

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

ONIRYCZNE EKSPRESJE W *SONATACH MOL* MARII GROSSEK-KORYCKIEJ

NATALIA POLESZAK

Uniwersytet w Białymstoku

Maria Grossek-Korycka należy do twórców mniej znanych współczesnemu czytelnikowi. Autorka pozostaje na uboczu młodopolskich tendencji literackich, nie do końca wpisuje się w obowiązujące w danym okresie kanony estetyczne¹. Barbara Olech podkreśla, że znamienne cechy spuścizny poetki: afirmacja pierwiastka duchowego, eksponowanie problematyki etycznej oraz intuicyjny ogląd świata pozwalają przypisać jej twórczość do nurtu ekspresjonistycznego².

W *Sonatach Mol* poetycki świat Marii Grossek-Koryckiej nabiera cech onirycznego pejzażu wyznaczającego senną, tajemniczą nastrojowość. Poetyka senna w omawianym cyklu nie zostaje realizowana jedynie poprzez samo użycie słowa „sen” w obrębie poszczególnych utworów, ale

¹ B. Olech, „Anioł wojujący”. W *kręgu etycznych zagadnień Marii Grossek-Koryckiej*, [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 2, pod red. J. Ługowskiej, Wrocław 2005, s. 132.

² *Taż*, *Wstęp*, [do:] M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, Kraków 2005, s. 34.

również poprzez inkrustacyjną aurę nastrojową. W analizowanych lirykach można jednak obok elementów nastrojowo-symbolistycznych dostrzec wyraźne krystalizowanie się tendencji ekspresjonistycznych. W kontekście określonych sonat sposób kreacji przestrzeni wskazuje czytelnikowi, że ma on do czynienia z wizją poetycką naśladowującą sen lub charakteryzującą się specyficznymi właściwościami marzenia sennego. Niedyskursywne imaginacje oniryczne określają więc odmienny status ontyczny ukazanej wizji oraz sugerują „zanikanie sfery rzeczywistości”³.

Wyśniony pejzaż konstruowany jest w liryce Grossek-Koryckiej przez rozmaite elementy. Najważniejsze komponenty, wyodrębnione powtarzalnością lub znaczeniem, umożliwiają powstawanie sennych ekspresji⁴. Do nich należy z pewnością: operowanie szeroką gamą kolorystyczną, wizyjność, łamanie schematów językowych (na przykład pojawiają się formy typu: „prześnić”, „srebrnożylny”), synestezja, zacieranie granic ontycznych między jawą i snem, bogata symbolika (choćby nieustannie powracający *leitmotiv* pawia) czy też „muzyczność”, to znaczy budowanie cyklu lirycznego na wzór instrumentalnych form wyrazu. Sama poetka wyjaśnia, że z sonatą łączy poszczególne utwory obrazowość odpowiadająca określonym tonacjom uczuciowym. Malarskość onirycznych wizji odwzorowuje muzyczną polifonię, tworząc w ten sposób synkretyczny, oryginalny kod językowy. Estetyzm formy wyraża się, według autorki, w holistycznej koncepcji sztuki, wzajemnym przenikaniu się różnych sposobów przekazywania treści. Doznań metafizycznych można bowiem doświadczyć nie tylko dzięki poezji, ale również malarstwu i muzyce. Warto pamiętać, że szczególną rolę muzyki, jako „idei” potęgującej najgłębsze doznania duszy, podkreślał również Artur Schopenhauer w dziele *Świat jako wola i przedstawienie*:

Jest ona zupełnie inna od pozostałych sztuk. Nie odkrywamy w niej żadnego naśladownictwa, żadnego powtórzenia idei jakichś istot na świecie; niemniej jest to sztuka tak wielka, tak niezwykle wspaniała, działa tak silnie na najgłębsze doznania człowieka, zostaje przez duszę tak całkowicie i głęboko zrozumiana jako język zupełnie ogólny, który wyrazistością przewyższa nawet wyrazistość świata naocznego...⁵

Muzyka posiada moc silnego oddziaływania estetycznego, jest ona według filozofa sztuką niezwykle sugestywną w swym wyrazie – jej formę można sprowadzić do liczbowego wyrażenia określonych reguł⁶.

W Sonatach Mol senne ekspresje odznaczają się niezwykłą malowniczością przedstawienia:

³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 148.

⁴ Używając określenia „senne ekspresje” mam na myśli sugestywne, poetyckie opisy śnionych przestrzeni.

⁵ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 395.

⁶ Tamże, s. 396.

Siliłam się je pojmać, nadaremno,
 Za liliowe złotobrzegie powróśla –
 To pomyka chybko,
 Szybko,
 To opada, zwalnia krok...
 I uśnie...
 Na powietrzu, powróselkiem lila
 Muśnie

(*Obraz I* cyklu *Sonata I. Pawie Pióra*, s. 144⁷)

Rzeczywistość nabiera onirycznego charakteru. Jawiące się we śnie pawie pióro o liliowym wrzosie opada na ziemię, aż w końcu rozpada się w „senny mak” (*Obraz I* cyklu *Sonata I. Pawie Pióra*). Konstrukcje nominalne („liliowe, złotobrzegie powróśla”) służą odrealnieniu przedmiotu oraz wprowadzają wrażenie powszechnego spokoju i monotonii. W *Obrazie I* pojawiają się odcienie złota, purpury i lilii. W omawianym utworze barwa pozwoliła na sugestywne ukazanie wrażeń śniącego podmiotu. Upodobania do połyskujących, ekspansywnych kolorów dzieli poetka z innymi młodopolskimi twórcami (między innymi z Bronisławą Ostrowską)⁸. Marzycielski, wyidealizowany fantazmat wytworzony jakby z okruchów wrażeń i snu odznacza się momentalnością i zmiennością. Odcień złota wydaje się w wierszu symbolizować boskość i niezniszczalność, której nie można osiąść (upragniony przez bohaterkę rekwizyt o złotej barwie rozpada się ostatecznie w „senny mak”)⁹.

Niepochwytne pawie pióro odsyła do symboliki ewokowanej figurą ptaka – paw staje się znakiem doskonałości, wieczności i nieśmiertelności. Owej nieśmiertelności poszukiwała autorka także w sztuce poetyckiej. W jednym z liryków cyklu bohaterka nazywa siebie „Wieszczką wydm niebieskich” (*Obraz VI* cyklu *Sonata I. Pawie Pióra*). Ewokację innych przestrzeni oraz postaci „twórczego człowieka”, który rozporządza możliwościami kreacyjnymi, Grossek-Korycka wysoko waloryzuje. Poezja wyzwala ze schematyzmu myślowego, implikuje niezależność od

⁷ Wszystkie fragmenty wierszy cytuję za: M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, wstęp wyb. i oprac. B. Olech, Kraków 2005. W nawiasach podaję numery stron. W odpowiednich fragmentach zostały zachowane różnice kształtu czcionek.

⁸ A. Wydrycka, *Obrazy, motywy, symbole*, [w:] tejże, „...Rymów gałązeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1994, s. 19.

⁹ Tamże, s. 21.

jakichkolwiek odgórnie ustalonych wzorców oraz pozwala dokonać wglądu w otaczający świat za pomocą władz intuicyjnych.

Projekcję senną wiąże poetka z impulsem artystycznym: „Sen mię uczynił panią niezmiernych włości” (*Obraz IV* cyklu *Sonata I. Pawie Pióra*). Kreacja oniryczna staje się zapewne wynikiem radykalnego doświadczenia negatywności bytu. Sen stanowi jedną z najgłębszych władz poznawczych, która według freudowskiej antropologii umożliwia doświadczenie intensywnego przeżycia. Zmysły rozpościerają przed nami jedynie płaszcz złudnej Mai, opowiadają „śpiwną bajkę”¹⁰, dopiero intuicja pozwala na prawdziwy odbiór fenomenalnej rzeczywistości, dogłębny wgląd w zjawiska. O podświadomej percepcji otaczającej przestrzeni pisze poetka w *Medytacjach* wydanych w 1913 roku:

Że zmysły opowiadają nam o świecie kolorowo – śpiwną bajkę, nie zaś lustrzany dają jego obraz – to jest skazitelne: w budowie oka i ucha z jednej strony – w istocie kolorowego i głosowego promienia z drugiej strony.

Że zaś świat jest takim, jakim jest w moim systemacie, gdyż tak mi mówi moja intuicja, to jest tylko „wierzę w moją wiarę”, która nie obowiązuje „ciebie”¹¹.

Stan marzenia sennego wyzwala tkwiący w człowieku potencjał, pozwalający stwarzać iluzję „innego świata” postrzeganego w sposób podmiotowy. Spójność myślowa i artystyczna „tekstu” widzenia sennego osiągnięta zostaje poprzez kontaminację antynomicznych form postrzegania – zmysłowego i wewnętrznego. Śniony pejzaż podlega również tak zwanej psychizacji – ulotne pawie pióro może odzwierciedlać niepewną sytuację egzystencjalną. Sfera nieświadomości otwiera przed jednostką tęsknotę za metafizycznym doświadczeniem, mistyczną kontemplacją.

Warto zwrócić uwagę, że utwór nie jest utrzymany w jednolitej tonacji nastrojowej: tajemnicze pawie pióro „To pomyka chyba,/ Szybko,/ To opada zwalnia krok...” (*Obraz I* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*). Zasadniczą cechą projekcji sennej w *Obrazie I* jest także dynamizm. Oniryczna przestrzeń podlega nieustannym fluktuacjom, rytmiczne kołysanie wprawia wytwór senny w delikatny ruch. Śniony obiekt zmierza ciągle ku nowym, nieprzewidzianym formom i kształtom (pióro najpierw zwiewnie się kołysze, potem „pomyka chyba”, opada, usypia aż w końcu rozsypuje się w „liliowy, senny mak”).

Drugi wiersz cyklu (*Obraz II* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*) również utrzymany jest w onirycznej, baśniowej aurze:

¹⁰ M. Grossek-Korycka, *Nietzsche*, [w:] tejsze, *Medytacje. Synteza współczesności*, Kraków 1913, s. 35.

¹¹ Tamże.

Na słoneczne ległam złotogłowie
 Pod liliowych zarośli gąszcz...
 Palm mię błogosławiło pięcioperste listowie,
 Na trawach modrożylnych iskrzył się gęsty chrząszcz.
 Słońca ognisty ananas
 Opuszczał się nisko tuż
 Na nas
 Spośród ognistych grusz...

(*Obraz II cyklu Sonata I. Pawie Pióra*, s. 146-147)

Sen stwarza iluzję feerycznej rzeczywistości, staje się swoistym chwytem, pozwalającym podmiotowi przekraczać granice ontyczne. W pierwszej części wiersza mamy do czynienia z obrazem idealistycznej, pięknej krainy. Bardzo silnie wyeksponowana została technika analogii – słońce jawi się niczym „ognisty ananas”, tło złotolite sprawia wrażenie witrażu malowanego na szkle, krwawe oko gada przypomina drogocenny, czerwony kamień. Swobodne asocjacje pojawiają się w widzeniu onirycznym w postaci ekwiwalentów emocjonalno-obrazowych¹². Zasada podobieństwa między nimi nie zostaje jednak do końca zniesiona. Podobieństwo, o jakie chodzi, ma charakter nie tylko wizualno-nastrojowy, ale w pewnym sensie również „mimetyczno-urealnający”¹³ (stąd drugi człon porównania odnosi się zazwyczaj do przedmiotów fizykalnych, na przykład chód tajemniczego Gada kojarzy się bohaterce z porą jesienną, policzki sennego Sephira są bledsze od białych róż, szata maga przypomina rój gwiazd).

Fantazmatyczne projekcje zostają przelożone na język zmysłowych konkretów. To, co łączy opisywaną przestrzeń senną z rzeczywistością zewnętrzną, to głównie quasi-somatyczne odczucia (uczucie spadania, odbierania dźwiękowych wrażeń), na poly należące do snu, na poly do jawy. W utworze dochodzi więc do swoistego zatarcia granic, przemieszania sfery empirycznej z wyobrażeniową¹⁴. Cieleśno-duchowe przeżycia łączą literacki sen Grossek-Koryckiej z tradycją

¹² M. Podraza-Kwiatkowska, *Poetyckie realizacje*, [w:] tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 204.

¹³ Tamże, s. 208.

¹⁴ H. Bergson, *Marzenie senne*, [w:] tegoż, *Energia duchowa*, przekł. K. Skorulski, P. Kostyło, Warszawa 2004, s. 103-104. Według Bergsona marzenie senne stanowi obszar przenikania się rozmaitych wrażeń zmysłowych: „Także ucho ma swoje doznania wewnętrzne – brzęczenie, dzwonienie, gwizdanie – które słabo rozróżniamy na jawie, a które widzenie senne wyraźnie rozdziela [...]. Dotyk działa zresztą podobnie jak słuch. Kontakt czy nacisk dochodzą do

kabalistyczną, według której widzenie oniryczne stanowi bramę do doświadczenia duchowości jako jedności ciała i ducha. „Ja” marzące przeżywa w pełni (zarówno duchowo jak i fizycznie) emanację boskiej energii.

Intensyfikacja koloru i światła podkreśla eteryczność onirycznej materii. Liryk został zbudowany na zasadzie wzajemnego przenikania się rozmaitych odczuć quasi-sensualnych. Być może opisywany przez „ja” marzące „rajski sad” (Obraz II, cykl Sonata Mol. Pawie Pióra) stanowi próbę powrotu do plotyńskiej prajedni, którą człowiek przez posługiwanie się zmysłami porozdzielał na barwy, dźwięki i wonie¹⁵.

Werbalizowana przez bohaterkę wizja oniryczna realizuje ideę „myślenia poprzez sugestywne obrazy”¹⁶. Za pomocą neologizmów tworzy poetka oniryczne kreacje świata przedstawionego¹⁷ (w Obrazie II pojawiają się udziwnione konstrukcje słowotwórcze: „srebrnożylny”, „popopotnym”). Słowa odnoszące się do lśniących przedmiotów lub barw współtworzą język „magiczno-inkantacyjny”¹⁸.

Należy zwrócić uwagę, że senna imaginacja nie jest utrzymana w jednolitej tonacji. W kolejnych partiach wiersza idealistyczna wizja przeobraża się w koszmar, „rajski sad” zostaje zastąpiony „okropnym Ogrodem”: „Poznałam dawny raj tu, gdzie był teraz cmentarz/ I wyszochalam, dajcie wy mi ten proch” (Obraz II cyklu Sonaty Mol. Pawie Pióra). Dochodzi do apokaliptycznej, krwawej transfiguracji wcześniejszej formy istnienia. Bohaterka pogrąża się w „nicości noc” (Obraz II cyklu Sonaty Mol. Pawie Pióra), słońce – symbol światła podtrzymującego życie, spada na ziemię niczym granat, krew tryska jak lava, niebo przybiera czarną barwę. Pojawiają się również postaci o proveniencji romantycznej – na przykład upiór. W omawianym utworze Eros przybiera formę Thanatosa, energia seksualna niesie ze sobą śmierć i zniszczenie („Serce moje zamarło,/ Gdy Gad ugryzł mię w serce i treść swą w niego wlał...”). Wizją „hedonistycznej rozkoszy”¹⁹ rządzą tanatyczne prawa rozpadu oraz wszechogarniającej destrukcji. To, co do tej pory jawiło się jako oswojona przestrzeń oniryczna (idealistyczny

świadomości także podczas snu. Doznanie dotykowe, przenikając swoim wpływem obrazy zajmujące w danym momencie pole widzenia, będzie mogło zmieniać ich kształt i znaczenie”.

¹⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Poetyckie realizacje...*, s. 239. Być może jest to też „niebiański sen”, o którym wspomina poetka w *Medytacjach...*, s. 314.

¹⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Poetyckie realizacje...*, s. 206.

¹⁷ M. Maciejowski, *Oniryczne rejony języka. O problemach poetyki Andrzeja Sosnowskiego*, [w:] *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel i in., Toruń 1999, s. 169. W omawianych utworach chodzi raczej o aluzję do uwolnionego spod władzy rozumu języka surrealistów, niż do futurystycznej koncepcji słowa. Słowa zawsze poddawane są rygorowi składni, nie są jednak motywowane przez logiczne ciągi semantyczne. Można przypuszczać, iż poetka w ten sposób usiłuje odtworzyć freudowską sferę „nieświadomego” oraz zrywa z regułami języka określonymi przez metafizyczną tradycję, w których za nieodłączony wyróżnik języka uznano jego refleksyjną, spójną strukturę.

¹⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Poetyckie realizacje...*, s. 223.

¹⁹ O młodopolskim hedonizmie pisze W. Gutowski w swojej książce *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992 (Rozdział II).

fantazmat), zostaje nagle narażone na działanie sił obcych, wrogich. Podmiot doświadcza poczucia wyobcowania, ontologia onirycznego świata przekształca się w koszmarną, udużwioną wizję istnienia. Przestrzenią senną niepodzielnie rządzi chaos. Sielskie wyobrażenie pryska niczym mydlana bańka.

W końcowej części wiersza dochodzi do usamodzielnienia marzenia sennego, do wyraźnego oddzielenia go od „ja” marzącego:

Uciekajmy!... uciekajmy! straszny jest ci tu stróż,

O Śnie, uchodźmy stąd, wołałam,

Twarz kryjąc w płaszczu jego załam

„Za późno już”.

(*Obraz II* cyklu *Sonata Mol. Pawię Pióra*, s. 149)

Sen pisany jest wielką literą, staje się on autonomicznym bohaterem, posiadającym własne imię. Co ciekawe, w pierwszej zwrotce zostaje on utożsamiony z Sefhirem, który porywa „ja” oniryczne w odmienny „nurt przestrzeni” (*Obraz II*, cykl *Sonata Mol. Pawię Pióra*). Tajemniczy Sefhir, pojawiający się w utworze, może zostać utożsamiony z Sefirotem – jedną z dziesięciu emanacji boskiego światła oraz energii w tradycji kabalistycznej. Stanowi on stopień poznania nieskończonego i niepoznawalnego do końca Absolutu przez człowieka. Sefirot uosabia boskie atrybuty i moc twórczą, która uzewnętrznia się w poszczególnych elementach stworzenia²⁰.

Sefhir z wiersza Grossek-Koryckiej przenosi w inny wymiar kosmicznego bytu, umożliwia dotarcie do wiecznej, ponadczasowej sfery istnienia. Spełnia więc funkcję kabalistycznego Sefirotu objawiającego transcendentálny byt Boga, a przynajmniej ten aspekt owego bytu, który może być objawiony niedoskonałemu stworzeniu²¹. Podmiot nie pełni w utworze funkcji syntetycznej względem występujących luźno asocjacji mentalnych, lecz poddaje się ich spontanicznemu biegowi, dobrowolnie przechodzi w inną niż rzeczywista sferę bytowa²².

Projekcję wyobrażeniową cechuje dynamiczna wyobraźnia, emocyjność oraz operowanie kontrastem. Taka technika oniryczna właściwa jest dla nurtu ekspresjonistycznego. Obraz senny budowany jest na zasadzie przeciwieństwa. W polu semantycznym antytezy raj (kraina

²⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Sefirot*, [w:] tychże, *Dictionary of symbols*, transl. J. Buchanan-Brown, St Ives 1996, s. 843.

²¹ G. Scholem, *Sens Tory w mistyce żydowskiej*, [w:] *Kabala i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 46.

²² P. Dybel, *Zagadki nieswiadomego*, [w:] tegoż, *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*, Kraków 2009, s. 78-79.

idealistyczna) – cmentarz (nicość) mieszczą się bardziej szczegółowe rozróżnienia: światłość – ciemność, marzenie – jawa, jasność – mrok, dobro – zło. Ujęcie świata onirycznego w postaci dychotomicznej odzwierciedla poglądy filozoficzne poetki. Grossek-Korcyka uważała bowiem, iż rzeczywistość to przestrzeń chaosu, który jedynie w jakiejś nieobliczalnej swej cząstce ulega uporządkowaniu. Irracjonalizm staje się głównym wyznacznikiem nieskończonego ruchu życia, zaś życie kieruje się heglowskim prawem kontrastowości. Harmonia dąży do unicestwienia wszelkiej istności (ujednoczenia elementów rzeczywistości)²³. Nieco inaczej omawia przytoczony wyżej utwór Barbara Olech, zwracając uwagę na nieustanne przenikanie się w poezji Grossek-Koryckiej sfery *sacrum* i *profanum*²⁴.

Niezwykłe ciekawą projekcją oniryczną stanowi również wizja opisana w *Obrazie IV*:

Sen mię uczynił panią niezmierzonych włości –

Z wież zamkowych widziałam kloszące się lany

W kłos złoty, ziarn perłami grubo unizany –

Dumna, marzyłam światu dać żniwo radości.

(*Obraz IV* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*, s. 153)

Obraz senny wylaniający się z utworu Grossek-Koryckiej odznacza się dwuznacznością: łączy w sobie czysty pejzaż pracy na roli z elementami symbolicznymi. Ziemia jawi się jako przestrzeń egzystencji człowieka, niesie ze sobą dobrobyt i „żniwo radości” (*Obraz IV* cyklu *Sonata mol. Pawie Pióra*). Wydawać by się mogło, że mamy do czynienia z wizją quasi-realistyczną. Zaskakuje jednak końcówka wiersza, w której zamiast ziaren do zbierania pojawiają się feeryczne pawie pióra o złotej barwie. Jak podaje leksykon Władysława Kopalńskiego: pawie pióro to symbol próżności, chępliwości, ale w niektórych kulturach również dostojności²⁵. W utworze niesie ono ze sobą negatywne nacechowanie, wywołuje rozczarowanie, wręcz dezorientację „ja” śniącego: „I ja stałam struchlala, skąd im żyć nacerpię?/ „Złote były”... Sen szepnął i dokończył »cierpię«...” (*Obraz IV* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*). W *Medytacjach* poetka wiąże poszczególne barwy z określonymi stanami mentalnymi. Barwę złota łączy z aurą uczuciowości – „złoto uczucia”²⁶.

²³ M. Grossek-Korycka, *Nihilizm Nietzscheński*, [w:] tejsze, *Medytacje...*, s. 18.

²⁴ B. Olech, *Wstęp...*, s. 36.

²⁵ W. Kopalński, *Pawie pióro*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 305. Słownik symboli J.E. Cirlota zawiera jedynie symboliczne znaczenie figury pawia. J.E. Cirlot, *Paw*, [w:] *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 303.

²⁶ M. Grossek-Korycka, *Zeznania prostej świadomości w paraleli do Myśli Bergsona*, [w:] tejsze, *Medytacje...*, s. 285.

Oniryczny fantazmat cechuje się dynamizmem. Ujawnia się również specyficzna ontologia dyskursu onirycznego, w którym nie wszystko jest podporządkowane wypowiedzeniu jakiegoś nadrzędnego sensu – język zostaje doświadczany jako czysty, nieskazitelny głos, jako leśmianowska „pieśń bez słów”, sam w sobie staje się obiektem szczególnego zainteresowania. Dyskurs marzenia sennego tym samym uosabia porządek, w którym logika nierozzerwalnie splata się z absurdem, to co daje się zrozumieć z tym, co wymyka się regułom prawdopodobieństwa oraz wszelkiemu rozumieniu²⁷. Dzieje się tak zapewne dlatego, iż poetka dąży do retrospekcji faktury nieświadomej psyche. Najistotniejsza wydaje się swobodna postać samych skojarzeń, poetycka ekspresja w kształtowaniu wizji onirycznej opartej na zestawieniu obok siebie obrazów niewspółmiernych. Projekcja mentalna pozbawiona struktury refleksywności pozwala traktować oniryczne obrazy wręcz jako oddzielne fragmenty całości kształtujące przestrzeń snu²⁸.

W funkcji nastrojotwórczej występuje niekiedy w *Sonatach Mol* epitet senny:

Aż padły nań, jak motyl senny, same usta –

Ale próżno brzeg ssala wargę kropli głodna,

Próżno go nachylałam więcej... jeszcze ... do dna!

I przechyliłam!...

Czara była pusta....

(*Sonata III* cyklu *Sonaty Mol. Przypomnienie*, s. 171)

Wargi bohaterki zbliżają się do krawędzi kielicha niczym „motyl senny” (*Sonata III* cyklu *Sonaty Mol. Przypomnienie*). Przymiotnik ten pełni w przywołanym fragmencie rolę „sugestywno-hipnotyczno-usypiającą”²⁹: sugeruje zwolnienie tempa, łagodny ruch, przejście w sferę mistycznej kontemplacji. Wypicie z kielicha, który sam „hierofant” przechyla bohaterce do ust, wiąże się ściśle z procesem platońskiej anamnezy, dotarciem do istności, którą fenomenalna rzeczywistość ukazuje jedynie w sposób połowiczny³⁰.

W twórczości Grossek-Koryckiej, o czym już wspominałam, dochodzi często do zjawiska antropomorfizacji sennej. Sen ulega usamodzielnieniu i w konsekwencji oddziela się od podmiotu

²⁷ Tamże, s. 75-76.

²⁸ P. Dybel, *Zagadki nieświadomego...*, s. 95-97.

²⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji...*, s. 148.

³⁰ E. Wolicka, *Anamneza – noetyka symboliczna*, [w:] tejsze, *Mimetyka i mitologia Platona: u początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, s. 102-104.

śniącego. Podobne zjawisko możemy zauważyć w liryce Bolesława Leśmiana³¹. W takich sytuacjach wizja staje się samodzielnym bohaterem, współtowarzyszem lub głównym podmiotem rozgrywających się wydarzeń. Fantazmat wskazuje więc z jednej strony, że mamy dany obraz odbierać jako „senną ekspresję”, pejzaż zrodzony z alogicznej pracy wyobraźni, z drugiej zaś traktować go jako część składową imaginacji. W omawianym wcześniej *Obrazie II* cyklu *Sonaty Mol* czytamy:

Anatema!

Śnie, ty mi się śniesz,

Ciebie nie ma,

Mów, co to wszystko znaczy rzeczywiście,

Ty drwisz?!....

(*Obraz II* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*, s. 150)

W przytoczonym fragmencie pojawia się retoryczne pytanie skierowane do snu. Bohaterka rozpaczliwie szuka wyjścia z onirycznej przestrzeni, zapewnienia, że apokaliptyczna wizja zagłady stanowi jedynie eteryczną materię nieświadomości. Czynnikiem antropomorfizującym staje się głównie leksyka używana w utworach, która wnosi różnego rodzaju sugestie znaczeniowe. W powyższym cytacie występuje czasownik wskazujący na czynność mówienia, „ja” oniryczne nakazuje snowi składać wyjaśnienia dotyczące koszmarnej projekcji. Można wręcz stwierdzić, że marzenie senne zostaje ujęte w kategoriach podmiotowych – jako partner dialogu.

W *Obrazie III Ofiara Białego Pawia* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra* czytamy:

A gdym płakała... ucho me drasnął szelest...

To był mój Sen... on zbierał bukiet śnieżnopióry

I smętnie uśmiechnięty szepnął „*nic to nie jest*”,

„Do góry spójrz!.. spójrz tylko się do góry!”

(*Obraz III Ofiara Białego Pawia* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*, s. 152)

³¹ M. Głowiński, *Leśmian – sen*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 221. W poezji Bolesława Leśmiana sen znacznie częściej niż antropomorfizacji ulega reifikacji.

Ponownie wizji onirycznej zostają przypisane właściwości przysługujące istocie ludzkiej: sen może się uśmiechać, szeptać „ja” marzącemu na ucho, zbierać brutalnie powyrywane piwie pióra. Wizja oniryczna funkcjonuje tu jak ukochany partner bohaterki. Należy zauważyć, że podobnie jak w poprzednich utworach „sen” pisany jest wielką literą, co potwierdzałoby tezę o jego personifikacji.

Wydaje się, że poetka ponownie sięga do tradycji Kabały. Antropomorfizowany sen niejednokrotnie uzewnętrznia się wobec „ja” śniącego i staje się jego atrybutem, swoistą emanacją. Kabalistyczna struktura Absolut – Sefirot (emanacja światła boskiego w świecie zewnętrznym) nakłada się na relację „ja” – sen. Marzenie sennie manifestuje moc sprawczą śniącego, która objawia się w onirycznej projekcji. W omawianym utworze to właśnie „sen” kieruje rozwojem wydarzeń, ważna staje się analogia pomiędzy „ja” śniącym a objawieniem (ukazaniem) jego mocy kreacyjnej³².

W kolejnym *Obrazie IV* sen zostaje również obdarzony zdolnością szepcienia. Co więcej, odczuwa ból oraz posiada znaczący wyróżnik somatycznej konstytucji człowieka – twarz:

[...] Sen szepnął i dokończył „cierpię”...

I odszedł z twarzą w dłoniach, a *twarz była czarna*.

(*Obraz IV* cyklu *Sonaty Mol. Piwie Pióra*, s.153)

Sen projektuje w twórczości Grossek-Koryckiej rozmaite sugestie znaczeniowe i nie ogranicza się do utartej semantyki. Poetka często pokazuje, podobnie jak Leśmian, że znaczenie „nie jest nieodwołalnie przytwierdzone do określonego znaku”³³, lecz na nowo krystalizuje się w języku poetyckim. W związku z tym pojęcie marzenia sennego nabiera różnych odcieni znaczeniowych oraz może występować w rozmaitych kontekstach³⁴.

Zjawisko antropomorfizacji występuje także w *Obrazie V* cyklu *Sonaty Mol. Piwie Pióra*, w którym śniąca bohaterka kieruje do „snu” retoryczne pytanie: „O Śnie, powiedz, dlaczego płaczą oczy Nieba?”. Ponadto obdarzony ludzkimi cechami sen chwytą bohaterkę na ręce i przenosi w „państwo twardej rzeczy”:

Tylko ścierał mi włosy, pełen czulej pieczy,

³² G. Scholem, dz. cyt., s. 46-47.

³³ J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 99-100.

³⁴ M. Głowiński, dz. cyt., s. 216-217.

A kiedym wciąż płakała... chwycił mię na ręce
 I poniósł tak, jak nianki noszą sny dziecięce
 Z wież wysokich... po schodach... w państwo *twardej rzeczy*.

(*Obraz V* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*, s. 155)

W utworze marzenie senne nie staje się, jak to bywało w epoce romantyzmu, pośrednikiem innego wymiaru rzeczywistości, nie przenosi do odmiennej przestrzeni duchowej, która znajduje się w opozycji do przestrzeni ziemskiej. Spersonifikowany sen wprawdzie wiąże się ze „sferą przejścia”, lecz paradoksalnie – jak określa poetka – przenosi w „państwa *twardej rzeczy*” (*Obraz V* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*). Autorka prowadzi swoistą polemikę z utartym schematem literackim, w którym sen często funkcjonuje jako synonim marzenia czy też krainy idealistycznej. Grossek-Korycka wytrąca czytelnika z obranej strategii interpretacyjnej, odchodzi od ustalonych paradygmatów kulturowych. W wierszu jest realizowany chwyt określany we współczesnej poezji lingwistycznej jako „ucieczka słów”³⁵. Teleologia projekcji mentalnej oparta zostaje na zasadzie luźnego kojarzenia oraz „wiązania” ze sobą poszczególnych wyobrażeń. Dzieje się tak dlatego, iż w ślad za poetyckim głosem wkraczamy w labialną sferę tego, co nieświadome.

W twórczości Grossek-Koryckiej występuje niekiedy również bardziej konwencjonalne użycie pojęcia „sen”. W *Sonacie II Fides i Magna* wizja oniryczna oznacza błogi stan zaśnięcia, odpoczynku: „Sen błogi ukoiciel, co wszystko zwycięża, ani na chwilę mojej boleści nie zmorze (*Fides i Magna* cyklu *Sonaty Mol. Sonata II*)”. Projekcja utożsamiona zostaje ze stanem wyzbycia się wolitywnych motywów oraz egzystencjalnego bólu. Marzenie oniryczne odrywa od doświadczanego przez bohaterkę „życia w śmierci”, (*Sonata II* cyklu *Sonaty Mol. Fides i Magna*) jest śladem tego, co było „przed”, a czego nie da się już odzyskać, w pewnym sensie stanowi formę regresji³⁶.

Pojawia się także w *Sonatach Mol* „sen uciekający”:

Aż mię zmożoną ciśnie Szal
 Na puchy bzowych ciał.

Będę się tarzać po kwieciu bżów
 Z uciekających gromadą Snów.

³⁵ M. Maciejewski, dz. cyt., s. 171.

³⁶ B. Sienkiewicz, *Micińskiego sny – ruiny tajemnicze*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004, s. 87.

(Sonata VI Kwitnienie Bzów cyklu *Sonaty mol. Marzenie życia*, s. 179)

Metafora „uciekającego marzenia” lub „snu” wielokrotnie występuje w poezji Młodej Polski, wystarczy chociażby przypomnieć liryk Leopolda Staffa pod tytułem *Odjazd w marzenie*. Sen pozostający w sferze niespełnienia posiada największą wartość ideową, jego ziszczenie wiąże się z utratą jego wartości³⁷.

Właściwości marzenia sennego w *Sonatach Mol Grosseck–Koryckiej*: estetyka kontrastu, nieciągłość, symboliczna obrazowość, synestezja jako główny środek wyrazu, antropomorfizacja, operowanie szeroką gamą kolorystyczną, mocno wyeksponowane tendencje deformacyjne w sferze przyczynowo-skutkowej imaginacyjnych obrazów pozwalają mówić o ekspresjonistycznej technice onirycznej omawianego cyklu³⁸.

Antytetyczny tok wypowiedzi, realizujący estetykę zaskoczenia oraz swoistej „anihilacji znaku”³⁹, łatwo możemy zauważyć w *Obrazie III Ofiara Białego Pawia*. Poetyka dysonansu ujawnia się wyraźnie w eksponowaniu figury Pawia, który jawi się jako „jedwabisty, miękki, ciepły” ptak o „palcach zbrojnych w szpon” (*Obraz III Ofiara Białego Pawia* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*). Emocje oraz odczucia towarzyszące „ja” onirycznemu poddającemu się inercji śnionych wizji są również oparte na dychotomii. Krwawe misterium wyrywania pawich piór powoduje doznawanie intensywnego bólu oraz jednocześnie rokoszy. Ofiara „Białego Pawia” stanowi aluzyjne nawiązanie do ofiary Chrystusa na krzyżu, zaś pojawiający się na końcu wizyjnego wyobrażenia motyw odrodzenia ptaka oraz wyraźnie wyeksponowany ruch horyzontalny stanowią aluzję do chrześcijańskiej idei zmartwychwstania. Sen nabiera mistycznego charakteru, staje się w tym przypadku otwarciem na prawdę transcendentalną, poszukiwaniem wyjścia poza zewnętrzną rzeczywistość.

Posługiwanie się stylizacyjną aluzją formalną stanowi jeden z najważniejszych wyróżników ekspresjonistycznej techniki onirycznej. Topika religijna silnie uwypukla się w *Obrazie II* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*, w którym spersonifikowany „Sen” kreśli znak krzyża.

W *Sonatach Mol* obserwujemy zacieranie się granic ontycznych. Podmiot śniący wielokrotnie nie jest w stanie wyznaczyć precyzyjnej granicy między jawą i snem („Sen to już... czy był to jeszcze jaw?...”, *Obraz III Ofiara Białego Pawia* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*). Być może ma na to wpływ również sposób deskrypcji onirycznych widzeń. Nie są to bowiem wizje, które odbierają

³⁷ Pisze o tym A. Wydrycka w rozdziale *W kontekście młodopolskiego marzenia*, [w:] tejsze, „...Rymów gałązeczki skrzydlate...”, s. 160-161.

³⁸ J.J. Lipski, *Ekspresjonizm*, [w:] *Słownik literatury XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1996, s. 261.

³⁹ B. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 91.

całkowitą „realność” przedstawionym zjawiskom, pejzaż łączy w sobie dwa wymiary istnienia – realistyczny (wrażenia zmysłowe odbierane przez „ja” śniące) oraz metafizyczny (symbole, idealistyczne przestrzenie, tajemnicze postaci z zaświatu, motywy kojarzące się ze światłem i konotujące jego właściwości). Gubi się, by posłużyć się formułą Tetmajera, „wieczny rozdźwięk w świecie między tym, co śni człowiek i tym, co snem nie jest”⁴⁰. W *Obrazie III Ofiara Białego Pawia* dowiadujemy się, że we śnie można „prześnić jaw”. Można przypuszczać, że podczas sennej projekcji zostają wydobyte wydarzenia mieszczące się w „wirtualnie istniejącej przestrzeni pamięci”⁴¹. Pamięć wiąże sen z minionymi wydarzeniami i quasi-somatycznymi odczuciami „ja” onirycznego. W takim ujęciu marzenia senne można ponownie dopatrzeć się analogii z tradycją kabalistyczną. Według Kabały podczas widzenia sennego umysł przetwarza wydarzenia oraz dochodzi do swobodnego rozładowania emocji i wrażeń. Następnie uporządkowane informacje ulegają przetworzeniu w oniryczne formy wizualne.

W pewnym sensie w wielu wierszach cyklu materializacja snu dokonuje się poprzez jego antropomorfizację, staje się on zjawiskiem zewnętrznym wobec jaźni podmiotu, czy też wręcz swoistą emanacją, atrybutem „ja” śniącego. Sen uzewnętrznia potencjał kreacyjny jednostki ludzkiej.

Dążenie do ekspresywnego łamania konwencji w sferze językowej ujawnia się w operowaniu na szeroką skalę neologizmami. W *Obrazie III Ofiara Białego Pawia* w celu wyeksponowania intensywności przeżyć podczas „słodkiej tortury” wrywania pawich piór, poetka używa słowa „przeboleśnie”. Wydaje się, że jest to nowa konstrukcja utworzona na wzór słowa „przerozkosznie” użytego w wierszu.

Cechy snu w *Sonatach Mol*, konstytuujące się w obrębie nurtu ekspresjonistycznego, eksponują pewne tendencje i zjawiska, które wskazują na oryginalność ujęcia wykreowanej przestrzeni sennej. Sen w *Sonatach Mol* odznacza się plastycznością wyrazu, polemicznym stosunkiem do obowiązujących norm i konwencji, odwagą w kształtowaniu onirycznych pejzaży⁴². Nie wydaje się, by uzasadnione było w tym wypadku wiązanie marzenia sennego z tradycją romantyczną, choć bez wątplenia sen stanowi pewien wgląd w rzeczywistość odmienną od fenomenalnej, wiąże się niejednokrotnie z doświadczeniem mistycznym. Utwór poetycki odzwierciedla labialny grunt autonomicznych, nieskrępowanych przez ograniczenia świata zewnętrznego wyobrażeń. Dialektyka solipsyzmu ujawnia się w kreacji uduchowionych, sennych projekcji mentalnych, gwałcących prawa empirii. Rzeczywistość oniryczna odznacza się takimi cechami jak: chaotyczność, apokaliptyczna transfiguracja śnionych wizji, metamorficzność,

⁴⁰ K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 534.

⁴¹ B. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 70.

⁴² B. Olech, *Wstęp...*, s. 56.

dysonans. Jednostka czuje się niejednokrotnie zagubiona w świecie własnej imaginacji, nie potrafi wyznaczyć precyzyjnego odgraniczenia między dwoma wymiarami istnienia. Zespół przeświadczeń o charakterze ontologicznym, epistemologicznym oraz antropologicznym, na jakich sen został usytuowany, pozwala w dużej mierze wiązać go z kabalistyczną tradycją świata sefirot⁴³. Emanacja „ja” onirycznego dokonuje się między innymi w uzewnętrznieniu – w postaci sennych projekcji – potęgi kreacyjnej jednostki. Sen odłącza się również często od podmiotu, staje się wobec niego zjawiskiem autonomicznym, swoistym atrybutem.

Wieloznaczne sny literackie Marii Grossek-Koryckiej stanowią rodzaj popędu wizualnego – podmiot śniący swobodnie poddaje się ich biegowi, niekiedy gubi się w quasi-sensualnych odczuciach sennych, ztraca znaczące rozróżnienie między jawą a wyobrażeniem. W ten sposób zaczyna niejako funkcjonować w pułapce własnej sfery nieświadomości. Jednak, jak zaznacza autorka, to właśnie świat marzeń (czy też pojęć synonimicznych takich jak sen) jest „światem większym od rzeczywistości”⁴⁴ i wszelkie prawa racjonalne bez przestrzeni imaginacyjnej jawią się jako zbyt ubogie i niewystarczające, by zgłębić tajemnicę istnienia. Jak podkreśla poetka w *Medytacjach*, żyć bez marzeń to skazać na „ślepotę ducha”⁴⁵.

⁴³ G. Scholem, dz. cyt., s. 46-47.

⁴⁴ M. Grossek-Korycka, *Odrodzenie uczuciowości*, [w:] tejże, *Medytacje...*, s. 338.

⁴⁵ Tamże, s. 338.

SUMMARY

Oneiric expressions in Maria Grosseck-Korycka's "Sonaty Mol"

The article focuses on the literary aspect of dream in Maria Grosseck-Korycka's *Sonaty mol*. The poetics of dream is realized within selected works in the series through the use of the word 'sen' ('dream') or by introducing a romantic encrustation aura. The term 'senne ekspresje' ('dreamy expressions'), appearing in the title of this article, indicates a specific way of shaping the imaginative projections. The characteristic properties of the oneiric visions: the aesthetics of contrast, anthropomorphism, handling a wide range of colours, synesthesia as the main means of expression, deformation in the cause-and-effect relationship lead to a dreamy expressionist technique in the context of the individual sonatas. 'The texts' of verbalised phantasma activate an array of symbolic references and analogies. The poet goes back to the tradition of Kabbalah - a dream often manifests itself to the dreaming entity and becomes its peculiar emanation or attribute. This interpretation makes an attempt to read the contents of literary visions and includes the description of the general rules governing the oneirology of The Young Poland poet.

118

KEYWORDS

Oneirology, dream, expressionism, anthropomorphism, contrast, deformation, kabbalah traditon

BIBLIOGRAPHY

1. Bergson H., *Marzenie senne*, [w:] tegoż, *Energia duchowa*, przekł. K. Skorulski, P. Kostyło, Warszawa 2004, s. 97-128.
2. Chevalier J., Gheerbrant A., *Sefirot*, [w:] tychże, *Dictionary of symbols*, transl. J. Buchanan-Brown, St Ives 1996, s. 843.
3. Dybel P., *Zagadki nieświadomego*, [w:] tegoż, *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*, Kraków 2009, s. 49-152.

4. Głowiński M., *Leśmian – sen*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 205-229.
5. Grossek-Korycka M., *Nihilizm Nietzscheański*, [w:] tejże, *Medytacje. Synteza współczesności*, Kraków 1913, s. 5-19.
6. Grossek-Korycka M., *Nietzsche*, [w:] tejże, *Medytacje. Synteza współczesności*, Kraków 1913, s. 20-41.
7. Grossek-Korycka M., *Zeznania prostej świadomości w paraleli do Myśli Bergsona*, [w:] tejże, *Medytacje. Synteza współczesności*, Kraków 1913, s. 276-300.
8. Grossek-Korycka M., *Odrodzenie uczuciowości*, [w:] tejże, *Medytacje. Synteza współczesności*, Kraków 1913, s. 337-347.
9. Grossek-Korycka M., *Utwory wybrane*, wstęp wyb. i oprac. B. Olech, Kraków 2005.
10. Kopaliński W., *Pawie pióro*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 305.
11. Lipski J.J., *Ekspresjonizm*, [w:] *Słownik literatury XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1996, s. 260-269.
12. Maciejewski M., *Oniryczne rejony języka. O problemach poetyki Andrzeja Sosnowskiego*, [w:] *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel i in., Toruń 1999, s. 165-174.
13. Olech B., „Anioł wojujący”. *W kręgu etycznych zagadnień Marii Grossek-Koryckiej*, [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 2, pod red. J. Ługowskiej, Wrocław 2005, s. 132-140.
14. Olech B., *Wstęp*, [do:] M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane.*, Kraków 2005, s. 5-56.
15. Podraza-Kwiatkowska M., *Poetyckie realizacje*, [w:] tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 95-253.
16. Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 147-161.
17. Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1980.
18. Scholem G., *Sens Tory w mistyce żydowskiej*, [w:] *Kabala i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 41-95.
19. Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994.
20. Sienkiewicz B., *Micińskiego sny – ruiny tajemnicze*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2004, s. 59-106.
21. Sławiński J., *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 92-123.

22. Wolicka E., *Anamneza – noetyka symboliczna*, [w:] tejże, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, s. 100-109.
23. Wydrycka A., „*Wieczny smutek dokonanych rzeczy*” – w kontekście młodopolskiego marzenia, [w:] tejże, „...*Rymów gałązeczki skrzydlate...*”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 160-164.
24. Wydrycka A., *Obrazy, motywy, symbole*, [w:] tejże, „...*Rymów gałązeczki skrzydlate...*”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 17-76.