

Bartłomiej Borek

ORCID: 0000-0002-7503-8703

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

Maria Curie-Skłodowska University
in Lublin

FAUNA – FLORA – BAUDELAIRE. LIRYCZNY WYKŁAD WINCENTEGO KORAB-BRZozOWSKIEGO O NATURZE

Fauna – Flora – Baudelaire. A Lyrical Lecture by Wincenty Korab-Brzozowski about Nature

Słowa kluczowe: Wincenty Korab-Brzozowski, Charles Baudelaire, fauna, flora, poezja

Key words: Wincenty Korab-Brzozowski, Charles Baudelaire, fauna, flora, poetry

Streszczenie

Abstract

Artykuł poświęcony faunie i florze w literackiej spuściźnie Wincentego Korab-Brzozowskiego. Szkic stanowi próbę odkodowania sensów zawartych w symbolicznych reprezentantach świata roślinnego i zwierzęcego w poezji młodopolskiego twórcy, czyniącego naturę asumptem do rozważań na tematy uniwersalne, jak życie, śmierć, grzech, cierpienie etc. Kontekstem do rozważań uczyniono myśl Charles'a Baudelaire'a.

An article devoted to the fauna and flora in the literary legacy of Wincenty Korab-Brzozowski. The sketch is an attempt to decode the meanings contained in the symbolic representatives of the plant and animal world in the poetry of the Young Poland artist, who makes nature an inspiration for reflections on universal topics – life, death, sin, suffering, etc. The context for evaluation is the proven thought of Charles Baudelaire.

Szkic poświęcony obecności oraz funkcjonowaniu fauny i flory w twórczości młodopolskiego poety rozpoczynamy nieco przewrotnie – od dzieła innego pisarza, którego czynimy jednocześnie swoistym drogowskazem, fundamentem dalszych rozważań – w duchu przyrodniczym – nad pisarstwem Brzozowskiego.

Charles Baudelaire, gdyż o nim mowa, jest bodaj najgłośniejszym i najbardziej rozpoznawalnym francuskim patronem symbolizmu. Jego *Kwiaty zła* już samym tytułem ewokują zainteresowanie naturą. I tak

właśnie zazwyczaj odczytujemy to dzieło. Ale jeśli przyjrzeć się bliżej literackiej spuściznie autora *Padliny*, łatwo dostrzec, że większość poetyckich odniesień do świata przyrody nie jest czystą deskrypcją pejzażu, funkcjonuje raczej na zasadzie asumptu do rozważań nad kondycją świata, człowieka, etyki oraz estetyki, a nawet szeroko rozumianych praw rządzących uniwersum. Jest jednak w twórczości autora *Wzlotu* utwór, który bezpośrednio dotyczy natury i zafascynowania jej przerażającą aurą, będący zarazem przykładem intrygującego sposobu ujęcia tematu. To *Confiteor artysty z Paryskiego spleenu*. Przywołajmy dzieło Baudelaire'a w całości, gdyż jest tego bezsprzecznie warte:

Jakże przejmujące są schyłki jesiennych dni! Och, przejmujące aż do bólu! Zdarza się bowiem, że czucie rozkoszy jest jednocześnie nieokreślone i niezwykle intensywne; i nic nie rani dotkliwiej niż ostrze Nieśmiertelności.

Nieznana rozkosz – tonąć spojrzeniem w otchłani nieba i morza! Samotność, cisza, niepokalana czystość błękitu, maleńki żagielek drżący na horyzoncie, swoją nikłością i osamotnieniem naśladujący moje już nieodwracalne życie, monotonna melodia fali, wszystko to myśli przeze mnie, albo też ja myślę przez to wszystko (bo w bezmiarze marzenia nasze *ja* szybko się rozplywa!); wszystko to, jak mówię, myśli przeze mnie, ale muzyką i obrazami, bez sylogizmów, bez sofizmatów, bez wywodów.

Jednakże myśli, płynące ze mnie, czy też z tego co mnie otacza, prędko nabierają nadmiernej intensywności. Natężenie rozkoszy wywołuje niepokój i niewątpliwe cierpienie. Moje zbyt napięte nerwy drgają już tylko zgrzytliwie i boleśnie.

Teraz głębia nieba mnie oszałamia, jego przejrzystość mnie drażni. Nieczułość morza i nieruchomość pejzażu oburza mnie i odpycha... Och, czyż mam wiecznie cierpieć, czy wiecznie uciekać przed pięknem? Naturo, czarodziejko bezlitosna, rywalko zawsze zwycięska, poniechaj mnie! Nie wystawiaj więcej na próbę moich pragnień i mojej dumy! Zgłębianie piękna to pojedynek, w którym artysta krzyczy w przerażeniu zanim zostanie pokonany.

(Baudelaire 1992: 9)

Znamienita część studiów poświęconych francuskiemu symboliście przedstawia go jako skandalistę, człowieka o mocnym charakterze, rewelatora poezji. Nie można jednak zapomnieć, że był także moralistą, na co wielokrotnie wskazywał monograf Baudelaire'a Marcel a Ruff, podkreślając przy tym silną wyobraźnię religijną poety. Mimo że nie

brakuje dziś szkiców o emocjach wpisanych w to pisarstwo, wciąż nie dysponujemy opracowaniami o emocjonalności samego poety – człowieka-twórcy, jakby dzieło powstawało w izolacji od wrażliwości swego kreatora. Powszechnie wiadomo, że aby „coś” powstało, potrzebny jest swoisty impuls – diapazon emocjonalny – wypływający z twórcy, a wpływający na charakter utworu, kolejno – na odbiorcę. Tak bez wątplenia jest w przypadku przywołanego dzieła. Późniejsze liryki traktują naturę dość instrumentalnie, wyzyskując z niej przede wszystkim symboliczną znaczeniowość bez refleksji nad jej pięknem.

Wiadomo, że *Kwiaty zła*, wydane w 1857 roku, zostały skomponowane z utworów powstałych znacznie wcześniej. Na liryczną tkanę tomu miała wpływ morska podróż poety z lat 1841–1842. Od tamtego czasu przez ponad piętnaście lat pozbawiony widoku żywiołu morza Baudelaire nie pisał o naturze, uczynił to dopiero w *Pejzażu*. W roku 1858, wraz z powrotem do posiadłości matki w Honfleur, zetknął się ponownie z morskim krajobrazem. W liście (listopad 1858) do przyjaciela i wydawcy – Auguste Pouleta-Malassisa – odnotował, że dom, w którym znów mógł przebywać: „był wzniesiony nad morzem, a nawet ogród wygląda[ł] jak miniaturowa scenografia. Wszystko nastawione na zadziwienie, a tego mi tutaj potrzeba” (Baudelaire 1973: 551).

W przeciwieństwie do żywiołu z liryku *Człowiek i morze z Kwiatów zła*, w którym wodę postrzegamy na sposób dychotomiczny – jako przeciwnika i brata człowieka – woda w *Confiteor artysty* to przede wszystkim wszechmocna matka natura, oceaniczna rodzicielka, obywatelnia i zalewająca siła. Eschatologiczna, nierzadko na wzór gnostycki i manichejski, doktryna Baudelaire’a sprowadzająca się do idei powiązania grzechu pierwotnego z naturą ulega zaskakującej zmianie w trakcie pobytu w Honfleur. Poeta głosi czystość natury. W tym kontekście godne uwagi wydają się słowa Baudelaire’a, które wyraził w *Salonie z 1846*, przekonując w zamyśle nad dziełami Dalacroix i Ingres’a, że „piękny obraz to natura odzwierciedlona przez artystę” (Baudelaire 1975: 366). Jak łączyć to z dziełem, które niesie rozpoznanie, iż zdolność artysty do objaśniania natury staje się martwa z chwilą, gdy ten ulegnie jej pięknu? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należałoby przyrzeć się utworowi *Confiteor artysty* wnikliwiej.

Akcja dzieła osadzona została w ulubionej przez Baudelaire’a porze roku – jesieni, a zarazem najpiękniejszej, jego zdaniem, chwili dnia –

wieczorze, momencie przed zejściem słońca. Sytuacja liryczna prezentuje oczom czytelnika człowieka odczuwającego bezmiar morza i nieba. Zaintrygowany widokami i bogactwem dźwięków podmiot daje się przeniknąć naturze, w rezultacie czego doświadcza zatracenia samego siebie¹. Poeta-pejzażysta dobrowolnie poddaje się sile żywiołu i z chęcią uczestniczy w spektaklu zakazanego krajobrazu, podczas którego wyznaje (wskazuje na to tytuł utworu) winy i grzechy artysty. Uległy naturze, zanurza się w wizualnych wrażeniach². Baudelaire określał tego rodzaju uczucie – istniejące na granicy eschatologii i erotyzmu – mianem *volupté*³ (zob. *Salon z 1859*). W odniesieniu do *Owidiusza wśród Scytów* Delacroix Baudelaire przekonywał, że krajobraz jest tak samo ważny jak postacie. Pisał: „umysł pogrąża się w nim z powolnym, pełnym uznania uniesieniem, jakby zatapiał się w niebiosach lub w morskim horyzoncie” (Baudelaire 1965: 79).

Oglądanie obrazu to także osobne percypowanie jego poszczególnych składowych, przeplatanie ich zaś to ewokacja wspomnianego *volupté*. Baudelaire przez większość swego literackiego życia postrzegał świat flory w powiązaniu z grzechem, występkiem oraz złem. Ale w omawianym utworze brzydota i grzeszność natury zostają przewyciężone i zastąpione czystością i pięknem na zasadzie analogii nieograniczoności akwenu do wieczności duchowej. Świat ziemski łączy się w morzu ze światem boskim. Artystą w *Confiteor artysty* kieruje niezrozumiała, pierwotna tęsknota, dlatego nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że bohater dzieła nosi cechy odautorskie (w biografii Baudelaire’a to rzeczywiście intrygujący okres pod względem emocjonalnym i twórczym).

Bohater-narrator oddaje się niepoohamowanej przyjemności płynącej ze zmysłowego uczestniczenia w spektaklu natury. Przeżywa przy tym swoistą tragedię, która nie polega na zagubieniu czy obawie przed niszczycielską siłą żywiołu, przeraża go niemożność precyzyjnego opisanie doświadczanego piękna. Pozwalając się oczarować krajobrazowi, uświadamia sobie, jak ograniczonymi środkami artystycznego wyrazu dysponuje. Natura dominuje i obezwładnia jego zmysły.

¹ Ciekawą interpretację dzieła – w duchu badań somatycznych – zaproponował Russel King. Zob. King (1966: 8–20).

² Nie dziwi to w aspekcie symbolistycznej wrażeniowości, która u Korab-Brzozowskiego wyrażała się choćby w słowach „zanurzony w marzeń swoich oceanie”.

³ Z fr. ‘rozkosz’, ‘przeżycie’, ‘satisfakcja’. Słowo to wiąże się zarówno z przeżyciem fizycznym, jak i emocjonalnym. Jest zatem łącznikiem między sferami *sacrum* i *profanum*.

Ostatnie słowa dzieła podnoszą jeszcze jedną, ważną myśl, mianowicie, że Baudelaire utożsamia naturę z pięknem. To bezsprzeczny dowód, że artysta odnalazł w końcu w odrzucającym go do tej pory świecie to, czego nie umiał dotychczas dostrzec. Natura kryje w sobie nie tylko obawy i składniki materialnego zła, lecz przede wszystkim jest harmonią i wzniosłością.

Gdyby chcieć przywołać ogólne spostrzeżenia na temat natury, należałoby przypomnieć, że sposoby jej przedstawiania już od starożytności związane były z subiektywną obserwacją przestrzeni otaczającej (często przytłaczającej) człowieka. Począwszy od najbardziej ogólnych motywów *locus amoenus* i *locus horridus*, literatura podawała cały szereg zaskakujących wyobrażeń fauny i flory. Duża część twórców Młodej Polski, szczególnie ta zogniskowana wokół Stanisława Przybyszewskiego, postrzegała naturę jako siłę żywą, pełną cierpienia, lęku, bezwzględności. Pisarze z tego kręgu nierzadko wykorzystywali w swoich utworach topos ogrodu, transponując na obraz utrwalony w kulturze metafory jałowości i szarej martwoty, wywiedzione z *Kwiatów zła*. Mieszkańcy nekrofagicznych światów, kreowani w mrokach perwersyjnej, naznaczonej śmiercią przyrody, mieli brać udział we wszechświatowej batalii (Miciński 1985: 116; Jocz 2009: 23–34)⁴. Natura-Kronos, przypominająca gnostyckiego Uroborosa, pożerającego swój własny ogon, sugerowała piekielną maszynę, której śmiercionośne palce rozpoczynały sterowanie życiem od momentu narodzin. Ale powstawały wówczas także wizje, które, tak jak w *Confiteor artysty* Baudelaire’a, łączyły naturę z wielkim, estetycznym dziełem sztuki, sugerującym nieograniczoność kosmosu i siłę do dokonywania transgresji.

W świecie natury zrodzonym w wyobraźni Korab-Brzozowskiego dają się wyróżnić konkretne gatunki fauny i flory. Odnosi się wrażenie, że roślinna część przyrody jest w tej poezji niewiele znacząca – zdaje się funkcjonować wyłącznie jako ornament. Poszczególne rośliny są tłem ważniejszych składowych rzeczywistości czy zdarzeń. To jednak pozory. Obecność roślinnych fenomenów niesie ze sobą nieprzebrane bogactwo semantyczne, wpływające bezwzględnie na dzieło. I tak w wierszu VI z *Domus aurea* czytamy o „ciemnym jeziorze/ Przedziwnej lili” (*Domus aurea*, IV, Korab-Brzozowski 1980: 43), bez obecności

⁴ Mimo że Miciński nie należał do kręgu Przybyszewskiego, jego sposób obrazowania – gdyby porzucić realia towarzyskie owych czasów – łatwo byłoby uczynić częścią wspomnianej poetyki i popełnić poważny, merytoryczny błąd.

której wodne medium nie zyskałoby sakralnego wymiaru. Zresztą cały cykl, utrzymany w podniosłym stylu i dużym napięciu dramaturgicznym, wieńczy obraz kwiatu, budzącego podmiot liryczny i każącego dostrzec swe piękno (warto odnotować, że sytuacja liryczna i sposób budowania zachwyty nad pięknem kwiatu przywołuje skojarzenia z utworem *Rosa Mystica* Ludwika Szczepańskiego). Podobnie w liryku *XI*, lilie i nenufary „cicho szepczą, śląc wonne ofiary”, budując nastrój świętości, tajemnicy, co efektywnie zostaje pogłębione jakościami ciszy i wzniosłości. Bez wątplenia to właśnie nenufar upodobał sobie poeta i spośród wszystkich roślin przywoływał go najczęściej. Owa lilia wodna „chłodzi lica” (*Domus aurea, I*, Ibidem: 38) wędrowca, wypowiada modlitwy, jako „anielska lilia błada/ Kwitnąca w mroku” (*Węglem smutki i zgryzoty, XVII*, Ibidem: 79) dokonuje przekraczania rozmaitych granic i pokonuje utrwalone w naturze prawa – nie potrzebuje do wzrostu słońca, zwycięża nawet mrok! Jest zatem nie tylko symbolem świętości, lecz również reprezentantem dobra i światła. W starożytnym Elamie, państwie powstałym 2400 lat p.n.e., lilia uchodziła za symbol światła i była atrybutem jednego z bogów lunarnych. Perska Suza swą nazwę zawdzięcza lilii, a romantyczny malarz Philipp Otto Runge w enigmatycznym cyklu (*Cztery*) *pory dnia* umieścił ją na każdym z czterech obrazów (Kuryłowicz 2012: 127–128).

Przeciwnieństwem dostojności, piękna i sakralności, co zaskakujące, okazały się w tej twórczości róże. Brzozowski skojarzy je przede wszystkim z cierpieniem: „I będą róże./ Spadną tumanem krwi, legną w popiele” (*Węglem smutku i zgryzoty, II*, Korab-Brzozowski 1980: 79), oraz z ciężarem: „I zerwę w sadach grono winne/ I róży ciężki pąk” (*Symbolle, XXI*, Ibidem: 111). Tak jak lilia zawsze u poety jest biała, tak róża nieodmiennie będzie czerwona. Nenufary i róże jako przedstawiciele świata flory funkcjonują w poezji autora *Duszy mówiącej* jako swoiste antynomie. Ta konstatacja może wydać się o tyle zaskakująca, że przecież róża od zawsze była kojarzona z pięknem i miłością. Według jednej z hinduskich legend moment narodzin Lakszmi – bogini piękna – powiązany był właśnie z rozwijającym się pączkiem róży, z której wydobyło się boskie piękno. Perskie przekazy⁵ odnotowywały, że róże były darem Allacha, ich czerwona barwa zaś wynikiem zranienia słowika zako-

⁵ Przywołujemy tego rodzaju „egzotyczne” historie nie bez powodu. Korab-Brzozowskiemu, ze względu na jego intrygującą biografię, bliskie były tego rodzaju legendy i mity.

chanego w kwiecie. Muzułmanie do dziś otaczają te kwiaty wyjątkową czcią i zakazują stąpania po płatkach róż, gdyż ich zdaniem na posłaniu z tych kwiatów przeniesiony został do Jerozolimy z Mekki sam Mahomet. Relacje Anakreonta wskazywać miały, że róże powstały z piany morskiej w chwili narodzin Afrodyty – jako naturalny produkt uboczny cielesnego piękna. Chrześcijanie symbolikę róży odnoszą przede wszystkim do kultu Matki Bożej. Czy Korab-Brzozowski wykorzystał któryś z tych utrwalonych sposobów przedstawiania kwiatu i generowanych przez niego możliwości symbolicznych? Niewątpliwie kwiat ten posłużył poecie przede wszystkim do podkreślenia ciężaru egzystencji oraz cierpienia, kolor zaś, powiązany z krwią, odnosiłby się do historii wspomnianego słowika czy Afrodyty, skoro krew zabarwiła białe róże (krew ranionego ptaka i krew Adonisa, do którego biegła bogini). Róża Korab-Brzozowskiego niewiele ma wspólnego z jednym z niewątpliwie bardziej przejmujących przedstawień tego kwiatu w młodopolskiej poezji – obrazem z napomnianego liryku Szczepańskiego. Poza tym owa dyskretna liryka opisowa, łącząca zasady erotyzmu i świętości, jest zupełnym przeciwieństwem rozważań naszego poety.

W zgodzie z kulturowym kodem kwiatów w poezji Korab-Brzozowskiego przedstawiony został mak, który odgrywał w tej twórczości rolę somnambulicznego symbolu śmierci. W *Makach* pisał poeta tak:

Poraniłem ręce czerni gęstwina,
Serce znikąd echa zwołać nie zdoła,
I kołata martwą w piersi machiną:
Niechże mi do snu już maki u czoła
Strząśnię pomocna twa dłoń, Prozerpino!

(*Maki*, Ibidem: 238)

Śmierć, utożsamiona ze snem, łączy się w pewien sposób z młodopolskim obrazem nirwany. Mak, którego usypiające zdolności „symbolizują coroczne zasypianie ziemi, tak bliskie śmierci” (Schmidt 2006: 258), staje się lekarstwem na ból istnienia. Zasugerowany w wierszu mit o Prozerpinie okazał się dla polskich modernistów kosmiczną i metafizyczną alternatywą otchłani. Nowakowski pisał o nim tak: „Za symbolami czerwienią płonącego maku i wyniesionego ponad korny tłum wtajemniczonych – mystów – wysmukłego kłosa plennej pszenicy do-

strzeżono już uniwersalną wykładnię tajemnicy życia, śmierci i z martwych powstawania, interpretację zatem ciągłości istnienia w najściślejszym splocie z tak wówczas pociągającą tajemnicą nieistnienia, niebytu, Nirwany” (Nowakowski 1997: 328).

Śmierć to zatem wyczekiwany moment, w którym wszystko, co do tej pory powodowało cierpienie, bezpowrotnie znika i pozwala podmiotowi lirycznemu odczuć ulgę.

Oczywiście przedstawiciele flory jest w tej poezji znacznie więcej. Stokrotki, asfodele, hiacynty... Niemniej ich obecność jest raczej typowa, a symbolika nie zaskakuje. Czyniąc przewodnikiem szkicu Baudelaire’a i jego dzieło, warto przyjrzeć się, jak natura Korab-Brzozowskiego przyjmuje funkcję nośnika emocji i budowania nastroju, który dla podmiotu lirycznego okaże się bramą do świata nadzmysłowego. W *Cyprysach* czytamy:

O, czarni nad białymi strażnicy grobami –
 – Cyprysy! Czy to waszą rzeczą słodki śpiew?
 I kto nad jałowymi waszymi szczytami
 Widział kiedy gołębie krążące stadami?
 A jednakże jesteście z rodu świętych drzew

(*Cyprysy*, Korab-Brzozowski 1980: 229)

Ten mało zaskakujący liryk, rozpoczynający się apostrofą do cyprysów, przedstawia niezwykle moment kontaktu człowieka z naturą. Analizujący zastaną rzeczywistość podmiot liryczny snuje myśl, że choć te niezwykle drzewa konotujące śmierć, pozbawione wokół siebie życia, należą do sfery *sacrum* – są wielkie, czarne, swym kolumnowym kształtem sugerują dostojność i monumentalność. Wydaje się, że mogą być też naturalnym odpowiednikiem tego, co Tadeusz Miciński określił mianem „czarnych kolumn wieczności”, w chwili gdy jego podmiot działań twórczych zmierzał do Boga. Budując nastrój powagi, grozy, braku życia, stanowią jednocześnie tego zaprzeczenie – są żywe i należą zarazem do rodu świętych drzew. W tych właśnie aspektach flora ujawnia zdolności transgresyjne. Świadomy potęgi drzew podmiot oddaje im swego rodzaju hołd, czuje się o wiele mniejszy w kontakcie z naturą, co koresponduje z Baudelaire’owskim krajobrazem i pejzażami mentalnymi jego podmiotów mówiących.

Zasadne jest przekonanie, że flora Korab-Brzozowskiego nierozdzielnie wiąże się z *sacrum*, a zatem sugerować będzie swego rodzaju boskość/duchowość. By dostrzec i poznać najwyższą ideę (Absolut), człowiek winien obcować z naturą – zrozumieć ją, aby nie pominąć jej boskiej wartości. Takie spojrzenie na świat natury zdaje się naznaczone rysem panteistycznym, a zatem wiązać się będzie z tzw. teocentrycznym monizmem. Panteizujący młodopolanin wielokrotnie jeszcze zamyśli się nad kondycją świata.

Pozostając w obszarze rozmyślań nad przemijalnością⁶, nie sposób nie przywołać *Wyrzutów* poety. To w nich pomieścił przejmujący opis umierania flory zestawiony z życiem człowieka:

Bom zagarnięty przez ciemności,
Obawa serce me zacienia –
I czuję już chłód przygnębienia
Trawiący cicho me wnętrzości.

Nie powitałem nadchodzącej.
I sam zostałem, wciąż słuchając
Umarłych liści, co szlochając
Wirują, nikną gdzieś pod słońcem!

(*Wyrzuty*, Ibidem: 147)

Poszczególne partie dzieła sugerują paralelność względem znacznie późniejszego dzieła dobrze rozpoznanego młodopolskiego poety, mianowicie Jana Kasprowicza, który w *Księdze ubogich* „malował” taki obraz:

Gdzie znaleźć spokój, gdzie duszę
Ukoić nieukojoną?
Modrzewie straciły swą zieleń,
Złotem kosztownem płoną!

⁶ O problemie przemijania traktuje większość *Strof* (*Z Księgi Nicości*), będących parafrazą rubajatów Omara Chajjama, które Brzozowski traktował jak własne utwory. Wbrew zachodniej tradycji postrzegania autorstwa dzieła, Brzozowski (w zgodzie z tradycją wschodnią, o czym pisała choćby Podraza-Kwiatkowska w przedmowie do poezji Rolicza-Ledera z 1962 roku) sparafrazował (prawdopodobnie z oryginału, gdyż niemożliwe było – za czym optował Jacek Trznadel – by korzystał przy translacji z przekładów Rosena) teksty perskiego poety i drukując je w „Gazecie Wieczornej” z 1911, nr 454 oraz „Museionie” z 1913, nr 6, s. 25–27, nie uwzględnił wschodniego twórcy.

U wierzb podnóża, przy drodze,
 Powiędłych liści gromada –
 Z koron drzemiących w słońcu,
 Jeden za drugim pada.

Z tak słodką opada ciszą,
 Tak się odrywać umie
 Od życia, że śmierci nie czujesz
 W niedosłyszalnym szumie

(*Księga ubogich*, XXXII, Kasprowicz 1934: 98)

Obaj poeci powiązali nastrój melancholii i wątki depresyjne z umieraniem flory (*Z dnia na dzień róże...*, Korab-Brzozowski 1980: 323)⁷, odrywaniem się liści od drzewa (*Jesień*, Ibidem: 161) i ich powolnym zanikaniem. Trudno byłoby jednak orzec, jak w przypadku innych dzieł Korab-Brzozowskiego, że Kasprowicz na pewno inspirował się *Wyrzutami*. Mimo że wydanie obu utworów dzieli ponad 20 lat (*Wyrzuty* wyd. 1910, XXXII wiersz z *Księgi ubogich* wyd. 1934), niemożliwe jest udowodnienie jakichkolwiek koneksji między pisarzami w tym czasie. Jedynie tkanka wiersza drugiego autora może sugerować pewne powiązania. Oczywiście nie można wykluczyć, że był to wyłącznie przypadek, wynikający z podobnej wrażliwości poetyckiej. Niemniej warto przywołać te podobieństwa i podkreślić, że flora była dla polskich modernistów niezwykle pojemnym rezerwuarem myśli ostatecznych.

W *Elegii* (parafrazie *Z „Diwanu” Minutszera*⁸) wykreuje Korab-Brzozowski sytuację liryczną, którą budować będzie przekonanie o analogiczności świata natury do pisarza, pisarza zaś do Absolutu. Człowiek jest twórcą jak Bóg, natomiast natura okazuje się twórcą podobnym do człowieka. Ta poetycka zasada zwierzchności została ujęta w słowach:

Jak ja rymami swymi kartki rękopisu
 Tak, mroząc tchnienie kwiaty, jesień żałośliwa

⁷ Wartą uwagi, w kontekście melancholii i umierania flory, jest jedna ze *Stanc*, w której czytamy: „Z dnia na dzień róże, które kochałem, marnieją;/ Nie każdą porą mogą zakwitać ogrody;/ Zbyt długo wiatr łagodny wiał; rzeczy kolejają;/ W lód teraz wicher północny ujmie rzeczne wody”.

⁸ Utwór *Wizja*, ze wspomnianego poematu pt. *Z „Diwanu” Minutszera*, zawiera frazę: „Gałązka jaśminu spadła na ziemię: podobną jest do rozciągniętego ptaka ze złamanymi nóżkami”.

Płatkami hiacyntu, lili i irysu
Ziemię pokrywa

(*Elegia*, Ibidem: 315)

Elegia to o tyle frapujące dzieło, że nie sposób odnaleźć utworu do niej zbliżonego w literackiej spuściźnie Korab-Brzozowskiego. Znajdziemy jednak jej rozwinięcie, o czym za chwilę. Analogie, zestawienia, metafory porównaniowe i inne figury poetyckie organizują tu nastrój ulotności, ciszy i wszechogarniającego smutku. Choć atmosfera zdaje się paralelna względem sytuacji lirycznej w bliźniaczych wierszach poetów (Borek 2018), to malowany tu obraz jest diametralnie różny. Przyjrzyjmy się choćby metaforze porównaniowej bzu i ptaka:

Dziś, wszedłszy do ogrodu z myślą zadumaną,
Widziałem spadłą gałąź bzu, na skraju dróżki:
Wyglądała jak ptaszę, któremu złamano
Drobnutkié nóżki

(*Elegia*, Ibidem: 315)

Na pierwszy rzut oka widać, że w prezentowanym porównaniu brakuje czegoś, co pozwoliłoby na takie zestawienie. Figura została pozbawiona cechy wspólnej między X – tym, co chcemy porównać, a Y – przedmiotem, mającym cechę przypisywaną przez nas X-owi, czyli *tertium comparationis*⁹. Gałąź to sporych rozmiarów część drzewa, zaś „drobnutkié nóżki” ptaka nie ewokują w żaden sposób podobieństwa względem przedstawiciela flory. W objaśnieniu słowa „gałąź” brak cech definicyjnych, wskazujących na podstawę porównania. Musimy zatem szukać gdzie indziej, może w kontekście poetyckim? Jeśli przyjrzymy się całości wiersza, zauważymy, że ten spokojny krajobraz został pozbawiony silnych przejawów żywiołu, jakim jest powietrze/wiatr. Anemografia¹⁰ *Elegii* jest sugerowana wyłącznie przez „spadłą gałąź bzu”, z którego to zdarzenia należy się domyślać, jak rachityczna i drobna musiała być owa gałązka bzu, która pod wpływem lekkiego kołysania

⁹ Temat *tertium comparationis* omówiła Teresa Dobrzyńska (Dobrzyńska 1984: 81).

¹⁰ Choć w *Elegii* brak bezpośredniego dowodu na wietrzność sytuacji lirycznej, odnajdziemy go w przywoływanej *Wizji*, w której mowa choćby o „okropnym wietrze”. Poeta zrezygnował z żywiołowego opisu na rzecz budowania nastroju ukojenia i zasypiania.

na wietrze pęka i oddziela się od macierzystej rośliny. Ta obrazowa metafora podkreśla niezwykłą czułość młodopolskiego poety dla słowa, skoro w świecie natury dostrzega on nieustające koneksje i analogie.

Wiersz ten nie bez powodu określony jest jako swego rodzaju pomost między florą i fauną, gdyż w nim właśnie przeplatać się będą interesujące nas światy:

Na krzewach, kędy lśniły róż czerwone pąki,
W weselnych mirtu klombach, wśród wonnych tajników,
Zajęły tkacze szarej zgryzoty, pająki,
Miejsce słowików.

Żółwie jaśminów gąszcze zamieszkują; lisy
Przekradają się chytrze, wpatrzone w altanki,
Skąd, krokiem harmonijnym, uchodzą hurysy,
Wiernych kochanki.

(*Elegia*, Ibidem: 315)

Świat flory ustępuje miejsca zwierzętom. Usypiająca flora stanowi odpowiednie warunki dla pajaków czy lisów, które zajmą pierwszy plan. Nawet sam poeta decyduje się na odłożenie lutni „na zwiędniętych laurach”. Do życia budzi się groźniejszy świat, który musi być nieustannie obserwowany. To nad nim zapalą się gwiazdy, ale ich blask będzie „tak cichy/ Jak lampy, zapalone w samotnym klasztorze/ Przez czarne mnichy”. Przywołana, a zbudowana na planie antanagogi¹¹ synestezja zapowiada mroczny aspekt natury.

Wspomniano wcześniej, że poeta stworzył swoiste rozwinięcie tego wiersza, jakby jego uzupełnienie. Utworem tym jest *Skarga*, która już samym tytułem nawiązuje do *Elegii*.

Spotkanie świata fauny i flory zostaje dopełnione w człowieku. W jego emocjonalnym lamencie zawiera się taki oto obraz:

A deszcz jeszcze szumi, płacze,
Ponad domem, gdzie dzień drzemie,
Skargą płyną łzy tułacze...

¹¹ Z greckiego *antanagogē* to figura polegająca na przedstawieniu sytuacji jednoznacznie negatywnej w sposób jednoznacznie pozytywny, czemu służyć mogą właśnie takie środki językowego wyrazu jak choćby synestezje czy *coincidentio oppositorum*.

O, zawsze te mroczne cienie,
Nieba ciężkie i okrutne,
Tłumiące złote marzenie...

Jaskółki widzę ulotne
Ku kwiatom, w klimaty inne...
Asfodele nasze smutne!

Dzwonów głosy słyszę senne
Z jakiego, nie wiem? kościoła.
Biedne dusze, grzeszne, winne...

Duszo ma, nikt cię nie pojął,
Ucichnij, serce szalone,
Które w suknię szarą stroją –

Ja przy tobie pozostanę.
Jakże pięknie jest tu usnąć –
Dachy deszczem oplakane...

Śpij siostrzyczko. Po twych ustach,
Co boją się pocałunku –
Będzie krążyć czarna mucha.
Będą tańczyć pszczoły smutku

(Skarga, Korab-Brzozowski 1980: 165)

Wiersz bez wątpienia inspirowany Baudelaire'owskim *Spleenem* (leksyka budująca oba utwory: dzwon, deszcz, dach, dusza, ciężkie niebo, cisza) wskazuje na medium łączące świat roślin i zwierząt – człowieka. Istotę, która swą zdolnością postrzegania świata spaja i rozdziela. Będąc pogrążonym w smutku, ale jednocześnie spokojnym, człowiek zasnie, jak zasypia natura. Uwagę zwracają tu ostatnie słowa. Zamykająca liryk monostrofa zdaje się prostą, niezbyt wyrafinowaną pod względem językowym antropomorfizacją pszczoły, która tańczy w smutku. Nic bardziej mylnego. Finalna część *Skargi*, ilustrująca przecież niezwykłą dojrzałość i samoświadomość podmiotu lirycznego, jego pogodzenie z rzeczywistością, celebrowanie wyalienowania oraz niezrozumienia, nie mogłaby zostać zwieńczona prostą figurą. Poeta skrzętnie wykorzystał najdonioślejszy rodzaj antropomorfizacji – antropopatię, wskazującą nie wyłącznie na ludzkie działanie, lecz przede wszystkim

na takowe odczuwanie. Pszczoła¹² poza cechą typową dla człowieka (tańczy) dysponuje też ludzkimi uczuciami (smutek). W dodatku owa antropopatia została zbudowana na zjednoczeniu przeciwieństw (*coincidentio oppositorum*), co podkreślać ma doniosłość i jednokrotność zamknięcia *Skargi*.

Często przywoływanym przedstawicielem świata fauny¹³ będzie u Korab-Brzozowskiego orzeł¹⁴. Ten dumny symbol wzniosłości, świętości i siły przełamuje poeta wyłącznie raz – prototypowe i utrwalone w kulturze znaczenia wiążąc z żałobą i śmiercią. Nie czyni wszak tego w sposób wyrazisty i jednoznaczny, lecz pośrednio – kojarząc góry z grobami:

Bo jeśli orłów mieszkaniem są góry,
To wiedz, że także są miejscem żaloby,
Na którym ludów rzesza stawia – groby...

(*Domus aurea*, XI, Ibidem: 165)

Tego rodzaju transgresje nie są w twórczości poety rzadkością, co udowodnialiśmy wcześniej.

Podobnie jak w przypadku orła, a zatem zgodnie z tym, co utrwalone w kodzie kulturowym, zaprezentował poeta sylwetkę łabędzia (*Węglem smutku i zgryzoty XIV*) i feniksa (*Doświadczeni, Domus aurea I, Spotkanie II*). Intrygujące, gdyż zrywające – lub go zmieniające/uzupełniające – ze wspomnianym kodem opisy zwierząt pomieścił poeta w dwóch utworach będących jednocześnie ukłonem w stronę francuskich symbolistów – w *Nietoperzu* i *L'Araignée*. Ten pierwszy wiersz, o tyle niezwykły, co rzadki w poezji młodopolskiej, jest – chciałoby się

¹² Bolesław Leśmian również uczynił tematem jednego ze swych liryków te drobne owady. W wierszu pt. *Pszczoły* funkcja niepozornych przedstawicieli fauny odsłaniana jest stopniowo. Są one uczestniczkami świata przedstawionego, wpływają na rzeczywistość poetycką i jej właściwych bohaterów – umarłych, których swym nieoczekiwanym przelotem budzą do życia. Leśmianowskie pszczoły ranią zmarłych – swym widokiem wzniecają tęsknotę, której nie da się zaspokoić. Dokonują tego aktu w szale, zagubieniu, a ich aktywność okazuje się efektem pomyłki. Zbudzenie zmarłych dokonało się w sposób niezaplanowany, gdyż po chwili obecności w grobie pszczeli rój pozostawia ludzi w tragicznej sytuacji niewiedzy.

¹³ Składową bestiariusza młodopolskiego poety będzie także centaur. O tej mitycznej postaci więcej w podrozdziale poświęconym postaciom mitologicznym.

¹⁴ Obecność orłów zaznacza się w cyklach: *Domus aurea X i XI, Węglem smutku i zgryzoty XXI*, a także *Centaurze, Wśród gwiazd czy Orłętach*.

rzec – dokładnym opisem przedziwnego stworzenia, jakkolwiek nie stanowi deskrypcji zoologicznej, lecz opis fenomenologiczny! Przywołajmy dzieło w całości. Nie sposób uczynić inaczej:

Nietoperz szary, brudny,
W błękicie jasnym, smutnym
Skłębiony.
Wiruje, nęci, wabi –
Krażek ciemny z jedwabiu
Skręcony

Bije godzina. Zmierzch
Przechodzi w nocy ciemń.
Dla ciebie,
Różo, wiruje, wabi
Ciemny krążek z jedwabiu –
Gdzieś w niebie.

Wymyka się. Nie słyszy
Nadpływającej ciszy
Zgonu,
Którą ogłasza, dzwoni,
W tej sennej monotonii
Dźwięk dzwonu.

Jak Anioł Pański krwawy!
W niebie czernią jaskrawym,
Mroczniejącym
Nietoperz śmiechu pełny
Wiruje, kłębek wełny
Mrok spadający

(*Nietoperz*, *Ibidem*: 167)

Utwór o nietoperzu¹⁵, który nocną porą przemierza sąsiednią okolicę kościoła, jest w istocie ekspozycją innego przedstawiciela świata. Nietoperz, jako zręczna i niedościgniona dla ludzkich oczu kulka wełny/jedwabiu, ma zwrócić uwagę czytelnika na coś ważniejszego, mianowicie niedosłyszenie dzwonów, które zapowiada „ciszę zgonu”. Korab-Brzozowski wykorzystał aspekt zdolności echolokacyjnych małego

¹⁵ Nietoperza przywoła poeta jeszcze raz w *Epopiei*.

ssaka, by zestawić je z ludzkim niedostrzeganiem kończącego się żywota. Dlatego też w ostatnich słowach wiersza porównano nietoperza do mroku. *Nietoperz* został napisany językiem symbolu, o którym Maria Podraza-Kwiatkowska pisała – objaśniając pojęcie symbolu w swej monumentalnej pracy – jako autonomicznym języku mówienia świata pozazmysłowego o sobie samym na drodze nieuświadomionego kontaktu z drugą stroną – bo mówić symbolem, to nie mówić. Paradoks symbolu nietoperza to brak nietoperza, lecz prawda o czymś znacznie mroczniejszym.

Równie niepokojąca okaże się nocna sytuacja liryczna wykreowana w *L'Araignée*¹⁶. Zjawa, która pojawi się w momencie dojmującej samotności (niezasypiania, co sugeruje Marian Stala w swoim tłumaczeniu) podmiotu lirycznego, zdawać się będzie wielkim „wieczornym pająkiem”, który „wychodząc z sekretnego korytarza”, nie zaś „w tajemnym pokoju się kryjąc”, stanie się nie tyle istotą „niepokojącą”, co „martwiącą się” o tego, który ją kocha. Podmiot liryczny nie wykaże przerażenia, raczej fascynację zjawą, którą wielokrotnie nazywa przecież nadzieją. Przywołajmy własne tłumaczenie dosłowne¹⁷ wiersza:

W mojej samotności, każdego wieczoru
Nasycona pojawia się zjawa cienia
Widzę nadchodzącego słodkiego pająka –
Wieczorny pająk, nadzieja

Z jakiego sekretnego korytarza ona wychodzi?
Ona się martwi – kocham ją
Dotyka mnie, wsuwając się w mą bladą dłoń –
Wieczorny pająk, nadzieja

A ja pełen subtelnej wiedzy
Przy stole, przy którym pracuję
A ona będzie czuwać za ścianą –
Wieczorny pająk, nadzieja

¹⁶ *L'Araignée* to francuski wiersz Korab-Brzozowskiego, który przetłumaczył na polski Marian Stala. Nie przywołujemy dzieła w tłumaczeniu Stali. To bardziej swobodna parafraza, która zmienia niektóre sensy, ważne dla czynionych tu interpretacji. Podkreślmy z całą stanowczością, że nie czynimy z tego powodu zarzutu wobec Stali. Strategie translatorskie wymagają trudnych wyborów w obrębie tkanki dzieła literackiego.

¹⁷ Marian Stala, chcąc zachować brzmieniowe piękno utworu, musiał zrezygnować z jego dosłowności.

I pieśń pomimo mojej siły
Jest smutna i przesiąknięta cieniem:
W niej jest dusza pająka –
Wieczorny pająk, nadzieja

Nadchodzi czas zdmuchnięcia świecznika
Nieruchomy i czujny pająku
Zniknij! Zostaje, by pracować dalej –
Wieczorny pająk, nadzieja

Niewidoczny w dolnej części czarnego sufitu
Nad moim drżącym sercem
W ciszy kręci się, kręci się –
Wieczorny pająk, nadzieja

Kręci się, czuję, ale nie widzę tego,
Tkanina ze snu i marzeń
Które jedwabście rozszerzają się i wydłużają –
Wieczorny pająk, nadzieja.

Kręci się, czuję, że się zapadam w
Nasyconą przeznaczeniem szatę modlitewną
Pająku, jaki będzie nasz początek? –
Wieczorny pająk, nadzieja¹⁸.

Na podstawie tej propozycji tłumaczenia bez trudu da się zauważyć, że wyłaniająca się z ciemności zjawia (cień rzucany w świetle świec) to towarzysz pisarza – pająk, który swą nocną aktywnością przypomina artystę. Obaj wykonują przypisaną im pracę i rozumieją się – są ze sobą związani – stąd uczucie podziwu i jednoczesnej trwogi, gdyż w momencie odpoczynku artysty pająk nadal pracuje i krąży nad ciałem odpoczywającego. Zасыpiający poeta wyczuwa tworzoną nad nim tkaninę z marzeń sennych. W tym momencie otula się w przedziwnej, metaforycznej szacie nasączonej przeznaczeniem (metafora ontologiczna, w której przeznaczenie ujmowane jest w kategoriach płynu), jakby na wzór kokonu. Zespolecie człowieka i pająka przenosi autora pieśni do przestrzeni onirycznej.

Nie ulega wątpliwości, że senne krajobrazy sprzyjają powstawaniu idealnych przestrzeni do prezentowania zwierząt w sposób hiperbolizo-

¹⁸ Wiersz w języku francuskim i tłumaczenie Mariana Stali pod tytułem *Tarantula* zob. (Ibidem: 168–171).

wany. Nieograniczona wyobrazeniowo właściwość snu oferuje artyście znacznie więcej możliwości niż jawa. Tak też dzieje się we wspólnie napisanym przez Stanisława i Wincentego sonecie *Słonie*¹⁹ z cyklu *Tryumfy*. Zacytujmy wiersz w całości:

Przez głuche, nieruchome, przedwiekowe puszcze,
Pod sklepieniem konarów, wśród odwiecznej mrocy,
Ciężkim chodem, poważnie, słoni tabor kroczy,
Łamiąc z chrzęstem stłumionym gałęzie i kuszcze.

Bóg lasów, ustrojony w zwoje lian i bluszcze,
Zbudzony ze snu, który powieki mu tłoczy,
Zdumieniem zdjęty, wraża złowrogie swe oczy
W te milczeniem mącające i zuchwałę tłuszczce.

One uczyły wzrok ten. Stają wściekle gniewem,
Wzniesionymi trąbami wałą w buki, w dęby:
– Bór cały się kołysze, jak okrętów maszty,

Chwiejąc się, z trzaskiem drzewo upada za drzewem:
Nagle, z tryumfem, słońce wdziera się przez zręby,
I patrzy na zwycięzców cielsk potworne baszty

(*Słonie*, *Ibidem*: 53)

Słonie to symbol siły, potęgi, bezwzględności i aktywizmu fauny. Zwierzęta te są wielkimi stworzeniami pędzącymi na oślep przez dziką, przedwiekową puszcze. Tak zaprezentowana waloryzacja słoni może dawać wrażenie skrajnie negatywnej. Zauważyć jednak wypada, że paradoksalnie dzięki ruchowi słoni do tego odwiecznie ponurego, zimnego

¹⁹ Anna Wydrycka doszukiwała się inspiracji między *Słoniemi* Korab-Brzozowskich a *Słoniemi* Leconte de Lisle'a. Zob. (Leconte de Lisle 1980: 62–63). Czy jest to słuszny trop? Na podstawie tkanki leksykalnej obu wierszy niełatwo to potwierdzić. Leksyka obu dzieł jest różna, sensory w nich pomieszczone nietożsame, a nawet niezbliżone. Jedyne, co zdaje się je łączyć, to tytuł. Poza tym interpretacja Wydryckiej skupiona wokół tradycji rzymskich tryumfów i tradycji ikonograficznej, nieco oderwana od treści utworu, a opisywana raczej przez luźne skojarzenia, wynikające z tytułu cyklu i obecności zwierząt tego gatunku w jednym z sonetów, dowodzi trudności w odkodowywaniu sensów umieszczonych w dziele. Podkreślając obecność i aktywność słońca w ostatniej strofie liryku, badaczka postawiła tezę o młodopolskim solaryzmie. Swoje rozważania podsumowała konstatacją, że ów cykl posiada „cechy poetyckiego manifestu aktywistycznych tendencji” (Wydrycka 2008: 385).

i niedostępnego miejsca docierają wreszcie upragnione promienie światła. Słonie nie traktują, lecz paradoksalnie ratują miejsce, do którego się wdary. Ten trudny do uchwycenia proceder okazuje się wybawieliem dla świata ze strony fauny. Wdzierające się do puszczy świetlane fenomeny odmieniają niedostępną do tej pory topografię. Prawdopodobnie nie bez powodu zwierzęta określone zostały mianem zwycięzców. Wnosząc światło, dokonały solarnej transgresji.

* * *

Marian Stala we *Wstępie do Utworów zebranych* Korab-Brzozowskiego pisał w odniesieniu do twórczości i tytułu tomu tak: „To jest unieważnienie świata zewnętrznego na rzecz najdrobniejszych porużeń wewnętrznych – bo tylko ten mikrokosmos liczy się tu naprawdę. Bo świat rzeczywisty może tylko przerażać, nawet odbity w jaźni. Ale zarazem jest to dusza mówiąca, czyli poeta, i właśnie czynność mówienia staje się naczelnym tematem tej poezji” (Stala 1980: 24).

Podobne spojrzenie na młodopolskie bestiaria miał Erazm Kuźma, który pisał, że wszystkie stworzenia w poezji młodopolskiej „należą do kultury, a nie do natury”, jak również że są nosicielami treści „intertekstualnych i intersemiotycznych” (Kuźma 1997: 180). W przebiegu analiz nie sposób pominąć faktu, że świat fauny i flory Korab-Brzozowskiego to obszar w zasadzie wolny od naturalistycznej bezwzględności i makabry. Przerażające aspekty natury – jeśli w ogóle się pojawiały – nie służyły poecie do zniszczenia podmiotu działań twórczych czy odrzucenia piękna rzeczywistości. To umiejętne posługiwanie się jednością przeciwieństw służyło prymarnie podkreśleniu dychotomicznego charakteru świata na zasadzie analogii względem człowieka, który składa się z dwóch metafizycznych pierwiastków – dobra i zła. Przyroda – będąc ołtarzem świata – pozwala człowiekowi na uczestniczenie w wielkim kosmicznym święcie życia i nieustannego doświadczania przemian. Jest najdonioślejszą w życiu człowieka sferą kontaktu z prawdą i *sacrum*. Gdyby nie przebóstwiona fauna i flora, człowiek Korab-Brzozowskiego nie doświadczyłby tego, co dla duszy najważniejsze – siebie. Ogląd przedstawionych w tym fragmencie utworów prowadzi do wniosku, że rzeczywistość postrzegalna przede wszystkim zachwyca – jest przyczyną, a nawet drogą do duchowego rozwoju podmiotu lirycznego.

W podsumowaniu należałoby udzielić odpowiedzi na pytanie, czy zacytowane wcześniej sądy Stali i Kuźmy są przekonujące. W przypadku refleksji Stali odpowiedź nie jest łatwa. Aby pozostać precyzyjnym, należałoby albo unieważnić świat zewnętrzny i wartościowym uczynić wyłącznie wspominany przez badacza mikrokosmos, albo spojrzeć na niego jak na pełnowartościowy nośnik przemian podmiotu działań twórczych, indywidualnego bohatera i próbować odnaleźć złoty środek, nie odbierając wartości ani światowi zewnętrznemu, ani wewnętrznemu, pamiętając zarazem, że to właśnie konglomerat elementów dwóch przestrzeni pozwala na tak wyczekiwaną harmonię. Konfrontując poczynione tu ustalenia z tezą Kuźmy, stajemy przed jeszcze większym wyzwaniem, gdyż sąd Kuźmy można, mówiąc kolokwialnie, odwrócić i powiedzieć, że fauna w poezji młodopolskiej „należy do natury, a nie do kultury”. Takie przekonanie też bez większych trudności obronimy. Dorzeczne byłoby też postawienie pytania, czy jednoznaczny sąd jest tym, do czego winno się dążyć, gdy przychodzi, zajmując się tak otwartym problemem jak fauna i flora w literaturze Młodej Polski.

Bibliografia

- Baudelaire Ch. (1965), *Art in Paris 1845–1862: Salons and other exhibitions reviewed by Charles Baudelaire*, Phaidon Press, Londyn.
- Baudelaire Ch. (1973), *Korespondencje*, t. II, tekst ustalony, przedstawiony i opatrzony komentarzami przez C. Pichoisa oraz J. Zieglera, Gallimard, Paryż.
- Baudelaire Ch. (1975), *Dzieła kompletne*, t. I, C. Pichois (red.), Gallimard, Paryż.
- Baudelaire Ch. (1992) *Confiteor artysty*, [w:] idem, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. J. Guze, Biblioteka Poetów, Warszawa.
- Borek B. (2018), „Która przyjdzie” Wincentego Korab-Brzozowskiego i „O przyjdź!” Stanisława Korab-Brzozowskiego. *Paralela światów śmierci w bliźniaczych wierszach braci Brzozowskich*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 13: 21–32.
- Dobrzyńska T. (1984), *Metafora*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław.
- Jocz A. (2009), *Przypadek „osy rozbójniczej”*. *Rozważania o gnostycyzmie i neognozie w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kasprowicz J. (1934), *Księga ubogich, XXXII*, Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza, Warszawa.

- King R. (1966), *Sexual (In?) Difference: Baudelaire's „Le Spleen de Paris”*, [in:] *Reconceptions: Reading Modern French Poetry*, R. King, B. McGuirck (eds.), The University of Nottingham, Nottingham.
- Korab-Brzozowski W. (1980), *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kuryłowicz B. (2012), *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Kuźma E. (1997), *Bestiaria młodopolskie*, [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, M. Podraza-Kwiatkowska (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Leconte de Lisle Ch. (1980), *Poezje*, wybrał, oprac. i przeł. J. Strasburger, PIW, Warszawa.
- Miciński T. (1985), *Niedokonany, Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni. Poemat*, [w:] idem, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Nowakowski J. (1997), *Persefona i Charon (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, M. Podraza-Kwiatkowska (red.), Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Schmidt J. (2006), *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. B. Sęk, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice.
- Wydrycka A. (2008), *Tryumfy Stanisława i Wincentego Korab Brzozowskich w kontekście tradycji antycznej*, [w:] *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, J. Ławski, K. Korotkich (red.), Wydawnictwo Trans Humana, Białystok.

