności. Właściwie w każdym wierszu ze wspomnianego cyklu elementy te podlegają przetworzeniu. Ich frekwencja ulega oczywiście zmianom. W *Obrazie III (Ofiara)* dominują biel, cisza, majestatyczny spokój:

³⁵ Tylko ta scena ze Starego Testamentu może być brana pod uwagę, gdyż wcześniejsze obrazy z wiersza wyraźnie przywołują topikę arkadyjską.

³⁶ Zob. H. Jonas, dz. cyt., s. 106-108. Por. także: M. Lurker, dz. cyt., s. 244-257.

³⁷ Nieprzypadkowo w *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego medytującemu pustelnikowi towarzyszy orzeł i wąż. Orzeł jest dla filozofa najdumniejszym zwierzęciem, zaś wąż – najsprytniejszym. Symboliczne postaci są uosobieniem pożądanych cnót pierwszego nadczłowieka. Zespolenie ze sobą przeciwstawnych cech, biegunów otwiera nową epokę. Zob. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra: książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 1995.

Na posłaniu wiosennych traw
 W zachwyceniu długom leżała...
 Sen to już... czy był to jeszcze jaw?...
 Na pierś chmurka spuściła mi się z góry biała!

Och
 Przędziwa
 Dech rozkrywa...
 Rozedrgany dreszczem puch!
W chmurce bije?... chmurka żywa?...
 Śmiech – czy szloch –
 Ptak – czy Duch?

[*Obraz III. Ofiara Białego Pawia z sonaty Pawie pióra, s. 151*]

Epifania realizuje się poprzez przywoływanie obrazów wywiedzionych z Biblii. Pojawiająca się krew nie nosi jednak znamion apokaliptycznych, jak w poprzednim wierszu z tego cyklu („Krew, to msza... // Łzy się leją z mszalnych świec!”, s. 152). Ofiara Białego Pawia (biel – symbol niewinności, czystości) staje się symbolem ofiary Chrystusa, symbolem nieśmiertelności i Zmartwychwstania.

Dynamicznym akcentem wzmacniającym przekonanie, iż istnieje porządek transcendenalny, jest zamykający dystych, pisany większą czcionką:

Podniosłam głowę
 Nade mną... wysoko
 Wszędzieobecne pawie skrzydło granatowe
 W jedno przy drugim gwieździe, płomieniejące oko!

[*Obraz III. Ofiara Białego Pawia z sonaty Pawie pióra, s. 152*]

Nieregularność wiersza zdaje się być zabiegiem celowym. Autorka nie tylko doprowadza do wyeksponowania pewnych sensów w wersach dłuższych, ale jakby je celowo wzmacnia poprzez różnicowanie graficznego zapisu (większą czcionką lub kursywą). Wyodrębniane całości znaczeniowe (ze względu na następstwo wersów) kształtowane są na wzór muzycznego zapisu, ze szczególnym akcentowaniem zgłoszenia (*crescendo*) lub ściszenia (*decrescendo*). Stanowią odrębne cząstki, odpowiadające muzycznej frazie. Punktem kulminacyjnym w takim poetyckim zapisie staje się użycie wielkiej czcionki w wersach dłuższych, zamykających pewną myśl. To odpowiednik muzycznej *cody*³⁸. Nieprzypadkowo zatem zamykający dystych pisany jest dużą czcionką – to mocny akcent całego wiersza, doprowadzenie do wyrazistego finału. Jednocześnie w tych finalnych wersach pojawiają się wiodące *leitmotivy* („paw”, „skrzydło”, „oko”).

Zasygnalizowana strategia poetycka jest przez Grossek-Korycką realizowana i w pozostałych wierszach z tego cyklu. Zmieniająca się sceneria nie zmienia przesłania. Dusza czująca, wędrując poprzez czas i przestrzeń, współodczuwa ból i cierpienie innych. Naznaczona stygmatem duchowości, wybrana spośród innych bohaterka jest dramatycznie rozpięta między niebem i ziemią, snem i jawą, radością i cierpieniem. Konsekwentnie stosowany nawracający *leitmotiv* treściowy („pawie pióra”) scala w sobie dążenie do poznania, duchowego wtajemniczenia. Jego obecność w każdej sennej wizji manifestuje się wzmocnieniem dynamicznym, uzyskiwanym przez różnicowanie graficzne. Z uporządkowanego, w miarę regularnego wiersza *Obrazu IV* i *Obrazu V* wybija się trzykrotnie powtórzona fraza „pawie pióra”:

³⁸ *Coda* – zakończenie kompozycji albo jej części. Fragment ten zwykle nawiązuje do materiału tematycznego dzieła. Zob. hasło *Coda*, w: *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 162.

Lecz gdy ramię o ramię, sierp stanął przy sierpie:
 Krzyk dziki, krzyk gromadzki przedzierzgnął niebiosy:
 To były pawie pióra! złote... lecz nie kłosy –
 To były pawie pióra! złote... lecz nie ziarna...
 [Obraz IV z sonaty *Pawie pióra*, s. 153]

Ach... ach... to pawie pióra!... jakże niedościgło
 Wyrosło!!... o zielonej, powłóczystej piłśni,
 Gdzie skarby rośnych pereł, z których słońce wylśni
 Każdą z osobna, złotą nakluwając igłą –
 [Obraz V z sonaty *Pawie pióra*, s. 154]

Obecność powtarzanej frazy budzi niepokój, rozbija spójność wizji. W *Obrazie IV* pojawia się sugestywny zapis zniw, będących symbolem spełnienia, Sądu Ostatecznego. To, co wieczne, nieuniknione i to, co doczesne staje naprzeciw siebie. Dwa porządki realizowane są przy wykorzystaniu kolorystyki: srebra i złota. Pojawiające się w tym kontekście pawie pióra przynależą do porządku metafizycznego i są uobecnieniem tego, co wieczne, niezniszczalne, stałe.

Inicjacyjny wątek – przewijający się przez wszystkie wiersze cyklu – znajduje swoje dopełnienie w *Obrazie V*, którego scenerią jest pustynia. Spalona słońcem ziemia sugeruje porzucenie powabów materialnego świata i skupienie się na duchowej kontemplacji. To obszar poza sferą życia i istnienia, a zatem otwarty jedynie na transcendencję. Może być także interpretowany jako określony etap ludzkiej wędrówki w poszukiwaniu prawdy. Jest to o tyle zasadne, iż w cyklu *Pawie pióra* jest to wiersz przedostatni, zamykający topos wędrówki. Wprowadzana metaforyka zaciera granice między niebem i ziemią. Budowana jest mistyczna harmonia.

Pasące się na rosach mistyczne żyrafy
 Muszczą językiem długą ich jedwabną fręzlę,
 Zdejmując z niej brylanty, zastrzęgłe na węzle –
 A tam... czy z nieba wszystkie wyjrzały Serafy?!...
 Z wierzchołków wiatrem giętych okrągławe plamy
 Patrzą w dół miliardem szafirowych źrenic
 Przesmutnych... przenajśłodszych, jak oczy męczennic,
 Siejąc przez złotą rzęsę perły i balsamy.
 [Obraz V z sonaty *Pawie pióra*, s. 154]

Także i w tych obrazach pojawia się wiodący motyw – oko. Widzenie zmysłowe i wewnętrzne ustępuje tu widzeniu nadprzyrodzonemu. W pustynnej przestrzeni możliwe jest odzyskanie czystości i duchowości ascetycznej, znalezienie najgłębszej warstwy samego siebie. Iluminacyjny charakter tego doświadczenia potwierdzany jest łzami, przynoszącymi całkowite oczyszczenie („zdjęta świętym dreszczem ręce me widzę we łzach i we łzach mam włosy!”).

Obraz VI zamykający cykl jest jednocześnie otwarciem na powtórne przeżywanie kolejnych wtajemniczeń. Zwieńczeniem symbolicznej wędrówki jest dotarcie do samopoznania, odkrycie duchowego wymiaru świata. Nic się nie kończy, wszystko podlega ciągłemu przeobrażaniu się. Wers kończący cykl – „I my tak spadać w chaos będziemy pralaje...” – odsyła ku teoriom hinduistycznym. Grossek-Korycka wprowadzając w strukturę wiersza termin „upanisady”, odsyła ku wedyzmowi³⁹. Podstawowy problem upanisad stanowią

³⁹ Zob. M. Kudelska, *Upaniszady: zaranie myśli indyjskiej*, Kraków 1996; *Między wiarą a gnozą. Doświadczenie mistyczne w tradycjach Orientu*, red. nauk. M. Jakubczak, M. Sacho-Piekło, Kraków 2003.

pojęcia *brahmana* – duszy wszechświata, i *atmana* – duszy jednostkowej, a właściwie relacje zachodzące między nimi. W upaniszadach pojawiały się także inne ważne zagadnienia. Są to *samsara* i *karmana*. *Samsara* oznaczała wędrówkę dusz, polegającą na nieskończonym przemieszczaniu się od jednego istnienia do drugiego. Śmierć niczego nie kończy, jest tylko momentem przejścia duszy do innej istoty, a tym samym jej odrodzeniem. Nowe wcielenie może być jednak lepsze lub gorsze i zależy od *karmana* (sumy dobrych i złych uczynków człowieka).

Ewolucja ludzkości, człowieka i Boga opisana została w indyjskiej *Bhagavadgicie*⁴⁰. Na określenie cykliczności przemian w sanskrycie pojawia się termin *manwantara*. Każda *manwantara* składa się z *kalpy* (odstępu czasowego, gdy świat istnieje w wymiarze materialnym) i *pralaji* (objawiony świat zanika). Każda *manwantara* tym samym rozpoczyna się więc od kolejnego „stworzenia świata” i zamyka się „końcem świata”, kiedy istniejące w cyklu warunki uległy wyczerpaniu. Przywołanie tych koncepcji współgra z zasadą muzyczną organizującą tom. Każdy cykl staje się zamkniętą autonomiczną całością, której wybrane elementy jednak podlegają artystycznemu przetworzeniu w kolejnych cyklach. Pojawiają się w nieco innej formie, w nieco innych kontekstach, ale zawsze odsyłają ku istniejącej immanentnie w tomie *praidei*.

Wyeksponowana tonacja – minorowa – jednoznacznie konotuje nastrój i charakter całego cyklu. Schopenhauer pisał, iż użycie różnych elementów muzycznych odślania pewne aspekty woli: „wielkie frazy, długie okresy, tempo *allegro maestoso* oznaczają wyższe, szlachetniejsze dążenie do odległego celu i jego ostateczne osiągnięcie. *Adagio* mówi o cierpieniach, *moll* narzuca smutek, z którego wybawia nas zmiana chromatyczna na *dur*”⁴¹. *Sonaty mol* Grossek-Koryckiej poprzez uruchamianie wielu kontekstów (muzycznych, plastycznych, literackich, religijnych, kulturowych) umożliwiają intuicyjne odczucie prajedni, prowadzą do poznania prawdy, włączają w sferę *sacrum*. W trakcie lektury (dzięki powtarzającym się motywom, frazom, symbolom) dokonuje się stopniowa przemiana myślenia, uczuciowości i woli człowieka.

⁴⁰ *Bhagavadgita czyli Pieśń Pana*, przekł. i przypisy J. Sachse, wstęp H. Walkowska, Wrocław 1988.

⁴¹ A. Schopenhauer, dz. cyt., s. 403.