

***Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* Wincentego Korab-Brzozowskiego.
Próba interpretacji**

Affinity of Shadows and Flowers at Dusk by Wincenty Korab-Brzozowski:
An Interpretation Attempt

Bartłomiej Borek

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska

e-mail: borek.bartlomiej@wp.pl

ORCID: 0000-0002-7503-8703

Abstract

The article presents an analysis of one of the most intriguing and controversial works of the Young Poland movement – *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* [Affinities of Shadows and Flowers at Dusk] by Wincenty Korab-Brzozowski. It traces the reception of the lyric from the time of its publication, examines its translations and the differences between the French version and the Polish ones, and revises previous interpretations by proposing a new approach within the aesthetics of symbolism and Maurice Merleau-Ponty’s phenomenology of perception. Particular emphasis is placed on the metaphysical aspects of the work, the relationships between flowers and female figures, and their function within the poet’s mythological framework. The study also reviews recent interpretative attempts, analysing their methodology and scope, and subsequently builds upon this foundation to propose a new interpretation, highlighting significant parallels between *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* and the poet’s later lyric – *Protectrice*. The search for forms of tradition embedded in the poem is directed towards an exploration of both “small” and “large” intertextualities. The issues of transcendence and metaphysicality are further examined through methodologies dedicated to the study of the sacred.

Keywords

Wincenty Korab-Brzozowski, Young Poland, symbolism, the sacred, flowers, woman, death, Maurice Merleau-Ponty, phenomenology of perception, transcendence, metaphysicality

Wstęp

Niełatwo mówić o dziełach znanych. A jeszcze trudniej mówić o tych, które są znane, a wciąż pozostają nie w pełni rozpoznane. Słynny, pretendujący do miana manifestu epoki, swoiste *novum* w ówczesnej sztuce, sławiony i ganiony¹, uznawany za najsubtelniejszy przejaw symbolizmu, równolegle postrzegany na zasadzie literackiego skandalu – mowa oczywiście o *Powinowactwie cieni i kwiatów o zmierzchu* Wincentego Korab-Brzozowskiego². O losach tego liryku w piśmie *O nową sztukę* Stanisław Przybyszewski konstataował: „ot, wiersz Vincent de Korab’a, wywłóczony we wszystkich pismach jako dowód zupełnej degeneracji nowych prądów”³. Niestety sam autor *Synagogi szatana* nie ustrzegł się błędów interpretacyjnych. Nadinterpretował go bodaj w każdym możliwym aspekcie, imputując nawet Brzozowskiemu dzielenie łoża z wymienionymi w *Powinowactwach* kobietami⁴. Edward Boyé, w szkicu *U kolebki modernizmu. Estetyczne poglądy na lamach krakowskiego „Życia”*, bronił dzieła z pozycji intelektualisty – podkreślał, że literacki debiut poety-cygana ufundowany został na trzech składowych: „zmierzchu, wspomnieniach i woni kwiatów”, dodając,

¹ Ataki płynęły z najróżniejszych gazet i czasopism. Warto wspomnieć choćby o 154. numerze „Gazety Polskiej” czy w ogóle „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim”, w którym krytykę modernizmu rozpoczynano od bezpośredniego wyśmiewania takich pisarzy, jak Tadeusz Miciński czy Władysław Orkan, a kończono na wyszydzeniu liryki Charles’a Baudelaire’a, Georges’a Rodenbacha, Alfreda Momberta. Jakże zaszczytne grono miał sposobność zasilać syn Karola Brzozowskiego. Co ciekawe, owe paszkwile bywały także anonimowe, co świadczyć mogło o obawie zdemaskowania krytykanta.

² Utwór po raz pierwszy pojawił się na okładce krakowskiego „Życia” 1899, nr 4, s. 61, pod tytułem *Affinité d’ombres et de fleurs en le soir*.

³ Stanisław Przybyszewski, *O nową sztukę*, „Życie” 1899, nr 6, s. 103. Przybyszewski, jako jeden z czołowych propagatorów symbolizmu w Polsce, interpretował wiersz Korab-Brzozowskiego w kontekście „nowej sztuki”, mimo że jego odczytanie było nacechowane subiektywnością i uproszczeniem. W artykule *Confiteor* wyrażał przekonanie, że prawdziwa sztuka powinna opierać się na ekspresji duszy i intuicji, co tłumaczyło jego fascynację synestezyjnym wymiarem *Powinowactw*. Wiersz Wincentego wydaje się pisarzowi potrzebny jako swoiste *exemplum* zafascynowania synestezyjnością i sugestywnością symbolizmu. Należy nadmienić, że choć w kontekście dzieła Przybyszewski „nic tu nie rozumiał” (to słowa Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, która tak oceniła interpretację legendarnego redaktora „Życia”. Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków: Universitas 2001, s. 221), to wiersz ten będzie dla niego nader ważnym. Refleksje o symbolizmie – tak jak rozumiał go Przybyszewski właśnie po odbiorze dzieła Korab-Brzozowskiego – powrócą w dramatach (m.in. *Goście*, *Śnieg*) i w późniejszych esejach o sztuce.

⁴ Jedynym jego udokumentowanym romansiem, który odbił się szerokim echem po całym kraju, był romans z Dagny Juel Przybyszewską – wybranką autora *Androgyne*. Zob. Stanisław Przybyszewski, *Listy*, t. 1, oprac. Stanisław Helsztyński, Warszawa: Instytut Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki „Parnas Polski” 1937, s. 282. Więcej o romansie Wincentego z Dagny w liście Julii Tetmajerowej do syna Kazimierza z 6 stycznia 1900 roku. Zob. Anna Sawicka, *Skandalista Przybyszewski – życiowie i literackie faux-pas młodopolskiego Archicygana*, „Napis” 2004, nr 10, s. 185–196.

że artysta „tworzy niesłychanie subtelną i melodyjną symfonię”⁵. Od dnia publikacji doszukiwano się w wierszu odniesień do dzieł wielkich mistrzów artystycznej Europy: Charles’a Baudelaire’a, Maurice’a Maeterlincka, Alberta Samaina, Paula Verlaine’a, Arthura Rimbauda, Stephane’a Mallarmégo⁶. Tak dziwny i zaskakujący wydał się elitom, że nie wiedziiano, mówiąc kolokwialnie, co z nim zrobić.

O *Powinowactwach*... napisano wiele i niewiele, ot, paradoks, wspomina się je właściwie w każdym opracowaniu epoki – od obszernych syntez po najdrobniejsze omówienia. Interpretacje⁷ ograniczone zostają jednak do ogólnych sądów – przywołują głosy poprzedników, podkreślają semantyczną migotliwość, co oczywiście nie dziwi. To najbezpieczniejsza droga. Oniryczny temperament poety-marzyciela funduje obrazy poetyckie chwytne znaczeniowo w niemal całej jego literackiej spuściznie. Warto jednak podkreślić, że ujęcie sensów zawartych w dziele w skondensowanej formie – co jest celem samym w sobie każdego wnikliwego procesu analitycznego – nie miałoby zbyt dużej użyteczności akademickiej, gdyby mieć na uwadze wyłączone zaprezentowanie konkluzji. To bowiem, co odnajdziemy w drodze prowadzącej do wniosków, jest nierzadko atrakcyjniejsze poznawczo niż sam ogląd całościowy, ostateczny i podsumowujący.

Zacytujmy liryk – zrywający z logiką „biednego mózgu”⁸ – w całości⁹:

⁵ Edward Boyé, *U kolebki modernizmu. Estetyczne poglądy na łamach krakowskiego „Życia”*, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza 1922, s. 47.

⁶ Czynili to zarówno krytycy literaccy współcześni poecie, jak i literaturoznawcy do dnia dzisiejszego. Zob. Józef Oksza [Julia Kisielewska], *Stanisław i Wincenty Brzozowski*, w: eadem, *Z literatury współczesnej. Wrażenia i sądy*, Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska” 1912, s. 141; Antoni Sygietyński, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, wstęp i oprac. Weiss Tomasz, Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1971, s. 495 (głos wyjątkowo negatywny); Maria Podraza-Kwiatkowska, „*Ciemność na nas uderza*” (*O Stanisławie Korab Brzozowskim*), w: eadem, *Somnambulicy, dekadenci, herosi: studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1985, s. 258–259; Andrzej Zdzisław Makowiecki, Włodzimierz Appel, *Literatura i nauka o języku*, t. 3 Warszawa: WSiP 1995, s. 74; Danuta Knysz-Tomaszewska, *Le symbolisme dans la littérature de la Jeune Pologne*, w: *Le symbolisme polonais*, red. Francis Ribemont, Maria Gołąb, Xavier Deryng, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2004, s. 50; Grażyna Legutko, *Symbolistyczne kwiaty śmierci. Maeterlinck – Mallarmé – Brzozowski*, w: *Młodopolska synteza sztuk*, red. Hanna Ratuszna, Radosław Sioma, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2010, s. 77–95; Radosław Okulicz-Kozaryn, *Daremne pragnienie uniwersalnej harmonii. „Gaśnienie” Tadeusza Nalepińskiego wobec młodopolskiej fascynacji dobą zmierzchu*, w: *Młodopolska synteza sztuk*, s. 97–108; Anna Wydrycka, „*Rządy poezji*”. *Młodopolska liryka – studia i interpretacje*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2016, s. 37–38.

⁷ Zdecydowanie warto sięgać po dzieła o ugruntowanej renomie, które pozwalają na rewizję i krytyczną refleksję nad dotychczasowymi poglądami, snutymi interpretacjami. W kontekście badań literackich niezbędnym jest, aby w procesie intelektualnych peregrinacji uwzględniać poezję uznawaną za wybitną, gdyż stanowi ona nie tylko nośnik estetycznych i kulturowych wartości, lecz także staje się impulsem do głębszej analizy zjawisk literackich, społecznych i filozoficznych w czasach, w których dzieła te funkcjonowały. Zob. Andrzej Szahaj, *O interpretacji*, Kraków: Universitas 2014.

⁸ To oczywiście obronne słowa Przybyszewskiego. Zob. Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm*, s. 220.

⁹ *Affinité d’ombres et de fleurs en le soir* cytuję w tłumaczeniu brata Wincentego, Stanisława. Na tym tekście będę opierać się w toku analiz. Przekład polski wydaje się stosunkowo wierny oryginałowi francu-

O, korowody umarłych Cieni
 Wśród wirowań eterów przestrzeni,
 O, płynące kaskady
 Pod zamyślonych iw czarne arkady!

O, bez skrzypcowych łkań
 Tańce gwiazd pod oponą niebiosów,
 O, płąsy, pełne migotań i drgań
 Świetlaków wśród kwiecia zapomnień i wrzosów!

Lubisz Kamelie,
 – Ofelio?
 Akacjowe puchy,
 Czekaające na wiatrów podmuchy,
 – Izydoro,
 – Lenoro?
 Na szkarłatach królewskich Lilie,
 – Emilie?
 Tuberozy, co czarem odurzeń tchną,
 – Ninon?

O, korowody umarłych Cieni
 – Ofelie, Izydora, Lenora, Emilie, Ninon —
 Wśród wirowań eterów przestrzeni,
 O, płynące kaskady
 Pod zamyślonych iw czarne arkady!

Księżycy łódź pomyka w dal,
 Unosząc Kwieciarkę w zaświaty —
 Mróz warzy Kwiaty,
 – Kamelie, akacje, lilie, tuberozy —
 Najdroższych Kwiatów jakżeż jej żal!

O, bez skrzypcowych łkań
 Tańce gwiazd pod oponą niebiosów,
 O, płąsy, pełne migotań i drgań
 Świetlaków wśród kwiecia zapomnień i wrzosów!¹⁰

skiemu. Niemniej ów tekst ma swoją historię i należy o niej powiedzieć. Jego wariantywność i przedruki wymagają od interpretatora uwagi i wyjaśnienia poszczególnych ingerencji w tekst (Wincenty poprawił przekład brata, czego wyraz dał w tomiku *Nim serce ucichło*, Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza 1910). Wszystkie te zmiany zdają się ważne dla zrozumienia zamysłu kompozycyjnego Wincentego, czego brak w pierwotnym tłumaczeniu autora *Próżni*. Można odnieść wrażenie, że wersja ze wspomnianego tomu jest swoistym kompromisem między francuskim oryginałem a przekładem Stanisława.

¹⁰ Wincenty Korab-Brzozowski, *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*, przeł. Stanisław Korab-Brzozowski, w: Wincenty Korab-Brzozowski, *Utwory zebrane*, red. Jadwiga Grodzicka, oprac. Marian Stala, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980, s. 156–159.

Maria Podraza-Kwiatkowska, próbując przybliżyć czytelnikowi sens dzieła, przekonywała: „Interpretacja tego wiersza nie jest zresztą łatwa, wszystkie próby pozostaną wątpliwe”¹¹. Wypowiedź zwięzła słowami:

Miłość i śmierć, kobiety i kwiaty, przemijanie i zapomnianie, wszystko to zostało poplątane ze sobą, uwikłane w korowody, wirowania, płynięcia¹².

Tak poprowadzona analiza¹³, z licznymi pytaniami, częstym przywoływaniem słów „jakieś”, „być może”, „przypuszczać”, pogłębia interpretacyjne wątpliwości i zamyka wiersz w metaforycznej szkatule. Badając twórczość Korab-Brzozowskiego¹⁴, rekonstruując jego biografię¹⁵, opisując translatorskie perypetie francuskojęzycznej poezji¹⁶, można odnieść wrażenie, że w zachwycie nad lirykiem pozwalamy trwać pewnemu zjawisku. Obawiamy się mianowicie, że konkretna, szczegółowa interpretacja dzieła okaże się po pierwsze niemożliwa, a ponadto doprowadzi do pozbawienia utworu wyjątkowości i odarcia z legendy. Podjęcie analitycznego wysiłku nie powinno zmierzać do umniejszenia rangi dzieła sztuki, wręcz przeciwnie, winno ją umocnić.

Dorota Samborska-Kukuć słusznie podkreśliła w swym ostrzeżeniu:

Korzystniej dla dziedzictwa narodowego jest przywrócić pamięć zapomnianego autora czy odnowić wartość utworu „skreślonego” przez czas, aniżeli krytykować dzieła uznane i odejmować im

¹¹ Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm*, s. 221.

¹² *Ibidem*, s. 222.

¹³ Właściwie wszystkie próby interpretacji utworu pozostają takimi. Legutko stwierdza wręcz: „Jednak chęć wydobycia za wszelką cenę jasności z ciemności, pedantyczne systematyzowanie sensów bywa także wadą. Dowodem naiwności komentatora liryki symbolistycznej jest ustalenie tylko pewnych zakresów znaczeń z wyłączeniem możliwości istnienia innych oraz uzurpowanie sobie prawa wyłącznej poprawności interpretacyjnej”. Grażyna Legutko, *Symbolistyczne kwiaty śmierci*, s. 95.

¹⁴ Poezję poświęciłem pracę doktorską pt. *Świat wyobraźni poetyckiej Wincentego Korab-Brzozowskiego – próba monografii*, w której o *Powinowactwach* nie odważyłem się na tamten moment pisać.

¹⁵ Dorastał Wincenty w rodzinie z tradycjami romantycznymi, przepełnionej świadomością potrzeby poznawania świata, ludzi, otwartości na inne kultury, kultu wiedzy. Dziś bez wątpienia powiedzielibyśmy, że pochodził z (wyjątkowo!) dobrego domu. Pod nieobecność ojca opiekunem chłopców był Wojciech Dzieduszycki – hrabia, poseł Sejmu Wielkiego, pisarz, historyk sztuki, filozof, konserwatyista. Z jego opowieści, przekazanych przez Grzymałę-Siedleckiego, dowiadujemy się, że obaj bracia, przesiadując wspólnie w lwowskim domu (mieli wtedy po kilkanaście lat), ćwiczyli pisanie wierszy. W wykładni Wincentego im wiersz był mniej jasny (bardziej symboliczny, przepełniony tajemnicą), tym lepszy. Podejrzewa się, że autor *Domus aurea* z językiem polskim zapoznał się dopiero przed maturą (wniosek z tego, że choć tradycja patriotyczna w rodzinie istniała, prawdopodobnie ważniejsze od mówienia w ojczystym języku było odpowiednie wychowanie, świadomość działania dla dobra kraju). Zob. Adam Grzymała-Siedlecki, *Niepożegnani*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972, s. 281.

¹⁶ Przykłady nieścisłości przekładowych prezentowałem już w szkicach: Bartłomiej Borek, *W królestwie umierającego słońca. O „Epopiei” Wincentego Korab-Brzozowskiego*, „Kultura – Media – Teologia” 2018, nr 4, s. 168–187; idem, „Która przyjdzie” Wincentego Korab-Brzozowskiego i „O przyjdź!” Stanisława Korab-Brzozowskiego. *Paralela światów śmierci w bliźniaczych wierszach braci Brzozowskich*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2018, nr 16, s. 21–32.

nadaną kiedyś rangę, jak to dzieje się np. z pisarstwem Henryka Sienkiewicza. „Tradycja bowiem nie jest konduktem pogrzebowym – jest ciągiem zmartwychwstań”¹⁷.

O *Powinowactwach*... na pewno nie powiemy, że to utwór zapomniany. Spetryfikowana za to pozostaje jego interpretacja.

Współczesne opracowania liryku zdają się wyraźnie skłaniać ku określonej tendencji interpretacyjnej – enumeracji. Badacze koncentrują się głównie na wyliczaniu elementów topograficznych, które kształtują sensualną, a zarazem przesyconą tajemniczością atmosferę światów śmierci, tworząc w ten sposób wielowymiarową przestrzeń poetycką. Przybyszewski, Boyé, Podraza-Kwiatkowska, Legutko i Okulicz-Kozaryn, każde z nich w swoim czasie, podejmowali się próby porządkowania elementów świata przedstawionego, stopniowo wyodrębniając jego składowe. Ich podejścia różniły się jednak w zakresie metodologii i perspektyw interpretacyjnych, co skutkowało odmiennymi ujęciami tej samej problematyki. Przywołujemy tę obserwację nie bez powodu. Federico Bertoni z Uniwersytetu Bolońskiego z naciskiem podkreśla, że dzieło, w którym obecne jest nagromadzenie przedmiotów, zjawisk czy zachowań, należy analizować w sposób niepomijający żadnego elementu, by możliwe stało się stworzenie dokładnej sieci relacji między nimi¹⁸. Żeby osiągnąć taki efekt, należy owe elementy rzeczywistości poddać analizie w sposób możliwie najdokładniejszy. Ważne okaże się w nich wszystko: od kształtu, koloru, przez wydawane dźwięki, aż po ich funkcje. Bertoni wskazuje na powszechny błąd popełniany przez badaczy, polegający na własnoręcznym porządkowaniu składowych świata przedstawionego. To poeta jest odpowiedzialny za nadanie formy i struktury, a zadaniem badacza jest jedynie rekonstruowanie tego, co artysta przedstawił, nie zaś dokonywanie w tej materii poprawek. Im bardziej chaotyczny i złożony zdaje się świat przedstawiony, tym silniejsza staje się pokusa porządkowania i poszukiwania zasady organizującej tę rzeczywistość. Należy unikać tego rodzaju zabiegów, gdyż prowadzą one do interpretacyjnych nadużyć, co najlepiej uanaocznili chyba głos autora *Androgyne*.

Interpretacja – przekład – aksjologia śmierci

Zacznijmy od początku, czyli od tytułu. Do tej pory zauważono w nim znaczenia podstawowe – podobieństwa kształtu i koloru między kwiatami a cieniami podczas zmierzchania. Owe składniki bytu, skutek zanikania źródła światła, tracą

¹⁷ Dorota Samborska-Kukuć, *Czym jest biografistyka i jaki ma cel?*, w: eadem, *Jak rekonstruować biografię i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium? (metodologia, źródła, struktury narracji)*. Skrypt akademicki, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2012, s. 20.

¹⁸ Zob. Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino: Einaudi 2001, s. 141–142; 157–159.

swoje ontyczne właściwości i zaczynają niebezpiecznie zwodzić wzrok obserwatora, a w rezultacie przyczyniają się do zjednoczenia niepodobnych sobie składowych rzeczywistości¹⁹. Nie wspomniano jednak, że zatarcie granic, powielane w sądach, jest w istocie nie tyle ich zanikiem, co wielką transgresją – przekroczeniem i zjednoczeniem przywodzącym na myśl założenia fenomenologii percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego, który przekonywał, że byty w zaskakujący sposób potrafią przenikać się, naznaczając wzajemnie cechami – lub pozbawiając pewnych cech, co podkreślał także Bertoni²⁰. Bohater dzieła – Wielki Transgresor²¹, „boski bohater”²² – w kontakcie z materią w odpowiednim momencie czasowym rozmawia, czy też nawiązuje kontakt, z umarłymi kobietami. Enumerowane kwiaty, na zasadzie asocjacji, ewokują obecność przedstawicielek rodu nieprzypadkowych dla kultury kobiet: Ofelię, Izydorę, Lenorę, Emilię, Ninon. Kwieci symbol – analogon życia oraz rodzaju zadanej kobietom śmierci, w polskim tytule jest desygnowany przez słowo „cienie”, w języku francuskim zaś przez polisemantyczne *ombres*, które pozwala na odmienny odczyt i dostrzeżenie w przytoczonym słowie: duchów, dusz, zjaw, mar²³.

Wspomniane kobiety-cienie różnią się w zależności od wersji tekstu. W języku francuskim brak Izydory i Emilii, pojawiają się za to Julia, Porcia i Alice. Ta ostatnia w wersji z tomu *Nim serce ucichło* występuje w formie Alix, znika tam Julia i Porcia. Przyjrzyjmy się temu bliżej:

¹⁹ W opis tracenian ontycznych właściwości odmiennych sobie jakościowo bytów dość dobrze wpisuje się filozoficzna kategoria jedności przeciwieństw – *coincidentia oppositorum*. Zob. Jarosław Frontczak, *Poszukiwanie paradygmatu*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 11, s. 57, 60; Artur Przybysławski, *Desubstancjalizacja zmiany*, w: idem, *Coincidentia oppositorum*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2004.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Cogito*, w: idem, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, posł. Jacek Migasiński, Warszawa: Aletheia 2001, s. 387. Zob. Federico Bertoni, *La verità sospetta*, s. 141–142, 157–159.

²¹ Podmiot liryczny jako figura „Wielkiego Transgresora” wpisuje się w modernistyczną estetykę przekraczania granic ontologicznych. W literaturze *fin de siècle’u* transgresja nie jest jedynie aktem fizycznym, ale przede wszystkim aktywnością duchową i epistemologiczną. W tym sensie bohater *Powinowactw* przyjmuje rolę przewodnika w świecie umarłych, podobnie jak wspomniany już psychopompos w mitologii greckiej. Takie określenie w kontekście działań twórczych podmiotu lirycznego zdaje się jak najbardziej uprawnione.

²² W jednym z listów do Stanisława Gierszyńskiego poeta stwierdza, że jego debiut został niezrozumiany. Pisał tam: „Powolałem boskiego bohatera co go nikt nie widzi. Oni go nie zobaczą”. Listy poety do Gierszyńskiego znajdują się w Bibliotece Polskiej w Paryżu, pisał o nich choćby Franciszek Ziejka w *Paryżu młodopolskim* (Warszawa: PWN 1993).

²³ Jako ciekawy trop interpretacyjny warto odnotować, że duchy w operach neapolitańskich zjawiały się w tzw. scenach typu *ombra*. W arii Sekstusa *Svegliatevi nel core* z opery *Juliusz Cezar w Egipcie* Georga Friedricha Händla pojawia się *ombra* jako cień ojca, a zatem duch/dusza/zjawia (libretto dostępne na stronie: Operas Arias Composers Singers, <https://tinyurl.com/mrxtjt6> [dostęp 1.03.2024]). Od średniowiecza we francuskich tekstach *ombres* związane były ze światem zmarłych, co dziś pobrzmiwa w niektórych pismach, szczególnie gnostyckich, hermetycznych, a współcześnie spowinowacanych z New Age.

<p>Aimez-vous les camélias, Ophélie? Julia? Aimez-vous les acacias Languissant au vent sonore, Porcia? Léonore? La tubéreuse au long abandon, Ninon? Sur la pourpre royale, le lys Alice?²⁴</p>	<p>Lubisz Kamelie, – Ofelio? Akacyjne puchy, Czekające na wiatrów podmuchy, – Izydoro, – Lenoro? Na szkarłatach królewskich Lilie, – Emilie? Tuberozy, co czarem odurzeń tchną, – Ninon?²⁵</p>	<p>Lubisz Kamelie, – Ofelio? Akacyjne puchy, Czekające na wiatrów podmuchy, – Lenoro? Na szkarłatach królewskich Lilie, – Alix? Tuberozy, co czarem odurzeń tchną, – Ninon?²⁶</p>
--	--	--

Zidentyfikujmy – na ile to oczywiście możliwe – pojawiające się w utworze kobiety. Pierwszą z nich będzie, zestawiona z pytaniem o kamelie, Ofelia. Nie mamy żadnych wątpliwości, że poeta przywołuje tu fikcyjną postać z tragedii Williama Szekspira pt. *Hamlet*. Córka Poloniusza, nie mogąc ziszczyć miłosnych pragnień, decyduje się na samobójczą śmierć w potoku²⁷. Drugą z bohaterek – obecną wyłącznie w wersji francuskiej wiersza – będzie Julia. To kolejna z niehistorycznych bohaterek szekspirowskiego dzieła – tym razem z *Romea i Julii*. W momencie dostrzeżenia ukochanego, który dokonał samobójstwa na skutek wypicia trucizny, sięga po sztylet, przebija się nim i opuszcza świat z młodzieńcem. Oba czyny zdają się gwałtowne, pełne emocji i szaleństwa. Przypomnijmy, że wezwaniu podmiotu lirycznego towarzyszy pytanie o to, czy prezentowane kobiety lubią dany kwiat – w tym przypadku kamelie. Przywołana roślina ma bogatą symbolikę. Od miłości, przez pasję, po długowieczność. Co ciekawe, kamelia jest także symbolem tęsknoty oraz lęku graniczącego z szaleństwem, jak i – paradoksalnie – nagłego przemijania, prowokowanego gubieniem przez roślinę pąków wskutek choćby najdrobniejszych zmian w otoczeniu²⁸. Kwiat ten, jak żaden inny, oddaje wartość oraz sens życia i śmierci wspomnianych bohaterek, opuszczających świat w smutku, szaleństwie i niepokoju.

²⁴ Wersja francuska, którą znajdziemy w tomie *Dusza mówiąca* – Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza 1910 (podkr. moje – BB).

²⁵ Tłumaczenie Stanisława Korab-Brzozowskiego z tomu *Utwory zebrane*, s. 157, 159 (podkr. moje – BB).

²⁶ Ostatni wariant poprawionego przez Wincentego przekładu Stanisława – obecny w tomie *Nim serce ucichło*, s. 73–74 (podkr. moje – BB).

²⁷ Gdy idzie o postać Ofelii w kulturze, warto wspomnieć choćby o przedstawieniach pędzla malarzy Bractwa Prerafaelitów: Johna Everetta Millais'a czy Johna Williama Waterhouse'a. Powszechnie znany jest także kompleks Ofelii, który oznacza zespół cech, tendencji, skłonności samobójczych, pojawiających się u kobiet na skutek przeżytego zawodu miłosnego.

²⁸ Kamelia potrafi zgubić pąki w następstwie zmian temperatury, deszczu, wiatru, dotyku. Jest zatem symbolem niezrozumiałych czynów i niejasnych powodowań.

Pośród akacjowych puchów pojawia się tajemnicza para: Porcja i Lenora. W polskim przekładzie Stanisława nadto Izydora. Porcja to pierwsza z postaci historycznych. Poeta przywołuje w tym imieniu żyjącą w I wieku p.n.e. żonę Brutusa – zabójcy Juliusza Cezara – znaną choćby z listów Cycerona. Zaczęto o niej szerzej wspominać dopiero w XVIII-wiecznej literaturze angielskiej, zaś jej śmierć była przez długi czas obsesją historyków i literatów²⁹. Legenda głosiła, że zakończyła żywot, zjadając rozżarzone węgle. Warto wspomnieć, że taki rodzaj śmierci Szekspir uznał za atrakcyjny, dlatego Porcji z *Juliusza Cezara* również kazał je połączyć³⁰. O kolejnej kobiecie – Lenorze³¹ – Legutko pisała tak: „postać z wędrownego wątku baśniowego, przedstawiającego historię zakochanej dziewczyny, porwanej przez kochanka upiora do grobu”³². Ale czy jest to trop, który możemy przyjąć bez wątpliwości? Przywołana bohaterka baśni zostaje porwana przez zmarłego jako żywa, a zatem utracona zostaje tu samobójcza moc, która do tej pory była swego rodzaju kompozycyjną dominantą dzieła. Bardziej prawdopodobne okaże się dostrzeżenie paraleli względem innej postaci – bohaterki *Lenory* z liryku Edgara Allana Poeo, którym zainspirował się również Antoni Lange w antyutopijnej powieści *Miranda*. Lenora Poeo to symbol miłości platonicznej, a zdaniem zajmujących się twórczością autora *Kruka*, symbol niemej śmierci samobójczej, następującej w zupełnej ciszy. Brak jej we właściwym tekście utworu, ale umiejscawia się ją w presytuacji – zdarzeniu poprzedzającym dzieło³³.

Wyjaśnienia wymaga, dlaczego pojawienie się Izydory i Emilii w tłumaczeniu Stanisława postrzegane bywa jako swego rodzaju nadużycie przekładowe, usprawiedliwane walorami estetycznymi dzieła. Co do zbędności Izydory, wynika ona przede wszystkim z prozaicznego powodu: braku tego imienia w oryginalnym tekście. Poza tym należy wspomnieć o jej niedopasowaniu do sytuacji lirycznej, jak i nieobecności

²⁹ Warto spojrzeć choćby na dzieła takich autorów, jak: Kasjusz Dion, *Historia rzymska*, 47.49.3; Appian, *Wojny domowe*, 5.136; Plutarch, *Katon Młodszy*, 53.5; idem, *Marek Brutus*, 53.7. Co ciekawe, sam Cyceron wysłał do Brutusa list, w którym zapisał: „Poniosłeś rzeczywiście wielką stratę – bo straciłeś to, co nie pozostawiło sobie równych na ziemi – i musisz pozwolić sobie na żalobę po tak okrutnym ciosie, aby brak uczucia smutku nie stał się dla ciebie większym nieszczęściem niż sam smutek, ale rób to z umiarem, jest to zarówno pożyteczne dla innych, jak i konieczne dla ciebie”. Cyceron, *Ad Brutum*, 1.9, tłum. własne z ang. (Cyceron, *Letters to Quintus and Brutus, Letter Fragments, Letter to Octavian, Invections, Handbook of Electioneering*, przeł. David Roy Shackleton Bailey, Cambridge: Cambridge University Press 2001).

³⁰ Zob. William Szekspir, *Juljusz Cezar: dramat w pięciu aktach*, przeł. oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył Władysław Tarnawski, Kraków: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska” 1925, w. 2005–2010.

³¹ W Leonorze widziano także Eleonorę – bohaterkę *Cierpień młodego Wertera*. Trop ten wydaje się jednak niepewny. Nie wiemy przecież nic o śmierci tej kobiety, w której niegdyś zakochał się tytułowy Werter.

³² Grażyna Legutko, *Symbolistyczne kwiaty śmierci*, s. 92.

³³ Zob. Daniel Hoffman, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Luisiana: Louisiana State University Press 1972, s. 68. Zdaniem Hoffmana poeta nie musiał bezpośrednio mówić o samobójczej śmierci Lenory. Wydzźwięk utworu powinien skłonić czytelnika do zrozumienia, że delikatna i krucha Lenora odbiera sobie życie z powodu miłosego zawodu.

w drugim z tłumaczeń (po poprawkach Wincentego). Jej pojawienie zaburza zamysł kompozycyjny Wincentego, który został ufundowany na motywie samobójstwa. Podobnie sprawa ma się z Emilią czy Emiliami, których nie doświadczymy we wspomnianym poprawionym przekładzie. Izydora (Izyda) to przecież symbol życia, łaski oraz ogniska domowego. Nie sposób zapomnieć, że zasłynęła również z ożywienia własnego syna. Sytuować winniśmy ją zatem na przeciwległym biegunie w stosunku do kobiet Wincentego. Sprawa z Emilią ma się nieco gorzej. Legutko trafnie przekonywała, że jej obecność przy pytaniu o szkarłatne lilie konotuje znaną bohaterkę mitu trzymającą w dłoni ten kwiat, a która to wabiona pięknem rusałek – po miłosnym zawodzie – zakończyła życie samobójstwem³⁴.

Przyjrzyjmy się teraz Ninon oraz Alicji – tę drugą Stanisław wyrugował z przekładu³⁵. Co do Ninon i jej tożsamości nie mamy większych wątpliwości. To słynna XVII-wieczna francuska kurtyzana Anna de L'Enclos³⁶, ale też pisarka czy mecenaszka sztuki, o której pisał choćby Émile Zola w *Contes à Ninon*. Do historii przeszła jej niezwykła deklaracja – „była przekonana, że nie ma duszy i tego przekonania nie porzuciła ani w podeszłym wieku, ani w godzinie śmierci”³⁷. Dlaczego więc Wincenty włączył Ninon do swojego panteonu? Być może dlatego, że jej „samobójstwo” miało odmienny, niemal metafizyczny charakter – było tajemnicze, intelektualne, a pytaniu towarzyszyły tuberozy – egzotyczne kwiaty o zapachu wzmacniającym się z nadejściem nocy. Ninon popełnia samobójstwo jeszcze za życia – odrzuca duszę i istnieje w oderwaniu od duchowego pierwiastka. Jej egzystencja staje się pozorna, pełna aksjologicznych napięć i wątpliwości, zaś ona sama trwa jako fenomen, istota osobiwa i odrębna pośród innych ludzi.

Pozostaje ostatnia z kobiet – Alicja. W najnowszym tłumaczeniu jej imię przybiera formę Alix, co prowadzi nas do postaci historycznej, Petronilli z Akwitanii. W wierszu towarzyszą jej szkarłatne, królewskie lilie. Nie bez powodu! Przyszła na świat

³⁴ Grażyna Legutko, *Symbolistyczne kwiaty śmierci*, s. 92.

³⁵ O strategiach tłumaczeniowych zob. Stanisław Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań: Wydawnictwo a5 1992. Barańczak wskazał na różnego rodzaju strategie translatorskie, podkreślając przy tym to, czego zostaje pozbawiony utwór, kiedy tłumacz podejmuje wybór wykorzystania danego sposobu przekładu. W tym przypadku ważniejsza dla Stanisława Korab-Brzozowskiego okazała się eufoniczność – brzmieniowa sfera wyborów stylistycznych. Zob. również: idem, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatołologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 7–66. Nadto warto przywołać pracę Edwarda Balcerzana (*Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 35–39), który wyróżnił kilka transformacji translatorskich, jak np.: redukcja, czyli skrócenie obrazu literackiego (ta strategia najlepiej wpisuje się w aspekt wspomnianego wyrugowania z tekstu Alicji), amplifikacja (rozszerzenie obrazu), substytucja (zastąpienie innym elementem) oraz inwersja (zmiana kolejności obrazów poetyckich względem pierwowzoru).

³⁶ Przydomek Ninon nadał jej ojciec, który nauczył jej gry na lutni oraz śpiewu.

³⁷ Paul Hazard, *The Crisis of the European Mind, 1680–1715*, przeł. J. Lewis May, New York: C. Scribner's Sons 2013, s. 123 – „was convinced that she had no soul, and never abandoned that conviction, not even in advanced old age, not even at the hour of her death”, tłum. własne.

w XII-wiecznej Francji jako członkini arystokratycznego rodu, po latach sama rozpoczęła zarządzanie Akwitanią. Jej śmierć do dziś pozostaje zagadką. Być może właśnie dlatego we francuskim oryginale pojawia się jako ostatnia – zamyka krąg narracji, pozostawiając los wszystkich kobiet w sferze nierozwiązywalnej tajemnicy istnienia³⁸.

Po tak nakreślonym panteonie kobiet *Powinowactw...* podkreśliły raz jeszcze, że jest to debiutancki utwór poety, który już od pierwszych wersów zdaje się aspirować do rangi dzieła i manifestu epoki³⁹. Należy zaznaczyć, że jest to utwór liryczny, który w sposób niepodważalny akcentuje konieczność poszukiwania prawdy o świecie i istnieniu. Jego niezwykłość nie wynika jedynie z narosłej wokół niego legendy skandalu, lecz przede wszystkim z faktu, że stanowi świadectwo imponującej erudycji autora, ujawnionej już w jego najwcześniejszych dokonaniach. Oto rodzi się poeta, który nie

³⁸ W ostatniej wersji przekładu zamienia ją miejscami z Ninon, której śmierć również jest tajemnicą i na swój sposób skandalizująca.

³⁹ Określenie liryku mianem **manifestu epoki** jest w pełni uzasadnione, gdyż utwór ten doskonale wpisuje się w kluczowe tendencje zarówno polskiego modernizmu, jak i fascynującego wtedy środowisko literackie francuskiego symbolizmu, łącząc w sobie zasadnicze postulaty obu tych nurtów. Aby uzasadnić tę tezę, przyjrzyjmy się czterem kluczowym aspektom: 1) **Modernistyczne poszukiwanie prawdy i nowe ujęcie egzystencji**. Modernizm był epoką zwątpienia w dotychczasowe systemy wartości, dążył do pogłębionej refleksji nad istnieniem, a także negował możliwość prostych, jednoznacznych odpowiedzi. *Powinowactwa...* w pełni realizują ten postulat, tworząc poetycką przestrzeń, w której fundamentalne kwestie ontologiczne i aksjologiczne pozostają nierozstrzygnięte, a ich rozwiązanie wydaje się niemożliwe. Bohaterki liryczne, przywołane w utworze, są figurami egzystencjalnej niepewności – balansują na granicy życia i śmierci, iluzji i rzeczywistości, co doskonale współgra z modernistyczną fascynacją metafizycznym niepokojem. 2) **Symbolizm jako metoda artystyczna**. Zarówno polski modernizm, jak i francuski symbolizm dążyły do wyrażenia tego, co niewyraźne – uchwycenia ulotnych stanów psychicznych, tajemnicy istnienia i wieloznaczności świata. W liryku poeta odwołuje się do symboli nader istotnych dla wyobraźni modernistycznej: kwiatów (kamelii, tuberoz, królewskich lilii), cieni, nocy, metaforycznych aktów „samobójstwa”. Każdy z tych elementów pełni funkcję semantyczną, ukazując świat jako sferę, w której rzeczywistość rozmywa się w aurze nieokreśloności, co jest kwintesencją symbolistycznego światopoglądu. 3) **Kreacja poety jako kapłana tajemnicy**. Modernizm i symbolizm stworzyły nową koncepcję poety – już nie jako wieszcz narodowego, ale wtajemniczonego odkrywcy sensów ukrytych, przewodnika w świecie pełnym niepewności. *Powinowactwa...* jawią się jako dzieło, w którym poeta jawnie aspiruje do tej roli – rzuca „meteory” w stronę inteligencji, domaga się namysłu nad podstawami istnienia, a jednocześnie podkreśla niemożność jednoznacznego uchwycenia prawdy. Wpisuje się tym samym w model artysty charakterystyczny dla epoki, który we Francji realizował choćby Paul Valéry, o czym pisałem w przyjętym do druku w „Polilogu” szkicu *Narcisse parle. Wstęp do rozważań o Narcyzie Paula Valéry’ego*. 4) **Skandal i kontrowersja jako wyraz przekraczania granic**. Nie sposób pominąć skandalizującego i prowokacyjnego charakteru dzieła. Moderniści, na czele z twórcami Młodej Polski, byli świadomi konieczności przekraczania granic i kwestionowania skostniałych form. To właśnie dlatego utwór od razu stał się obiektem skandalu – nie tylko ze względu na treści uznawane za śmiałe, ale przede wszystkim z powodu radykalnego przesunięcia akcentów estetycznych i filozoficznych.

Wszystko to sprawia, że dzieło Korab-Brzozowskiego nie jest tylko jednym z wielu utworów poetyckich tamtego czasu – to dzieło, które przekracza granice, formułuje kluczowe pytania swojej epoki i wskazuje nowy kierunek dla sztuki i myśli modernistycznej. Toteż miano manifestu epoki jest w tym przypadku bez reszty zasadne.

tylko stawia fundamentalne pytania o istotę trwania⁴⁰, lecz także rzuca w stronę inteligencji swoiste „meteory” – prowokujące do namysłu kwestie ontologiczne, epistemologiczne i aksjologiczne, wynosząc je do rangi zagadnień kluczowych dla współczesnej mu refleksji intelektualnej.

Poszukiwanie prawdy przez Korab-Brzozowskiego objawia się zarówno w kreacji świata przedstawionego, jak i w sposobie, w jaki poeta konstruuje swoje refleksje ontologiczne. Przestrzeń jego poezji jest naznaczona śmiercią, ale nie w sposób jednoznaczny czy naturalistyczny – to świat oderwany od racjonalności, zawieszony w metafizycznym niepokoju, gdzie rzeczywistość nie poddaje się logicznemu porządkowaniu, lecz pozostaje mglista, pełna asocjacji i napięć⁴¹. W tej niemożliwej do nazwania lokacji pojawiają się subtelne echa antyku⁴². Inspiracje światem starożytnym nie są u Korab-Brzozowskiego dosłowne, lecz przenikają strukturę tekstu, nadając mu dodatkowe znaczenia. Podraza-Kwiatkowska, analizując finałowy obraz Kwiaciarke siedzącej w łodzi, dostrzegła w tej postaci ślady starożytnych mitów. Sama Łódź, motyw obecny w kulturze antycznej (od Charonowej przeprawy przez Styks po symboliczne podróże dusz), wydaje się tutaj kluczowym sygnałem, który wprowadza perspektywę eschatologiczną:

„Łódź” w połączeniu z wyrazem „zaświaty” może wywołać skojarzenia z łodzią Charona, tym bardziej że w pierwszej zwrotce występowały umarłe cienie, a w drugiej zwrotce woda łączyła się z czarnymi arkadami⁴³.

Przyjmująca – zdaniem badaczki – rolę Psychopomposa⁴⁴, nieznanego pochodzenia kobieta zabiera ze sobą kobiety-kwiaty. Przypomnijmy passus:

Księżycą łódź pomyka w dal,
Unosząc Kwiaciarke w zaświaty —
Mróz warzy Kwiaty,
— Kamelie, akacje, lilie, tuberozy —
Najdroższych Kwiatów jakżeż jej żal!

Porównując oba fragmenty, wyraźnie dostrzegamy, że francuska wersja strofy oferuje znacznie bardziej wyrafinowaną estetykę i subtelniejszą grę znaczeń niż polskie tłumaczenie. Zacytujmy ją:

⁴⁰ Wyrazu „trwać” używam w stosunku do zespolenia przeszłości, terażniejszości i przyszłości, tworzących węzeł przemienności nazywany przez Henriego Bergsona owym „trwaniem”. Zob. Henri Bergson, *Wstęp do metafizyki*, przeł. Kazimierz Błeszczynski, Kraków: Gebethner i Wolff 1910, s. 51.

⁴¹ Zob. Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm*, s. 106–108.

⁴² Zob. Bartłomiej Borek, „Próżne nam były Kasandry wołania”. *O wybranych inspiracjach antykiem w twórczości Wincentego Korab-Brzozowskiego*, „Studia Elckie” 2019, nr 2, s. 284.

⁴³ Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm*, s. 220–221.

⁴⁴ Władysław Kopaliński w *Słowniku wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM 2007, s. 472) pod hasłem ‘psychopompos’, zanotował: „osoba, duch, bóg, zwierzę, odprowadzające dusze zmarłych na miejsce przeznaczenia, na tamten świat”.

La lune, pâle esquif d'acier,
 Emporte la Fleuriste triste;
 Les fleurs meurent sur les glaciers
 — Camélias, acacias, tubéreuses, lys —
 Toutes les fleurs de la Fleuriste!

Dokonajmy możliwie wiernego przekładu:

Księżyc, blada łódź ze stali,
 Zabiera smutną Kwiaciarke;
 Kwiaty giną na lodowcach
 — Kamelie, akacje, tuberozy, lilie —
 Wszystkie kwiaty Kwiaciarki!

Specyfika gramatyki języka francuskiego pozwala zauważyć, że rozpoczynające drugi wers *emporte* (pl. zabierz, odbierz) wskazuje nie na podmiot Kwiaciarke, lecz sam Księżyc⁴⁵! To lunarny symbol tajemnicy ma być przewoźnikiem-Psychopompem, nie zaś kwietna pani. Księżyc w fazie sierpa lub zanikającego sierpa przewiezie Kwiaciarke wraz ze zmar(z)łymi kwiatami na drugi brzeg, w tajemnicze *au-delà*. Czym będzie zatem ta przedziwna lokacja? Czy będzie to chrześcijański raj? Jeśli tak, czy oznacza to, że w przekonaniu podmiotu lirycznego samobójcza śmierć nie prowadzi do wiecznego potępienia? Przypomnijmy, jak personę działań twórczych postrzegali sam Brzozowski i w jakie zdolności ją wyposażył. W liście do Gierszyńskiego pisał, co odnotowaliśmy w jednym z przypisów, że jego debiut nie został w pełni zrozumiany, a jego boski podmiot liryczny wręcz niedostrzeżony. Czy zatem ten, który zna wszystkie kwiaty po imieniu, który mówi do nich i ze smutkiem obserwuje ich los jest samym Bogiem lub wiedzącym bóstwem czy też boskim podmiotem? Czy to z jego woli Kwiaciarka usiadła w księżycu-łodzi i zabierze ze sobą do kwietnego raju kobiety-kwiaty? Jeśli tak, to liryk Brzozowskiego jest jeszcze bardziej skandalizujący niż do tej pory twierdziliśmy. Zrywa z wielowiekowym spojrzeniem Kościoła na akt samobójstwa, które waloryzowane było jednoznacznie negatywnie⁴⁶. Co ważne, z sądem Kościoła rozprawia się nie tyle zwykły, bezimienny, szary podmiot liryczny, a sam boski głos. Sytuację przedstawioną w omawianej strofie, mimo że zdaje się ukonstytuowana na emocjonalnie spokojnym fundamencie, przepełniają jakości związane z emocjami i wzruszeniem.

W przeciwieństwie do polskiego przekładu, powtórzona druga strofa liryku we francuskim oryginale prowokuje skrajne doznania. Przywołajmy ją:

⁴⁵ Podkreślenia wymaga pewien retoryczny zabieg, który do tej pory został niedostrzeżony – mogło wynikać to z nierozpoznania tekstu w języku francuskim – mianowicie księżyc zyskał jakości istot żywych. Antropomorfizujący naturę opis przywodzi na myśl makroantropiczny charakter świata. Zob. Jan Tuczynski, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa: PIW 1981, s. 132, 154.

⁴⁶ Zob. Małgorzata Michalska-Suchanek, *Filozofia chrześcijańska wobec samobójstwa*, w: eadem, *Fenomen samobójstwa. Długa historia krótko opisana*, Mikołów: Instytut Mikołowski 2011, s. 96–109.

Ô les danses sans pleurs de violes
 Des diamants du ciel pâli,
 Et les valse des lucioles
 Sur l'herbe en pleurs, en fleurs d'oubli!

Sporządźmy tłumaczenie:

O, tańce bez łez altówek
 Diamenty z poblądłego nieba,
 I walce świetlików
 Na trawie we łzach, w kwiatach zapomnienia!

Łzawy⁴⁷ pejzaż konotuje smutek, cierpienie i żal, z którymi przecież świat opuszcza niesamotna już Kwiaciarka. A może i ona współdzieli rolę przewoźnika, ale nie tego, który w greckiej i rzymskiej mitologii kojarzony był ze śmiercią⁴⁸, okazuje się zaś boskim wysłannikiem, aniołem stróżem wszystkich zmarłych samobójczą śmiercią. Samobójstwo jest bodaj jednym z najtragiczniejszych – jeśli nie najtragiczniejszym – z wyborów człowieka, a zatem wymaga odpowiedniego opiekuna, który będzie umiał obejść się z delikatnymi, kruchymi kwiatowymi symbolami.

Przypomnijmy, że Stanisław przetłumaczył jeszcze jeden wiersz swojego brata – *Protectrice*. Parafraza Stanisława pod tytułem *Która przyjdzie* może być postrzegana jako nawiązanie do Kwiaciarki z *Powinowactw*. Bohaterki liryków zdają się ze sobą, nomen omen, spowinowacone. Kobieta z *Powinowactw* ma zabrać kobiety-kwiaty do rajskiej kwaciarni, zaś Opiekunka (tak należy tłumaczyć francuski tytuł dzieła) określona zostaje mianem „Pani oddalonych, odwiecznych ogrodów”⁴⁹, ponadto deklaruje, że jej „uśmiech od ziemi wyzwala”⁵⁰. Przywołajmy utwór, jest tego bezwzględnie wart, dodatkowo pozwoli ocenić, czy późniejszy liryk może być uznawany za paralelny względem *Powinowactw*:

Tak, jestem ideałem odległych ogrodów
 Gdzie rosną przepiękne i zamyślane jodły nieopodal
 róż, A także oknem na świat, do tej pory zamkniętym,
 Na świeże powietrze, przejrzyste niebo, gwiazdy
 skąpane w nocy; A także utratą czasu, pojętym aniołem,
 Który według ciebie potrafi przepowiadać
 Gorączkowe pozy podczas ponurego połowu
 Twoich snów w trakcie czarnej rozpacz.

⁴⁷ Łzy na trawie to zapewne rosa, która konotuje smutek.

⁴⁸ Legutko dostrzegła tu paralele względem toposu *danse macabre* (zob. Grażyna Legutko, *Symbolistyczne kwiaty śmierci*, s. 93). Czy słusznie? Wydaje się, że owa estetyka nie odpowiada w pełni deskrypcji pejzażu, o czym więcej w przypisie 55.

⁴⁹ Wincenty Korab-Brzozowski, *Która przyjdzie*, przeł. Stanisław Korab-Brzozowski, w: idem, *Utwory zebrane*, s. 153.

⁵⁰ Ibidem.

Dlatego wstań biedna duszo z grobu!
 Jestem życiem zacisznym i błękitnym, a także gołębicami
 Uświęcającymi me czoło.
 Jestem twoimi radosnymi oczami, zmęczonymi wargami,
 Jestem opiekunką z uśmiechem gwiazdy
 Która cię chroni z łagodnością na miarę posągu⁵¹.

Pierwszy wers pełni funkcję swego rodzaju odpowiedzi na wcześniej zadane pytanie – rozpoczyna je w końcu partykuła potwierdzająca „tak”. Zaprezentowana deskrypcja kobiety wpisuje się w obraz anioła, który wyzwala od cierpienia. Czy nie takie zadanie otrzymała kwiaciarka poetyckiego debiutu poety? Trop ten wydaje się intrygujący i warty szerszych omówień w przyszłości. Powróćmy jednak do *Powinowactw*, w których do głosu dochodzi przedziwne, naznaczone *sacrum* wydarzenie.

To właśnie w chwili kontaktu kwiaciarki z księżycem objawia się doskonała idea⁵², a w rezultacie ujawnia się archetyp⁵³ pochodzący wprost od Istoty Boga.

Pojęcie *sacrum* postrzegane jest tu jako związane z przeżyciem i doświadczeniem na granicy religii i samopoznania – wkroczenia w inną dziedzinę, inny system znaków czy skojarzeń – przekroczenia metaforycznych drzwi⁵⁴ (w *Protectrice* – okna), o których mowa w pierwszej i czwartej strofie (we francuskim oryginale). Kontakt ten – na granicy misterium *tremendum et fascinatum*⁵⁵ – ma prowadzić do przemiany na drodze

⁵¹ Zaprezentowany tekst jest tłumaczeniem dosłownym, możliwie najbliższym oryginałowi Wincentego.

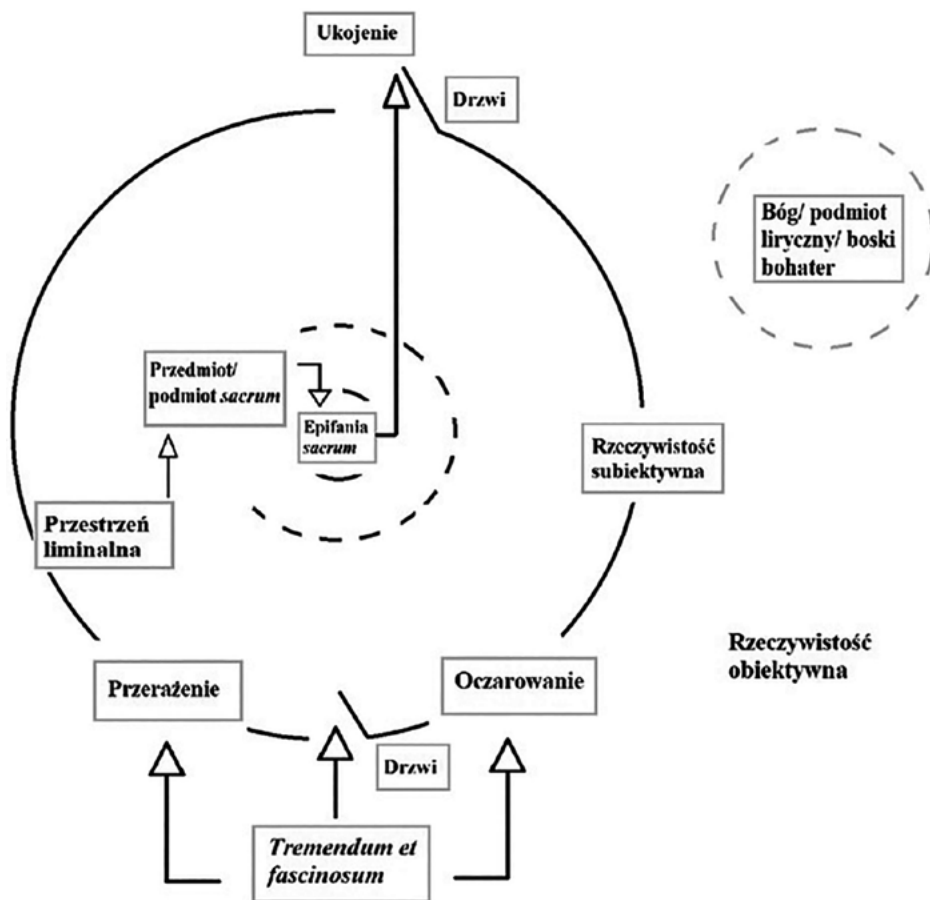
⁵² Ideacja, mówiąc najprościej, to zdarzenie lub proces poznawczy, którego głównym celem jest zmierzanie do uchwycenia idealnej struktury bytu albo konstytuujących go jakości idealnych. O akcie ideacji szerzej pisał Martin Buber, swego czasu przyglądający się antropologicznym rozpoznaniom Maxa Schelera – zob. Martin Buber, *Problem człowieka*, przeł. Jan Doktor, Warszawa: PWN 1993, s. 79–80. Wśród innych pozycji, które podejmują wysiłek omówienia problemu ideacji, warto przywołać choćby kilka: Piotr Węclawik, *Jedność psychofizyczna a duch (osoba) w antropologii filozoficznej Maxa Schelera*, „Folia Philosophica” 1995, nr 13, s. 96–97; Jan Krokos, *Metody fenomenologiczne i ich aktualność: zarys problemu*, „Studia Philosophiae Christianae” 1998, nr 2, s. 105–106, 110; Andrzej Zalewski, *Fenomenologia i kognitywizm: dwa spojrzenia na emocje w odniesieniu do świata sztuki*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2004, nr 16, s. 138, 140.

⁵³ O archetypach na polskim gruncie zob. Władysław Stróżewski, *Pytania o arche*, w: idem, *Istnienie i sens*, Kraków: ZNAK 2005, s. 7–48. Z ciekawszych opracowań warto przywołać również myśl Mircei Eliadego, *Archetypy i powtarzanie*, w: idem, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa: PWN 2017, s. 46–47.

⁵⁴ Zob. Antonina Lubaszewska, *Życie – śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2001. Warto wspomnieć, że w XV i XVI wieku śmierć kroczyła w postaci nagiego szkieletu, natomiast w Młodej Polsce przybrała ona postać subtelniejszej, pozbawionej grozy *Madame Mors* – stanowi ona odwrócony obraz średniowiecznego *danse macabre*, zastępując dawny taniec śmierci cichym, elegijnym walcem.

⁵⁵ Zob. Rudolf Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Wrocław: Thesaurus Press 1993, s. 40.

fascynacji i przerażenia irracjonalnym zjawiskiem w chwili jego hierofanii⁵⁶. Na tej podstawie sporządzmy model świata *Powinowactw*. Mógłby on wyglądać następująco:



Objaśnijmy go pokrótce. Punkt wyjścia stanowi obecność **Boga (boskiego bohatera)**, którym jest **podmiot liryczny** w **rzeczywistości obiektywnej**. Jego bycie wprowadza do świata *sacrum*, które mieści się na granicy światów, rozumianej jako: **rzeczywistość subiektywna – przestrzeń liminalna**. Częścią owej granicy będą także **drzwi** (nie bez powodu pojawiające się dwukrotnie). Rzeczywistość subiektywna tym różni się od obiektywnej, że mogą na nią oddziaływać zmysły, a jej semantyczne wyróżniki przenikają się wzajemnie w sąsiedztwie różnych bytów, co już podnosiliśmy w roz-

⁵⁶ Zob. Agata Skała, *Hierofanie w utworach Antoniny Domańskiej*, w: *(Re)konstrukcje przeszłości w prozie Antoniny Domańskiej*, red. Małgorzata Chrobak, Katarzyna Wądołny-Tatar, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2019, s. 274–288.

ważaniach teoretycznych. Aspekt liminalny⁵⁷ owego miejsca zdaje się funkcjonować jednocześnie z przekonaniem o pustej idealności⁵⁸. Przypomnijmy – nie ma tu żadnych roślin czy owadów (mimo że zostają wspomniane) w sposób bezpośredni. Nie ma też skrzypiec, które według Boyé tworzą symfoniczny (muzyczny) charakter dzieła. Kwiaty wyliczane są jako pretekst do przywołania ważniejszej historii. Rzeczywistość konsystencjalna liryku to jedynie mroźna sceneria, której centralny punkt – księżyc, ulega ontycznej transformacji w łódź. Wszystko, co spostrzegamy, otula mrok wywołujący skrajne emocje, składające się na doświadczenie *tremendum et fascinosum* – jednocześnie **przerażenie i oczarowanie** działaniem się nie pozwala na stwierdzenie, czy kobiety, Kwiaciarka oraz podmiot liryczny są jednoznacznie zachwyceni lub złęknieni. Emocje budujące wiersz są tak ambiwalentne, że nie sposób ich ująć w prostej deskrypcji. Tak zastana rzeczywistość stwarza idealne warunki do **hierofanii**, czyli **epifanii sacrum** objawiającego się w sile lunacji przenoszącej czyścicowe (?) dusze zmarłych **uczestników (podmiotów sacrum)** do raj. Przypomnijmy w tym miejscu pewną myśl:

⁵⁷ Kiedy mówimy o liminalności, nie sposób pominąć myśli Victora Turnera. Wyłożył ową teorię w swoim przełomowym dziele *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Victor Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. Ewa Dżurak, Warszawa: PIW 2010), w którym badał rytuały przejścia w kontekście antropologii kulturowej. Opierając się na pracach Arnolda van Gennepa, Turner zdefiniował liminalność jako fazę pośrednią w rytuałach przejścia, w której jednostki lub grupy znajdują się „pomiędzy” ustalonymi statusami społecznymi lub tożsamościami. W tym stanie granicznym tradycyjne normy i hierarchie społeczne ulegają zawieszeniu, tworząc przestrzeń otwartości, transformacji i potencjalnej odnowy. Turner podkreślał, że liminalność charakteryzuje się ambiwalencją i paradoksem, ponieważ uczestnicy jednocześnie tracą dawną tożsamość i nie osiągają jeszcze nowej. W tym stanie dominują antystrukturalne relacje, określane przez niego jako *communitas* – spontaniczna, egalitarna wspólnota, która kontrastuje z hierarchiczną strukturą społeczną. Turner zauważył, że przestrzeń liminalna może być zarówno destrukcyjna, jak i kreatywna, ponieważ pozwala na eksperymentowanie z normami i otwiera drogę do przeformułowania rzeczywistości społecznej. Owy stan odnosił także do przestrzeni symbolicznych i geograficznych – granic, lasów czy pustyń – które stają się miejscami inicjacji i przemiany. Według Turnera liminalność jest zatem nie tylko etapem rytuału, ale także stanem umysłu i kondycją ludzką, wyrażającą napięcie między porządkiem a chaosem, tradycją a ewolucją, zmianą. Jego teoria wykracza poza antropologię, znajdując zastosowanie w literaturze, filozofii i studiach kulturowych jako narzędzie analizy momentów przejściowych i transformacyjnych w społeczeństwie.

⁵⁸ O pustej idealności zob. Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. Elżbieta Feliksiak, Warszawa: PIW 1978, s. 75. Na taki odczyt dzieła pozwalają językowe wykładniki drugiej strofy. Przyimek *sans*, pl. „bez”, konotuje brak, pozbawienie oraz nieobecność czegoś lub kogoś. Nie odnosi się on jedynie do *pleurs de violes* („łez altówek/skrzypiec”, „skrzypcowych łkań” – tłum. własne), ale do całości strofy. Poza tym poeta zamyka utwór tą samą strofą, co podkreśla jej ważność dla zrozumienia poetyckiego przekazu. Legutko przekonywała, że „pierwsza strofa zostaje powtórzona jako czwarta, druga – jako ostatnia” (Grażyna Legutko, *Symbolistyczne kwiaty śmierci*, s. 90). Należy jednak podkreślić, że pierwsza strofa nie zostaje powtórzona – przy ponownym wykorzystaniu ulega zmianie przez włączenie do jej tkanki enumeracji omawianych tu kobiet, co podkreślać ma dynamizm przedstawionej sytuacji. Jeśli poeta rzeczywiście dokonuje modyfikacji, wprowadzając imiona kobiet do wcześniejszych wersów, to nie można tu mówić o prostej repetycji pierwszej strofy. To potwierdza, że Legutko mylnie założyła, iż struktura utworu polega na mechanicznym powtórzeniu wcześniejszych fragmentów.

Śmierć, najstraszniejsze z nieszczęść, wcale nas nie dotyczy, bo gdy my istniejemy, śmierć jest nieobecna, a gdy tylko śmierć się pojawi, wtedy nas już nie ma⁵⁹.

Tak zanotował w liście do Menoikeusa urodzony w IV w. p.n.e. Epikur. Śmierć to nie koniec⁶⁰. Boski podmiot liryczny przekonuje, że jest ona **drzwiami do ukojenia**, którego wreszcie zaznają skrzywdzone przez świat kobiety. Z tego też powodu miejsce, do którego zostają wezwane korowody⁶¹ bohaterek, zostaje pozbawione wszystkiego, co mogłoby przypomnieć im o ich ziemskim cierpieniu – uprawnione zdaje się zatem mówienie tu o pustej idealności wyciszającej emocje.

Kończąc wypowiedź, warto zacytować słowa wspomianej już Grażyny Legutko. Wieńcząc interpretację porównawczą *Powinowactw* Korab-Brzozowskiego z *Kwiatami* Mallarmégo oraz *Roślinnością serca* Maeterlincka⁶², badaczka przekonywała:

Zakładając, że tytułowe cienie (pozornie umarłe, odrealnione) symbolizują byt pozaziemski, a kwiaty (natarczywie widoczne i odczuwalne) są synonimem rzeczywistości materialnej, możemy przypuszczać, iż „tajemnica, która jest światłością” sprowadza się do sugestii, że istniejemy jednocześnie w dwóch odmiennych porządkach rzeczywistości⁶³.

Tak poprowadzona interpretacja aż domaga się pewnego uzupełnienia. Dwa istniejące obok siebie odmienne porządki rzeczywistości konotują bezwzględnie pobrzmie-

⁵⁹ Epikur, *List do Menoikeusa*, w: Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. oraz wstępem opatrzyli: Irena Krońska, Kazimierz Leśniak, Warszawa: PWN 1982, s. 544.

⁶⁰ Zob. Ireneusz Ziemiński, *Zarys aksjologii śmierci. Próba filozoficznego opisu sensu śmierci*, „Etyka” 1996, nr 29, s. 57–78.

⁶¹ Definicja słownikowa podaje, że ‘korowód’ to „długi szereg osób posuwających się jedna za drugą” (Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/korow%C3%B3d;2474153.html> [dostęp 23.09.2025]).

⁶² Nieuprawnionym wydaje się trop porównujący dzieło Korab-Brzozowskiego z *Cieplarnią* Maeterlincka. Francuski poeta tworzy duszną, zamkniętą przestrzeń szklarni, której drzwi pozostają „na zawsze zamknięte” („vos portes à jamais closes”). Wizja Korab-Brzozowskiego nie jest ani duszna, ani klaustrofobiczna, co ma miejsce u Maeterlincka – jest raczej oniryczna, pełna dojmującego smutku, ale przede wszystkim to pejzaż otwarty. Nadto młodopolski artysta wprowadza figury kobiece, które stanowią istotną różnicę wobec Maeterlincka. U autora *Cieplarni* – natura i kwiaty to elementy klaustrofobiczne, ciepło szklarni nie jest życiodajne, lecz duszące. Obecny jest tu motyw choroby i rozkładu. U Korab-Brzozowskiego – kwiaty i cienie łączą się ze zmarłymi kobietami. Rośliny nie są już uwięzione w szklarni, lecz stają się symbolicznym elementem metafizycznego świata, łącznikiem między życiem a śmiercią. Nie można również pominąć faktu, że oba wiersze korzystają z typowych dla symbolizmu irracjonalnych i niejednoznacznych semantycznie obrazów. U Maeterlincka: „Kobieta, która zemdląla podczas żniw”, „myśli księżniczki, która jest głodna”, „marynarz na pustyni” – wszystko sprawia wrażenie surrealistycznej gorączkowej wizji. U Korab-Brzozowskiego: „Wirujące martwe cienie”, „księżyc jako łódź”, „walce świetlików” tworzą bardziej dynamiczny obraz. Maeterlinck skłania się ku psychologicznemu surrealizmowi, Korab-Brzozowski tworzy zaś pejzaż metafizyczny. (Cytaty z *Cieplarni* podaje w tłumaczeniu własnym na podstawie: Maurice Maeterlinck, *Serre chaude*, w: idem, *Serres chaudes: suivies de Quinze chansons*, Bruxelles: P. Lacomblez 1912, s. 9–10).

⁶³ Grażyna Legutko, *Symbolistyczne kwiaty śmierci*, s. 93.

wający w dziele swedenborgianizm⁶⁴. W świetle koncepcji Emanuela Swedenborga (1688–1722) wiersz Korab-Brzozowskiego jawi się jako metafizyczna wizja przejścia pomiędzy światami. Mistyczny charakter zaświatów, w których odnajdujemy cienie kobiet, odzwierciedla idee duchowego pośrednictwa i wędrówki dusz, będące fundamentem symbolistycznej wizji rzeczywistości. Warto wspomnieć, że według Swedenborga wszystko w świecie naturalnym ma swój analogon w świecie duchowym⁶⁵ – istniejącym tuż obok tego pierwszego. Zdaniem szwedzkiego filozofa świat zewnętrzny (materialny) i wewnętrzny (naznaczony *sacrum*) złączone są w duchu, a zadaniem człowieka jest wypełnić swoją misję w tym drugim ze światów, który w chwili śmierci przedstawi mu jego cel istnienia w dotychczasowej przestrzeni. Co więcej, głosił⁶⁶, że odczucia duszy w kontakcie z owym światem należy opisywać na zasadzie *correspondances*⁶⁷ – co znamienne przecież dla poetyki symbolistycznej i *Powinowactw*. Ponadto, dopiero gdy dusza doświadczy tego innego świata, możliwe okaże się jej ukojenie.

Zakończenie

Zaproponowana interpretacja *Powinowactw cieni i kwiatów o zmierzchu* zmierzała do możliwie dokładnego objaśnienia poetyckiego debiutu Wincentego Korab-Brzozowskiego. Poza zwróceniem uwagi na motyw przestrzeni liminalnej jako pustej idealności, zaprezentowaniem historii kolejno wymienianych w liryku kobiet (w zestawieniu z wywołującymi ich obecność kwiatami) i wskazaniem na funkcjonowanie w przestrzeni kategorii *sacrum*, podkreślono również możliwość interpretacji wiersza z wykorzystaniem idei swedenborgianizmu i powinowactw omawianego tekstu z późniejszym lirykiem poety – *Protectrice*. Interpretacje zmierzały do wykazania, że świat przedstawiony dzieła zdaje się pretekstem do opowiedzenia innej historii zamieszczonej w presytuacji wiersza (tj. w biografiach bohaterki), jak i przewartościowania spojrzenia na zjawisko

⁶⁴ Nie ulega wątpliwości, że Swedenborg należał do grona tych europejskich myślicieli, których idee rozszerzały się na wiele krajów (nie tylko!) europejskich. Nie dotyczyły one wyłącznie obszarów religijnych danych społeczeństw, ale przenikały także do ich estetyk, co najlepiej widać w malarstwie czy literaturze. W młodopolskiej liryce echa swedenborgianizmu pobrzmiewają przede wszystkim w twórczości Leopolda Staffa, czego wyraz dałem w przyjętym do druku (w *stricto* filozoficznym czasopiśmie „Hybris”) szkicu: *Lustro – Pejzaż – Swedenborg. O tajemnicy odbić w wybranych lirykach Leopolda Staffa*.

⁶⁵ Malarską eksplikacją założeń swedenborgianizmu będzie niewątpliwie twórczość amerykańskiego malarza George’a Innessa (1825–1894), pozostającego pod wpływem filozofa w latach 60. XIX wieku. Mowa tu oczywiście o słynnym obrazie *The Valley of the Shadow of Death*, czyli *Dolinie Cienia Śmierci*, przedstawiającym moment przejścia duszy w zaświaty.

⁶⁶ Zob. Emanuel Swedenborg, *O niebie i jego cudach również o Piekło według tego co słyszano i widziano*, przeł. s.n., oprac. Dorota Kielczyk, Warszawa: Przedświt 1993.

⁶⁷ Zob. George Nicholson, *Dictionary of Correspondences: The Key to Biblical Interpretation*, West Chester: Clement Press 2010; Zenon Przesmycki, *Poezja*, „Chimera” 1902, nr 14.

samobójstwa⁶⁸. Pomocne przy tym okazały się listy poety do Gierszyńskiego, tropy literaturoznawców próbujących poznać tajemnicę literackiego meteoru Korab-Brzozowskiego, a także obrane metody badawcze – wskazujące na fenomenalizm zjawisk i bytów (księżyc-lódź; przekraczanie-drzwi; kwiaty-kobiety), wskazanie na intertekstualność (Szekspir, Poe) oraz poszerzenie możliwości semantycznych przy wykorzystaniu metody symboli-kluczy do odczytywania historii bohaterek.

Twórczość Wincentego Korab-Brzozowskiego pozostaje wciąż otwartym, nie do końca zbadanym rezerwuarem myśli. Bezwzględnie warto o niej opowiadać i snuć kolejne naukowe narracje, by odkodowywać nierozpoznane jeszcze aspekty Młodej Polski.

References

- Balcerzan Edward, *Oprócz głosu*, Warszawa: PIW 1971.
- Barańczak Stanisław, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 7–66.
- Barańczak Stanisław, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań: Wydawnictwo a5 1992.
- Bergson Henri, *Wstęp do metafizyki*, przeł. Kazimierz Błeszczyński, Kraków: Gebethner i Wolff 1910.
- Bertoni Federico, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino: Einaudi 2001.
- Borek Bartłomiej, „*Która przyjdzie*” Wincentego Korab-Brzozowskiego i „*O przyjdź!*” Stanisława Korab-Brzozowskiego. *Paralela światów śmierci w bliźniaczych wierszach braci Brzozowskich*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2018, nr 16, s. 21–32.
- Borek Bartłomiej, „*Próżne nam były Kasandry wołania*”. *O wybranych inspiracjach antykiem w twórczości Wincentego Korab-Brzozowskiego*, „Studia Elckie” 2019, nr 2, s. 275–292.
- Borek Bartłomiej, *W królestwie umierającego słońca. O „Epopie” Wincentego Korab-Brzozowskiego*, „Kultura – Media – Teologia” 2018, nr 4, s. 168–187.
- Boyé Edward, *U kolebki modernizmu. Estetyczne poglądy na lamach krakowskiego „Życia”*, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza 1922.
- Buber Martin, *Problem człowieka*, przeł. Jan Doktor, Warszawa: PWN 1993.
- Cyceron, *Letters to Quintus and Brutus, Letter Fragments, Letter to Octavian, Invectives, Handbook of Electioneering*, przeł. David Roy Shackleton Bailey, Cambridge: Cambridge University Press 2001.

⁶⁸ Symbolika śmierci w wierszu Korab-Brzozowskiego balansuje między indywidualnym doświadczeniem samobójstwa a bardziej ogólną refleksją nad przemijaniem i duchowym przejściem. Nierzadko śmierć w poezji symbolistycznej nie jest końcem, lecz momentem przejścia, które przypomina ideę uchylonych drzwi wieczności, obecną choćby w malarskiej twórczości Gabriela von Maxa (1840–1915), np. w *Die weiße Frau*. Podsumowując, przedstawiona w dziele Brzozowskiego wizja śmierci nie jest jednoznaczna z klasyczną, chrześcijańską koncepcją zbawienia. Wręcz przeciwnie, jego filozofia zakłada możliwość wyjścia poza tradycyjne ramy duchowości, gdzie samobójcza śmierć może stanowić raczej akt ostatecznej transcendencji, a nie potępienia. Niewątpliwie nad owym tropem warto pochylić się w przyszłości.

- Eliade Mircea, *Archetypy i powtarzanie*, w: idem, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa: PIW 2017, s. 46–48.
- Epikur, *List do Menoikeusa*, w: Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. oraz wstępem opatrzyli: Irena Krońska, Kazimierz Leśniak, Warszawa: PWN 1982, s. 542–548.
- Friedrich Hugo, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. Elżbieta Feliksiak, Warszawa: PIW 1978.
- Frontczak Jarosław, *Poszukiwanie paradygmatu*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 11, s. 52–65.
- Giulio Cesare Libretto, *Operas Arias Composers Singers*, <https://tinyurl.com/mrxrtjt6> [dostęp 1.03.2024].
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Niepożegnani*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972.
- Hazard Paul, *The Crisis of the European Mind, 1680–1715*, przeł. J. Lewis May, New Haven: Yale University Press 2013.
- Hoffman Daniel, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Luisiana: Louisiana State University Press 1972.
- Knysz-Tomaszewska Danuta, *Le symbolisme dans la littérature de la Jeune Pologne*, w: *Le symbolisme polonais*, red. Francis Ribemont, Maria Gołąb, Xavier Deryng, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2004, s. 47–54.
- Korab-Brzozowski Stanisław, *Nim serce ucichło*, Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza 1910.
- Korab-Brzozowski Wincenty, *Affinité d’ombres et de fleurs en le soir*, „Życie” 1899, nr 4, s. 61.
- Korab-Brzozowski Wincenty, *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*, przeł. Stanisław Korab-Brzozowski, w: idem, *Utwory zebrane*, red. Jadwiga Grodzicka, oprac. Marian Stala, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980, s. 156–159.
- Korowód [hasło], w: Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/korow%C3%B3d;2474153.html> [dostęp 23.09.2025].
- Krokos Jan, *Metody fenomenologiczne i ich aktualność: zarys problemu*, „Studia Philosophiae Christianae” 1998, nr 2, s. 103–111.
- Legutko Grażyna, *Symbolistyczne kwiaty śmierci. Maeterlinck – Mallarmé – Brzozowski*, w: *Młodopolska synteza sztuk*, red. Hanna Ratuszna, Radosław Sioma, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2010, s. 77–95.
- Lubaszewska Antonina, *Życie – śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2001.
- Maeterlinck Maurice, *Serre chaude*, w: idem, *Serres chaudes: suivies de Quinze chansons*, Bruxelles: P. Lacomblez 1912, s. 9–10.
- Makowiecki Andrzej Zdzisław, Appel Włodzimierz, *Literatura i nauka o języku*, t. 3, Warszawa: WSiP 1995.
- Merleau-Ponty Maurice, *Cogito*, w: idem, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, post. Jacek Migasiński, Warszawa: Aletheia 2001, s. 62–107.
- Michalska-Suchanek Małgorzata, *Filozofia chrześcijańska wobec samobójstwa*, w: eadem, *Fenomen samobójstwa. Długa historia krótko opisana*, Mikołów: Instytut Mikołowski 2011, s. 96–109.
- Nicholson George, *Dictionary of Correspondences: The Key to Biblical Interpretation*, West Chester: Clement Press 2010.
- Oksza Józef [Kisielewska Julia], *Stanisław i Wincenty Brzozowski*, w: eadem, *Z literatury współczesnej. Wrażenia i sądy*, Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska” 1912, s. 141–142.
- Okulicz-Kozaryn Radosław, *Daremnne pragnienie uniwersalnej harmonii. „Gaśnienie” Tadeusza Nalepińskiego wobec młodopolskiej fascynacji dobą zmierzchu*, w: *Młodopolska synteza sztuk*, red. Hanna Ratuszna, Radosław Sioma, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2010, s. 97–108.

- Otto Rudolf, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Wrocław: Thesaurus Press 1993.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, „Ciemność na nas uderza” (O Stanisławie Korab Brzozowskim), w: eadem, *Somnambulicy, dekadenci, herosi: studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1985, s. 255–268.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków: Universitas 2001.
- Przesmycki Zenon, *Poezja*, „Chimera” 1902, nr 14, s. 336–346.
- Przybysławski Artur, *Desubstancjalizacja zmiany*, w: idem, *Coincidentia oppositorum*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2004, s. 68–80.
- Przybyszewski Stanisław, *Listy*, t. 1, oprac. Stanisław Helsztyński, Warszawa: Instytut Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki „Parnas Polski” 1937.
- Przybyszewski Stanisław, *O nową sztukę*, „Życie” 1899, nr 6, s. 102–109.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Czym jest biografistyka i jaki ma cel?*, w: eadem, *Jak rekonstruować biografie i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium? (metodologia, źródła, struktury narracji)*. Skrypt akademicki, Łódź: Uniwersytet Łódzki 2012, s. 15–18.
- Sawicka Aleksandra, *Skandalista Przybyszewski – życiowe i literackie faux-pas młodopolskiego Archicygana*, „Napis” 2004, nr 10, s. 185–196.
- Skąła Agata, *Hierofanie w utworach Antoniny Domańskiej*, w: *(Re)konstrukcje przeszłości w prozie Antoniny Domańskiej*, red. Małgorzata Chrobak, Katarzyna Wądołny-Tatar, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2019, s. 274–288.
- Stala Marian, *Wstęp*, w: Wincenty Korab-Brzozowski, *Utwory zebrane*, red. Jadwiga Grodzicka, oprac. Marian Stala, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980, s. 5–30.
- Stróżewski Władysław, *Pytania o arche*, w: idem, *Istnienie i sens*, Kraków: ZNAK 2005, s. 7–48.
- Swedenborg Emanuel, *O niebie i jego cudach również o Piekło według tego co słyszano i widziano*, przeł. s.n., oprac. Dorota Kielczyk, Warszawa: Przedświt 1993.
- Sygietyński Antoni, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, wstęp i oprac. Tomasz Weiss, Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1971.
- Szahaj Andrzej, *O interpretacji*, Kraków: Universitas 2014.
- Szekspir William, *Juljusz Cezar: dramat w pięciu aktach*, przeł. oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył Władysław Tarnawski, Kraków: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska” 1925.
- Tuczyński Jan, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa: PIW 1981.
- Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. Ewa Dżurak, Warszawa: PIW 2010.
- Węclawik Piotr, *Jedność psychofizyczna a duch (osoba) w antropologii filozoficznej Maxa Schelera*, „Folia Philosophica” 1995, nr 13, s. 85–99.
- Wydrycka Anna, „Rzędy poezji”. *Młodopolska liryka – studia i interpretacje*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2016.
- Zalewski Andrzej, *Fenomenologia i kognitywizm: dwa spojrzenia na emocje w odniesieniu do świata sztuki*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica” 2004, nr 16, s. 131–141.
- Ziejka Franciszek, *Paryż młodopolski*, Warszawa: PWN 1993.
- Ziemiński Ireneusz, *Zarys aksjologii śmierci. Próba filozoficznego opisu sensu śmierci*, „Etyka” 1996, nr 29, s. 57–78.